Шпенглер О. Закат Европы. Образ и действительность filosoff.org
Спасибо, что скачали книгу в бесплатной электронной библиотеке
http://filosoff.org/ Приятного чтения!

Освальд Шпенглер

Закат Европы. Образ и действительность

.

Общедоступное введение не пишут для профессионалов.

Это обращение к читателю, открывающему книгу Шпенглера

и не имеющему предубеждений. Наше пожелание – посмотрите «Содержание» "Заката Европы", оцените масштаб темы, заявленной во «Введении», материал и способ его подачи в последующих шести главах, и Вам будет трудно не согласиться с Н.А. Бердяевым и С.Л. Франком в том, что "Закат Европы" О. Шпенглера есть бесспорно самое блестящее и замечательное, почти гениальное явление европейской литературы со времени после Ницше. Эти слова были сказаны в 1922 г., когда феноменальный успех книги Шпенглера сделал ее идею предметом пристального внимания выдающихся умов Европы и России.

"Der Untergang des Abendlandes" – "Падение Запада" (так переводят еще "Закат Европы") опубликовано в двух то мах Шпенглером в Мюнхене в 1918–1922 гг. Сборник статей Н.А. Бердяева, Я.М. Букшпана, А.Ф. Степуна, С.Л. Франка "Освальд Шпенглер и Закат Европы" вышел в издательстве «Берег» в Москве в 1922 г. На русском языке "Падение Запада " прозвучало как "Закат Европы" . Необычно смыслоемкое и информативное «Содержание» книги "Закат Европы" само по себе есть почти забытый в наше время способ представления автором своего произведения читающей публике. Это не список тем, но многомерный, объемный, интеллектуальный, красочный и привлекательный, образ именно «Заката» Европы как феномена всемирной истории.

И сразу же начинает звучать вечная тема "Форма мировой истории", которая вводит читателя в остросюжетную проблему XX в.: как определить историческое будущее человечества, отдавая себе отчет в ограниченности наглядно-популярного членения всемирной истории общепринятой схемой "Древний мир – Средние века – Новое время?"

Заметим, что Маркс формационно членил всемирную историю также на триады, диалектически порождаемые развитием производительных сил и классовой борьбой. В знаменитой триаде "Субъективный дух – Объективный дух – Абсолютный дух" Гегеля всемирной истории отведено скромное место одной из ступеней внешневсеобщего самоосуществления мирового духа в праве, нравственности и государстве, ступени, на которую лишь ступает абсолютный дух, чтобы явиться в адекватных самому себе формах искусства, религии и философии.

Впрочем, что Гегель и Маркс, Гердер и Кант, М. Вебер и

Р. Коллингвуд! Просмотрите учебники по истории: они и ныне знакомят со всемирной историей по той же схеме, которую еще в начале XX в. подвергал сомнению Шпенглер и в которой Новое время только расширено Новейшей историей, якобы начавшейся в 1917 г. Новейший период всемирной истории в школьных учебниках до сих пор трактуется как эпоха перехода человечества от капитализма к коммунизму.

Мистическая троица эпох в высшей степени привлекательна для метафизического вкуса Гердера, Канта и Гегеля, писал Шпенглер. Мы видим, что не только для них: она приемлема для историко-материалистического вкуса Маркса, она приемлема и для практически-аксиологического вкуса Макса Вебера, т. е. для авторов любой философии истории, которая представляется им некоей заключительной стадией духовного развития человечества. Даже великий Хайдеггер, задаваясь вопросом, в чем сущность Нового времени, опирался на ту же триаду.

Что же претило Шпенглеру в этом подходе, почему уже в начале XX в. такие абсолютные мерила и ценности, как зрелость разума, гуманность, счастье большинства, экономическое развитие, просвещение, свобода народов, научное

мировоззрение и т. д., он не смог принять в качестве принципов философии истории, объясняющих ее формационное, стадиальное, эпохальное членение ("наподобие какого-то ленточногочервя, неутомимо наращивающего эпоху за эпохой")?

Какие факты не укладывались в эту схему? Да прежде всего очевидный декаданс (т. е. «падение» – от cado – «падаю» (лат.)) великой европейской культуры в конце XIX – начале XX в., которым, согласно шпенглеровской морфологии истории, порождены и первая мировая война, разразившаяся в центре Европы, и социалистическая революция в России.

Мировая война как событие и социалистическая революция как процесс в марксистской формационной концепции истолкованы как конец капиталистической общественной формации и начало коммунистической. Шпенглер же оба эти явления интерпретировал как признаки падения Запада, а европейский социализм объявил фазой упадка культуры, тождественной, по его хронологическому измерению, индийскому буддизму (с 500 г. н. э.) и эллинистическо-римскому стоицизму (200 г. н. э.). Это отождествление могло считать причудой (для тех, кто не принял аксиоматику Шпенглера) или простым, формальным следствием концепции мировой истории как истории высших культур, в которой каждая культура предстает как живой организм. Однако провидение Шпенглера относительно судеб социализма в Европе, России, Азии, высказанное уже в 1918 г. определение сути его ("социализм – вопреки внешним иллюзиям – отнюдь не есть система милосердия, гуманизма, мира и заботы, а есть система воли к власти. Все остальное самообман") – заставляют пристально всмотреться в принципы такого понимания мировой истории.

Сегодня, по прошествии трех четвертей XX в., в течение которых возник, развился и угас европейский и советский социализм, можно по-иному оценить и предсказания О. Шпенглера, и историческое высокомерие (приведшее к исторической ошибке) В.И. Ульянова-Ленина ("как бы ни хныкали Шпенглеры" по поводу упадка "старой Европы", – это всего "лишь один из эпизодов в истории падения мировой буржуазии, обожравшейся империалистическим грабежом и угнетением большинства населения земли". В самом деле, В.И. Ленин и К. Маркс видели в диктатуре пролетариата инструмент необходимого государственного насилия во имя создания общества социалистической справедливости, мира и гуманизма. Но революционная практика показала, что подобная система насилия непрерывно воспроизводит себя как система такой воли к власти, которая высасывает природные ресурсы, жизненные силы народов и дестабилизирует общемировую обстановку.

1 Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 45. С. 174.

Почти одновременно с "Закатом Европы" (1923 г.) Альберт Швейцер, великий гуманист XX в., опубликовал свою статью "Распад и возрождение культуры" 2, в которой упадок европейской культуры осмысливался тоже как трагедия мирового масштаба, а не как эпизод в истории падения мировой буржуазии. Если, согласно О. Шпенглеру, «закат» вообще невозможно конвертировать в «восход», то А. Швейцер верил в этот «восход». Для этого, с его точки зрения, необходимо было, чтобы европейская культура обрела вновь прочную этическую основу. В качестве такой основы он предложил свою "этику благоговения перед жизнью" и вплоть до 60-х гг. практически следовал ей, не разуверившись в ней даже после двух мировых войн и всех революций XX в.

В 1920 г. вышла в свет знаменитая книга Макса Вебера

"Протестантская этика и дух капитализма". С точки зрения

Вебера, о "падении Запада" и речи быть не может. Ядро европейской культуры (теории государства и права, музыки, архитектуры, литературы) – универсальный рационализм, порожденный ею давно, но получивший универсальное значение как раз в XX в. Рационализм – основа европейской науки, и прежде всего математики, физики, химии, медицины, основа "рационального капиталистического предприятия" с его производством, обменом, учетом капитала в денежной форме, со стремлением к непрерывно возрождающейся прибыли 3.

Однако именно этот универсальный рационализм и волю к

экономической и политической власти (в капиталистической

ли, в социалистической ли ипостаси) Шпенглер считал закатом тысячелетней западноевропейской культуры, т. е. переходом ее на стадию цивилизации.

Итак, в 1920-е годы были сформированы по крайней мере

три фундаментальные концепции будущего западноевропейской культуры: О. Шпенглер: рационалистическая цивилизация есть деградация высших духовных ценностей культуры, и та обречена;

А. Швейцер: упадок культуры имеет философско-этические причины, он не фатален, и культуру можно спасти, влив в нее Этику "благоговения перед жизнью";

2 См.: Швейцер А. Культура и этика. М.: Прогресс, 1973.

3 См.: Вебер М. Избранные произведения. М.: Прогресс, 1990. С. 44-48.

М. Вебер: европейскую культуру нельзя измерять прежними ценностными критериями, на смену им пришла универсальная рациональность, что меняет представление об этой культуре, и поэтому о гибели ее не может быть и речи.

Наше столетие заканчивается. Оно принесло невиданные и немыслимые в XIX в. катастрофы, глобальное изменение способа существования человечества. Рациональная наука вызвала к жизни планетарную технику. Человечество начало освоение космоса. Найдены генно-инженерные, киберорганизменные технологии изменения физических и духовных свойств человека, заново открыты нетехнологические и применены технологические методы расширения возможностей психики. Над человечеством нависли апокалиптические опасности. За считанные годы классический капитализм сошел с исторической арены (уступив место постиндустриальному и информационному обществу), погибла европейская социалистическая система. Экологические катастрофы стали обыденностью. Население планеты стремительно приближается к критическому порогу. И потому ныне единственно важный глобальный вопрос – удастся ли человечеству избежать самоуничтожения. И тут нам не обойтись без обращения к классикам – пессимистам и оптимистам. Да, О. Шпенглер предрекал закат культуры, но М. Вебер и А. Швейцер были на этот счет иного мнения. Принципиально важно, кто из них оказался более правым. Но пусть эту задачу читатель решает сам. Решал подобную глобальную задачу и Мартин Хайдеггер, в серии послевоенных докладов "Einblick in das, was ist" ("Прозрение в то, что есть", как перевел это В.В. Бибихин). Хайдеггер, процитировав строки из «Патмоса» Гёльдерлина:

Но где опасность, там вырастает

И спасительное… -

сделал знаменательный вывод: "Чем ближе мы подходим к

опасности, тем ярче начинают светиться пути к спасительному. Тем более вопрошающими мы становимся. Ибо вопрошание есть благочестие мысли" 4

Будем же вопрошать и мы, и прежде всего Шпенглера, который заметил, что падение Запада – это, конечно, отдельный феномен всемирной истории, но и "философская тема,

заключающая в себе, если ее оценить по достоинству, все великие вопросы бытия". К таким вопросам он отнес следующие: Что такое культура? Что такое всемирная история?

4 "Хайдеггер М. Вопрос о технике // Новая технократическая волна на Западе. М.: Прогресс, 1986. С. 66.

В чем отличие бытия мира как истории от бытия мира как природы? В чем заключается великий кризис современности?

Так что же такое культура? По нашим наблюдениям, в литературе еще никому не удавалось определить культуру бесспорно и окончательно. Только в академической советской культурологии последних лет были выдвинуты регулятивно-деятельностный, целостный, формационный, телеологический (целевой), сущностно-смысловой, страноведческий, производственно-продуктивный, демографический, локально- типовой, ценностный, системный и другие подходы к определению понятия культуры.

Суперорганическая концепция культуры в географии культуры (The cultural geography) США опирается на такое обобщающее определение: "Культура состоит из явных и неявных форм, определяющих поведение, осваиваемое и опосредуемое при помощи символов; она возникает в результате деятельности групп людей, включая их воплощение в средствах. Сущностное зерно культуры состоит из традиционных (исторически сложившихся и выделенных) идей и особенно присваиваемых им ценностей. Системы культуры могут рассматриваться, с одной стороны, как результаты деятельности, с другой – в качестве регулирующего элемента дальнейшей деятельности" 5 W. Zelinsky (USA) предложил понимать культуру как надбиологический организм, живущий и меняющийся по своим внутренним законам. Компоненты культуры у У. Зелински те же, что и у Дж. Хаксли, – артефакты, социофакты, ментифакты. Артефакты – это базисные средства жизнеобеспечения (по широкому кругу подсистем) антропного происхождения. Социофакты суть элементы культуры межличностных отношений. Ментифакты – это общечеловеческие ценности (религии, идеологии, этика, искусство, философия), связывающие воедино всех представителей данной культуры.

В менее широком значении культура обычно рассматривается как класс вещей и явлений, зависящий от символики надсоматического (внетелесного) содержания.

В период расцвета культуры, подметил А. Швейцер, ее и не определяют, ибо что культура есть прогресс, всем ясно и так. Нужда в определении культуры возникает там, где начинается опасное смешение культуры и бескультурья. Культура ориентирована на духовное и нравственное совершенствование человека. Культура, по Швейцеру, слагается из господства

5 'Культура в современном мире: Опыт, проблемы, решения. М., 1990. Вып. 3. С. 72.

человека над силами природы и над самим собой, когда свои помыслы и страсти личность согласует с интересами общества, т. е. с нравственными требованиями. А. Швейцер сознавал деморализацию человека обществом, идущую полным ходом. Он вплотную приблизился к пониманию "страшной правды, заключающейся в том, что по мере исторического развития общества и прогресса его экономической жизней возможности процветания культуры не расширяются, а сужаются". И вина европейской философии, что эта правда осталась неосознанной.

Но в том-то и дело, что европейская философская мысль в лице Освальда Шпенглера эту страшную правду возвестила urbi et orbi. И в этом легко убедиться. Цена этой правды велика: культура – это высшая форма жизни, исторический суперорганазм, а всякий организм смертен. Человеческая история есть не что иное, как поток бытия сверхорганизмов – "египетской культуры", "античной культуры", "китайской культуры" и пр. Но в таком случае и европейская культура должна обветшать в свой срок – и в этом нет ничего сверхординарного. Мы видели, что и современные ученые трактуют культуру как надбиологический организм. Однако они никак не решаются сделать тот вывод, который Шпенглер вынес на первую страницу своей книги, – "живые культуры умирают!" Решись они на это, и закат культуры станет и для них великой философской темой. Ибо что такое жизнь, а значит и смерть, что такое бытие и ничто, что есть дух и бессмертие, в сущности, не знает никто. И чтобы понять опасность, грозящую культурам, не лучше ли внять доводам Шпенглера, нежели паническим стонам алармистов? Итак, если культура – это организм, живущий примерно тысячу лет, если в мировой истории Шпенглер выделяет восемь культур (египетскую, индийскую, вавилонскую, китайскую, греко-римскую, византийско-арабскую, западноевропейскую, культуру майя)" и Предсказывает рождение и расцвет русской культуры, то культура имеет свои формы – народ, язык, эпоху, государство, искусство, науку, право, религию, мировоззрение, хозяйство и пр. Словом, каждая культура имеет свое лицо,

физиономию, и потому вторая глава книги начинается параграфом "Физиогномика и систематика".

Физиогномика – это учение о том, что человек выражает себя в чертах лица, жестах и позах, формах тела. Физиогномика разительно отличается от учения о сущности, которая непосредственно не дана, которая «является». Внешний облик чего-либо дан зрительно, его нельзя свести к одному свойству, признаку, не исказив этот облик. В то же время внешний облик – внерациональный аналог категориально выражаемой сущности. Сущность выражается рационально – Ренэ Декарт об этом писал еще 360 лет тому назад, в "Regulae ad directionern inqenii", т. е. "Правилах для руководства ума".

Так вот, чтобы понять морфологию истории Шпенглера, нужно поразмышлять о предмете физиогномики, ее возможностях и возможностях физиогномики мировой истории! Для чего? Для того, говорил Шпенглер, "чтобы обозреть весь феномен исторического человечества оком бога, как ряд вершин горного кряжа на горизонте". Емкие слова! В них ощущаются ницшевский "пафос дистанции" от толпы и пафос Коперника, восставшего против птолемеевского геоцентризма, и пафос провозглашения равноценности любых культур, питаемый, в частности, принципом относительности Эйнштейна.

Шпенглер был уверен, что "морфология мировой истории" как способ видения мира еще обретет признание. И он оказался прав: всмотримся в то, что происходит на планете, и увидим – идет борьба против унификации ценностей и жизненных стандартов, против власти тех, кто определяет эти ценности и стандарты. Яростная борьба за национальные суверенитеты на территории бывшего СССР породила "Декларацию прав и свобод человека", в которой провозглашены права на родной язык, на сохранение и развитие национальной культуры. Утверждение и усиление культурной аутеничности наций выдвинуто в качестве одной из четырех главных целей Всемирного десятилетия Культуры (1988–1997), объявленного ЮНЕСКО.

Стремление современных этносов и культур обладать "лица необщим выраженьем", неприятие гражданской, языковой, классовой, религиозной, образовательной унификации прямо работает на следующее предвиденье Шпенглера: "Через сто лет все науки, способные еще вырасти на нашей почве, будут частями единой огромной физиогномики всего человеческого".

В "противоположность живой и одушевленной материи" морфологии культуры, истории и жизни, называемой их физиогномикой, морфологию мертвых (механических, физических) форм природы Шпенглер называет систематикой, т. е. наукой, открывающей и приводящей в систему законы природы и причинные связи. Словом, физиогномика и систематика – это два способа наблюдения мира. Какой же из них более продуктивен? Любой естествоиспытатель, рационалист по убеждению, ответит однозначно: самый продуктивный метод – это метод выявления каузальной, причинно-следственной детерминации посредством наблюдения, измерения, эксперимента и формулирования математической формы закона.

Однако Шпенглера не удовлетворяли прежние методы познания истории – и рационалистические, и аксиологические. Поэтому он создал свой метод, и различные аспекты этого метода как раз и раскрываются в "Закате Европы".

Новое, оригинальное и глубокое, всегда кажется странным. Вот и Шпенглер все время демонстрирует свои "странности".

Главная «странность» предъявляется во втором параграфе главы "Проблема мировой истории", в которой вводится представление о двух формах космической необходимости: о причинности как судьбе органической формы (культуры) и причинности как физико-химической, причинно-следственной каузальности. "Идея судьбы" и "принцип причинности" и есть, по Шпенглеру, две формы необходимости, существующие в нашем универсуме и несводимые одна к другой; две логики – логика органического и логика неорганического; два способа представления – образ и закон; два способа объемной данности – временная необратимость судьбы в истории, их временная протяженность и конечность, и пространственная протяженность естественных объектов; два способа исчисления – хронологический и математический.

Шпенглер утверждает, что Природа и История суть два способа представления действительности в картине мира.

Иными словами. История и Природа – это два итога переживания и усвоения окружающего мира, в первом случае – как суммы образов, картин и символов (полученных с помощью воображения и не «объективных», а лишь возможных), во втором – как совокупности законов, формул, систем и пр.

Действительность становится Природой, если это становление рассматривать как ставшее, и тогда это миры Парменида и Декарта, Канта и Ньютона. Действительность есть История, если ставшее подчинить становлению, рассматривая его в образах, и тогда возникают миры Платона и Рембрандта, Гете и Бетховена.

Шпенглер делает очень сильное утверждение: математика и принцип причинности определяют систематизацию явлений по методу природоведения (естествознания), хронология и идея судьбы – по историческому (культурологии как морфологии истории). Эти систематизации и охватывают весь мир. Понятно, что и это утверждение вызывает возражение многих. Так, Хайдеггер спрашивал: почему мы при истолковании определенной исторической эпохи говорим о картине мира? каждая ли эпоха истории имеет свою картину мира и озабочена построением своей картины мира, или это только новоевропейский способ представления мира? что значит кар- тина мира? Ведь мир-это космос и история. И разве при- рода и история обязательно исчерпывают весь мир? 6 Действительно, Хайдеггер нашел уязвимые места в концепции "Заката Европы". Но, возможно, Шпенглер сознательно ограничился фаталистическим выводом, который следует из идеи судьбы – выводом о неизбежном падении Запада (как за сто лет до него Артур Шопенгауэр). Мартин Хайдеггер отождествил превращение мира в его картину с процессом превращения человека в субъекта, т. е. с началом такого человеческого существования, когда намечается овладение действительностью ("целокупным сущим"). Хайдеггер показал, что лишь там, где мир становится очеловеченной картиной, возможен гуманизм как таковой. Это, правда, не исключает возможности скатиться к уродству субъективизма в смысле индивидуализма (личного, государственного, национального). Хайдеггер увидел "чуть ли не абсурдный, но коренной процесс новоевропейской истории: чем шире и радикальнее человек распоряжается покоренным миром, тем объективнее становится объект, тем субъективнее, т. е. выпуклее, выдвигает себя субъект, тем неудержимее наблюдение мира и наука о мире превращается в науку о человеке, в антропологию". Антропология здесь мыслится как нравственно-этическая антропология, как гуманизм в историческом и философском смысле. Так Хайдеггер делает онтологическое (человек становится сутью сущего) обобщение идеи сверхчеловека Нищие, сверхчеловека, овладевающего собственным способом существования как культурой недетерминированного жизнеописания, мира как истории в мире как природе. Теперь вам понятно, какое мировоззрение обосновывал Освальд Шпенглер в идее судьбы высоких культур, в противоположности двух форм универсальной необходимости – природной и историко-культурной, когда жизнь и культура, как ее высшая историческая форма, бросают вызов природному детерминизму в том смысле, который формулировал М. Хайдеггер и который вынесен в качестве эпиграфа к нашему Общедоступному введению: "Никогда бытие не протекает в рамках причинно-следственных связей".

6 См.: Хайдеггер М. Время картины мира // Новая технократическая волна на Западе. С. 102–105.

Так проясняется смысл связи между геопланетарной ситуацией в XX в., образ которой создан глобальными проблемами человечества, и возможностью для человечества, подавленного силами природы и ее законами (воплощенными в супертехнике) стать планетарным субъектом, формирующим свою судьбу вопреки жестокому рационализму природы и интеллекта.

Вместе с тем подчеркнем, что модернизацией философии истории как морфологии высших культур мы увлекаться не должны. В самом деле, Шпенглеру ни на миг не являлась мысль о возможном конце человеческой истории, о самоуничтожении человечества и разрушении им биосферы как планетарной среды обитания, о возможности подчинения человечества Мегамашине, о чем уже через два-три десятилетия думали Хайдеггер, Ясперс, Бердяев и в чем уже не сомневались глобалисты Римского клуба в начале 70-х гг. Так, Аурелио Печчеи воззвал к человечеству: на карту поставлена судьба человека как вида, и не будет ему спасения, пока он не изменит свои человеческие качества! Истинная беда человеческого вида на данной стадии его эволюции в том, что он оказался

неспособным приспособиться к тем изменениям, которые сам же и внес в этот мир 7.

Глобальный алармизм не был стилем Шпенглера, хотя он и сказал, что «"человечество" – пустое слово», потому что для него существовал лишь "феномен множества мощных культур, с первобытной силой вырастающих из недр своей страны, к которой они строго привязаны на всем протяжении своего существования, и каждая из них налагает на свой материал – человечество – свою собственную форму, у каждой своя собственная идея, собственные страсти, собственная жизнь, желания и чувствования и, наконец, собственная смерть".

Только абсолютная убежденность в неиссякаемости человечества в качестве «материала» для бесконечного, ничем не прерываемого процесса формообразования новых, неповторимых культур позволяла Шпенглеру упрекать европейских мыслителей в тривиальном оптимизме относительно будущего высшего человечества и его целей. Он упорно доказывал, что у «человечества» нет никакой цели, никакой идеи, никакого плана, так же как нет цели у бабочек или орхидей. Во всемирной истории, говорил он, я вижу картину вечного образования и изменения, чудесного становления и умирания органических

7 См.: Печчеи Аурелио. Человеческие качества. М.: Прогресс, 1985. С. 43.

форм. Это свойство живой природы Гёте, а не мертвой природы Ньютона.

Обитатели нашей планеты во второй половине текущего столетия вполне ощутили реальность того, чего никогда не могли себе вообразить великие европейцы, гуманисты и рационалисты, – ядерного, экологического, цивилизационного апокалипсиса. И ныне абсолютная убежденность Шпенглера в вечности цветения жизни и культуры на Земле кажется столь же наивной, что и вера европейских мыслителей в нескончаемость Нового времени.

В конце XX в. представление об исторической бренности

мировых культур, философий и религий замещается осознанием весьма возможного саморазрушения современной цивилизации, т. е. возможного конца истории, и именно это осознание может стать абсолютным сознанием нового планетарного субъекта – Сверхчеловечества, того, каким его представляли себе М. Хайдеггер, П. Тейяр де Шарден, Николай Бердяев.

Слово «цивилизация» используется ныне в нескольких

значениях: как противоположность дикости и варварству, как

современное состояние западного общества, как синоним слова «культура» для обозначения культурно-исторических типов в исторической концепции крупнейшего современного историка Арнольда Тойнби. Для Шпенглера же цивилизация – это завершение, исход культуры, каждая культура заканчивается собственной цивилизацией. Потому-то в "Закате Европы" и западная цивилизация предстает как неизбежная судьба западной культуры, как ее декаданс.

Понять цивилизацию как декаданс данной культуры легче

всего на примерах вырождения иных культур. Вот Шпенглер

пишет, что римская цивилизация есть варварство, последовавшее за цветущей эллинской культурой, когда культивируются бездушная философия, чувственные искусства, распаляющие животные страсти, когда право регулирует отношения между людьми и богами, когда люди ценят исключительно материальное, когда жизнь перемещается в "мировой город", когда холодный практический интеллект замещает пылкую и благородную духовность, когда атеизм вытесняет религии, а деньги становятся универсальной ценностью, лишенной живой связи с плодородием земли, талантом и трудолюбием, – и мы убеждаемся, что это, действительно, признаки заката античной культуры.

И еще один парадокс: власть – политическую, экономическую, военную, административно-государственную и правовую – Шпенглер представляет как

16

на стадий превращения всякой культуры в цивилизацию. Поэтому для, него неоспоримо существование вавилонского, египетского, андийского, китайского, римского империализма. Отсюда, по его мнению, «одновременность» всех империализмов, в какие бы веках и странах они ни господствовали. Так что же, и наша "великая русская", славянская, культура "прекратила течение свое"? Неужели это предвидели или предчувствовали Гоголь, Достоевский, Чехов, Блок, Бунин, а Некрасов точно попал во "временной объект" своим "все, что мог, ты уже совершил, – / Создал песню, подобную стону;/ И духовно навеки почил?" Похоже, что так. Ведь согласно методу Шпенглера, уже сама горечь по поводу упадка своей культуры есть первейший признак ее декаданса. Действительно, цветущая культура – это мощное мажорное утверждение жизни, например в поэзии «солнечного», раннего А.С. Пушкина. Но рефлектирующий поздний Пушкин – уже декадент. Урбанизация мега полисов, оппозиция “центра” и “ провинции” – это признаки цивилизации. Центр, или «мировой город», как говорит Шпенглер, всасывает в себя и сосредоточивает в себе жизнь целой страны. Духовные, политические, экономические решения принимают не вся страна, а три-четыре "мировых города", которые поглощают лучший человеческий материал страны, и она нисходит на положение провинции. "В мировом городе, – пишет Шпенглер, – нет народа, а есть масса Присущее ей непонимание традиции, борьба с которыми есть борьба против культуры, против знати, церкви, привилегий, династий, преданий в искусстве, границ познаваемого в науке, ее превосходящая крестьянский ум острая и холодная рассудочность, ее натурализм совершенно нового склада, идущий гораздо дальше назад, чем Руссо и Сократ, и непосредственно соприкасающийся в половых и социальных вопросах с первобытными человеческими инстинктами и условиями жизни, то "panern et circenses", которое в наши дни оживает под личиной борьбы за заработную плату и спортивных состязаний, – все это признаки новой по отношению к окончательно завершенной культуре и к провинции, поздней и лишенной будущего, однако неизбежной формы человеческого существования".

Мы полностью привели один из блестящих пассажей

Шпенглера, которые потрясают глубиной проницательности и

одновременно вызывают неконтролируемое разумом сопротивление, неприятие этой неизбежности. Нам еще не довелось прочесть работу, посвященную "Закату Европы", автор которой не восстал бы против этого утверждения о неизбежности

17

декаданса культуры, будь то культура Европы или России. Вместе с этим декаданс великих культур древности воспринимается "свободно от оценок", как бы сказал М. Вебер.

Видимо, дистанция тысячелетий и чуждость иных культур

снимают пафос неприятия. Но неизменно снисходительное

отношение к "мрачному пессимисту" Шпенглеру тех, кто получает заряд оптимизма из других философских, религиозных, этических и социально-доктринальных источников. В наше время эти «источники» опошляют, низводят до уровня «обыденности» многие острейшие глобальные проблемы.

Но Шпенглер так же был искренен, когда восклицал: кто

не понимает, что ничто не изменит неизбежного, что нужно

или желать этого, или вообще ничего не желать, что нужно

или принять эту судьбу, или отчаяться в будущем и в жизни,

кто носится со своим провинциальным идеализмом и жаждет

воскресить стиль жизни прошедших времен, тот должен отказаться от того, чтобы понимать историю, переживать историю, делать историю!

Читая «Закат», спрашиваешь себя, а к кому, собственно,

взывал Шпенглер? К тем, кто способен понимать, переживать, делать историю, либо и к тем, кто об этом не помышляет? Кто в состоянии смотреть на историю культур "оком бога, как на цепь поднебесных вершин", воздвигнутых планетарным горообразованием?

Несколько лет спустя после публикации "Заката Европы"

Карл Мангейм в знаменитой работе "Идеология и утопия" 8

обосновал главный тезис своей социологии знания: существу-

ют человеческие типы мышления, которые не могут быть поняты без выявления их социальных корней и социальной детерминации этих типов. Карл Мангейм развил идею Карла Маркса о классовой определенности общественного сознания, распространив ее на все слои и группы, укорененные в обществе, и утверждал, что люди обычно мыслят групповыми стереотипами. Эти навыки вырабатываются в ходе бесчисленных реакций на типические ситуации. Из этого следует, что утверждение "индивид мыслит" некорректно: он, скорее, участвует в процессе мышления, созданном не им и задолго до него. Люди воспринимают окружающий мир не абстрактно, они стремятся либо сохранить его в существующем виде, либо изменить его в соответствии с условиями существования группы. Характер и положение группы, в которую включен индивид, предопределяют его мыслительные реакции на происходящее

8 См.: Мангейм К. Идеология и утопия // Утопия и утопическое мышление. М.: Прогресс, 1991

так, что он отбирает те или иные факты и включает их в утопические или идеологические построения. Эти конструкты суть ипостаси ложного сознания их носителей, т. е. приверженности их ценностям культуры или ценностям цивилизации (по Шпенглеру), ценностям консервативного или прогрессивного класса (по Марксу).

В любом случае, если развить мысль Мангейма, закат

культуры не может быть принят подлинными носителями и

наследниками этой культуры как ее гибель, ибо признать это

выше сил живого существа. Именно так и реагируют на события в нашей стране представители русского зарубежья и многие наши деятели литературы и искусства. Однако научно-техническая интеллигенция, в сущности, согласна с М. Вебером и отождествляет научно-технический прогресс с апофеозом западной культуры.

Так кто же, в конечном счете, воспримет «вызов» Шпенглера и что это за "конечный счет"? Шпенглера обычно обвиняли в историческом релятивизме, ставили ему в главную вину отказ от воодушевляющей идеи социального прогресса. Мангейм тоже был объявлен социальным релятивистом, в особенности из-за его идеи "свободно парящей интеллигенции", способной возвыситься над идеологиями и утопиями. "Конечный счет" сегодня – это глобальные проблемы человечества, а потому воспреемниками идей Шпенглера стали глобалисты, т. е. те люди, для которых абсолютной ценностью представляется жизнь человечества, пусть даже и не такая, как в эпоху расцвета великих культур, а изувеченная планетарным кризисом, но живая и еще жизнетворящая.

Шпенглер желал своим читателям браться за технику вместо лирики, за мореходное дело вместо живописи, за политику вместо теории познания, и ничего лучшего, собствен но, пожелать им не мог. Но сегодня он мог бы пожелать этого «лучшего» – участия в глобальных исследованиях. Теперь это и есть орлиная перспектива, а не лягушачья, как говорил Ницше. Да, Шпенглер –

столь же первый глобалист, сколь Ницше – последний метафизик Запада; к такому выводу в отношении Ницше и пришел Хайдеггер. 9 Так, Шпенглер утверждал, что Ницше вышел на все важнейшие, глобальные проблемы человечества, но, оставаясь романтиком, не смог взглянуть в лицо истине. Истина же западной цивилизации,

ее, говоря словами Шпенглера, "последняя метафизика", состоит в том, что история и природа противоположны друг

9 См.: Хайдеггер М. Европейский нигилизм // Проблемы человека в западной философии. М.: Прогресс, 1988.

другу. А сегодня это едва ли не их антагонизм, что тоже

предсказано Шпенглером в его философии. Ныне наличие

второй природы – технологизированной среды обитания -

очевидно даже зрителям развлекательных программ телевидения. Да и само телевидение – подсистема той же среды. Так вот еще в начале века Шпенглер говорил: человек не только элемент и фактор природы, но и фактор истории как второго космоса – космоса, который совершенно отличен от первого, т. е. физического, космоса. Словом, Шпенглер предчувствовал, точнее – предвидел рождение невиданного искусственного объекта (планетарной техники) западной рационалистической цивилизацией.

Эти предсказания либо не бывали приняты всерьез, либо

подвергались уничижительной критике. Так, Г.М. Тавризян

– автор интереснейшего анализа "Заката Европы" и поздней

шпенглеровской работы "Человек и техника", в которой планетарная (машинная) техника представлена как кульминация

и завершение всемирно-исторического развития человечества,

сочла книгу "Человек и техника" актом "духовного вандализма" (при всем том, что некоторые из ее мотивов уже содержались в "Закате Европы"); "поразительным случаем не только предельной вульгаризации писателем своих идей и тезисов, но и глумления над материалом". 10

Давайте, однако, сравним это мнение с мнением А. Печчеи: "Техника почти так же стара, как и сам человек, и была она вначале скорее средством, чем самоцелью… Теперь, когда техника в своей новой версии зиждется исключительно на науке и ее достижениях, она приобрела статус доминирующего и практически независимого элемента… Техника, следовательно, превратилась в абсолютно неуправляемый, анархический фактор… И новый факт здесь состоит в том, что – на радость нам или на горе – техника, созданная человеком, стала главным фактором изменений на земле… Гигантский мир, созданный человеком, не только ошеломлял нас, но производил пугающее впечатление… Так пришел конец той культуре и образу жизни, которые вели свое начало от далекой эпохи неолита… Чтобы организовать обсуждение всех этих вопросов, я буду условно называть тотальной системой глобальную систему Природа – Человек – Общество – Техника; человеческой системой ту ее часть, которая включает лишь последние три элемента, без Природы; и, наконец,

10 Тавризян Г.М. Техника, культура, человек.

М, Наука, 1986. С. 34

природной системой, или экосистемой, – весь внешний

мир". 11

Парадокс, не правда ли: то, что одни называют актом духовного вандализма, другие – глубочайшим "прозрением в

то, что есть", как сказал бы М. Хайдеггер. Шпенглер увидел

рождение чудовища планетарной техники из лона культуры

Европы XVII – XVШ – XIX вв. Увидел, ужаснулся и честно написал об этом. И он был не менее честен, чем Достоевский в "Братьях Карамазовых", сказавший правду об отношении современного человечества к учению Христа, а в «Бесах» провидевший на 100 лет вперед зомбиально-фанатическую суть многих устроителей царства справедливости в России.

Ужасное в цивилизации ясно видел и М. Хайдеггер. Он считал чудовищным развитие техники до степени «планетарной», когда она превращается в «Мегамашину», «Gestell» ("опору", «станину» 12) всего общественного здания, когда "любая река, в частности, великий Рейн – гордость Германии, встроена в гидроэлектростанцию в качестве поставщика" энергии. К этому нельзя привыкать: вдумайтесь в контраст, звучащий в двух названиях: «Рейн», встроенный в электростанцию для производства электроэнергии, и «Рейн», о котором говорит произведение искусства, одноименный гимн Ф. Гёльдерлина. Отметим, что и наша: "Волга-Волга – мать родная" встроена своими «детьми» в каскад гидроэлектростанций. Так что некрасовское "Выдь на Волгу, чей стон раздается?…" уже не о бурлаках – это стон российской

культуры и природы под гнетом новых чудовищ.

Итак, западноевропейская культура стала современной рациональной цивилизацией; цивилизация породила чудовищного «обитателя» планеты, который развивается по своим за конам, да еще приспосабливает к своим нуждам взрывообразно множащееся человечество. И уже современные "дети Земли" заговаривают о" постчеловеческом "мире, – "мире нформационно-компьютерной.13

Но вернемся к "Закату Европы". Не перестаешь поражаться гением Освальда Шпенглера, который увидел – не в

11 Печчеи А. Человеческие качества. С. 68.

12 «Постав» – в известном переводе В.В. Бибихина.

13 См.: Кутырев В.А. Человек в «постчеловеческом» мире: Проблема выживания // Природа. 1989. № 5.

обиду будь сказано Владимиру Маяковскому и не менее гениальным провидцам (Марксу, в частности) светлого будущего – "идущее через горы времени, чего не видит никто". В предваряющих 1 том «Капитала» рукописях Маркс говорил о перспективах превращения производительной силы труда на основе технологического применения европейской науки в автоматизированный процесс. Однако и Марксу не пришло бы в голову, что одушевленное, но еще антропоморфное чудовище – Капитал (которое поглощает живой труд "как бы под влиянием охватившей его любовной страсти") может в муках родов нового общества произвести на свет уже не антропоморфное, «постчеловеческое», чудовище – взбесившуюся (в немыслимом и для Ф.М. Достоевского смысле) роботизированную технику, подмявшую под себя человечество, или (еще более немыслимый для Декарта, Канта, Гегеля, Маркса) компьютерно-информационный интеллект, не уступающий по мощности ноосфере В.И. Вернадского и превосходящий определенные возможности человеческого ума". 14

Провидеть грядущую после заката Европы планетарную

технику и глобальные проблемы человечества удалось эмпириомонисту Александру Богданову (Малиновскому) – русскому предтече европейского системного анализа, создавшему в начале XX в. свою «Тектологию» и роман "Красная звезда" 15. Роман считался фантастическим: в нем была нарисована

картина гибели цивилизации из-за истощения природных ресурсов планеты и деградации культуры. Как справедливо отметил в свое время Э. Ильенков, роман "Красная звезда" в золотой фонд научно-фантастической литературы не вошел. Но после знакомства с докладами Римскому клубу видишь, что роман предвосхитил их, а его автор – наравне со Шпенглером – был одним из претеч глобалистики (хотя в "Закате Европы" сам метод европейского позитивизма, одним из течений которого был и эмпириомонизм А. Богданова, истолкован как симптом именно заката высокой европейской культуры).

Так в чем же тайна, загадка исторического метода Шпенглера? Каждый, кто захочет, откроет ее сам. Ключ к тайне – в первой главе книги. Она называется "О смысле чисел". Это краткая история воздействия античной, арабской, западноевропейской, в меньшей степени индийской культуры на развитие математики вплоть до теории гиперкомплексных чисел и

14 См.: Дубнов А.П. Собственность и экономические цели. Новосибирск: Наука, 1990.

15 См.: Богданов А. Вопросы социализма. М.: Политиздат, 1990.

теории групп. По стилю эта глава близка к фундаментальному труду Мориса Клайна16, по содержанию – это уникальное

культурологическое введение в методологию Шпенглера.

Известно, как огрубляют представления о человеческой

душе ее так называемые научные определения. Но Шпенглер

находит такое свойство души, которое не требует специального обозначения. Он называет его "самоосуществлением возможного" в процессе развития души и психики. Духовная жизнь человека, если он наделен "бодрствующим сознанием", разворачивается во времени в определенном «направлении». В итоге в сознании формируется индивидуальная картина мира – по преимуществу либо рациональная, состоящая из понятий, законов и уравнений (вселенная Ньютона или Канта), либо эмоционально-образная, составленная из образов, символов, ярких переживаний (мир Плотина, Данте или Гёте). То же самое и с культурой: есть культура возможная и культура действительная. Возможная культура личности или общества – это лишь идея ее, а действительная культура – это реализация той идеи (поступки и деяния личности либо экономические, политические, идеологические и прочие институты общества).

В таком случае история (как жизнь) есть осуществление возможной культуры, а число (так же как и слово) – это получившее образ и подчиненное человеком самому себе миро воззрение, мирочувствование. Протяженность внешнего, «ставшего», как говорит Шпенглер, мира и отраженного в сознании и душе, выражается в типе математического числа. Направленность во времени самоосуществления живого сознания, человеческой души выражается в типе хронологического числа. Поскольку же существует тонкое различение между протяженностью и направленностью, природа, ставшее, счислима, а история, т. е. разворачивание культуры (идеи существования), вообще не может быть описана, счислима при помощи математических методов.

Итак, мы изложили культурологическую "аксиоматику"

Шпенглера. Видимо, ее можно изложить и точнее и лаконичнее. Но она все равно останется аксиологоматикой (назовем ее так), которую принимают либо не принимают. На наш взгляд, в этой аксиологоматике заключена вся интеллектуальная и прогностическая мощь "Заката Европы", вплоть до эскиза математических основ современных энергетических и информационных технологий. Впрочем, эта аксиологоматика неполна без различения «собственного» и «чужого» в сознании

16 См.: Клайн М. Математика: Утрата определенности. М.: Мир, 1984.

"бодрствующего человека", которое обозначается как "Я", «личность», "внутренняя жизнь души". Великие мыслители, пишет Шпенглер, фиксировали это при помощи полунаглядных конструкций: явление и вещь в себе (Кант), мир как воля и представление (Шопенгауэр), «Я» и "Не-Я" (Фихте). Во всем этом, что до сих пор недоступно точному формулированию, коренится суть и признак «собственного» и его антипода – «чужого». И Шпенглер совершенно прав. Пусть, например, желающие попытаются строго определить, что такое собственность. Очень скоро придется убедиться, что этого сделать невозможно, не определив, что такое субъект собственности. Субъект же ее есть «Я», которого лучшие умы Европы определяли только при помощи чуждого, внешнего ему мира, т. е. присваивали ему знак «Я», обозначая его, ибо психику, душу, сознание и самосознание иначе вообще определить невозможно.

***

О. Шпенглер приводит многочисленные примеры того, как смысл чисел используется в разных культурах для выражения специфики «мирочувствования» человека конкретной культуры, «души» этой культуры. Следовательно, культура, а значит и история, как саморазвитие культуры, складывается лишь тогда, когда ее субъекты осознают значение актов счисления, измерения, рисования, формирования образов внешнего мира, т. е. эти субъекты выступают в роли главной предпосылки объективной морфологии истории.

Непривычную и неприемлемую для «прогрессистов» мысль об отсутствии во всемирной истории единства как непрерывного прогресса Шпенглер распространяет на науку, искусство, мораль, религию, государство и право, утверждая, что все они имеют свои индивидуальные, неповторимые лицо, сущность, стиль и функции. Отсюда следует, что не существует и одной математики, а есть многие математики. Так, античная математика отражает зрелое античное мирочувствование, в основе которого лежит соотношение величин, мер и форм физических тел, т. е. стереометрия.

Античное число, согласно Шпенглеру, есть мышление об ограниченных для человеческого глаза, осязаемых единицах, главным образом целых и положительных числах, ведь иррациональное число никогда не может быть пространственно ограничено. Потому-то во времена Евклида несоизмеримые античными мерами расстояния соотносились между собой "не как числа", а как величины. И для античной математики бы-

ли невозможны легко укладывающиеся в наше представление отрицательные числа, наше бесконечное мировое пространство не существовало, и квадратура круга сделалась для античных мыслителей классической проблемой предельности. Если Шпенглер прав, то с помощью различения возможностей античной и западноевропейской математики, создающих совершенно различные

образы мира тел и тела мира, т. е. космоса, только и можно представить и противопоставить античную и современную западную культуры, которые в триадной схеме истории рассматривались как непрерывные звенья истории. В противоположность конечному, целостному, телесному числу античности все содержание западного “числового” мышления объединяется в одном классическом феномене, являющимся ключом к трудноусваиваемому нематематиками понятию бесконечности. Это – понятие предела, который есть концепция изменяющегося числа и представляет собой не состояние, а процесс, поведение. Дорическая колонна, т. е. круглый столб, подпирающий архитрав древнегреческого храма, – вот, говорит Шпенглер, образ античного числа (в первую очередь единицы – 1). Это противоположность числу европейской математики, архитектурный образ которого представлен не дорическими храмами, а готическими соборами, воплощающими устремленность души европейской культуры в бесконечность.

Каждая культура порождает не только особый тип числа

как измерителя и выразителя тел и пространств, но по-особому понимает и смысл времени, принимая или отрицая историчность как таковую, творя или разрушая самое историческую память о бытии культуры. Так, гибнущая культура XX в. породила математическую теорию катастроф, в которой число трактуется как символ разрушения систем жизнеобеспечения. Так египетская культура создала "жуткие символы воли к длительности во времени" – мумифицированные тела великих фараонов, идущие сквозь время уже четвертое тысячелетие. По Шпенглеру, египетская культура есть воплощение "заботы о будущем", а также неизбежно связанной с этим "заботы о прошедшем". Египетская мумия – это глубокий символ, отличающий египетскую культуру от других культур отрицанием действия времени.

На пороге античной культуры возник труднообъяснимый

переход от погребения тел к их сожжению, которое тоже совершалось с пафосом символического действа, как отрицание

исторического времени. Равнодушие античного человека ко времени выразилось, в частности, в принятии закона, угрожавшего тяжкими карами за распространение астрономии,

который действовал в Афинах в последние годы правления

Перикла. Об этом же свидетельствуют, по мнению Шпенглера, и те поразительные факты, что ни у Платона, ни у Аристотеля не было обсерватории и что Аристотель употреблял вневременное, т. е. антиисторическое, понятие развития – «энтелехия». Индийская культура с ее брахманской идеей нирваны с этой точки зрения была столь же ярким выражением равнодушия ко времени. Водяные и солнечные часы бы ли изобретены в Вавилоне и Египте, но лишь одни немцы среди всех народов Запада стали изобретателями механических часов – этого "жуткого символа убегающего времени".

Шпенглер вообще уверен, что для первобытного человека

слово «время» вовсе не имело значения. Только великая

культура способна «упорядочить» пространство и время, создав соответствующие системы мер и понятий. Так она приходит к идее судьбы, предопределяющей "направленность"

психологического времени. И здесь Шпенглер идет против всех, в том числе против Канта и Шопенгауэра, которые, по его мнению, даже не знали, как подступиться к идее времени, вписанного в логику судьбы и жизни, в отличие от времени в логике неживой природы. «Судьба», по Шленглеру, не поддается описанию в понятиях или числах. Идею судьбы может выразить только художник – в портрете, трагедии, музыкальной драме. Значит, время свершения судьбы должно измеряться не математическими, а хронологическими мерами.

Все эти идеи и мысли Шпенглера поражают своей парадоксальностью, и возникает желание спорить, находить противоречия, опровергать. Но на эту реакцию читателя, видимо, и рассчитывал сам автор. Он явно дает понять, что

жаждет пробудить душу читателя, заставить его задуматься о собственной судьбе, о самоосуществлении себя.

И в этом смысле О. Шпенглер – великий воспитатель человечества. Недаром Робин Дж. Коллингвуд в своей "Идее истории" творчество Гердера, Канта, Фихте, Шеллинга, Гегеля и Маркса рассматривает в разделе "На пороге научной истории", а Шпенглера – в разделе "Научная история", объединяя его с Виндельбандом, Риккертом, Зиммелем, Дильтеем и Мейером, с историками Англии, Франции и Италии. Однако это не помешало Коллингвуду счесть книгу Шпенглера "принципиально неверной". Вместе с тем ясно, что Коллингвуд чрезмерно резок в оценке метода Шпенглера. Так, он отвергает его мысль о равнодушии античной культуры ко времени, ссылаясь на то, "что самое обширное в мире собрание могильных памятников простирается на протяжении многих

миль вдоль дорог, отходящих от Рима" 17. Но, заметим от себя, это не опровергает того, о чем говорил Шпенглер, а именно того, что часы – клепсидры лишь в самом конце расцвета Эллады были введены в Афинах, а еще более позднее новшество у греков – солнечные часы – так и остались малосущественной деталью быта, не оказавшей никакого влияния на их мироощущения.

***

Если теперь попробовать понять внутренний механизм падения западной культуры, распада ее души, то лучше всего обратиться к ницшевской идее нигилизма. В самом деле, согласно Шпенглеру, всякая культура переходит на стадию цивилизации после соответствующей переоценки всех ценностей, с которой выступают выдающиеся отрицатели этой культуры, т. е. великие нигилисты. По этой причине, считает Шпенглер, буддизм, стоицизм, социализм суть проявления мироощущения людей не цветущей культуры, а времени ее заката, падения, перехода к цивилизации. Косвенным подтверждением правоты Шпенглера в этом вопросе можно считать описание причин заката месопотамской культуры в 1 тыс. до н. э. Г. Франкфортом и его коллегами. Они, разбирая древний памятник культуры – "Пессимистический диалог", демонстрируют, как скептицизм, сомнение и безразличие подтачивают духовную культуру некогда могущественного народа 18.

Пересмотр ценностей с переходом к цивилизации означает

перемену точки зрения на мир "с орлиной" (Шпенглер) на

"лягушачью" (Ницше), падение с высоты видения мира Эсхилом, Платоном, Данте, Гете, на "кочку зрения" (Горький) обыкновенного потребителя, представителя "структур повседневности" (Фернан Бродель).

Судьба европейской культуры предвосхищена Гете в его

великой трагедии, герой которой, Фауст, всю жизнь бывший

кабинетным ученым-схоластом, в "новом рождении" становится в конце концов практическим деятелем крупного масштаба. Фаустовские поиски «абсолюта», "философского камня", присущие великим европейцам, завершаются – после мучительной переоценки ценностей – осознанием того, что жизнь есть переплетение "причин и действий", а потому надо действовать. В этом смысле фаустовский человек на цивилизованной стадии развития мира оказывается для Шпенглера

17 См.: Коллингвуд Р. Дж. Идея истории. М.: Наука, 1980. С. 173–175.

18 См.: Франкфорт Г. и др. В преддверии философии. М.: Наука, 1984.

"социалистом". Снова парадокс Шпенглера?! Ведь мы привыкли иметь дело с

социализмом Маркса, Ленина, Сталина, Брежнева. С этими именами связывают обычно и идеализацию социализма, и его вырождение, самоуничтожение. Но если социалистическое мирочувствование выводить из европейской культуры и рассматривать в контексте "Заката Запада", то шпенглеровское определение социализма как раз и будет «цивилизационным», а потому предельно широким. Социалистическое мышление, по Шпенглеру, есть развитие выводов из формулы Ф. Бэкона "Знание есть могущество" и из категорического императива Канта, если приложить его к социальной и хозяйственной политике: "Поступай так, как будто принципы твоей деятельности должны стать, при посредстве твоей воли, всеобщими законами природы!"

Не приходилось видеть не только более точного и глубокого определения того, что у нас называлось "реальным социализмом", но и более точного диагноза его болезни: неограниченная воля к власти разрушительна для всего живого, в чем эта воля возникает. Воля к власти в политической форме породила и наш "реальный социализм", она же и разрушила его. Воля к власти в технико-машинной форме разрушает планетарную биосферу. И это – одна и та же воля, составляющая сущность европейского нигилизма, "суть сущего", говоря словами М. Хайдеггера."

Логическим завершением "Заката Европы" явилась шпенглеровская книга "Человек и техника", и, следовательно, яснее Шпенглера никто не представлял себе суть философии XIX в., главнейшим содержание которой стала концепция воли к власти в ее цивилизационно-интеллектуальном виде – как воля к жизни и как жизненная сила. Эта философия родилась в 1819 г., в книге Артура Шопенгауэра "Мир как воля и представление" (Die Welt als Wille und Vorstellung). Эту тему, считает Шпенглер, затем развивали Прудон, Бебель, Фейербах, Энгельс, Маркс, Вагнер, Дарвин, Дюринг, Ибсен, Ницше, Стринберг, Вейнингер, Шоу. Тайны мира представлялись им в виде тайны познания, тайны ценностей и тайны формы, волю к открытию которых они продемонстрировали в полной мере.

Книга О. Шпенглера заканчивается описанием симптомов

конца западной науки, один из которых "утончение интеллекта". Что это значит? Да то, что наука превращается в чистую игру функциональными числами. Вспомним, что первая глава названа автором "О смысле чисел", и в ней показано, что прасимволом всякой культуры является число. Из этого следует, что воля к чистому числу есть воля духа к открытию

тайны. Тайна же состоит в том, что "естествознание обволакивает все более прозрачное сплетение", которое есть внутренняя структура духа, дающая Природе свой Образ.

И этот вывод есть вершина философии Шпенглера и вместе с тем его величайшее прозрение в математизированную сущность современной технологической цивилизации – прозрение, плохо понятое или, лучше сказать, совсем не понятое не только современниками философа, но и страстными адептами нынешнего европейского рационализма. Поэтому, дочитав книгу до конца, понимаешь маржинальный смысл ее подзаголовка – "Образ и действительность". В нем слышится предсказание "постчеловеческого мира". Но эту тему предстоит развивать современной глобалистике.

***

Теперь стоит сказать о том, что в России были свои пред-

течи О. Шпенглера. Николай Яковлевич Данилевский за 50

лет до "Заката Европы" написал книгу "Россия и Европа" 19.

Слушатель Царскосельского лицея, выпускник физико-математического факультета Петербургского университета, петрашевец, ученый-географ и путешественник, публицист, автор двухтомного труда «Дарвинизм», Данилевский создал свою теорию культурно-исторических типов. Но эта теория не получила признания ни в России, ни в СССР. Среди критиков Данилевского оказались и великий философ Владимир Соловьев и ответственный редактор журнала "Под

знаменем марксизма" А. Деборин (его оценку книги "Россия и Европа" можно прочесть в 20-м томе БСЭ, 1930 г.). Н.Я. Данилевский получил признание через сто с лишним лет и теперь он признанный предшественник Шпенглера, Тойнби и Сорокина, а его вклад в мировую философию истории и культурологию считается неоспоримым. Так, Л.Н. Гумилев считает Н.Я. Данилевского и К.Н. Леонтьева равновеликими Шпенглеру и Тойнби.

Четвертая глава книги "Россия и Европа" озаглавлена глобальным вопросом: "Цивилизация европейская тождественна ли с общечеловеческой?" и автор отвечает на него так: "народу одряхлевшему" уже ничто не поможет. История свидетельствует, что народы рождаются и, если им это удается, развиваются, но все равно стареют, дряхлеют и умирают, даже

19 Россия и Европа: Взгляд на культурные и политические отношения Славянского мира к Германо-Романскому Н.Я. Данилевского. Спб., 1871 (Переиздана: М.: Книга, 1991).

независимо от внешних обстоятельств. Поэтому – предвосхищая Шпенглера – Данилевский заключает, что периодизация истории на древнюю, среднюю и новую неудовлетворительна. Рим, Греция, Индия, Египет имели свою древнюю, свою среднюю, свою новую историю, а в жизни культурно-исторических типов можно различить три, четыре или даже семь возрастов.

Данилевский и вводит в историю принцип относительности, в согласии с которым нельзя отдать преимущества ни одной культуре, культуру можно лишь подразделять по историческим типам. В хронологическом порядке таких типов, или самобытных цивилизаций, он выделяет всего несколько (вновь опережая Шпенглера): египетскую, китайскую, ассирийско-вавилоно-финикийскую, халдейскую (или древнесемитскую), индийскую, иранскую, еврейскую, греческую, римскую, новосемитскую (или аравийскую), германо-романскую (или европейскую). К ним он причисляет два американских типа культуры: мексиканскую и перуанскую. В этих типах он различает «уединенные» и “культуропреемственные". Но ни один тип культуры, говорит он, не может существовать вечно.

Данилевский сформулировал также пять законов исторического развития культурно-исторических типов: закон "выхода из младенчества", закон необходимости "политической независимости для зарождения типа"; закон возможного влияния, но ”непередаваемости начал" от одного типа к другому; закон непоглощаемости этносов политическим целым; закон кратности периодов расцвета и периода истощения типом его жизненных сил.

Главным выводом из этой теории стал следующий: у России два пути – либо всеславянский союз, как непременное условие расцвета самобытной славянской культуры, либо потеря всякого культурно-исторического значения.

Славянский культурно-исторический тип, по Данилевскому, отличают православие, «славянство» и крестьянский надел. У этого культурно-исторического типа он находил четыре основы (религиозную, культурную, политическую и общественно-экономическую), а в других – по одной (в еврейском – религиозную, в греческом – собственно культурную, в римском – политическую). В этих основах Данилевский видел необходимое и достаточное условие расцвета славянства. Потому и заключил он свое исследование гордыми словами: "сим победиши".

Насколько бы наивным ни казались сегодня выводы и надежды Данилевского, ему нельзя отказать в известной исторической

проницательности: именно эти идеи после семидесятилетнего испытания славянского этноса классовым подходом и тотальной этатизацией снова овладевают умами и политическими движениями. Может статься, что именно эти идеи смягчат удар и шок от уже неизбежной капитализации России, от мучительной ее демилитаризации, неизбежного отказа от тотального огосударствления, от неизбежной интеграции в мировую цивилизацию, уже

захваченную планетарным кризисом, который предвидел О. Шпенглер.

Нельзя не заметить, как разительно противоположны вы-

воды Шпенглера и Данилевского, как пессимистичен один -

европеец, как оптимистичен другой – славянин. И слава Богу, что некому и уже незачем вопрошать: "С кем вы, мастера

культуры?" Время диктует единственный ответ – "С жизнью

и культурой!"

И наконец – несколько слов об отношении к идеям Данилевского и Шпенглера С.Л. Франка и Н.А. Бердяева. И Франк, и Бердяев оценивали их творчество с позиции христианских философов. Франк, в частности, подчеркивал поэтому, что блеск "художественных интуиций Шпенглера" бессилен убедить нас в том, что христианство не было исторически значимым культурообразующим фактором. Разделив его между «магической» и «фаустовской» культурой, причем одну половину" слив с исламом (или со средневековым арабским пантеизмом), а другую растворив в протестантской этике и духе капитализма, Шпенглер, верно, по мнению Франка, изобразивший индийскую, вавилонскую, египетскую и даже китайскую культуру, неправомерно проигнорировал культурно-историческую роль иудейского монотеизма. Гораздо более объективным был в этом смысле Данилевский.

Вместе с тем Франк полностью признавал идею перехода

западной культуры в цивилизацию 20. Но, говорил он, эта

идея, неслыханная для Запада, нас, русских не поразит своей

новизной. Страницы книги Шпенглера, проникнутые "страстной любовью" к истинной духовной культуре Европы, которая уходит в прошлое, и отвращением к современной цивилизации, живо напоминают мысли Киреевского, Достоевского, Константина Леонтьева. Но все пророчившие гибель западной культуры, по мнению Франка, не поняли сути событий: культура не умрет, она переживает кризис и переживет его.

Н. Бердяев ощутил кризис европейской культуры еще до

первой мировой войны, что и выразил в книгах "Смысл творчества", "Смысл истории", в статьях "Конец Европы",

20 См.,- Франк С.Л. Сочинения. М.: Правда, 1990.

"Конец Ренессанса". Он признавался, что "читал Шпенглера с

особенным волнением", но, как и Франк, подчеркивал, что

многие русские уже давно чувствовали этот кризис.

Сильное впечатление на Бердяева произвела шпенглеровская идея прасимвола культуры, который определяет единство математики и физики с живописью и музыкой, искусством и религией. Словом, Бердяев вполне мог бы заявить, что Шпенглер – величайший мастер "игры в бисер" – Magister Ludi(!)), если бы Герман Гессе написал свою "Игру в бисер" раньше.

Гениальными назвал Бердяев идею Шпенглера о фазисной

однородности буддизма, стоицизма и социализма, рассуждения о математике, искусстве, физике. Но – подобно Франку – считал, что Шпенглер просмотрел роль христианства в судьбе европейской культуры. А это, с точки зрения христианского философа, страшно повредило "Закату Европы". Все это произошло потому, что Шпенглер – "арелигиозная натура". Но ему было дано высказать самые "благородные мысли, которые могли быть высказаны неверующей душой в наше время". И понятно, что Н. Бердяев не прошел мимо сходства идей Шпенглера и Данилевского. Культурно-исторические типы Данилевского, писал он, очень близки к культурам Шпенглера, с той лишь разницей, что Данилевский "лишен огромного интуитивного дара Шпенглера".

Различение культуры и цивилизации Бердяев отнес к самым большим достоинствам книги "Закат Европы", соглашаясь, что философия и искусство существуют лишь в культуре, а в цивилизации они невозможны и не нужны. Культура, – развивал он мысль Шпенглера – органична, цивилизация – механистична, культура опирается на неравенство людей, на их качество как творческих личностей. Цивилизация проникнута стремлением к равенству апеллирует к количеству. Культура – аристократична, цивилизация – демократична. Поэтому многие русские писатели и мыслители неприязненно относились не к самому Западу, а к западной цивилизации. Все русские религиозные мыслители также видели разницу между культурой и цивилизацией. И все они испытывали ужас от сознания близкой гибели культуры и скорого торжества цивилизации, которую отождествляли с мещанством. Всем русским «культурным» людям и капитализм и социализм представлялись одинаково зараженными духом пошлого зла.

Наконец, еще об одном предшественнике Шпенглера -

Константине Леонтьеве. Согласно Леонтьеву, всякая культура

также переживает несколько фаз развития – зарождение,

объединение развитых индивидуальностей, "цветущая сложность", затем дробление и угасание. Для западноевропейской культуры он считал это угасание неотвратимым. Но хотел верить, что "цветущая сложность" еще возможна на Востоке, в России.

История полна парадоксов. Шпенглера почти все названные здесь философы обвиняли в глубоком пессимизме, едва ли не в цинизме. Но сами со временем впадали в тот же грех сомнения и неверия.

Под конец жизни К. Леонтьев потерял веру в Россию и

прогресс. Потерял ее и Владимир Соловьев, ощутивший жуткое чувство наступления "царства антихриста". Поздний Маркс усомнился во всеобщности капиталистического пути и потому возложил последние надежды на Россию, на неповторимость ее славянского культурно-исторического лица. Поздний Тойнби, наблюдая нашествие технологии, подчинение человечества' искусственной среде, последствия планетарного демографического взрыва, увидел в христианском основании европейской культуры причину нарушения экологического равновесия (за 150 лет до него это же усмотрел, формулируя свой закон народонаселения, Томас Мальтус). Поздний Хайдеггер, поздний Ясперс, поздний Бердяев, поздний Гуссерль, поздний Томас Манн, поздние антиутописты Платонов, Замятин, О. Хаксли, Оруэлл и целое новое поколение современных живописателей планетарного абсурда завершают ряд мыслителей, так или иначе ощущавших закат западной культуры. Этот ряд начинал выстраивать Шпенглер, назвав первым А. Шопенгауэра, а затем и сам стал одним из важнейших его звеньев. Незауряднейший из этого ряда Хайдеггер все же надеялся, что человеку грозит не техника, угроза таится в самом существе человека. "Но где опасность, – писал он, – там вырастает и спасительное". В чем же «спасительное»? – В глубине и настойчивости самого этого «вопрошания» как поиска пути спасения! Хайдеггер вслед за Достоевским верил, что "красота спасет мир". Ницше, Соловьев, Н. Федоров и Тейяр де Шарден уповали на «сверхчеловечество», которое будет превыше наших «добра», «зла», «антихриста» и «технологии». Но это будет уже другая история. Эту историю начинает глобалистика, которая отнюдь не Игра в бисер, но программа воли к жизни, воли к "цветущей сложности" мира.

А.П. Дубнов, профессор НГУ

ВВЕДЕНИЕ

1

В этой книге будет сделана попытка определить историческое будущее. Задача

ее заключается в том, чтобы проследить дальнейшие судьбы той культуры, которая сейчас является единственной на земле и проходит период завершения, именно культуры Западной Европы, во всех ее еще не законченных стадиях.

По-видимому, до сего дня еще никому не приходила в голову мысль о возможности разрешить задачу такого огромного охвата, и если мысль об этом и возникала, то не были придуманы средства для ее трактования или они были недостаточно использованы.

Существует ли логика истории? Существует ли превыше

всех случайных и не поддающихся учету отдельных событий

какое-то, так сказать, метафизическое строение исторического человечества, существенно независимое от очевидных популярных духовно-политических образований внешней поверхности, скорее само вызывающее к жизни эти действительности низшего порядка? Не являются ли великие моменты всемирной истории для видящего глаза постоянно в определенном облике, позволяющем делать выводы? И если так, то где лежат границы для подобных умозаключений? Возможна ли в самой жизни – ведь человеческая история не что иное, как итоги отдельных огромных жизней, и наша обыденная речь находит для них некое «я» или личность, невольно признавая их действующими и мыслящими индивидуумами высшего порядка и называя их «античность», "китайская культура" или "современная цивилизация", – возможно ли отыскать те ступени, которые необходимо пройти, и притом в порядке, не допускающем исключения? Может быть, и в этом кругу основные понятия всего органического: рождение, смерть, юность, старость, продолжительность жизни – имеют свой строго определенный, до сих пор никем не вскрытый

смысл? Короче сказать, не лежат ли в основе всякого исторического процесса черты, присущие индивидуальной жизни?

Падение Запада является, подобно аналогичному ему падению античного мира, отдельным феноменом, ограниченным во времени и пространстве, но вместе с тем это философская

тема, заключающая в себе, если ее оценить по достоинству,

все великие вопросы бытия.

Чтобы уяснить себе, в каких образах протекает угасание

западной культуры, необходимо сперва исследовать, что такое культура, в каких отношениях она находится к видимой истории, к жизни, к душе, к природе и к духу, в каких формах она обнаруживается и насколько эти формы – народы, языки и эпохи, битвы и идеи, государства и боги, искусства и произведения искусства, науки, права, хозяйственные формы и мировоззрения, великие люди и великие события – сами являются символом и, как таковые, подлежат толкованию.

2

Средством для понимания мертвых форм служит математический закон. Средство для уразумения живых форм -

аналогия. В этом различие между полярностью и периодичностью вселенной.

Всегда существовало сознание, что количество форм исторических явлений ограниченно, что типы эпох, ситуаций и личностей повторяются. Говоря о роли Наполеона, почти всегда припоминали и Цезаря и Александра, причем сопоставление с первым, как мы увидим позднее, было морфологически недопустимо, а со вторым соответствовало действительности. Самому Наполеону его положение представлялось похожим на положение Карла Великого. Конвент говорил о Карфагене, подразумевая при этом Англию, а якобинцы называли себя римлянами. Сравнивали, далеко не в равной мере основательно, "Флоренцию с

Афинами, Будду с Христом, раннее христианство с современным социализмом, римских богачей времен Цезаря с янки. Первый страстный археолог, Петрарка – сама археология есть выражение чувства повторяемости истории – приравнивал себя к Цицерону, а совсем недавний организатор английских южноафриканских колоний, Сесиль Роде, имевший в своей библиотеке нарочно для него сделанные переводы античных биографий цезарей, – к императору Адриану. Для шведского короля Карла XII стало фатальным то обстоятельство, что он с юных лет носил в кармане жизнеописание Александра, написанное Курцием Руфом, и во всем хотел подражать этому завоевателю.

35

Фридрих Великий в своих политических записках, напри

мер в «Considerations», о 1738 г. с полной уверенностью

пользуется аналогиями, чтобы определить свое понимание ситуаций мировой политики; так, он сравнивает французов с

македонцами под властью Филиппа в противоположность грекам – немцам. "Уже Фермопилы Германии, Эльзас и Лотарингия, в руках Филиппа". Это прекрасная оценка политики кардинала Флери. Дальше мы встречаем сравнение между политикой Габсбургов и Бурбонов и проскрипциями Антония и Октавия.

Все это, однако, оставалось отрывочным и произвольным и

имело в большинстве случаев своим источником скорее минутное желание говорить поэтически или остроумно, а не

глубокое чувство исторических форм.

Так и у Ранке, этого мастера искусных аналогий, сравнения между Киаксаром и Генрихом 1, набегами киммерийцев

и мадьяр, лишены морфологического значения; немного менее неудачно сравнение греческих государств-городов с итальянскими республиками Возрождения; напротив, сближение Алкивиада и Наполеона полно глубокой, хотя и случайно высказанной правды. Как и другие, он делал эти сравнения, руководясь плутарховским, т. е. народно-романтическим вкусом, подмечающим только сходство сцен на мировых подмостках, а не строгим рассуждением математика, познающего внутреннее сродство двух групп дифференциальных уравнений, в которых профан увидал бы только различие.

Легко заметить, что в основном выбором картин здесь руководит каприз, а не идея или чувство какой-то необходимости. Техники сравнения еще не существует. Как раз теперь сравнения применяются в огромном количестве, но без всякого плана и связи, и если они оказываются удачными в том глубоком смысле, о котором предстоит говорить, то виною этому бывает счастье, реже инстинкт, но никогда не принцип. Никто еще не подумал о выработке метода. Никто даже издалека не предполагал, что здесь-то и скрыт корень, тот единственный корень, из которого только и может последовать широкое решение проблемы истории.

Сравнения могли бы стать благодатью для исторического

мышления, так как они вскрывают органическую структуру

совершающегося. Под действием всеобъемляющей идеи техника их должна получить полное развитие и достигнуть степени, не допускающей выбора необходимости и логического

мастерства. До сих пор они были проклятием, потому что,

будучи вопросом вкуса, они освобождали историка от необходимости вдумываться и видеть в языке исторических форм и

36

в их анализе свою ближайшую и труднейшую задачу, не

только до сего дня не разрешенную, но едва ли и понятую.

Они были или очень поверхностными, как, например, когда

Цезаря называли основателем римской правительственной

прессы, или, что еще хуже, когда отдаленным, в высшей степени сложным и внутренне чуждым для нас явлениям древности давали модные имена, как, например, социализма, импрессионизма, капитализма, клерикализма, или странным образом превратными, как например культ Брута, которому предавались в якобинских клубах, культ этого миллионера и ростовщика, который, в качестве главы древней римской знати и при одобрении патрицианского сената, заколол вождя демократии.

3

Таким образом задача, первоначально имевшая в виду ограниченную проблему современной цивилизации, расширяется до размеров совершенно новой философии, – философии будущего, если вообще еще на метафизически истощенной почве Запада возможна какая-либо философия, – той единственной философии, которая, по крайней мере, есть одна из возможностей последних стадий западноевропейского духа; это будет идея морфологии всемирной истории, мира, как истории, которая, исходя из противоположного принципа по отношению к морфологии природы, бывшей до последнего времени единственной темой философии, охватит еще раз все образы и движения мира в их глубочайшем и последнем значении и в совершенно ином порядке построит из них не общую картину всего познанного, но картину жизни, не ставшего, но становления.

Мир как история, понятый, наблюденный и построенный

на основании его противоположности, мира как природы, -

вот новый аспект бытия, которого до настоящего времени ни-

когда не применяли, который смутно ощущали, часто угадывали, но не решались проводить со всеми вытекающими из него выводами. Перед нами два различных способа, при помощи которых человек может подчинить себе, пережить свой окружающий мир. Я с полной резкостью отделяю по форме, а не по материалу, органическое представление о мире от механического, совокупность образов от совокупности законов, картину и символ от формулы и системы, однажды действительное от постоянно возможного, цель планомерно строящего воображения от целесообразно разлагающего опыта, или – чтобы назвать уже сейчас своим именем ранее не замеченную

и, тем не менее, очень замечательную противоположность – область применения хронологического числа от области применения числа математического.

В таком исследовании, к какому мы приступаем, речь

идет не о том, чтобы принимать как таковые легко наблюдаемые явления духовно-политического порядка, приводя их в

систему по принципу причины и действия и исследуя их

внешнюю рассудочно понимаемую тенденцию, – подобная

"прагматическая" обработка истории была бы только частью

переряженного естествознания, что и не скрывают приверженцы материалистического понимания истории, между тем как их противники в недостаточной мере сознают идентичность обоих приемов. Дело не в том, что

сами по себе представляют исторические факты любого времени, а в том, что означает или на что указывает их явление. Современные историки полагают, что дело сделано, раз ими использованы религиозные, социальные и даже художественные подробности для «иллюстрации» политического характера эпохи. Но они забывают решающее, так как видимая история только выражение, знак, принявшая формы душевная стихия. Я еще не встречал никого, кто бы серьезно занимался изучением этих проявлений морфологического сродства, не ограничивался бы областью политических фактов и подробно изучил бы основные глубочайшие математические идеи греков, арабов, индусов, западно-европейцев, или смысл их раннего орнамента и древнейших форм архитектуры, метафизики, драмы и лирики, или тенденции и течения в области главных искусств, или, наконец, подробности художественной техники и выбора материала, я не говорю уже о постижении окончательного значения всех таких явлений по отношению к проблеме форм истории. Кому известно, что существует глубокая общность форм между дифференциальным исчислением и династическим государственным принципом эпохи Людовика XIV, между государственным устройством античного

* До сих пор еще не преодолена ошибка Канта, имевшая для будущего огромное значение, а именно то, что он совершенно схематически установил соотношение внешнего и внутреннего человека с имеющими разнообразный смысл и, главное, изменяющимися понятиями пространства и времени, и далее совершенно ложным путем связал с этим геометрию и арифметику, взамен которых здесь, хотя бы мимоходом, следует упомянуть о более глубокой противоположности математического и хронологического числа. Как арифметика, так и геометрия имеют своим предметом счисление пространства, и их высшие области вообще неотделимы одна от другой. Счисление времени — понятие вполне ясное чутью наивного человека — отвечает на вопрос когда, а не на вопрос что или сколько.

полиса и 'Эвклидовой геометрией, между пространственной

перспективой западной масляной живописи и преодолением

пространства при помощи железных дорог, телефонов и дальнобойных орудий, между контрапунктической инструментальной музыкой и экономической системой кредита? Даже

реальнейшие факторы политики, при изучении их в этой

перспективе, принимают в высшей степени трансцендентальный характер, и мы видим, пожалуй, в первый раз, что такие явления, как египетская система управления, античная монетная система, аналитическая геометрия, чек, Суэцкий канал, китайское книгопечатание, прусская армия и римская техника сооружения дорог — все в равной степени воспринимается как символы и, как таковые, подвергается истолкованию.

Здесь приходится признать, что еще не существует специфического исторического рода познавания. То, что этим именем принято называть, заимствует свои методы почти исключительно из той единственной области знания, где методы познания подверглись строгой разработке, а именно из физики. В отдельных явлениях отыскивают связь, причины и следствия, и это называют: заниматься историческим исследованием. Достойно замечания, что философия старого стиля никогда и не воображала возможности другой связи между духом и миром. Кант, устанавливая в своем главном произведении формальные правила познания, принимал в качестве объекта познавательной деятельности одну только природу, и ни он сам, ни кто другой ни обратили на это внимание. Знание у него значит математическое знание. Когда он говорит о прирожденных формах созерцания и о категориях рассудка, то он совсем не думает о совершенно своеобразном познавании исторических явлений, а Шопенгауэр, удерживающий из всех категорий Канта — что достойно замечания — одну только причинность, говорит об истории с полным пренебрежением *.

То обстоятельство, что кроме необходимости причины и действия — я назову ее логикой пространства, — в жизни существует еще необходимость судьбы — логика времени, — являющаяся фактом глубочайшей внутренней достоверности, который направляет мифологическое, религиозное и художественное мышление и

составляет ядро и суть всей истории в

* Легко заметить, насколько отстает глубина формального сопоставления и энергия отвлечения хотя бы в области исследования Ренессанса или истории переселения народов от того, что является само собой понятным в области теории функции или теоретической оптики. По сравнению с физиком и математиком историк работает небрежно.

противоположность природе, но в то же время не поддается

формам познания, исследованным в "Критике чистого разума", — это обстоятельство еще не проникло в область рассудочной формулировки, философия, следуя знаменитому выражению Галилея в «Saggiatore», в великой книге природы "scritta in lingua matematica" — записана на языке математики. Но мы все еще до сегодняшнего дня ждем ответа философа, на каком языке написана история и как ее надлежит читать.

Математика и принцип причинности приводят к систематизации явлений по методу природоведения, хронология и идея судьбы — по методу историческому. Обе системы охватывают весь мир. Только глаз, в котором и через который этот мир получает свое осуществление, в обоих случаях разный.

4

Природа есть образ, в котором человек высокой культуры

придает единство и значение непосредственным впечатлениям

своих чувств. История — это образ, — при помощи которого воображение человека стремится почерпнуть понимание живого

бытия мира по отношению к собственной жизни и таким способом придать ей углубленную действительность. Способен

ли он справиться с этими образами и который из них больше

властен над его бодрствующим сознанием — вот в чем основ-

ной вопрос всякого человеческого существования.

Из этого вытекают две возможности человеческого миротворчества. Ясно, что они не обязательно являются действительностями. Если мы намерены в дальнейшем заниматься вопросом о смысле всякой истории, то сначала предстоит решить другой вопрос, который ни разу еще не был поставлен. Для кого возможна история? Вопрос кажется парадоксальным. Конечно, для всякого, поскольку всякий является членом и элементом истории. Но следует иметь в виду, что как история, так и природа — и то и другое есть комплекс явлений — предполагает дух, через который и в котором они становятся действительностью. Без субъекта невозможен и объект. Независимо от всяких теорий, которым философы придали тысячу разных формулировок, твердо установлено, что земля и солнце, природа, пространство, вселенная — все это личные переживания, причем их существование в определенном виде зависит от человеческого сознания. Но то же самое справедливо и по отношению к исторической картине мира, к миру становящемуся, а не покоящемуся; и если даже знать,

что она такое, все же еще неизвестно, для кого она является

существующей. Конечно, не для «человечества». Это наше

западноевропейское ощущение, но мы не человечество. Конечно, не только для первобытного человека, но и для человека некоторых высоких культур, не

существовало никакой всемирной истории, никакого мира как истории. Мы все знаем, что в нашем детском миропонимании сначала возникают представления о природе и причинности и только много позднее исторические представления, как, например, определенное чувство времени. Слово «даль» получает для нас раньше определенное значение, чем слово «будущее». Что же произойдет, если целая культура, целый высокий душевный мир строится в таком не знающем истории духе? Как должна ему рисоваться действительность? Мир? Жизнь? Если учесть, что в сознании эллина все прожитое, не только свое личное прошлое, но и всякое другое, немедленно превращалось в миф, т. е. природу, во вневременное, неподвижное, неизменяющееся настоящее, в такой мере, что история Александра Великого для античного понимания еще при его жизни начинала сливаться с легендой о Дионисе и что Цезарь в своем происхождении от Венеры не видел ничего противного разуму, то приходится признать, что для нас, западных европейцев с сильно развитым чувством расстояний во времени, почти невозможно вжиться в такой душевный склад, но что, с другой стороны, мы не имеем никакого права, занимаясь проблемой истории, просто игнорировать этот факт.

Значение, какое для отдельного человека имеют дневники,

автобиографии, исповеди, имеет для души целой культуры

историческое исследование в самом широком значении этого

понятия, даже в том случае, если оно посвящено разного рода

психологическим изысканиям о чужих народах, временах и

нравах. Но античная культура не обладала памятью в этом

'специфическом значении, не имела никакого исторического

органа. Память античного человека – при этом мы, конечно,

бесцеремонно присваиваем чуждой нам душе понятие, заимствованное из нашего душевного склада, – представляет собой нечто совсем другое, так как в его сознании не существует прошедшего и будущего в качестве упорядочивающей перспективы, и все оно полно в совершенно непостижимой для нас степени «настоящим», чем так часто восторгался Гёте во всех проявлениях античной жизни, особенно в произведениях пластики. Это настоящее в чистом виде, величайший символ которого есть дорическая колонна, действительно есть отрицание времени (направления). Для Геродота и Софокла, а также для Фукидида и какого-нибудь римского консула,

прошедшее тотчас же испаряется и превращается в покоящееся вне времени впечатление полярного, не периодического строения, – так как в этом заключается смысл одухотворенного

мифотворчества, – в то время как для нашего мироощущения и внутреннего взора оно является периодическим, ясно расчлененным, направленным к одной цели организмом, составленным из столетий и тысячелетий. Вот этот-то фон и дает как античной, так и западноевропейской жизни их специфическую окраску. То, что греки называли «космосом», было картиной мира, не становяшегося, а пребывающего. Следовательно, сам грек был человеком, который никогда не становился, а всегда пребывал. Поэтому хотя античный человек очень хорошо знал точную хронологию, календарное летосчисление и, больше того, в сфере вавилонской и египетской культуры имел перед собой живое "ощущение. вечности и ничтожности настоящей минуты, выражающееся в величественных наблюдениях над звездами и точных измерениях громадных промежутков времени, но внутренне он себе ничего из всего этого не усвоил. Если греческие философы при случае и упоминают об этом, они говорят по слуху, а не по опыту. Ни у Платона, ни у Аристотеля, не было обсерватории. В последние годы правления Перикла в Афинах народным собранием был принят закон, угрожавший каждому, распространявшему астрономические теории, тяжелой формой обвинения, эйсангелией. Это был акт глубочайшей символики, в котором выразилась воля античной души вычеркнуть всякое представление дали из своего миросозерцания.

Поэтому-то эллины – в лице своего Фукидида – только

тогда начали размышлять о своей истории, когда она внутренне почти завершилась. Но тот же Фукидид, чьи "методические основные" положения во введении к его книге как будто бы носят очень западноевропейский характер, понимал их в том смысле, что допускал сочинение исторических подробностей, раз это ему казалось подходящим. У него это играет роль художественного принципа, но как раз это мы и называем мифотворчеством. О настоящем понимании значения хронологических чисел также не приходится говорить. В III веке Манефон и Берозий – оба не греки – написали основательные сочинения, основанные на источниках, о Египте и Вавилоне, странах, где понимали толк в астрономии и, следовательно, также и в истории. Но образованные греки и римляне

мало об этом заботились и продолжали предпочитать романтические вымыслы какого-нибудь Гекатея или Ктесия. *

Поэтому-то вся древняя история до персидских войн, а

также структура многих позднейших периодов, является по

существу продуктом мифического мышления. История государственного устройства Спарты – Ликург, чья биография

рассказывается со всеми подробностями, был, вероятно, не-

значительным лесным божеством Тайгета – есть выдумка

эллинистического времени, а придумывание римской истории

периода до Ганнибала еще не совсем затихло во времена Цезаря. То, что литература романов об Александре оказывала сильнейшее влияние на серьезную политическую и религиозную историю, хорошо характеризует античное значение слова история. Никто не думал о том, чтобы отличать содержание этой литературы основным образом от дат, обоснованных актами. Когда в конце республики Варрон задался целью зафиксировать быстро исчезавшую из народной памяти римскую религию, он разделил божества, чье богослужение выполнялось со стороны государства с кропотливой тщательностью, на "di certi" и "di incerti" – на таких, о которых кое-что еще было известно, и на таких, от которых, несмотря на продолжающееся общественное богослужение, оставалось только имя. На самом же деле та религия римского общества его времени – как ее с полным доверием почерпали из римских поэтов не только Гёте, но и Ницше – была в главной своей части произведением эллинистической литературы и почти не имела никакой связи со старым культом, который для всех сделался непонятным.

Моммзен дает вполне точную формулировку западноевропейской точки зрения, называя римских историков – он имел в виду, главным образом, Тацита – людьми, которые

* Появляющиеся очень поздно попытки греков создать себе, по образцу египтян, некоторое подобие календаря или хронологии поражают своей наивностью. Счет времени по олимпиадам не есть эра, подобная, например, христианскому летосчислению, и был только литературным паллиативом, мало привычным для народа. Есть надпись, заключающая договор между Элидой и Гереей, который должен длиться "сто лет, начиная с настоящего года". Нельзя, однако, установить, что это был за год. Итак, по прошествии некоторого времени уже не знали, сколько времени длится договор, и, очевидно, никто на это не обращал внимания. Всего вероятнее, эти люди настоящего вообще скоро про него позабыли. Тот факт, что точная датировка событий какой-нибудь "троянской войны", отвечающей по своему положению периоду наших крестовых походов, показалась бы прямо идущей в разрез со стилем, обнаруживает сказочно детский характер античной исторической картины.

говорили о том, о чем надо было умалчивать, и молчали о

том, о чем надо было говорить.

Индийская культура со своей (брахманской) идеей нирваны, этим самым ярким выражением полной неисторичности

души, какое только можно себе представить, никогда не обладала пониманием «когда» в каком бы то ни было виде. Нет

ни индийской астрономии, ни индийского календаря, а значит

и никакой индийской истории, если под этим понимать сознание живого развития. О внешнем течении этой культуры, завершившейся в своей органической части до возникновения

буддизма, нам известно еще меньше, чем об античной за период времени между XII и VIII веком, без сомнения, также

очень богатой великими событиями. Обе сохранились до нас в

призрачно-мифическом образе. Только целое тысячелетие

спустя после Будды, около 500 г. после Р.Х., возникло на

Цейлоне в «Магавансе» нечто отдаленно напоминающее историю.

Сознание индуса было так не исторично устроено, что ему

был даже незнаком в качестве закрепленного во времени явления феномен какой-либо книги, написанной отдельным автором. Вместо органического ряда отдельных личных сочинений возникала смутная масса текстов, к которой каждый прибавлял что ему вздумается, причем понятия индивидуальной духовной собственности, развития идеи, умственной эпохи не играли никакой роли. В таком анонимном облике, характерном для всей индийской истории, лежит перед нами индийская философия. Теперь сравним с ней резко очерченную историю западной философии, состоящую из книг и личностей с определенно выраженной физиономией.

Индус забывал все, египтянин не мог ничего забыть. Индийского портретного искусства — этой биографии "in nuce" (в зачатке) — никогда не существовало; египетская пластика почти исключительно только этим и занималась.

В высшей степени исторично предрасположенная египетская душа, стремящаяся с первобытной страстностью к бесконечному, воспринимала весь свой мир в виде прошедшего и будущего, а настоящее, идентичное с бодрствующим сознанием, казалось ей только узкой границей между двумя неизмеримыми пространствами. Египетская культура есть воплощение заботливости — душевного коррелята дали заботливости о будущем," которая выражалась в выборе гранита и базальта в качестве материала для пластики *, в высеченных

* Наряду с этим надо признать символом высочайшего значения и беспримерным в истории искусства то обстоятельство, что эллины в противоположность

документах, в выработке искусной системы управления и в сети

оросительных каналов *, а также неизбежно связанной с первой заботливости о прошедшем. Египетская мумия — это символ высочайшего значения. Увековечивали тело умершего и равным образом сохраняли длительность его личности, его «ка», при помощи портретных статуй, изготовлявшихся нередко во многих экземплярах, удерживавших связь с этой личностью при помощи очень глубоко понятого сходства. Как известно, в цветущую эпоху греческой пластики портретные статуи определенно не допускались.

Существует глубокая связь между отношением к историческому прошлому и

пониманием смерти, выражающимся в

погребальных обычаях. Египтянин отрицает уничтожаемость. Античный человек утверждает ее всем языком форм своей культуры. Египтяне консервировали даже мумию своей истории, а именно хронологические даты и числа. В то время как, с одной стороны, ничего не сохранилось от досолоновской истории греков, ни одного года, ни одного подлинного имени, никакого определенного события, — что придает единственно известному нам остатку преувеличенное значение, — с другой стороны, мы знаем почти все имена и годы правления египетских царей третьего тысячелетия до Р.Х., а поздние египтяне знали их, конечно, все без исключения. Жуткий символ этой воли к длительности — еще до сего дня лежат в наших музеях тела великих фараонов, сохраняя черты личного облика. На блестяще отполированном гранитном

острие пирамиды Аменемхета III еще теперь можно прочесть

слова: "Аменемхет видит красоту солнца", и на другой стороне: "Душа Аменемхета выше, чем высота Ориона, и она соединяется с преисподней". Это — победа над уничтожаемостыо, над настоящим, и не антично в высшей степени.

* микенскому прошлому — и притом в стране чрезвычайно богатой камнем, — отказавшись от каменного строительства, вновь возвратились к употреблению дерева, чем и объясняется отсутствие архитектурных остатков из эпохи между 1200 и 600 гг. Египетская растительная колонна с самого начала была каменной, а дорическая деревянная выражается враждебность античной души к всему длительному. Было ли выполнено каким-либо из эллинистических городов какое-нибудь широко задуманное предприятие, указывающее на заботу о будущем поколении? Системы путей сообщения и орошения, существование которых доказано в микенскую, следовательно, доантичную эпоху, пришли в упадок и были забыты во время рождения античных народов — значит, с наступления гомеровского времени. И Микены, как исторический фактор, тоже были совершенно забыты. Сохранились тысячи пластинок с надписями из микенского времени и ни одной из гомеровского. Но это не "шаг назад", это новый стиль иначе организованной души. Это "чисто настоящее".

45

В противовес могучей группе египетских жизненных символов, на пороге античной культуры, соответственно тому забвению, которое она развертывает над всяким явлением своего внутреннего и внешнего прошлого, стоит сожжение мертвых Микенскому времени было вообще чуждо сакральное предпочтение этого вида погребения перед всеми остальными, применяемыми обыкновенно наряду с ним у первобытных народов. Царские могилы указывают даже на преимущественное значение погребения в могилах. Но в гомеровскую эпоху, так же, как и в ведийскую, обнаружился этот неожиданный, материально необъяснимый переход от погребения к сожжению, которое, согласно свидетельству «Илиады», совершалось с полным пафосом символического действия, знаменующего торжественное уничтожение и отрицание исторической длительности.

С этого момента наступает конец также пластичности индивидуального душевного развития. Как древняя драма не допускает настоящих исторических мотивов, так для нее неприемлема и тема внутреннего развития, и всем известно, как решительно эллинский инстинкт противился вторжению портрета в область изобразительных искусств. До самых времен империи античное искусство знает только один в известном смысле для него естественный мотив, а именно — миф *. Даже в идеалистические портреты эллинистической пластики мифичны в такой же мере, как и типические биографии в духе Плутарха. Ни один из великих греков не написал воспоминаний посвященных увековечению перед его духовным взором какой-нибудь пройденной эпохи. Даже Сократ не сказал ничего значительного в нашем смысле о своей внутренней жизни. Спрашивается, возможно ли было вообще в античной душе наличие чего-либо подобного тому, что является предпосылкой для создания Парсифаля, Гамлета, Вертера. Мы не видим у Платона никакого сознания развития своего учения. Его отдельные сочинения заключают исключительно

* В течение целого тысячелетия, от Гомера до трагедий Сенеки, вновь и вновь проходят перед нами неизменными, несмотря на их небольшое число, все те же мифические образы Фиеста, Клитемнестры и Геракла, в то время как в

западноевропейской поэзии фаустовский человек выступает сперва как Парсифаль и Тристан, потом, измененный в духе времени, как Гамлет, Дон Кихот и Дон Жуан, далее, подчиняясь современности, в новом превращении, как Фауст и Вертер, и, наконец, как герой современного романа из жизни мирового города, но постоянно в применении к атмосфере и условиям определенного столетия.

46

формулировку тех различных точек зрения, на которых он стоял в разные эпохи своей жизни. Их генетическая связь никогда не

была для него предметом размышления. Единственную – к

слову сказать, плоскую – попытку самоанализа, притом почти уже не принадлежащую к античной культуре, мы находим

в «Бруте» Цицерона. Но уже в самом начале истории западноевропейской мысли стоит образец глубочайшего самоисследования, Дантова "Vita Nuova". Уже из одного этого ясно, как мало античного, т. е. относящегося к области настоящего, было в Гёте, который ничего не забывал и чьи произведения, согласно его собственному выражению, были только отрывками одной большой исповеди.

После разрушения Афин персами все произведения древнейшего искусства были выброшены в мусор, из которого мы теперь их извлекаем, и никогда не было слышно, чтобы кто-нибудь в Элладе поинтересовался руинами Микен или Феста. Читали Гомера, но никто не собирался, подобно Шлиману, разрывать троянские холмы. Нужен был миф, а не история. Часть произведений Эсхила и сочинений философов досократиков была утрачена уже в эллинистическую эпоху. Но уже Петрарка собирал древности, монеты и манускрипты со свойственной только этой культуре набожностью и искренностью наблюдений, как человек, исторически чувствующий, стремящийся к отдаленному – он был первый, предпринявший восхождение на одну из альпийских вершин – и в сущности чужой для своего времени. Только из такого сочетания с проблемой времени развивается психология собирателя. Становится понятным, почему культ прошлого, стремившийся увековечить это прошлое, должен был остаться совершенно незнакомым для античного человека, тогда как уже в эпоху великого Тутмоса вся египетская страна превратилась в огромный музей традиций и архитектуры.

Среди народов Запада немцы стали изобретателями механических часов, этого жуткого символа убегающего времени, чей днем и ночью с бесчисленных башен Западной Европы звучащий бой есть, пожалуй, самое мощное выражение того,

на что вообще способно историческое мироощущение *. Ничего подобного мы не найдем в равнодушных ко времени

* Конструкция часов с колесами и боем была изобретена аббатом Гербертом (позднее папа Сильвестр II), другом императора Отгона III, около 1000 г., т. е. в эпоху начала романского стиля и движения, вызвавшего крестовые походы, этих первых симптомов рождения новой души. Также в Германии появились около 1200 г. первые башенные и, позднее, карманные часы отметить. Следует отметить знаменательное соединение измерения времени со зданиями религиозного культа.

47

античных странах и городах. Водяные и солнечные часы были изобретены в Вавилоне и Египте, и только Платон, опять в конце расцвета Эллады, впервые ввел в Афинах клепсидру, и еще позднее были заимствованы солнечные часы как несущественная принадлежность повседневного обихода, причем все

это не оказало никакого влияния на античное жизнеощущение.

Здесь следует еще упомянуть соответствующее, очень глубокое и ни разу по достоинству не оцененное различие между античной и западноевропейской математикой. Античное числовое мышление воспринимает вещи как они есть, как

величины, без отношения ко времени, чисто в настоящем. Это привело к Эвклидовой геометрии, математической статике и завершению системы учением о конических сечениях. Мы воспринимаем вещи с точки зрения их становления и взаимоотношения, как функции. Это привело к динамике, аналитической геометрии и от нее к дифференциальному счислению *. Современная теория функций есть огромный итог всей этой массы идей. Это очень странный, но духовно строго обоснованный факт, что греческая физика, в качестве статики в противоположность динамике, совершенно не знала применения часов и в них не нуждалась, и в то время как мы высчитываем тысячные доли секунды, совершенно игнорировала измерение времени. Энтелехия Аристотеля единственное из всех существующих вневременное – антиисторическое – понятие развития.

Таким образом выясняется наша задача, поскольку жизнь

есть осуществление душевно возможного и новое понятие душевно невозможного устанавливает новую точку зрения на

вещи. Мы, люди западноевропейской культуры – явления

вполне точно ограниченного промежутком времени между

1000 и 2000 годом после Р.Х. – являемся исключением, а не

правилом. "Всемирная история" – это наша картина мира, а

не принадлежащая «человечеству». Для индуса и эллина не

существовало картины становящегося мира как вида и формы

созерцания, и вполне возможно, что в будущем, после окончательного угасания западной цивилизации, носителями которой являемся мы, современные люди, никогда не повторится подобная культура и подобный человеческий тип, для которого "всемирная история" есть содержание космического сознания.

* У Ньютона оно очень показательно названо флюксионным исчислением в связи с определенными метафизическими представлениями о сущности времени. В греческой математике время вообще не упоминается.

Что же такое всемирная история? Разумеется, некоторая

духовная возможность, внутренний постулат, некоторое выражение чувства формы. Но как бы определенно ни было

чувство, оно далеко от законченной формы, и как бы мы ни

чувствовали и ни переживали всю всемирную историю и как

бы мы ни были вполне уверены в возможности для нас обозреть весь ее облик, тем не менее в настоящее время нам известны только некоторые ее формы, а не самая форма.

Всякий, кого ни спросить, несомненно, убежден, что он

ясно и определенно различает периодическую структуру истории. Иллюзия эта основана на том обстоятельстве, что никто еще серьезно над ней не задумывался и никто не сомневается

в своем знании, так как не подозревает, как много здесь еще

поводов для сомнения. Действительно, облик всемирной истории есть неисследованное духовное достояние, переходящее даже в кругах специалистов историков нетронутым от поколения к поколению и очень нуждающееся хотя бы в малой доле того скептического к себе отношения, которое, начиная с Галилея, разложило и углубило прирожденную нам картину природы.

"Древний мир – Средние века – Новое время" – вот та

невероятно скудная и лишенная смысла схема, чье абсолютное владычество над нашим историческим сознанием постоянно мешало правильному пониманию подлинного места, облика и, главным образом, жизненной длительности той части мира, которая сформировалась на почве Западной Европы со времени возникновения германской империи, а также ее отношений к всемирной истории, т. е. общей истории всего высшего человечества.

Будущим культурам покажется совершенно невероятным,

что никогда даже не было подвергнуто сомнению значение

этой схемы, с ее наивной прямолинейностью, с ее бессмысленными пропорциями, этой схемы, от столетия к столетию все более и более теряющей всякий смысл и совершенно не допускающей включения новых открывающихся нашему историческому сознанию областей. Самые попытки критики и очень значительные изменения, которым она подверглась под влиянием необходимости, — так, например перенесение начала "Нового времени" с крестовых походов на Ренессанс и, далее, на начало XIX века — доказывают одно: ее до сих пор считают непоколебимой, почти за результат божественного откровения или, по крайней мере, за что-то очевидное, так

сказать, за априорную форму исторического созерцания в том

смысле, как говорит об этом Кант.

Но эта общепринятая форма не допускала никакого ее углубления, и так как от нее не хотели отказаться, то отказались от возможности действительно понять историческую связь. Ей мы обязаны тем, что большие морфологические проблемы истории совершенно не были обнаружены. Они поддерживала формально рассмотрение истории на том низком уровне, которого бы постыдились во всякой другой науке.

Достаточно указать на то, что эта схема устанавливает

чисто внешнее начало и конец там, где в более глубоком

смысле нельзя говорить ни о начале, ни о конце. По этой

схеме страны Западной Европы* являются покоящимся полю-

сом (математически говоря, точкою на поверхности шара),

вокруг которого скромно вращаются мощные тысячелетия истории и далекие огромные культуры. Причем для всего этого

нет другого основания, кроме разве того, что мы, авторы этой

исторической картины, находимся как раз в этой точке. Это

очень своеобразно придуманная планетная система. Один какой-то уголок принимается за центр тяжести исторической

системы. Здесь солнце и центр этой системы. Отсюда события

* В этом случае историк также находится под злополучным влиянием географического предрассудка (чтобы не сказать — под впечатлением географической карты): география описывает Европу как часть света, вследствие чего он чувствует себя обязанным также привести соответствующее идеальное разграничение Европы и Азии. Следовало бы вычеркнуть слово Европа из истории. Не существует исторического типа «европейца». Бессмысленно по отношению к эллинам говорить о "европейском древнем мире" (разве Гомер, Гераклит, Пифагор были "азиатами"?) и об их «миссии», заключавшейся в культурном сближении Азии и Европы. Все это слова, заимствованные из банального толкования географической карты и не имеющие под собой никакого реального основания. Слово Европа и возникший под его влиянием комплекс представлений были единственной причиной, заставлявшей наше историческое

сознание объединять Россию и Европу в одно ничем не оправдываемое целое. В данном случае простая абстракция, возникшая в культурном кругу воспитанных на книгах читателей, привела к огромным реальным последствиям. Воплощенные в личности Петра Великого, они на целое столетие подменили историческую тенденцию примитивной народной массы, в противовес чему русский инстинкт с враждебностью, олицетворенной в Толстом, Аксакове и Достоевском, очень правильно отграничивает "матушку Россию" от «Европы». Восток и Запад — понятия, полные настоящего исторического содержания. «Европа» — пустой звук. Все великие создания древности возникли под знаком отрицания какой-либо континентальной границы между Римом и Кипром, Византией и Александрией. Все, что носит имя европейской культуры, возникло на пространстве между Вислой, Адриатическим морем и Гвадалквивиром. И если допустить, что Греция во время Перикла "находилась в Европе", то теперь она там больше не находится.

50

истории почерпают настоящий свет. Отсюда устанавливается

их значение и перспектива. Но в действительности это голос

несдерживаемого никаким скепсисом тщеславия западноевропейского человека, в уме которого развертывается фантом — "всемирная история". Этим объясняется вошедший в привычку огромный оптический обман, благодаря которому исторический материал целых тысячелетий, отделенный известным расстоянием, например, Египет или Китай, принимает миниатюрные размеры, а десятилетия, близкие к зрителю, начиная с Лютера и особенно с Наполеона, приобретают причуд ливо-громадные размеры. Мы знаем, что это только одна видимость, что, чем выше облако, тем медленнее оно движется, и что медленность движения поезда в далеком ландшафте только видимая, но мы убеждены, что темп ранней индийской, вавилонской и египетской истории был, действительно, медленнее темпа жизни нашего недавнего прошлого. И мы считаем их сущность более скудной, их формы слабее развитыми и более растянутыми именно потому, что не научились учитывать отдаленность, внешнюю и внутреннюю. Нигде с такой ясностью, как здесь, не выступает недостаток умственной свободы и самокритики, так невыгодно отличающий историческую методу от всякой другой.

Конечно, вполне понятно, что для культуры Запада, которая, скажем, начиная с Наполеона, распространяет свои формы, хотя бы и внешне, на весь земной шар, существование Афин, Флоренции и Парижа важнее, чем многого другого. Но возводить это обстоятельство в принцип построения всемирной истории потому только, что мы живем в данной культурной среде, значило бы обладать кругозором провинциала. Это давало бы право китайскому историку со своей стороны составить такой план всемирной истории, в котором обходились бы молчанием, как нечто неважное, крестовые походы и Ренессанс, Цезарь и Фридрих Великий. Практическому политику и критику социальных условий допустимо при оценке других эпох руководиться своим личным вкусом, точно так же как технолог-химик волен практически рассматривать область производных бензола как самую важную главу естествознания и совершенно не интересоваться электродинамикой, но мыслитель обязан устранить все личное из своих комбинаций. Почему XVIII столетие в морфологическом отношении важнее, чем одно из шестидесяти ему предшествовавших? Разве не смешно противопоставлять какое-то "Новое время", охватывающее несколько столетий и притом локализированное почти исключительно в Западной Европе, "Древнему миру", который охватывает столько же тысячелетий и к которому

51

сверх того присчитывают еще в виде прибавления всю

массу догреческих культур, не пытаясь глубже расчленить их

на отдельные части? Чтобы спасти устаревшую схему, разве

не трактовали в качестве прелюдий к античности Египет и Вавилон, завершенная в себе история которых, каждая в отдельности, способна уравновесить так называемую "всемирную историю" от Карла Великого до мировой войны и многое последующее? Разве не относили с несколько смущенной миной сложные комплексы индийской и китайской истории куда-то в примечания,

и разве просто не игнорировали великие американские культуры под тем предлогом, что они находятся вне связи (с чем?). Так мыслит негр, разделяющий мир на свою деревню, на свое племя и на "все остальное" и считающий, что луна много меньше облаков и что они ее проглатывают.

Я называю эту привычную для западного европейца схему, согласно которой все высокие культуры совершают свои пути вокруг нас, как предполагаемого центра всего мирового процесса, птоломеевой системой истории и противополагаю ей в качестве Коперникова открытия в области истории, изложенную в настоящей книге и заступающую место прежней схемы, новую систему, согласно которой не только античность и Западная Европа, но также Индия, Вавилон, Китай, Египет, Арабская культура и культура Майя рассматриваются как меняющиеся проявления и выражения единой, находящейся в центре всего жизни, и ни одно из них не занимает преимущественного положения: все это отдельные миры становления, все они имеют одинаковое значение в общей картине истории, притом нередко превышая эллинство величием духовной концепции и мощью подъема.

7

Схема "Древний мир — Средние века — Новое время"

передана нам церковью и есть создание гностики, т. е. семитского, в особенности сиро-иудейского мирочувствования в

эпоху римской империи.

Внутри тех узких границ, которые являются предпосылкой

этой концепции, она имела, несомненно, свои основания. Ни

индийская, ни даже египетская история не попадают в круг

ее наблюдений. Название "всемирная история" в устах этих

мыслителей обозначает единичное, в высшей степени драматическое событие, сценой для которого послужила страна

между Элладой и Персией. Здесь получает свое выражение

строго дуалистическое мироощущение восточного человека,

но не под углом зрения полярности, как противопоставление

души и тела, как в современной ему метафизике, а под углом

зрения периодичности *, как катастрофа, как поворотный

пункт двух эпох между сотворением мира и его концом, причем оставлялись совершенно вне внимания явления, не фиксированные, с одной стороны, античной литературой, с другой — Библией. В этой картине мира в образе "Древнего мира" и "Нового времени" выступает вполне очевидное в то время противоположение языческого и христианского, античного и восточного, статуи и догмы, природы и духа, формулируемое в плоскости времени как процесс преодоления одного другим. Исторический переход приобретает религиозные признаки искупления. Конечно, это — построенный на узких и скорее провинциальных взглядах, но логический и законченный в себе аспект, однако вполне связанный с определенной местностью и определенным типом человека и неспособный ни к какому естественному расширению.

Только путем дополнительного прибавления третьей эпохи

— нашего "Нового времени" — уже на западноевропейской

почве в эту картину проникли элементы движения. Восточное

противоположение было покоящейся, замкнутой, пребываю-

щей в равновесии антитезой, с однократным божественным

действием посредине. Этот стерилизированный фрагмент истории, воспринятый и усвоенный человеком нового типа, неожиданно получил развитие и продолжение в виде линии, прячем никто не сознавал причудливости такой перемены; линия эта тянулась от Гомера или Адама – возможности в настоящее время обогатились индо-германцами, каменным веком и человеком-обезьяной – через Иерусалим, Рим, Флоренцию и Париж, в ту или другую сторону в зависимости от личного вкуса историка, мыслителя или художника, с неограниченной свободой интерпретировавших эту тройственную картину.

Итак, к двум дополняющим друг друга понятиям, язычества и христианства, воспринятым во временной последовательности как исторические эпохи, прибавлено некоторое завершающее третье, "Новое время", которое, со своей стороны, странным образом не допускает дальнейшего применения того же приема и, будучи подвергнуто многократному «растяжению» после крестовых походов, оказалось неспособным к дальнейшему удлинению. Оставалось невысказанное ясно убеждение, что здесь, по ту сторону Древнего мира и Средних веков, начинается что-то заключительное, третье царство,

* В Новом Завете полярная точка зрения представлена диалектикой апостола Павла, периодическая – Апокалипсисом.

заключавшее в себе в некотором роде исполнение, высшую точку или цель, честь открытия которой всякий, начиная со схоластиков до теперешних социалистов, приписывал исключительно себе. Это было столь же удобное, как и лестное для его авторов проникновение в ход вещей. С полной наивностью здесь были смешаны дух Запада со смыслом вселенной. В дальнейшем ошибка мысли была превращена в метафизическую добродетель трудами мыслителей, которые приняли эту consensu omnium освященную схему и, не подвергая ее серьезной критике, сделали базисом философии, возложив авторство своего "плана мироздания" на Бога. Мистическая троица эпох сама по себе представлялась в высшей степени привлекательной для метафизического вкуса. Гердер называл историю воспитанием человеческого рода, Кант – развитием понятия свободы, Гегель – самораскрытием мирового духа, другие еще как-нибудь иначе. Но способность создавать исторические построения подобного рода в настоящее время истощилась.

Идея третьего царства была уже знакома аббату Иоахиму

де Флорис (ум. в 1202 г.), связавшему три эпохи с символами

Бога Отца, Сына и Святого Духа. Лессинг, неоднократно называвший свое время наследием античности, заимствовал эту идею для своего "Воспитания человеческого рода" (со ступенями детства, юности и возмужалости) из учения мистиков XIV столетия, а Ибсен, основательно развивающий ту же мысль в драме "Император и Галилеянин", в которой непосредственно вторгается гностическое мировоззрение в образе волшебника Максима, ни на шаг не ушел дальше в своей известной стокгольмской речи 1887 г. Связывать со своей личностью некоторую заключительную ступень является, очевидно, потребностью западноевропейского самоощущения.

Но совершенно недопустима подобная манера трактования

всемирной истории, когда каждый предоставляет полную волю своему политическому, религиозному или социальному

убеждению и придает трем фазам, к которым никто не смеет

прикоснуться, направление, непосредственно приводящее к

местонахождению самого автора; при этом за абсолютное мерило принимают зрелость разума, гуманность, счастье большинства, экономическое развитие, просвещение, свободу народов, подчинение природы, научное мировоззрение и

тому подобное и оценивают таким образом тысячелетия, доказывая, что они не поняли или не сумели достигнуть нужного, между тем как в действительности они стремились к чему-то другому, чем мы. "В жизни дело идет о жизни, а не о каком-либо результате ее", – это выражение Гете следовало

54

бы противопоставить всем безумным попыткам разгадать тайну исторической формы при помощи программы.

Ту же картину рисуют историки каждого искусства и науки а также политической экономии и философии. Нам изображают историю живописи от египтян (или от пещерного человека) до импрессионизма, музыки – от слепого певца Гомера до Байрейта, общественного устройства – от жителей свайных построек до социализма, в форме линейного восхождения с какой-нибудь постоянной, неизменной тенденцией; при этом совершенно упускают из внимания возможность того, что искусства имеют определенно отмеченную жизненную длительность, что они привязаны к определенной стране и определенному человеческому типу в качестве его выражения, что таким образом все эти всеобщие истории не что иное, как внешнее и механическое соединение нескольких отдельных явлений, отдельных искусств, не имеющих между собой ничего общего, кроме имени и некоторых ремесленных технических приемов.

Этот взгляд на вещи не лишен комической стороны. Во

всех других областях живой природы мы допускаем право вы-

водить из каждого отдельного явления тот образ, который лежит в основе его существования, будь ли то путем опыта, или интуитивного восприятия внутренней сути. Мы знаем, что жизненные явления животного и растения позволяют делать аналогичные заключения по отношению к родственным видам, что во всем живущем царит таинственный порядок, не имеющий ничего общего с законом, причинностью и числом, и извлекаем из этого морфологические выводы. Только в вопросах, касающихся самого человека, мы без всякого дальнейшего исследования принимаем когда-то давно установленную историческую форму его существования и к этой предвзятой теме подгоняем подходящие и не подходящие факты. Если факты не подходят – тем хуже для них. Мы говорим о них с презрением, как, например, про историю Китая, или даже не удостоиваем их взгляда, как, например, носителей культуры Майя. Они якобы "ничем не участвовали в построении всемирной истории", – выражение в высшей степени забавное.

О каждом отдельном организме мы знаем, что темп, образ

и продолжительность его жизни, или каждого отдельного проявления жизни, является чем-то определенным. Никто не будет ожидать от тысячелетнего дуба, что именно теперь должно начаться его подлинное развитие. Никто не ожидает от гусеницы, с каждым днем растущей на его глазах, что этот рост может продолжиться еще несколько лет. Каждый в этом случае с полной уверенностью чувствует определенную границу,

55

и это чувство является не чем иным, как чувством органической формы. Но по отношению к высшему человечеству в смысле будущего царит безграничный тривиальной оптимизм. Здесь замолкает голос всякого психологического и физиологического опыта, и каждый отыскивает в случайном настоящем «возможности» особенно выдающегося линейнообразного "дальнейшего развития" только потому, что он их желает. Здесь находят место для безграничных возможностей – но никогда для естественного конца – и из условий каждого отдельного момента выводят в высшей степени наивно построенное продолжение.

Но у «человечества» нет никакой цели, никакой идеи, ни-

какого плана, так же как нет цели у вида бабочек или орхидей. «Человечество» – пустое слово. Стоит только исключить этот фантом из круга проблем исторических форм, и на его месте перед нашими глазами обнаружится неожиданное богатство настоящих форм. Тут необычайное обилие, глубина и

разнообразие жизни, скрытые до сих пор фразой, сухой схемой или личными «идеалами». Вместо монотонной картины линейнообразной всемирной истории, держаться за которую можно только закрывая глаза на подавляющее количество противоречащих ей фактов, я вижу феномен множества мощных культур, с первобытной силой вырастающих из недр породившей их страны, к которой они строго привязаны на всем протяжении своего существования, и каждая из них налагает на свой материал — человечество — свою собственную форму и у каждой своя собственная идея, собственные страсти, собственная жизнь, желания и чувствования и, наконец, собственная смерть. Вот краски, свет, движение, каких не открывал еще ни один умственный глаз. Есть расцветающие и стареющие культуры, народы, языки, истины, боги, страны, как есть молодые и старые дубы и пинии, цветы, ветки и листья, но нет стареющего человечества. У каждой культуры есть свои собственные возможности, выражения, возникающие, зреющие, вянущие и никогда вновь не повторяющиеся. Есть многочисленные, в самой своей сути друг от друга отличные, пластики, живописи, математики, физики, каждая с ограниченной жизненной длительностью, каждая замкнутая в себе, подобно тому как у каждого вида растений есть свои собственные цветы и плоды, свой собственный тип роста и смерти. Культуры эти, живые существа высшего порядка, вырастают со своей возвышенной бесцельностью, подобно цветам в поле. Подобно растениям и животным, они принадлежат к живой природе Гёте, а не к мировой природе Ньютона. Во всемирной истории я вижу картину вечного

образования и изменения, чудесного становления и умирания

органических форм. А присяжный историк видит в ней подобие какого-то ленточного червя, неутомимо наращивающего

эпоху за эпохой.

В конце концов влияние комбинации "Древний мир -

Средние века — Новое время" в настоящее время изжито.

Какой бы безнадежно узкой и плоской она нам ни представлялась, все же она была единственным имевшимся у нас обобщением, не совсем чуждым философии, и ей обязана некоторыми намеками на философское содержание та литературная обработка материала, которую мы называем всемирной историей; однако крайний предел столетий, которое можно связать при помощи этой схемы, давно уже перейден. При быстром накоплении исторического материала, в особенности лежащего за пределами установившегося распорядка, вся традиционная картина превращается в необозримый хаос. Всякий не совсем слепой историк знает и чувствует это и, только из-за боязни окончательно потонуть, держится за единственную ему известную схему. Под термин "Средние века", пущенный в оборот в 1667 г. в Лейдене профессором Горном, принято в настоящее время подводить бесформенно, постоянно расширяющуюся массу, границы которой чисто отрицательно определяются тем материалом, который ни в каком случае не может быть отнесен к двум другим составным частям, если их привести в относительный порядок. Примеры этому мы видим в неопределенности трактования и оценки новоперсидской, арабской и русской истории. В особенности невозможно далее закрывать глаза на то обстоятельство, что так называемая всемирная история при своем начале фактически ограничивается восточной частью средиземноморского бассейна, потом вдруг происходит перемена сцены и место действия переносится в центральную часть Западной Европы, причем за поворотный пункт принимается переселение народов, событие для нас очень важное и потому сильно переоцененное, носящее в действительности чисто местный характер и, как таковое, не имеющее значения, например для арабской культуры.

Гегель с полной наивностью заявил, что он намерен игнорировать те народы, которые не укладываются в его систему истории. Однако это было только честным признанием в методических предпосылках, без которых ни один историк не достигал своей цели. Тот же прием можно проследить во всех исторических сочинениях. То, каким историческим феноменам придавать серьезное историческое значение, каким нет,

действительно является в настоящее время вопросом научного

такта. Ранке — хороший пример для этого.

8

В настоящее время мы мыслим землю не в целом, а разделенною на части света. Только философам и историкам это остается еще неизвестным. Какое же значение для нас могут иметь мысли и перспективы, выступающие с притязанием на универсальное значение, но чей горизонт не распространяется далее духовной атмосферы западноевропейского человека?

Рассмотрим под этим углом зрения наши лучшие книги.

Когда Платон говорит о человечестве, он имеет в виду эллинов, в противоположность варварам, Это вполне соответствует антиисторичному стилю античной жизни и мышления и, учитывая это, мы придем к правильным результатам. Но Кант, философствуя, например, об этических идеалах, приписывает своим положениям обязательное значение для людей всех видов и всех времен. Он не высказывает это определенно только потому, что это само собой вполне понятно для него самого и для его читателей. В своей «Эстетике» он формулирует принцип искусства не Фидия или Рембрандта, а искусства вообще. Но то, что он устанавливает в качестве необходимых форм мышления, суть только необходимые формы западного мышления. Поверхностного ознакомления с Аристотелем и достигнутыми им совершенно отличными выводами, казалось бы, достаточно, чтобы убедиться, что мы имеем дело с размышлением над самим собой не менее ясного, но по-другому устроенного духа. Русским философам, как, например, Соловьеву, непонятен космический солипсизм *, лежащий в основе Кантовой "Критики разума" (каждая теория, как бы она ни была абстрактной, есть только выражение определенного мироощущения) и делающий ее самой истинной из всех систем для западноевропейского человека, а для современного китайца или араба с их совершенно иначе устроенным интеллектом учение Канта имеет значение исключительно курьеза.

Вот чего не хватает у западного мыслителя и что как раз

ему должно было бы быть присущим: сознания исторически-относительного характера достигнутых им результатов, являющихся выражением только одного определенного существования, знания неизбежной ограниченности значения вся-

* Его мы встречаем уже в «Парсифале» Вольфрама фон Эшенбаха и в Дантовой "Божественной Комедии".

58

кого положения, убеждения, что его "неопровержимые истины" и "вечные убеждения" истинны только для него и вечны только в его аспекте мира, и что его обязанностью является за пределами их искать других истин, высказанных по внутреннему убеждению с такой же определенностью людьми других культур. Это необходимое условие полноты всякой философии будущего. Вот что значит понимать язык форм истории, язык форм живого мира. В них нет неизменного и общеобязательного. Нельзя больше говорить о формах мышления, как такового, о принципе трагического, о задаче государства. Обязательное всеобщее знание есть только ложное

заключение от себя к другим.

Еще более сомнительной становится картина, если мы обратимся к мыслителям западноевропейской современности, начиная с Шопенгауэра, у которых центр тяжести философствования переносится из области абстрактно-систематической в практическо-этическую и на место проблемы познания вступает проблема жизни (воли к жизни, к власти, к действию). В данном случае подвергается рассмотрению уже не идеальное отвлечение «человек», как у Канта, но действительный человек, который обитает на земной поверхности в определенную эпоху и в качестве первобытного и культурного человека входит

в состав той или иной народности, и то обстоятельство, что формулирование высочайших понятий определяется той же схемой "Древний мир – Средние века – Новое время" и связанными с ней местными ограничениями, становится уже смешным. Однако дело обстоит именно так.

Ознакомимся с историческим горизонтом Ницше. Его понятие декаданса, нигилизма, переоценки ценностей, все эти концепции, глубоко коренящиеся в сущности западной цивилизации и являющиеся прямо решающими для ее анализа, – что было базисом для их формулировки? Римляне и греки, Ренессанс и европейская современность, наряду с этим беглый экскурс в область (плохо понятой) индийской философии, одним словом, Древний мир – Средние века – Новое время. За эти границы, строго говоря, он никогда не переступал, так же как и другие современные мыслители. Но разве это может служить основанием для философии мира" Значит ли это вообще исследовать человеческую историю? И следует ли удивляться, если Ницше, ничего не зная ни о Египте, ни о Вавилоне, ни о России, ни о Китае и переходя от отдельных наблюдений к более широким обобщениям – сюда относятся мысли о морали господ, о белокуром звере, о сверхчеловеке, – вдруг приступает к суммарным, мнимо-всеобъемлющим

построениям, и что построения эти в действительности являются очень провинциальными совершенно произвольными,

под конец даже комическими?

Какое же отношение имеет его понятие дионисовского начала к внутренней жизни высоко цивилизованных китайцев времен Конфуция или современного американца? Какое имеет значение тип сверхчеловека для магометанского мира? Или что значат понятия природы и духа, языческого и христианского, античного и современного, в качестве антитез, для душевной жизни индийца или русского? Что имеет общего Толстой, из самых недр своего человеческого сознания отвергающий, как нечто чуждое, весь западный мир идей, со Средними веками, с Данте или Лютером; или японец – с Парсифалем и Заратустрой, или что имеет общего индус с Софоклом? А разве обширнее мир идей Шопенгауэра, Конта, Фейербаха, Хеббеля или Стриндберга? Разве не свойственно всей их психологии, несмотря на космические устремления, чисто западноевропейское значение? Какими комическими покажутся женские проблемы Ибсена, точно так же заявляющие претензию на внимание всего «человечества», если на место знаменитой «Норы», северо-западно-европейской дамы большого города, кругозор которой приблизительно соответствует плате за квартиру от 2 до 6 тысяч марок и протестантскому воспитанию, поставить жену Цезаря, г-жу де Севинье, японку или тирольскую крестьянку. Но у самого Ибсена кругозор жителя большого города из среднего класса вчерашнего и нынешнего дня. Его конфликты, психические предпосылки которых существуют приблизительно с 1850 г. и едва ли переживут 1950 г., уже не являются таковыми для высшего света и для низших слоев населения, не говоря уже о городах с неевропейским населением.

Все это эпизодические и местные, в большинстве случаев даже обусловленные минутными духовными интересами обитателей больших городов западноевропейского типа, а отнюдь не общеисторические и вечные ценности, и, как ни существенны они для поколения Ибсена и Ницше, все же подчинение им других факторов, лежащих вне современных интересов, недооценка таковых или их устранение, были бы полным непониманием смысла термина всемирная история, обозначающего не какой-либо выбор, а совокупность. А как раз это-то и повторяется необыкновенно часто. Все, что до сих пор на Западе говорилось и думалось о проблемах пространства, времени, движения, числа, воли, брака, собственности, трагического, науки, – все оставалось узким и сомнительным, так как старались найти исчерпывающий ответ на вопрос и не

понимали, что ответов столько же, сколько и спрашивающих,

что философский вопрос есть только скрытое желание получить определенный ответ, уже заключенный в самой постановке вопроса, что великие вопросы

какой-либо эпохи следует признать вполне привязанными к определенной минуте, и что, наконец, следует признать целую группу исторически обусловленных решений, и только обзор их – при условии полного отстранения собственных убеждений – вскрывает последние тайны. Для настоящего мыслителя нет абсолютно верных или неверных точек зрения. Недостаточно перед лицом таких трудных проблем, как проблема времени или брака, обращаться к собственному опыту, к внутреннему голосу, к разуму, к мнению предшественников или современников. Так можно узнать то, что является истинным для самого себя, для своего времени, но это еще не все. Явления других культур говорят на другом языке. Для других людей есть другие истины. Для мыслителя они должны иметь значение все или ни одна.

Отсюда становится понятным, чего может достигнуть западноевропейская критика мира в смысле расширения и углубления, и какой огромный, по сравнению с наивным релативизмом Ницше и его поколения, материал подлежит включению в круг исследования, какой тонкости чувства формы, какой степени психологической разработки, какого отказа и независимости от практических интересов, какой неограниченности горизонта необходимо достигнуть прежде, чем будет позволено с полным правом сказать, что мы поняли всемирную историю, т. е. мир как историю.

9

Всем этим произвольным, узким, привнесенным извне,

продиктованным личными интересами, насильственно навязанным истории формам я противополагаю действительный,

"Коперников", образ мировых событий, таящийся в них и открывающийся только непредубежденному взгляду.

Опять возвращаюсь к Гёте. Что он подразумевает под

именем живой природы, как раз соответствует тому, что я

называю всемирной историей в широком смысле, т. е. миром

как историей. Гёте, в своей художественной деятельности

выявлявший жизнь, развитие образов, становление, а не

ставшее, как мы видим это на примере "Вильгельма Мейстера" и "Правды и вымысла", ненавидел математику. У него

миру как механизму противостоял мир как организм, мертвой природе – живая, закону-образ. Каждая написанная

61

им в качестве естествоиспытателя строка стремится представить образ совершающегося, "чеканных форм в их жизненном развитии". Вживание, наблюдение, сравнение, непосредственная внутренняя уверенность, точная чувственная фантазия – таковы были его средства раскрытия таинств движущихся явлений. И таковы средства исторического исследования вообще. Других, кроме этих, не имеется. Эта божественная прозорливость заставила его вечером после битвы при Вальми у бивуачного огня сказать свое изречение: "Здесь, с сегодняшнего дня начинается новая эпоха мировой истории, и вы можете сказать, что вы при этом присутствовали". Ни один полководец, ни один дипломат, уже не говоря о философах, никогда так непосредственно не чувствовал свершения истории. Эта глубочайшая оценка, высказанная по поводу исторического события в самый момент его свершения.

И подобно тому, как он наблюдал развитие растительных форм из листа, возникновение позвонка, происхождение геологических напластований, т. е. судьбу природы, а не ее причинную связь, – так и мы приступим к рассмотрению языка форм человеческой истории, ее периодической структуры, дыхания истории во всем изобилии её доступных нашему восприятию

подробностей.

В других научных областях принято причислять человека к организмам земной поверхности, и на это имеется полное основание. Строение его тела, его естественные функции, общий доступный восприятию облик – все это делает его составной частью более обширного целого. Однако, несмотря на глубоко почувствованное сродство судьбы растительного мира и судьбы человека – постоянный мотив всякой лирики, – несмотря на сходство человеческой истории с историей любой группы высших живых существ – эту обычную тему бесчисленных сказок, сказаний и басен, – для человека постоянно делают исключение. Вот здесь надо искать сравнений, предоставив миру человеческих культур свободно и глубоко воздействовать на наше воображение, а не втискивая его в предвзятую схему; надо за словами: юность развитие, увядание, бывшими до сего времени, и теперь более, чем когда-либо, выражением субъективной оценки и чисто личного интереса социального, морального, эстетического характера, признать, наконец, значение объективного наименования для органических состояний; надо сопоставить античную культуру, как законченный в себе феномен, как тело и выражение античной души, наряду с египетской, индийской, вавилонской, китайской и западноевропейской культурами, и искать типическое в переменчивых судьбах этих больших индивидуумов, момент

необходимого в необузданном изобилии случайностей, – и

тогда, наконец, развернется перед нами картина мировой истории, свойственная нам и только нам, как людям Западной

Европы.

10

Возвращаясь к нашей более узкой теме, мы должны, исходя из установленной точки зрения на мир, морфологически определить строение современности, точнее говоря, времени между 1800 и 2000 годами. Следует выяснить временное положение этой эпохи внутри всей западной культуры, ее значение, как биографического отрывка, необходимо встречающего в той или иной форме в каждой культуре, а также органическое и символическое значение свойственных ей сочетаний политических, художественных, умственных и социальных форм.

Здесь вскрывается идентичность этого периода с эллинизмом, в особенности идентичность его современной кульминационной точки, отмеченной мировой войной, с моментом перехода от эллинизма к римской эпохе. Так как мы вынуждены прибегать к сравнениям, Рим со своим строгим здравым смыслом, не гениальный, варварский, дисциплинированный, практичный, протестанский, прусский, всегда будет служить нам ключом к пониманию собственного будущего. Греки и римляне – здесь разделение и нашей судьбы в той ее части, которая уже для нас совершилась, и той, которая нам еще предстоит. Давно уже можно и нужно было проследить в "Древнем мире" развитие, представляющее полную параллель нашему западноевропейскому, параллель, отличающуюся в подробностях внешних явлений, но вполне сходную по общему стремлению, направляющему великий организм к завершению. Черта за чертой, начиная с "троянской войны и Крестовых походов, с Гомера и " Песни о Нибелунгах", через дорический и готический стиль, Дионисово религиозное движение и "Ренессанс, через Поликлета и Себастьяна Баха, Афины и Париж, Аристотеля и Канта, Александра и Наполеона, кончая эпохой мирового города и империализма обеих культур, мы обнаружили бы неизменное "alter ego" нашей действительности.

Но само истолкование исторической картины античности,

являющееся необходимым предварительным условием для вышеуказанного исследования – как односторонне, как внешне, как предвзято, как узко к нему всегда приступали! Чувствуя себя слишком родственными «древним», мы всегда смотрели

63

на задачу слишком легко. Увлечение неглубоким сходством, вот где лежит опасность, и все исследование древнего мира сделалось ее жертвой. Надо, наконец, преодолеть этот предрассудок, будто античность нам внутренне родственна и мы являемся поэтому ее учениками и продолжателями; на самом деле мы были только 'ее 'поклонниками. Понадобилась вся религиозно-философская, художественно-историческая, социально-критическая работа XIX века, не столько чтобы, наконец, научить нас пониманию драм Эсхила, учения Платона, религии Аполлона и Диониса, Афинского государства и цезаризма, – нет, от этого мы еще очень далеки, – но что бы заставить нас, наконец, почувствовать, как неизмеримо далеко и чуждо нам все это, пожалуй, более чуждо, чем мексиканские боги и индийская архитектура.

Наши мнения о греко-римской культуре постоянно колебались между двумя крайностями, причем предвзятая схема "Древний мир – Средние века – Новое время" неизменно оказывала свое влияние на установление перспектив каждой "точки зрения". Одни, в особенности общественные деятели, экономисты, политики, юристы, считают, что "современное человечество" находится в состоянии постоянного прогресса, оценивают его очень высоко и по этой мерке измеряют все прошедшее. Нет ни одной современной партии, которая бы на основании своих принципов "не воздала должное" Клеону, Марию, Фемистоклу, Катилине и Гракхам. Другие, как-то: художники, поэты, филологи и философы, не чувствуя себя дома в упомянутой современности, отыскивают в какой-либо эпохе прошлого такой же абсолютный исходный пункт и, так же догматически основываясь на нем, осуждают современность. Одни видят в греческом мире «зачатки», другие в современности «упадок», в обоих случаях находясь под впечатлением того исторического воззрения, которое сопоставляет оба феномена в линейной последовательности.

В этом противопоставлении нашли свое выражение две души Фауста. Опасность для одной заключается в рассудочной поверхностности. В "конце концов, в руках наших современников ото всего, чем была античная культура, ото всего света античной души не остается ничего, кроме социальных, хозяйственных, правовых, политических, физиологических «фактов». Все остальное принимает характер "вторичных последствий", «рефлексов», "параллельных явлений". В их книгах не найти следа мифической значительности Эсхиловых хоров, колоссальной почвенной силы древнейшей пластики или дорической колонны, пламенности Аполлонова культа, глубины даже римского культа императоров. Другие, главным образом

64

запоздавшие романтики, как, например, три базельских

профессора, Баховен, Буркхард и Ницше, становятся

жертвами и свидетелями опасности всякой идеологии. Они

плутают среди призрачных туманов античности, являющейся

не чем иным, как отражением их филологически воспитанных чувствований. Они руководятся остатками античной литературы, единственного, по их оценке, достаточно благородного свидетельства, несмотря на то, что никакая другая культура не была в столь несовершенной мере представлена своими великими писателями *. Другие основываются главным образом на прозаических источниках, как-то: на юридических актах, надписях и монетах, с большим ущербом для себя отвергаемых Буркхардтом и Ницше, и сохранившуюся литературу подчиняют свидетельству этих источников, нередко заключающих лишь минимальную долю правды и фактического материала. Вследствие различия критических принципов обе стороны не относились друг к другу серьезно. Насколько мне известно, Ницше и Моммзен ни разу не удостоили друг друга малейшим вниманием.

Но ни один из них не достиг в своих взглядах той высоты,

с которой это противоположение обращается в ничто и достижение которой все

же было возможно. В этом отмщение за перенесение принципа причинности из естествознания в исторические исследования. Нельзя делать выводы на основании поверхностно подражающего физическому мировоззрению прагматизма, способствующего только затемнению и спутыванию совершенно иначе устроенного языка форм истории.

Имея перед собой задачу углубленного и упорядывающего

восприятия всей массы исторического материала, никто не

нашел ничего лучшего, как признать один комплекс явлений

за начальное, за причину, а остальные сообразно этому трактовать как вторичные, как последствия или результаты. Не только практики, но и романтики прибегли к этому средству, так как собственная логика истории не открылась их ограниченному взгляду, а в то же время потребность обнаружить

* Решающим является подбор сохранившегося, явившийся результатом не только случая, сколько, в существенной своей части, определенной енденции. Усталый, бесплодный, педантичный и обращенный к прошлому аттицизм Августовского времени пустил в оборот понятие классического, признав классическими небольшую группу греческих произведений до Платона. Остальное – между прочим, вся богатая эллинистическая литература – было отвергнуто и почти целиком погибло. Это подобранная школьным вкусом группа, сохранившаяся почти целиком, дала материал, из которого строилась картина «древности» как для Флоренции, так и для Винкельмана, Гёльдерлина, Гете и даже Ницше.

имманентную необходимость, присутствие которой чувствовалось у всех, была достаточно сильна, если только не становились на точку зрения Шопенгауэра, который вообще с раздражением отвертывался от истории.

11

Будем говорить о материалистическом и идеологическом

способе понимать, античность. В первом случае заявляют, что

опускание одной из чашек весов имеет своей причиной поднятие другой. Доказывают, что это правило не имеет исключений – конечно, доказательство разительное. Итак, это причины и действия, причем – само собой разумеется – социальные и сексуальные, а также чисто политические явления играют роль причин, а религиозные, умственные и художественные – роль действий (поскольку вообще материалист склонен признавать последние за факты). Идеологи доказывают обратное, а именно, что поднятие одной чашки весов проистекает из опускания другой, и с такой же точностью доказывают это положение. Они углубляются в культы, мистерии, обычаи, в тайны стиха и линии и почти не удостаивают взглядом презренную повседневность, это мучительное последствие земного несовершенства. Ссылаясь постоянно на причинную связь, и те и другие доказывают, что противники не видят или не хотят видеть настоящего соотношения вещей, и кончают тем, что бранят одни других слепыми, поверхностными, глупыми, абсурдными или легкомысленными людьми, смешными чудаками или плоскими филистерами. Идеолог возмущен, если кто-либо серьезно рассуждает о финансовой проблеме у эллинов и говорит не о глубокомысленных изречениях дельфийского оракула, а о широких денежных операциях, которыми занимались жрецы оракула при помощи находившихся у них на хранении сумм. А политик премудро посмеивается над тем, кто с увлечением занимается сакральными формулами и одеждой аттических эфебов вместо того, чтобы писать книгу об античной классовой борьбе, наполненную множеством современных технических словечек.

Один тип заложен уже в Петрарке. Он создал Флоренцию

и Веймар, понятие Ренессанса и западноевропейский классицизм. Другой мы встречаем с половины XVIII столетия вместе с началом цивилизированной

экономической политики большого города, а именно раньше всего в Англии (Грот). По существу здесь сталкивается противоположность мировоззрений культурного и цивилизованного человека, противоположность эта настолько глубока, настолько человечна, что мешает

66

почувствовать или преодолеть недостаточность обеих точек

зрения.

Даже материализм в этом случае идет идеалистическим путем. Даже и он, не зная этого и не желая, поставил свои взгляды в зависимость от внутренних побуждений. Действительно, все наши лучшие умы почтительно склонились перед образом античности, и только в этом единственном случае от казались от безграничной критики. Анализ древности всегда затемнялся каким-то почтительным страхом. Во всей истории не найдется другого подобного примера горячего поклонения, приносимого одной культурой памяти другой. То, что мы чисто идеально соединяем Древний мир и Новое время посредством "Средних веков", более чем тысячелетнего периода истории, подвергающегося презрению и признаваемого за нечто менее ценное, это только один из примеров нашего невольного преклонения. Мы, западноевропейцы, принесли в жертву «древним» чистоту и самостоятельность нашего искусства и решаемся творить, только пугливо озираясь на более возвышенный «образец». В наше представление о греках и римлянах мы каждый раз привносили, влагали чувством то, чего нам не доставало или что мы надеялись найти в тайниках собственной души. Когда-нибудь проницательный психолог расскажет нам историю наших злополучных иллюзий, историю того, что мы каждый раз почитали как античное. Едва ли найдется другая задача столь же поучительная для интимного познания западноевропейской души, начиная с императора Оттона III и кончая Ницше, — этой последней жертвой юга.

Гёте во время своего путешествия в Италию с восторгом

говорит о постройках Палладио, к холодному академическому

стилю которого мы теперь относимся в высшей степени скептически. Далее он видит Помпею и с нескрываемым неудовольствием говорит о "странном, наполовину неприятном впечатлении". О храмах в Пестуме и Сегесте, этих шедеврах эллинского искусства, он говорит неуверенно и неярко. Очевидно, в ту минуту, когда древность явилась его очам в живом облике и полной силе, он не узнал ее. Это показательно для исторического чувства нашей души: мы желаем не впечатлений от чуждого, а выражения своего собственного. Наш "Древний мир" всякий раз являлся горизонтом определенной общеисторической картины, которую наша душа сама создала и вскормила своей кровью, вместилищем для нашего собственного мироощущения, фантомом или кумиром. В кабинетах и в кружках поэтов приходят в восторг от смелых описаний античных нравов большого города у Аристофана, Ювенала и

67

Петрония, от южной грязи и черни, шума и насилий, от

мальчиков и Фрин, от фаллического культа и цезарских оргий, — а от таких же действительностей теперешних мировых городов с жалобой и негодованием отворачивается. "Жить в городах дурно: там слишком много сладострастников". Так говорил Заратустра. Они хвалят сознание государственности у римлян и презирают того, кто в наши дни не склонен избегать всякого соприкосновения с общественностью. Есть целый класс знатоков, для которых разница между тогой и современным костюмом, между византийским цирком и английской спортивной площадкой, между античными альпийскими дорогами и перерезывающими материк линиями железных дорог, между триэрами и пароходами, римским копьем и прусским штыком, наконец, между Суэцким каналом, проведенным египетскими фараонами или построенным современными инженерами, обладает огромной магической силой, коренным образом устраняющей всякую свободу взгляда. Они признали бы паровую машину за символ человеческой страсти и за выражение жизненной энергии только в том

случае, если бы она была изобретена Героном Александрийским. Им кажется кощунством, если говорят не о культе Великой Матери горы Пессина, а о римском центральном отоплении или бухгалтерии. Тем не менее греческим термином для обозначения капитала является слово, что значит "точка отправления", и Фукидид (1,70) хвалит афинян своего времени за то, что они не знают других праздников, кроме как вести свои дела *.

Однако и другие ничего не видят, кроме только этой стороны. Они просто считают греков вполне тождественными себе, думая таким образом исчерпать всю сущность этой столь нам чуждой культуры, и при своих психологических выводах вращаются в кругу таких сопоставлений, которые не имеют ни малейшего касательства к античной душе. Они не подозревают, что слова: республика, свобода, собственность в том и другом случае обозначают вещи, внутренне не имеющие ни малейшего сродства между собой. Они посмеиваются над историками Гётевского времени, когда те изображают свои политические идеалы, и в труде, посвященном истории Древнего мира, прикрывают именами Ликурга, Брута, Катона, Цицерона и Августа, то оправдывая их, то осуждая, свою собственную

* Римское otium cum dignitate следует рассматривать исключительно как обратную сторону широко поставленной и энергичной общественной деятельности, а не как частное лирическое и ученое бездельничанье, каковым описал его в очень позднюю эпоху Плиний Младший в своих письмах.

программу и свои личные мечтания, но сами в то же

время не в силах написать ни одной главы, не обнаружив, к

какой партии принадлежит их излюбленная утренняя газета.

Решительно все равно, смотреть ли на прошлое глазами

Дон Кихота или Санчо Пансы. И та и другая дорога не при-

водит к цели. В конце концов каждый позволяет себе ставить

на передний план тот кусок античности, который случайно

больше всего соответствовал его личным намерениям. Ницше

– досократовские Афины, экономисты – эллинистический

период", политики – республиканский Рим, поэты – время

императоров.

Не в том дело, что будто бы религиозные и художественные явления изначальнее социальных и экономических. Истина не в этом и не в обратном утверждении. Для того, кто действительно приобрел полную свободу взгляда, вне зависимости от всяких личных интересов, какого бы порядка они ни были, нет вообще никакой зависимости или приоритета, нет причины и действия, нет различий в степени ценности и важности. Место отдельных явлений определяется исключительно большей чистотой и силой их языка форм, напряженностью их символического значения – безотносительно к добру и злу, высокому и низкому, пользе или идеалу.

12

Под этим углом зрения падение Западного мира представляет собой ни более ни менее как проблему цивилизации. В этом заключен один из основных вопросов истории. Что такое цивилизация, понимаемая как логическое следствие, завершение и исход культуры?

Потому что у каждой культуры своя собственная цивилизация. В первый раз эти два слова, обозначавшие до сих пор смутное этическое различие личного

характера, рассматриваются здесь в периодическом смысле, как выражение строгой и необходимой органической последовательности фактов. Цивилизация есть неизбежная судьба культуры. Здесь мы достигаем того пункта, с которого становятся разрешимыми последние и труднейшие вопросы исторической морфологии. Цивилизация – это те самые крайние и искусственные состояния, осуществить которые способен высший вид людей. Они – завершение, они следуют как ставшее за становлением, как смерть за жизнью, как неподвижность за развитием, как умственная старость и окаменевший мировой город за деревней и задушевным детством, являемым над дорикой и

готикой. Они – неизбежный конец, и тем не менее с внутренней необходимостью к ним всегда приходили.

Таким только образом мы поймем римлян, как наследников эллинов. Таким только образом на позднюю античность проливается свет, освещающий все ее глубочайшие тайны. Какое же другое значение может иметь то обстоятельство – спор против которого есть пустое словопрение, – что римляне были варварами, варварами, не предшествовавшими расцвету, а следовавшими за ним. Бездушные, чуждые философии и искусства, наделенные животными инстинктами, доходящими до полной грубости, ценящие одни материальные успехи, они стоят между эллинской культурой и пустотой. Их воображение, направленное только на практическое – у них существовало сакральное право, регулировавшее отношения между богами и людьми, словно между частными лицами, но у них не было даже и следа мифа – представляет собою такое душевное качество, которое совершенно не наблюдается в Афинах. Перед нами греческая душа и римский интеллект. Так отличается культура от цивилизации. И так обстоит дело не в одной только античности. Все снова и снова появляется этот тип – сильных духом, но совершенно неметафизических людей. В их руках находится духовная и материальная участь каждой поздней эпохи. Они были осуществителями вавилонского, египетского, индийского, китайского, римского империализма. В такие периоды буддизм, стоицизм, социализм созревают до степени окончательных мировоззрений, способных еще раз захватить и преобразовать угасающее человечество во всей его сущности. Чистая цивилизация, как исторический процесс, представляет собой постепенную разработку (уступами, как в копях) ставших неорганическими и отмерших форм.

Переход от культуры к цивилизации протекает в античности в IV столетии, на Западе в XIX. С этого момента ареной больших духовных решений становится не "вся страна", как это было во время орфического движения и реформации, когда, собственно, каждая деревня играла свою роль, а три или четыре мировых города, которые всосали в себя все содержание истории и по отношению к которым вся остальная страна культуры нисходит на положение провинции, имеющей своим исключительным назначением питать эти мировые города остатками своего высшего человеческого материала. Мировой город и провинция – этими основными понятиями всякой цивилизации открывается совершенно новая проблема формы истории, которую мы сейчас переживаем, не имея вместе с тем никакого представления о значении этой проблемы. Вместо

мира – город, одна точка, в которой сосредоточивается вся жизнь обширных стран, в то время как все остальное увядает; вместо богатого формами, сросшегося с землей народа – новый кочевник, паразит, житель большого города, человек абсолютно лишенный традиций, растворяющийся в бесформенной массе, человек фактов, без религии, интеллигентный, бесплодный, исполненный глубокого отвращения к крестьянству (и к его высшей форме – провинциальному дворянству), следовательно, огромный шаг к неорганическому, к концу, – что значит все это? Франция и Англия уже сделали этот шаг. Германия готовится его сделать. Вслед за Сиракузами, Афинами, Александрией следует Рим. Вслед за Мадридом, Парижем, Лондоном следует Берлин. Стать провинциями – такова судьба целых стран, которые не входят в круг излучения этих городов, как некогда это было с Критом и Македонией, а теперь – со Скандинавским севером *.

Раньше борьба из-за идеального выражения эпохи велась

на почве мировых проблем, метафизического, культового или

догматического характера, велась между почвенным духом

крестьянства (дворянство и духовенство) и «светским» патрицианским духом старинных маленьких знаменитых городов ранней дорической и готической эпохи. Такова была борьба из-за дионисовой религии – например, при тиране Клисфене Сикионском **, – из-за реформации в немецких имперских городах и в войнах гугенотов. Однако, как в конце концов города победили деревню – настоящее городское сознание встречается уже у Парменида и у Декарта, – так равным образом теперь их побеждает мировой город. Таков естественный процесс поздней эпохи: ионики и барокко. В наши дни, как и в дни эллинизма, на пороге которого стоит основание искусственного, следовательно лишенного связи со страной большого города Александрии, эти города культуры – Флоренция, Нюренберг, Саламанка, Брюгге, Прага – сделались провинциальными городами, оказывающими безнадежное сопротивление духу мировых городов. Мировой город – это

* Этой стороны нельзя не заметить в развитии Стриндберга и особенно Ибсена, который всегда был только гостем в цивилизованной атмосфере своих проблем. Мотив «Бранда» и «Ромерсхольма» представляет собой замечательное смешение прирожденного провинциализма с приобретенными теоретическим путем горизонтами мирового города. Нора – это прообраз выбившей из колеи благодаря прочтенным книгам провинциалки.

** Он запретил культ городского героя Адраста и исполнение Гомеровских песен, чтобы подорвать духовные корни дорического дворянства (около

560 г.).

означает космополитизм, вместо «отечества» *, холодный практический ум вместо благоговения к преданию и укладу, научная иррелигиозность в качестве окаменелых остатков прежней религии сердца, «общество» вместо государства, естественные права вместо приобретенных. Деньги в качестве неорганического абстрактного фактора, лишенного связи с сущностью плодородной земли, с ценностями первоначального уклада жизни, – вот в чем преимущество римлян перед греками. Начиная с этого момента благородное мировоззрение становится также вопросом денег. В противоположность греческому стоицизму Хризиппа, позднеримский стоицизм Катона и Сенеки предпосылает в качестве необходимого условия имущественную обеспеченность **, а социально-этическое умонастроение XX века, в отличие от XVIII века, доступно только миллионеру, если проводить его на деле, а не довольствоваться профессиональной, приносящей доход агитацией. В мировом городе нет народа, а есть масса. Присущее ей непонимание традиций, борьба с которыми есть борьба против культуры, против знати, церкви, привелигий, династий, преданий в искусстве, границ познаваемого в науке, ее превосходящая крестьянский ум острая и холодная рассудочность, ее натурализм совершенно нового склада, идущий гораздо дальше назад, чем Руссо и Сократ, и непосредственно соприкасающийся в половых и социальных вопросах с первобытными человеческими инстинктами и условиями жизни, то «panem et circenses», которое в наши дни опять оживает под личиной борьбы за заработную плату и спортивных состязаний, – все это признаки новой по отношению к окончательно завершенной культуре и к провинции, поздней и лишенной будущего, однако неизбежной формы человеческого существования.

На все эти явления необходимо смотреть не глазами

партийного человека, идеолога, современного моралиста, не

из закоулка какой-нибудь "точки зрения", но с вневременной

высоты, устремив взор на тысячелетия мира исторических

форм, – если действительно хочешь понять великий кризис

современности.

Я считаю символами первостепенного значения то, что в

Риме, где около 60 года до Р. Х. триумвир Красе был первым

спекулянтом по недвижимому имуществу, римский народ, чье

* Глубокое слово, которое получает свой смысл в ту минуту, когда варвар становится культурным человеком, и вновь теряет его, когда цивилизованный человек усваивает себе точку зрения "ubi bene, ibi patria". Поэтому христианскому влиянию подпали в первую очередь те римляне, которым средства не позволяли быть стоиками.

72

имя красовалось на всех надписях, перед кем трепетали далекие галеты, греки, парфяне, сирийцы, ютился в невообразимой нищете по мелким наемным квартирам многоэтажных домов, в мрачных предместьях *, и относился совершенно равнодушно или с каким-то спортивным интересом к успехам военных завоеваний; что многие знатные роды из старинной аристократии, потомки победителей кельтов, самнитов и Ганнибала, принуждены были оставить свои родовые дома и переселиться в убогие наемные квартиры, так как не принимали участия в дикой спекуляции; что вдоль Via Appia высились вызывающие еще и теперь удивление надгробные памятники финансовым тузом Рима, а тела покойников из народа вместе с трупами животных и отбросами огромного города бросались в отвратительную общую могилу, пока, наконец, при Августе, чтобы избежать заразы, не засыпали этого места, где впоследствии Меценат устроил свои знаменитые сады; что в опустевших Афинах, живших доходами с приезжих и пожертвованиями богатых иностранцев (вроде иудейского царя Ирода), невежественная приезжая толпа слишком быстро разбогатевших римлян зевала на произведения перикловой эпохи, которые она так же мало понимала, как теперешние американские посетители Сикстинской капеллы гений Микеланджело, в тех Афинах, откуда предварительно были вывезены или проданы по бешеным ценам все удобопереносимые предметы и взамен их высились колоссальные и претенциозные римские постройки рядом с глубокими и скромными творениями древнего времени. Для того, кто научился видеть, в этих вещах, которые историку надлежит не хвалить и не порицать, а морфологически оценивать, непосредственно вскрывается идея эпохи.

Вопрос и тогда, как теперь, заключается не в том, германского ли вы происхождения или романского, грек вы или римлянин, а в том, кто вы по воспитанию, житель мирового города или провинциал. В этом лежит самое существенное. В этом перед нами новый, в своем роде совершенный взгляд на жизнь, представляющий собою выражение нового стиля жизни. Совершается очень показательная и совершенно одинаковая во всех известных до

* В Риме и в Византии строились шести- и даже десятиэтажные квартирные дома — при наибольшей ширине улиц в 3 метра, при отсутствии каких бы то ни было полицейско-строительных правил, дома эти нередко обрушивались, погребая под собой своих жильцов. Большая часть "римских граждан", для которых "хлеб и зрелище" составляли все содержание жизни, имели только дорого оплачиваемую койку в этих наподобие муравейника кишащих жильцами "insulae".

73

сего времени случаях метаморфоза. Одной из важнейших

причин, почему в хаотической картине исторической

внешности не была усмотрена истинная структура истории,

было неумение отделить взаимно друг от друга проникающие

комплексы форм культурного и цивилизованного существования. Критика современности стоит здесь перед одной из своих труднейших задач.

В дальнейшем изложении мы увидим, что, начиная с этого

момента, все важные конфликты мировоззрений, политики,

искусства, знаний, чувства отмечены знаком этого антагонизма. Что такое политика цивилизации завтрашнего дня в противоположность политике культуры

вчерашнего дня? В античности риторика, на Западе журнализм, притом же находящийся на службе того абстрактного начала, в котором выражается сила цивилизации, а именно – денег. Дух денег незаметно проникает во все формы существования народов, однако нередко при этом ничуть их не изменяя и не разрушая. Римский государственный механизм за промежуток времени от Сципиона Африканского Старшего до Августа оставался в гораздо большей степени стационарным, чем это обычно принято считать. Однако уже во времена Гракхов, как и в наши дни, большие политические партии, прежние двигатели отныне устаревших форм политической жизни, играют только видимую роль центров решающих действий. В действительности для Forum Romanum совершенно безразлично, как говорят, решают и выбирают на форуме в Помпее, а в ближайшем будущем у нас три или четыре мировых газеты будут направлять мнения провинциальных газет и через их посредство "волю народа". Все решается небольшим количеством людей выдающегося ума, чьи имена может быть даже и не принадлежат к наиболее известным, а огромная масса политиков второго ранга, риторов и трибунов, депутатов и журналистов, представителей провинциальных горизонтов, только поддерживает в низших слоях общества иллюзию самоопределения народа. А искусство? А философия? Идеалы платоновского и кантовского времени имели в виду высшее человечество; идеалы эллинизма и современности, в особенности же социализм, генетически родственный ему дарвинизм с его столь противными духу Гёте формулами борьбы за существование и полового подбора, родственный этим последним учениям женский вопрос и проблема брака у Ибсена, Стриндберга и Шоу, импрессионистические наклонности анархической чувственности, весь букет современных стремлений, приманок и скорбей, чьим выражением является лирика Бодлера и музыка Вагнера, – все это не для мироощущения деревенского

или вообще естественного человека, но исключительно для

живущего мозгом обитателя большого города. Чем меньше город, тем бессмысленнее для него занятие этого рода живописью и музыкой. К области культуры принадлежит гимнастика, турнир, к области цивилизации – спорт. В этом же заключается различие между греческой палестрой и римским цирком *. Перед лицом высококомпетентной публики знатоков и покупателей само искусство становится спортом – таково значение l'art pour l'art, – будь то преодоление абсурдных масс инструментальных тонов или гармонических трудностей, будь то «подход» к проблеме красок. Появляется новая философия фактов, которая с улыбкой смотрит на метафизически-спекулятивную мысль, новая литература, становящаяся необходимой потребностью для интеллекта, вкусов и нервов городских жителей, а для провинциалов чем-то непонятным и ненавистным **. Ни александрийская поэзия, ни живопись plein air'a ни с какой стороны не могут заинтересовать «народ». Переход от одной школы к другой и тогда, как и теперь, ознаменовываются целым рядом встречающихся только в такую эпоху скандалов. Возмущение афинян против Еврипида или революционной манеры в живописи, например против Аполлодора, в наши дни повторяется в виде отрицательного отношения к Вагнеру, Мане, Ибсену и Ницше.

Можно понимать греков, ни слова не говоря о хозяйственных условиях их жизни. Римлян можно понять только на основании этих условий. При Херонее и при Лейпциге в последний раз сражались за идею. В первой пунической войне и при Седане уже ясно заметны экономические моменты. Римляне с их практической энергией первые создали рабский труд и торговлю рабами в том исполинском стиле, который многие считают характерным вообще для античного уклада жизни. И германские, а не романские народы Западной Европы, соответственно этому, первые развили при помощи паровой машины ту крупную промышленность, которая изменила внешний облик целых стран. Нельзя упускать из виду связь обоих этих глубоко символических феноменов со стоицизмом и социализмом. В недрах античного мира только римский

* Немецкая гимнастика с 1813 г. и от тех в высшей степени провинциальных исконных форм, которые ей придал около этого времени Ян, быстро развивается в сторону спортивности. Уже в 1914 г. различие любой берлинской спортивной площадки в дни больших состязаний от римского цирка было очень незначительно.

** Вся литературная борьба, ведущаяся в Германии за период времени с 1880 г., представляет собой борьбу незначительных, впрочем, людей из-за

городской и провинциальной поэзии (отечественного искусства).

75

цезаризм, предвозвещенный К. Фламинием и принявший впервые образ в лице Мария, показал, что такое величие денег в

руках сильных духом практических людей широкого размаха.

Без этого нельзя понять ни Цезаря, ни вообще римский дух.

В каждом греке есть что-то от Дон-Кихота, в каждом римляне – что-то от Санчо-Пансы; то, чем они были кроме этого, отходит перед этим на задний план.

13

Что касается римского мирового владычества, то оно было

явлением отрицательного характера, результатом не избытка силы у одной стороны – такого у римлян не было уже после Замы, – а недостатка силы сопротивления у другой. Римляне совсем не завоевали мир. Они только завладели, что лежало готовой добычей для каждого. Imperium Romanum сложилось не как резулътат крайнего напряжения всех военных и финансовых средств, как это было во время борьбы против Карфагена, а вследствие отказа со стороны Древнего Востока от политического самоопределения. Нас не должна вводить в заблуждение видимость блестящих успехов. С несколькими, плохо обученными, плохо руководимыми, плохо настроенными легионами Лукулл и Помпей завоевывали целые царства, о чем нельзя было бы и мечтать в эпоху битвы при Иссе. Опасность со стороны Митридата, ставшая настоящей опасностью для никогда не подвергавшейся серьезному испытанию системы материальных сил, никогда не могла бы стать настолько угрожающей для победителей Ганнибала. После битвы при Заме римляне не вели ни одной войны против большой военной силы, да и не были в состоянии выдержать таковую *. Классическими были их войны против самнитов, против Пирра и Карфагена. И великой минутой была битва при Каннах. Нет народа, который в течение целых столетий способен был простоять на котурнах. Прусско-немецкий народ, в истории которого записаны минуты мощи в 1813, 1870 и 1914 годах, богаче других в этом отношении.

По моему убеждению империализм, окаменелые формы

которого вроде египетской, китайской, римской империй, индийского мира, мира Ислама, могут просуществовать еще целые столетия и тысячелетия, переходя из рук одного

* Завоевание Галлии Цезарем представляло собой настоящую колониальную войну, т. е. отличалось односторонней активностью. Если же все-таки эта война является кульминационной точкой всей позднейшей военной истории Рима, то это указывает только на быстрое оскудение последней серьезными деяниями.

76

завоевателя к Другому – в качестве мертвых тел, бездушных человеческий масс, использованного материала истории, – следует понимать как символ начала конца. Империализм – это чистая цивилизация. В его появлении лежит неотвратимая судьба Запада. Энергия культурного человека устремлена во внутрь, энергия цивилизованного – на внешнее. Поэтому в Сесиле Родсе я вижу первого человека новой эпохи. Он являет собой политический стиль дальнейшего, западного, германского, в особенности немецкого будущего. Его слова: "Расширение, – это все" содержат в своей наполеоновской формулировке подлинную тенденцию всякой созревшей цивилизации. Это столь же применимо к римлянам, арабам и китайцам. Здесь нет выбора. Здесь не имеет никакого значения даже сознательная воля отдельного человека, или целых классов и народов. Тенденция к расширению, – это рок, нечто демоническое и

чудовищное, охватывающее позднего человека эпохи мировых городов, заставляющее его тужить себе независимо от того, хочет ли он этого или не хочет, знает ли он об этом или нет *. Жизнь, — это осуществление возможностей, а для мозгового человека остается одна только возможность распространения **. Как ни восстает против расширения современный еще малоразвитой социализм, придет день, когда он со всею стремительностью судьбы станет главным носителем расширения. В этом пункте язык форм политики — в качестве непосредственно интеллектуального выражения людей известного типа — соприкасается с глубокой метафизической проблемой: с подтверждаемым безусловной обязательностью принципа причинности фактом, что ум есть дополнение протяженности.

Родс — это первый предшественник типа западного Цезаря, для которого еще не скоро наступит настоящее время. Он стоит посредине между Наполеоном и людьми насилия ближайшего столетия, подобно тому, как между Александром и Цезарем стоял тот Фламиний, который с 232 г. понуждал римлян к покорению цизальпийских галлов и, следовательно, к вступлению на путь политики колониального расширения. Фламиний был демагог, строго говоря, частный человек,

* Современные немцы — блестящий пример такого народа, который стал стремиться к расширению, не зная и не желая этого. Они имели это стремление уже в ту эпоху, когда еще считали себя народом Гете. Бисмарк не подозревал этого глубокого смысла созданной им эпохи. Он думал, что достиг завершения предшествующего политического развития.

** Быть может, таково значение глубокомысленных слов, сказанных Гете Наполеоном: "Разве можно в наше время говорить о судьбе? Политика — вот судьба".

пользовавшийся огромным влиянием на государственные дела

в такую эпоху, когда экономические факторы побеждают государственную идею; в Риме он был, несомненно, первым представителем оппозиции цезарского типа. С ним кончается органическое стремление патрициата к мощи, покоящееся на идее, и начинается чисто материалистическое, отрешенное от этики, безграничное расширение. Александр и Наполеон были романтиками, стоявшими на границе цивилизации и уже овеянными ее холодным и ясным дыханием, однако одному нравилась роль Ахилла, а другой читал «Вертера». Цезарь был только практиком, обладавшим огромным умом.

Но уже Родс понимал под успешной политикой одни только территориальные и финансовые успехи. Эта черта в нем римская, что он очень хорошо сознавал. Еще ни разу западноевропейская цивилизация не воплощалась с такой энергией и чистотой. Только географические карты могли приводить в своего рода поэтический экстаз этого сына пуританского пастора, приехавшего без всяких средств в Южную Африку, приобретшего затем огромное состояние и употреблявшего его в качестве мощного средства для своих политических целей. Его мысль о трансафриканской железной дороге от Мыса Доброй Надежды до Каира, его проект южноафриканского государства, его духовное владычество над магнатами, владельцами копей, финансистами железной складки, которых он принуждал отдавать свои капиталы на службу своим идеям, его столица Булувайо, которую он, всемогущий государственный деятель без определенных отношений к государству, основал

в качестве своей будущей резиденции с царственным величием, его представление о "высоком долге человеческого ума перед цивилизацией", — все это носит грандиозный и величавый характер и есть только прелюдия предстоящего нам будущего, которое окончательно завершит историю западноевропейского человечества.

Кто не понимает, что ничто не изменит этого неизбежного

окончания, что нужно или желать этого, или вообще ничего

не желать, что нужно или любить эту судьбу, или отчаяться

в будущем и в жизни, кто не чувствует того величия, которое

так же присуще этой деятельности перворазрядных умов,

этой энергии и дисциплине твердых как сталь людей, этой

борьбе при помощи самых холодных и отвлеченных средств,

кто носится со своим провинциальным идеализмом и ищет

воскресить стиль жизни прошедших времен, тот должен отказаться от того, чтобы понимать историю, переживать историю, делать историю.

78

Таким образом. Римская империя перестает быть исключительным явлением и представляется нормальным продуктом строгого, энергичного, присущего обитателю мирового города, в высшей степени практического духовного уклада, и типической заключительной стадией, подобные которой уже неоднократно появлялись, но идентичность которых до сих пор не была признана. Поймем же наконец, что тайна исторической формы лежит не на поверхности, что ее нельзя понять из сходства костюмов и инсценировки; что в человеческой истории, так же как и в истории животных и растений, есть явления, обладающие обманчивым внешним сходством, но внутренне ничем друг другу не родственные, – например: Карл Великий и Гарун-эль-Рашид, Александр и Цезарь, войны германцев против Рима и нашествие монголов на Западную Европу, и другие, которые при большом внешнем различии выражают идентичные явления, как, например: Траян и Рамзес II, Бурбоны и аттический демос, Магомет и Пифагор. Усвоим себе, что XIX и XX века, принимаемые за высшую точку прямолинейной восходящей всемирной истории, в действительности представляют собой феномен, наличие которого можно проследить во всякой окончательно созревшей культуре, конечно, без социалистов, импрессионистов, электрических трамваев, подводных мин и дифференциальных уравнений, принадлежащих лишь к составу тела эпохи, но со своим аналогичным цивилизованным духовным укладом, несущим в себе возможность совсем иных внешних проявлений, что современность, следовательно, есть переходная стадия, определенно наступающая при известных условиях, что таким образом вполне достоверно существуют и более поздние условия по сравнению с теперешними европейскими, что они уже неоднократно повторялись в протекшей истории и что, следовательно, и будущность Запада не есть безграничное движение вверх и вперед по линии наших идеалов, тонущее в фантастически необъятном времени, но строго ограниченный в отношении формы и длительности и неизбежно предопределенный, измеряемый несколькими столетиями частный феномен истории, который можно на основании имеющихся примеров обозреть и определить в его существенных чертах.

14

Раз мы достигли такой высоты созерцания, плоды сами собой падают в руки. С этой одной мыслью связаны и ею свободно разрешаются все отдельные проблемы из области

79

исследования религий, истории искусства, теории дознания,

этики, политики, политической экономии, которые в течение

десятилетий страстно волновали современные умы, не достигая, однако, конечного результата.

Эта мысль принадлежит к числу тех, которые, будучи раз

выражены с полной ясностью, не встречают больше возражений. Она представляет собой одну из внутренних необходимостей культуры и мироощущения' Западной Европы. Она способна в корне изменить воззрение на жизнь тех людей, которые ее вполне поняли, т. е. ее себе усвоили. Возможность отныне проследить в его основных чертах в будущем то всемирное

историческое развитие, в котором мы участвуем и которое мы до сего времени научились созерцать в прошлом, как некое органическое целое, означает собой значительное углубление присущей и необходимой нам картины мира. О подобном до сих пор мог мечтать только физик при своих вычислениях. Повторяю еще раз, это означает распространение также и на область истории замены Птолемеева аспекта Коперниковым, т. е. неизмеримое расширение жизненного горизонта.

До сего времени каждый был волен ожидать от будущего,

что ему вздумается. Где нет фактов, там правит чувство. Впредь обязанностью каждого будет узнать относительно будущего, что может произойти и, следовательно, произойдет с неуклонной необходимостью судьбы вне всякой зависимости от наших личных идеалов или идеалов нашего времени. Пользуясь опасным словом «свобода», мы отныне уже не свободны осуществить то или иное, но только — или необходимое, или ничто. Воспринимать это как «благо» — таков, в сущности, признак реалистов. Сожалеть и порицать не значит его изменять. Рождение связано со смертью, юность со старостью, жизнь вообще со своим обликом и определенными границами длительности. Современность есть фаза цивилизации, а не культуры. В связи с этим отпадает целый ряд жизненных содержаний, как невозможных. Можно сожалеть об этом и облачить сожаление в одеяние пессимистической философии и лирики — в будущем так и будут делать, — но изменить это невозможно. Отныне нельзя будет усматривать с полной самоуверенностью, нисколько не считаясь с достаточно красноречивыми возражениями исторического опыта, в сегодняшнем и завтрашнем рождение или расцвет того, что нам желательно.

Я предвижу возражение, что такое воззрение на мир, приводящее в ясность общее направление будущего развития и обрезающее крылья широким надеждам, оказалось бы

враждебным жизни и для многих роковым, раз оно будет чем-то большим, чем просто теория, раз оно станет практическим

мировоззрением групп лиц, от которых действительно зависит уклад будущего.

Я не разделяю этого мнения. Мы люди цивилизации, а не

готики или рококо; нам приходится иметь дело с суровыми и

холодными фактами поздней эпохи, параллели которой можно найти не в Перикловых Афинах, а в цезарском Риме. О великой живописи и музыке среди западноевропейских условий не может быть больше речи. Архитектонические способности западноевропейского человека исчерпаны вот уже столетие тому назад. Ему остаются только возможности распространения. Но я не вижу ущерба от того, если сильное и окрыленное неограниченными надеждами поколение вовремя узнает, что часть этих надежд потерпит крушение. Пусть это будут самые дорогие надежды; кто действительно чего-нибудь стоит, тот перенесет. Действительно, для отдельных лиц может оказаться трагическим, если в решительные годы их охватит уверенность, что в области архитектуры, драмы и живописи для них невозможны никакие завоевания. Таким предстоит погибнуть. До сих пор все были уверены, что в этой области не может быть никаких ограничений; думали, что каждое время имеет свои задачи в любой области; их отыскивали, раз уж это было нужно, порой с насилием и дурной совестью, и только после смерти узнавалось, имела ли эта вера основание и была ли работа жизни необходимой или излишней. Но всякий, кто не только романтик, откажется от такого сомнительного утешения. Не такова гордость, отличавшая римлян. Какой толк в людях, которые предпочитают, чтобы им перед истощенным рудником говорили: "здесь завтра откроется новая жила" — как это делает теперешнее искусство, создающее сплошь ненастоящие стили, вместо того чтобы указать путь к ближайшей и еще не открытой богатой залежи глины? — Я считаю это ученье благодеянием для будущего поколения, так как оно покажет ему, что возможно и, следовательно, нужно, и что не принадлежит к внутренним возможностям эпохи. До сих пор несметное количество ума и сил было растрачено по ложным дорогам. Западноевропейский человек, хотя и мыслит и чувствует в высшей степени исторически, в известные годы жизни не сознает своего настоящего призвания. Он нащупывает, ищет и сбивается с дороги, если внешние обстоятельства ему не благоприятствуют. Теперь наконец работа целых столетий позволила ему обозреть свою жизнь в связи с общей культурой и

проверить, что он может и что он должен делать. Если, под влиянием этой

81

книги, люди нового поколения возьмутся за технику вместо

лирики, за мореходное дело вместо живописи, за политику

вместо теории познания, они поступят так, как я того желаю,

и ничего лучшего нельзя им пожелать.

15

Остается еще установить взаимоотношение морфологии

мировой истории и философии. Всякое настоящее историческое исследование есть настоящая философия — или же просто работа муравьев. Но философ старого стиля пребывает в тяжелом заблуждении. Он не верит в изменчивость своего назначения. Он думает, что высшее мышление имеет свой вечный и неизменный предмет, что великие вопросы во все времена остаются одними и теми же и что когда-нибудь можно будет на них дать ответ.

Но вопрос и ответ здесь сливаются воедино, и всякий

большой вопрос, в основе которого уже заложено страстное

желание вполне определенного ответа, имеет значение только

жизненного символа. Нет вечных истин. Каждая философия

есть выражение своего и только своего времени, и нет двух

эпох, которые имели бы одинаковые философские устремления, если только мы говорим о настоящей философии, а не о каких-нибудь академических общих местах касательно форм суждения или категорий чувств. Различие не в том, вечно или преходяще данное учение, а в том, жизненное ли это учение на некоторое время или мертворожденное. Непреходящесть мыслей есть иллюзия. Суть в том, какой человек нашел в них свой образ. Чем крупнее человек, там истиннее его философия — в смысле внутренней правды произведения искусства, каковое свойство не находится в зависимости от доказуемости или даже неопровержимости отдельных положений. В предельном случае она может вместить в себе и осуществить все содержание современной эпохи и, придавши ему образ, воплотив его в личности и идее, передать его дальнейшему развитию. Научный костюм, ученая маска философии не имеют здесь решающего значения. Нет ничего легче, как взамен отсутствующих мыслей создать систему. Но даже и хорошая мысль имеет мало цены, если высказана плоским человеком. Одна необходимость для жизни определяет степень ценности учения.

Вот почему пробным камнем ценности мыслителя я считаю степень понимания им великих фактов современности. Только тут выясняется, является ли такой-то только ловким конструктором систем и принципов, обладает ли он только

82

известной начитанностью и ловкостью в определениях и анализах, — или сама душа эпохи говорит из его произведений и интуиций. Философ, который лишен способности вместе с тем охватить и усвоить себе действительность, никогда не будет первостепенным. Досократики были купцами и политиками большого стиля, Платону его попытка осуществить свои политические идеи в Сиракузах едва не стоила жизни. Тот же Платон открыл ряд геометрических положений, опираясь на которые Эвклид получил возможность построить систему античной математики. Паскаль, которого Ницше считает за "надломленного христианина", Декарт, Лейбниц были первыми математиками и техниками своего времени.

Как раз в этом пункте я вижу сильное возражение против

всех философов недавнего прошлого. Их существенный недостаток заключается в том, что они не занимали решающего положения в действительной жизни. Никто из них не оказал существенного влияния, действием или могущественной мыслью, на высшую политику, на развитие современной техники, средств сообщения, народного хозяйства, или на какую-либо иную сторону широкой действительности. Ни один из них не составил себе имени в области математики, физики, в государственных науках, в противоположность хотя бы Канту. Значение этого факта нам станет понятным из сравнения с другими эпохами. Аристотель в своем сочинении "О государстве Афинян" проявил тончайшее понимание социально-политического положения зарождающегося эллинизма. Он не мог бы очень успешно – подобно Софоклу – заведовать финансами в Афинах. Гете, чья деятельность в качестве министра была образцовой, и которому, к сожалению, недоставало в качестве сферы деятельности обширного государства, интересовался планом постройки Суэцкого и Панамского каналов и их торговым значением, причем точно предсказал срок их осуществления. Экономическая жизнь Америки, ее обратное воздействие на старую Европу и только что возникавшее тогда машинное производство постоянно привлекали его внимание. Гоббс был одним из творцов широко задуманного плана завоевания Южной Америки для Англии и, хотя дело ограничивалось занятием Ямайки, все же ему принадлежит слава одного из основателей английской колониальной империи. Лейбниц, несомненно самый мощный гений западноевропейской философии, положивший основание дифференциальному исчислению и analysis situs, в меморандуме для Людовика XIV, составленном в целях облегчения политического положения Германии, изложил свой взгляд на значение Египта для французской мировой политики. Его мысли

настолько опередили эпоху (1672), что впоследствии было

распространено убеждение, будто Наполеон использовал его

труд при своей восточной экспедиции. Лейбниц тогда уже установил положение, которое песете Ваграма становилось все

более и более ясным для Наполеона, а именно, что завоевания Бельгии и на Рейне не могут надолго укрепить положение Франции, и что Суэцкий перешеек станет со временем ключом мирового владычества. Несомненно, король еще не был на высоте глубоких политических и стратегических выводов философа.

При взгляде на людей такого калибра становится стыдно

за современных философов. Как мало значат они, как личности! Какая обыденность духовных и практических горизонтов! Почему одна мысль о том, что кому-нибудь из них выпало бы на долю выказать свои духовные способности в роли государственного человека, дипломата, организатора в широкой области, руководителя каким-либо колониальным, торговым или транспортным предприятием, вызывает только жалость? Это признак не внутренней углубленности, а скорей легковесности. Напрасно ищу между ними такого, который составил бы себе имя хотя бы одним глубоким и предвосхищающим будущее суждением по какому-нибудь важному вопросу современности. У всех я вижу только провинциальные суждения, которые можно услышать от любого обывателя. Когда я беру в руки книгу современного мыслителя, я спрашиваю себя, какое он вообще имеет представление – помимо профессорской или легкомысленной партийной болтовни в духе среднего журналиста, как мы это видим у Гюйо, Бергсона, Спенсера, Дюринга, Эйкена – о насущных фактах мировой политики, о великой проблеме мировых городов, капитализма, будущности государства, отношения техники и конечной стадии цивилизации, о русском вопросе, о науке вообще. Гёте сумел бы все это понять и любить. Из живущих философов ни один не обладает достаточной широтой взгляда. Я повторяю, все это не составляет содержания философии, но есть несомненный симптом ее внутренней необходимости, ее плодотворности и ее символической значительности.

Не следует обманываться относительно важности этих отрицательных результатов. Очевидно утрачено понимание конечного смысла философской деятельности. Ее смешивают с проповедью, агитацией, фельетоном или специальной наукой. Перспективу птичьего полета заменили перспективой лягушки. Речь идет о деле величайшей серьезности: возможно ли вообще сегодня или завтра существование настоящей философии? В противном случае

было бы благоразумнее стать

84

плантатором, или инженером, чем-нибудь настоящим и подлинным, вместо того, чтобы пережевывать затасканные темы, под предлогом "новейшего подъема философского мышления", и лучше построить мотор для летательного аппарата, чем новую и столь же излишнюю теорию апперцепции. Действительно, жалкое содержание жизни, посвященной тому, чтобы еще лишний раз и немножко по-иному, чем это делала сотня предшественников, формулировать понятие воли и психофизического параллелизма. Допускаю, что это может быть «профессией», но это отнюдь не философия. О том, что не охватывает и не изменяет всей жизни эпохи вплоть до ее сокровенных глубин, лучше было бы не говорить. И то, что вчера было возможно, сегодня является по меньшей мере не нужным.

Я люблю глубину и изящество математических и физических теорий, по сравнению с которыми занятие эстетика и физиолога кажется кропательством. За поразительно ясные, высоко интеллектуальные формы быстроходного парохода, сталелитейного завода, машины для изготовления предметов,

требующих точности, за тонкость и элегантность иных химических и оптических приемов я отдам всю стильную чепуху современной художественной промышленности, с живописью и архитектурой в придачу. Я предпочитаю римский акведук всем римским храмам и статуям. Я люблю Колизей и гигантские своды Палатина за то, что еще и теперь своими коричневыми массами кирпичных построек они являют нашим глазам настоящий Рим, величавый практический смысл его инженеров. Если бы до нашего времени сохранилась пустая и кичливая мраморная пышность цезарей с ее рядами статуй, фризами и перегруженными архитравами, я относился бы к ней совершенно равнодушно. Бросим взгляд на реконструкцию императорских форумов. Мы увидим полную параллель современных выставок, назойливых, громоздких, пустых, совершенно чуждое греку Периклова времени и людям времени рококо хвастанье материалом и размерами; полная аналогия этому наблюдается в развалинах Луксора и Карнака времен Рамзеса II, около 1300 г., эпохи египетского модернизма. Не напрасно настоящий римлян презирал Graeculum histrionern, «артиста» и «философа» в рамках римской цивилизации. Искусства и философия в ту эпоху были уже несвоевременны, они были истощены, изношены, излишни. Римлянину это подсказывал инстинкт реальности жизни. Один римский закон имел больше веса, чем вся тогдашняя лирика и школьная метафизика. И я утверждаю, что в наши дни изобретатели, дипломаты и финансисты больше философы, чем все те, кто

85

занимается плоским ремеслом экспериментальной психологии. Такое положение постоянно сызнова появляется на определенной ступени. Было бы безумием со стороны римлянин; одаренного в достаточной мере духовными способностями, чтобы командовать армией в должности консула или претора, организовать провинцию, строить города и дороги или быт, первым в Риме, вместо всего этого трудиться над высиживанием какого-нибудь нюанса послеплатоновской школьной философии в Афинах или на Родосе. Естественно, никто этим не занимался. Это не соответствовало бы направлению эпохи и могло привлекать только людей третьестепенных, продолжавших жить интересами позавчерашнего дня. Очень важный вопрос – наступила ли уже для нас эта стадия или еще нет?

Век чисто экспансивной деятельности, лишенный высшей

художественной и метафизической продуктивности – скажем

короче – век иррелигиозности, что вполне покрывается понятием об укладе жизни мирового города, – есть эпоха упадка. Несомненно. Но не мы выбрали это время. Мы не властны изменить того положения, что родились людьми начинающейся зимы полной цивилизации, а не на солнечных высотах зрелой культуры времени Фидия или Моцарта. Все сводится к тому, чтобы уяснить себе это положение, эту судьбу, и понять, что, как бы мы ни обманывали себя относительно действительного состояния вещей, мы не можем перешагнуть через него. Кто не сознает этого, не имеет места среди своего поколения. Он останется глупцом, шарлатаном или педантом.

Прежде чем приступить в наши дни к какой-либо проблеме, следует спросить себя – ответ на это настоящим избранным подскажет инстинкт, – что доступно человеку в наше время и от чего он должен отказаться? Число метафизических задач, разрешение которых доступно известной эпохе мышления, очень ограниченно. Целый мир уже отделяет время Ницше, когда еще витало последнее дыхание романтики, от современности, окончательно порвавшей со всякой романтикой.

Систематическая философия получила свое завершение в

исходе XVIII столетия. Кант заключил ее крайние возможности в величественные и – для западноевропейского духа – во многих случаях окончательные формы. Вслед за ней следовала, подобно тому как это было после Платона и Аристотеля, специфически городская, не спекулятивная, а практическая, иррелигиозная, этико-общественная философия. Она начинается, в параллель Зенону и Эпикуру, с Шопенгауэра, который первый поставил в центре своего мышления волю к жизни ("творческую жизненную силу"), однако, под впечатлением

большой традиции, удержал в силе систематические вопросы о явлении и вещи в себе, форме и содержании созерцания, различии между рассудком и разумом, каковое обстоятельство затушевало более глубокую тенденцию его учения. Это все та же творческая воля к жизни, которая то шопенгауэровски отрицается в Тристане, то дарвинистически утверждается в Зигфриде, которую Ницше с таким блеском и театральностью формулировал в ‹Заратустре›, которая гегельянцу Марксу подала повод к политико-экономической гипотезе, а мальтузианцу Дарвину – к зоологической, причем обе эти гипотезы совместно и незаметно преобразовали мироощущение жителей больших городов, – та же воля к жизни, которая наконец породила целый ряд трагических созданий одного и того же типа, начиная от Хеббелевой «Юдифи» до ибсеновского эпилога, а вместе с тем исчерпала и весь круг настоящих философских возможностей.

Систематическая философия бесконечно далека нам в на-

стоящее время; философия этическая закончила свое развитие. В пределах западного мира остается еще третья отвечающая эллинскому скептицизму возможность, а именно та, которая отмечена признаком не применявшегося до сего времени метода сравнительной исторической морфологии. Возможность – это значит необходимость. Античный скептицизм чужд историчности; он сомневается и просто отрицает. Западный скептицизм, если он хочет быть внутренне необходимым и явить собой символ нашей клонящейся к концу душевной стихии, должен быть насквозь историчным. Он упраздняет, признавая все относительным историческим феноменом. Приемы его психологические. В эпоху эллинизма скептическая философия проявляется в отрицании философии – ее признают бесцельной. В противоположность этому мы имеем в истории философии последнюю серьезную философскую тему. В этом заключается скептицизм. Дело сводится к отказу от абсолютных точек зрения, причем греки посмеиваются над прошлым своего мышления, мы же стремимся понять его как организм.

Темой настоящей книги является попытка набросать эту

"нефилософскую философию" будущего, которая будет последней в истории Западной Европы. Скептицизм есть выражение чистой цивилизации, он разлагает картину мира предшествующей культуры. В нем происходит превращение всех прежних проблем в генетические. Убеждение, что все существующее некогда находилось в становлении, что в основе всего, имеющего отношение к природе, и всего познаваемого лежит момент исторического, что в основе мира, как действительности

лежит «я» как возможность, которая в нем нашла свое осуществление, что не только вопрос «что», но и вопросы «когда» и "как долго" заключают в себе глубокую тайну, приводит нас к факту, что всякое явление, какой бы характер оно ни носило, неминуемо есть выражение чего-то живого. В ставшем отражается становление. В старой формуле esse est percipi пробивается исконное чувство, что все существующее должно находиться в определенной

связи с живым человеком, а для мертвого ничего больше "не существует". Однако «покидает» ли он мир, свой мир, или упраздняет его, умирая? Вот в чем вопрос. Но как раз это отношение исследовалось мыслителями систематического периода только с формальной, естественно-исторической, вневременной, следовательно, критико-познавательной точки зрения. Имели в виду просто «человека», а не определенных исторических людей. Для мыслителей этического периода, уже для Шопенгауэра, этот вопрос отступил на задний план перед другим, формулированным то идеалистически, то утилитаристически, а именно перед вопросом о ценности того, что «существует» для всех или для отдельного человека. Но и тут имели в виду «человека» как тип, не исследуя правомерность столь общих выводов. Теперь, наконец, в стадии историческо-психологического скептицизма, отправляясь от непосредственного чувства жизни, мы начинаем замечать, что вся картина окружающего мира есть функция самой жизни, отражение, выражение, символ живущей души, притом прежде всего отдельной души, взятой самой по себе. Познания и оценка суть также действия живых людей. Для раннего мышления внешняя действительность есть продукт сознания и повод для этической оценки; для позднего мышления они в первую очередь символ. Морфология мировой истории неизбежно приводит к всеобщей символике.

Таким образом падают претензии высшего мышления на

отыскание всеобщих и вечных истин. Истины существуют

только по отношению к определенному человечеству. Согласно этому и сама эта философия представляет собой выражение западной души, в отличие от античной или индийской, притом только в ее цивилизованной стадии. Таким образом определяется ее содержание как мировоззрения, ее практическое значение и область ее применения.

16

Наконец я позволю себе привести несколько личных замечаний. В 1911 г. я собирался написать очерк о некоторых

политических явлениях современности с возможными выводами относительно будущего, все это на фоне широких горизонтов. В то время мировая война, в качестве ставшей неизбежной внешней формы исторического кризиса, непосредственно надвинулась на нас, и дело шло о том, чтобы понять се из духа предшествовавших — не годов — столетий. При разработке этого первоначально более узкого вопроса у меня сложилось убеждение, что для настоящего понимания эпохи необходимо обратиться к более обширному кругу оснований, что при исследовании подобного рода совершенно невозможно ограничиться какой-нибудь отдельной эпохой и кругом ее политических фактов, невозможно заключить исследование в рамки прагматических соображений и совершенно отказаться от чисто метафизических, в высшей степени трансцендентных соображений, если только поставить себе целью глубокую обоснованность и внутреннюю необходимость результатов. Мне стало ясным, что политическую проблему нельзя понять, основываясь на самой политике, и что существенные черты, таящиеся в глубине событий, могут уясниться и сделаться доступными только в области искусства или даже в форме очень отдаленных научных и чисто философских мыслей. Даже политико-социальный анализ последних десятилетий XIX века, исследование состояния напряженного равновесия между двумя мощными издалека видными событиями, а именно того, которое в лице революции и Наполеона на целое столетие определило собой картину западноевропейской действительности, и другого, по меньшей мере столь же значительного, которое приближалось со все возрастающей быстротой, такое даже исследование оказалось невыполнимым без привлечения всех великих проблем бытия в их полном объеме. Действительно, в исторической, как и в естественно-исторической, картине мира нет ни одной мельчайшей подробности, в которой не была бы воплощена вся совокупность глубоких тенденций. Таким образом первоначальная тема возросла до огромных размеров. Бесконечное число неожиданных, большей частью совершенно новых вопросов и связей называлось само собой. Наконец мне стало совершенно ясным, что ни один отдельный отрывок нельзя осветить с должной полнотой, пока не будет обнаружена тайна мировой истории вообще, точнее говоря, тайна истории

высшего человечества как органического единства, обладающего определенной структурой. Но как раз в этой области до сего времени ничего не было сделано.

С этого момента перед моими глазами со все возрастающей полнотой начали вырисовываться предчувствуемые многими

89

изредка затрагивавшиеся, но никем не понятые взаимоотношения, которые связывают формы изобразительных искусств с формами войны и государственного управления, а также глубокое сходство между политическими и математическими образованиям одной и той же культуры, между религиозными и техническими воззрениями, между математикой, музыкой и пластикой, хозяйственными формами и формами познания. Для меня стали несомненно ясными: глубоко-внутренняя зависимость современных физических и химических теорий от мифологических представлений наших германских предков, полное подобие стилей трагедии, динамической техники и современного денежного обращения, и тот вначале странный, а потом сам собою понятный факт, что перспектива, масляная живопись, книгопечатание, система кредита, дальнобойное орудие и контрапунктная музыка, с одной стороны, нагая статуя, полис, изобретенная греками монета – с другой, суть идентичные выражения одного и того же душевного принципа; и, наконец, покрывая собой все предыдущее, ярким светом озарился основной факт, что все эти мощные группы морфологически родственных связей, из которых каждая символистически выражает отдельный определенный вид людей в общей картине мировой истории, обладают строго симметрическим строением. Только этот способ видеть вещи вскрывает настоящее понятие истории. В свою очередь сам он также есть симптом и выражение определенной эпохи и внутренне возможен, а следовательно необходим, только для нашего времени и для западноевропейских людей, вследствие чего его можно отдаленно сравнить только с некоторыми воззрениями самой новейшей математики в области трансформационных групп. Таковы были мысли, занимавшие меня в течение многих годов, однако темные и неопределенные, пока они не приняли осязательного образа по вышеприведенному поводу.

Я увидел современность – приближающуюся мировую войну – совсем в ином освещении. Она уже больше не представляла собой однократную констелляцию случайных, зависящих от национальных настроений, личных воздействий и экономических тенденций фактов, которым историк навязывает при помощи какой-нибудь причинной схемы политического или социального характера видимость единства и материальной необходимости. Она явилась типом исторического действия, которое внутри большого исторического организма, обладающего точно отграничимым объемом, занимает известное, биографически предопределенное в течение веков место

90

Настоящий кризис отмечен бесконечным количеством

волнующих страсти вопросов и воззрений, которые в наши

дни рассеянно, единично, ограничиваясь узким горизонтом

отдельных специальностей, выступают на свет в книгах и

мнениях и вследствие этого тревожат, угнетают и спутывают,

но не могут дать освобождения. Все их знают, но никто не усматривает их идентичности. Я назову в качестве примера совершенно не понятые в их настоящем значении художественные проблемы, лежащие в основе споров о форме и содержании, о линии и пространстве, о рисунке и живописности, о понятии стиля, о смысле импрессионизма и Вагнеровой музыки; я назову далее: упадок искусства, все усиливающееся сомнение в ценности знания; тяжелые вопросы, вытекающие из победы мирового города над крестьянством, бездетность, уход от земли, социальное положение неустойчивого четвертого сословия; кризис социализма, парламентаризма и рационализма, проблему собственности и зависящую от нее проблему брака и далее, в другой, по-видимому, совершенно отличной области: бесчисленные работы по психологии народов, о мифах и

культах, о возникновении искусства, религии, мышления, сделавшиеся вдруг не идеологическими, а строго морфологическими, – все это вопросы, имеющие своей целью одну и ту же, никогда с достаточной ясностью не осознанную загадку истории вообще. В этой области все что-то предчувствовали, но никто не находил со своей узкой точки зрения единого всеобъемлющего решения, носившегося в воздухе со времени Ницше, который держал в своих руках все решающие проблемы, но, будучи романтиком, не смел смотреть в лицо строгой действительности.

Во всем этом заложена глубокая необходимость завершающего ученья, которое должно было прийти и могло прийти только в наши дни. Оно совсем не есть нападение на существующие идеи и творения. Оно скорее подтверждает то, чего искали целые поколения и что они совершили. Этот скептицизм представляет собой ядро всех живых тенденций, существующих в специальных областях, независимо от их специальной цели.

Всего существеннее, однако, было нахождение той противоположности, на основании которой только и можно понять сущность истории: противоположности истории и природы. Я повторяю: человек как элемент и носитель мира есть не только член природы, но и член истории, этого второго космоса, иначе устроенного и имеющего иное содержание, космоса, который все метафизики оставляли в пренебрежении ради

первого. В первый раз на мысль об этом основном вопросе нашего миросозерцания меня навело следующее наблюдение: все современные историки, блуждая ощупью вокруг чувственно осязательных событий, считают, что они уже овладели историей, свершением, самим становлением: предрассудок этот свойствен всем познающим только рассудочно, – без помощи созерцания *, и в свое время привел в недоумение великих элеатов, утверждавших, что именно для познающего не существует становления, и есть только бытие (ставшее). Иначе говоря: на историю смотрели как на природу, как смотрит на свой объект физик, и действовали соответствующим образом. Отсюда получила свое начало чреватая последствиями ошибка, приведшая к тому, что в аспект сбывающегося вносятся принципы причинности, закона, системы, т. е. структура застывшего бытия. Отношение к истории было таково, как будто культура – явление такого же порядка, как электричество или тяготение, и к ней применимы по существу те же возможности анализа; историки ставили себе в заслугу копировать привычки естествоиспытателей, так что при случае еще можно было слышать вопрос относительно того, что такое готика, ислам, античный полис, но никогда не спрашивали, почему эти символы живого возникали как раз в это время и с этом месте, в этой определенной форме и с этой длительностью. Раз обнаруживалась одна из бесчисленных черт сходства двух далеко отстоящих друг от друга во времени и

* Философией этой книги я обязан Гётевой философии, остающейся все еще неизвестной и только в гораздо меньшей степени философии Нищие. До сих пор еще не понято значение Гёте в западноевропейской метафизике. Говоря о философии, даже не упоминают его имени. Он, по несчастью, не заключил своего учения в застывшую систему; поэтому систематики проходят мимо него. Однако он был философом. По отношению к Канту он занимал то же положение, какое Платон занимал по отношению к Аристотелю, и задача привести Платона в систему представляет столь же значительные трудности. Платон и Гёте представляют философию становления, Аристотель и Кант – философию ставшего. В них интуиция противостоит анализу. Что почти невозможно высказать рассудочно, то мы можем найти в отдельных заметках и стихотворениях, как например, в Орфических Изречениях, в таких строфах, как "Когда в Бесконечном", или "Не говорите никому"(из Западно-Восточного Дивана), которые следует рассматривать, как воплощение вполне определенной метафизики. Например, в следующем изречении нельзя изменить ни одного слова: "Божество действенно в живом, а не в мертвом. Оно в становящемся и изменяющемся, а не в ставшем и оцепенелом. Поэтому разум в своем устремлении к Божественному имеет дело исключительно со становящимся и живым, рассудок же со ставшим и оцепеневшим в целях использования его" (к Эккерману).

пространстве исторических феноменов, ограничивались простой регистрацией этого сходства, прибавляя несколько остроумных замечаний о странности этого совпадения, о Родосе как "Венеции древнего мира", или о Наполеоне, как новом Александре, вместо того, чтобы как раз здесь, где проблема судьбы проявляется как подлинная проблема истории (а именно, как проблема времени), с полной серьезностью применить научно построенное психологическое исследование и добиться ответа на вопрос, какая действует в данном случае иная необходимость, совершенно чуждая причинной. То обстоятельство, что всякое явление несет в себе при этом метафизическую загадку, что явление обнаруживается в определенное, а не в безразличное время, что приходится допытываться, какая иная живая связь, наряду с неорганически естественной, существует в картине мира – представляющей собою, несомненно, изучение всего человека, а не только, как думает Кант, человека познающего, – что явление представляет собой не только факт с точки зрения рассудка, но и выражение душевной стихии, не только объект, но и символ, и притом всякое явление, начиная от высочайших созданий религии и искусства вплоть до повседневных мелочей, – все это было совершенно новым с философской точки зрения.

Наконец, я ясно увидал перед собой решение, в широких чертах проникнутое внутренней необходимостью, решение, основанное на едином принципе, который нужно найти, но который до сего времени еще не был найден, на чем-то таком, что меня преследовало и притягивало с самой юности и вместе с тем мучило, потому что я чувствовал его присутствие, чувствовал его как задачу, но не мог определить. Так из случайного повода возникла настоящая книга в качестве предварительного выражения новой картины мира со всеми ошибками – я сознаю это, – свойственными первому опыту, не полная и, конечно, не свободная от противоречий. Все же, по моему убеждению, в ней содержится неопровержимая формулировка мысли, которая – я повторяю это еще раз – будучи раз высказана, не будет более оспариваема. Ближайшей нашей темой, таким образом, является анализ падения западноевропейской культуры. Цель же ее – изложение философского взгляда и присущего ему, примененного здесь в качестве опыта, метода сравнительной морфологии мировой истории. Соответственно этому вся работа распадается на две части. Первая, "Образ и Действительность", трактующая проблемы числа, судьбы, причинности, трагедии, пластических искусств, мировоззрения, жизни, познания при

роды, мифа, содержит основание символики. Вторая, "Всемирно-исторические перспективы", будет посвящена анализу ряда исторических феноменов открытой здесь в ее настоящем объеме в первый раз арабской культуре, цивилизации, мировому городу. Римской империи, основным формам государства, денег, техники, наконец, русскому вопросу. В данном исследовании, где собственно история занимает главное место, я определенно обхожу ряд других проблем, которые необходимы для более глубокого обоснования, но нуждаются в самостоятельной обработке, как-то: проблемы пола, семьи, рас и языков, брака и собственности, религии, взаимоотношений знания и веры, роли отца и художественной деятельности, материнства и религиозности. Приложенные таблицы дают краткий обзор того, что является результатами исследований. Вместе с тем они дадут представление о плодотворности и области применения нового метода.

Лучшим отношением к этим таблицам будет «отложенное» их рассмотрение, т. е. возвращение к ним по мере чтения работы. Таблицы, говорит О. Шпенглер в конце своего введения, дают краткий обзор того, что является (1) результатом исследования, и вместе с тем дадут представление о (2) плодотворности и (3) области применения нового метода (т. е. "сравнительной морфологии истории").

Но что касается первого и второго, то худшего способа "представить результаты" и "дать представление" не придумаешь. Прежде всего, очевидна эскизность таблиц. Кроме того, они демонстрируют три «экзистенциала» историко-культурных типов – духовную жизнь, искусство, политические формы их жизни. И может сразу возникнуть вопрос: допустимо ли экстраполировать факт «одновременности» эпохальных фаз духовности, искусства и политики этих культур (кстати, во всех трех таблицах общими оказываются только античная и западная культуры) на все культуры и все «экзистенциалы» (религию, право, экономику, этику, язык, пол, семью, брак и пр.). Есть ли для этого

достаточный, репрезентативный материал?

Далее, Структура таблиц неоднородна не только с точки зрения полноты всех культур, представленных по «столбцам», но и с точки зрения именования фаз и связи между ними по «строкам». Так, цикличность времен года общеизвестна, но каждая культура, в понимании Шпенглера, «проживает» один-единственный цикл. Отсюда – различия именований фаз: в первой таблице используется символика циклических, по определению, времен года, а во второй и третьей – смешанная символика исторических фаз (трехсменность фазового деления истории для Шпенглера неприемлема в принципе) и собственно культурологических (последняя фаза развития культуры у Шпенглера названа цивилизационной.)

Обратим внимание и на неоднородность политических ипостасей культурологических типов (табл. III): органическая структура политического бытия (ранняя эпоха) превращается в зрелую идею государственности (поздняя эпоха) и в ее разрушение. Но на стадии цивилизации (1-я стадия)

хозяйственные формы с возникновением денег «всасывают» в себя государственные. Империи, конечно, распадаются, но возникают новые формы политической жизни, не тождественные власти капитала. Более того, в XX в. возникают формы политики, опосредованные властью науки, информации, аксиологии, религии, национальной идеи, властью самой жизни, воплощенной в идее выживания в условиях грозящей глобальной катастрофы.

Авторитетной критике морфологический подход Шпенглера, отраженный в его таблицах, подвергли, как уже сказано. Франк и Бердяев. Речь идет о том, что христианство как культурообразующий фактор «разрезано» Шпенглером пополам и отнесено к арабской (магической) и западной (фаустовской) культурам. Это отчетливо видно в табл. III, согласно которой христианство возникает в лоне арабской культуры, а зрелые свои формы принимает в лоне западноевропейской.

Критические замечания можно при желании и умножить (в частности, отметить, что арабская культура представлена слишком малым числом феноменов). Но это лучше делать по прочтении всего «Заката». Однако тогда критика таблиц может превратиться не в их отрицание, а углубленное понимание главной идеи Шпенглера: великие культуры превращаются в цивилизации – и в ясное осознание области применения метода сравнительной морфологии истории (прим. к таблицам А.П. Дубнова).

ГЛАВА ПЕРВАЯ

О СМЫСЛЕ ЧИСЕЛ

1

Необходимо сейчас же установить точный смысл и отчасти новое значение некоторых применяемых на этих страницах основных понятий, метафизическое содержание которых само собой постепенно раскроется в ходе изложения, но точный смысл которых необходимо пояснить с самого начала.

Общепринятое различение бытия и становления, усвоенное также философией, недостаточно точно выражает сущность противоположности, выражаемой этими двумя понятиями. Бесконечное становление – деятельность, «действительность», – примерами чему могут послужить физические понятия равномерной скорости и состояния движения или основные представления кинетической теории газов, приходится принимать также как состояние и, следовательно, относить к бытию. Наоборот, в качестве последних элементов непосредственно данного в сознании и через сознание, мы определенно различаем – вместе с Гёте – становление и ставшее. Даже если сомневаться в возможности подойти к последним основам стихии человеческого путем построения отвлеченных понятий, все же ясное и определенное чувство, из которого возникает эта основная, проникающая до крайних границ

человеческого сознания противоположность, представляет собой такое значительное нечто, какое вообще является достижимым.

Отсюда следует с полной необходимостью, – a priori в смысле Канта, – что, в основе всего ставшего лежит становление, а не наоборот.

Далее, словами собственное и чужое я обозначаю два изначальных факта сознания, смысл которых для каждого бодрствующего человека – следовательно, устраняется состояние сновидения – ясен на основании полной внутренней очевидности, хотя и не поддается более точному определению. Чужое имеет постоянно то или иное отношение к тому основному

106

факту, который обозначается словом чувственное (внешний мир, мир впечатлений). Философское творчество великих мыслителей постоянно стремилось возможно точнее определить это взаимоотношение при помощи полу наглядных схематических концепций, как, например, явление и вещь в себе, мир как воля и представление, я и не-я, хотя эти попытки переступают границы возможности точного человеческого познания. В равной мере, в изначальном факте, обозначаемом словом я (внутренняя жизнь, личность) некоторым способом, точная формулировка которого также остается недоступной методам абстрактного мышления, коренится элемент "собственного".

Далее, словами душа и мир я обозначаю то противоположение, наличие которого идентично с самим фактом бодрствующего чистого человеческого сознания. Существуют различные степени ясности и остроты этого противоположения, степени сознательности – духовности – одним словом, жизни, от только что начавшегося разделяться на полюсы мифического брезжущего рассвета первобытного человека и ребенка – сюда относятся становящиеся в позднейшее время все более редкими мгновения религиозного и художественного вдохновения – до крайней остроты бодрствования, как, например, в явлениях кантовского или наполеоновского мышления. Эта элементарная структура сознания в качестве факта непосредственной внутренней очевидности недоступна дальнейшему различению путем понятий и в такой же степени очевидно, что эти два, в известной мере искусственно и только средствами человеческой речи разделяемые, момента постоянно соприсутствуют, соединенные и переплетенные, и являются известным единством, известным целым, причем все предрассудки теории из области теории познания, усвоенные прирожденными идеалистами или реалистами, которые полагают первоосновой – или выражаясь их словами «причиной» – то душу, то тело, не имеют никакого основания в чистом факте сознания. Подчеркивается ли в известной философской системе та или иная сторона, это характерно только для личности философа и имеет исключительно биографическое значение.

Если применить слова становление и ставшее к полярной

структуре сознания, то слово жизнь получит вполне определенный, близкий по своему значению к понятию становления, смысл. Можно становление и ставшее определить как факт и предмет жизни. Собственная, идущая вперед, постоянно совершающаяся жизнь в каждом своем мгновении

107

идентична с бодрствующим сознанием * – этот факт называется настоящим – и, как всему становящемуся, обоим им свойствен таинственный признак направления, некоторое невыразимое чувствование (жизнечувствование), которое человек стремится умственно подчинить своей власти при помощи свойственного всем высшим языкам слова время и связанных с ним проблем, пытаясь таким образом – но тщетно – его объяснить. Из этого вытекает глубокая связь ставшего (неподвижного) со смертью.

Если – давая притом перевес бессознательному над сознательным – обозначить душу как возможность, и, наоборот, мир как действительность – выражения, относительно которых внутреннее чувство не оставляет никакого сомнения, – то жизнь явится тем образом, в котором совершается осуществление возможного. На основании признака направления возможное называется будущим,

осуществленное – прошедшим. Само же осуществление, сосредоточие и смысл жизни мы называем настоящим. «Душа» – это то, что подлежит осуществлению, «мир» – осуществленное, «жизнь» – осуществление. На основании этого такие выражения, как мгновение, продолжительность, развитие, жизненное содержание, жизненная задача, значение, объем, цель, конец, полнота и пустота жизни, получают определенное, для всего последующего, именно для понимания исторических явлений, существенное значение.

Наконец, как уже выше говорилось, слова история и при рода будут употребляться в определенном, до сих пор необычном смысле. Они обозначают возможные способы понимания всего осознанного становления и ставшего, жизни и пережитого в форме единообразного, одухотворенной, благоустроенной картины мира (космоса, вселенной, всего сущего), в зависимости от того, что играет роль главенствующего и устрояющего общее впечатление принципа: становление или ставшее, направление или протяженность ("время" или "пространство"). Речь идет не об альтернативе, но о шкале бесконечно многих и очень разнообразных возможностей обладать внешним миром в качестве отражения и свидетельства собственного существования, о шкале, крайними ступенями которой являются чисто органическое и чисто механическое мировоззрения (в собственном значении слова: воззрение на мир). Первобытный человек (согласно нашему представлению о его сознании) и ребенок (согласно нашим воспоминаниям)

* Периодические перерывы во время сна здесь не принимаются во внимание.

не обладают еще ни одной из этих возможностей в достаточно ясном и согласованном виде. Необходимым условием такого высшего миросознания следует признать наличие языка, но не вообще какого-либо человеческого языка, а языки культурного, каковой для первого еще не существует, а для второго хотя и существует, но недоступен. Или, говоря другими словами, у обоих нет еще отчетливого мышления о мире: имеется предчувствие, но никакого действительного познания истории и природы, во взаимоотношение которых укладывалось бы их собственное существование: у них нет культуры.

Таким образом, это важное слово получает определенный

и в высшей степени значительный смысл, который положен в

основу всего последующего изложения. В связи с вышеупомянутым определением души как возможного и мира как действительного я различаю возможную и действительную культуру, т. е. культуру, как идею – общего или личного – существования, и культуру как тело этой идеи, как сумму сделавшихся доступными восприятию пространственных и ощутимых ее выражений, как-то: поступки и настроения, религия и государство, искусство и науки, народы и города, экономические и общественные формы, языки, право, обычаи, характеры, черты лица и одежды. История, находящаяся так же, как и жизнь, в близком родстве со становлением, есть осуществление возможной культуры.

Следует прибавить, что все эти положения лежат в значительной своей части вне пределов доступного истолкованию путем понятий, определений и доказательств и что глубочайший их смысл должен быть раскрыт, главным образом, путем прочувствования, переживания, созерцания. Между переживанием и познаванием как формами отношений собственного и чужого ("субъекта и объекта") существует различие, недостаточно оцененное. Оно обнаруживается в различии между непосредственной достоверностью, примерами чему служат разные виды интуиции (озарение, чутье, художественное прозрение, Гётевская точная чувственная фантазия), и результатами рассудочного опыта и экспериментальной техники. В первом случае средствами сообщения служат сравнение, образ, символ, во втором – формула, закон, схема. Ставшее делается достоянием познания, или, вернее, как мы дальше увидим, результат становления идентичен для человеческого духа с актом познания. Становление может быть только переживаемо и прочувствовано путем глубокого бессловесного понимания. На этом основано так называемое знание людей. Понимать историю – значит быть знатоком человеческого сердца в высшем смысле слова. Чем чище исторический образ

раз, тем исключительнее доступен он только этому собствен-

но неземному видению, не имеющему ничего общего со средствами познания, которые исследует "Критика чистого разума". Механизм чистой картины природы, например вселенная Ньютона или Канта, подвергается познанию, определению путем понятий, разложению путем законов и уравнений и, наконец, приводится в систему. Организм чистого исторического образа, каковым был мир Плотина, мир Данте и Бруно, является объектом созерцания, внутреннего переживания, восприятия в образах и символах, наконец, воссоздается в поэтических и художественных концепциях. Гётева "живая природа" есть исторический образ мира.

Переживание и познавание суть акты сознания отдельного

человека. Их результат, ставший, таким образом, актом прошлого, памяти, знания, называется: нечто пережитое или некоторое познание. Понять что-нибудь – исторически или в области естествознания – значит гармонически включить в имеющийся уже запас пережитого или познанного.

2

В качестве примера того, как душа стремится осуществить

себя в образе своего окружающего мира, того, следовательно,

насколько ставшая культура является выражением и отражением идеи человеческого существования, я беру число, лежащее в качестве непосредственного данного элемента в основе всякой математики. Я делаю это в особенности на том основании, что всякая математика, доступная во всей своей глубине только очень немногим, занимает совершенно исключительное положение между остальными созданиями человеческого духа. Она является наукой строгого стиля, так же как и логика, но только более всеобъемлющей и с более богатым содержанием; в отношении необходимости направляющего вдохновения и больших конвенционных форм в ее развитии, она является, наряду с пластикой и музыкой, настоящим искусством; наконец, она является метафизикой высшего порядка, как это доказывают Платон и в особенности Лейбниц. До настоящего времени всякая философия возрастала в связи с соответствующей математикой. Число – это принявшая образ идея причинной необходимости, подобно тому, как представление о Боге, создаваемое заново каждой культурой из своих глубин, является принявшей образ идеей о необходимости судьбы. В этом смысле существование чисел можно именовать тайной, и религиозное мышление всех культур испытывало на себе их влияние.

Подобно тому, как всякое становление имеет в себе первоначальный признак направления (необратимости), в равной мере все ставшее несет в себе признак протяженности, причем возможно только искусственное разделение значения этих терминов. Вместе с тем подлинная тайна всего ставшего и, следовательно (пространственно-материально), протяженного, воплощается в духовной стороне всякой культуры в виде типа математического (неподвижного) числа, в противоположность хронологическому. В основе его сущности лежит стремление к механическому разграничению. Число родственно слову в том смысле, что подобно последнему – в роли понятия «охватывая», «обозначая» – оно разграничивает мировпечатления. Конечно, глубочайшая сущность тут недоступна познанию и выражению. Сделавшееся вещью, настоящее число, точно представленный, произнесенный, написанный числовой знак – цифра, формула, знак, фигура – единственно подлежащее математическому толкованию, подобно возникшему в уме, произнесенному, написанному слову, является в этом смысле оптическим символом, осязаемым и сообщаемым, отражающим в себе разграничивающую деятельность. Возникновение чисел подобно возникновению мифа. Римлянин возводил в божество неопределимые впечатления природы ("чужое"), numina, стараясь при помощи имени отграничить и заклясть их. Точно так же и числа и слова суть получившее образ и при помощи формы подчиненное мирочувствование. При их помощи дух ("собственное") достигает

власти. При их помощи он приводит в порядок и разделяет на части мир. Все настоящие акты познания – не акты переживания, – будучи в качестве таковых связанными с наличностью какого-нибудь культурного языка, стремятся к одинаковой цели. Определение, суждение, закон, система являются результатами произведенных разграничений, и установление причинной связи, которой исчерпывается сущность всякого естествознания, сводится исключительно к точному отграничению двух впечатлений, которые по отношению к числу носят название причины и действия, по отношению к слову – основания и следствия. На этом основано внутреннее сходство построения высокоразвитого языка (грамматики, строения фраз) с соответствующей математикой. Логика всегда есть один из видов математики и обратно. Вместе с тем, во всех актах сознания, находящихся в связи с математическим числом – как-то: измерение, счисление, начертание, взвешивание, приведение в систему, разделение – заложено общее стремление к разграничению ставшего и протяженного, и только благодаря почти что бессознательным актам подобного

рода существуют для бодрствующего человека объективные

предметы, свойства, отношения, отдельные явления, единство

и множество, короче говоря, вся воспринятая, в качестве необходимой и непоколебимой, структура той картины мира, которую он называет «природой» и как таковую «познает». Природа – это то, что счислимо. История есть совокупность всего того, что не имеет отношения к математике. Отсюда математическая точность естественных законов, удивительное прозрение Галилея, что природа "scritta in lingua matematica", и выдвинутое Кантом положение, что точное естествознание простирается как раз до тех границ, в пределах которых возможно применение математического метода.

Следовательно, в числе, как 6 знаке законченного экстенсивного ограничения, заложена сущность всего действительного, всего, что стало, познано и разграничено в одно и то же время; это на основании внутренней очевидности понял Пифагор при помощи величественной, исключительно религиозной интуиции. Вместе с тем не следует смешивать математику, понимаемую как обладание прирожденным виртуальным миром чисел, с гораздо более узкой научной математикой, с учением о числах. Одна – исчерпывающее и необходимое качество сознания, другая – возможный способ развить это качество. Писанная математика, т. е. известная система застывших положений, в такой же малой мере, как и изложенная в теоретических сочинениях философия, выражают собой все наличие тех математических и философских возможностей, которые таятся в недрах известной культуры. Имеются, кроме того, совершенно иные пути выразить лежащее в основе чисел исконное чувствование и подчинить образующему принципу ставшее и протяженное, – материю или пространство. В начале каждой культуры существует архаический стиль, которому не только применительно к раннеэллинскому искусству, но и вообще можно дать название геометрического. Есть что-то общее, определенно математическое в дипилоновом стиле греческих погребальных ваз, в храмовом стиле IV египетской династии, характеризуемом неограниченным господством прямой линии и прямого угла, в иератическом стиле древнехристианских саркофаговых рельефов и в романском орнаменте. Каждая линия, каждая человеческая или звериная фигура совершенным отсутствием стремления подражать вскрывают здесь мистическое числовое мышление, непосредственно связанное с тайной и культом смерти (застывшего).

Готические соборы и дорические храмы – это окаменевшая математика. Конечно, Пифагору принадлежит научное

толкование античного числа как принципа мироустроения осязаемых вещей, как меры или величины. Но в то же время число получило свое выражение в качестве принципа прекрасного устроения чувственно-телесных единиц также в строгом каноне эллинских статуй, дорических и ионических

ордеров колонн. Все большие роды искусства представляют собой столько же

различных способов подчиненного числу многозначительного различения. Следует только вспомнить о

проблеме пространства в живописи. Высокое математическое дарование может и без всякой науки стать продуктивным и

вполне себя осознать. Имея перед глазами величественное понимание числа, без которого немыслимы трактовка пространства в пирамидном храме, строительная, оросительная и административная техника, существовавшие уже в Древнем египетском Царстве за 2800 лет до Р.Х., не говоря уже о египетском календаре, мы, конечно, не станем утверждать, что лишенная всякого значения "Счетная книга Яхмоса" из эпохи Нового Царства, является показателем уровня египетской математики. Туземцы Австралии, духовное развитие которых находится еще вполне на ступени первобытного человека, обладают математическим инстинктом, или, что то же, еще не осознанным при помощи слов и знаков сокровищем чисел, далеко превосходящим греческий в отношении толкования чистого пространства. Они изобрели оружие, бумеранг, действие которого указывает на инстинктивное знакомство с родами чисел, которое мы склонны бы были отнести к области высшего геометрического анализа. Соответственно этому, как это будет выяснено впоследствии, они обладают очень сложным церемониалом и таким тонким словесным различением различных степеней родства, какое мы не встречаем нигде, даже ни в одной высокой культуре. Этому отвечает то обстоятельство из цветущей эпохи греков времен Перикла, что они, в аналогии с эвклидовой математикой, не имели никакой склонности ни к церемониалу в общественной жизни, ни к одиночеству, в полной противоположности к эпохе барокко, где мы наблюдаем наряду с анализом пространства двор Короля-Солнца и систему государств, основанную на династическом родстве.

Действительно, стиль души проявляется в мире чисел, однако не только в научной обработке последнего.

3

Отсюда вытекает решающее обстоятельство, остававшееся

до сего времени неизвестным даже самим математикам.

113

Число в себе не существует и не может существовать.

Существует несколько миров чисел, потому что существует

несколько культур. Мы встречаем индийский, арабский, античный, западноевропейский числовой тип, каждый по своей сущности совершенно своеобразный и единственный, каждый являющийся выражением совершенно особого мирочувствования, символом отграниченной значимости, также и в научном отношении принципом распорядка ставшего, в котором отражается глубокая сущность именно этой, и никакой другой души, той, которая является центральным пунктом как раз соответствующей, и никакой другой культуры. Таким образом существует несколько математик. Несомненно, архитектоническая система эвклидовой геометрии совершенно отличается от картезианской, анализ Архимеда нечто совершенно иное, чем анализ Гаусса, не только по языку форм, целям и приемам, но по своей сути, по первоначальному феномену числа, научное развитие которого они собой представляют. Это в духе и духом воспринятое число, это переживание предельности, с внутренней необходимостью получившее через число наглядность и принявшее форму, а вместе с тем вся природа, весь пространственный мир, образ которого возник через это самопроизвольное отграничение и трактование которого доступно каждый раз только математике определенного рода, – все это говорит не о человеческой стихии вообще, но каждый раз о вполне определенной.

Стиль каждой возникающей математики зависит, следовательно, от того, в какой культуре она коренится и какие люди о ней размышляют. Потому что число предшествует рассудочному уму, а не наоборот. Числа суть творческие, а не творимые сущности. Ум может привести к научному раскрытию формальных

возможностей, может применять их и достигать высочайшей зрелости в их применении; но изменить их он совершенно не в силах. В ранних формах орнаментики и архитектуры, в дорической колонне и готике соборов уже осуществлена идея эвклидовой геометрии и счисления бесконечно малых, еще за целые столетия до того, как родились первые математики соответствующих культур.

Глубокое внутреннее переживание, настоящее пробуждение собственного я, делающее ребенка высшим человеком, членом той культуры, к которой он принадлежит, отмечает начало числового и словесного понимания. Только с этого момента начинается сознание предметов, как чего-то во всех отношениях ограниченного и легко отличаемого, возникают точно определимые свойства, понятия, причинная необходимость, система окружающего мира, форма вселенной, законы

вселенной – «закон» по своей природе всегда ограничен,

неподвижен, подчинен числам, – и вдруг родится ощущение

того, что собственно означают числа, в формах ли пластического искусств или математического знания. Понятно, что они еще закрыты для первобытного человека и для ребенка и что – говоря биографически или исторически – решительная эпоха наступает только в тот момент, когда осознанный в его значении акт счисления, измерения, рисования и формирования породит совершенно новый мир, возникший из вновь вскрытой внутренней жизни. Это переживание, с проявлением которого возникает большой стиль, выделяет культуры и типы души как особые индивидуумы из примитивной человеческой стихии.

Как известно, Кант разделяет все наличие человеческого

знания на априорные (необходимые и имеющие общее значение) и на апостериорные (вытекающие из опыта) синтезы, и относит математическое познание к первым. Этим он, несомненно, дал отвлеченное выражение сильному внутреннему ощущению. Однако совершенно независимо от того, что между этими двумя областями не существует вполне определенной границы (чему слишком много примеров мы находим в современной высшей математике и механике), каковая определенность, однако, казалось бы, безусловно требуется самим происхождением принципа, сама априорность, одна из гениальнейших концентраций всей теории познания, является понятием в высшей степени трудным. Ничуть не утруждая себя доказательствами – каковые и сами по себе невозможны, – Кант делает предпосылку о неизменяемости формы всякой умственной деятельности и о ее идентичности для всех людей. Таким образом, одно обстоятельство, значение которого не может быть оценено слишком высоко, было им совершенно устранено из рассмотрения, главным образом вследствие того, что Кант при проверке своих мыслей считался только с умственным материалом и интеллектуальным обликом своего времени. Речь идет об изменяющейся степени обязательности этого "абсолютного принципа". Наряду с некоторыми факторами несомненно широкого значения, которые, по крайней мере по видимости, не зависят от принадлежности познающего к той или иной культуре или столетию, в основе всякого мышления лежит еще иная необходимость формы, которой человек подчинен как член вполне определенной, и только этой культуры. Это два совершенно различных вида априорного содержания, и нельзя дать никакого ответа, так как раз – решение лежит вне возможности познания, на вопрос, где граница между двумя вышеупомянутыми областями и существует

ли она вообще. До сих пор никто не решился признать, что считавшееся само собой понятным постоянство духовных форм есть только иллюзия и что в течение известной нам истории стиль познания изменялся несколько раз. Но здесь следует помнить, что consensus omnium не всегда свидетельствует об общей истине, но иной раз и об общей ошибке. Смутное сомнение, однако, всегда существовало, и уже из самого факта наличия разногласий всех

мыслителей можно было сделать правильный вывод. Но открытием является установление того факта, что это разногласие проистекает не из несовершенства человеческого духа, не из того, что окончательное познание "еще не" достигнуто, что это не недостаток, а есть положенная судьбой историческая необходимость. Глубочайшее и последнее может быть открыто не из постоянства, а из различия и из органической периодичности этого различия. Сравнительная морфология форм познания – вот задача, подлежащая разрешению западных мыслителей.

4

Будь математика просто наукой, подобно астрономии и

минералогии, ее предмет было бы легко определить. Но по

отношению к ней никто не может и не мог этого сделать. Если мы, западноевропейцы, насильственно распространяем наши числовые понятия на то, что занимало математиков в Афинах или Багдаде, все же остается несомненным, что тема, цель и методы науки, носящей то же название, были там совсем иными. Не существует одной науки математики, есть многие математики. То, что мы называем историей математики, понимая под этим прогрессирующую проверку единственного и неизменного идеала, является в действительности, если только устранить обманчивую картину внешних явлений истории, множественностью законченных в себе, независимых процессов, постоянным нарождением новых, усвоением, переработкой и устранением чуждых миров форм, чисто органическими, ограниченными известной длительностью расцветом, зрелостью, увяданием и смертью. Не следует впадать в ошибку. Аисторический греческий дух создал свою математику из ничего, исторически настроенный дух Запада, обладавший уже заимствованной античной наукой, – усвоенной внешне, а не внутренне, – принужден был приобретать собственным путем кажущихся изменений и усовершенствований, в действительности же путем разрушения неадекватной ему эвклидовской. Одно было сделано Пифагором, другое Декартом. Оба акта в глубине идентичны.

116

Равным образом не подлежит сомнению сродство языка

форм математики и языка форм соседних больших искусств.

Целью всей математики является законченная в себе система

положений, являющая собой синтетический априорный распорядок всего неподвижного, протяженного, т. е. то же непрерывное искание синтеза, которое мы встречаем в проблеме формы каждого изобразительного искусства, в борьбе каждого отдельного художника в своей области за техническое мастерство. Чувство формы скульптора, художника и композитора по существу является математическим. В аналитической и начертательной геометрии XVII века вскрывается тот же распорядок, который вызывает к жизни, охватывает и стремится насквозь проникнуть в современную ей инструментальную музыку (фугированного стиля) и родственную ей масляную живопись, первую при помощи правил контрапункта, этой геометрии звукового пространства, вторую при помощи известной одному только Западу перспективы, этой почувствованной геометрии пространства картины. Это есть то, что Гёте называет идеей, образ которой непосредственно созерцается в чувственном, в то время как собственно наука не созерцает, но только наблюдает и разлагает. Но математика ведет дальше, чем наблюдение и разложение. В минуты возвышения она действует интуитивно, а не путем абстрагирования. Гёте принадлежит глубокое слово, что математик постольку является совершенным, поскольку он ощущает в себе красоту истины. Здесь мы чувствуем, как близка тайна феномена чисел тайне художественной формы, которая также имеет своей целью многозначительное отграничение, прекрасную меру, уравновешенное величие, строгие взаимоотношения, гармонию, короче говоря, совершенный распорядок чувственного. Таким образом, прирожденный математик становится в один ряд с великими мастерами фуги, резца и кисти, которые также стремятся одеть в символы, осуществить и сообщить другим тот великий распорядок всех вещей, который рядовой современник их культуры носит в себе, не умея в

действительности им овладеть. Таким образом царство чисел становится интуитивным отображением мировой формы, наряду с царством звуков, линий и красок. Поэтому слово «творческое» в приложении к математике имеет большее значение, чем в приложении к собственным наукам. Ньютон, Гаусс, Риман были художественными натурами. Стоит только вспомнить как внезапно их осеняли их великие концепции. "Математик, – говорит старик Вейерштрас, – в котором вместе с тем нет частицы поэта, не может быть совершенным математиком".

117

Итак, математика – тоже искусство. У нее есть свои стили и периоды стилей. В противоположность мнению непосвященного или философа, поскольку последний судит как непосвященный, она по своей сущности не неизменна, но, как и всякое искусство, подвержена от эпохи к эпохе незаметным изменениям. Следовало бы при изображении развития больших искусств постоянно иметь в виду современную математику, что оказалось бы далеко не бесплодным. Подробности глубоких взаимоотношений между направлениями в теории музыки, начиная с Орландо Лассо, и фазами развития теории функции никогда не были предметом исследования, однако эстетика могла бы почерпнуть отсюда гораздо больше поучи тельного, чем из всякой «психологии». Все великие математики, начиная с Ферма, Паскаля и Декарта (1630 г.), быт трансцендентальными аналитиками, все же древние, начиная с Пифагора (540 г.) – зрительно-телесно мыслящими натурами. Нужно ли еще раз указывать на тесную связь этих дарований с начинающимся расцветом чистой инструментальной музыки в первом случае, и ионической мраморной скульптуры – во втором? Античная математика, вначале почта исключительно планиметрическая, в своем развитии от Пифагора до Архимеда, обнаруживает тенденцию к стереометрическому пониманию всего числимого. Этому соответствует тенденция плоской живописи аттическо-коринфского стиля к полной пластике через промежуточную стадию рельефа, наложенного на плоскость. Статуя возникла частью из фигурно-рельефообразно-обделанной колонны (Гера Херамия), частью из деревянных или бронзовых пластинок, служивших отделкой стены (Артемида Никандры). И дерево и порос обрабатывались при помощи резца, однако только ваяние из мрамора при помощи долота вполне отвечало художественному чувству создания тела. Соответствующий процесс наблюдается и на Западе. В то время, как так называемая геометрия превращается в анализ чистого пространства, из которого шаг за шагом устраняется все оптическое – как далеко, например, понятие координат у Декарта ушло вперед по сравнению с Ферма – одновременно и инструментальная музыка приобретает новые средства выражения. С 1520 г. изобретенная в Верхней Италии скрипка начинает заменять лютню. Фагот делается известным с 1525 г. В Германии в течение XVI и XVII столетий орган развился в покоряющий пространство инструмент. Монтеверди (1567–1643), положивший изобретением доминантсепт-аккорда начало собственной хроматики, имел в своем распоряжении первый настоящий оркестр, а в 1630 г. в лице Фрескобальди появляется

118

первый большой виртуоз на органе. Рядом с analysis situs, этим венцом творчества Лейбница, стоит мощная символика пространства последних созданий Рембрандта, умершего в 1669 г., а именно: автопортрета в Мюнхене, Дармштадтского Христа и Евангелиста Матфея.

Еще одно обстоятельство, несомненно, отличает стремление к форме всякой математики от чисто научных целей любой физики и химии и сближает ее с изобразительными искусствами: элементы ее, а именно неподвижные числа, независимо от того, имеют ли они наглядный или трансцендентальный характер, являются не какой-либо эмпирической действительностью, а чистыми формами протяженного, как орнаментальные линии или музыкальные гармонии, а приемы ее, следовательно, говоря словами Канта, синтетичны, или, говоря художественным языком, представляют собой композицию, в каковой художник подчинен высшей необходимости – априорному Канта. Пусть в популярных частях любой математики это менее заметно; но числовые образования высшего порядка, к которым каждая из них восходит своими отличными путями, как-то: индийская децимальная система, античные группы конусных сечений, простых чисел и правильных полиэдров, на Западе – числовые тела, пространства многих измерений, в высшей степени трансцендентальные образования учений о

трансформации и о множествах, группа неэвклидовских геометрий – все они уже не имеют исключительно рассудочного происхождения, и для полного понимания их глубоких, вполне метафизических оснований необходим известный род визионерного ясновидения. Здесь дело

сводится к внутреннему переживанию, а не только к познанию. Только с этого пункта начинается большая символика чисел. Эти формы, родившиеся во имя определенной культуры в душе великих мастеров, как выражение глубочайших тайн ее мироощущения открывают посвященному как бы первооснову его существования. Нужно, чтобы эти создания действовали на нашу душу, как внутренность соборов, как стихи ангелов из пролога «Фауста» или кантаты Баха, для чего необходимы счастливые и редкие минуты. Только тот, кто способен на это – а зрелые умы всегда будут редки – поймет, почему Платон называл вечные идеи своего космоса числами.

5

Когда в пифагорейских кругах около 540 г. пришли к убеждению, что сущность всех вещей заключается в числах, тогда не только был сделан шаг вперед в развитии

математики, но родилась новая математика из глубин антично)

духовной стихии, и возникла сознательная теория, задолго

предвозвещенная в метафизических проблемах и поисках художественной формы. Это была совершенно новая математика наряду с навсегда оставшейся не написанной математиком египетской культуры и алгебраически-астрономически по строенной математикой вавилонской культуры с ее эклиптическими системами координат, математиками, однажды родившимися в великую минуту истории и в то время давно уже умершими. Пришедшая в дряхлость ко времени римлян античная математика умерла для живой жизни, несмотря на сохранившуюся в нашем способе выражаться до настоящей: времени видимость существования, чтобы много позднее и к иной далекой местности уступить место арабской; после тоге как и эта отжила свое время, через долгий промежуток времени, на смену ей явилось совершенно новое порождение новой почвы, наша математика, которую мы в странном ослеплении считаем математикой вообще, вершиной и целью двухтысячелетнего развития, но жизнь которой, строго ограниченная назначенными ей столетиями, также близится к своему окончанию.

Изречение, гласящее, что число составляет сущность всех

чувственно осязаемых вещей, осталось наиболее ценным положением античной математики. Оно определяет число как меру. В нем заключено все мироощущение души, страстно обращенной к настоящему и здешнему- Измерять в этом смысле – значит измерять что-либо близкое и телесное. Представим себе квинтэссенцию античного искусства, свободно стоящую статую нагого человека: в ней, при помощи плоскостей, меры и чувственного соотношения частей, исчерпывающе передано все существенное и значительное бытия, весь его этос. Пифагоровское понятие гармонии чисел, хотя, вероятно, и ведущее свое начало от – одноголосной – музыки, представляется как бы нарочно приспособленным к идеалу этой пластики. Обделанный камень лишь 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. 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,?. Протяженность для античных людей значит

телесность, для нас – пространство, в котором отдельные предметы «являются» функцией. Обратив наш взгляд отсюда назад, мы, может, разгадаем глубочайшее понятие античной метафизики, а именно ’ Анаксимандра, слово, непереводимое 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 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 признанию, мог "мысленно вывести все вещи".

Теперь становится понятным, в чем отличие одной математики от другой, в особенности античной от современной. Согласно всему своему мирочувствованию зрелое античное мышление могло видеть в математике только ученье о соотношении величин, мер и форм физических тел. Когда, руководствуясь этим ощущением, Пифагор изрек свою основную формулу, для него число было именно оптическим символом, не формой вообще или абстрактным отношением, но разграничивающим признаком ставшего, поскольку последнее проявляется в чувственно обозримых подробностях. Вся античность без исключения воспринимает числа как единицы меры, как величины, длины и поверхности. Другой род протяженности недоступен ее представлению. Вся античная математика в основе своей есть стереометрия. Эвклид, живший в III веке и приведший всю систему к завершению, говоря о треугольнике, с внутреннею необходимостью представляет себе поверхность, ограничивающую тело, но никогда не систему трех пересекающихся прямых линий или группу трех точек в пространстве трех измерений. Линию он определяет названием "длина без ширины"’. При нашем способе выражаться это определение показалось бы убогим. В границах античной математики оно превосходно.

И наше западное число, в противность мнению Канта и

даже Гельмгольца, не развилось из "априорной формы созерцания времени", но в качестве распорядка однообразных величин представляет собой нечто специфически пространственное. Время, как это станет понятным на основании

дальнейшего, не имеет ничего общего с математическими предметами. Числа принадлежат исключительно сфере протяженного. Но имеется столько же возможностей и, следовательно необходимостей систематически изобразить протяженность сколько имеется культур. Античное число не есть мышление о пространственных отношениях, но мышление об отграниченных для телесного глаза, осязаемых единицах. Поэтому античность – это вытекает с полной необходимостью – знает только естественные (положительные, целые) числа, которые среди многих в высшей степени абстрактных родов чисел западной математики, как-то: комплексных, гиперкомплексных, неархимедовских и иных систем, занимают обычное, ничем не выделяющееся положение.

Поэтому представление об иррациональных числах, или,

по нашему начертанию, о бесконечных десятичных дробях,

осталось для греческого духа совершенно недоступным. Эвклид говорит – и следовало бы точнее принимать смысл его слов, – что 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, например л, никогда не может быть отграничено или точно выражено при помощи известного расстояния. Из этого следует, что, например, в представлении об отношении стороны квадрата к его диагонали, античное число, представляющее собой, собственно, чувственную границу, замкнутую величину, и ничто иное, соприкасается с совершенно иной числовой идеей, в самой своей сути чуждой античному

мирочувствованию и поэтому жуткой, как будто бы речь идет

о том, чтобы открыть опасную тайну собственного существования. На это указывает позднегреческий миф, согласно которому тот, кто впервые извлек рассмотрение иррационального из сокровенности и предал его гласности, погиб при кораблекрушении, "так как невысказываемое и безобразное должно постоянно оставаться сокровенным". Кто поймет страх, лежащий в основе этого мифа – тот же страх, который постоянно удерживал греков зрелого времени от расширения их крохотных городов-государств в политически организованные страны, от устройства широких проспектов и аллей с далеким видом и рассчитанным завершением, от вавилонской астрономии с ее устремлением в бесконечные звездные пространства, от преодоления границ Средиземного моря и исследования путей, давно открытых кораблями египтян и финикиян, эту глубокую метафизическую боязнь перед преодолением осязательно-чувственного и настоящего, при помощи которого

античное существование окружило себя как бы защитной стеной, за пределами которой лежало что-то жуткое, бездна и первоисточник в известной мере искусственно созданного и утвержденного космоса, – кто поймет это чувство, тому станет понятным основная сущность античного числа, являвшего собой меру в противоположность неизмеримому, а также глубокий религиозный этос, выражающийся в этом ограничении. Гёте в качестве художника с большой страстностью усвоил себе, по крайней мере в своих естественно-исторических исследованиях, эту точку зрения; отсюда его, можно сказать, исполненная страхом полемика против математики, инстинктивно направленная главным образом, чего еще никто как следует не понял, против всей неантичной математики и лежавшего в основе современного ему естествознания счисления

бесконечно малых.

Античная религиозность с возрастающей определенностью

сосредоточивается на чувственно непосредственных – связанных с местом – культах, вполне отражающих это наделенное образом, всегда близкое, божество. Абстрактные, в бесприютных пространствах мышления витающие догматы всегда оставались ей чуждыми. Культ и догмат относятся друг к другу, как статуя к органу в соборе. В Эвклидовой математике, несомненно, остается что-то культовое. Достаточно припомнить учение о правильных многогранниках и их значение для эзотерики платоновской школы. Этому соответствует, с другой стороны, глубокое сродство анализа бесконечности начиная с Декарта с современной ему догматикой, устремляющейся к чистому, освобожденному от всяких чувственных отношений деизму. Вольтер, Лагранж и д'Аламбер современники. Из недр античного духа принцип иррационального, т. е. разрушение статуарного ряда целых чисел, этих представителей совершенного в себе миропорядка, воспринимали как некоего рода святотатство против божества. У Платона в «Тимее» это чувство выступает с полной очевидностью. Действительно, с превращением прерывающегося числового ряда в непрерывный, оказывается под вопросом не только античное понятие числа, но и весь античный мир. Становится понятным, что для античной математики совершенно невозможны легко укладывающиеся в наше представление отрицательные числа, не говоря уже о нуле как числе – обладающем для индийской души, впервые создавшей это понятие, вполне определенным метафизическим привкусом. Отрицательные величины не существуют. Выражение: -2? -3 =+6 не является ни наглядным, ни представлением величины. На +1 кончается ряд величин. В графическом

изображении отрицательных чисел (+3-,+2-,+1-,0-,-1-,-2-,-3,),

начиная с нуля расстояния вдруг становятся положительными символами чего-то отрицательного. Они обозначают

что-то, но уже не существуют реально. Отрицательные числа не величины, но что-то такое, на что величины только намекают. Осуществление этого акта отклоняется от линий направления античного числового мышления.

Все родившееся из античного духа становится действительностью только путем пластического отграничения. То, что нельзя нарисовать, – не «число». Платон, Архит и Эвдокс говорят о плоскостных и телесных числах, имея в виду нашу вторую или третью степень, и, само собой разумеется, что понятие высших целых степеней для них не существует. Четвертая степень для являющегося по существу своему пластическим чувства, которое тотчас же истолкует ее как протяженность в четырех измерениях, становится бессмыслицей. Постоянно встречающееся в наших формулах выражение e-ix, или даже применявшиеся уже в XIV столетие Оресмом обозначение 51/2 показалось бы античному чувству полным абсурдом. Эвклид называет множители произведения сторонами (). В древности оперируют с дробями – конечными само собою разумеется – прибегая к исследованию отношения двух отрезков прямой линии, выражающихся в целых числах. Именно поэтому идея числа нуль тут совершенно не может проявиться, так как графически она бессмысленна. Пусть не возражают, исходя из привычного способа мышления, что это только "первоначальная ступень" в развитии математики. Внутри того мира, который античность создала вокруг себя, античная математика есть нечто законченное. Незаконченной она представляется только нам. Вавилонская и индийская математики давно уже усвоили в качестве существенных элементов своего мира чисел многое из того, что с

точки зрения античного числового чувства являлось бы бессмысленным, и многие греческие мыслители знали об этом. Единая математика, повторяем это еще раз, есть иллюзия. Действительно только то, что адекватно ей, символически значительно для собственной душевной жизни. Только это представляется логически необходимым, все остальное невозможным, ошибочным, бессмысленным, или, как мы привыкли, руководясь гордостью исторического ума, называть «примитивным». Современная математика, одно из высших достижений западного духа – и во всяком случае «истинная» только для нас – показалась бы Платону смешным и бесплодным заблуждением и уклонением на пути к достижению «истинной», конечно, в античном смысле математики, и

трудно себе даже представить, сколько великих концепций чуждых культур погибло по нашей вине, так как мы, исходя из нашего способа мышления и заключенные в его границы, не могли их усвоить или, что то же, считали их ложными, излишними и бессмысленными.

6

В качестве ученья о наглядных величинах античная математика ставит себе целью исключительно истолкование наличных фактов и ограничивает, следовательно, свое исследование и пределы применимости предметами близлежащими и малыми. В противоположность этой последовательности, в практических приемах западной математики вскрывается нечто в высшей степени нелогическое; это обстоятельство, однако, стало известным только после открытия неэвклидовых геометрий. Числа суть чистые формы познающего духа. Их точная применимость к реально созерцаемому является, следовательно, самостоятельной проблемой. Совпадение математических систем с эмпирикой далеко не есть нечто само собой понятное. В противоположность предрассудку непосвященных (встречающемуся также у Шопенгауэра) о непосредственной математической очевидности созерцания, эвклидова геометрия, имеющая с популярной геометрией всех времен только самую поверхностную тождественность, в самых только узких пределах ("на бумаге") приблизительным образом согласуется с созерцаемым. Как дело обстоит при больших расстояниях, видно из простого факта, что параллельные линии пересекаются на горизонте. Вся живописная перспектива основана на этом. Тем не менее Кант, беря исходной точкой наивное сравнение величин, совершенно непростительным для западного мыслителя образом уклонялся от "математики далеких пространств" и постоянно, совершенно по-античному, ссылался на маленькие фигуры, на примере которых, вследствие именно их незначительной величины, специфически западная проблема бесконечных как раз не находила себе никакого применения. Эвклид также избегал ссылаться для доказательства справедливости своих аксиом на пример такого треугольника, три вершины которого определялись бы местонахождением наблюдателя и двумя неподвижными звездами, и который, следовательно, не мог быть ни нарисован, "ни

созерцаем"; это является, однако, вполне обоснованным для античного мыслителя. В нем действовало то же самое чувство, которое испытывало страх перед иррациональным и не дерзало понять ничто как нуль, как число, то чувство, которое при

125

созерцании космических отношений закрывало глаза на неизмеримое, чтобы сохранить символ меры.

Идеи Аристарха Самосского, около 270 г. начертавшего систему вселенной, при вторичном открытии Коперником так

глубоко взволновавшую метафизические страсти Запада -

стоит только вспомнить Джордано Бруно – и ставшую осуществлением огромных ожиданий и подтверждением того фаустовского, готического мироощущения, которое уже в архитектуре соборов принесло свою жертву идее бесконечного пространства, эти идеи были встречены античностью с полным равнодушием и вскоре – хочется сказать намеренно – были забыты. И действительно, Аристархова система вселенной для этой культуры в душевном смысле лишена значения. Она могла даже стать опасной для ее основной идеи. И все-таки, в отличие от Коперниковой – и этот основной факт оставлялся всегда без внимания – своей особой формулировкой она была точно приноровлена к античному мироощущению. Аристарх в качестве внешней границы космоса принимал телесно вполне ограниченный, оптически усвояемый пустой шар, в середине которого находится мыслимая в Коперниковом смысле планетная система. Таким образом был устранен принцип бесконечного, могший стать опасным для чувственно-античного понимания предела. Мы не встречаем в античности ни одного намека на мысль о бесконечности мирового пространства, каковая мысль, по-видимому, кажется в данном случае неизбежной и давно сделалась доступной вавилонскому мышлению. Даже мы видим обратное. Архимед в своем сочинении о "числе песка" – уже само слово указывает, что здесь мы имеем дело с опровержением всяких тенденций в сторону бесконечного, несмотря на что его все еще считают первым шагом на пути к современному интегральному счислению – доказывает, что это стереометрическое тело (так как Аристархов космос является именно таковым), будучи наполнено атомами (песком), приводит нас к очень большим, однако не бесконечным числовым результатам. Это равносильно отрицанию всего того, что мы называем анализом. Вселенная нашей физики зиждется на строгом отрицании всякой материальной ограниченности, как это доказывают постоянно опровергаемые и вновь навязчиво проникающие в умы теории материального, т. е. условно наглядного мирового эфира. Платон, Аполлоний и Архимед, несомненно самые проницательные и смелые математики древности, создали на основании пластически-античного понятия предела совершенную систему чисто оптического анализа ставшего. Они пользуются глубоко продуманными и малодоступными для

126

нас методами особого интегрального исчисления, имеющими

лишь кажущееся сходство с методом определенного интеграла

Лейбница, и применяют геометрические места точек и координаты, являющиеся определенными именованными размерами и протяженностями, в противоположность неименованным пространственным отношениям и значимости точек в зависимости от их положения в пространстве, как это мы встречаем у Ферма и в особенности у Декарта. Сюда относится в первую очередь метод истощения величин Архимеда, изложенный в недавно открытом его сочинении, обращенном к Эратосфену, в котором он выводит квадратуру сегмента параболы, прибегая к исчислению вписанных прямоугольников (а не к исчислению подобных многоугольников). Но как раз тот остроумный, бесконечно запутанный прием, при помощи которого он, следуя некоторым идеям Платона, достигает результата, осязательным образом вскрывает огромную разницу между этой интуицией и по внешности сходной с ней Паскалевой. Если не считать Риманова понятия интеграла, наиболее резкую противоположность его приему представляют собой наши современные (к сожалению, так до сих пор именуемые)

квадратуры, причем в последнем случае значится, что «поверхность» ограничена функцией, и нет никакого намека на применение начертательного приема. Нигде обе математики не соприкасаются более близко и нигде не ощущается с большей очевидностью непреодолимая пропасть, разделяющая две души, выражением которых они являются.

Чистые числа, феномен которых древние египтяне, движимые страхом перед их таинственным происхождением, таили в стиле своих храмовых зал, пирамидах и рядах статуй, были также и для эллинов ключом к смыслу всего ставшего, неподвижного и, следовательно, преходящего. Математическое число в качестве формального основного принципа протяженного мира, который получает свое существование только из бодрствующего человеческого сознания и существует только для него, находится через посредство причинной необходимости в связи со смертью так же, как хронологическое число находится в связи со становлением, с жизнью, с необходимостью судьбы. Эта связь математической формы с концом органического существования, с явлением его неорганических остатков, т. е. трупа, все с большей очевидностью вскрывает перед нами происхождение всех больших искусств. Мы уже имели случай говорить о происхождении ранней орнаментики из погребального культа. Числа — символы преходящего. Неподвижные формы отрицают жизнь. Формулы и символы вводят неподвижность в картину природы. Числа убивают.

127

Матери «Фауста», величественно царят в одиночестве "в беспорядочных областях призраков", где

Образованье, преобразованье

И вечной мысли вечное дрожанье,

Вкруг образы всех тварей, словно дым.

("Фауст", II ч. Пер. Фета).

Здесь Гёте сближается с Платоном в общем предугадывании какой-то последней тайны. Матери, недостижимое — идеи Платона — обозначают возможности духа, его не родившиеся формы, которые в видимом мире, образовавшемся с глубокой внутренней необходимостью из идеи этого духа, обрели свое проявление в виде творящей и созданной культуры, в виде искусства, мыслей, государства и религии. На этом основана родственность системы чисел известной культуры с ее идеей мира, и благодаря такому соотношению система чисел становится чем-то большим, чем только знание и познание, и приобретает значение мировоззрения, следствием чего является существование стольких же математик — миров чисел — сколько существует высоких культур. Только благодаря этому становится понятной причина и неизбежность того обстоятельства, что великие математические мыслители, художники в царстве чисел, отправляясь от религиозной интуиции, достигли открытия основных математических проблем своей культуры. Так следует рисовать себе сознание античного аполлоновского числа Пифагором, основавшим религию. То же исконное чувство руководило великим Николаем Кузанским, епископом Бриксенским, когда он около 1450 г., исходя из созерцания беспредельности Бога в природе, открыл основы исчисления бесконечных величин. Лейбниц, приведший два столетия спустя эту идею к завершению, сам исходил из чистого метафизического размышления о принципе божественного и его отношении к беспредельной протяженности и таким образом создал analysis situs, эту, пожалуй, более гениальную интерпретацию чистого, отвлеченного от всего чувственного, пространства, богатые возможности которой были использованы только в XIX в. Грассманом в его учении о протяженности и Риманном в его символике двухсторонних плоскостей, выражающих природу уравнений. Декарт, глубоко верующий христианин из кругов Пор-Руаяля, следуя внутреннему побуждению, попутно с философско-математическим преподаванием вернул в католичество пфальц-графиню Елизавету и шведскую королеву Христину, дочь Густава-Адольфа. Кеплер и Ньютон, оба строго

религиозные натуры, подобно Платону были вполне убеждены, что им удалось при посредстве чисел интуитивно познать сущность божественного мироустройства.

Принято говорить, что Диофант освободил античную

арифметику от ее чувственной связанности, расширив и раз-

вив ее, и создал алгебру, как учение о неопределенных величинах. Это во всяком случае не только обогащение, а полное преодоление античного мирочувствования, и одного этого факта достаточно, чтобы доказать, что Диофант внутренне уже не принадлежал к античной культуре. В нем действовало в отношении к действительному, ставшему новое ощущение чисел или, скажем, новое чувство предела, совершенно от личное от прежнего эллинского, из чувственно-осязательной значимости границ которого развились наряду с эвклидовой геометрией осязаемых тел также и подражавшая ей пластика нагой статуи. Подробности развития этой новой математики нам неизвестны. У Диофанта, из-за намерения следовать эвклидовскому ходу мыслей, вырастает это новое чувство предела – я буду называть его магическим, – даже еще не сознающее свою полную противоположность искомой античной формулировке. Идея числа как величины не расширяется, а незаметно упраздняется. Грек никогда не мог бы объяснить, что значат неопределенное число «а» или отвлеченное число 3, – оба не являющиеся ни величинами, ни мерами, ни протяжением. Новое воплощенное в этих родах чисел чувство предела уже лежит в основе рассуждений Диофанта; само же буквенное исчисление, в обличий которого фигурирует в настоящее время алгебра, претерпевшая за протекший промежуток времени еще одну полную переработку, было введено в употребление впервые Виетой в 1591 г. в качестве результата бессознательной, но вполне заметной оппозиции поддерживающемуся под античность счислению Ренессанса.

Диофант жил около 250 г. после Р.Х., следовательно в третьем столетии арабской культуры, исторический организм которой до сего времени скрывался под внешними формами эпохи Римской империи и "Средних веков"* и к кругу которой принадлежит все то, что возникло с начала нашего летосчисления в странах грядущего распространения ислама. Как раз в это время перед лицом нового ощущения пространства базилик, мозаик и саркофаговых рельефов

* См. табл. I–III.

129

раннехристианского-сирийского стиля померк последний признак аттической статуарной пластики. Тогда вновь образовались архаическое искусство и строго геометрический орнамент. Тогда Диоклетиан как раз заканчивал создание калифата под внешним видом римского государства. 500 лет разделяют Эвклида и Диофанта, Платона и Плотина, т. е. последнего завершающего мыслителя – Канта законченной культуры, от первого мистического гения – Данте вновь нарождающейся культуры.

Здесь в первый раз мы соприкасаемся с до сих пор остававшимся неизвестным проявлением тех великих индивидуумов, возникновение, возрастание и увядание которых под тысячеобразной спутывающей внешностью составляют собственную сущность всемирной истории. Ушедшая вместе с римским духом античная духовная стихия, «телом» которой являлась историческая действительность античной культуры с ее созданиями, мыслями, деяниями и обломками, родилась около 1100 г. до Р.Х. в местностях вокруг Эгейского моря. Пробивающаяся на востоке начиная с Августа под покровом античной цивилизации арабская культура имеет местом своего происхождения страны между Нилом и Ефратом, Каиром и Багдадом. В качестве проявлений этой новой души приходится рассматривать почти все «позднеантичное» искусство времен императоров, все охваченные юношеским пылом восточные культы, как-то: Митры, Сераписа, Гора, Исиды и Сирийских Ваалов Эмезы и Пальмиры, христианство и неоплатонизм, императорские форумы в Риме и построенный там сирийцем Пантеон, эту самую первую из всех мечетей.

То обстоятельство, что все еще продолжали писать по-гречески и полагали мыслить по-гречески, значит не больше другого аналогичного явления, а именно, что наука до Канта все еще предпочитала латинский язык, или что Карл Великий «возобновил» Римскую Империю.

У Диофанта число более не имеет значения меры или сути пластических вещей. На равеннских мозаиках человек более не тело. Постепенно греческие обозначения утратили свое первоначальное содержание. Мы покидаем сферу аттической стоической? и?. Хотя Диофант и не знает еще нуля и отрицательных чисел, зато и пластические единства пифагорейских чисел ему также более уже незнакомы. С другой стороны, неопределенность арабских отвлеченных чисел представляет собою нечто совершенно отличное от закономерной изменчивости позднейшего западного числа, т. е. функции.

130

Магическая математика, т. е. алгебра, после Диофанта -

учение которого уже заставляет предполагать некоторое пред-

шествующее развитие – продолжала развиваться дальше логическим и широким движением, отдельные подробности которого остаются для нас неизвестными, и достигла своего завершения в эпоху Абассидов, около IX столетия, как это видно по уровню знаний у Альхваризми и Альсидшзи. И только опять по истечении целых пятисот лет, в совершенно новых, отдаленных странах, начинается новый величественный процесс перетолкования магического мира чисел, переданного нам испанскими арабами, в функциональный мир чисел Западной Европы, начинается мощное сопротивление против надвигающегося чуждого мирочувствования с его внутренне достигшим зрелости истолкованием пространства; юная готическая душа была вынуждена бороться против этого чуждого элемента и сломить его, чтобы сохранить свое подлинное, собственное, следствием чего явилась борьба во всех архитектурах, в каждом фасаде, каждом орнаменте, каждом символе, каждой метафизической и математической проблеме, та борьба, чье немое величие ни разу еще никем не было прочувствовано.

Какое значение рядом с Эвклидовой геометрией имеет аттическая пластика – равнозначащий язык форм в ином одеянии – или рядом с анализом пространства фугированный стиль инструментальной музыки, то же значение рядом с восточной алгеброй имеют магическое искусство мозаик, сассанидское искусство арабесок, позднее еще с большей пышностью развитое Византией, с его чувственно-отвлеченным слиянием мотивов органических форм, и, наконец, барельефы Константиновского стиля с их смутными тенями глубин оставленного свободным между изваянными фигурами фона. Как относится алгебра к античной арифметике и западноевропейскому анализу, так же относится купольная базилика к дорическому храму и готическому собору.

Диофант совсем не был великим математиком. Большей

части того, что связывается с его именем, мы не найдем в его

писаниях, а то, что там находится, конечно, не является его исключительной собственностью. Его случайное значение основано на том, что у него у первого, насколько нам известно, выступает с полной несомненностью это новое чувство чисел. По сравнению с мастерами, работавшими над завершением какой-либо математики, как, например, Аполлоний и Архимед в области античной и соответственно Гаусс, Коши, Риман в области западноевропейской математики, мы находим у Диофанта и Менелая что-то примитивное, что обыкновенно до

131

сих пор обозначали как декадентство. Со временем мы научимся лучше понимать и ценить это явление – подобно тому, как с недавнего времени перестают относиться презрительно к мнимому позднеантичному искусству, рассматривая его как попытку выражения только что нарождающегося раннеарабского мироощущения. Такой же архаической, примитивной и ищущей представляется математика Николая Оресмского, епископа г. Лизье (с 1323 по 1382 г.),

применившего в первый раз на Западе свободный вид координат и даже степени с дробными показателями, указующие на несомненно новое, хотя еще неясное чувство чисел, совершенно не античное, но также отличное и от арабского. Если припомним, что рядом с Диофантом стоят раннехристианские саркофаги римских собраний, а рядом с Николаем Оресмским готические одетые статуи немецких соборов, то, несомненно, в обоих примерах хода математической мысли, отражающих одинаково раннюю ступень развития интеллекта, мы найдем нечто родственное. Стереометрическое чувство предела, достигшее у Архимеда высшей степени утонченности и элегантности, было утрачено. Преобладало смутное, устремленное к далекому, мистическое настроение, не имевшее ничего общего с аттической ясностью и свободой. Перед нами рожденные самой землей люди молодой страны, а не жители большого города, как Эвклид или д'Аламбер *. Глубокие и сложные образования античного мышления сделались непонятными, на место их выступили смутные и новые, для которых еще не найдена была ясная, по-городскому – интеллектуальная формулировка. Таково готическое состояние всякой юной культуры, пройденное также и античностью в раннедорическую эпоху, от которой ничего не осталось, кроме погребальных ваз дипилоновского стиля. Только в IX и X вв. в Багдаде концепции эпохи Диофанта получили окончательную разработку и достигли завершения благодаря трудам зрелых мастеров, не уступающих по значению Платону и Гауссу.

8

Решающая роль деятельности Декарта, чья геометрия поя-

вилась в 1637 г., заключалась не в установлении нового метода или новых воззрений в области традиционной геометрии,

* Во II в. по Р.Х. Александрия перестает быть мировым городом и превращается в сохранившуюся от времени античной цивилизации массу домов, в которых обитает примитивно чувствующее, душевно иначе устроенное население. Об этом феномене мы скажем позднее.

как это принято говорить, но в окончательной концепции но-

вой идеи числа, выразившейся в освобождении геометрии от

оптических приемов конструкции и вообще от измеренных

или измеряемых расстояний. Таким образом получил свое

осуществление анализ бесконечного. Неподвижная, так называемая картезианская система координат, идеальный представитель измеримых величин в полуэвклидовском смысле, имевшая еще значение в предшествующий период, как, например, у Николая Оресмского, была не столько закончена благодаря Декарту, но, если заглянуть глубже в его рассуждения, совершенно преодолена им. Его современник Ферма был последним представителем старой классической теории.

Вместо чувственного элемента конкретного отрезка прямой линии и поверхности – специфического выражения античного чувства предела – появляется элемент отвлеченно-пространственный и таким образом совершенно не античный элемент точки, характеризуемой отныне как группа сопряженных чистых чисел. Декарт разрушил литературно унаследованное понятие величины, чувственных размеров и заменил его изменяющейся значимостью отношений положения в пространстве. Однако упускают из вида, что это было равносильным упразднению геометрии вообще, которая с того времени среди мира чисел анализа ведет только призрачное существование, завуалированное античными реминисценциями. В слово «геометрия» вложен неустраняемый аполлоновский смысл. После Декарта так называемая "новая геометрия" превратилась или в синтетический процесс, определяющий посредством чисел положение точек в каком-нибудь пространстве, притом не обязательно трехмерном (в некоторой "множественности точек"), или в аналитический процесс, определяющий числа положением точек. Заменять отрезки прямой положениями – значит воспринимать понятие протяженности чисто пространственно, но уже не телесно.

Классическим примером этого разрушения принятой по

наследству оптически-конечной геометрии, по моему мнению,

является обращение круговых функций, имевших в индийской математике в совершенно малопонятном для нас смысле значение чисел — в циклометрические функции и дальнейшее их разрешение в ряды, утратившие в бесконечной числовой области алгебраического анализа признаки даже самого отдаленного сходства с геометрическими образованиями в стиле Эвклида. Число л, так же как и основание натуральных логарифмов, создает в этой числовой области, повсюду вновь появляясь, отношения, разрушающие всякие границы прежней геометрии, тригонометрии и алгебры, не имеющие

133

ни арифметического, ни геометрического характера, при обращении с которыми притом никто более не думает ни о действительно нарисованных кругах, ни о действительном исчислении степеней.

9

Подобно тому, как античная душа в лице Пифагора около

54 г. выработала свою концепцию аполлоновского числа как

измеримой величины, западноевропейская душа в лице Декарта и его современников (Паскаля, Ферма, Дезарга) в точно соответствующую эпоху открыла идею числа, родившуюся из страстного фаустовского стремления к бесконечному. Число как чистая величина, привязанная к телесному наличию отдельных вещей, имеет параллелью число как чистое отношение. 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 античных метода счисления величин, родственных графическому конструированию, совершенно исчезают в бесконечности функциональных процессов. Так, например, 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

134

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-?nvx, a1/ i).

Все глубокомысленные создания, быстро следующие одно

за другим, начиная с эпохи Ренессанса, как-то: мнимые и

комплексные числа, введенные Карданом уже в 1550 г., бес-

конечные ряды, получившие благодаря великому открытию

закона бинома Ньютоном в 1666 г. точное теоретическое

обоснование, открытие логарифмов в 1610 г., дифференцильной геометрии, определенного интеграла Лейбницем, открытие множества как новой числовой единицы, намеченное уже Декартом, новые процессы, как-то: неопределенного интегрирования, развертывание функций в ряды, даже в бесконечные ряды других функций, – все они являются столькими же победами над укоренившимся в нашей душе популярно-чувственным ощущением чисел, которое нужно еще было преодолеть в духе новой математики, имевшей своей целью осуществить новое мирочувствование. Не было еще ни одной другой культуры, которая относилась бы с равным уважением к созданиям иной, давно погибшей культуры и давала такой простор в своей науке ее влияниям, как это делала западноевропейская по отношению к античной. Прошло много времени, пока мы нашли в себе смелость думать своим умом. На первом плане всегда лежало стремление во всем сравняться с античностью. Однако каждый шаг в этом направлении был удалением от намеченного идеала. Поэтому история западноевропейской науки представляет собою картину непрерывной эмансипации от чуждого и освобождения, к которому никто не стремился, но которое вынужденно вырастало из глубины бессознательного. Таким образом, развитие новой математики сложилось в тайную, долгую, наконец, победоносную борьбу против понятия величины.

10

Антикизирующие предрассудки помешали подобающим

образом изобразить западноевропейское число. Усвоенный на-

ми в математике язык знаков ложно отражает действительное

положение вещей, и ему, главным образом, приходится при-

писать то обстоятельство, что даже до настоящего времени

среди математиков распространено воззрение, будто числа

суть величины, а наш способ письменного изображения, несомненно, основан на этой точке зрения.

135

Однако новое число есть не эти отдельные знаки, служащие для выражения функций (x,? 5), но сами функции как

единицы, как элементы, как изменяющиеся отношения, не

допускающие никакого заключения в оптические границы.

Для них была бы нужна новая символика, независимая в своем построении от античных воззрений.

Стоит уяснить себе существенную разницу двух уравнений – так, гетерогенные вещи не следовало бы даже обозначать одинаковым именем, – как следующие: 3x + 4 x = 5 x и x x +y x = z x (уравнение Ферматовой теоремы). Первое состоит из нескольких "античных чисел" (величин), второе само по себе есть число особого рода, причем это обстоятельство затушевано идентичным способом начертания, развившегося под впечатлением эвклидовско-архимедовских представлений. В первом случае знак равенства устанавливает неподвижную связь между определенными, осязаемыми величинами, во втором он выражает отношение, существующее внутри группы изменяющихся образований, причем одни

изменения безусловно влекут за собою другие. Первое уравнение имеет целью определение (измерение) конкретной величины, т. е. известное «решение», второе не преследует вообще никакого решения, но является изображением и знаком определенного отношения, исключающего при условии n › 2- в этом и заключается знаменитая Ферматова проблема – с доказуемой вероятностью значения, выражающиеся целыми числами. Греческий математик не понял бы, каков смысл этой операции, не имеющей конечной целью никакого "вычисления".

Понятие неизвестных, будучи применено к буквам Ферматова уравнения, вводит в полнейшее заблуждение. В первом уравнении, в «античном», x есть величина определенная и измеряемая, которую предстоит определить. Во втором, в применении к x, y, z, n слово «определять» не имеет никакого смысла, следовательно, имеется в виду отыскать «значение» этих символов, следовательно, они вообще не являются числами в пластическом смысле, но знаками для определенного отношения, лишенного признаков величины, формы и единой значимости, для бесконечного множества возможных положений одинакового характера, и эти возможности, воспринятые, как нечто единое, и есть число. В нашем способе

начертания, применяющем, к сожалению, многочисленные и

сбивающие с толку знаки, все это уравнение является в действительности одним числом, а x, y, z являются числом в такой же малой мере, как + или =.

Уже введение понятия иррациональных, в сущности своей совершенно антиэллинских чисел, в самой его основе

разрушило понятие конкретных, определенных чисел. С этого момента числа перестали быть обозримым рядом возрастающих, раздельных, пластических величин и превратились в непрерывность одного измерения, каждое сечение которой (выражаясь словами Дедекинда) представляет "число, едва ли по праву заслуживающее прежнее наименование". Для античного разумения между 1 и 3 существует только одно число, для западноевропейского – бесконечное множество. Наконец, вместе с введением в употребление мнимых (v-1= i) и комплексных чисел (изображаемых общей формулой a + bi), расширяющих линейную непрерывность до пределов в высшей степени трансцендентального образования числового тела (некоторая совокупность множества однородных элементов), каждое сечение которого представляет собою числовую плоскость, – некое бесконечное множество меньшей «мощности», вроде совокупности всех реальных чисел, – исчезли даже последние остатки антично-популярной осязаемости. Эти числовые плоскости, играющие начиная с Коши и Гаусса видную роль в теории функции, являются чисто умственными образованиями. Еще положительные иррациональные числа, как v2, могли быть усвоены античным числовым мышлением по крайней мере негативным путем, причем их не считали бы за числа, как??? или? но выражения вида x + yi лежат по ту сторону всех возможностей античного мышления. На распространении арифметических законов на всю область комплекса, в пределах которого они имеют постоянную применимость, основана теория функций, отныне выражающая западноевропейскую математику во всей ее чистоте, причем все отдельные области ею поглощаются и в ней растворяются. Только таким образом эта математика становится вполне применимой к картине одновременно развивающейся динамической физике Запада, в то время как античная математика является точным коррелатом пластического мира отдельных предметов, изображенного в статической физике Аристотеля, представляющей собой научную интерпретацию античного космоса.

Классической эпохой этой математики барокко – в противоположность математике ионического стиля – является XVIII век; она начинается с решительных открытий Ньютона и Лейбница, и через Эйлера, Лагранжа, Лапласа и д'Аламбера простирается до Гаусса. Расцвет этого великого создания мысли был похож на чудо. Едва решались верить тому, что видели. Открывали истины за истинами, казавшиеся проницательным умам скептически настроенной эпохи невозможными. Такое значение имеют слова д'Аламбера: "Allez en

avant et la foi vous viendra". Они касались теории дифференциальных дробей. Казалось, сама логика восстает против этого, казалось, все предположения основаны на ошибках, и все же цель была достигнута.

Это столетие восторженного опьянения одухотворенными, недоступными телесному глазу формами, – ведь рядом с

упомянутыми мастерами анализа стоят Бах, Глюк, Гайдн и Моцарт, причем упивался этими утонченными открытиями и

игрой форм только небольшой круг избранных, куда не имели доступа ни Гёте, ни Кант, – вполне соответствует по своему содержанию столетию зрелости ионической эпохи, столетию Платона, Архита и Евдокса (450–350 гг.) – и опять следует прибавить Фидия, Поликлета, Алкамена и постройки Акрополя, – когда мир форм античной математики и пластики достиг полного расцвета своих возможностей и также своего завершения.

Теперь представляется возможным обозреть изначальную

противоположность античной и западной духовной стихии. Во

всей картине истории высшего человечества не найдется ничего более внутренне друг другу чуждого. Именно потому, что противоположности соприкасаются и, может быть, указуют на общность сокровеннейших глубин существования, в западноевропейской фаустовской душе мы находим это странное искание и стремление к идеалам аполлоновской души, которую она одну из всех понимала и чья неизменная преданность чувственно-чистой действительности возбуждала ее зависть.

Эту, не поддающуюся более точному определению словами, душевную противоположность осуществили во внешнем мире ставшего, ограниченного, преходящего две исторические единицы, а именно античная и западная культуры, из которых одна возникла в позднемикенскую эпоху, другая в эпоху саксонских императоров, и обе закончили свое развитие в лице Аристотеля и Канта, Платона и Гёте, Фидия и Бетховена, Александра и Наполеона.

Теперь также становится понятным все значение символики, нашедшей, пожалуй, свое самое непосредственное выражение в мире чисел обеих математик, но область которой распространяется гораздо дальше. Мы видим, что математика говорит на одном языке со всеми сопутствующими искусствами и вообще со всеми созданиями повседневной жизни, на языке форм, в котором одновременно и проявляются и скрываются глубочайшие возможности душевной стихии. В ближайшем родстве с математикой – мистические архитектуры ранних периодов: дорическая; готическая, раннехристианская,

а также и египетская Древнего Царства. Здесь, на почве египетской культуры, оба мира формы никогда окончательно не разделялись. Архитектура больших пирамидных храмов есть молчаливая математика, равным образом и античная душа не проводила строгого разделения между своей символикой статуарной и геометрической. Но и анализ остался архитектурой высочайшего стиля, и мы понимаем теперь, почему эти две системы счисления, из которых одна утверждает значение границ видимого с такой же страстностью, с какой другая отрицает, должны были иметь рядом с собой связанные с ними кровными узами родства такие два искусства, как ионийская пластика и немецкая музыка, наиболее чувственная и наиболее отрицающая чувственное из всех возможных форм художественного творчества.

11

Уже ранее упоминалось, что для первобытного человека и

для ребенка наступает момент известного внутреннего переживания, рождения своего я, когда оба получают способность понимать феномен чисел и приобретают представление о внешнем мире по отношению к своему я.

Когда из общего хаоса впечатлений перед изумленными

глазами первобытного человека начнет выделяться в широких очертаниях этот брезжущий мир устроенных протяженностей и разумного ставшего, и глубоко ощущаемая непреодолимая противоположность этого внешнего мира и собственной души даст направление и облик сознательной жизни, одновременно, наряду со всеми возможностями новой культуры, родится прачувство тоски и стремления в этой душе, внезапно осознавшей свое одиночество. Тоска и стремление к цели становления, к завершению всех внутренних возможностей, к развитию идеи собственного существования. Тоска и стремление ребенка, все с большей ясностью вступающие в сознание в виде чувства неизбежности направления и позднее стоящие перед зрелым умом как жуткая, заманчивая, неразрешимая загадка времени. Слова «прошедшее» и «будущее» вдруг получают роковое значение.

Однако это тоскующее стремление, возникшее из полноты

и блаженства внутреннего становления, является вместе с тем в глубочайших тайниках каждой души и чувством страха. Как всякое становление имеет своей целью ставшее, в чем и находит свой конец, так прачувство становления, тоскующее стремление, уже соприкасается с чувством завершения, со страхом. В настоящем ощущается исчезновение; в прошедшем

лежит тленность. Здесь коренится вечный страх перед непоправимостью, достижением, окончательностью, перед преходящим, даже перед миром, как уже осуществленным, где рядом положены границы рождения и смерти, страх перед мгновением, когда возможное осуществлено, жизнь внутренне наполнена и закончена, когда сознание достигло своей цели. Это та глубокая боязнь мира, свойственная детской душе, которая никогда не оставляет человека высшего порядка, верующего, поэта, художника в его безграничном одиночестве, боязнь перед чуждыми силами, великими и угрожающими, облеченными в чувственные образы, вторгающимися в брезжущий мир. Равным образом, и направление всего становления в его неумолимости – необратимости – воспринимается с полной внутренней достоверностью как нечто чуждое. Что-то чуждое превращает будущее в прошедшее, и эта сторона сообщает времени, в противоположность пространству, ту полную противоречий жуткость и давящую двойственность, от которых не может вполне освободиться ни один значительный человек.

Боязнь мира, несомненно, есть наиболее творческое из

всех исконных чувствований. Ему обязан человек наиболее

зрелыми и глубокими из числа форм и образов не только сознательной внутренней жизни, но и ее отражений в бесконечных явлениях внешней культуры. Как тайная, не всем слышная мелодия проходит эта боязнь сквозь язык форм каждого настоящего произведения искусства, каждой искренней философии, каждого великого деяния, и она же лежит, чувствуемая лишь очень немногими, в основе проблем всякой математики. Только внутренне умерший человек, житель большого города поздней эпохи, птоломеевской Александрии или нынешних Парижа и Берлина, только чисто интеллектуальный софист, сенсуалист или дарвинист утрачивает или отрицает ее, водружая между собой и чуждым лишенное тайн "научное мировоззрение".

И если тоскующее стремление связано с тем необъемлемым нечто, чьи бесчисленные изменяющиеся, как Протей, образования скорей затушевываются, чем обозначаются словом «время», то исконное чувство боязни находит свое выражение в духовных, доступных, способных к восприятию образов символах протяженности. Таким образом, в бодрствующем сознании всякой культуры, принимая в каждой своеобразный характер, находят себе место противолежащие друг другу формы времени и пространства, направления и протяженности, причем первая лежит в основе второй – так же как тоскующее стремление лежит в основе боязни; это

стремление становится боязнью, а не наоборот: первая недоступна для силы

ума, вторая служит ей, первая – переживается, вторая – познается. "Бояться и любить Бога" – вот христианское выражение для двоякого значения этих обоих чувствований мира.

В духовной жизни первобытного человечества и, следовательно, также раннего детства по отношению к элементу чуждых сил, постоянно неумолимо присутствующих во всякой протяженности, в пространстве и при посредстве пространства, пробуждается потребность подчинить их, принудить, примирить, – одним словом «познать». В сущности это одно и то же. Познать Бога на языке всякой ранней мистики значит заклясть, сделать благосклонным, присвоить его себе внутренне. Это возможно при помощи слова, «имени», которым именуют и призывают «numen», или при помощи форм культа со свойственными им тайными силами. Идеи как немецкой, так и восточной мистики, возникновение всех античных богов и культов не оставляют никакого сомнения на этот счет. Настоящее познание равносильно духовному приобщению чуждого. Такая самозащита есть первое творческое деяние каждой пробуждающейся души. С нею начинается высшая внутренняя жизнь в настоящем смысле слова всякой культуры и всякого индивидуума. Познание, установление границ при посредстве понятий и чисел, является наиболее тонкой и вместе с тем наиболее мощной формой такой защиты. В этом смысле человек становится человеком только при посредстве языка. Познание с неопределимой необходимостью превращает хаос первоначальных окружающих впечатлений в космос, в совокупность душевных выражений, "мир в себе" в "мир для нас" *. Оно успокаивает боязнь мира, подчиняя себе чуждое и таинственное, превращая его в понятную и устроенную действительность и связывая его железными правилами собственного, наложенного на него разумного языка форм.

Это та идея «табу», играющая столь значительную роль в

духовной жизни всех примитивных народов, но столь далекая

нам по своему первобытному содержанию, что это слово даже

нельзя перевести ни на один из более зрелых культурных языков. В основе его лежит такое первобытное чувство, предшествовавшее всякому познанию и пониманию окружающего мира, даже всякому ясному самосознанию, отделяющему

* От "заклятия именем" у дикарей вплоть до науки наших дней, которая подчиняет себе предметы, изобретая для них названия, понятия и определения, ничего не изменилось со стороны формы.

душу от мира, что среди нас, интеллектуальных жителей современного большого города, оно может быть доступным разве только детям и немногим художественным натурам. Вечная боязнь, священный трепет, глубокая беспомощность, тоска, ненависть, смутные желания приближения, соединения, удаления – все эти полные форм чувства зрелых душ сливаются в зачаточном состоянии в глухую нерешительность. Двоякий смысл слова «заклинать», значащего, с одной стороны, подчинять своей власти, с другой – умолять, поможет уяснить нам смысл мистического акта, при помощи которого первобытный человек делает чуждое и страшное «табу». Набожный страх перед всем не зависящим от человека, установленным, законосообразным, перед чуждыми силами мира, есть начало всякой элементарной формы. В первобытное время она осуществляется в гиератическом орнаменте и мелочных церемониях, строгих уставах примитивных обычаев и своеобразных культах. На ступенях высшей культуры образования эти, не утрачивая внутренних признаков своего происхождения и характера связывания и заклятия, вырастают в законченные миры форм отдельных искусств, религиозного, логического и математического мышления, экономического, политического, социального и личного быта. Их общее средство, и притом единственное, которое знает осуществляющая себя душа, есть символизирование протяженности, пространства или вещей, – будь то концепции абсолютного мирового пространства Ньютоновой физики, внутреннего облика готических соборов или мавританской мечети, атмосферической беспредельности картин Рембранта или их повторений в сумрачном мире звуков бетховенских квартетов, будь то правильные многогранники Эвклида, скульптуры Парфенона или пирамиды Древнего Египта, нирвана Будды, строгий распорядок придворных обычаев при Сезострисе, Юстиниане I и Людовике XIV, или, наконец, идея божества у Гомера, Плотина, Данте, или опоясывающая земной шар побеждающая пространство энергия

12

Вернемся к математике. Как мы видели, исходным пунктом всякого создания форм в античности было приведение в порядок ставшего, поскольку оно является чувственным, наличным, осязаемым, измеримым, исчисляемым. Западное готическое чувство формы, чувство одиноко блуждающей по всем далям души, избрало для себя знак чистого, не наглядного

142

безграничного пространства. Не следует ни в коем случае вдаваться в заблуждение относительно узкой обусловленности этих символов, которые легко могут показаться идентичными и общеприменимыми. Наше бесконечное мировое пространство, о реальности существования которого, по-видимому, не приходится тратить лишних слов, не существовало для античного человека. Он даже не мог его себе представить. Эллинский космос, чуждость которого нашему способу понимания только по недоразумению оставалась так долго не замеченной, был для эллина самой очевидностью. Действительно, абсолютное пространство нашей физики есть форма, становящаяся понятной и естественной только из нашего душевного склада, как его отражение и выражение, и действительная только для нашего бодрствующего существования. Вся математика, начиная с Декарта, служит теоретическому истолкованию этого высокого символа, наполненного религиозным содержанием. Начиная с Галилея, физика также стремится только к этому. Античная же математика и физика вообще даже не знают этого объекта.

И в этом случае античные наименования, почерпнутые нами из литературного наследия греков, затемнили действительное положение вещей. Геометрией называется искусство измерения, арифметикой — искусство счета. Западная математика более не имеет ничего общего с обоими этими видами ограничивания, но она не нашла для себя никакого нового имени. Слово «анализ» выражает далеко не все.

Начало и конец размышлений античного человека вращаются вокруг отдельных тел и ограничивающих их поверхностей. Мы же, в сущности, знаем только один абстрактный элемент пространства — точку, не обладающую ни наглядностью, ни измеримостью, ни способностью принимать именование, и являющуюся исключительно центром отношений. Прямая линия для грека является измеримой границей плоскости, для нас — неограниченной непрерывностью точек. В качестве примера для иллюстрации своего принципа бесконечно малых Лейбниц приводит прямую, представляющую собою предел окружности с бесконечно большим радиусом, причем другим пределом является точка. Квадратура круга сделалась классической проблемой предельности для античных мыслителей. Это казалось им глубочайшей из всех тайн мировой формы, а именно: превратить плоскость, ограниченную кривой линией, с сохранением неизменной величины, в прямоугольники, и сделать ее, таким образом, измеримой. Для нас это превратилось в обычный прием изображения

143

числа? при помощи алгебраических средств без всякого упоминания вообще о каких-либо геометрических образованиях.

Античный математик знает только то, что он видит и может осязать. Там, где кончается ограниченная и ограничивающая видимость, постоянная тема его размышлений, там же кончается и его наука. Западноевропейский математик, освободившийся от античных предрассудков и вступивший на самостоятельную дорогу, удаляется в совершенно абстрактные области бесконечных числовых множественностей n количества — не только 3-х измерений, где его так называемая геометрия может, и в большинстве случаев принуждена, обходиться без какой-либо помощи наглядности. Обратится ли античный человек к художественному выражению своего чувства формы, он стремится придать человеческому телу в танце, в борьбе, в мраморе и бронзе то положение, при котором поверхности и контуры полнее всего осуществляют меру и смысл. А

настоящий художник Запада закрывает глаза и углубляется в область бестелесной музыки, где гармония и полифония приводят к созданиям высочайшей «потусторонности», далеко удаленным от всех возможностей оптически обусловленного. Стоит только припомнить, что понимают под словом фигура афинский ваятель и северный контрапунктист, чтобы ясно представить себе противоположность обоих миров и обеих математик. Греческий математик применяет для обозначения тела слово. То же слово применяет и юридический язык для выражения противоположности лица и вещи (???: personae et res).

Поэтому феномен античного, целого, телесного числа невольно ищет соприкосновений с возникновением телесного человека, его. Число 1 почти не воспринимается как число. Оно есть первоначальное вещество ряда чисел, начало всех чисел в собственном смысле и, следовательно, всякой величины, меры и вещественности. В кругах пифагорейцев в любую эпоху ее числовой знак был одновременно символом материнского лона, начала всей жизни. Число 2, первое настоящее число, удвояющее 1, вследствие этого было поставлено в связь с мужским принципом, и его знак был изображением фаллоса. Наконец, священная троица пифагорийцев обозначала акт соединения мужчины и женщины, зачатия – легко понятное эротическое толкование двух единственных ценных для античности процессов увеличения, рождения величин: сложения и умножения – и знак ее состоял из соединения двух предшествующих. Отсюда падает новый свет на уже упомянутый миф о кощунстве открытия иррационального. Иррациональное, или, по нашему способу

выражения, применение бесконечных десятичных дробей,

равносильно разрушению органически-телесного, производящего распорядка, установленного богами. Не подлежит сомнению, что пифагорейская реформа античной религии возродила и приняла за основу древнейший культ Деметры. Деметра родственна Гее, Матери-Земле. Существует глубокая связь между поклонением ей и этим возвышенным пониманием чисел.

Таким образом, античность с внутренней необходимостью

постепенно стала культурой малого. Аполлоновская душа

стремилась подчинить себе смысл ставшего при помощи принципа обозримого предела; ее «табу» сочеталось с непосредственной наличностью и близостью чуждого. Что далеко, что не невидимо, того и нет. Греки и римляне приносили жертвы богам той местности, где они находились; все остальные ускользали от их кругозора. Подобно тому, как в греческом языке нет слова для обозначения пространства, – мы часто будем прибегать к мощным символам подобных явлений языка, – равным образом у греков отсутствовало наше чувство ландшафта, чувство горизонтов, видов, дали, облаков, а также понятие отечества, распространяющееся на большое пространство и охватывающее большую нацию. Родина для античного человека это только то, что он может обозреть с высоты кремля своего родного города. То, что лежит по ту сторону оптической границы этого политического атома, было чужим, даже враждебным. Здесь уже начинается страх античного существования, и этим объясняется ужасающая жестокость, с которой эти крошечные города уничтожали друг друга. Полис есть наиболее маленькая из всех мыслимых государственных форм, и его политика, определенная политика близких окрестностей, есть полная противоположность нашей кабинетной дипломатии, являющейся политикой беспредельного. Античный храм, легко обозримый с одного взгляда, является самым маленьким среди других видов античных построек. Геометрия от Архита до Эвклида – так же как и наша школьная геометрия, стоящая под ее влиянием – имеет дело с маленькими, удобными для обращения фигурами и телами, и, таким образом, от нее остались скрытыми трудности, возникающие при обращении с фигурами астрономических размеров и не всегда допускающие применение эвклидовой геометрии *. Иначе, пожалуй, тонкий аттический гений

* В современной астрономии серьезно обсуждается вопрос о применении неэвклидовой геометрии. Допущение неограниченного, но конечного, обладающего кривизной пространства, в котором вмещается звездная система, обладающая

145

уже тогда сумел бы предугадать кое-что из проблемы неэвклидовой геометрии, так как возражения против известной аксиомы о параллельных линиях *, сомнительная и неподдающаяся исправлению формулировка которой уже издавна создавала затруднения, близко подводили к решающему открытию. Поскольку для античного ума было само собой понятным рассмотрение исключительно близкого и малого, так же само собой понятно для нас рассмотрение бесконечного, выходящего за пределы видимого глазом. Все математические воззрения, изобретенные или заимствованные Западом, с полной неизбежностью были подчиняемы языку форм бесконечного, даже задолго до времени открытия дифференциального исчисления. Арабская алгебра, индийская тригонометрия, античная механика равно включались в анализ. Как раз самые «очевидные» положения элементарного счисления: например 2x2 = 4, с аналитической точки зрения становятся проблемами, разрешение которых достигнуто только путем выводов из учения о множестве, а в многих частностях не достигнуто еще до сего времени, что, без сомнения, в глазах Платона и его времени показалось бы безумием и признаком полного отсутствия математических способностей.

Можно в известном смысле трактовать геометрию алгебраически, или алгебру геометрически, т. е. устранять деятельность глаза или, наоборот, допускать его господство. К первому способу прибегли мы, ко второму греки. Архимед, касающийся в своем изящном вычислении спирали некоторых общих фактов, легших также в основу Лейбницевой методы определенного интеграла, тотчас же подчиняет свои приемы, кажущиеся при поверхностном наблюдении в высшей степени современными, стереометрическим принципам; индус в подобном же случае вполне естественным образом нашел бы тригонометрическую формулировку. (В настоящее время не представляется возможным установить, что из известной нам индийской математики является древнеиндийским, т. е. что возникло до Будды.)

13

Из основной противоположности античных и западных чисел вытекает столь же глубокая противоположность отношений

диаметром, приблизительно равным 470 миллионам расстояний Земли от Солнца, привело бы нас к принятию аналогичного Солнцу тела, которое представляется звездой средней величины.

* А именно, что через точку к прямой можно провести только одну параллельную линию, — положение, совершенно недоказуемое.

146

в которых находятся друг к другу отдельные элементы

каждого из этих комплексов. Взаимоотношение величин называется пропорцией, взаимоотношение отношений заключается в сущности функции. За пределами математики оба эти слова имеют глубокое значение для техники обоих соответствующих искусств — пластики и музыки. Если даже не принимать во внимание значение слова «пропорция» в применении к отдельной статуе, как раз наиболее типичные произведения античного искусства, статуя, рельеф и фрески, допускают увеличение или уменьшение масштаба, но слова эти не имеют никакого смысла в применении к музыке, искусству беспредельного. Достаточно вспомнить искусство гемм, сюжеты которого были уменьшениями пластики натуральной величины. С другой стороны, в области теории функций решающее значение имеет понятие трансформации групп, и всякий музыкант подтвердит, что аналогичные образования составляют существенную часть новейшего учения о композиции. Я ограничусь примером одной из наиболее тонких инструментальных форм XVIII в., а именно "tema con variazioni".

Всякая пропорция предполагает постоянство элементов,

всякая трансформация — их изменчивость: достаточно сравнить теоремы о подобии у Эвклида, доказательство которых в действительности основано на

наличии отношения 1:1, с современным их выводом при помощи круговых функций.

14

Конструкция – в широком смысле охватывающая все методы элементарной арифметики – есть альфа и омега античной математики: она равносильна установлению определенного и видимого объекта. Циркуль есть резец этого второго пластического искусства. Способ работы при изысканиях в области теории функций, ставящих себе целью не определенный результат, имеющий характер величины, а исследование общих формальных возможностей, можно обозначить как известный вид теории композиции, находящийся в близком сродстве с музыкальной композицией. Целый ряд понятий из области теории музыки можно было бы также прямо применить к аналитическим операциям физики – тональность, фразировка, хроматичность, а также другие – и вопрос, не сделаются ли благодаря этому многие отношения более удобообозримыми.

Всякая конструкция утверждает видимость, всякая операция отрицает ее, так как первая вырабатывает оптические

147

данные, вторая же их разрушает. Таким образом, вскрывается дальнейшая противоположность обоих видов математических приемов: античная математика малых рассматривает конкретный отдельный случай, решает определенную задачу, выполняет единичную конструкцию. Математика бесконечного рассматривает целые классы формальных возможностей, группы функций, операций, уравнений, кривых, причем имеет в виду не определенный результат, но само протекание процесса. Около двухсот лет тому назад – факт, о котором почти не думают наши математики – возникла идея общей морфологии математических операций, которую и следует признать за сущность новой математики. В ней вскрывается общая широкая тенденция западного духа, становящаяся со временем все более ясной, – тенденция, являющаяся исключительным достоянием фаустовского духа и его культуры и не имеющая подобия в устремлениях других культур. Большинство вопросов, являющихся насущными проблемами нашей математики – соответственно квадратуре круга у греков, как-то: исследование критерия сходимости бесконечных рядов (Коши) или обращение эллиптических и общеалгебраических интегралов в многократные периодические функции (Абель, Гаусс), вероятно, показалось бы «древним», искавшим в качестве результатов определенных величин, остроумной и несколько причудливой забавой – суждение соответствующее также и теперешнему общепринятому мнению широких кругов. Нет ничего столь же непопулярного, как современная математика, и в этом есть также своя доля символики бесконечной дали, расстояния. Все великие произведения Запада, начиная с Данте до «Парсифаля», непопулярны, наоборот, все античные, начиная с Гомера до Пергамского алтаря, популярны в высшей степени.

15

Наконец, все содержание западного числового мышления

объединяется в одной классической проблеме, являющейся

ключом к трудноусвояемому понятию бесконечности – фаустовской бесконечности, отличной от бесконечности арабского и индийского мирочувствования. Речь идет о теории предела вообще, независимо от частных случаев, когда число рассматривается как бесконечный ряд, как кривая или функция. Этот предел является полной противоположностью античному, который до сих пор не назвали этим именем и который выражается в неподвижно ограниченной плоскости измеримой величины. До самого XVIII века эвклидовски-популярные

148

предрассудки затемняли смысл принципа дифференциала. Как бы осторожно ни применять наиболее доступное понятие бесконечно малого, ему все остаются присущи какой-то момент античной константности, какая-то внешность величины, хотя Эвклид не признавал его и не мог признать таковой. Нуль есть постоянная величина, некоторое число в линейной непрерывности между 1 и -1; аналитическим исследованиям Эйлера во многом повредило то обстоятельство, что он – как и многие вслед за ним – считал бесконечно малые величины за нули. Только вполне разъясненное Коши понятие предела устранило этот остаток античного чувства чисел и сделало исчисление бесконечных вполне свободной от противоречий системой. Только переход от "бесконечно малых чисел" к тому, "что находится ниже предельного значения всякой возможной конечной величины", приводит к концепции изменяющегося числа, находящегося ниже любой отличной от нуля конечной величины и, следовательно, не имеющего в себе ни малейшего признака величины. Предел в этой окончательной формулировке вообще не представляет собой нечто такое, к чему совершается приближение. Он представляет собою само приближение – процесс, операцию. Это не состояние, а поведение. Здесь, в решающей проблеме западной математики неожиданно вскрывается, что наша душа предрасположена исторически *.

16

Освободить геометрию от наглядности, алгебру от понятия

величины и объединить обе по ту сторону элементарных рамок конструкции и счета в мощном здании теории функции – таков был великий путь западного числового мышления. Таким образом античное постоянное число растворилось в изменяющемся. Геометрия, ставши аналитической, разрушила все конкретные формы. Она заменила математическое тело, из неподвижных форм которого извлекаются геометрические значимости, абстрактными пространственными отношениями, которые в конце концов являются вообще совершенно неприменимыми к фактам чувственно наличной наглядности. Далее, она заменила оптические образования Эвклида геометрическим местом точек и их отношением к системе координат, исходный пункт которых может быть произвольно выбран, и свела предметное существование геометрического объекта к требованию неизменяемости выбранной системы во все время

* "Функция, правильно понимаемая, есть бытие, мыслимое в деятельности" (Гете).

149

операции, имеющей теперь уже своим предметом не измерения, а уравнения. Однако вскоре устанавливается истолкование координат исключительно как чистых значимостей, не столько определяющих, сколько изображающих и заменяющих положение точек как абстрактных элементов пространства. Число, предел ставшего, изображается символически уже не в образе какой-либо фигуры, а в образе уравнения. Смысл «геометрии» превращается в обратный: система координат как образ исчезает, и точка становится теперь совершенно абстрактной группой чисел. Путь, которым архитектура Ренессанса превращается благодаря конструктивным нововведениям Микеланджело и Виньолы в барокко, является точным отражением внутренних изменений анализа. Чувственно чистые линии фасадов дворцов и церквей утрачивают свою реальность. На месте ясных координат флорентийско-римской расстановки колонн и расчленения этажей появляются «бесконечные» элементы взвивающихся и волнообразных частей здания, волют и картушей. Конструкция исчезает в изобилии декоративного-функционального, говоря языком математики; колонны и пилястры, соединенные в группы и связки, прорезывают фронтоны, не давая отдыха для глаза, то соединяясь, то вновь расступаясь; плоскости стен, потолков, этажей расплываются потоком украшений стукко и орнаментов, пропадают и распадаются под действием красочных световых эффектов. В то же время свет, разлившийся в привольной игре над этим миром форм зрелого барокко – начиная с Бернини в 1650 г. вплоть до рококо в Дрездене, Вене и Париже – становится чисто музыкальным элементом. Дрезденский Цвингер – это симфония. Вместе с математикой также и архитектура превратилась в XVIII веке в мир музыкального характера.

17

На пути развития этой математики наступил момент, когда и теория и сама душа, стремившаяся к беспрепятственному выражению своих внутренних возможностей, почувствовали преграду и помеху не только в ограниченности искусственных геометрических образований, но и в ограниченности зрительного чувства вообще, когда таким образом идеал трансцендентной протяженности вступил в коренной конфликт с ограниченными возможностями непосредственной видимости. Античная душа, предоставляющая чувственному его полное значение и свободу воздействия с покорностью, свойственной платоновской или стоической? и скорее

150

принимавшая, а не создававшая свои великие символы, как

мы это видели на примере скрытого эротического значения

пифагорейских чисел, не могла и не хотела шагнуть за пределы телесного «теперь» и «здесь». Если пифагорейское число вскрывалось из сути отдельных данных вещей в природе, то число Декарта и следовавших за ним математиков было чем-то таким, что надо было завоевать и вынудить, каким-то самодержавным, абстрактным отношением, независимым от всякой чувственной данности и постоянно готовым утвердить эту свою независимость от природы. Воля к власти — пользуясь знаменитой формулой Ницше — свойственная, начиная с ранней готики времен «Эдды», соборов и крестовых походов, даже еще с завоеваний викингов и готов северной душе в ее отношениях к ее миру, свойственна также и энергии, проявляемой западным числом по отношению к наглядности. Это есть «динамика». В аполлоновской математике дух служит глазу, в фаустовской первый побеждает второй.

Хотя математики в своем уважении к античной традиции

не смели долгое время замечать этого, само математическое

"абсолютное", настолько совершенно неантичное пространство с самого начала не имело ничего общего со смутной пространственностью ежедневных впечатлений или популярной живописи, с пространственностью, не допускающего по принятому мнению иного толкования и достоверного априорного созерцания Канта, но являлось чистой отвлеченностью, идеальным, неосуществимым постулатом души, все менее удовлетворенной чувственностью как средством выражения и, наконец, со всей страстностью от нее отвратившейся. Тут пробудилось внутреннее зрение.

Только тогда для глубоких мыслителей стало ясным, что с

этой повышенной точки зрения, единственная истинная, по

наивному воззрению всех времен, Эвклидова геометрия есть

только гипотеза, чью исключительную обоснованность по

сравнению с другими видами геометрии, совершенно ненаглядными, нельзя даже доказать, как это точно установлено Гауссом, не говоря уже о многократно прославляемом «соответствии» с действительностью, этой догмой непосвященных, опровергаемой любым взглядом вдаль, где все параллели пересекаются. Основное ядро этой геометрии, эвклидова аксиома параллельных линий, есть утверждение, которое можно заменить другими, а именно: что через определенную точку нельзя провести ни одной параллели к прямой, или можно провести две, или даже несколько; все это утверждения, на основании которых возможно построить вполне согласованные трехмерные геометрические системы, которые вполне

151

применими в физике или в особенности в астрономии, в некоторых

случаях имеют преимущество перед Эвклидовой.

Уже простое требование безграничности протяженного -

каковую ограничность мы со времени исследования Риманна

и его теории безграничных, но вследствие своей кривизны не

бесконечных пространств, должны отличать от бесконечности

– противоречит самому характеру такой непосредственной

наглядности, находящейся в зависимости от наличности сопротивления света, следовательно, от материальных границ. Но можно себе представить абстрактные принципы установления границ, выходящие в совершенно новом смысле из круга возможностей оптической ограниченности. Для внимательного наблюдателя уже в картезианской геометрии заметна тенденция переступить за три измерения пережитого пространства, так как таковые не являются безусловной необходимой границей для символики чисел. И хотя представление о пространствах многих измерений – следовало бы это выражение заменить новым термином – только приблизительно с 1800 г. сделалось расширенной основой аналитического мышления, первый шаг к этому был сделан уже в тот момент, когда степени, или, точнее, логарифмы были отделены от их первоначальной связи с чувственно осуществимыми плоскостями и телами и – одновременно с применением иррациональных и комплексных показателей – введены в область функционального в качестве отношений совершенно общего характера. Тот, кто разбирается в этих вопросах, поймет, что переход от представления a3 как естественного максимума к a" уже влечет за собой упразднение безусловности трехмерного пространства.

После того, как представляющая собой элемент пространства точка утратила отчасти еще оптический характер отрезка координаты наглядно воображаемой системы и стала определяться группой трех независимых чисел, тогда было устранено всякое внутреннее препятствие к тому, чтобы число 3 заменить общим числом n. Наступает полное превращение понятия измерения: не числа, выражающие меру, обозначают оптические свойства какой-либо точки по отношению ее положения в пространстве, но неопределенное количество измерений отображает совершенно абстрактные свойства некой числовой группы. Эта числовая группа – из n-ного количества независимых приведенных в порядок элементов – есть картина точки: она называется точкой. Логически выведенное из нее уравнение называется плоскостью, является картиной плоскости. Совокупность всех точек n-ного количества измерений называется пространством n-ного количества

152

измерений *. В этих трансцендентальных мирах пространств, не

имеющих более никакого отношения к какой бы то ни было

чувственности, царят открываемые анализом отношения, которые находятся в постоянном согласовании с данными экспериментальной физики. Эта пространственность высшего порядка есть символ, являющийся исключительным достоянием западного духа. Заключить ставшее и протяженное в эти формы, заклясть чуждый элемент в этот способ усвоения – припомним понятие «табу», – подчинить его своей власти и таким образом «познать» – это поставил себе целью и осуществил один только западный дух. Только в этой сфере числового мышления, открытой для понимания лишь очень ограниченного круга людей – но также обстоит дело и с глубочайшими моментами нашей музыки, нашей живописи и нашей догматики – даже такие образования, как система гиперкомплексных чисел (вроде кватерньонов в векториальном счислении) и на первый взгляд совершенно непонятные знаки, как? получают характер чего-то действительного. Следует уяснить себе, что действительность не есть только чувственная действительность, но что дух в гораздо большей степени может осуществлять свою идею в совершенно иных образованиях, кроме наглядных.

18

Из этой величественной интуиции символических миров

пространств вытекает последняя и заключительная формулировка западной математики, расширение и одухотворение теории функций и превращение ее в теорию групп. Группы суть множества или совокупности однообразных математических образований, например совокупность всех дифференциальных уравнений определенного типа, построенные и приведенные в порядок аналогично Дедекиндовому числовому телу. По-видимому, речь идет о целых мирах новых чисел, не лишенных для внутреннего зрения посвященных признаков известной наглядности. Предстоит исследовать некоторые элементы этих необычайно абстрактных систем форм, остающихся по отношению к известной группе операций – а именно: трансформаций системы – независимыми от

* С точки зрения учения о множествах приведенное в порядок множество, безотносительно к числу измерений, называется телом, множество n-1 измерений называется, следовательно, по отношению к первой плоскостью. «Ограничение» (стена, грань) множества точек представляет собой множество точек меньшей мощности.

действия последних и обладающих неизменяемостью. Общая

задача этой математики выражается, следовательно, в такой

форме (по Клейну): "Дано некоторое множество ("пространство") n-ного количества измерений и группа трансформаций.

Надлежит произвести исследование принадлежащих к этому

множеству образований в отношении тех свойств, которые

при трансформациях группы останутся неизменными".

Теперь на этой высочайшей точке достижения – истощив

все свои внутренние возможности и исполнив свое назначение быть отражением и чистейшим выражением идеи фаустовской души – математика Запада заканчивает свое развитие, совершенно так же, как это сделала математика античной культуры в III веке. Обе эти науки – это единственные, чью органическую структуру уже в настоящее время можно проследить с исторической точки зрения, – возникли из совершенно новых числовых концепций Пифагора и Декарта, обе после столетия великолепного восхождения достигли зрелости и обе в течение трехсотлетнего расцвета завершили построение своих идей как раз к тому моменту, когда культура, к которой они принадлежали, перешла в цивилизацию мирового города. Эта глубокая зависимость будет разъяснена позднее. Достоверно, что время большой математики для нас окончено. Теперь идет работа сохранения, округления, уточнения, выбирания, талантливая ювелирная работа, заменившая великое созидание, подобно тому, как эпоху позднего эллинизма отмечает александрийская математика.

Нагляднее представить это положение поможет нижеследующая историческая схема.

ГЛАВА ВТОРАЯ

ПРОБЛЕМА МИРОВОЙ ИСТОРИИ

I

ФИЗИОГНОМИКА И СИСТЕМАТИКА

1

Теперь, наконец, возможно сделать решительный шаг и

набросать картину истории, которая не будет зависеть от случайного местонахождения зрителя в пределах какой-нибудь – т. е. его – «современности» и от его свойств, как заинтересованного члена отдельной культуры, чьи религиозные, умственные, политические тенденции соблазняют его распределить исторический материал под углом зрения ограниченной во времени перспективы и, таким образом, навязать организму свершения произвольную и внутренне чуждую ему поверхностную форму.

До сего времени главным недостатком этой картины было отсутствие дистанции от предмета. По отношению к природе нужная дистанция была давно достигнута. Конечно, последнее было легче осуществимо. Физик естественно строит механически-причинную картину своего мира так, как будто бы самого наблюдателя совсем не было.

Но и в мире форм истории возможно то же самое. Пожалуй, можно сказать, и позднее когда-нибудь так скажут, что настоящего исторического описания фаустовского стиля еще не существует, такого описания, которое обладало бы в достаточной мере дистанцией, чтобы в общей картине мировой истории рассматривать также и современность – которая является таковой только для одного из бесконечного множества человеческих поколений – как нечто бесконечно далекое и чуждое, как такую эпоху, которая не больше значит, чем всякая другая, без применения масштаба каких бы то ни было идеалов, безотносительно к себе самому, без желания, без заботы и личного внутреннего участия, какового требует практическая жизнь; такой, следовательно дистанцией, которая – повторяя слова Ницше, к сожалению, обладавшего ею далеко не в достаточной степени, – позволила бы обозреть весь феномен исторического человечества оком бога, как ряд вершин горного кряжа на горизонте, как будто сами мы в ней не принимаем никакого участия.

156

Здесь надлежало повторить дело Коперника, тот акт освобождения от видимости во имя бесконечного пространства, который давно уже был осуществлен западным гением по отношению к природе, когда он перешел от Птолемеевой мировой системы к единственной, сохраняющей для него свое значение до сего дня, и таким образом устранил случайность определяющего форму местонахождения наблюдателя на одной из планет.

Всемирная история способна на такое же отрешение от случайной точки зрения – от "Нового времени" – и нуждается в нем. Нам кажется, XIX столетие бесконечно богаче и важнее, чем, например, XIX столетие до Р.Х., но ведь и луна кажется нам больше, чем Юпитер и Сатурн. Физик давно освободился от предрассудка относительного расстояния, историк еще не сделал этого. Мы позволяем себе называть культуру греков древностью по отношению к нашему Новому времени. Была ли она таковой также для утонченного и исторически высокообразованного египтянина при дворе великого Тутмоса – за тысячелетие до Гомера? На наш взгляд, события, разыгрывающиеся на арене Западной Европы за период в 1500–1800 лет, заполняют целую треть "мировой истории". Для китайского историка, обозревающего протекшие 6000 лет китайской истории и, исходя из нее, произносящего свои суждения, это время кажется коротким и малозначительным эпизодом, далеко не равняющимся по значению хотя бы столетиям династии Хан (от 206 г. до Р.Х. по 220 г. после Р.Х.), составляющим эпоху в его всемирной истории.

Итак, освободить историю от личных предрассудков наблюдателя, склонного в нашем случае сделать ее историей какого-то отрывка прошлого, поставив последнему целью утвердившуюся в Западной Европе случайную современность и подчинив его моментальным общественным идеалам и интересам в качестве мерила ценности всего достигнутого или достижимого, освободить историю от всего этого – вот цель последующего изложения.

2

Припомним те основные факты бодрствующего сознания,

на основе которых только и становится возможной приведенная в порядок картина мира в естественно-историческом или историческом смысле. Словами душа и мир мы обозначили ту исконную противоположность, наличие которой вполне идентично с фактом дневного сознания человека. По отношению к заложенной в каждом отдельном человеке и в каждой культуре

157

идее бытия, душу и тело мы называли возможным и действительным, чтобы таким образом выразить феномен жизни, как осуществление этого возможного и присущее ему направление.

Согласно этому, для каждого его мир есть осуществление

духовной стихии, выражение, знак, изображение идеи его индивидуального существования: "Каждый, говоря о природе, высказывает только себя" (Гёте). Надо полагать, что для духовного уровня первобытного человека и ребенка эта действительность является еще неясной, хаотической, еще не раскрывшейся, бесформенной в глубоком смысле этого слова. На высших ступенях человеческого существования она оказывается способной воспринимать точную формулировку с целой шкалой неограниченного количества никогда вполне не повторяющихся структур, от чистого созерцания до чистого сознания. «Мир» для каждого отдельного человека есть самое собственное, неповторяющееся, необходимое и совершенно не зависящее от воли переживание. Шопенгауэр называл его "мир как представление", но он предпосылал само собой понятную неизменность этих представлений и ее идентичность для всех людей.

Природа и история — вот два крайних, противоположных способа приводить действительность в систему картины мира. Действительность становится природой, если все становление рассматривать с точки зрения ставшего; она есть история, если ставшее подчинять становлению. Действительность может быть созерцаема в ее образе — так возникает мир Платона, Рембрандта, Гёте и Бетховена — или может быть понимаема в ее элементах — и тогда это миры Парменида и Декарта, Канта и Ньютона. Познавание, если употреблять это слово в наиболее выразительном значении, есть тот акт переживания, результат которого называется «природа». Познанное и природа идентичны. Все познанное равнозначаще с механически ограниченным и установленным, как это было доказано на примере символа математического числа. Природа есть совокупность закономерно необходимого. Существуют только естественные законы. Ни один физик, понимающий свое назначение, не захочет переступить за эту границу. Его задача заключается в том, чтобы установить совокупность, упорядоченную систему всех законов, которые можно извлечь из картины природы, более того, которые исчерпывающе и без остатка изображают картину природы.

С другой стороны, созерцание — я напоминаю слова Гёте:

"созерцать" очень следует отличать от «смотреть» — есть та-

кой акт переживания, такой феномен, который в самом

158

процессе своего осуществления есть история. Пережитое есть

происшествие, есть история.

Все происходящее совершается один раз и никогда не повторяется. Оно подчинено принципу направления ("времени"), необратимости. Происшедшее, противостоящее становлению, как нечто ставшее, и живому, как нечто застывшее, неизменно, принадлежит прошлому. Чувствование этого явления есть боязнь мира. Все познанное вневременно, не принадлежит ни прошлому, ни будущему и обладает длительным значением. Таково внутреннее свойство законов природы. Закон, установленное — аисторичны. Они исключают

случайность. Законы природы суть формы неорганической

необходимости. Понятно, почему математика, являющаяся

распорядком ставшего при посредстве числа, имеет отношение постоянно к законам и причинности, и только к ним одним.

Становление "не имеет отношения к числу". Только безжизненное можно сосчитать, измерить, разложить. Чистое становление, жизнь не имеет границ в этом смысле. Оно лежит вне границ области причины и действия, закона и меры. Никогда глубокое и настоящее историческое исследование не будет доискиваться причиной законности, иначе это было бы равносильно непониманию его собственной сути.

Но вместе с тем история не есть чистое становление; она

только картина мира, некоторая излучаемая отдельным индивидуумом картина мира, в которой становление владычествует над ставшим. На некотором количестве заключающегося в ней ставшего основывается возможность почерпнуть из нее нечто научное. И чем обильнее в этом направлении ее содержание, тем больше механической, рассудочной, подчиненной причинности является она. Равным образом и гётевская "живая природа", эта совершенно нематематическая картина мира, имела в своем составе настолько значительное количество мертвого и застывшего, что он мог трактовать ее научным способом. Если это количество упадет до крайних пределов и история станет почти исключительно чистым становлением, тогда мы имеем перед собой настоящее видение, допускающее только известные виды художественного усвоения. То, что провидел Данте духовным оком как мировую историю, он не мог бы осуществить научным путем; точно так же не мог бы осуществить научно и Гёте то, что он видел в минуты создания плана «Фауста», равным образом и Плотин, и Джордано Бруно. Здесь коренится самая важная причина спора о структуре истории. Ведь у каждого наблюдателя от одного и того же объекта, от одного и того же материала фактов получается

в зависимости от его личных предрасположений, совершенно различное общее впечатление, неулавливаемое и непередаваемое, лежащее в основе его способа мышления и придающее последнему специфическую личную окраску. Степень участия ставшего у двух разных людей будет всегда различной; этого достаточно, чтобы они никогда не могли столковаться относительно темы и методов. Каждый ставит другому в вину недостатки мышления, но обозначается этим словом нечто такое, над чем никто не властен: это не недостаток, а неизбежное иное устройство. Так же обстоит дело и с естествознанием.

Однако следует твердо помнить: всякая попытка научно трактовать историю по самой сути дела содержит в себе долю

противоречия, поэтому всякое прагматическое историческое

описание, как бы высоко оно ни стояло, есть компромисс.

Природу нужно трактовать научно, история требует поэтического творчества. Все остальное – ненастоящее решение вопроса, но из таковых же состоит большая часть созданий ума.

С другой стороны, в той области, где должны бы были царить числа и точное знание, Гёте именем "живая природа" называл нечто, являющееся непосредственным созерцанием становления и развития и, следовательно, представляющее собою историю в установленном нами смысле. Его мир был, во-первых, организмом, существом, поэтому-то его исследования, если даже внешним образом они уподобляются физическим приемам, не ставят себе целью ни чисел, ни законов, ни заключенной в формулы причинности, но представляют собой скорее морфологию в высшем смысле, и вместе с тем воздерживаются от специфически западного (и очень неантичного) средства исследования причинности, именно от измеряющего опыта, отсутствие которого, однако же, не служит им во вред. Его исследование поверхности земли – всегда геология и не имеет, ничего общего с минералогией (которую он называл

наукой о мертвом).

Повторяю еще раз: нет точной границы, разделяющей два

вида восприятия мира. Насколько противоположны становление и ставшее, настолько же неизбежно их совместное присутствие в каждом акте переживания. Историю переживает тот, кто созерцает и то и другое как становящееся, находящееся в процессе завершения; природу познает тот, кто разлагает их как ставшее, завершенное.

В каждом человеке, в каждой культуре, на любом культурном уровне имеется изначальное предрасположение, изначальная склонность и предназначение предпочитать ту или другую форму и считать ее идеальной. Западный человек

160

настроен в высокой степени исторически * у античного человека это настроение почти отсутствовало. Мы исследуем всякое данное под углом зрения прошлого и будущего, античность познавала как существующее только подобную точке современность. Все остальное становилось мифом. В каждом такте нашей музыки от Палестрины до Вагнера присутствует символ становления, и каждая греческая статуя есть образ настоящей минуты. Ритм тела – в мгновении, ритм фуги – в протекании.

3

Таким образом, принципы образа и закона стоят перед

нами как принципы обеих основных форм всякого мирообразования. Чем определеннее черты природы в какой-либо картине мира, тем неограниченнее в ней значение закона и числа. Чем определеннее созерцается мир как нечто вечно становящееся, тем более чуждо числам необъемлемое изобилие его образований. В этом различие методов Гётевой частоцитируемой "точной чувственной фантазии", не затрагивающей целости живого** и точных, убивающих приемов современной физики. Постоянно встречающийся остаток другого элемента в строгом естествознании проявляется под видом феномена неизбежных теорий и гипотез, поддерживающих и наполняющих своим наглядным содержанием сухие числа и формулы, а в истории – под видом хронологии, этого странного феномена, загадочность которого почему-то не замечали, который – как цепь годов и чисел, как статистика – опутывает и пронизывает мир образов и все же не имеет ничего общего с характером математических чисел.

Надо отметить еще одно обстоятельство. Так как всегда

становление лежит в основе ставшего, а история изображает

устроение картины мира в смысле становления, то история

есть первоначальная, а природа есть позднейшая, доступная

только для людей более зрелой культуры форма мира, а не

обратно, к каковому предрассудку склоняется городской

* Следует строго отличать антиисторическое как выражение исключительно систематического предрасположения от неисторического. Начало IV книги "Мир как воля и представление" (§ 53) очень показательно для человека, мыслящего антиисторически, т. е. такого, который из теоретических соображений подавляет и отбрасывает присутствующий в нем исторический элемент в противоположность неисторической эллинской природе, которая не обладает историческим элементом и не знает его.

** Есть такие исконные феномены, чью божественную простоту мы не должны нарушать и не должны оказывать на нее воздействия" (Гёте).

161

научный рассудок. Действительно, темный, подобный прадушевной стихии мир человечества, о чем еще до нашего времени свидетельствуют его религиозные обычаи и мифы, мир, полный произвола, враждебных демонов и капризных сил, представляет собой, несомненно, живое, неуловимое, загадочно волнующееся целое. Если его даже назвать природой, то это не наша природа, не застывшее отражение знающего духа. Только далекий отзвук этого давно прошедшего человечества живет еще порою в душах детей и в великих художниках посреди той строгой «природы», которой окружает отдельную личность с тиранической требовательностью дух зрелой культуры. В этом кроется причина раздражительной натянутости между мировоззрениями научным ("современным") и художественным ("непрактическим"), знакомой вся кой позднейшей эпохе. Человек, придерживающийся фактов, и поэт никогда не поймут друг друга. В этом же следует искать причину, почему всякое нарочитое историческое исследование – а история должна бы всегда сохранять в себе что-то от ребенка, от сновидения, что-то гетевское – близко к опасности сделаться исключительно физикой общественной жизни, «материалистическим», как оно себя, ничего не подозревая, называет.

"Природа" в собственном значении есть более редко встречающийся, свойственный только жителям большого города поздних эпох, зрелый, пожалуй, даже старческий способ овладевать действительностью, история – наивный и юношеский, а также менее сознательный способ, свойственный всему человечеству. По крайней мере, в таком противоположении находится укладывающаяся в цифры, лишенная тайны природа Аристотеля и Канта, софистов и дарвинистов и современной физики к пережитой, безграничной, прочувствованной природе Гомера и «Эдды», дорических и готических людей. Не замечать этого – значит не понимать сути исторического воззрения. Последнее и есть, собственно, естественное отношение души к своему миру, а точная, механически устроенная природа – искусственное. Несмотря на это, или как раз вследствие этого, для современного человека естествознание легко доступно, а историческое воззрение представляет трудности.

Попытки абстрактного, т. е. вынужденного, искусственного, чуждого наивной душе мышления, чьи тенденции ставят себе целью исключительно математическое ограничение, логическое разделение, закон и причинность, пробуждаются довольно рано. Мы встречаем их уже в первых столетиях всякой культуры еще слабыми, случайными, еще исчезающими

в полноте инстинктивной жизни. Я назову здесь имя Роджера

Бэкона. Скоро, однако, эти попытки приобретают более строгий характер, в них много тираничности и нетерпимости, как во всех умственных завоеваниях, постоянно угрожающих со стороны человеческой природы. Постепенно область пространственного и заключенного в понятия – так как понятия по существу своему суть числа и обладают чисто квантитативными свойствами – заполняет внешний мир отдельного человека, преобразует его при помощи и под влиянием простых впечатлений чувственного в механическую связь каузального и закономерно-числового характера и, в конце концов, подчиняет бодрствующее сознание культурного обитателя больших городов – будь то в египетских Фивах или в Вавилоне, в Бенаресе, Александрии или в любом мировом городе Западной Европы – такому продолжительному принуждению естественно-исторически закономерного мышления, что предрассудок всей философии и науки – так как это есть предрассудок, будто это состояние и есть именно человеческий дух, а его "alter ego", механическая картина окружающего мира, есть именно сам мир, – почти не встречает уже возражений. Аристотель и Кант превратили своим авторитетом это суждение в святая святых. Платон и Гёте опровергают его.

4

Великая задача познания мира, являющаяся потребностью

для человека высокой культуры, некоторого рода проникновение в свое существование, которое он считает себя обязанным выполнить ради себя и ради окружающего, – называть ли ее решение наукой или философией, утверждать или отрицать с полным внутренним убеждением ее сродство с художественным

творчеством и интуицией веры – эта задача, несомненно, во всех случаях остается одной и той же: выразить в полной чистоте язык форм той картины мира, которая заранее предназначена для существования отдельного человека, и которую, поскольку он не сравнивает, он должен считать именно за мир. Такое разделение окружающей нас действительности на ее простейшие, по нашему мнению, элементы, мы считаем решением задачи. Мы называем его откровением, открытием, познанием, опытом и уверены, что при его помощи мы обогатили наше существование и привели его частично к законченности.

В виду двойственности природы и истории эта задача так-

же может быть двоякой. Обе говорят на своем собственном,

во всех отношениях совершенно отличном, языке форм, и в

картине мира, не отличающейся определенным характером -

а таковые являются общим правилом – они обе могут располагаться вперемежку одна поверх другой и спутываться, но никогда не могут сочетаться в единство.

Направление и протяженность суть признаки, которыми

историческое и естественно-историческое мировпечатления

отличаются друг от друга. Человек лишен возможности одно-

временно привести их в действие с равной силой. Слово

"даль" имеет показательный двойной смысл. В первом случае

оно значит будущее, во втором – пространственное отдаление (дистанция). Можно отметить, что исторический материалист воспринимает время как измерение. И обратно, для прирожденного художника, как это доказывает лирика всех народов, впечатления от далеких ландшафтов, облаков, горизонтов, заходящего солнца неизменно связываются с чувством чего-то будущего. Греческий поэт отрицает будущее, поэтому он не видит и не воспевает всего этого. Так как он весь в настоящем, он весь принадлежит близкой окрестности. Естествоиспытатель, продуктивный человек рассудка в собственном смысле, будь он экспериментатором, как Фарадей, теоретиком, как Галилей, или счислителем, как Ньютон, находит в своем мире одни только не обладающие направлением количества, которые он измеряет, исследует и приводит в поря док. Только количественное подлежит формулировке при посредстве чисел, может определяться в причинной связи, может делаться доступной при посредстве понятий и подвергаться формулировке в законах. Этим исчерпываются все возможности чистого познания природы. Все законы суть количественные зависимости, или, как выражается физик, все физические явления протекают в пространстве. Античный физик, применительно к античному, отрицающему пространство мира чувствованию, не изменяя сути дела, исправил бы это выражение в той форме, что все явления "протекают в телах".

Историческим впечатлениям чуждо все количественное.

Их органом является нечто другое. Оба способа усвоения, соответствующие миру как природе и миру как истории, хорошо нам известны, хотя мы до сего времени и не сознавали их противоположность. Существует познание природы и знание людей. Есть научный опыт и жизненный опыт. Если проследить их противоположность до крайних выводов, станет понятным, что я под этим разумею.

В конце концов все способы понимать мир должны быть

обозначены как морфология. Морфология механического и

протяженного, наука, открывающая и приводящая в систему законы природы и причинные связи, называется систематикой. Морфология органического, истории и жизни, всего того, что подчинено направлению и судьбе, называется физиогномикой.

Чем более исторически предрасположен человек, тем в

большей мере физиогномический характер носит все то, что

он понимает, сообщает и создает. Эллинскому статуарному

искусству была чужда всякая физиогномика, в равной мере

как и аттической драме. Классицизм Винкельмана и Лессинга

ложно истолковал это как «общечеловеческое». Гёте в своем

учении о растениях, в своем «Тассо», в своей лирике и в

личном обиходе был мастером физиогномики.

5

Этому способу видеть мир еще предстоит пережить свою

эпоху развития в последних стадиях западной цивилизации. Через сто лет все науки, способные еще вырасти на нашей почве, будут частями единой огромной физиогномики всего человеческого. Таково значение "морфологии мировой истории". Во всякой науке, со стороны цели и содержания, человек рассказывает самого себя. Научное познание есть самопознание. Под этим углом зрения только что была рассмотрена математика как глава физиогномики. Мы не касались того, к чему стремятся отдельные ученые. Специалист как таковой со своими фактами и достижениями совершенно устраняется. Ученый математик как человек, чья деятельность является частью его облика и чье знание и мнение суть часть его поведения, представляет собою орган культуры. При посредстве его она говорит о себе. Как личность, как ум, открывающий, познающий и образующий, он принадлежит к ее физиогномии.

Всякая математика, наглядно выражающая идею числа в виде научной системы, или, как это мы видели на примере Египта, в форме архитектуры, есть исповедь души. Несомненно, ее намеренные достижения принадлежат внешности истории; столь же несомненно ее бессознательное начало, само число, как первичное явление, и стиль ее развития в законченный мир форм есть выражение самого бытия, крови. История ее жизни, ее расцвет и увядание, ее глубокая связь с изобразительными искусствами, с мифами и культами той же культуры, все это принадлежит к морфологии второго, исторического вида, сама возможность осуществления которой в настоящее время с трудом допускается.

165

Видимая внешность всякой истории, согласно этому, имеет

то же значение, как и внешний облик отдельного человека,

рост, выражение, манеры, походка, способ выражаться, деятельность. Все это материал для знатока людей. Тело, ограниченное, ставшее, преходящее, есть выражение души. Но быть знатоком людей — значит также знать и те организмы большего стиля, которые я называю культурами, понимать их выражение, их язык, их поступки, так же, как понимают эти проявления у отдельного человека. Писать историю с филосовской точки зрения — значит делать то же самое, что делал Шекспир, когда он писал свои трагедии отдельных людей.

Физиогномика есть перенесенное в духовную область искусство портрета. Дон Кихот, Вертер, Жюльен Сорель – вот портреты целых эпох. Фауст – это портрет целой культуры. Естествоиспытатель, морфолог, систематик знает портрет мира только как подражательную задачу. Это то же, что "верность оригиналу", «сходство» для живописца-ремесленника, в сущности работающего чисто математически. Настоящий портрет, в духе Рембрандта, есть физиогномика, есть история. Ряд его автопортретов есть не что иное, как чисто гетевская автобиография. Так должны быть написаны биографии великих культур. Подражательная часть, работа специалиста историка над датами и числами есть только средство, а не цель. Чертами лица истории является все, что до сего времени умели оценивать только по личному масштабу, по категориям

пользы и вреда, добра и зла, приятного и неприятного, – любая государственная форма, так же как и экономическое состояние, сражения и искусства, науки и боги, математика и мораль. Вообще все, что стало, все, что проявляется, есть символ, есть выражение души. Нужно все это наблюдать взглядом знатока людей, нужно не приводить в законы, а прочувствовать это во всем его значении. И таким образом исследование поднимается к последней и высшей достоверности: все происходящее есть только подобие.

Познанию природы можно научиться, но знатоком истории можно только родиться. Руководимый чувством, он сразу одним взглядом понимает и проникает то, чему нельзя научиться, что сокрыто от всякого намеренного воздействия, что не зависит от воли, что проявляется, только редко, в исключительные моменты. Разлагать, определять, приводить в порядок, разделять на причину и действие, – все это можно проделать, если угодно. Это – работа, а то, другое – творчество. Образ и закон, подобие и понятие, символ и формула принадлежат к сфере деятельности совершенно различных органов

Мы имеем перед собой соотношение жизни и смерти, рождения и разрушения. Рассудок, понятие, «познавая», убивают. Они превращают познанное в застывший предмет, который можно измерить и разделить. Созерцание одухотворяет. Оно включает отдельное в живое, внутренне прочувствованное целое. Поэзия и историческое исследование родственны так же как счисление и познание. Но, как говорит Хеббель, "системы нельзя увидать в видении, художественного произведения нельзя вычислить или, что то же, придумать". Художник, равно как и настоящий историк, созерцает, как нечто становится. Он вновь переживает становление в чертах того, что рассматривает. Систематик, будь то физик, дарвинист, или автор прагматической истории, познает то, что стало. Душа художника подобна душе культуры: она – нечто стремящееся к самоосуществлению, нечто целостное и совершенное, или, на языке старинной философии, микрокосм. Ум физика – позднейшее, более узкое и преходящее явление – относится к области наиболее зрелых стадий культуры. Он связан с феноменом городов, в которых все более и более сгущается жизнь культуры, и вместе с ними же он исчезает. Античная наука существует только от ионян VI века до римской эпохи. Античные художники существуют во все времена античности.

Следующая схема поможет уяснению вышесказанного:

Если попробовать уяснить себе принцип того целого, на основании которого строится каждый из миров, то мы увидим, что математически устроенное познание, и тем решительнее, чем оно подлиннее, постоянно касается только наличного. Картина природы, видимая физиком, есть то, что в настоящее время открывается перед его чувствами. К числу

обычно замалчиваемых, но тем более основных предпосылок

всего естествознания относится то, что природа для всех и во

все времена одинакова. Экспериментальный опыт решает

"навсегда". Настоящая история, однако, покоится на столь же

достоверной внутренней убежденности в противоположном.

История имеет своим органом какую-то трудноопределимую

внутреннюю чувственность, чьи впечатления находятся в постоянном изменении и, следовательно, не могут быть объединены в одном моменте времени. (О мнимом «времени» у физиков речь впереди.) Картина истории – будь то история человечества, мира организмов, земли, неподвижных звезд есть картина памяти. Можно здесь повторить прежнее разделение и сказать, что «природа» есть такая картина мира, в которой память подчинена совокупности непосредственно чувственного, а «история» – такая, где память усваивает себе впечатление чувственного. Память понимается здесь как известное высшее состояние, свойственное далеко не всякой душе и уделенное многим лишь в незначительной степени, как некоторый род воображения, заставляющий переживать каждое мгновение "sub specie aeternitatis", в постоянной связи с прошедшим и будущим; она является необходимым условием для всякого рода размышляющей созерцательности, самопознания и самоисповедания. В этом смысле античный человек не имеет никакой памяти и, следовательно, никакой истории, ни в себе, ни вокруг себя. ("Об истории может судить только тот, кто сам своей личностью пережил историю" Гёте.) В античном миросознании все прошедшее тотчас же впитывается настоящим. Достаточно сравнить в высшей степени «исторические» головы скульптур Наумбургского собора, головы Дюрера, Рембрандта с эллинистическими портретами, например известной статуей Софокла. Одни рассказывают целую историю души, черты другой ограничиваются отражением мгновенного внутреннего состояния. Они молчат о всем, что привело за все течение жизни к теперешнему состоянию – если вообще можно говорить о чем-нибудь подобном у настоящего античного человека, который был всегда законченным и никогда становящимся.

6

Теперь возможно вскрыть последние элементы исторического мира форм. Бесчисленные образы, возникающие в бесконечном изобилии, пропадающие, выделяющиеся и опять сливающиеся, в тысяче красках и отсветов сияющее смешение видимо произвольных случайностей – таково первое

впечатление от картины мировой истории, возникающей, как

нечто целое, перед созерцающим духом. Но проникающий

глубже в суть вещей взор вскрывает в этой беспорядочности

чистые формы, лежащие в основе всего становления глубоко

скрытыми, и только против воли открывающиеся.

Из всей картины миростановления, как его воспринимает

фаустовское зрение, становления звездных систем, поверхности земли, живых существ, в настоящее время мы рассматриваем только малое морфологическое целое "всемирной истории" в обычном словоупотреблении, малопочитаемой Гёте истории высшего человечества, охватывающей немногим более 6000 лет, и не касаемся глубокой проблемы симметрии всех этих образований. То, что дает смысл и содержание этому расплывчатому миру форм и что до сих пор было глубоко погребено под еле понятной массой осязаемых «дат» и «фактов», это – феномен великих культур. Только после того, как эти основные формы будут вскрыты, прочувствованы во всей их физиогномической и органической значительности, только тогда можно считать уясненной сущность истории – аналогично сущности природы. Только при условии такого проникновения и такой перспективы можно серьезно говорить о философии истории. Только тогда станет возможным понять каждый факт исторической картины, каждую мысль, каждое искусство, каждую войну, каждую личность, каждую эпоху во всей их

символической содержательности, а сама история перестанет быть простой суммой прошлого, без присущего ей порядка и внутренней необходимости, и явится организмом строгого строения и осмысленного склада, в общем развитии которого случайное местонахождение наблюдателя не влечет за собой выделения отдельной части, а будущее не является более бесформенным и неопределенным.

Культуры суть организмы. История культуры — их биография. Данная нам, как некоторое историческое явление в образе памяти, история китайской или античной культуры морфологически представляет собой полную аналогию с историей отдельного человека, животного, дерева или цветка. Если мы хотим узнать ее структуру, то сравнительная морфология растений и животных давно уже подготовила соответствующие методы *. Феноменами отдельных, следующих друг за другом, рядом вырастающих, соприкасающихся, затеняющих и подавляющих одна другую культур исчерпывается все

* Здесь имеются в виду не методы зоологического «прагматизма» дарвинистов с их погоней за причинными связями, но методы гётевские, интуитивные.

держание истории. И если предоставить всем ее образам, которые до сего времени слишком основательно были скрыты под поверхностью тривиально протекающей так называемой "истории человечества", свободно проходить перед умственным взором, то, в конце концов, несомненно, удастся открыть тип, первообраз культуры как таковой, освобожденный от всего затемняющего и незначительного, и лежащий, как идеал формы, в основе всякой отдельной культуры.

Я различаю идею культуры, ее внутренние возможности,

от ее чувственного проявления в картине истории. Это равно-

сильно отношению души к телу, как ее проявлению в области протяженного и ставшего. История культуры есть осуществление ее возможностей. Завершение равнозначаще концу. Таково отношение аполлоновской души, чью идею некоторые из нас, пожалуй, еще раз могут почувствовать и пережить, к ее пространственному раскрытию, к научно доступной «античности», физиогномию которой изучают археолог, филолог, эстетик и историк.

Культура есть прафеномен всякой прошедшей и будущей

мировой истории. Глубокая и мало оцененная идея Гёте, открытая им в его живой природе и постоянно полагавшаяся в основу его морфологических исследований, будет применена нами в самом точном смысле ко всем вполне созревшим, умершим в расцвете, полуразвившимся, заглохшим в зародыше образованиям человеческой истории. Здесь говорит не анализирующий рассудок, а непосредственное мирочувствование и созерцание. "Высшее, чего может достичь человек, это — удивление, и, если прафеномен привел его удивление, он должен этим удовлетвориться, высшего он от него не может получить и большего он в нем не должен искать, — здесь граница". Прафеномен — это то, в чем идея становления в чистом виде лежит перед наблюдателем. Гёте ясно усмотрел своим духовным оком идею прарастения в образе каждого отдельного, случайно возникшего или вообще возможного растения. С полной ясностью он почувствовал в данном случае смысл становления. Он исходил в своем великом открытии os intermaxillare, которое одно стоит всех достижений Дарвина, от прафеномена типа позвонка, в других областях — от геологических напластований, от листа, как проформы всех растительных органов, от метаморфозы растений, как праобраза всего органического становления. "Тот же закон можно применить ко всему остальному живущему", — писал он из Неаполя Гердеру, сообщая ему о своем открытии. «Исторический» XIX век его не понял.

Прафеномен, как решительно утверждает Гёте, есть чистое созерцание идеи, а не познание понятия. Но все историческое описание было до сего времени исключительно неорганическим комбинированием фактов и наблюдений, выведенным в лучшем случае из познавательного принципа социальной или

политической, во всяком случае причинной формулировки, который, в свою очередь, был заимствован из естествознания и притом материалистического. Одни следовали примеру Гегеля и Шеллинга и терялись в разных несуразностях, другие занимались систематикой. Дарвинизм с его по возможности массивными, по возможности практическими «причинами» – других западноевропейский обитатель больших городов не признал бы действительными причинами – есть в действительности перенесение партийно-политических пошлостей на явления мира животных, и, с другой стороны, принципы теперешних, столь «экономически» настроенных исторических описаний суть не что иное, как биологические, – обратно полученные от дарвинизма пошлости. О строгой и ясной физиогномике, точные методы которой предстояло еще открыть, никогда не было речи. Задача XX века заключается в том, чтобы вскрыть структуру исторических организмов, отделить морфологически необходимое от случайного, разгадать выражение всех исторических черт и отыскать подлинный смысл этого немого языка.

Течение истории до сего времени затруднительно для обозрения. Как вполне созревшие образования, каждое из которых, следовательно, является телом достигшей своего полного завершения душевной стихии, можно рассматривать китайскую, вавилонскую, египетскую, индийскую, античную, арабскую, западную культуру и культуру Майя. В качестве находящейся в возникновении перед нами культура русская. Число не достигших зрелости культур невелико: персидская, хеттская и культура Кечуа находятся в их числе. Для понимания самого прафеномена они не имеют значения.

7

Необозримое множество человеческих существ, безбрежный поток, истекающий из темного прошлого, оттуда, где наше чувство времени утрачивает свою устрояющую силу, и беспокойная фантазия – или боязнь – наколдовала нам картину геологических периодов земли, чтобы скрыть за ней никогда не разрешимую загадку, и все это вновь теряющееся в таком же темном и вневременном будущем: таков фон картины истории человечества. Однообразный прибой бесчисленных

поколений волнует широкую поверхность. Растекаются блестящие полосы. Беглые отсветы проносятся и пляшут над ними, спутывают и затемняют ясное зеркало, изменяются, вспыхивают и пропадают. Мы называем их родами, племенами, народами и расами. Они охватывают ряд поколений в узком круге исторической поверхности. Когда угаснет в них созидающая сила, – а эта сила в разных случаях очень различна и предопределяет очень различную длительность и пластичность этих феноменов, – угасают также и физиогномические, филологические и умственные признаки, и само явление вновь растворяется в хаосе поколений. Арийцы, монголы, германцы, кельты, парфяне, франки, карфагеняне, берберы, банту – таковы имена в высшей степени разнообразных образований этого порядка.

На этой поверхности ширят свои величественные круги волн великие культуры. Они возникают внезапно, распространяются в великолепных линиях, вновь выравниваются и пропадают, и зеркало пучины опять лежит перед нами одинокое и дремлющее.

Культура зарождается в тот момент, когда из первобытно-душевного состояния вечно-детского человечества пробуждается и выделяется великая душа, некий образ из безобразного, ограниченное и преходящее из безграничного и пребывающего. Она расцветает на почве строго ограниченной местности, к которой она и остается привязанной, наподобие растения. Культура умирает после того, как эта душа осуществит полную сумму своих возможностей в виде

народов, языков, вероучений, искусств, государств и наук и, таким образом, вновь возвратится в первичную душевную стихию. Ее жизненное существование, целый ряд великих эпох, в строгих контурах отмечающих постоянное совершенствование, есть глубоко внутренняя, страстная борьба за утверждение идеи против внешних сил хаоса и внутренней бессознательности, где угрожающе затаились эти противоборствующие силы. Не только художник борется с сопротивлением материала и уничтожением идеи внутри себя. Каждая культура находится в глубоко символической связи с материей и пространством, в котором и через которое она стремится реализироваться. Когда цель достигнута и идея, т. е. все изобилие внутренних возможностей, завершена и осуществлена во внешнем, тогда культура вдруг застывает, отмирает, ее кровь свертывается, силы ее надламываются – она становится цивилизацией. И она, огромное засохшее дерево в первобытном лесу, еще многие столетия может топорщить свои гнилые сучья. Мы наблюдаем

это на примерах Египта, Китая, Индии и мусульманского мира. Так, античная цивилизация времен империи необъятно разрасталась с кажущейся юношейской силой и изобилием и отнимала воздух и свет у молодой арабской культуры Востока.

Таков смысл всех падений в истории, к числу которых

принадлежит наиболее отчетливо рисующееся перед нами

"падение античного мира", и мы уже сегодня определенно

ощущаем вокруг нас первые признаки того, касающегося нас

самих и по течению и длительности вполне тождественного с

первым события, которого заполнит первые века ближайшего

тысячелетия и которое будет "падением Запада".

Всякая культура переживает возрасты отдельного человека. У каждой имеется свое детство, юность, возмужалость и старость. Юная, робеющая, чреватая предчувствиями душа проявляется на рассвете романской эпохи и готики. Она наполняет фаустовские страны от Прованса трубадуров вплоть до Гильдесгейма епископа Бернварда. В ней – веяние весны. "В произведениях древнегерманской архитектуры, – говорит Гёте, – мы наблюдаем расцвет необычайного состояния вещей. Кому внезапно предстанет этот расцвет, тот может только изумляться, но кто заглянул в тайную внутреннюю жизнь этого растения, в движение сил и то, как постепенно развивается цветок, тот смотрит на вещи другими глазами, тот знает, что он видит". Такое же детство говорит таким же образом и совершенно родственными звуками и в раннегомеровской дорике, в древнехристианском, т. е. раннеарабском, искусстве и в произведениях египетского Древнего царства, начинающегося с IV династии. Тут борется мифическое миросознание со всем темным и демоническим в себе и в природе, как бы с некоторой виной, чтобы постепенно созреть до чистого и ясного выражения в конце концов завоеванного и понятого существования. Чем более приближается культура к полудню своего существования, тем более мужественным, резким, властным, насыщенным становится ее окончательно утвердившийся язык форм, тем увереннее становится она в ощущении своей силы, тем яснее становятся ее черты. В раннем периоде все это еще темно, смутно, в искании, полно тоскливым стремлением и одновременно боязнью. Взглянем на орнаментику романских церковных порталов Саксонии и южной Франции. Вспомним вазы дипилоновского стиля. А вот, в полном сознании зрелой творческой силы, создания эпохи Сезостриса, Пизистратидов, Юстиниана 1, испанской мировой державы Карла V, где каждая подробность выражения изысканна, строго размеренна, исполнена дивной легкости и убедительности. Здесь повсюду рассыпаны моменты блестящего

совершенства, моменты, в которые возникла голова Аменемхета III (так называемый сфинкс гиксосов из Таниса), свод святой Софии, картины Тициана.

Позднее перед нами нежные, почти хрупкие, как бы обвеянные горестной сладостью последних октябрьских дней образы Книдской Афродиты и портик Кор Эрехфейона, арабески сарацинских подковообразных арок, дрезденский Цвингер, Ватто и Моцарт. Наконец, при наступлении старости, начинающейся цивилизации, огонь души угасает. Угасающие силы еще раз делают попытку, с половинным успехом – в классицизме, родственном всякой умирающей культуре – проявить себя в творчестве большого размаха; душа еще раз с грустью вспоминает в романтике о своем детстве. Наконец, усталая, вялая и остывшая, она теряет радость бытия и стремится – как в римскую эпоху – из тысячелетнего света обратно в потемки перводушевной мистики, назад в материнское лоно, в могилу. Вот в чем очарование, которым некогда привлекали к себе умирающий Рим культы Исиды, Сераписа, Гора и Митры, те самые культы, которые вызвала к жизни, как раннее, мечтательное и боязливое выражение своего существования, и наполнила новой искренностью только что пробуждающаяся к жизни новая душа на Востоке.

8

Мы говорим о habitus'е растения, понимая под этим ему

одному свойственный внешний вид, характер и стиль его

вступления в область ставшего и протяженного, благодаря каковым оно каждой своей частью и на каждой ступени своей

жизни отличается от экземпляров всех других растительных

видов. Я применяю это важное для физиогномики понятие к

великим организмам истории и говорю о habitus'е индийской,

египетской, античной культуры, истории или духовности.

Смутное ощущение этого всегда было заложено уже в понятии стиля, и мы его только уясняем и углубляем, когда говорим о религиозном, духовном, политическом, социальном, экономическом стиле культуры, вообще о стиле души. Этот habitus сознательного бытия, распространяющийся у отдельных людей на умонастроение, мысли, жесты и поступки, в существовании целых культур охватывает всю совокупность жизненных проявлений высшего порядка, как-то: предпочтение определенных видов искусств (круглой пластики и фрески у эллинов, контрапункта и масляной живописи на Западе) и решительное отвращение к другим (к пластике у арабов), склонность к эзотеризму (Индия) или популярности

(античность), к речи (античность) или письму (Китай, Запад), как формам умственного сообщения, тип государственных образований, денежных систем, и общественных нравов. Все великие личности античности – говоря чисто математически – образуют одну группу, духовный habitus которой совершенно отличен от арабской и западной группы. Если сравнить даже Гёте или Рафаэля с античными людьми, то Гераклит, Софокл, Платон, Алкивиад, Фемистокл, Гораций и Тиберий тотчас же попадут в одно общее семейство. Всякий античный мировой город, от Гиероновых Сиракуз до императорского Рима, как воплощение и символ одного и того же жизнеощущения, по своему плану, виду улиц, языку частной и общественной архитектуры, по типу площадей, переулков, дворов и фасадов, по краскам, шуму и толкотне, по духу своих ночей, строго отличается от мировых городов арабских или западных. В завоеванной Гранаде долго еще чувствовалась вся душа арабских городов, Багдада и Каира, а в Мадриде Филиппа II налицо уже все физиогномические признаки картины современного города, как Берлин, Лондон или Париж; в каждом моменте различия лежит высокая символика; вспомним западноевропейскую любовь к прямолинейным перспективам и проспектам, как, например, мощный пролет Елисейских Полей от Лувра, или площадь перед собором Св. Петра, и полную их противоположность в как бы преднамеренной запутанности и узости Via Sacra, Forum Romanum и Акрополя с его несимметрическим и неперспективным расположением частей. Даже и устройство городов повторяет – или

инстинктивно, как это было в готике, или сознательно, как это практиковалось со времени Александра и Наполеона – то принципы Лейбницевой математики бесконечного пространства, то Эвклидовой математики отдельных тел.

К habitus'у известной группы организмов относится также

определенная продолжительность жизни и определенный

темп развития. Эти понятия не должны отсутствовать в учении об исторической структуре. Такт античного существования был другим, чем такт египетского или арабского. Можно говорить об andante эллино-римского и об allegro con brio фаустовского духа. С понятием продолжительности жизни человека, орла, черепахи, дуба или пальмы связывается определенное значение, совершенно независимое от случайностей отдельного существования. Десять лет являются приблизительно равнозначащим периодом в жизни каждого человека, и метаморфоза насекомых во всех отдельных случаях связана с определенным и заранее точно устанавливаемым количеством дней. Римляне связывали со своими понятиями pueritia,

175

adolescentia, juventus, virilitas, senectus определенные, прямо-таки математические представления. Будущая биология, несомненно, сделает из определенной длительности жизни родов и видов – в противоположность дарвинизму и с решительным устранением всяких причинных мотивов целесообразности в вопросе возникновения видов – исходный пункт совершенно новой постановки проблемы. Длительность поколения – все равно каких существ – есть величина почти что мистического значения. Эти отношения, до сих пор совершенно непредвиденным образом, имеют значение и для всех культур. Каждая культура, каждое начало, каждый подъем и падение, каждая ее необходимая фаза имеют определенную, всегда равную, всегда со значительностью символа вновь возвращающуюся длительность. В этой книге мы не ставим себе задачей раскрыть этот мир таинственных связей, но рассеянные в дальнейшем изложении факты укажут нам, как много значительного здесь скрыто. Что значит царящий во всех культурах 50-летний период в ритме политического, духовного и художественного становления *? (В основе этого лежит душевная связь деда со внуком.) ** Что значит 300-летние периоды готики, барокко, дорики, ионики, великих математик, аттической пластики, мозаики, контрапункта, Галилеевой механики? Что означает идеальная длительность жизни в тысячу лет для каждой культуры по сравнению с отдельным человеком, чья "жизнь длится 70 лет"?

Как листья, цветы, ветви и плоды выражают во внешнем виде, форме и способе произрастания существование растения, так и этические, математические, политические и хозяйственные образования играют ту же роль в существовании культуры. Чем был, например, для индивидуальности Гёте целый ряд разнообразных проявлений, как Фауст, учение о красках, Рейнеке Лис, Тассо, Вертер, "Путешествие по Италии", любовь к Фредерике, «Диван» и "Римские элегии", то же значение для индивидуальности античности имели Персидские войны, аттическая трагедия, полис, Дионисово начало, равно как и тирания, ионическая колонна, геометрия Эвклида

* Я, обращаю здесь внимание хотя бы на промежутки между тремя пуническими войнами и на равно подлежащий пониманию в ритмическом смысле ряд войн за испанское наследство, войн Фридриха Великого, Наполеона, Бисмарка и Мировой войны.

** Из этой рано почувствованной связи возникает убеждение первобытных народов, что душа деда вновь возрождается во внуке. Отсюда общераспространенный обычай давать внуку имя деда, чтобы таким образом, при помощи мистической силы имени, вновь привязать душу к телесному миру.

176

сад Эпикура, римский легион, бои гладиаторов и "panem et circenses" императорской эпохи.

В этом смысле каждое значительное личное существование

с внутренней необходимостью повторяет все фазы той куль-

туры, к которой оно принадлежит. В каждом из нас пробуждается внутренняя жизнь в тот решительный момент, когда мы начинаем сознавать, что у нас есть свое я — притом с того же самого пункта, где некогда пробудилась душа целой культуры. Каждый из нас, людей Запада, в своем детстве еще раз переживает свою готику, свои соборы, рыцарские замки и героические сказания, "Dieu le veut" крестовых походов, в снах наяву и в детских играх. Каждый юный грек переживал свою Гомеровскую эпоху и свой. Марафон. В Гётевом «Вертере», изображении целой эпохи, которая знакома каждому фаустовскому, но незнакома ни одному античному человеку, еще раз оживает раннее время Петрарки и Миннезанга. Когда Гёте создавал план своего пра-"Фауста", он был Парсифалем. Когда он закончил первую часть, он был Гамлетом. И только во второй части он стал космополитом XIX века, понимавшим Байрона. Даже старость античности, те причудливые и бесплодные столетия позднего эллинизма, то "второе детство" усталой и пресыщенной интеллигентности можно наблюдать у многих великих старцев Греции. В «Вакханках» Эврипида предвосхищено многое из живучести императорской эпохи, а в «Тимее» Платона — из ее религиозного синкретизма. Гётевский второй «Фауст», вагнеровский «Парсифаль» заранее намекают, какой будет наша душа в ближайшие, последние столетия.

Биология называет гомологией органов морфологическую

равноценность, в противоположность аналогии органов, обозначающей равноценность функций. Это важное и впоследствии столь плодотворное понятие было установлено Гёте, который, развивая его дальше, открыл этим путем os intennaxillare у человека; Оуэн придал этому открытию строго научную формулировку. Я ввожу также и это понятие в исторический метод.

Известно, что каждой части человеческого черепа точно

соответствует другая часть у любого позвоночного животного,

вплоть до рыб, и что грудные плавники рыб и ноги, крылья и

руки живущих на земле позвоночных суть гомологичные органы, хотя они и утратили самые отдаленные признаки взаимного сходства. Гомологичны легкое живущих на земле позвоночных и плавательный пузырь у рыба, аналогичны — в

отношении употребления — легкое и жабры *. Здесь проявляется углубленное, приобретенное строгой выучкой взгляда морфологическое дарование, совершенно чуждое теперешнему историческому исследованию с его поверхностными сравнениями Будды с Христом, Цезаря с Валленштейном, немецкого мелкодержавия с мелкодержавием эллинским. Сравнивают позднее античное искусство с барокко, Архимеда с Галилеем, Веймар с Флоренцией. В XVIII веке занимались такой своеобразной остроумной морфологией, которая сближала генетически львиный хвост с веерной пальмой и шею лебедя с прорастающим луком. В дальнейшем изложении будет показано, какие огромные перспективы откроются перед историческим взглядом, после того как будут в должной мере усвоены и поняты эти углубленные методы восприятия исторических феноменов. Ограничиваясь одним упоминанием, гомологичными образованиями являются многократно упонимавшаяся греческая пластика и северная инструментальная музыка, пирамиды IV династии и готические соборы, индийский буддизм и римский стоицизм (буддизм и христианство даже не аналогичны), походы Александра (а не Цезаря) и Наполеона, время Перикла и время регентства (кардинал Флери), эпохи Плотина и Данте. Гомологичны Дионисово движение и Ренессанс, аналогичны Дионисово движение и Реформация. Для нас — Ницше это правильно почувствовал — Вагнер олицетворяет современность. Следовательно, и для античной современности, для античных души и нервов мирового города должно иметься нечто соответствующее. Это — пергамское искусство. Таблицы, приложенные в начале, дадут предварительное понятие о плодотворности этого аспекта. Из гомологии исторических феноменов непосредственно вытекает другое, совершенно новое понятие. Я называю одновременными такие два

фактора, которые наступают, каждый в своей культуре, в совершенно одинаковом – относительном – положении и, следовательно, имеют вполне соответствующее значение. Мы уже показали, что развитие античной и западной математики протекало в полном подобии. Пример этот типический

* Не лишнее заметить, что эти чистые феномены живой природы далеки от всякой причинности и что материализм должен был испортить их картину проектированием утилитарных тенденций для того, чтобы препарировать их в систему. Гете, предвосхитивший из дарвинизма как раз столько, сколько от него останется через 50 лет, совершенно исключает принцип причинности. Очень показательно для беспричинности и бесцельности живой жизни то обстоятельство, что сами дарвинисты не заметили здесь отсутствия принципа. Понятие прафеномена не допускает никаких причинных предпосылок, если только не придавать ему ложного механического толкования.

Здесь возможно, следовательно, Пифагора и Декарта, Платона и Далласа, Архимеда и Гаусса назвать одновременными. Одновременно протекает возникновение ионики и барокко. Полингнот и Рембрандт, Поликлет и Бах – современники. Одновременным во всех культурах является момент, когда происходит метаморфоза в цивилизацию. В античности эта эпоха носит имя Филиппа и Александра, на Западе гомологичное явление наступает в образе Революции и Наполеона. Если остановиться – здесь мы предвосхищаем решительные результаты второй части – на хозяйственно интеллектуальных настроениях эллинских больших городов после Анталкидова мира (386), если наблюдать дикую революцию неимущих, которые, например в Аргосе (в 370 г.), перебили на улицах дубинами всех богатых, то перед нами параллель к французскому обществу после Парижского мира (1763 г.). Вольтер, Руссо, Мирабо, Бомарше, с одной стороны, и Сократ, Аристофан, Гиппон и Исократ – с другой, современники. В обоих случаях наступает цивилизация: то же просвещение и уничтожение всяких традиций, те же взятия Бастилии, массовые казни, комитеты общественного спасения, те же политические утопии у Платона, Ксенофонта, Аристотеля и Руссо, Канта, Фихте, Сен-Симона, те же мечты о естественных правах, общественном договоре, свободе и равенстве вплоть до требования общего передела земли и общности имущества (Гиппон, Бабеф) и, наконец, та же самая резигнация и надежда на утвержденный на демократии наполеонизм у Платона, как и у Руссо и Сен-Симона. Наполеоновский государственный переворот был не первым в ряду задуманных и предпринятых, но первым удавшимся. Античные "солдатские императоры" начинаются уже с Дионисия Сиракузского (405 г.), Ясона из Феры (374 г.), Мавсола Галикарнасского (353 г.). Филипп Македонский был только наследником их идеи. Четвертое столетие, начинающееся Алкивиадом – в котором много императорского честолюбия Мирабо, Наполеонами Байрона – и кончающееся Александром, является точной параллелью ко времени с 1750 по 1850 г., когда с глубокой логикой следует один за другим "Contrat social", Робеспьер, Наполеон, народные армии и социализм, в то время, как где-то вдали Рим и Пруссия подготовляются к своей мировой роли. То обстоятельство, что Александр разрушил Персидское царство, что борьба Наполеона против его единственного противника – английской системы – не удалась, все это в известном смысле случайности, поверхностные формы эпохи, тенденции одной большой частной жизни, под которыми кроются идентичные в обоих случаях судьба и

неизбежность. Подвинемся на сто лет дальше, и опять повторяется гомологичность двух одновременных эпох. Одно – в данном случае опять предвосхищаются последующие выводы – несет имя Ганнибала, другая – Мировой войны. То, что в одном с/ту чае в решающей роли выступил человек, совсем не принадлежавший к античной культуре (но таково же положение России по отношению к "Европе"), это – случайность. Предназначение Ганнибала касается внутреннего завершения общей античной судьбы. Со сражения при Заме центр античности переходит от эллинизма в Рим. Соответствующий смысл западноевропейской эпохи, в которую мы сейчас живем, будет изложен позднее.

Я надеюсь доказать, что все без исключения великие создания: формы религии,

искусства, политики, общества, хозяйства, наук во всех культурах одновременно возникают, завершаются и угасают, что внутренняя структура одной вполне соответствует всем другим; что нет ни одного, имеющего в исторической картине глубокое физиогномическое значение, явления в одной из них, к которому бы не нашлось параллелей во всех других, притом в строго показательной форме и на вполне определенном месте. Однако, чтобы постичь эту морфологическую идентичность двух феноменов, нужны совсем иное проникновение и независимость от видимостей переднего плана, чем те, каковые были до сего времени в обычае у историков, которые никогда не смогли бы себе вообразить, что протестантизм имеет свою параллель в дионисовском движении, а английский пуританизм на Западе соответствует исламу в арабском мире.

С этой точки зрения открывается возможность идти гораздо дальше, чем это могло рисоваться честолюбию всего предшествующего исторического исследования, которое по существу довольствовалось тем, что приводило в последовательный порядок прошедшее, поскольку оно было известно, а именно: перешагнуть через настоящее, как предел исследования, и определить еще незакончившиеся фазы истории, устанавливая их тип, темп, смысл и результаты, и, кроме того, реконструировать давно забытые и неизвестные эпохи, даже целые культуры, руководясь морфологическими связями (прием, не лишенный сходства с палеонтологией, которая в настоящее время по одному найденному обломку черепа может дать пространные и точные указания о скелете и о принадлежности экземпляра к определенному виду).

Обладая в достаточной степени физиогномическим тактом,

мы, вообще говоря, можем по рассеянным деталям орнаментики, способов постройки, письма, по отдельным датам политического

хозяйственного и религиозного порядка восстановить органические основные черты исторической картины целых столетий, прочитать по подробностям художественного языка форм хотя бы современную им форму государственного устройства, или по математическим принципам характер соответствующего хозяйства; это чисто гетевский прием, восходящий к гетевской идее прафеномена, сделавшийся привычным в ограниченных областях сравнительной зоологии и ботаники, но который в никогда не предвиденных размерах можно применить и ко всей области исторического.

II

ИДЕЯ СУДЬБЫ И ПРИНЦИП ПРИЧИННОСТИ

9

Этот ход размышлений открывает, наконец, нашему взору

тот предмет, который является ключом к одной из древнейших и важнейших проблем человечества, причем последняя только с его помощью является доступной и – поскольку в этом слове вообще имеется смысл – разрешимой. Я говорю о противоположности идеи судьбы и принципа причинности, каковая противоположность до сих пор никем не была познана как таковая в своей глубокой, мирообразующей необходимости.

Кто вообще понимает, в какой мере можно называть душу

идеей существования, тот почувствует, как близко ей родственна достоверность судьбы и в какой мере сама жизнь, названная мною образом, в котором протекает осуществление возможного, должна быть ощущаема как имеющая определенное направление, как роковая, – притом ощущаема смутно и боязливо со стороны первобытного человека, а со стороны человека высокой культуры – ясно и в форме миросозерцания, которое может сообщаться другим, конечно, только через посредство искусства и религии, а не при помощи доказательств и понятий.

Каждый высокоразвитой язык имеет ряд слов, окруженных глубокой тайной: судьба, рок, случай, предопределение, предназначение. Ни одна гипотеза, ни одна наука никогда не сможет прикоснуться к тому, что мы чувствуем, когда углубимся в смысл и звук этих слов. Это – символы, а не понятия. Здесь центр тяжести той картины мира, которую я назвал историей в противоположность к природе. Идея судьбы требует жизненного опыта, а не научного опыта, глубины, а

181

не ума. Есть органическая логика, логика жизни, в противоположность логике неорганического и застывшего. Есть логика направления в противоположность логике протяженности Никакой систематик, никакой Кант или Шопенгауэр не знали, как к ней приступить. Они умеют говорить о суждении восприятии, внимании, памяти, но они молчат о том, что кроется в словах: надежда, счастье, отчаяние, раскаяние, преданность, упорство. Тот, кто здесь, в жизни, отыскивает основания и следствия и думает, что внутреннее знание смысла жизни равнозначаще фатализму и предистинации, тот совсем не понимает, о чем идет речь, тот уже спутал пережитое с познанным и познаваемым. Причинность есть нечто рассудочное, законосообразное, выражаемое словами, форма внешнего интеллектуального опыта. Судьба есть слово неподдающейся описанию внутренней достоверности. Можно пояснить сущность причинности физической системой или системой теории познания, числами, анализом понятий. Идею судьбы может сообщить только художник – портретом, трагедией, музыкой. Одно требует разложения, другое созидания. В этом коренится связь судьбы с жизнью, причинности со смертью.

В идее судьбы открывается взыскание душой мира, ее желание света, возвышения, завершения и осуществления ее назначения. Она не чужда ни одному человеку, и только поздний человек больших городов, со своей привязанностью к фактам и владычеством механизирующего интеллекта над внутренней жизнью, теряет ее из виду, пока она вдруг в один из часов углубления не возникает перед ним в ужасающей ясности, ниспровергающей всю причинность внешности мира. Потому что принцип причинности есть позднее, редкое и только для энергичного интеллекта высокой культуры надежное, притом же отчасти искусственное достояние. В нем слышится уже голос боязни мира. При помощи его она превращает демоническое в имеющую длительное значение необходимость, неподвижно и бездушно распространяющуюся над физической картиной мира. Причинность совпадает с понятием закона. Законы бывают только основанные на причинности. Подобно тому как в причинности, согласно утверждению Канта, лежит необходимость бодрствующего мышления, форма его восприятия по отношению к миру, равным образом слова судьба, предопределение, назначение обозначают необходимость жизни. Настоящая история имеет судьбу, но никаких законов. Нет промежуточных стадий между организмом и механизмом. В этом заключается трудность объяснить свою мысль. Потому что сама попытка растолковать словами

182

различие обоих миров – незаметно отвлекает от жизни в

сферу причинностей. Сам язык имеет причинное строение.

Объясняя, он механизирует.

Кто разлагает элемент мира ощущений, познавая его, кто

усвояет его себе при посредстве причинного опыта, объясняет его, исходя из сцепления известного механического целого, кто, следовательно, подчиняет все живое становление неподвижному ставшему, тот неизбежно будет обозревать всю сумму бытия с точки зрения причины и следствия, без внутренней устремленности, без тайны. Здесь находится область владычества "категорий рассудка", которые Кант справедливо признал априорно действенными, тех форм точного познавания, которые создают внешний мир, систему природы, некоторое отражение духа. Но кто, подобно Гёте, подобно почти всякому человеку в известные минуты его существования, созерцает окружающий мир как нечто

живое, угадывает в ставшем процессе становления, срывает с мира маску причинности, для того время вдруг перестает быть загадкой, понятием, измерением, но становится чем-то внутренне достоверным, самой судьбой; его устремленность, его необратимость, его жизненность проявляются как смысл исторического аспекта мира. Судьба и причинность относятся друг к другу как время и пространство.

Следовательно, в двух возможных мирообразованиях мы помним, однако, что они являются двумя полюсами целой скалы бесчисленных индивидуальных «миров» – мирообразованиях, проявляющихся в виде истории и природы, физиогномии всего становящегося и системы всего ставшего, царят судьба или причинность. Между ними такая же разница, как между чувством жизни и формой познания. Каждая из них является исходным пунктом двух совершенных, законченных в себе миров, но отнюдь не одного единственного мира.

Но становление лежит в основе ставшего, следовательно и

внутреннее достоверное чувство судьбы лежит в основе понятия причины и следствия. Причинность есть – если можно так выразиться – ставшая, превратившаяся в неорганическое, застывшая в формах рассудка судьба. Сама судьба, мимо которой молчаливо проходили все создатели рассудочно построенных систем мира, как Кант, потому что они не умели прикоснуться к жизни своими абстракциями, лежит по ту сторону и вне понимаемой природы. Однако в качестве исконного только она создает для мертвого и неподвижного принципа причины и действия – историческую – возможность проявиться в высоко развитых культурах в виде умственной

формы мира. Существование античной души есть необходимое условие для возникновения физики Демокрита, а существование фаустовской – для механики Ньютона. Можно себе легко представить, что обе культуры могли бы остаться без естествознания собственного стиля, но нельзя себе вообразить обеих этих систем без фона соответствующих культур.

Теперь мы находим еще одно доказательство правильности

антагонизма истории и природы. Это то, каким образом они

– в качестве картин мира – одна другую включают и подчиняют. Предположим, что «история» есть тот вид миропонимания, который включает, руководясь чувством, ставшее в становление, протяженное во время, тогда то же самое должно произойти и по отношению к природе. И действительно, для исторически настроенного человека существует только история физики. Все ее системы он рассматривает не как верные или неверные, но как исторически, психологически обусловленные характером эпохи и более или менее совершенно его выражающие. Даже сам прирожденный физик, дающий во введении к своей книге беглый исторический очерк своей науки, и, следовательно, на мгновение вызывающий к существованию другой мир, вдруг оказывается в таком состоянии, что сам незаметно ставит под вопрос основу своей науки, именно требование одной не изменяющейся истины. Будь его природа самой природой, он не мог бы дать историю ее систем. Но физик говорит даже о судьбе проблем. И обратно. Если «природа» есть та форма, которая, следуя рассудку, хочет включить становление в ставшее, следовательно приравнять живое направление к неподвижной протяженности (таковы происхождение проблемы движения и причина ее неразрешимости), в таком случае история в лучшем случае найдет себе место в главе о теории познания; и действительно, так бы ее и понял Кант, если бы, что еще более поразительно, он о ней совершенно не забыл в своей системе теории познания. Для него, как для всякого прирожденного систематика, природа была самим миром', когда он говорит о времени,

не замечая его направления и необратимости, он этим самым

выдает себя, что, говоря о природе, он даже не чувствует возможности другого мира, мира исторического – для него, пожалуй, даже действительно невозможного.

Но причинность не имеет ничего общего со временем. Это звучит в наши дни ужасным парадоксом перед лицом целого мира кантианцев, которые даже не

знают, в какой мере они являются таковыми. Подобно тому, как двоякий образ душевного исконного чувства, взыскание мира и боязнь мира,

184

означает или утверждение, или отрицание бодрствующего существования и открывающихся в нем чуждых сил, как боязнь мира есть возражение против более изначальной и детской формы взыскания, выросшая из последнего и рука об руку с ним сложившаяся и созревшая, так же следует понимать и противоположность между направлением и протяженностью

– с их темными отношениями к жизни и смерти. В сущности

протяженности лежит отрицание направления. Пространство

противоречит времени, хотя последнее и предшествует, и

лежит в основе первого. Такой же приоритет принадлежит и

судьбе. Мы имеем сперва идею судьбы и только потом уже,

как возрождение против нее, как рожденную страхом попытку рассудка заклясть и победить неизбежный конец и смерть, тот принцип причинности, при помощи которого боязнь жизни стремится защититься от судьбы и в противовес ей основать другой мир. Набросив на его чувственную поверхность сеть причин и действий, она строит воображаемую картину пребывания. Эта тенденция заложена в знакомом каждой высокой культуре чувстве: знание есть власть. Под этим разумеется власть над судьбой. Абстрактный ученый, естествоиспытатель, человек мыслящий в системах, все духовное существование которого зиждется на принципе причинности, есть позднее проявление ненависти к силам судьбы, т. е. непонятного. "Чистый разум" отрицает всякую возможность вне себя. Здесь коренится причина постоянной вражды строгого мышления и большого искусства. Одно противится, другое предается. Человек, подобный Канту, всегда будет чувствовать свое превосходство над Бетховеном, как взрослого над ребенком, что не помешает, однако, Бетховену отвергнуть "Критику чистого разума" как убогий способ мировоззрения. Ошибочное понятие телеологии, этой несуразицы среди несуразиц в области чистой науки, является не чем иным, как попыткой подчинить и ассимилировать живое содержание всего природосообразного познания, а вместе с тем самое жизнь при помощи механического принципа какой-то перевернутой причинности (в самом деле, познание предполагает познающего, и хотя содержание такого мышления есть «природа», но акт мышления есть история). Телеология – это карикатура идеи судьбы. Что Данте чувствует, как назначение, то рассудок превращает в цель жизни. Такова, собственно, и есть подлинная тенденция дарвинизма, этого городского интеллектуального миропонимания самой абстрактной из всех цивилизаций, и вырастающего из одного корня с ним, равным образом убивающего все органическое и роковое, материалистического понимания истории. Итак, морфологическим элементом

185

причинности является принцип, а таким же элементом судьбы -

идея, которую нельзя «познать», описать, определить, а можно только чувствовать и внутренне переживать, которую можно или совсем не понимать, или в достоверности ее быть вполне убежденным, подобно раннему человеку, а из позднейших – всем действительно значительным, как-то: верующий, любящий, художник и поэт.

Итак, судьба является собственным видом существования

прафеномена, в котором непосредственно перед духовным

взором раскрывается живая идея становления. Таким образом, судьба господствует над всей картиной мира истории, а причинность, которая знаменует вид существования предметов, которая превращает наличное содержание впечатлений в отдельные и ограниченные вещи, качества и отношения, образует – в качестве формы рассудка – его alter ego, ставшую

природу.

Организмы можно рассматривать как становящиеся и ставшие. Я вправе говорить о законах, о причине и действии в эмпирически познаваемом строении растений и животных, поскольку я беру их как элементы в чувственно-мгновенном целом механического окружающего мира. Тут даже логичен и допустим столь ненавистный Гёте опыт. Однако анатомия и физиология с вещественной природой в качестве объекта ни-как не затрагивают другого мира, судьбы их видов и целых классов и царств. Здесь речь идет не о том, что они есть, а о том, что с ними будет. Каждая травинка, каждое насекомое имеет не только известную природу, но и известную историю.

Здесь, имея дело с картиной мира иного порядка, я вправе говорить даже о судьбе физики. В словах: "судьба научного открытия", например механической теории теплоты, лежит большой смысл. Удар молнии в исторической связи постоянно останется моментом судьбы, как, например, тот, который вызвал поворотный момент в судьбе Лютера, хотя бы в качестве не индивидуального события, а события, принципиально постоянно возможного, он и являлся необходимым образом частью механизма электродинамической картины мира. Став на точку зрения античного человека, можно анализировать его «природу», являющуюся для него единственной существующей и подлинной. Это и делал Демокрит. Но как раз в предпосылке точки зрения античного человека и лежит момент

судьбы, от которого зависит существование некоторой природы, некоторой картины мира. Такова судьба, что при посредстве Ньютона развилось из структуры западного духа динамическое миропонимание. Этот законченный в себе, в высшей степени убедительный комплекс "неопровержимых

в очень значительном смысле зависит от хода развития, от общих, национальных и частных судеб, от продолжительности жизни самой северной души, а не обратно. Каждый большой физик, дающий своим открытиям в качестве отдельной личности своеобразное направление и окраску, каждая гипотеза, неизбежно имеющая известный индивидуальный привкус, каждая гипотеза, попадающая в руки как раз этого, а не другого исследователя, являются роковыми для формы, в которую окончательно выльется данное учение. Кто против этого спорит, тот не представляет себе, как много зависящего от условий в абсолютных моментах механики. Знаменитая музыкальная распря между последователями Глюка и последователями Пуччини имеет полную параллель в великом споре в области оптических и электродинамических теорий (Ньютон и Гюйгенс, Ю.Р. Майер и Томсон). Речь идет о вопросах стиля, следовательно, о всем, о всей картине природы. Есть физические системы, как есть трагедии и симфонии. И здесь есть школы, традиции, манеры, предания, как и в живописи. Нельзя отделаться от момента судьбы в живом миростановлении, все равно, идет ли дело о бабочке, или о культуре. Жизнь, бытие и подвластность судьбе – все сливается в одно. И мы не можем отделаться от представления, что всякий построенный на основании принципа причинности мир, каждая природа, – а ведь каждая зрелая культура, имеет свою собственную и даже "единственно правильную" – существует некоторым образом только в том уме и для того ума, который налагает ее на все ставшее, протяженное и ограниченное в качестве своей, для него приспособленной и пригодной формы. Темный вопрос о границах приложимости причинности, или, что то же самое, о судьбах отдельных картин мира, становится еще более загадочным, когда мы убедимся, что для раннего человека, как это доказывают все его душевные и символические проявления, строго причинно уст роенного мира не существует, и что мы, люди позднего

времени, находящиеся в бодрствующем состоянии под постоянной тиранией механизирующего рассудка, про все наши моменты строгого внимания – и до сих пор являющиеся единственными, когда мы действительно обладаем основанным на причинной законности внешним миром в стиле нашей физики – в лучшем случае можем утверждать, не имея вместе с тем никакой возможности доказать этого утверждения, что «раньше», т. е. вне этих обязательных для нас моментов, принцип причинности равным образом имел силу; это обозначает только то, что мы наше воспоминание о «вселенной» того времени и тогдашних людей подчиняем моментальной

187

картине наличной, собственной механической природы.

Ранний человек никогда не идет так далеко, чтобы воспринимать свою картину мира совершенно безлично, в некотором роде от лица всего человечества, и его чувство, как историческое, несомненно более первоначально и более достоверно.

10

Только исходя из мирочувствования тоскующего стремления и его прояснения в идее судьбы, мы можем приступить к проблеме времени, сущность которой, поскольку оно касается темы нашей книги, должно быть кратко изложено. Словом «время» обозначается нечто в высшей степени личное, нечто такое, что мы вначале упоминали как собственное, поскольку оно ощущается с внутренней достоверностью, как противоположность тому чуждому, которое вмешивается в жизнь из мира чувств, при его посредстве и под его влиянием. «Собственное», «судьба», «время» – суть заменяющие друг друга слова.

Проблема времени, как проблема судьбы, трактовалась

всеми мыслителями, ограничивающимися одной систематикой

ставшего, с полным непониманием. В знаменитой теории

Канта ни одним словом не упоминается о признаке направления времени. Всякие поиски соответствующего объяснения оказывались тщетными. Но что это значит – время как расстояние, время без направления? Все живое обладает – здесь я только повторяю, что говорилось раньше, – «жизнью», направлением, стремлением, желанием, некоторым, очень близким тоскующему стремлению, движением, не имеющим ничего общего с «движением» физики. Живое неделимо и необратимо, однократно, никогда неповторимо и совершенно неопределимо механически: в своем протекании все это составляет сущность судьбы. Так же и время – то, что мы действительно чувствуем в звуке этого слова, что музыка может лучше уяснить, чем речь – в отличие от мертвого пространства, обладает тем же органическим характером. Но, таким образом, пропадает допущенная Кантом и другими возможность подвергнуть время, наряду с пространством, рассмотрению с точки зрения теории познания. Пространство есть понятие. Время есть слово, служащие для обозначения чего-то непонятного, слово, которое совершенно ложно толкуют, если подвергают его, как понятие, научному толкованию. Даже слово «направление», которое нечем заменить, может своим оптическим содержанием дать повод к ложному толкованию. Понятие векторов в физике служит этому доказательством.

188

Для первобытного человека слово время не имеет значения. Он живет и не чувствует в нем необходимости как в противоположности по отношению к чему-то другому. Он имеет время, но ничего о нем не знает. Только дух высоких культур создает, под влиянием механизирующего впечатления от «природы», побуждаемый сознанием строго упорядоченной пространственности, измеримости и заключенности в понятия, фантом времени, долженствующий удовлетворять его потребности все понять, измерить и привести в причинную связь. И этот инстинктивный акт, наступающий очень рано в каждой культуре, признак утраченной простоты существования, создает по ту сторону подлинного

жизнеощущения то, что все культурные языки называют временем и что для познающего духа сделалось неорганической, столь же сбивающей с толку, сколь и широко применяемой величиной. И если идентичные феномены протяженности, границы, причинности представляют собою заклятие и подчинение чуждых сил душевной стихией – Гёте однажды упоминает о "принципе осмысленного распорядка", которой мы носим в себе и который хотели бы запечатлеть на всем, что к нам прикасается, в виде знака нашего владычества, – если закон есть узы, которые боязнь мира хотела бы наложить на навязчивую чувственность, есть внутренняя самооборона жизни, – то концепция времени как величины есть позднейший акт той же самой самообороны в этой области, есть известная попытка силою понятия подчинить мучительную внутреннюю загадку, сделавшуюся вдвое более мучительной для установившего свое господство рассудка, с которым она находится в постоянном противоречии. Какая-то тонкая ненависть постоянно присуща тому умственному акту, с помощью которого явления понуждаются в область и мир форм меры и закона. Мы убиваем живущее, когда заключаем его в пространство, лишенное жизни и делающее безжизненным. В рождении уже заложена смерть, в осуществлении – бренность. Такой был смысл элевсинских мистерий, и тех перипетий от скорби к ликованию, которые позднее Эсхил, сам происходивший из Элевсина, перенес в аттическую трагедию *. Что-то умирает в женщине в момент зачатия. В этом коренится вечная, рожденная боязнью мира, вражда полов. Человек, в очень глубоком смысле, уничтожает, производя: телесным зачатием – в

* Античная трагедия, являясь литургическим действием, допускала переход от ликования к плачу, так же как и от плача к ликованию. Последнее имело место, кроме элевсинской «драмы», также в Эсхиловых «Эвменидах» и Софокловом "Эдипе в Колоне". По Аристотелю, такова даже была первоначальная форма "трагического".

чувственном мире, «познанием» – в духовном. Эта связь не

осталась неотмеченной мистическим чувством примитивной

эпохи. Еще у Лютера слово «познавать» имеет вторичный

смысл телесного зачатия (и «познал» Адам свою жену). На-

звать что-либо его именем – значит получить над ним власть: это существенная составная часть первобытного волхвования. Чтобы принести ущерб своему врагу или убить его, проделывали над его именем известные магические процедуры. Что-то от этого раннего проявления боязни мира еще сохранилось в стремлении всякой систематической философии отделаться от необъятного, от слишком мощного для духа путем понятий, или, если иначе невозможно, путем наименований. «Философия», любовь к мудрости, есть страх и ненависть по отношению к непонятному. Что наименовано, понято, измерено, то побеждено, то стало неподвижным, «табу». Еще раз: "знание есть власть". В этом глубочайший корень различия идеалистических и реалистических мировоззрений. Оно отвечает двоякому значению слова «боязливый». Одни возникают из боязливого благоговения, другие – из отвращения (боязни) к недостижимому. Одни созерцают, другие хотят подчинить, механизировать, обезвредить. Платон и Гёте приемлют тайну, Аристотель и Кант хотят ее уничтожить. Глубоко показательным примером этого тайного намерения всякого реализма является проблема времени. Здесь налицо желание заклясть жуткость времени, самое жизнь и уничтожить их силой магии укладывающегося в понятия.

Все, что было сказано о времени в «научной» философии,

психологии, физике – все мнимые ответы на вопрос, который и не следовало ставить: что такое «есть» время – никогда не касается самой тайны, но исключительно сложившегося в пространственности заменяющего его фантома, в котором жизненность направления, его самостоятельное движение заменено абстрактным представлением расстояния, механическим, измеримым, делимым и обратимым воспроизведением по существу своему невоспроизводимого; тут речь идет о та ком времени, которое можно свести к таким математическим выражениям, как Vt, t2, -t, не исключающим даже возможности величины времени, равной нулю или отрицательного времени. Современная теория относительности, которая готовится свергнуть механику Ньютона – т. е. в

сущности опровергнуть его формулировку проблемы движения, – допускает случаи, когда обозначения «ранее» и «позднее» становятся обратимыми; математическое обоснование этой теории (Минковским) применяет мнимые единицы времени для целей измерения. Несомненно, здесь даже не возникает вопрос об

области жизни, судьбы живого, исторического времени. Попробуем заменить в любом философском или физическом тексте слово «время» словом «судьба», и мы сразу почувствуем, в каких дебрях заблудился рассудок и насколько невозможной является "группа пространство и время". Что не пережито и не прочувствовано, что только продумано, – неизбежно принимает пространственные качества. Физическое и Кантово время представляют собой линию. Органическое движение времени, его относящееся к области душевного содержание исчезли среди формул и понятий. Этим и объясняется, почему ни один из философов-систематиков не умел ничего предпринять по отношению к понятиям прошедшего и будущего. В Кантоном рассуждении о времени то и другое даже не упоминаются. И трудно себе представить, в каком отношении

они могли бы находиться к тому, о чем он там говорит. И только таким образом оказывается возможным привести "пространство и время" в качестве величин одного порядка в функциональную зависимость одного от другого, как это с особой явностью показывает анализ векторов четвертого измерения. (Измерения x, y, z и t являются вполне равноценными при трансформациях.) Уже Лагранж называл (1813) механику просто геометрией четвертого измерения и даже Ньютоново осторожное понятие "Tempus absolutum sine duratio" не совсем свободно от этого неизбежного для мысли превращения живого в простую протяженность. Я нашел в старой философии только одно действительно глубокое и благоговейное обозначение времени. Оно находится у Августина (Conf. XI, 14): Si nemo ex me quaerat, scio; si quaerenti explicare velim, nescio.

Ошибочная попытка рассматривать "пространство и время" как две морфологически однообразные величины исключает всякую возможность настоящего понимания проблемы времени. Когда новые философы – они все это делают – применяют выражение, что вещи существуют "во времени", так же как и в пространстве, и не могут быть «мыслимы» вне его, то они просто строят в своем воображении рядом с обычным пространством второе. Можно, пожалуй, подобным образом рассматривать совместно две такие «силы», как магнетизм и надежда. Кант, говоря об "обеих формах" созерцания, не должен был бы упускать из виду, что можно легко научно столковаться о пространстве – если даже не объяснять его в общеупотребительном смысле слова, что вне возможностей

науки – и что рассмотрение в подобном же стиле времени

совершенно неосуществимо. Читатель "Критики чистого разума" и «Пролегомен» заметит, что Кант приводит тщательное

доказательство связи пространства и геометрии, но старательно избегает подобного же для времени и арифметики. Он остается при одном утверждении, а постоянно повторяемая аналогия понятий помогает не заметить пробела, незаполнимость которого могла бы вскрыть недостатки его схемы. Укладывающееся в понятия точное мышление, вообще говоря, совпадает с областью ставшего и протяженности. Пространство, предмет, число, понятие, причинность – все это настолько близкие элементы формы, что совершенно невозможно исследовать одно без другого, как это доказывает пример бесчисленных неудачных систем. Логика есть отражение современной ей механики и наоборот. Мышление, чью структуру описывает механическая психология, есть отражение пространственного мира, как его толкует физика. Понятия – обратим внимание на происхождение слова «понимать» – "взять рукой" – суть значимости телесного характера; определения, суждения, заключения, системы, классификации являются элементами формы внутренней пространственности и настолько насыщены оптикой, что абстрактные мыслители – вспомним Кантовы и Аристотелевы категории – не могли удержаться от

искушения изобразить мыслительный процесс непосредственно в виде чертежей и таблиц, т. е. чисто пространственно. Где нет системы, там нет философии – таков невысказываемый предрассудок всех присяжных систематиков по отношению к «созерцателям», в превосходстве своем над которыми они внутренне вполне уверенны. Поэтому-то Кант и назвал с досадой стиль Платоновского мышления "искусством изобильно болтать" и поэтому-то еще до сих пор профессора философии молчат о философии Гёте. Каждую логическую операцию можно нарисовать. Всякая система есть геометрический прием обращения с мыслями. Поэтому время не находит себе места в абстрактной системе или делается жертвой ее метода.

Этим опровергается общераспространенное популярное недоразумение, сближающее в высшей степени тривиальным образом время с арифметикой и пространство с геометрией, та ошибка, которой должен бы был избежать Кант, если мы и не вправе ожидать ничего иного от Шопенгауэра при его отсутствии понимания математики. Ввиду того, что живое действие счисления находится в каком-то соприкосновении со временем, принято – из-за любви к известной схеме – смешивать время и число. Но акт счисления не есть число, равно как и рисование не есть рисунок. Счисление и рисование есть становление числа и фигуры – ставшее. Кант и прочие в одном случае имели в виду живой акт (счисление), в другом -

результат (формальные отношения готовых фигур). Одно

относится к области жизни, другое – к области протяженности

и причинности. Вся математика, следовательно, выражаясь

популярно, и арифметика и геометрия, отвечают на вопросы

"что", т. е. на вопрос о естественном устроении вещей. Противоположностью этому является вопрос «когда» в приложении к вещам, вопрос специфически исторический, вопрос о судьбе, будущем и прошедшем. Все это соединяется в слове счисление времени, которое наивный человек понимает вполне правильно. Причинность вполне связана с миром чисел, будь то при посредстве принципа функции на Западе, или величины в античности. Физика и математика сливаются друг с другом (в чистой механике). Время, судьба, история совершенно чужды этому кругу. К ним принадлежит хронология.

Нет противоположности между арифметикой и геометрией *. Всякая идея числа – как то с достаточной подробностью было изложено в первой главе – во всем своем объеме принадлежит области протяженного и ставшего, будь то эвклидовская величина или аналитическая функция. Иначе, в какую же из двух областей нужно отнести циклометрические, бином Ньютона, Римановы поверхности и теорию групп? Кантова схема была уже ранее опровергнута Эйлером и д'Аламбером, чем он ее сформулировал, и только неосведомленность позднейших философов в области математики – обратное тому, что мы видим у Декарта, Паскаля и Лейбница, которые сами создали математику своего времени из глубин своей философии – виновна в том, что эти, частью прямо ученические, взгляды на отношение "пространства и времени" к "геометрии и арифметике" продолжали передаваться по наследству и дальше, почти не встречая возражений. Однако нет точек соприкосновения между становлением и какой-либо областью математики. Равным образом выяснилась невозможность также и глубоко обоснованного мнения Ньютона, обладавшего большими философскими способностями, полагавшего, будто бы он в своем принципе дифференциального исчисления (флюксионного исчисления) открыл подход к проблеме становления, стало быть, к проблеме времени – формулировка, вообще говоря, гораздо более тонкая, чем у Канта, – хотя и до сего времени мнение это остается модным среди философов. При возникновении Ньютонова учения флюксий решающую роль играла метафизическая проблема

* Эта противоположность существует только в элементарной математике. под впечатлением которой, однако, большинство философов, начиная с Шопенгауэра, подходят к этому вопросу.

движения. Однако после того, как Вейерштрас доказал, что

бывают непрерывные функции, которые можно дифференцировать только частично или совсем нельзя дифференцировать, покончено также и с этой) самой глубокой из всех когда-либо возникавших попыток подойти математически к проблеме времени.

11

Время есть понятие от противного (противопонятие).

Здесь впервые мы затрагиваем одну своеобразность логической деятельности, имеющую большее значение. Интеллект, не будучи в состоянии включить чувство судьбы в свой мир форм, конструировал, идя от пространства, в качестве его логического дополнения понятие «времени» ("непространство'). У нас вовсе бы даже не было ни самого слова, ни его вполне привычного нам как мыслящим существам, но совершенно ложного содержания, если бы не властная потребность понять (заключить в оптические границы), введшая в соблазн нашу душу. Из этого следует, что античный дух, который, как мы это увидим, подчинял протяженность совсем другой символике, чем мы, соответственно представлял себе под временем нечто иное. Однако нет способов понять и объяснить себе, что рисовалось перед глазами аполлоновского человека в аналогичных случаях на месте нашего "времени".

Проблема пространства, следовательно, есть единственная

задача всякой точной науки, которая исключительно занимается ставшим, имея своей задачей безостаточно разложить его имманентную необходимость в образе подлежащего математической обработке принципа причинности. В этом смысле существуют только естественные науки, к которым относятся также логика и теория познания. Их соединяет общий момент боязни мира и идентичная цель подчинения и заключения чужого при помощи незыблемых законов. Недоступная научному познанию идея судьбы, скрывающаяся за словом «время», относится к области непосредственного переживания и интуиции. Во всяком произведении искусства, выражающем всего человека, весь смысл существования, соприсутствуют боязнь и тоскующее стремление. Теория искусства это вполне почувствовала. Постоянно старались выделить под понятием «содержание» такую сторону, которая выражает направление, судьбу, жизнь, стремление, а под понятием «форма» таковую, которая выражает пространство, ум, основание, и следствие, боязнь. Протяженное, оформленный материал, воспринимает

194

элементарную символику всякого искусства. Все, что называется каноном, шкалой, традицией, техникой, все, относящееся к области понятий, обоснованное, поддающееся изучению, исчисляемое в линиях, красках, тонах, строении, распорядке – относится, следовательно, сюда: каноническое, изложенное Поликлетом в литературной форме сложение обнаженной статуи, внутренность готических храмов и египетских храмов мертвых, равно как и искусство фуги. Все это – виды одной тектоники. Они все стремятся закрепить нечто чувственное в неподвижных, «вечных», т. е. вневременных формах.

Архитектура большого стиля, единственное из всех искусств имеющее дело непосредственно с чуждым и внушающим боязнь, с непосредственно протяженным, с камнем, является поэтому естественно наиболее ранним искусством всех культур, уступающим затем первое место лишь шаг за шагом другим, более духовным искусствам – ваянию, живописи и композиции, с их непрямыми формальными средствами. Микеланджело, несомненно, более всех великих запасных художников мучимый постоянным кошмаром миробоязни, поэтому самому был единственным из всех мастеров Ренессанса, до самого конца не смогшим освободиться от архитектоники. Он и писал даже так, как будто красочная поверхность была камнем, ставшим, неподвижным, ненавистным. Его способ работы походил на ожесточенную борьбу с враждебными силами космоса, олицетворенными в материале, в то время как краски тоскующего и стремящегося Леонардо кажутся добровольным воплощением души. В каждой

архитектонической проблеме формы проявляется строжайшая логика, даже математика, будь то, например, в античной колоннаде эвклидовское взаимоотношение опоры и тяжести или в «аналитически» задуманных фасадах барокко динамическое взаимоотношение силы и массы. Знаменитый Канто-Юмовский спор об априорности, из которого возникла "Критика чистого разума", во многих чертах внутренне родствен аналогичным спорам о художественной проблеме форм. Что же касается символики направления судьбы, то она лежит вне механической «техники» больших искусств и почти недоступна для формальной эстетики. К ее области относятся, например, постоянно чувствуемая, но никем не разъясненная, ни Лессингом, ни Хеббелем, противоположность античной и западной трагики, последовательность сцен древнеегипетских рельефов, и вообще расположение рядами египетских статуй, сфинксов, храмовых зал, выбор диорита и базальта, которыми утверждается вечность и будущее в противоположность дереву раннегреческих скульптур, жест Фидиевой статуи, чья резко

выраженная прикрепленность к текущему моменту отвергает

всякую мысль о прошлом и будущем, и, наконец, полная

противоположность последнему, – стиль фуги, разрешающий отдельный момент в бесконечном. Как видим, все это касается не застывшей «техники», а «гения», не уменья, а задачи художника, не механической формы созданного, а самого живого творческого акта. Не математика и абстрактное мышление, а история и живое искусство – и я прибавлю еще – великий миф – дают нам ключ к проблеме времени.

12

Из изложенного нами смысла культуры, как некоторого

первоначального феномена, и судьбы, как органической логики бытия, следует, что каждая культура неизбежно должна иметь свою собственную идею судьбы, даже более того, этот вывод заложен уже в ощущении, что всякая большая культура есть не что иное, как осуществление и образ одной определенной души. Мы называем это предопределением, случаем, роком, судьбой, античный человек – Немезидой, ананке, тюхе, фатум, арабы- кисмет и другие – другими именами, причем ни один не может переживать ощущения другого, чья жизнь является выражением собственной, принадлежащей тому, другому, идеи, а слова оказываются бессильны точнее передать содержание – во всем этом именно и выражается тот единственный склад души, относительно которого каждый для себя обладает полной достоверностью.

Я решаюсь назвать античный склад идеи судьбы эвклидовским. Действительно, судьба мучает и терзает чувственно-настоящую личность Эдипа, его "эмпирическое я", даже более того, – его?. Эдип жалуется (Rex., 242), что Креонт нанес ущерб его телу и что (Col., 355) оракул грозит его телу. А Эсхил в «Хоэфорах» (704) называет Агамемнона "флотоводящим царственным телом". Это то же самое слово"", которое математики применяют к математическим телам. Судьба короля Лира, которую можно назвать аналитической, пользуясь термином соответствующего мира чисел, вся связана из темных, внутренних отношений: начинаясь с идеи отеческих отношений, душевные нити тянутся через всю драму, сверхтелесные, потусторонние, и получают своеобразное освещение от второй, обработанной в характере контрапункта, трагедии в Глостеровом доме. Лир в конце концов становится просто именем, центром чего-то безграничного. Это – «бесконечное» (инфенитезимальное) понимание судьбы, охватывающее безграничные пространства и бесконечные времена:

оно совсем не касается телесного, эвклидовского существования, но имеет в виду только душу. Сумасшедший король, под грозой, между шутом и нищим, –

это полная противоположность группе Лаокоона. Это – фаустовский вид страдания, в противоположность аполлоновскому. Софокл также написал драму о Лаокооне. Несомненно, там не было речи о душевных муках. Здесь хочется прибегнуть к выражению "идея бытия", особенно если вспомнить планы трагедий Хеббеля, приведшего в известном смысле западную драму к завершению и исчерпавшего ее последние возможности. Кто вообще способен созерцать большую драму космически во всей ее широте, а не только видеть ее сценическую сторону, тот почувствует родственность концепций Софокла с оптической геометрией, а концепций Шекспира, Гёте, Клейста – с анализом, и, следовательно, найдет противоположность величины и отношений также и в глубочайшем корне художественного творческого акта.

Мы подошли, таким образом, к другим взаимоотношениям

большого символического значения. Типическую западную

драму называют драмой характеров, тогда греческую следовало бы обозначить как драму положений (ситуаций). Таким образом, отмечено, что собственно люди обеих культур ощущают как основную форму своей жизни и выдвигают как основной вопрос трагического или судьбы. Если мы назовем направление жизни необратимостью, то это и будет ядром всех возможных трагических конфликтов. Перед нами античная трагедия мгновения и западная – историко-психологического развития. Так ощущают себя неисторическая душа и душа крайне историческая. Наша трагедия возникла из чувства неумолимой логики становления. Грек чувствовал нелогичность, слепую случайность момента. Теперь понятно, почему одновременно с западной драмой возникло и угасло мощное искусство портрета и, – имеющее кульминационным пунктом Рембрандта, – тот род исторического и психологического искусства, который как раз на основании этих признаков был строжайше запрещен в классической Греции времен расцвета аттического театра; вспомним запрещение портретных статуй при посвятительных приношениях и то обстоятельство, что боязливые попытки идеализирующего портретного искусства, начиная с Лисиппа – появились как раз тог да, когда большая трагедия была оттеснена на задний план социальной драмой типов Менандра. По существу все греческие статуи являются стереотипными масками, подобно употреблявшимся в Дионисовом театре. Все они изображают те лесные (соматические) ситуации в точнейшей формулировке.

197

Физиогномически они немы, телесно они неизбежно обнажены. "Характерные головы" ввел только эллинизм. И нам вновь приходят на память оба мира чисел: в одном добиваются путем исчисления осязаемых результатов, в другом исследуется морфологически характер групп отношений, функций, уравнений, вообще элементов формы одинакового порядка и как таковой закрепляется в закономерных выражениях.

13

Способность переживать историю и способ, каким она, а в

особенности собственное становление, переживается у разных людей очень различны.

Каждой культуре свойствен строго индивидуальный способ

видеть и познавать природу, или, что то же, у каждой есть

ее собственная своеобразная природа, каковой в том же самом виде не может обладать никакой другой вид людей. Точно так же у каждой культуры, а в пределах отдельной культуры, с меньшими отличиями, у каждого отдельного человека, есть свой совершенно особый вид истории, в картине и стиле которого он созерцает, чувствует и переживает общее и личное, внутреннее и внешнее, общеисторическое и биографическое становление. Любовь к автобиографии западного человечества совершенно чужда античному. Полной противоположностью сознательной истории Западной Европы является прямо-таки грезящая бессознательность истории индийской. А что такое видели перед

собой люди арабской культуры, Павел, Плотин или Магомет, когда они произносили слово "мировая история"? И если уже в высшей степени трудно составить себе ясное представление о природе, причинно устроенном окружающем мире других людей, хотя в ней объединено в одну картину все специфически познаваемое, то тем более невозможно усвоить себе силами собственной души исторический аспект мира чуждых культур, возникшую из ее совершенно по-другому устроенной души картину становления Здесь всегда останется какой-то недоступный остаток, тем более значительный, чем меньше собственный исторически инстинкт, собственный физиогномический такт, собственное знание людей. И тем не менее разрешение этой задачи есть необходимая предпосылка всякого глубокого уразумения мира. Исторический окружающий мир других людей есть часть их существа, и нельзя понять человека, если не знать его чувства времени, его идеи судьбы, стиля и степени сознательности его внутренней жизни. Чего мы не можем здесь найти в виде непосредственных признаний, то мы должны

заимствовать из символики внешней культуры. Только таким

образом непонятное само по себе становится доступным, и

это обстоятельство придает неизмеримую ценность историческому стилю культуры и относящимся к ее составу символам времени.

Одним из таких, Притом едва ли когда-либо правильно понятым знаком, являются уже ранее упоминавшиеся часы – создание высокоразвитых культур, делающееся все более таинственным, чем более о нем размышляешь. Античный человек – не без преднамеренности – умел без них обходиться, хотя в двух более древних мирах вавилонской и египетской души с их точной астрономией и летосчислением, с их глубокой внимательностью к прошедшему и будущему и соотношению их с настоящим моментом, часы были в постоянном употреблении (как солнечные и водяные часы). Но античное существование, эвклидовское, стоящее вне всяких связей, подобное точке, было все заключено в текущем моменте. Ничто не должно было напоминать о прошедшем и будущем. Археологии в античности не существует, так же как и ее психологической обратной стороны – астрологии. Там не было и летосчисления, так как счет по олимпиадам был только литературным паллиативным приемом. В античных городах ничто не напоминало о длительности, о прошлом, о предстоящем, не было набожно охраняемых руин, не было никакого создания, задуманного в расчете на еще не родившиеся поколения, никакого материала, избранного со специальным значением, наперекор техническим трудностям. Дорический грек оставил без всякого внимания микенскую каменную технику и вновь начал строить из дерева и глины, несмотря на микенские и египетские образцы и несмотря на изобилие камня в его стране. Еще во время Павсания в Зевсовом храме в Олимпии можно было видеть последнюю незамененную деревянную колонну. В античной душе отсутствовал орган истории, память в установленном нами смысле, постоянно рисующая внутреннему взгляду организм личного прошлого, генезис внутренней жизни. «Время» не существовало. Тот факт, что Цезарь преобразовал календарь, следует отметить чуть ли не как акт эмансипации от античного мирочувствования; но Цезарь думал об отказе от Рима, о превращении города-государства в династическое, следовательно, находящееся под символом длительности, государство с центром в Александрии, откуда происходит его календарь. Его умерщвление рисуется как протест этого враждебного длительности мироощущения, воплощенного в полисе, в Urbs Roma.

Тогда еще каждый час и каждый день переживали, как таковой. Это можно сказать про каждого эллина и римлянина, про города и нацию, про целую культуру. Силой и кровью напоенные праздники, дворцовые оргии и цирковые игры при Нероне и Калигуле, которые только и описывает Тацит, этот настоящий римлянин, в то же время не обращающий никакого внимания на жизнь обширных стран империи, – вот последнее роскошное выражение этого отожествляющего тело и настоящую минуту мироощущения. Индийцы, у которых Нирвана выражалась также полным отсутствием счисления времени, тоже не имели часов и, следовательно, никакой истории, никаких жизненных

воспоминаний, никакой заботы. То, что мы, люди в высшей степени исторически предрасположенные, называем индийской историей, осуществилось безо всякого сознания самого себя. Тысячелетия индийской культуры, отделяющее «Веды» от Будды, производит на нас впечатление движений спящего. Здесь действительно жизнь была сновидением. Ничто так не далеко от этого индусского склада, как тысячелетие западной культуры. Никогда еще люди, даже в древнем Китае, не были такими бодрствующими и сознательными, никогда еще так глубоко не чувствовали время и не переживали с таким полным сознанием его направления и чреватого судьбами движения. История Европы есть созданная своей волей судьба, индийская – непроизвольная случайность. В греческом бытии года не играют никакой роли, в индийском – даже десятилетия незаметны; а здесь час, минута, наконец, секунда полны значения. 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. Над нашей страной день и ночь с многих тысяч башен звонят часы, постоянно связывая будущее с прошедшим и разрешая в каких-то огромных связях неуловимое мгновение «античного» настоящего. Момент, отмечающий рождение этой культуры, время саксонских императоров, совпал со временем изобретения механических часов *. Нельзя себе представить западного человека без мелочного измерения времени – и эта хронология будущего вполне соответствует нашей невероятной потребности в археологии, сохранении, раскапывании,

* Совершенно аналогичным образом на пороге арабской культуры имело место изобретение христианского летосчнсления. Поздняя арабская культура еще раз повторила этот акт высокого исторического мирочувствоваиия введением магометанского летосчисления.

собирании всего прошлого. Барокко делает еще более выразительным готический символ башенных часов, превращая их в причудливый символ карманных часов, сопутствующих человека повсюду *. 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.

Рядом с символом часов стоит другой, столь же глубокий,

столь же мало оцененный, а именно символ форм погребения,

освященных во всех больших культурах культом и искусством. В первобытное время всевозможные формы еще хаотически перемешаны, находясь в зависимости от племенных обычаев и целесообразности. Но каждая культура вскоре выбирает одну из них, и поднимает ее на ступень высокого символического значения. И вот античный человек, руководясь глубоким, бессознательным жизнеощущением, избирает сожжение мертвых, акт уничтожения, в котором с полной силой выражено его привязанное к здешнему эвклидовское существование. Он не хотел никакой истории, никакой долговечности, ни прошлого, ни будущего, ни заботы, ни разрешения, и поэтому уничтожал то, что не обладало более существованием в настоящем моменте, тело Перикла или Цезаря, Софокла или Фидия. Ни одну культуру нельзя сопоставить с этой, за одним многозначительным исключением – ранневедийской эпохи Индии. И следует обратить на это особое внимание: дорическо-гомеровская эпоха говорит об этом акте со всем пафосом только что созданного символа, в особенности «Илиада», в то время как в гробницах Микен, Тиринфа и

* Нужно представить себе чувство грека, внезапно познакомившегося бы с этим обычным.

201

Орхомена мертвецы, чьи войны, быть может, послужили зародышем всего этого эпоса, покоятся, погребенные по египетскому обычаю. Когда во времена императоров наряду с погребальной урной появился и саркофаг – у христиан и язычников – тогда пробудилось уже новое ощущение времени, как и в ту эпоху, когда гомеровская урна сменила микенскую подземную гробницу.

А египтяне, с такой тщательностью сохранившие свое прошлое в памяти, камне и иероглифах, что мы и теперь еще, через 4 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 бы соответствовало в нашем случае, если бы мы были не вполне уверены в существовании Джордано Бруно, а Ренессанс уже совсем отходил бы в область предании.

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 мумий, «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 западноевропейских городов, где в общей массе собранного каждый отдельный предмет совершенно отвлечен от мимолетного мгновения своей настоящей цели – единственно святого с точки зрения античности – и равномерно растворен в бесконечной подвижности времени? Вспомним, что понимали эллины под словом «мусейон», и какой глубокий смысл лежит в этом изменении словоупотребления.

14

Физиогномию западной культурной истории, равно как и

египетской и китайской, характеризует основное чувство за-

боты и она же создает формы символики эротического, в ко-

тором отражаются отношения современного человека к будущим поколениям. И здесь точкообразное эвклидовское существование античности ощущало чисто телесно. Поэтому-то в

202

центре культа Деметры оно помещало страдания роженицы,

и вообще вносило в античный мир символ фаллоса, знак посвященного исключительно настоящей минуте и забывающего о прошлом и будущем пола. Человек чувствовал себя как природа, как растение, как животное, безвольно преданным во власть становления. Домашний культ был посвящен «гению», т. е. производительной силе главы семейства. Наша глубокая и вдумчивая заботливость противопоставила этому в западном культе знак матери, держащей у груди дитя – будущее. Культ Марии в этом новом фаустовском смысле расцвел только во времена готики. Его высочайшее воплощение – это Сикстинская Мадонна Рафаэля. Это не общехристианское, так как магически-восточное христианство возвело Марию, как Богоматерь, в совершенно по-иному воспринимаемый магически- метафизический символ. Кормящая грудью мать столь же чужда арабскому (византийско-лангобардскому) искусству, сколько и эллинскому; эта чисто человеческий символ заботливости, и, конечно, Гретхен в «Фаусте» со своим глубоким очарованием бессознательного материнства ближе

к готической Мадонне, чем к Марии византийских и равеннских мозаик.

Ничто не носит характера большей заботливости, чем облик египетской истории, в которой заботливости по отношению ко всему прошлому, к храмам, именам к мумиям соответствует чувство заботливости обо всем будущем, приведшее уже во времена Хеопса, за 3000 лет до Р.Х., к образованию глубоко продуманного государственного организма и, позднее, к созданию такого мастерски организованного финансового хозяйства, что позднеантичные государственные образования, начиная с Александра Великого, только путем усвоения практики фараонов сумели устроить у себя в некотором роде упорядоченное управление. Как ни различны между собой буддизм и стоицизм – настроения стареющих возрастов индийской и античной души, – они сходятся между собой в отсутствии исторического чувства заботливости, в отрицании всякой организаторской энергии, сознания долга, деятельности и предусмотрительности; поэтому-то никто в индийских царствах и эллинских городах не думал о будущем ни в отношении своей личности, ни в отношении общественных интересов. "Carpe diem" аполлоновского человека было также лозунгом и античного государства. Принято было хозяйничать изо дня в день, безо всякого уменья начертать предусмотрительный план, не говоря уже об осуществлении его трудами целых поколений. Античное государство – хотя и имело перед глазами пример Египта – поддерживало свое существование

203

постоянными мерами насилия, ограблением своих и чужих

граждан, ухудшением денег, экспроприациями и проскрипциями имущих; а если в его распоряжение попадали богатства, то оно не находило им лучшего применения, как расточать их среди черни. Тогда у людей не было внутренне приобретенной истории и потому никакого понимания нужд будущего. Их просто ожидали и не пробовали никак на них воздействовать. Потому-то современный социализм, со своим несомненным, хотя до сих пор не признанным сродством с египетским укладом, представляющий собой отвечающий стоицизму, но по смыслу совершенно ему противоположный возрастной период западноевропейской души, является насквозь египетским по своей широкой заботливости об устойчивости хозяйственных отношений, по своей предусмотрительности и попечению, рассматривающим теперешнее положение из исторической перспективы столетий, обязывающим и связывающим каждого отдельного человека со всеми его жизненными проявлениями тысячами сложных отношений чрезвычайно абстрактной системы хозяйства, этой полной параллели аналитического мира чисел, лежащего в основе современной теории функций. Античное хозяйственное мышление – повторяя и беззаботность стоиков, – отрицает время, будущее, длительность, западное – утверждает их, будь то более плоская английско-еврейская формулировка Мальтуса, Маркса и Бентама, или более глубокая и многообещающая в будущем прусская государственная идея, чей основанный Фридрихом Вильгельмом 1 социализм еще в текущем столетии несомненно воспримет в себя социализм первого рода. Слова Фридриха Великого: "Я первый слуга своего государства" служат выражением этой высокой заботливости о будущем, этого фаустовского восприятия судьбы. Они относятся к той же эпохе, что и Contrat Social Руссо, из которого в существенной своей части произошла англо-французская парламентско-полусоциалистическая идея государства XIX в. Руссо и Фридрих Великий были музыкантами, Сократ, их современник и праотец Стои, был скульптором. Оба хозяйственные идеала – полиса и западноевропейского государства – в глубине своих форм родственны с принципами пластики и контрапункта. Так идеи судьбы, истории, времени, заботливости соприкасаются с последними художественными способами выражения духовной стихии.

15

Обыденный человек всех культур из физиогномии всякого

становления, как своего собственного, так и всего

204

исторического мира, замечает только непосредственно осязательный передний план. Сумма его переживаний, как внутренних, так и внешних, есть просто вереница отдельных явлений, заполняющих течение его дней. Только выдающийся человек способен почувствовать за общедоступными сцеплениями исторически подвижной поверхности глубокую логику становления, проявляющуюся в идее судьбы и обнаруживающую случайную роль именно этих поверхностных, бедных значением каждодневных образований.

Между судьбой и случаем на первый взгляд как будто бы

существует только разница степеней содержания. Мы воспринимаем почти как случайность то, что Гёте попал в Зезенгейм, и как судьбу то, что он приехал в Веймар. Одно кажется эпизодом, другое – эпохой. Вместе с тем на этом примере становится понятным, что само различение вполне зависит от внутренней высоты человека, который его производит. Толпе даже сама жизнь Гёте покажется рядом случайностей; и только немногие почувствуют с изумлением, какая символистическая необходимость выступает в каждой, самой незначительной подробности этой жизни.

Здесь область уразумеваемого при посредстве понятий остается далеко назади; судьба и случай равно относятся к решительным переживаниям отдельной души и целых культур. Это – вопрос этики, а не логики. Здесь бессилен всякий опыт, всякое отвлеченное познание, всякие определения; и кто пытается познать и то и другое путем, указуемым теорией познания, тот ничего не узнает. Судьба и случай всегда образуют противоположность, при помощи которой душа стремится облечь то, что может быть только чувством, только переживанием и интуицией, и что только самые искренние создания религии и искусства открывают тем, кто призван к прозрению. Лучшим способом пробудить в себе это исконное чувство живого бытия, дающее смысл и содержание мировой исторической картине – название один пустой звук – будет припомнить следующие стихи Гёте, те самые, которые, как мотто, поставлены в начале книги и знаменуют ее

основную мысль.

Wenn im Unendlichen dasseibe

Sich wiederholend ewig fliessi,

Das tausendfaltige Gewoibe

Sich kraftig ineinander schliessi.

Stromt Lebenslust aus alien Dingen,

Dem kJeinsten wie dem grossten Stern,

Und alles Drangen, alles Ringen

1st ewige Ruh in Gott dem Herrn.

(Когда в Бесконечном одно и то же вечно течет, повторяясь, а тысячекратные своды мощно смыкаются воедино, тогда

радость жизни струится из всех вещей, из малейшей, как и

величайшей звезды, и все стремленье, и все боренье есть вечный покой в Господе Боге.)

Распознать эти последние идеи есть дело сердца. Логика

истории, направления, трагическая необходимость бытия,

властвующая в этой области, это не логика природы, не число и закон, не причина и действие, вообще не что-либо осязаемое и познаваемое. Мы говорим о логике пластической группы, совершенного стихотворения, мелодии, орнамента. Это – имманентная логика всех религий.

Это есть религия, и даже большое искусство может толь-

ко коснуться своими символами этой последней тайны всякой

души постольку, поскольку оно является религией. Поскольку

известное произведение искусства обладает формой в художественном смысле, именно технической, элементарной формой, которую можно изучать в школе и мастерской и которая составляет сущность всякой традиций и навыка, канона фуги, канона пластики, построения трагедии, – постольку произведение искусства есть нечто ставшее, принадлежащее миру как природе, и логика его имеет известную окраску причинности. Не трудно убедиться в родственности высшей математики данной культуры с этим объектом художественной деятельности ("форма" как противоположность "содержанию"). Но если художественное произведение в своей сокровенной части затрагивает нечто большее и, выделяясь из сферы массового рядового искусства эпохи, получает доступ в круг немногих взысканных милостью созданий, тогда оно становится соучастником формы становления, тогда у него есть судьба и оно само становится судьбой в развитии культуры; переставая быть атомом в прибое исторической поверхности, оно само создает историю, эпоху в собственном значении этого слова.

В западном христианстве идея милости представляет собой высшее этическое понимание случая и судьбы. Предопределение (первородный грех) и милость, – таковы два крайних полюса, которые могут быть только образом чувства, движущейся жизни и никогда содержанием опыта, и в кругу которых заключено существование всякого действительно значительного человека этой культуры. Будь то для протестанта, даже для атеиста, хотя и скрытая за понятием «развития», причем последнее происходит от нее по прямой

Линии *, идея эта является сущностью всякой автобиографии,

написанной или ненаписанной, и совершенно недоступна античному человеку, у которого судьба имела другой облик. Из

нее – опять в полной противоположности к Эсхилу и Софоклу – черпает все свое содержание трагическое творчество Шекспира и Гёте. Она – сокровенный смысл портретов Рембрандта и музыки, начиная с Баха до Бетховена. Называть ли предопределением, промыслом, внутренним развитием** то, что роднит между собою жизненные пути всех людей Запада, – для мысли эта область недоступна. Здесь всякое рационалистическое продолжение религиозных идей кончается противоречием: мнимым преодолением церковных догм при помощи "результатов науки". Учение о предопределении у Кальвина и Паскаля, которые оба с гораздо большей искренностью, чем Лютер и Фома Аквинский, решились сделать все выводы из Августиновской диалектики, – таков неизбежный абсурд, к которому приводит рассудочное исследование этих вещей. От логики мирочувствования оно переходит к логике понятий и законов, от непосредственного созерцания жизни – к системе предметов. Ужасная, внутренняя борьба Паскаля – это борьба глубоко искреннего человека, который был вместе с тем и прирожденным математиком и который хотел найти ответ на глубочайшие и наиболее важные вопросы души одновременно и путем интуиции горячей веры, и путем абстрактной точности столь же великих математических дарований. Таким образом, идея судьбы, божье провидение, говоря религиозным языком, восприняло схематическую форму принципа причинности, кантовскую форму рассудочной деятельности, потому что именно таково значение предестинации, в которой, несомненно, живая, свободная и постоянно присутствующая милость, всецело имманентная исторической ("сверхъестественной"), а не естественной картине мира, становится логически невозможной. Сомнение в бытии Божьем

* В английской философии легко проследить путь от Кальвина к Дарвину- ".

** Вопрос о развитии относится к постоянным спорным пунктам западной поэтики. Античная, неисторическая, эвклидовская душа не знает «развития» – западная отдает ей все свои силы; она есть «функция», направленная к определенному завершению. Первая «существует», вторая «становится».

Вследствие этого античная трагика предполагает постоянство личности, а западная – ее изменчивость. Это и есть «характер» в нашем смысле, образ бытия, являющего собой непристанную подвижность и бесконечное богатство отношений. У Софокла высокий жест облагораживает страдание, у Шекспира высокий дух облагораживает деяние. Так как наша эстетика черпала свои примеры безразлично из обеих культур, она неминуемо должна была впасть в ошибку относительно основной проблемы.

207

ем – таков рок человека, в котором глубокий рассудок побеждает глубокую душу.

16

Если мы теперь обратимся к дальнейшему уяснению феномена случайного, то мы уже избежим опасности видеть в нем исключение или нарушение причинных зависимостей природы. Судьба осуществляется не в картине «природы». Повсюду, где углубленный взгляд освобождается от чувственно-ставшего и, приближаясь к ясновидению, углубляется в окружающий мир и испытывает на себе воздействие прафеноменов, а не объектов, там выступает в своей роли большой исторический, чуждый естественному и сверхъестественный аспект: это – воззрение Данте и Вольфрама, также и Гёте в старости, особенно ярким выражением которого является окончание второго «Фауста», и, наконец – на что до сих пор не обращали внимания – Сервантеса в то время, когда он обрел образ Дон-Кихота. Пока мы пребываем в этом мире судьбы и случая, пожалуй, покажется случайным, что на нашей маленькой планете разыгрывается эпизод, называемый "всемирной историей", случайным, что близкое животным органическое образование на поверхности этой планеты, люди, обладают феноменом «познания», притом именно в этой форме, столь различно применяемой Кантом, Аристотелем и другими; случайным, что в результате деятельности этого познания возникают как раз эти законы природы ("вечные и для всех обязательные") и создают картину «природы», про которую каждый отдельный человек думает, что она для всех вполне одинакова. Действительно, физика – с полным основанием – изгоняет случай из своей картины, но это опять-таки случай, что она сама в какой-то момент аллювиального периода земной поверхности как-то возникла в виде духовного феномена.

Кто, как, например. Кант и большинство систематиков мышления, лишен этого видения, другой картины мира, истории в высшем смысле – мира, как "Divina commedia", как зрелища для божества, – тому она покажется бессмысленной путаницей случайностей на этот раз уже в самом банальном смысле этого слова *. Но и само присяжное, нехудожественное

* "Plus on vieillit, plus on se persuade, gue sa sacree Majeste le Hasard fail les trois guarts de la besogne de ce miserable Univers". (Чем больше старишься, тем больше убеждаешься, что Его Проклятое Величество Случай делает три четверти дел в этом жалком мире". (Письмо Фридриха Великого к Вольтеру) Таковым неизбежно должно быть ощущение настоящего рационалиста.

208

историческое исследование не что иное, как «прагматический» анализ поверхности и, допустим, остроумная санкция того же банально-случайного.

Наоборот, в основе «астрологического» аспекта мира, даже

в тех случаях, когда он принимает на себя вид науки, лежит

убеждение, что вся вселенная, звезды и люди, помимо всякой

естественно-исторической причинности, являют собою некоторое единство, имманентную логику которого представляет собой судьба. Кеплер, открывший математические законы движения планет, был убежденным астрологом (между прочим, он составил гороскоп Валленштейна). Во всяком трагическом

произведении, при условии известного уровня совершенства, я вижу выражение астрологического мирочувствования, даже если сам автор, как эмпирическая личность, отрицает это. По отношению к Шекспиру это доказывается не только сценами ведьм из Макбета, на которые опирается космический смысл пьесы, но и мрачным основным настроением «Лира», "Зимней Сказки" и в особенности «Бури». Здесь вместо предопределения и предназначения, мы, пожалуй, выбрали бы слово рок. Здесь господствует только некая судьба, а случаем называется только то, что уже непонятно отдельному человеку, даже и в душевной области. С этой последней точки зрения и то, и другое разрешаются, наконец, в величественное единство, и это то, что христиане большого стиля — опять я напоминаю о Данте — ощущают с непоколебимой достоверностью как "Божественное мироустроение". Только местонахождение наблюдателя различает судьбу от случая. Нет ничего в этом отношении показательнее Шекспира, в котором еще никто не искал и не подозревал настоящего трагика случая. А как раз здесь и находится ядро западной трагики, являющейся одновременно отражением западной идеи

истории и ключом к уразумению не понятого Кантом значения слова «время». Совершенная случайность, что политическое положение Гамлета, убийство короля, вопрос о престолонаследии группируются как раз вокруг этого характера. Совершенная случайность, что Яго, самый обыденный прохвост, подобные которому попадаются на каждом перекрестке, наметил себе такого человека, личность которого обладала этой, совсем не обычной физиогномией. А Лир! Может ли быть что-либо более случайное (а потому и "естественное"), чем сочетание этого властного достоинства с этими роковыми страстями, переданными им по наследству и дочерям. Хеббель хотел сделать своих действующих лиц более последовательными, менее случайными, — и благодаря этому он нестествен. Вынужденность и систематичность ею концепций,

которые каждый чувствует, не умея объяснить, коренится в

том, что логическая причинная схема его душевных конфликтов противоречит исторически-подвижному мирочувствованию с его совершенно иначе устроенной логикой. Чувствуется наличие большого ума, но не глубокой жизни.

Как раз этот западный оттенок случайного совершенно чужд античному мирочувствованию и, следовательно, античной драме. У Антигоны нет никаких случайных качеств, которые так или иначе играли бы роль в ее трагике. То, что случилось с царем Эдипом, могло бы, в противоположность судьбе Лира, случиться со всяким другим. Такова античная судьба, «общечеловеческий» фатум, приложимая вообще к какому-нибудь"" и совершенно не зависящая от случайного личного элемента.

Уделом обычного исторического описания постоянно остается случайности. Такова судьба его создателей, духовно постоянно более или менее остающихся среди толпы. На их взгляд природа и история сливаются в очень популярное единство, и «случай», "sa sacree Majeste le Hazard", все еще остается самым понятным изо всего для человека толпы. Таинственно причинное и еще не доказанное заменяет ей логику истории, которую она не чувствует. Вполне этому отвечает анекдотическая картина переднего плана истории, излюбленная арена всех охотников до причинности и сочинителей романов и пьес обычного пошиба. Сколько войн началось из-за того, что какой-нибудь ревнивый царедворец хотел удалить от своей жены какого-нибудь генерала! (В письмах Лизелотты Орлеанской встречаются маленькие перлы такого понимания французской истории.) Сколько сражений было выиграно или потеряно из-за комических побочных обстоятельств! Вспомним удар веером дея Алжирского или другие случаи в этом же роде, оживляющие сцену истории опереточными мотивами. Смерть Густава Адольфа или Александра представляется выдумкой дурного драматурга. Ганнибал — это интермедия среди сцен древней истории, куда он попал совершенно неожиданно. «Происхождение» Наполеона не лишено мелодраматичности. Конрадин, последний Штауфер, — это излюбленная тема ученического стихотворчества. Тот, кто думает отыскать имманентную логику истории в причинной последовательности легко различаемых отдельных событий, всегда, если он искренен, найдет только бессмысленную шутовскую комедию, и я готов думать, что привлекавшая мало внимания сцена пляски пьяных триумвиров в шекспировском "Антонии и Клеопатре" — на мой взгляд, одна из наиболее сильных сцен этого бесконечно глубокого создания -

210

выросла из насмешливого отношения первого исторического

трагика всех времен к прагматической точке зрения на историю. Этот слишком популярный аспект издавна владычествует в «мире». Маленьким честолюбцам он дает мужество и надежду принять участие в делах мира. Руссо, Ибсен, Ницше, Маркс верили, что своей теорией они переделывают "течение жизни". Также и социальное, экономическое или сексуальное толкование, представляющее в настоящее время тот максимум, до которого «поднимается» обработка истории, и все же остающееся, ввиду биологического налета, подозрительным из-за своих поползновений в область причинности, еще в достаточной мере тривиально и популярно.

Наполеон в значительные минуты жизни обладал сильным

чувством истинной логики миростановления. Он предчувствовал и свою судьбу, то, настолько он сам является судьбой. "Я чувствую, что меня что-то влечет к цели, мне самому неизвестной. Как только я ее достигну, как только я перестану быть нужным, будет достаточно атома, чтобы меня уничтожить. До того времени никакая человеческая сила ничего со мной не сделает" (1812). Это отнюдь не прагматическое понимание. Он сам, как эмпирическое лицо, мог погибнуть при Маренго. То, что он означал, было бы тогда осуществлено в другом виде. Мелодия в руках большого музыканта способна подвергаться многочисленным вариациям; простому слушателю она покажется совершенно изменившейся, а между тем в глубине — в совершенно ином смысле — она остается неизменной. Эпоха немецкого национального объединения группировалась вокруг руководящей личности Бисмарка, а освободительные войны протекали в широких почти безымянных событиях. Обе «темы» могли быть «проведены» иначе. Бисмарк мог получить отставку, и битва при Лейпциге могла быть проиграна; группа войн 1864, 1866 и 1870 гг. могла быть замещена дипломатическими, династическими, революционными или экономическими моментами — «модуляциями» — хотя физиогномическая прегнантность западной истории, в противоположность стилю хотя бы индийской истории, так сказать, контрапунктически требует в решительных моментах сильных акцентов войн или великих личностей. Бисмарк сам указывает в своих воспоминаниях, что уже весной 1848 г. могло быть достигнуто объединение, притом в гораздо более широких размерах, чем в 1870 г., но попытка эта не удалась из-за политики прусского короля, или, вернее, из-за его личных вкусов. Но это была бы, как это чувствует и Бисмарк, тусклая трактовка пассажа, которая потребовала бы в дальнейшем коды ("da capo e poi la coda").

211

Смысл эпохи — тема — не изменился бы от этого. Гёте мог,

пожалуй, умереть в молодых годах, но не его идея. "Фауст"

и «Тассо» остались бы ненаписанными, но и лишенные поэтической осязаемости, они все же бы, в каком-то глубоко таинственном смысле, "существовали".

Феномен случайности, который только и делает феномен

судьбы совершенным, можно понять лишь из идеи прафеномена. Я опять возвращаюсь к развитию растений. Культуры суть растения. Только что вырастающий бук с годами получит листья, ветки, ствол, вершину, причем можно предсказать их общий облик; это относится к судьбе прорастающего организма. Но вот семя уносится в какую-либо местность, которая будет также оказывать свое влияние на возраст, здоровье, мощность, полноту проявления. К этому присоединяется масса других обстоятельств, способных повлиять очень различно на существование двух соседних деревьев. Последовательный христианин мог бы назвать это милостью природы. В конце концов, каждая верхушка леса, каждая ветка, каждый лист оказываются отличными от других, притом в та ком виде, которого никто не мог предвидеть; как раз это мы и будем воспринимать как случайность. Можно и в приложении к планетной системе избрать такую точку зрения, что и кольца Сатурна, и существование Земли как раз в таком объеме, с такой формой тяготения, такой историей поверхности, где человечество является лишь быстропроходящим элементом,

среди таких планет, покажутся нам образованиями, обязанными своим существованием случайности, при том одном условии, что мы предоставим звездному миру воздействовать на нас как одному большому организму. При этом мы совершенно не будем затрагивать или опровергать математические законы, принадлежащие к совершенно иному аспекту. Таким образом, все великие культуры, жизненный путь которых во многом можно определить заранее, имеют в своих чертах такое, что по своему существу относится к прафеномену и, следовательно, может быть причислено к судьбе, и такое, чего никто не может предвидеть и что можно отнести к случайности, к милости. От того, в какой мере применяется это различение в каждом отдельном случае, будет зависеть и соответствующая картина истории, представляющая собою во всех случаях собственность определенного наблюдателя и выражение его внутренне непосредственно достоверного мирочувствования.

Но эвклидовская душа античности могла переживать свое

привязанное к наличному переднему плану существование

только в образе отдельных случайностей. И если по отношению

к западной душе 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. Не будем поддаваться обману слов. Самой популярной богиней во времена эллинизма была Тюхэ *, которую почти не отличали от Ананкэ. Мы же воспринимаем судьбу и случай, как нечто друг другу вполне противоположное, от которого зависит все наше внутреннее существование. Наша история есть история великих зависимостей; она построена контрапунктически. Античная история, и не только ее картина у таких историков, как Геродот, но и ее полная действительность, есть история анекдотов, т. е. представляет собой сумму статуеобразных частностей. Стиль греческого существования вообще анекдотический, как и стиль каждой отдельной греческой биографии. Телесно-осязаемый элемент является выразителем исторического демонического случая. Он закрывает собой и отрицает логику свершения. Все сюжеты античных образцовых трагедий исчерпываются бессмысленными случайностями; иначе нельзя выразить значение слова?? 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 необоснованное 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 индивидуальную необходимость в судьбах Отелло, Дон-Кихота, Вертера. Мы имеем перед собой противоположность трагедии ситуации и трагедии характеров. Но эта противоположность повторяется и в истории. Каждая эпоха Запада обладает характером, каждая эпоха античности является ситуацией. Жизнь Гёте наполнена роковой логикой, жизнь Цезаря — мифическими случайностями. Только Шекспир внес в нее логику. Наполеон есть трагический характер; Алкивиад попадает в трагические

* Эта Тюхэ может быть также понимаема в смысле некоторой естественно-исторической величины, параллелью которой является- современный детерминизм.

ситуации. Астрология, в той форме, в какой она господствовала, начиная с

готики и барокко, над умами не только своих приверженцев, но и противников, стремилась охватить все предстоящее течение жизни. Гороскоп основывается на предпосылке единого организма целого существования, которое развернутся в будущее. Прорицание оракула, относящееся всегда к отдельным случаям, есть собственно символ случая, Т??? минуты; оно допускает точкообразность, несвязанность в ходе событий, и в том, что в Афинах писали и переживали как историю, изречения оракулов были очень уместны. Разве встречается у кого-нибудь из греков идея об имеющем какую-либо цель историческом развитии? Могли ли мы когда-либо без этого основного чувства думать об истории или творить историю? Если мы сравним историю Афин и историю Франции в соответствующие эпохи, начиная с Фемистокла и Людовика XIV, то мы найдем, что стиль исторического чувствования и стиль действительности между собой совпадают: крайняя логичность во втором случае и крайняя нелогичность в первом.

Теперь становится понятным настоящий смысл этого значительного факта. История есть именно образ известной души, и один и тот же стиль проявляется в истории той, которую делают, и той, которую «созерцают». Античная математика исключает символ бесконечного пространства, то же делает и античная история. Предопределение и бесконечное мировое пространство – с одной стороны, случай и материальная близость и осязаемость тел – с другой, связаны между собой. Недаром сцена античного существования самая маленькая из всех: отдельный полис. Оно лишено горизонтов и перспектив – несмотря на эпизод Александрова похода – точь-в-точь как сцена античного театра с плоской задней стеной. Вспомним функциональные и «бесконечные» факторы нашей политики, кабинетную дипломатию или «капитал». В своем космосе эллины познавали и признавали существующим только передний план при полном внутреннем отрицании вавилонской астрономии звездного неба; боги их были домашними, городскими и сельскими божествами, а не божествами небесных светил * и рисовали они только передний план. Никогда в Коринфе, Сикионе, Афинах не появлялась картина, изображающая пейзаж с гористыми горизонтами, проносящимися облаками и далекими городами. На всех вазах

* Гелиос представляет собой только поэтическую метафору. Не было ни храмов, ни статуй, ни культа, ему посвященных. Еще в меньшей мере Селена является лунной богиней.

мы видим только эвклидовские самодовлеющие и отдельные фигуры. Все фронтонные группы являют построения аддитивного, а не контрапунктического характера. Но и переживали тоже только явления переднего плана. Судьбой называлось то, что внезапно случалось с человеком, а не "течение жизни", и, таким образом, Афины создали, рядом с фресками Полигнота и геометрией Платоновой академии, трагедию судьбы в пресловутом значении "Мессинской невесты". Полная бессмыслица слепого фатума, воплощенная, например, в роке Атридов, олицетворяла для неисторической античной души весь смысл ее мира.

17

Пусть несколько смелых примеров, которые, конечно, теперь не будут ложно истолкованы, послужат к уяснению сказанного. Предположим, что Франция, а не Испания поддерживала бы Колумба. Конечно, Франциск 1, сделавшись властителем Америки, получил бы императорскую корону вместо испанца Карла V. Эпоха раннего барокко, от разграбления Рима до Вестфальского мира, ставшая и по религии, и по духу, и по искусству, политике и обычаям испанским столетием – вместе с тем послужившая во всем основанием и предпосылкой для времени Людовика XIV – получила бы свое осуществление не через Мадрид, а через Париж. Вместо имен Филиппа, Альбы, Сервантёса, Кальдерона, Веласкеса, мы бы называли имена тех французов, которые – попробуем так передать эту трудную для понимания сторону – остались не родившимися. Стиль церкви, установившийся благодаря испанцу Игнатию Лойоле и направляемому его духом Тридентскому собору, политический стиль, получивший свое направление благодаря испанскому военному искусству, кабинетной дипломатии испанских кардиналов и придворному духу Эскуриала и оставшийся таковым вплоть до Бисмарка и даже позднее, архитектура, большая живопись, церемониал, светское общество больших городов – все это было бы

представлено иными тонкими умами из среды знати и духовенства, иными войнами, чем войны Филиппа II, другим архитектором, а не Виньолой, и другим двором. Случай определил испанскую внешность для поздней эпохи Запада; но внутренняя логика эпохи, которая должна была найти свое завершение в великой революции – или в каком-либо событии аналогичного содержания – осталась всем этим незатронутой.

Французская революция, действительно, могла быть представлена событием другого вида и протекать в другом месте.

215

например в Германии. Ее идея (как мы это увидим позднее).

переход культуры в цивилизацию, победа неорганической.

мирового города над органической деревней, ставшей отныне

"провинцией", в духовном смысле была необходимой, притом

именно в этот момент. Для этого подходит слово эпоха в его

старом, теперь утратившемся, значении (смешивается с периодом). Историческое событие делает эпоху; это значит, она

отмечает в организме культуры необходимую, роковую стадию. Само событие – образование, выкристаллизировавшееся на исторической поверхности – могло быть замещено другим соответствующим событием; эпоха необходима и заранее определима. Имеет ли событие значение эпохи или эпизода по отношению к известной культуре и ее течению, это, как мы видим, тесно связано с идеями судьбы и случая и, далее, с различием эпохообразной западной и эпизодической античной трагики.

Далее, можно различать анонимные и личные эпохи в зависимости от их физиогномического типа в картине истории. Первая часть упомянутой эпохи, революция 1789–1799 гг., выдержана вообще анонимно, вторая, наполеоновская, 1799–1815 гг., в высшей степени лично. Необыкновенная стремительность этого явления закончила в немногие годы то, что соответствующей античной эпохе (386–320) смутно и неуверенно пришлось проделать в целые десятилетия, так, сказать, "подземной работы". Свойством органического типа всякой культуры и ее прафеномена является то, что на каждой стадии имеется возможность совершить неизбежное или в образе великой личности (Людовик XIV, Цезарь), или вели кого анонимного события (Пелопонесская и Тридцатилетняя войны), или морфологически неясном развитии (время диадохов, война за испанское наследство). Какая форма является более вероятной, это вопрос исторического – трагического – стиля.

История, развертывающаяся в виде картины мира перед

фаустовским взором, осуществляет свои эпохи в личной или

анонимной форме; трагедия тяготеет к личной, как символически более значительной. Поэт революции влил бы ее содержание в выразительную личность, например Дантона. Наши драмы – это драмы отдельных характеров. Гётевское "Избирательное сродство" является редким исключением. Трагический характер – это такой, который делает эпоху, например Вертер. Следовательно, античных «характеров», делающих эпоху, не может быть.

Каждая настоящая эпоха равнозначаща с настоящей трагедией в нашем, а не в античном смысле. "Парсифаль".

216

"Дон-Кихот", «Гамлет», «Фауст» – это трагедии, резюмирующие целый исторический кризис в одном характере, и поэтому мы имеем основание назвать каждую трагедию нашей культуры, в противоположность каждой античной, бывшей неизбежно неисторической и мифической, трагедией исторической, хотя бы ее

сюжет и был вымышленным; иначе она становится «жанром», как у Шиллера и Альфиери. У Шекспира Цезарь умирает в третьем акте. Эта трагедия дает образ целой эпохи, и поэт чувствовал – конечно, бессознательно, – что эмпирическая личность есть только символ, только поверхностное образование *. Поэтому и действие оканчивается только тогда, когда оканчивается сама эпоха, а не чувственное существование ее носителя. По внутреннему смыслу Цезарь погибает только при Филиппах в образе Брута, в каковом миссия Цезаря приводится к завершению, в то время как Антоний, его наследник в смысле исторического переднего плана, начинает в Александрии новую эпоху, которая зародилась при Филиппах и закончилась в драме при Акциуме. Но это – Цезарь нашей, а не античной мировой картины. Сама античная история, так же как и античная трагедия, строится по эпизодам, а не по эпохам.

Возьмем трагедию Наполеона. Его назначением было завершение западной цивилизации. Его значение то же, что и Филиппа и Александра, водворивших на место эллинской культуры эллинизм, так что в обоих случаях решение на исторической поверхности произошло не при посредстве Конвента и гильотины, остракизма и решений агоры, не при посредстве журнальных и риторических жестов, как во время Руссо и Вольтера, Аристофана и Сократа, но на полях великих сражений всей Европы или на почве древнего Персидского царства.

Трагедия его жизни – еще не открывшаяся художнику

достаточно великому, чтобы понять ее и превратить в образы,

– заключается в том, что он, чье существование началось с

борьбы против английской политики, бывшей самой выразительной представительницей английского духа, как раз в этой борьбе завершил на континенте победу этого духа, оказавшегося затем достаточно сильным, чтобы под видом "освобождения народов" разгромить его и уморить на Св. Елене. Не он был основателем принципа расширения. Этот принцип происходит от пуританизма Кромвелевского поколения, вызвавшего

* Дело не меняется оттого, что Шекспир в действительности передал более старую драму.

к жизни британскую колониальную систему *; начиная со

дня Вальми, значение которого понял только Гете, как это

доказывает его знаменитое изречение вечером после сражения, принцип этот, при посредстве таких по-английски обученных голов, как Руссо и Мирабо, делается тенденцией революционной армии, совершенно охваченной идеями английской философии. Не Наполеон создал эти идеи, а они его, и после того как он вступил на трон, он должен был следовать им дальше и бороться с единственной державой, хотевшей того же, т. е. с Англией. Его империя – создание французской крови, но английского стиля. Теория «европейской» цивилизации была создана в Лондоне Локком, Шэфтсбери, Клэрком, в особенности Бентамом, а Бейль, Вольтер и Руссо перенесли ее в Париж. Во имя этой Англии парламентаризма, деловой морали и журнализма люди сражались при Вальми, Маренго, Йене, Смоленске и Лейпциге, и во всех этих сражениях одержал победу английский дух над французской культурой Запада **. У Первого Консула не было плана подчинения западной Европы Франции: он прежде всего хотел – Александровская мысль на пороге всякой цивилизации! – на месте английского основать французское колониальное государство, при помощи которого он мог бы возвести политически-военное преобладание Франции на почти что недоступном для нападения основании. Это было бы государство Карла V, где солнце никогда не заходит, сосредоточенное в Париже, наперекор Колумбу и Филиппу II, и организованное не как рыцарски-церковное, а как хозяйственно-военное целое. С этой стороны – пожалуй – его миссия руководилась судьбой. Но Парижский мир 1763 г. уже решил вопрос против Франции, и его мощные планы каждый раз терпели неудачу, благодаря ничтожным случайностям; сначала при Сен- Жан Д'Акре, благодаря нескольким своевременно доставленным англичанами орудиям; далее, после Амьенского мира, когда он владел всей долинной Миссисипи, вплоть до великих озер, и завязал сношения с Типпо Сахибом, защищавшим Восточную Индию от англичан, –

из-за ошибочного передвижения

* По этому поводу я напоминаю о следующей фразе Каннинга, относящейся к началу XIX века: "Южная Америка должна быть свободной – и по возможности английской! Нигде инстинкт расширения не проявился в таком чистом виде.

** Зрелая западная культура была сплошь французской, какова сама выросла из испанской в эпоху Людовика XVI. Но уже при Людовике XVI в Париже английский парк одержал победу над французским, чувствительность – над

"esprit", моды и нравы Лондона – над Версальскими, Хогарт – над Ватто, мебель Чиппендейла и Веджвудский фарфор – над Реллем и Сарром.

218

флота его адмирала, которое его вынудило отказаться от тщательно подготовленного предприятия; наконец, когда он, в целях новой высадки на востоке, сделал оккупацией Далмации, Корфу и всей Италии Адриатическое море французским и вел переговоры с персидским шахом относительно совместных операций против Индии, – из-за каприза императора Александра, который мог бы в нужное время предпринять – и тогда с несомненным успехом – поход на Индию. И только тогда, когда он, видя крушение внеевропейских комбинаций ухватился как за "ultima ratio" в борьбе против Англии за приобщение Германии и Испании, тех стран, где как раз его английские революционные идеи поднялись против него самого, их проводника, только тогда он сделал тот шаг, который его самого сделал излишним.

Сделаться ли мировой колониальной системе, некогда намеченной испанским гением, в те дни английской или французской, превратиться ли при посредстве Наполеона "Соединенным Штатам" Европы, бывшим в то время параллелью государств диадохов и имевшим лишь в будущем стать параллелью "Imperium Romanum", в романтическую военную монархию на демократическом основании, или проделать это в XXI столетии и при посредстве реального дельца, подобного Цезарю, притом осуществляясь в виде чисто хозяйственного – факта, – все это относится к области случайностей исторической картины. Его победы и поражения, за которыми постоянно скрывалась победа Англии, победа цивилизации над культурой, его империя, его падение, "la grande nation", эпизодическое освобождение Италии, означавшее в 1796 г., равно как и в 1859 г., для лишенного всякого значения народа лишь перемену политического костюма, разрушение Германской Империи, этой обветшавшей готической руины, – все это поверхностные образования, за которыми скрывается большая логика настоящей, невидимой истории; покорствуя ее смыслу, Запад пережил в это время значительную стадию культуры, достигшей во французском облике, в "ancien regime" своего завершения, и превращение этой культуры в английскую цивилизацию. Таким образом, в качестве символов идентичных явлений Бастилия, Вальми, Аустерлиц, Ватерлоо, усиление Пруссии является параллелями к античным факторам сражений при Херонее и Гавгамеле, мира под царским скипетром, похода в Индию, развития Рима, и нам становится понятным, что в войнах и политических катастрофах, этих "piece de resistance" наших исторических описаний, не победа является наиболее существенным в борьбе и не мир есть цель переворотов.

219

Отмеченная именем Лютера и, как следует сознаться, не

совсем удачно проведенная эпоха служит другим примером.

Здесь анонимное развитие – путем церковных соборов -

было вполне возможным. Савонарола, в согласии с французским королем, проводил ту же идею, и к его избранию в папы многие из кардиналов отнеслись бы сочувственно. Внутреннее и внешнее развитие Лютера тесно связано со случайной продолжительностью некоторых понтификатов, в особенности Льва X. Представим себе на его месте Адриана VI. Подобно тому, как глубокий смысл всех сражений и декретов Наполеона не в тех задачах, которые он себе ставил или разрешал, равным образом все действия Лютера, по их внешним целям и реальным результатам, были вполне независимы от глубоких тенденций

олицетворенной им эпохи. Он мог бы умереть мучеником или папой; и то и другое было вполне возможно. Но это было бы скорее то, что греки звали Немезидой, т. е. только судьба переднего плана, касающаяся человека, а не "идеи. Можно было этого честолюбивого монаха сделать главой собора; его постепенное превращение в папу, сторонника реформ, придерживающегося умеренных взглядов и склонного к дипломатической политике соборов, было вполне возможным. Сами по себе полные противоречий, окрашенные то самоненавистничеством, то самообожанием настроения и решения Лютера зависели во многом от того уважения, с которым относились к его особе его титулованные покровители, и в начале его цели не слишком отличались от целей других, даже от целей последнего немецкого папы, Адриана VI. Возможно, что ему приходили на ум подобные соображения – но что мы знаем о его сокровенных переживаниях? Весь видимый уклад тогдашней западной культуры зависел от очень немногих вариантов, и в первое время разделение церкви каталось совершенно невероятным. Под конец он стал Брутом церкви. Шекспир вывел роющегося в своей душе человека, лишенного милости. Это – тоже одна из трагических возможностей проведения эпохи: самоуничтожение того, кем она представлена в действительном мире. Брут убил Цезаря, Лютер – церковь, оба служа теории. Он ее, действительно, убил. Осужденная на постоянную самозащиту против протестантизма, она с тех пор утратила свою царственную свободу, свою глубокую, нами более не понимаемую либеральность. Она была наивной, потом стала педантичной. И лютеранство также пережило свои Филиппы, – когда католический дух создал в ней новую ортодоксальность, в борьбе против которой постоянно вновь возобновлялась деятельность Лютера в виде пиетизма, рационализма, материализма и

анархизма. Все это, несмотря на величие явления, принадлежит к внешнему одеянию случайно-исторического, в которое сама себя облекает судьба.

Вместе с тем тонкие нити связывают личность Лютера с

Генрихом Львом в прошлом и Бисмарком в будущем, другими двумя "случайными людьми" крайнего севера, в которых отразилась их эпоха, и которые в высшей степени родственны друг с другом, как представители преодоления привязанности к югу, к беспечности, к опьянению – причем все три символических акта: Леньяно, Вормс и Кенигретц, с замечательной наглядностью периодичности отделены один от другого промежутками ровно в 345 лет, – и это указывает на необычайную физиогномическую яркость переживания, на которую была способна только западная душа с ее огромной предрасположенностью к чистому пространству и истории и которая имеет своею параллелью только необычайно прозрачное и логическое построение египетской истории этого осуществления египетской души.

18

Кто вполне воспринял эти идеи, тот поймет, насколько роковым для переживания настоящей истории должен был сделаться принцип причинности, доступный в точной форме исключительно поздним культурным ступеням, и тем с большей тираничностью влияющий тогда на картину мира. Кант с большой предусмотрительностью установил причинность, как необходимую форму познания. Слово «необходимость» было принято с удовольствием, но при этом упустили из вида, что принцип этот распространяется только на одну область познания, в которой как раз современная историчность не находит места. Весь XIX век старался уничтожить границу между природой и историей в пользу первой. Чем историчнее хотели думать, тем более забывали, насколько в данном случае не следовало думать. Насильственно применяя к живому застывшую схему оптически-пространственной связи, причины и действия, историки на чувственной картине поверхности истории проводили конструктивные линии картины природы, и никто – среди поздних, привыкших к умственному принуждению причинности людей рассудка – не чувствовал глубокой абсурдности науки, стремившейся, на основании методического недоразумения, понять становящееся как ставшее. Целесообразность сделалось излюбленным словом, при помощи которого цивилизованный ум ассимилировал себе вселенную. Машина построена целесообразно. Таким образом, она

стала полезной. Следовательно, и история должна обладать

аналогичной конструкцией: на этом выводе основан исторический материализм. Если мы хотим уяснить себе вполне наглядно настоящую идею судьбы, нам надо погрузиться в душевную жизнь нашего детства и в детский внешний мир. В то время сознание сплошь было наполнено впечатлениями живой действительности, демонической, роковой, бесцельной в высоком смысле, исполненной постоянного движения и загадочного сверхъестественного содержания. Тогда действительно существовало «время». Здесь в совершенной чистоте царствовал образ фантазии, набросавший черты позднейшего, проясненного, но и более вялого образа истории, каковой впоследствии все более и более предстояло подчиниться причинной картине природы цивилизованного человека.

Наука всегда есть естествознание. Знание, опыт относятся всегда к ставшему, протяженному, познанному. Кал жизнь связана с историей, так знание связано с природой – с налично-чувственным, понимаемым как элемент, рассматриваемым в пространстве, устроенным по законам причины и действия. Итак, есть ли вообще наука истории? Припомним, что во всякой личной картине мира, в той или иной мере приближающейся к идеальной картине, постоянно участвуют элементы обеих, и никогда не бывает природы без отзвуков живого, или истории без отзвуков причинности. Несомненно, в каждой картине истории найдутся черты характера причинного и естественно-исторического, и на них-то основывает прагматизм свои притязания. Несомненно, на впечатлениях подобного рода зиждется и наше чувство, устанавливающее отличие настоящей случайности от судьбы. Как это ни кажется странным, случайность, в обыденном смысле, внутренне родственна принципу причинности. Их связывает не органичность, отсутствие направления. Оба они представляют собой нечто чуждое в картине истории; они принадлежат поверхности, чья чувственная пластичность способна по крайний мере пробуждать причинные реминисценции. Несомненно, чем решительнее осязательный случай властвует в человеке, тем мельче картина истории этого человека – а вместе с нею и сам человек – и, равным образом, чем более исчерпывается объект исторического описания установлением причинных связей, тем более пустым является само историческое описание. Чем глубже кто-либо переживает историю, тем реже встречаются у него строго причинные впечатления и тем определеннее будет он их считать совершенно лишенными значения. Рассмотрим естественно-исторические сочинения Гёте, и мы будем изумлены, видя перед собой изображение живой

222

природы без формул, без законов, почти без всяких следов

причинности. Время для него не расстояние, а чувство. Обыкновенный ученый, анализирующий, не чувствующий, едва ли обладает способностью переживать подлинный смысл и глубину явлений. История, однако, требует такого переживания,

и парадокс оказывается правдой: историк тем значительнее,

чем менее он принадлежит собственно науке.

Нижеприведенная схема подведет итоги всего сказанного.

19

Допустимо ли выставлять какую-либо группу элементарных феноменов социального, физиологического, этического свойства в качестве причины другой? Прагматическая история по существу только это и знает. Она называет это "понимать историю и углублять познание ее". Но в глубине для каждого цивилизованного человека заключается практическая цель. Без нее мир был бы бессмысленным. Конечно, с этой точки зрения совершенно противная физике свобода выбора мотивов не лишена комичности. Один избирает за "prima causa" свою группу, другой – другую, что является неистощимым источником взаимной полемики, и все наполняют свои произведения мнимыми объяснениями хода истории в стиле физических соотношений. Шиллер в одной из своих

классических банальностей, а именно в стихах о жизненной деятельности, которая "поддерживается только голодом и любовью", дал классическое выражение этому методу. XIX век возвел его мнение в канон. Таким образом, во главе всего был поставлен культ полезного. Ему в жертву принес Дарвин, в угоду веку, Гётево учение о природе. Несомненно, жизнь была развитием к определенной цели. Инстинкт и интеллект служили средством. Но бывают ли исторические,

223

душевные, вообще, бывают ли живые "процессы'"! Разве исторические движения, хотя бы эпоха Просвещения или Ренессанс, имеют что-либо общее с естественно-историческим понятием движения? Слово «процесс» во всяком случае упраздняет судьбу. Тайна становления была, таким образом, «разъяснена». Не стало трагической, — и осталась одна математическая логика. Теперь «точный» историк делает в высшей степени наивные предпосылки, будто в исторической картине мы имеем перед собой последовательность состояний механического типа, будто они, подобно физическому опыту или химической реакции, доступны для исследования путем рассудочного анализа, и будто, в согласии с этим, основания, средства, пути и цели образуют какие-то прямо на поверхности видимого лежащие сплетения. Точка зрения удивительно упрощенная. И, надо признаться, при достаточной мелкости и плоскости наблюдателя эта предпосылка — для его личности и его картины мира — находит себе оправдание.

Голод и любовь суть с этой точки зрения механические причины механических процессов в "жизни народов". Социальная проблема и сексуальная проблема — обе относящиеся к области физики или химии общественного, слишком общественного существования — становятся, таким образом, неизбежной темой утилитаристического понимания истории и, следовательно, также и соответствующей трагедии. Потому что социальная драма неизбежно стоит рядом с материалистическим пониманием истории. И что в Избирательном сродстве" является судьбой в высшем смысле, то в "Женщине с моря" есть. только сексуальная проблема. Ибсен и все рассудочные поэты наших больших городов увязли в механизме животной поверхности. Они конструируют, а не творят. Им известна только математическая логика, а не логика судьбы. Тяжелая художественная борьба Хеббеля сводится к стремлению победить эту элементарность и прямо-таки прозаичность своего скорее научного, чем поэтического дарования — наперекор им стать поэтом, — отсюда его невероятная, совершенно не гетевская склонность к мотивировке событий. Мотивировать для Хеббеля, для Ибсена, для Эврипида — значит облечь трагическое — следовательно, живое — в причинные формы. Судьба становится механизмом, физиогномия — системой. Хеббель говорит в одном случае о винтовой нарезке в

мотировке характера. Казуистика преобладает над внутренним движением. Не охватываемая словами идея, которая у Гёте несет все произведение, застывает в практическую тенденцию, в формулу. Такова перемена, происшедшая с переходом от культуры к цивилизации в значении слова проблема

224

Соответственно этому и поэты, и историки цивилизованного типа, подобно политикам, увязают в партийности. Внутреннее превосходство, глубина, достоинство — отсутствуют. Проследим в этом отношении упадок от Гёте, у которого в «Эгмонте» есть отдельная сцена, исполненная дипломатической тонкости, до хеббелевских абстрактных рассуждений и дальше, до наблюдающейся у Ибсена и Шоу потребности в агитационном зрелище. Дело ясно: никто не склонен видеть в истории строго морфологическую задачу, точно так же, как никто не стремится создать чистое произведение искусства в драматической форме. Культ полезного и там и здесь указал совсем другие цели. Под формой понимается осязательное воздействие. Сцена и историческое сочинение — средство для этого. Дарвинизм, может быть сам того не сознавая, привлек биологию в сферу политической деятельности. Некоторая демократическая суетливость проникла в гипотетическую первичную слизь, и борьба дождевых червей за существование служит добрым примером для двуногих.

С утверждением этой точки зрения интеллект победил душу. В мировых городах нет больше внутренней жизни, остались только психические процессы. Идея судьбы преодолена, остались только механические и физиологические соотношения. Случай – это то, что еще не удалось подвести под физическую формулу. Здесь вскрывается глубокая противоположность между трагикой и экспериментальным опытом (который так ненавидел Гёте, и из-за чего ему была столь ненавистна манера Клейста). Драмы Клейста, Хеббеля, Ибсена, Стриндберга и Шоу – это душевные эксперименты, причем под душой следует понимать паутинообразное нечто современной психологии, некоторый клубок ассоциации. Золя создал понятие "rornan experimenta]". Суть дела сводится к "petits faits", из совокупности которых вычисляется человек. Интеллект, вступив на место раннечеловеческой и еще гётевской интуиции, переделают чувственно-движущийся образ жизни по своему образу, превратив в механизм. Вот что означает трагическая проблема в руках этих писателей. Трагично нецелесообразное (Росмер). Трагично в особенности целесообразное, если ему не представляется случай стать полезным ("Нора"). Идея первородного греха превратилась в теорию наследственности ("Приведения"). Идея милости именуется теперь принципом искусственного подбора. «Разрешить» какую-либо проблему при помощи сюжета драмы – это лабораторная работа. Нам напоминают, что в механике необходима математика. Всякая хорошая ибсеновская драма завершается формулой. Желание понять жизнь при помощи

225

анатомического и физиологического исследования нервных узлов, мускульных волокон и белковых соединений, с одной

стороны, и биологическая манера и мания в обработке общественных и хозяйственных вопросов, – с другой – это настоящие сестры такой сомнительной причинной поэзии и помешанного на тех же поверхностных мотивах современного исторического описания. Вместо судьбы – о которой не имеют никакого понятия – они обращаются непременно к социальным и сексуальным «вопросам», «рассмотрение» которых поглощает все их внимание.

Но историки должны бы были научиться некоторой осмотрительности как раз от представителей наиболее зрелой из

наших наук, а именно физики. Если даже согласиться с причинным методом, оскорбительно действует поверхностная манера его применения. Здесь не хватает умственной дисциплины, широты взгляда, уже не говоря о глубокомысленном скепсисе, составляющем отличительное свойство способа применения физических гипотез. В полной противоположности со слепой верой непосвященных и монистов, физик рассматривает свои атомы, электроны, силовые поля, эфир и массу как образы, язык форм которых он подчиняет отвлеченным отношениям своих дефференциальных уравнений, и не ищет в них иной действительности, кроме свойственной условным знакам. И он знает, что на этом, единственно возможном для науки пути достижимо только символическое толкование механизма рассудочно понимаемого внешнего мира – но никак не более – и уж, конечно, не какое-либо «познание» в исполненном надежд популярном смысле, облюбованном всеми дарвинистами и материалистическими историками. Познать природу – сознание и отражение духа, его "alter ego" в области протяженного – значит познать самого себя.

Подобный же скепсис был бы вполне уместен и по отношению к чувственной, сохраняемой памятью поверхности картины "органической жизни" и человеческой истории, представляющий собой только часть первой, но здесь постоянно не хватало самопознания настоящей наивности, перспективы и незаинтересованности в широком смысле. Как физика является наиболее зрелой, так биология по своему содержанию и методу является наиболее слабой из всех наших наук. Чем в действительности должно являться историческое исследование – а именно физиогномикой, – лучше всего можно себе уяснить по ходу гётевских естественно-исторических занятий. Он занимается минералогией: тотчас же у него слагается представление о картине истории земли, в которой его излюбленный гранит означает то же самое, что я

226

разумею в истории культуры под именем прачеловеческого,

– и он открывает ледниковый период. Он исследует известные растения, – и перед ним вскрывается метаморфоза растений, праобраз истории всякого растительного бытия, и далее он достигает того своеобразного прозрения о вертикальной и спиральной вегетативных тенденциях, которые еще до наших дней не совсем поняты. Его изучения костей, направленные исключительно на созерцание живого, приводят его к решающему открытию os intermaxillare у человека и к прозрению, что череп позвоночных животных развился из шести позвонков. Здесь нет и речи о причинности и телеологии. Он ощущал здесь неизбежность судьбы, как он ее выразил в своих орфических изречениях. Дарвинизм испортил, а совсем не углубил его великий приступ. Гёте повсюду созерцает в чувственно-наличном образе чистое, живое становление, а не поверхностную связь причины, действия, пользы и цели. Простая химия небесных тел, математическая сторона физических наблюдений, чистая физиология не интересуют его, великого историка природы, так как они являются систематикой, узнаванием ставшего, мертвого, застывшего, и в этом основа его полемики против Ньютона, – в каковой полемике оба являются правыми: один в мертвой краске познал точный, законный, естественный процесс, другой, художник, владел интуитивно-чувственным переживанием. Здесь перед нами противоположность обоих миров, и я намерен формулировать ее во всей ее резкости.

Жизнь, история отмечены признаком однократно-действительного, природа – постоянно-возможного. Пока я рассматриваю картину мира с точки зрения того, на основании каких законов она должна осуществляться, безотносительно к тому, происходит ли это, или может происходить, следовательно, вне времени, я являюсь естествоиспытателем, занимаюсь наукой. Для обязательности естественного закона – а других законов не бывает – совершенно не важно, применяется ли он бесконечное количество раз или совсем не применяется, т. е. он не зависит от судьбы. Тысячи химических соединений никогда не встречаются и никогда не будут осуществлены, но доказана их возможность, поэтому они существуют – в системе природы, а не в истории вселенной. История же есть итог однократного действительного переживания. Здесь царствует направление в становлении, а не протяженность ставшего, то, что однажды было, а не то, что всегда возможно, «когда», а не «что». Здесь нет законов, распространяющихся на объекты, а есть идеи, символически открывающиеся в явлениях. Важно то, что они обозначают, а не то, чем они

являются. До сих пор не понимали собственной необходимости этой сферы и связывали ее с необходимостью естественной, с причинностью. Физик в праве утверждать, что случайности не существует. В его устах это значит: в пределах механически понимаемой системы природы явления исторической подвижности, события, которые не могут повторяться, невозможны; здесь безраздельно царит вневременная причинность, без чего картина природы не может сохранять всю свою чистоту и законченность. Пока я всем своим наличным существованием нахожусь в мировой картине природы, я спрашиваю, к какому виду принадлежит данный цветок, каковы законы его питания, развития, размножения, а не то, почему он вырос на этом месте, и почему я его теперь вижу. Я интересуюсь законами спектрального анализа, а не тем, почему линия натрия для земного глаза представляется желтой. Я интересуюсь формулами термодинамики, а не причиной, почему она в человеческом сознании, чьим отражением является мир, существует в таковом, а не в каком-либо ином виде. Я интересуюсь расовыми признаками эллинов и германцев, а не значением появления этих этнических форм в определенной местности и в определенное время. Одно – это закон, установленное, о смысле и происхождении которого точная наука молчит; другое – это судьба. В одном необходимость математического, в другом – трагического.

В действительности бодрствующего бытия оба мира, мир

наблюдения и мир отдания себя, переплетаются, подобно тому как в брабантском ковре основа и уток «образуют» картину. Всякий закон, для того, чтобы вообще существовать для духа, должен велением судьбы однажды в ходе умственной истории быть открытым, т. е. пережитым, всякая судьба проявляется в чувственном облачении – лица, деяния, сцены, жесты – в

каковом действуют естественные законы. Первобытная человеческая жизнь была во власти демонического единства судьбообразного; в сознании людей зрелой культуры противоречие того, раннего, и этого, более позднего, образов мира никогда не замолкает; в цивилизованном человеке трагическое мирочувствование побеждается механизирующим интеллектом. История и природа противостоят а час друг другу, как жизнь и смерть, как вечно становящееся время и вечно ставшее пространство. В бодрствующем – сознании становление и ставшее борются за первенство в картине мира. Наивысшая и наиболее зрелая форма обоих видов наблюдения, возможная только в великих культурах, проявляется для античной души в противоположности Платона и Аристотеля, для западной – в противоположности Гёте и Канта:

228

чистая физиогномика, созерцаемая душой вечного ребенка, и чистая систематика, понятая рассудком вечного старца.

20

И теперь мы видим лицом к лицу последнюю великую за-

дачу западного мышления, единственную, которая еще предстоит стареющему духу фаустовской культуры, ту, которая предопределена нашей душе длившимся столетия развитием. Ни одна культура не властна сама выбирать путь и обличие своей философии; но здесь в первый раз культура может предусмотреть, какой путь избран для нее судьбой.

Мне рисуется некоторый – специфически западный – вид исследования истории в высшем смысле, ни разу еще не проявившийся и оставшийся чуждым и для античной, и для всякой иной души. Широкая физиогномика всего существования, морфология становления всего человечества, достигающая на своем пути до высочайших и последних идей; задача проникновения мирочувствования не только своего собственного, но и вообще всех душ, в которых вообще до сего времени проявлялись великие возможности и чьим воплощением в области действительного являются отдельные культуры. Такой философский аспект, на который дают нам право и к которому нас воспитали аналитическая математика, контрапунктная музыка и перспективная живопись, идет гораздо далее таланта систематика, задач счисления, приведения в порядок, разложения, и требует взгляда художника, притом такого художника, который чувствует, как окружающий нас чувственный и осязаемый мир сполна растворяется в глубокой бесконечности таинственных связей. Так чувствовали Данте и Гёте. Выделить из сплетения мирового свершения тысячелетие органической культуры как единство, как личность, и понять его сокровенные душевные условия – такова цель. Как мы проникаем в полные значения черты рем брандтовского портрета или бюста одного из цезарей, так же созерцать и понимать великие, трагические, роковые черты облика культуры, как человеческой индивидуальности высшего порядка, – таково новое искусство. Уже пробовали узнать, что делается в душе поэта, пророка, мыслителя, завоевателя, но проникнуть в античную, египетскую, арабскую душу, чтобы жить их жизнью, чтобы почувствовать в них тайну вообще человеческого, – это будет новый вид "познания жизни". Каждая эпоха, каждая крупная личность, каждая религия, государства, народы, искусства, – все это физиогномические моменты высокой символики, которые должен

229

толковать в совершенно новом смысле знаток людей. Впечатления высшей реальности, языки и сражения, города и расы, празднества Исиды и Кибелы и католическая месса, доменные печи и гладиаторские бои, дервиши и дарвинисты, железные дороги и римские дороги, «прогресс» и нирвана, газеты, толпы рабов, деньги, машины – все это равным образом знаки и символы в картине мира, вызванные к существованию душой, как выражение ее сущности. "Все преходящее – только подобье". Здесь кроются решения и перспективы, которых еще никто никогда не подозревал. Отсюда падает свет на темные вопросы, лежащие в основе всех глубочайших человеческих исконных чувствований, страха, тоскующего стремления, в основе всякой религии и

метафизики, и превращенные мыслью в проблемы времени, неизбежности, пространства, любви, смерти. Бога. Есть величественная музыка сфер, которую нужно услышать, которая будет услышана некоторыми из наших глубочайших гениев, физиогномика мирового свершения станет последней фаустовской философией.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. МАКРОКОСМ

I. СИМВОЛИКА КАРТИНЫ МИРА И ПРОБЛЕМА ПРОСТРАНСТВА

1

Итак, мысль о мировой истории в строго морфологическом

смысле расширяется до идеи всеобъемлющей символики. Собственно историческое исследование имеет своей задачей исследовать чувственное содержание живой действительности, ее убегающий образ и установить ее типические формы. Идея судьбы – это последнее, до чего оно может достигнуть. Вместе с тем это исследование, как ни ново и всеобъемлюще оно в изложенном нами виде, может быть только частью и основанием другого еще более обширного рассмотрения. Рядом с ним стоит естествоиспытание, столь же фрагментарное и ограниченное в своем мире идей. Но здесь дело касается последних вопросов бытия вообще. Все, что имеется в нашем сознании, в каком бы то ни было виде: мир и душа, жизнь и действительность, история и природа, законы, пространство, судьба, Бог, будущее и прошедшее, настоящее и вечность, – все это для нас имеет еще более глубокий смысл – а именно тот, что все это устроено так, а не иначе, и единственное и последнее средство сделать это необъемлемое усвояемым, сообщить эти тайны, которые можно только чувствовать или в редкие минуты пережить с наглядностью ясновидения, сообщить их хотя бы в темном, но единственно возможном виде – быть может только немногим избранным умам, – такое средство таится в метафизике нового вида, для которой все, чтобы это ни было, имеет характер символа.

Символы суть чувственные единства, глубочайшие, неделимые и, главное, непреднамеренные впечатления определенного значения. Символ есть часть действительности, обладающая для телесного или умственного глаза определенным значением, рассудочным способом не сообщаемая. Раннедорический, раннеарабский, раннероманский орнамент, например на вазе, на оружии, на портале или саркофаге, есть символическое выражение нового мирочувствования, находящее себе отклик только в людях исключительно, одной культуры, выделяющее их из общечеловеческого и объединяющее их в некоторое

единство. Но почувствованное единство культуры покоится на общем языке ее символики. Предположим, что все, что существует, есть некоторое выражение душевного – мы в этом скоро убедимся, – но оно одновременно есть и впечатление на душу, и это взаимоотношение, когда человек бывает одновременно субъектом и объектом, представляет собою суть символического. Из этого следует, что символом является и сам человек, как отдельное лицо и как совокупность, не только своей теперешней телесностью, в силу которой он является частью мировой картины природы и области причинного – как человек, как семейство, народ, раса, – но также и всей совокупностью своей душевной жизни, поскольку последняя самое себя в мировой картине истории сознает как судьбу, как становящееся, или может быть сопереживаема как судьба, как становление "других".

Это смелая и трудно доступная точка зрения. Абсолютные

точки зрения берущие, например, за исходный пункт и мерило я, мышление, природу, Бога, – которые любит философия из-за целей систематики и без которых она по существу не может обойтись, в данном случае тоже являются только символами, объектами, а не руководящими линиями исследования.

Для западного человека, находящегося на высоте своей

давно ставшей городской и интеллектуальной культуры, существует определенная картина истории, центром которой являются шесть столетий "мировой истерии" на одной малой планете, в то время как горизонт незаметно теряется в астрономических, геологических или мифологических далях. Эта картина, по существу своему, результат нашего бодрствующего бытия, мир, на фоне которого только и может себя понять западная душа, есть необходимая нам форма воспринимания всего, что действительно существует, как осуществляющего себя в устроенном порядке. С твердой точки зрения, зиждящейся на теперешнем и здешнем, взираем мы на прошлое и будущее. По-видимому, нет ничего реальнее этой перспективы.

Но первобытному человеку такое воззрение незнакомо.

Античный, индийский человек — как мы это видим по решающим признакам — переживал нечто родственное, но во всяком случае в смутных очертаниях и совсем других красках. Итак, эта ясная и несомненная "мировая история" только наша собственность? Итак, нет никакой исторической действительности, для всех людей существующей и идентичной? Итак, это только выражение, свободная фантазия, функция отдельной души? Этот стадоподобный поток человеческих

232

поколений сквозь столетия, этот эпизод в становлении бес-

численных солнечных систем сквозь миллионы лет, эти давно

умершие страны культурных расцветов на Ниле, Ганге и

Эгейском море суть только видения фаустовского духа?

Вспомним, что то же самое утверждает всякая философия по

отношению к картине природы, называя ее явлением. Конечно, человек был атомом во вселенной, но и вселенная была одновременно продуктом его разума.

Такова великая тайна человеческого сознания, которую приходится принять как таковую. Заключающееся в ней противоречие недоступно мышлению. Идеалистические и реалистические учения, называющие одно действительностью, а другое видимостью, производят насилие над тайной, но не разрешают ее.

Душа и мир — этой полярностью исчерпывается сущность

нашего сознания, подобно тому, как феномен магнетизма исчерпывается в противоположном притяжении двух полюсов. И эта душа, притом душа каждого отдельного человека, переживающая а себе и следовательно творящая весь этот мир исторического становления, делающая его выражением своего склада существования, в то же время под другим углом зрения есть только ничтожный элемент, только беглая вспышка в нем? * Что же такое Цезарь, Рамзес, Валленштейн, как не феномены исторической картины, созданной внутри себя высокоразвитой душой? Существуют ли они в действительности для — неисторического — сознания ребенка? Действительно ли бы они «существовали», если бы все теперешние люди снова оказались на первоначальном душевном уровне, примерно на уровне западных римлян времен Аврелиана? Все «другие» люди, появляющиеся в картине памяти истории, суть выражение души «одного», будь то великие личности, некогда создавшие, согласно установленному нами ранее словоупотреблению, эпоху, будь то просто люди толпы любого времени. Все, что эти люди всех времен думают, желают, делают, являют собой, следовательно, весь становящийся, подвластный судьбе мир, все это есть только знак и символ того, кто их переживает. Тайна собственной судьбы открывается в судьбе становящегося вокруг нас или познанного нами в качестве ставшего мира. Предрассветная душа ребенка и раннего человека только предчувствует свой мир; только ясная дневная душа высоких культур, знающая и чувствующая себя как устроенную единицу, именно как душу, обладает также

* То же выражает и принцип западного числа: если x есть функция y, то и y есть функция x.

233

чувственным миром, как своей собственностью. Во всякий

момент бодрствующей жизни она строит из хаоса чувственного космос символически оформленных объектов или феноменов в зависимости от того, обладает ли этот космос признаками природы или истории.

Эту деятельность мы зовем жизнью. Жизнь есть осуществление внутренне возможного. В каждой душе, будь то душа народа, сословия или отдельного человека, с момента ее рождения в мире становления и судьбы вплоть, до ее угасания, живет одно не знающее покоя стремление вполне себя осуществить, создать свой мир, как полную совокупность своего выражения, преобразовать то, что я назвал нужным, в исполненное значительности единство, подчинить его при помощи ограниченной и ставшей формы и присвоить его себе. Законченный мир есть излучение, есть победа души над чуждыми силами.

Мы имеем дело с одним и тем же явлением, когда в момент раннего детства, как бы по мановению волшебного жезла, пробуждается внутренняя жизнь и душа сознает себя самое, и также когда в стране, наполненной бесформенной людской массой, с загадочной стремительностью возникает к бытию великая культура. С этого момента начинается совершение жизни в высшем смысле, так сказать, осуществление заранее определенной судьбы. Идея хочет быть осуществленной, и осуществление ее протекает в картине мира; чистая природа, чистая история или одно из бесчисленных смешений этих двух форм мира, – все это различные виды приведения в порядок совокупности выражения.

2

Здесь мы будем говорить не о том, что такое мир, а о том,

что он обозначает. Физиогномика, а не систематика – вот наша задача. Действительность – иными словами, мир по отношению к душе – для каждого отдельного человека и каждой отдельной культуры есть проекция обладающего направлением в области протяженного; она – воплощение внутреннего бытия и сущности, собственное, отражающееся в чужом; она означает само это бытие. Путем столь же творческого, сколь и бессознательного акта – не «я» осуществляю возможное, но «оно» осуществляется чрез мое посредстве как эмпирической личности – из совокупности чувственных и относящихся к области памяти элементов с полной неизбежностью внезапно возникает «этот» мир, единственно существующий для меня. Таким образом, необходимость судьбы

234

а не необходимость причинности властвует и определяет

существование души и, следовательно, ее осуществление в

ставшем.

Поэтому существует столько же миров, сколько людей и

культур, и в существовании каждого отдельного человека

этот мнимо единственный, самостоятельный и вечный мир -

про который каждый думает, что он существует в том же виде и для других – есть вечно новое, однажды существующее и никогда не повторяющееся переживание.

Отметим различие между переживанием и пережитым,

познанием и познанным. Акты существуют один раз и подчинены судьбе; и только законченный результат отмечен

признаком механической идентичности на протяжении множества живых актов.

Только в постоянно возобновляющейся и все же пребывающей картине мира – в водопаде, чей облик спокойно пребывает в быстром падении капель – солнце во все дни одно и то же, и сознательная жизнь есть нечто целое в смене бегущих

мгновений. Идентичность законченного лежит в основе равным образом и крайней предметности – «природы» – и чистого феномена – «истории». Она есть необходимое условие всякой символики, не могущей существовать без известной длительности значения.

Целая шкала возрастающей сознательности ведет от зачатков детски смутного воззрения, когда еще для души не существует никакого ясного мира и никакой знающей себя души среди мира, вплоть до высших ступеней одухотворенного состояния, на которые способны только люди совершенно зрелых цивилизаций – не культур – до сознания, как полярности точного рассудка и вполне механического мира опыта. Это постепенное возрастание есть вместе с тем развитие символики. Не только, когда я по способу ребенка, мечтателя или художника принимаю мир; не только, когда я бодрствую, но воспринимаю его не с напряженным вниманием мыслящего и действующего человека из известной перспективы – причем это напряженно-внимательное состояние не так часто имеет власть даже над сознанием настоящих мыслителей, как это принято думать – но всегда и постоянно, пока может идти речь о сознании и, следовательно, вообще о жизни, я сообщаю вне меня лежащему миру содержание всего моего «я», начиная от грезоподобных впечатлений стихии мира вплоть до неподвижного мира причинных законов и чисел, который наложен на первые и связывает их. Но даже миру чисел не чуждо личное. В этих чисто механических мирах форм много чисто общих черт; они могут до полной иллюзии предоминировать

235

в картине, и мы можем и склонны за общим не замечать индивидуального и, следовательного, символического – но присутствует оно всегда.

Такова идея макрокосма, действительности как совокупности всех символов по отношению к душе. Ничто не остается чуждым этому свойству значительного. Все, что есть, есть также символ. Все, начиная с телесных проявлений – лицо, телосложение, манеры, приемы отдельных лиц, классов и народов – относительно которых это было давно известно, вплоть до форм политической, хозяйственной, общественной жизни, до мнимовечных и имеющих общее значение форм познания, математики и физики – все говорит о сущности одной определенной и только этой души.

Только на большем или меньшем сходстве отдельных ми-

ров между собою, поскольку их переживают люди одной культуры или сферы, покоится большая или меньшая сообщаемость увиденного, почувствованного, узнанного, т. е. образованного в стиле собственного бытия, при посредстве языка и письма, понятий, формул и знаков, которые в свою очередь суть символы. Здесь мы имеем перед собой вечный и до сих пор почти неизвестный предел возможности реально сообщаться с чужими индивидуальностями и действительно понимать проявления их жизни. Степень тождественности обоих миров форм определяет, имеем ли мы дело с пониманием или самообманом. Но то и другое отпадает, когда мы ставим вопрос о возможности перенестись в макрокосм других. Мы можем себе вообразить, хотя и не совершенно, индийскую и египетскую душу, открывающуюся в своих людях, обычаях, письменах, идеях, постройках и деяниях. Грекам, предрасположенным в высшей степени неисторически, была закрыта всякая возможность даже почувствовать сущность чуждой душевной стихии. Вспомним, с какой наивностью они узнавали в богах и культурах всех чужих народов только свое собственное. Но и мы, переводя слово? встречающееся у какого-нибудь античного философа, словом «время» и этим вызывая в себе целый специфически фаустовский комплекс мыслей, вкладываем в чуждые намерения свое собственное мирочувствование, от которого происходит значение нашего слова. Истолковывая черты египетской статуи, мы, ни минуты не сомневаясь, обращаемся к помощи нашего собственного внутреннего опыта. В обоих случаях мы сами себя обманываем. Мнение, будто шедевры искусства древних культур еще полны жизни для нас – следовательно, «бессмертны» -

тоже относится к области этих иллюзий, сохраняющих свою

силу исключительно благодаря тому обстоятельству, что при

236

этом наш дух, движимый глубоким инстинктом, понимает

превратно, покорствуя собственному мирочувствованию. На

этом, например, основано влияние группы Лаокоона на искусство Ренессанса и драм Софокла на ложноклассическую французскую драму.

3

Символы, представляющие собою нечто осуществленное,

относятся к области протяженного. Они – ставшие, а не становящиеся; даже если они и обозначают становление, даже если они и состоят из выразительных обычаев или жестов, все же они неподвижно ограничены и подчинены законам пространства. Существуют только чувственно- пространственные (материальные и орнаментальные) символы. Само слово «форма» уже обозначает нечто протяженное. Однако смысл всякого предела есть бренность. Не существует вечных символов. Даже и повсюду встречающиеся знаки треугольника, свастики, кольца как символы – преходящи. Они встречаются во многих культурах, но каждый раз имеют иное значение и, таким образом, каждый раз созданы вновь и обладают ограниченной жизненной длительностью. Достаточно проследить судьбы античной колонны, начиная от греческого храма, где она поддерживает крышу при помощи архитрава, далее в раннеарабской базилике, где она расчленяет внутреннее пространство, наконец до построек Ренессанса, где она в качестве мотива включена в фасад, чтобы почувствовать, что означает перетолкование символа, заимствованного новой культурой у предшествующей.

Духовно возможное, еще подлежащее завершению, называется будущим. Завершенное называется прошедшим. Направление (необратимость) жизни, обозначаемое на языках всех народов остовами время, судьба, воля, объединяет и то и другое в феномене настоящего, моментального сознания. Приоритет становления перед ставшим уже неоднократно подчеркивался. Как только становление закончилось, возможное осуществилось, его назначение исполнилось. Приближающееся будущее стало покоящимся прошлым. Оно стало пространством и подпало, следовательно, под принцип причинности. Судьба и причинность, время и пространство, направление и протяженность относятся друг к другу как жизнь и смерть.

Существует таинственная связь между пространством и

смертью, связь, которую именно ранние души всегда глубоко

чувствовали. Религиозная метафизика изъясняет это так, что

237

рождение и смерть принадлежат к миру явлений и что с изгнанием души в царство (причинной) необходимости связана

смерть.

Человек – это единственное существо, знающее о смерти.

Все остальные находятся в чистом становлении и обладают

сознательностью, ограниченною исключительно точкоподобным настоящим, которое должно им. казаться бесконечным; они живут, но ничего не знают о жизни, подобно детям раннего возраста, когда христианское мировоззрение считает их «невинными». Только бодрствующий человек обладает, кроме становления, также и ставшим, т. е. не только существованием, отделенным от окружающего мира, но и памятью о прожитом и опытом узнанного. Для всех других жизнь протекает вне представления о ее границах, т. е. без знания задачи, смысла, деятельности и цели. Только при полном обладании пространственной действительностью – миром, как излучением души – возникает великая загадка смерти. С глубокой и полной значения идентичностью пробуждение внутренней жизни в ребенке нередко вызывается смертью родственника. Он внезапно понимает безжизненное тело, ставшее вполне материей, вполне пространством, но одновременно ощущает себя отдельным существом в бесконечном, пространном мире. "От пятилетнего ребенка до меня – только шаг. От новорожденного до пятилетнего – ужасающее пространство," –

сказал где-то Толстой. Здесь в этот решительный момент существования, когда человек становится человеком и узнает свое ужасающее одиночество во вселенной, перед ним открывается боязнь мира как боязнь смерти, предела, пространства. Здесь заложено начало высшего мышления, которое в начале есть размышление о смерти. Каждая религия, каждая философия имеют здесь свой источник. Каждая большая символика приурочивает свой язык форм к культу мертвых, форме погребения и украшению гроба. Египетское искусство начинается с погребальных храмов фараонов, античное – с орнаментики погребальных ваз, раннеарабское – с катакомб и саркофагов, западное – с соборов, в которых ежедневно совершается жертвоприношение мессы, повторение смерти Христа. С новой идеей о смерти пробуждается новая культура. Около 1000 года, когда на Западе распространилась мысль о конце мира, родилась фаустовская душа этих стран.

Первобытный человек, исполненный глубоким изумлением перед явлением смерти, всеми силами своей души стремился проникнуть и заклясть этот мир протяженного с его неумолимыми и постоянно присутствующими правилами причинности, с его темным всемогуществом, постоянно угрожавшим

238

ему смертью. Этот акт коренится в глубине бессознательного, но создавая душу и мир как таковые, разделяя и противопоставляя их, он отмечает начало индивидуального существования. Чувство себя и чувство мира начинают действовать, и всякая культура, внутренняя и внешняя, вообще есть только усиление такого человеческого бытия. С этого момента все вещи становятся не только впечатлениями, чисто животными, как у новорожденных детей, но и выражениями. Сначала они только имели отношение к человечеству, теперь и человечество обладает отношением к ним. Они стали символами его существования. Так смысл всякой настоящей – бессознательной и внутренне необходимой – символики коренится в феномене смерти, в котором вскрывается сущность пространства. Всякая символика проистекает из страха. Она знаменует защиту. Она есть выражение глубокого страха в старом двойном значении слова; ее язык форм говорит одновременно о враждебности и благоговении.

Все ставшее преходяще. Преходящи не только народы,

языки, расы и культуры. Через несколько столетий не будет

существовать западноевропейской культуры, немцев, англичан, французов, как во времена Юстиниана уже не было римлян. Погибла не масса человеческих поколений; перестала существовать форма народа, соединявшая некоторое число народов в одном общем жесте. Civis Romanus, один из наиболее сильных символов античного бытия, имел длительность в качестве формы всего в несколько столетий. Всякое искусство смертно, не только отдельные произведения его, но само искусство. Придет день, когда прекратится существование последнего портрета Рембрандта и последнего такта Моцартовской музыки, хотя, пожалуй, и будет еще существовать закрашенное полотно и нотный лист, так как не будет уже ни глаза, ни уха, которым был бы доступен их язык форм. Гибнет всякая мысль, всякий догмат, всякая наука, когда угасают души и умы, в мирах которых их "вечные истины" с необходимостью переживались как нечто непреложное. Преходящи даже и звездные миры, которые созерцали астрономы с Нила и Евфрата, потому что наша – столь же преходящая – видимая глазу западного человека, возникшая из его чувства система мира, установленная Коперником, есть нечто совершенно от них отличное.

И, таким образом, мысль о макрокосме можно опять связать со словами, которым будет посвящено все дальнейшее изложение: "Все преходящее – только подобие".

Таким образом, незаметно эта идея приводит нас к проблеме пространства, конечно в совершенно новом и неожиданном

239

смысле. Ее разрешение – или, скромнее, ее толкование – оказывается возможным только в связи с этим кругом представлений, подобно тому, как проблема времени сделалась более доступной только при посредстве идеи судьбы. Напомним еще раз, что, подобно тому, как «время» близко к чувству

тоскливого стремления к миру, так же и пространство, поскольку в макрокосме заложено стремление к подчинению чуждых сил посредством формы, близко исконному чувству боязни.

"Пространство" несомненно в первую очередь также, как

и «мир», есть только непрерывное переживание бодрствующего человека. Уже само убеждение, которое является общераспространенным вследствие относительной однообразности протекающих в отдельных существованиях переживаний пространства и невозможности уяснить себе при помощи слов индивидуальную сторону "пространства другого человека", а именно то убеждение, что внешнее пространство постоянно и для всех есть нечто общее и идентичное, представляется совершенно недоказуемым предрассудком. Соответствующее слово, обладающее в разных языках не только отличной звуковой формой, но и отличным значением, препятствует настоящему уяснению. Есть ли «пространство» общечеловеческое переживание? Или только переживание отдельных культур? Или даже и это утверждение неверно? Собственно, проблема в феномене протяженного связана с сущностью глубины – дали или отдаленности – абстрактная схема которой в системе математики, в отличие от длины и ширины, обозначается как "третье измерение". Эта тройственность координированных факторов вводит в заблуждение. Несомненно, в пространственном впечатлении эти элементы не равноценны, не говоря уже об однородности. "Длина и ширина", несомненно представляющие собою нечто единое в переживании, а не суммированное, суть, говоря осмотрительно, формы ощущения. Они являют собою прачеловеческое, чисто чувственное впечатление. Глубина являет собою выражение: с нее начинается «мир». Это для математики, несомненно, совершенно чуждое различие в оценке третьего измерения по сравнению с так называемыми двумя другими, свойственно также и противопоставлению понятий восприятия и созерцания. Протяжение в глубину превращает первое во второе. Только глубина есть настоящее измерение в дословном смысле, нечто распространяющее. В ней душа активна, в остальных – строго пассивна. В этом изначальном и не допускающем дальнейшего анализа элементе с полной глубиной выражается символическое содержание некоторого

распорядка, притом отвечающего духу только одной культуры. Переживание глубины есть столь же вполне бессознательный и необходимый, сколько и вполне творческий акт, при помощи которого наше «я», как бы по чьему-то предписанию, получает свой мир; от уразумения этого акта зависит все последующее. Этот акт создает из хаоса восприятий богатое формами единство, нечто ставшее, которое теперь уже управляется законами, подчинено принципу причинности и, как отражение известной души, следовательно, является преходящим.

Нет никакого сомнения – хотя полный теоретического самомнения рассудок и не хочет с этим согласиться – что в феномене протяженности возможны бесконечные вариации, являющиеся отличными не только у ребенка и взрослого человека, человека близкого к природе и горожанина, китайца и римлянина, но и у каждого отдельного человека, в зависимости от того, переживает ли он свой мир в задумчивом или внимательном, деятельном или спокойном состоянии. Ведь каждый художник передавал в красках и линиях «природу». Каждый физик, греческий, арабский, германский, разлагал «природу» на элементы – почему же в результате они не нашли одного и того же? Потому что у каждого своя собственная природа, хотя каждый и считает ее общей со всеми другими людьми, с наивностью, спасающей содержание его жизни, спасающей его самого. Природа – это переживание, насквозь насыщенное личным содержанием. Природа – это функция соответствующей культуры. И стоит только сопоставить современников, как Гольбейн, Дюрер и Грюневальд, в отношении трактовки ими пространства в картине, чтобы почувствовать, что переживание глубины, «пространство», следовательно вся природа, даже и для них является чем-то в высшей степени различным.

Важный вопрос о том, есть ли этот элемент априорный

или приобретаемый опытом, Кант думал разрешить при по-

мощи формулы, гласящей, что пространство есть лежащая в

основе всех впечатлений мира форма созерцания. Но мир

первобытного человека, ребенка и сновидца, обладает этим

элементом, несомненно, в хаотическом, колеблющемся, неопределенном виде, и только высшая духовная стихия образует из хаоса устроенный мир и, следовательно, придает элементу глубины несомненное, символически определенное выражение. Несомненно, что то пространство, которое с безусловной достоверностью видел вокруг себя Кант, когда обдумывал свою теорию, для его предков, времени Каролингов, даже и приблизительно не рисовалось в подобном точном образе.

241

Сделаем еще шаг. Величие Канта заключается в самой концепции понятия «априорной» формы, а не в том, как он его применял. Мы уже видели, что время не есть «форма» созерцания, что оно вообще не есть «форма» – формы бывают только экстенсивные – и получило такое определение только в подражание пространству. Но ведь еще вопрос, точно ли покрывается словом «пространство» формальное содержание созерцаемого; и несомненный факт, что форма созерцания изменяется в зависимости от степени удаленности: всякая отдаленная горная цепь «созерцается» как чистая плоскость – как кулиса. Никто не станет утверждать, что лунный диск кажется ему телом. Месяц для глаза представляется абсолют-

но плоским, и только будучи наблюдаем в сильно увеличен-

ном виде сквозь подзорную трубу – т. е. искусственно приближен – получает он все больше и больше пространственных качеств. Очевидно, форма созерцания есть функция дистанции. У цивилизованного человека к этому присоединяется незаметная, но сильно действующая абстракция, вводящая в заблуждение относительно изменчивого характера этих впечатлений. Кант поддался заблуждению. Ему бы не следовало проводить различия между формами созерцания и рассудка, потому что его понятие пространства обнимает и то и другое. Его мысль о том, что безусловно созерцаемая достоверность простых геометрических фактов доказывает априорность точного пространства, основана на уже упоминавшемся, чрезмерно популярном воззрении, будто математика есть или геометрия или арифметика, т. е. или конструкция или счисление.

Однако уже и тогда западная математика ушла много дальше этой наивной – затвержденной со слов античности – схемы. Когда геометрия вместо «пространства» многократно берет за основу бесконечные многообразия чисел, среди которых пространство трехмерное представляет собой ничем не замечательный отдельный случай, и в пределах этих в высшей степени трансцендентальных групп производит исследование структуры функциональных образований, то тут уже всякое чувственное созерцание теряет формальное соприкосновение с математическими фактами, имеющими место в подобных расширенных областях, хотя очевидность. этих последних из-за этого ничуть не уменьшается. Математика совершенно независима от форм созерцаемого. Вопрос в том, что остается от пресловутой очевидности форм созерцания, которые в противоположность математике находятся в зависимости от витальных условий чувства зрения, если только обнаружено искусственное напластование того и другого в так называемом опыте.

242

Насколько Кант повредил своей проблеме времени тем,

что сопоставил ее с по существу ложно понятой арифметикой

и следовательно, говорил о фантоме времени, лишенном живого направления, следовательно, о простой измеряемой и пространственной схеме, настолько же повредил он и проблеме пространства, сопоставив ее с общедоступной геометрией. Случаю было угодно, чтобы всего несколько лет спустя после окончания его главного произведения Гаусс открыл первую из не-эвклидовских геометрий, чье неопровержимое существование доказало, что существует несколько видов строго математических структур трехмерной протяженности, которые все являются "априорно достоверными", причем совершенно невозможно указать на одну из них, как на собственно "форму созерцания".

Для современника Эйлера и Лагранжа было тяжелой и не-

простительной ошибкой считать, что школьная геометрия, которую постоянно имел в виду Кант, находит свое отражение в формах пережитой природы. Несомненно, в тот момент, когда мы с этой целью рассматриваем природу, вблизи от наблюдателя и при достаточно малых отношениях, имеется налицо приблизительное совпадение между зрительными впечатлениями и принципами эвклидовой геометрии. Но утверждаемое философией абсолютное совпадение недоказуемо ни видимостью, ни измерительными приборами. И то и другое не идет дальше определенного предела точности, далеко недостаточного хотя бы для практического решения вопроса, которая из неэвклидовских геометрий есть в то же время геометрия эмпирического пространства *. При больших масштабах и расстояниях, когда созерцаемая картина вполне подчинена влиянию переживания глубины – например, перед далеким ландшафтом, а не перед рисунком – форма созерцания находится в значительном противоречии с математикой. Неподвижные звезды рисуются глазу совсем на другом месте обозреваемого пространства, чем то, какое они занимают в теоретически-астрономическом пространстве согласно математическому определению **. Во всякой аллее мы можем наблюдать, что параллели перекрещиваются на горизонте. На этом факте основана перспектива западной масляной живописи, чья

* Конечно, возможно на основании рисунка доказать или, правильнее, демонстрировать геометрическую теорему. Но во всяком другом виде геометрии теорема получит другую формулировку, и здесь рисунок не может решить вопроса.

** Время здесь совершенно не при чем. Вообще же говоря, как раз в астрономии применение неэвклидовой геометрии оказывается при случае более

удобным

глубокая связь с основными проблемами современной ей математики в данном случае ясно чувствуется, и ее трудно поддающиеся исследованию основоположения, относительно которых Брунеллеско неоднократно ошибался, доказывают, что геометрия в данном случае не так-то просто поддается применению, как это должно бы было быть согласно Кантову учению о ее совпадении с созерцанием. Форма созерцания независима от математики. Но чуждый жизни рассудок, гордый своими отвлеченно-геометрическими интуициями, отрицает это, а настоящий теоретик, каким и был Кант, никогда не знает, что он видел в действительности.

Кант при своем способе воззрения, бывшем напряженным,

устремленным к целям абстрактной теории наблюдением, оставил в стороне все моменты непроизвольного, полусознательного созерцания, которые в действительности, однако, и наполняют всю нашу жизнь. В них-то как раз «форма» отнюдь не исчисляется цифрами и не однообразна, и ее нельзя даже приблизительно передать голым понятием пространства трех измерений. Непосредственно достоверное переживание глубины с его неизмеримой полнотой нюансов неуловимо для теоретических определений. Вся лирика и музыка, вся египетская, китайская и западная живопись громко возражают против гипотезы о постоянной математической структуре пережитого и увиденного пространства, и только полное непонимание всеми новыми философами живописи позволило им не считаться с этим опровержением. Горизонт, например, в котором и при посредстве которого всякий видимый образ постепенно переходит в завершающую плоскость – потому что и глубина есть нечто ставшее и, следовательно, ограниченное – не может быть выражен никакой математикой. Каждый мазок кисти пейзажиста опровергает теорию познания.

"Три измерения" в качестве абстрактных математических

единиц не обладают никаким естественным пределом. Их

смешивают с плоскостью и глубиной пережитого зрительного

впечатления и, таким образом, одна ошибка теории познания

находит свое продолжение в другой, а именно: будто и созерцаемая протяженность безгранична, хотя наш взгляд охватывает только освещенные фрагменты пространства, пределом которых как раз является их световая граница, будь то небо неподвижных звезд или атмосферическое сияние. "Видимый мир" в действительности есть совокупность световых сопротивлений, так как чувство зрения связано с наличием отраженного света. Греки в качестве пластически предрасположенных натур этим и удовлетворялись. И только западное

244

мирочувствование выставило в качестве символа и внутреннего постулата жизни идею беспредельного мирового пространства с бесконечными системами неподвижных звезд и расстояниями, далеко выходящими за пределы всякой зрительной вообразимости: это создание внутреннего взора, которое никоим образом неосуществимо для глаза и даже идея которого показалась бы людям иначе чувствующих культур странной и недоступной.

4

Открытие Гаусса, вообще изменившее сущность современной математики *, имело своим результатом не только доказательство того, что существует несколько одинаково правильных геометрий трехмерной протяженности, из которых ум избирает одну, потому что верит в нее, но также и того, что «пространство» уже более не есть простой факт. Есть несколько видов точной, строго научной пространственности трех измерений, и вопрос о том, который из них отвечает созерцанию, доказывает только, что спрашивающий не понимает смысла проблемы. Математика, независимо от того, пользуется ли она в качестве пособия наглядными образами и представлениями или нет, имеет дело с чисто абстрактными системами, мирами числовых форм, и ее очевидность идентична с имманентной этим мирам форм причинной логикой. Эти же суть отражения форм рассудка и, следовательно, в каждой культуре имеют другой стиль. На этом основана их точная применимость к рассудочно воспринятой, механической, мертвой природе физики, которая, в свою очередь, также является отражением формы духа, но только иного порядка. Рядом с множественностью изменчивых образований созерцания стоит, следовательно, множественность неподвижных математических пространственных миров, таящая в себе свою собственную загадку, и под общим для всего этого названием «пространство» слишком долго скрывался тот факт,

что всякое предполагаемое здесь постоянство и идентичность

есть заблуждение.

Таким образом, оказывается разрушенной иллюзия единого пребывающего, окружающего всех людей пространства, относительно которого можно окончательно согласиться при помощи понятий, все равно принимать ли это пространство за Ньютоново абсолютное мировое пространство, в котором

* Как известно. Гаусс почти до конца своей жизни молчал о своем открытии, потому что боялся “воплей беотийцев”

245

находятся все вещи, или за Кантову неизменную, общую всем

людям всех времен форму созерцания, которая создает сами

вещи. Каждый личный «мир» в потоке исторического становления есть некое, никогда не преходящее и никогда не повторяющееся переживание, и таким же переживанием является всякое принадлежащее отдельному живому человеку пространство. При этом вся сила выражения отдельной души, стремящейся создать свой мир, лежит в постигающем переживании глубины или удаленности, при посредстве каковой чувственная плоскость – хаос – только и становится пространством, пространством данной души.

Таким образом, мы совершили отграничение живого созерцания от математического языка форм, и перед нами вскрывается тайна становления пространства.

Подобно тому, как в основе ставшего лежит становление, в основе законченной и мертвой природы – вечно живая история, в основе механического – органическое, в основе причинного закона, объективно установленного – судьба, точно так же и направление есть начало протяженности. Тайна завершающейся жизни, на которую намекает слово «время», служит основанием тому, что, будучи завершено, обозначается словом «пространство», смысл которого доступен скорее внутреннему чувству, чем пониманию. Всякая настоящая протяженность, настоящая, поскольку она являет собою осуществленное переживание, в действительности осуществляется исключительно переживанием глубины; и как раз это направление, протяжение в глубину, в даль – для глаза, чувства или мышления – этот переход от чувственно-хаотической плоскости к космически-устроенной картине мира и есть то, что, обретаясь в чистом становлении, обозначается словом «время». Человек чувствует себя – и это и есть состояние настоящего бодрствования – среди окружающей его со всех сторон протяженности. Достаточно проследить это основное чувство миросообразности, чтобы прийти к заключению, что в действительности существует только одно истинное измерение пространства, а именно направление от себя в даль, и что отвлеченная система трех измерений есть только механическое представление, а совсем не действительность жизни. Переживание глубины, направление в даль, расширяет ощущение, превращая его в мир. Направленность жизни была знаменательно охарактеризована как необратимость, и остаток этого решающего признака времени можно наблюдать в той необходимости, с которой мы можем ощущать глубину мира только по направлению от себя, а не от горизонта к себе.

246

Если, с некоторой оговоркой, можно причинную форму

духа назвать застывшей судьбой, то также возможно глубину пространства, эту основу формы мира, обозначить как застывшее время. Потому что пространства существуют только для живых людей. С душою кончается и мир. Я не без основания проводил различия между познаванием и познанным, между живым актом и мертвым результатом. Только таким образом становится доступной сущность пространства.

Если бы Кант выразился немного более точно, то вместо

того, чтобы говорить о "двух формах созерцания", он назвал

бы время формой созерцания, а пространство – формой созерцаемого, и тогда все бы сделалось ему ясным. Как жизнь приводит к смерти, а сознание к созерцаемому, так равно и направленное время приводит к пространственной глубине.

Здесь перед нами тайна, прафеномен, который нельзя разложить понятиями, а можно только принять таким, каков он есть; однако смысл его можно угадывать. Физик, математик, исследователь в области теории познания знают только уже ставшее пространство, соответствующее застывшей форме духа. Здесь же мы касаемся самого процесса становления пространства. Пространство во всех его различных видах, в каких оно осуществляется для отдельных людей и вполне столковаться относительно которых друг с другом невозможно, должно быть знаком и выражением самой жизни, самым первоначальным и мощным из всех ее символов.

Ощущение всего этого, пожалуй, можно передать несколько смелой формулой: "Пространство – вне времени". Оно ставшее, оно остается тем, что есть, частью отмершего времени, вне феномена времени. Мы истолковываем – или жизнь истолковывает в нас, через нас – с не оставляющей места выбору необходимостью каждый момент глубины, и о свободной воле нет и речи. Представим себе повешенную вверх ногами картину, которая производит на нас впечатление простого красочного пятна и вдруг, будучи перевернута правильно, пробуждает в нас впечатление глубины. В этот момент с творческой силой возникает акт образования пространства, и момент этот, когда бесформенное пространство становится устроенной действительностью, мог бы, если бы его вполне понять, открыть перед нами ужасающее одиночество человека, так как каждый человек только для себя обладает этой картиной,

этой только что сейчас превратившейся в картину плоскостью. Потому что античный человек ощущает при этом с априорной достоверностью телесность, мы – бесконечную пространственность, а индиец, египтянин – опять другие виды формы в качестве идеала протяженности.

247

Слов не достаточно, чтобы выразить всю интенсивность этих

различий, навсегда разделяющих мирочувствование отдельных видов высшего человечества, однако нам открывается это в пластических искусствах всех культур, чья сущность есть форма мира.

Это принудительное истолкование глубины, с силой элементарного явления царящее над бодрствующим сознанием, и есть то, что отмечает одновременно с пробуждением внутренней жизни границу между младенцем и мальчиком в отдельном человеке. У ребенка, тянущегося за луной, не обладающего внешним миром и подобного мерцающей первобытной душе по своей дремотной связанности со стихией ощущений нет переживания глубины. Это не значит, что у ребенка нет даже простейшего опыта в области протяженности; но у него нет миросознания, большого единства переживания в мире. И это сознание слагается по-другому у эллинского ребенка, чем у индийского или западного. Вместе с ним оно принадлежит одной определенной культуре, все члены которой имею, одно общее мирочувствование, и через него – одну общую форму мира. Глубокая идентичность связывает оба акта: пробуждение души (внутренней жизни), ее рождение к ясному существованию во имя определенной культуры, и внезапное уразумение дали и глубины, рождение внешнего мира при посредстве символа протяженности, свойственного только этой душе вида пространства, который отныне становится прасимволом этой жизни и определяет ее стиль и уклад ее истории, представляющий собою развивающееся экстенсивное осуществление ее интенсивных возможностей. Таким образом, разрешается и сводится на нет старый философский вопрос: этот праобраз мира есть прирожденный, – поскольку он есть изначальная собственность душевной стихии (культуры), чьим выражением мы становимся всем явлением нашего личного существования; но он также и приобретенный, поскольку каждая отдельная душа за свой счет еще раз повторяет этот творческий акт и в детском возрасте развертывает предназначенный для ее существования символ глубины, подобно бабочке, освобождающейся из своей куколки и развертывающей крылья. Первое понимание глубины есть акт рождения, акт рождения духовного, следующий за телесным. В нем рождается из своей материнской почвы культура, так как внезапное появление дорической, арабской, готической символики пространства указует на существование новой души. В глубоком смысле это соответствует греческому мифу о Гее и смутному чувству ранних народов, когда они возвращали матери-земле своих мертвых в скорченном положении (в положении

248

зародыша). Это рождение целой культуры повторяется

каждой отдельной душой внутри ее области. Платон, по преемству от первобытных эллинских верований, давал этому название анамнесис. Безусловная определенность формы мира, внезапно обнаруживающаяся в душе, может быть истолкована из тановления, а систематик Кант со своим понятием априорности формы шел при истолковании того же феномена от мертвого результата, а не от живого факта.

Протяженность должна отныне именоваться прасимволом

культуры. Из нее следует выводить весь язык форм существования культуры, ее физиогномию, в отличие от всякой другой культуры, в особенности от лишенного всяких физиогномических признаков окружающего мира примитивного человека. Подобно тому как для отдельной души существует только один мир, как ее отражение и противоположный полюс сознания, подобно тому, как пробуждение внутренней жизни совпадает с самостоятельным и необходимым истолкованием пространства вполне определенного типа, в равной мере существует нечто, лежащее, как идеал формы, в основе отдельных символов культуры.

Но сам прасимвол неосуществим и даже недоступен определению. Он действует в чувстве формы каждого человека во всякое время и предначертывает стиль всех его жизненных проявлений. Он присутствует в форме государственного устройства, в религиозных догматах и культах, в формах живописи, музыки и пластики, в стихосложении, в основных понятиях физики и этики, но не исчерпывается ими. Следовательно, его нельзя точно изобразить словами, так как язык и формы познания сами суть производные символы. Гёте и Платон называли его – хотя и не вполне в этом смысле – «идеей», которая непосредственно созерцаема в действительности, но в качестве вечной и недостижимой возможности не может быть познана. Кант и Аристотель, с неизбежной почти для всякого систематика ошибкой, стремились при помощи понятий изолировать его в акте познания.

Если мы в дальнейшем обозначаем прасимвол античного

мира как материальное, отдельное тело, а прасимвол западного – как чистое, бесконечное пространство, то при этом ни в коем случае не следует забывать, что никогда понятия не могут изобразить непостигаемого, что они способны только пробудить чувство понимания. Так же и математическое число, на примере которого мы установили различие языков форм отдельных культур и из которого Кант стремился вывести качество истолкования пространства, не есть сам прасимвол. Число как принцип предельности протяженного предполагает

249

предшествующее наличие переживания глубины, и если проблемой предельности в античности была квадратура круга, т. е. превращение ограниченного искривленной линией пространства в измеримую величину, а классическая проблема нашей математики есть определение предела в счислении бесконечно малых, то в этом с полной ясностью выражается различие двух прасимволов, но ни тот ни другой не представляют собою объектов этих проблем.

Чистое безграничное пространство есть идеал, который западная душа постоянно отыскивает в окружающем мире. Она стремится видеть его непосредственно осуществленным, и это как раз и дает бесчисленным теориям пространства последних столетий их глубокое значение в качестве симптомов определенного мирочувствования, независимо от значения их предполагаемых результатов. Их общую тенденцию можно выразить следующим образом: существует нечто, неизбежно и образующе лежащее в основе переживаний мира каждого отдельного человека. Все теории, более или менее приближаясь к учению Канта, ставили это неопределимое при посредстве понятий, в высшей степени изменчивое нечто в строгое подчинение математическому понятию пространства и просто предполагали, что подобный тезис сохраняет значение для всех людей. Что означает пафос этого утверждения? Едва ли какая-нибудь другая проблема была продумана столь же серьезно, и можно почти что подумать, что всякий другой мировой вопрос всецело зависит от этого одного, касающегося сути пространства. И не есть ли это так в действительности? Почему никто не заметил, что вся античность не проронила об этом ни слова, почему у нее не существовало даже самого слова, чтобы точно выразить эту проблему? Почему молчат о ней великие досократики? Или они не заметили в своем мире как раз того, что для нас представляется загадкой всех загадок? Не следовало ли нам давно понять, что как раз в этом молчании и лежит разрешение? Что значит то положение, что для нашего глубокого чувства «мир» есть не что иное, как в подлинном смысле рожденное этим переживанием глубины мировое пространство, чистое и величественное, пустота которого только подчеркивается затерянными в нем системами неподвижных звезд? Можно ли было бы объяснить это наше чувство мира какому-нибудь афиняну, например Платону? И позволил бы это сделать греческий язык, чья грамматика и сокровищница слов с полной несомненностью отражают античное переживание глубины? Мы неожиданно открываем, что эта "вечная проблема", которую Кант от имени всего человечества трактует со всей страстностью

250

символистического акта, есть проблема чисто западная и совершенно не существует в духе других культур.

Что же рисовалось в качестве основной проблемы всего

бытия античному человеку, обладавшему, несомненно, столь

же вполне ясным пониманием своего окружающего мира? Это

было ’ материальное начало чувственно-осязательных

предметов. Поняв это, мы ближе подходим к уяснению смысла не самого пространства, а того вопроса, почему проблема пространства должна была с таковой необходимостью стать основной проблемой западной души, и притом только ее одной. Миры чисел и то, как они раскрылись в обеих культурах, делают это вполне ясным. Античная душа преобразовала ставшее в устроенный мир чувственно измеримых величин. В этом до сих пор непонятное значение знаменитой аксиомы параллельных линий Эвклида *, единственного среди античных математических положений оставшегося не доказанным и вообще недоказуемого, как мы теперь это знаем. Но это-то как раз и делает ее догмой по отношению ко всему априорному опыту и, следовательно, метафизическим центром, носителем античной геометрической системы. Все остальные аксиомы и постулаты – все это только или подготовление или выводы. Это единственное положение для античного духа представляется необходимым и всеобщим и в то же самое время его нельзя вывести из других. Что это означает? То, что оно есть символ первого разряда. Оно изображает уклад, предопределенную структуру античного внешнего мира, идеал его протяженности. Как раз это теоретически наиболее слабое – по необходимости наиболее слабое – звено платоновской геометрии, против которого уже в эллинистическое время приводились возражения, вскрывает ее душу, и как раз этот очевидный для популярного опыта элемент стал объектом возражений со стороны западного числового мышления. Один из глубочайших симптомов нашего существования – это то, что мы, исходя из нашего числового чувства, противопоставляем эвклидовой геометрии не одну, но несколько геометрий, которые для нас – отнюдь не для античного способа познавания – одинаково истинны, одинаково бесспорны. Подлинная тенденция и символика этих, заслуживающих наименования анти-эвклидовских геометрий ** заключается в том, что они отрицают во всякой протяженности телесно-

* Через точку возможно провести только одну прямую, параллельную данной.

** Согласно учению которых через точку к прямой нельзя провести ни одной параллельной, или же можно провести две или бесчисленное количество параллелей.

осязательный момент, который Эвклид своими положениям.

признал священным, что они независимо от чувственного и

вне пределов зрения создали новый идеал, идеал высшей пространственности, превышающий популярно-наглядную очевидность, и вместе с тем не знающей одного, исключающего

все другие решения. Вопрос о том, которая из трех не-эвклидовских геометрий «настоящая», находящая себе оправдание в действительности – хотя и обсуждавшийся серьезно самим Гауссом, – античен с точки зрения мирочувствования, и его не должен бы возбуждать мыслитель нашего круга. Он закрывает доступ к настоящему глубокому смыслу этого духовного феномена: не в реальности той или иной геометрии, а в множественности равно возможных геометрий проявляется специфически западный символ. И вот группа этих трехмерных пространственных структур, выражающая собою настоящую бесконечность возможностей, среди которых античная версия есть только точкообразная возможность, только предельный случай, окончательно растворяет остаток пластически-чувственного в чистом чувстве пространства. Приписывать отвлеченному пространству какую-либо одну структуру – к тому же выведенную по привычке из зрительной картины – значит придерживаться статуарной, а не контрапунктической тенденции; нас удовлетворяет только изменчивая множественность друг друга исключающих пространств, из которых ни одному не должно быть отдано преимущество. Новейшее геометрическое умозрение, переступив за пределы и этой группы, пришло к целому ряду иных, в высшей степени трансцендентальных, частью уже совершенно недоступных для

оптического приема геометрий, таковые все в своих пределах неоспоримы и «множество» которых – в смысле учения о множествах – знаменует «число», являющее собою,

несомненно, в высшей степени труднопонимаемый символ западного мирочувствования.

Здесь сознание формы западной математики выражает то

же самое, что, собственно, стремилась выразить Кантова теория познания утверждением, что пространство априорно лежит в основе вещей, а именно, что «пространство» – творец, а все материально-наличное его творение, – каковое утверждение резко противоречит выводам арабской и индийской теории познания. И эту-то самую всемогущую пространственность, всасывающую в себя и создающую из себя субстанцию всех вещей, наше самое подлинное и самое высшее в аспекте нашей вселенной, – античный человек, даже не имеющий

слова, а следовательно и понятия, для пространства *, совершенно отвергает как’?? как нечто, что не существует. Надо по возможности глубже проникнуться всем пафосом этого отрицания. Античная душа при помощи его со всею страстностью символистически отграничивается от того, что она не признавала за существующее, что не могло быть выражением ее бытия. Мир совершенно иной окраски вдруг развертывается перед нашим взором. Для античного глаза аттическая мраморная статуя в ее чувственном существовании выражает без остатка все то, что называется действительностью. Материальность, видимая ограниченность, осязаемость, непосредственное наличие – этим исчерпываются все признаки этого вида ставшего. Вселенная античности, космос, благоустроенное множество всех близких и вполне обозримых предметов, завершается телесным небесным сводом. Кроме этого ничего не существует. Античное мирочувствование совершенно не знает нашей потребности воображать новое пространство, даже за пределами этой оболочки. Т???’?? – вот наиболее резкое противоречие западному чувству, которое как раз требует этого чистого, необходимо воспринимаемого как бесконечное, «абсолютного» пространства, которое воспринимает его как действительность, как подлинное 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. Наше божественное – это вечное пространство, как это явствует из всех великих воззрений, начиная с Данте и кончая Кантом и Гёте. Вещи суть явления, не более, обусловленные пространством находящиеся над вопросом –?. В этом убеждает нас пантеизм XVIII столетия, в котором Бог и бесконечное пространство становятся для чувства совершенно идентичными. Фаустовская вездесущность Бога, все с большей определенностью воцаряющаяся над картиной мира начиная с крестовых

* Слова «пространство» нет ни в греческом, ни в латинском языке:(locus) значит место, местность, также положение в социальном смысле, (=spatium) расстояние ("между"), дистанция, степень, также земля, почва (– полевые плоды), (= vacuum) обозначает совершенно определенно полое тело, причем центр тяжести перенесен на охватывание. В позднейшей литературе прибегают к беспомощным выражениям, как?р?? ("чувственный мир") или spatium inane – "бесконечное пространство", но также и широкая поверхность, корень слова spatium означает «вспухать», толстеть. В ранней литературе не было потребности в иносказании, потому что не было самого представления.

походов, и ученье, что пространство есть творящая форма объективных явлений, сводятся к одному и тому же внутреннем

переживанию. Если искать понятия вещества, диаметрально

противоположного античному, то неизбежно таковым окажется понятие вещества западной физики. Оно определяет массу как постоянное отношение между силой и ускорением. Может ли существовать "более нематериальное" мышление? Античным понятиям материи и формы, представляющим собою оптические принципы

телесного существования, мы противопоставили совершенно устраняющие наглядность понятия ем кости 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 родствен интуиции чистого пространства. В противоположность изваяниям античных святилищ и рынков, в ней мы находим бестелесное царство звуков, звуковых пространств, звуковых морей; оркестр кипит прибоем, вздымает волны, затихает в отливе; он живописует совершенно потусторонние дали, сияния, тени, бури, полет облаков, молнии цвета; припомним ландшафты инструментовок Глюка и Бетховена. «Одновременно» с каноном Поликлета, тем сочинением, в котором великий ваятель изложил строгие правила оптического сложения человеческого тела, сохранившие господство вплоть до Лисиппа, сложился около 1740 г. строгий канон четырехчастной сонаты, отступления от которого наблюдаются впервые, в поздних бетховенских квартетах и симфониях, пока, наконец, в одиноком, вполне «бесконечном» мире звуков музыки «Тристана» не растворяется всякая земная осязаемость. Это основное чувство растворения, освобождения, разрешения души в бесконечном, освобождения от всякой материальной тяжести, которое постоянно пробуждается к жизни высшими моментами нашей музыки, в то время как влияние античного искусства связывает, ограничивает, утверждает чувство телесности, как мы это читаем между строк Аристотелевой «Поэтики», — это чувство было облечено теорией познания в сухую формулу пространства, как априорное условие чувственных явлений.

Для античного духа существовало только нечто, находящееся «между» предметами, лишенное при этом акцента действительности слова «пространство». Только новая геометрия (Гильберт, Пеано) нашла достойным внимания метафизическое содержание этих «промежутков». От Архимеда, для которого существовали только тела и взаимное их удаление

друг от друга, мы бы услыхали недоумевающий вопрос, как

мог мало-мальски разумный человек дойти до такого воплощения ничто, каковым является допущение чистого, проникающего случайные вещи и обесценивающего их реальность

пространства.

5

Таким образом, каждая из великих культур обладает тайным языком мирочувствования, вполне понятным только тому, чья душа принадлежит к этой культуре. Не будем заблуждаться. Мы можем, пожалуй, случайно прочесть немногое в античной душе, чей язык форм представляет приблизительно полную противоположность западному; с очень трудного вопроса о том, в какой мере это возможно и было достигнуто, приходится начинать всякую критику Ренессанса. Но когда мы слышим, что — по всей вероятности, размышление о столь гетерогенных проявлениях бытия при всяких обстоятельствах останется в высшей степени сомнительной попыткой — древние индийцы обладали представлением чисел, которые, по нашему понятию, не имеют ни значимости, ни величины, ни качеств, выражающих отношения, которые становились положительными, отрицательными, большими, малыми единствами лишь на основании положения, на основании известных сторонних признаков, — то и мы должны сознаться, что наше мышление лишено возможности точно пережить душевный склад, лежащий в основе этого числового феномена. Так, 3 для нас постоянно есть нечто, будь то положительное или отрицательное; для греков оно было непременно величиной + 3; для индийца оно означает лишенную сущности возможность, для которой слово «нечто» еще не имеет значения, по ту сторону бытия и небытия, которые со своей стороны суть только случайные признаки. Плюс — 3, 1/3 суть эманирующие действительности низшего порядка, заключенные совершенно непонятным для нас образом в загадочной субстанции (3). Нужно иметь браминскую душу, чтобы воспринимать эти числа как само собой понятное, как идеальных представителей завершенной в себе формы мира;

для нас это так же непонятно, как нирвана системы йогов, которая находится по ту сторону жизни и смерти, сна и созерцания, страдания, сострадания и бесстрастности, и все же представляет собою некоторую действительность, для выражения которой у нас даже нет нужных слов. Только из этой духовной стихии могла возникнуть грандиозная концепция, трактующая ничто как некоторое настоящее число, а именно

255

концепция нуля, и именно индийского нуля, для которого

"обладающее сущностью" и "лишенное сущности" одинаково

внешние обозначения. Этот нуль, быть может наводящий на

догадки об индийской идее протяженности, о трактуемой в

"Упанишадах" совершенно чуждой нашему чувству пространства пространственности мира, конечно, был совершенно чужд античности. Совершенно преобразовавшийся по пути через арабскую математику, он был впервые введен в 1544 г. у нас Штифелем, причем сущность его принципиально изменилась, и он занял середину между плюс 1 и минус 1, сделавшись разрезом линейной числовой непрерывности, т. е. он был ассимилирован западным миром чисел в совершенно неиндийском смысле.

То обстоятельство, что арабские мыслители зрелого времени – а среди них были первостепенные умы, как, например, Аль-Фараби и Аль-Каби – в полемике против Аристотелева учения о бытии доказывали – и доказали, – что тело как таковое для своего существования не предполагает необходимо наличия пространства, и выводили сущность этого пространства, т. е. арабского вида протяженности, из признака "нахождения на определенном месте", отнюдь еще не означает, что их воззрения ошибочны по сравнению с Аристотелем и Кантом или что они думали недостаточно ясно – хотя мы и склонны аттестовать таким образом то, что не укладывается в наши умы, – но доказывает только то, что арабский дух имел другие категории мира. Пользуясь своим языком понятий, они могли бы опровергнуть Канта с такой же тонкостью доводов, с какой и Кант мог опровергнуть их, и обе стороны остались бы при этом убеждены в правоте своей точки зрения.

Когда мы, люди западной духовной сферы, говорим о пространстве, мы, несомненно, мыслим приблизительно в одном и том же стиле, точно так же как мы пользуемся одними и теми же языком и словесными знаками, идет ли речь о пространстве в математике, физике, живописи или «действительности», хотя всякое философствование, стремящееся (и долженствующее) установить вместо этого сродства идентичность ощущений, остается в высшей степени сомнительным. Но ни один эллин, египтянин, китаец не мог бы почувствовать что-нибудь из этой области совершенно одинаковым с нами образом, и никакое произведение искусства или система мышления не уяснят им, что означает для нас «пространство». Античные исконные понятия, как-то: ,, происходящие из иной внутренней жизни, целиком передают содержание иначе устроенного – мира, остающегося для нас

256

чуждым и далеким. Пользуясь средствами нашего языка и

пользуясь словами «начало», «материя», «форма», для пере-

вода с греческого этих понятий, мы достигаем только приблизительного сходства и ограничиваемся слабой попыткой проникнуть в чужую сферу мыслей, которая в своей глубине и подробностях все же навсегда останется для нас безмолвной; это все равно, что попытка «переложить» скульптуру Парфенона для струнного оркестра, или вылить Бога Вольтера из бронзы. Категории мышления, жизни, миросознания столь же различны, как черты лица отдельных людей; и в этом смысле существуют «расы» и «народы», объединенные в сообщества обладанием одной духовной формой или идеей; и они так же мало осведомлены относительно этого, как относительно того, что такое «красное»

или 'желтое" для других; общая символика, главным образом символика языка, питает иллюзию идентичной внутренней жизни и идентичной формы мира. Великие мыслители отдельных культур похожи в этом отношении на людей, страдающих дальтонизмом, не сознающих своего недостатка и взаимно подсмеивающихся над ошибками других.

Подведем итоги. Есть множественность прасимволов. Переживание глубины, через посредство которого возникает мир, через посредство которого ощущение расширяется в мире, многозначительное для души, собственностью которой оно является, и только для нее одной, иное в бодрствовании, сне, приятии мира и наблюдении мира, различное у ребенка и старика, горожанина и крестьянина, мужчины я женщины, это переживание осуществляет, притом с полной необходимостью, для каждой высокой культуры возможность формы, на которой зиждется все существование этой культуры. Все понятия формальных единств, как-то: масса, субстанция, материя, вещь, тело, протяжение и тысяча сохраняемых в языках иных культур словесных обозначений соответствующего вида, суть бессознательные, определенные судьбой оттенки, из всей полноты мировых возможностей предпочтительно подчеркивающие во имя отдельной культуры то, что для нее показательно. Ни одно из них не может быть с точностью перенесено в сознание другой культуры. Ни одно из этих изначальных слов не возрождается второй раз. Что для нас является противоположностью, как, например, смысл слов «пространство» и «материя», может для другого духа казаться идентичным. Все определяется выбором символа в тот момент, когда душа культуры пробуждается в своей стране к самосознанию; этот выбор являет собою нечто потрясающее для каждого, умеющего таким образом наблюдать мировую историю. Здесь скудная

проблема пространства критической философии возвышается до идеи макрокосма, в котором для людей известного рода в отличие от других все ставшее объединяется в некое единство формы и значения.

Человеческая культура, как итог ставшего и чувственного

выражения души, как тело ее, смертное, преходящее, подвластное закону, числу и причинности; культура, как исторический феномен, как образ в мировой картине истории, как подобие и совокупность символов: таков язык, единственный, при помощи которого душа может выразить, чем и как она страдает.

Везде изначальным является живая душевная стихия, находящаяся в постоянном процессе осуществления. Но она остается непонятной и недоступной. Всякая интуиция, какого бы то ни было рода, встречает исключительно отражения и символы, которые еще плотнее облекают последнее и глубочайшее, говоря о нем. Вечно душевное навсегда останется для нас закрытым; здесь положена непреступаемая граница. На пути толкования макрокосма мы достигаем не гипотетической прадуши, а только образа отдельной души. Прафеномен остается обособленным. Культура – это последняя из достижимых для нас действительностей. Пусть ее называют явлением: для нас нет ничего более реального. «Мир», как absolutum, как вещь в себе, есть предрассудок. Мы достигаем путем морфологии лишь впечатления отдельных миров, как выражения отдельных душ; вера физика или философа, которую он разделяет с толпой в то, что его мир есть действительно мир, напоминает нам уверенность дикаря, что все боги черны.

И макрокосм также есть собственность отдельной души, и

мы никогда не узнаем, как обстоит дело с макрокосмом других. То, что говорит нам и через нас, людей Запада, и только нам одним – далеко превышая все возможности изъяснения в понятиях – слово «пространство», это творческое истолкование переживания глубины, это загадочный символ, который греки называют «ничто», а мы «все», окрашивает наш мир в такие краски, которых совершенно не было на палитре античной, индийской или египетской души. Одна душа развивает свои переживания в As-Dur, другая в F-Mol; одна ощущает их эвклидовски, другая – контрапунктно, третья – магически. От чистейшего аналитического пространства и нирваны до аттической воплощенной телесности ведет целое множество все усиливающихся по чувственности содержания символов бытия, из которых каждый способен развить из себя

законченную форму мира. Сколь далек, странен, преходящ

258

по своей структуре был для последующих пяти или шести

культур мир индийской или вавилонский, столь же непонятен

в скором времени станет и западный мир для людей еще не

родившихся культур.

II

АПОЛЛОНОВСКАЯ, ФАУСТОВСКАЯ, МАГИЧЕСКАЯ ДУШИ

6

Я буду называть душу античной культуры, избравшую

чувственное наличное отдельное тело за идеальный тип протяженности, аполлоновской. Со времени Ницше это обозначение стало для всех понятным. Ей противопоставляю я фаустовскую душу, прасимволом 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 фаллоса; 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 пространства. Так отличаются друг от друга фреска Полигнота и масляная картина Рембрандта. Аполлоновское – существование грека, который обозначает свое «я» словом а употребляет в смысле личного имени, которому чужда идея внутреннего развития, а следовательно, и всякая настоящая

внутренняя и внешняя история; это эвклидовское, точкообразное, чуждое рефлексии существование; фаустовским является 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 динамомашины 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

259

наследству формы, появляется магическая душа арабской культуры, пробудившаяся во времена Августа в странах между Ефратом и Нилом, со своей алгеброй и алхимией, мозаикой и арабесками, со своими богослужебными ритуалами и "кисмет".

Пространство – я могу теперь сказать – в фаустовском словоупотреблении есть некое, строго отделенное от мгновенной чувственной наличности отвлечение, для которого не должно было существовать соответствующего выражения н, аполлоновском языке, греческом или латинском. Столь же чуждо пространство и аполлоновским искусствам. Античный рельеф – вспомним метопы и фронтон Парфенона – строг" стереометрически наложен на плоскость. Есть только промежутки «между» фигурами, но нет глубины. Напротив, ландшафт Клода Лоррена – только пространство. Все подробности служат только к его осуществлению. Все тела в качеств носителей света и тени имеют только

атмосферическое, перспективное значение. Импрессионизм есть обесплочивание мира в угоду пространству. Исходя из этого мирочувствования, фаустовская душа в своем раннем времени должна была прийти к такой архитектурной проблеме, центр тяжести которой лежал в создании мощных пространств сводчатых соборов, стремящихся от портала в глубину хора. Напротив того – античная, телесная архитектура собственно исчерпывается типом легко обозримого одним взглядом "периптероса' и в высшей степени материальным явлением "трех ордеров" колонн. Везде мы находим то же самое. Где бы ни искали себе обе эти души выражения: в искусстве, религии, политике, мышлении, деятельности – везде в основе осуществленного языка форм лежит в качестве образующего принципа прасимвол: в одном случае осязаемое тело, в другом – единое пространство.

Поэтому античная культура начинает свое существование

с великолепного отказа от имевшегося уже налицо богатого,

живописного, в высшей степени сложного искусства, которое

не могло стать выражением ее новой души. Суровое и узкое,

на наш взгляд скудное и представляющее собою шаг назад, с

1100 г. наряду с крито-микенским возникает раннедорическое

искусство геометрического стиля. Гомеровский эпос подтверждает это. Там говорится, что Ахиллов щит с его изобилием картин, микенской работы, выкован «богом» *, а панцирь

* Мы теперь знаем, что автор этой части «Илиады» имел перед глазами произведение микенского искусства, смысл которого он нередко понимал превратно.

Агамемнона, строгий и простой, выкован людьми. Склонность

к бесконечному дремала в недрах северных стран задолго до

проникновения туда первых христиан; а когда фаустовская

душа пробудилась, она пересоздала в духе своего прасимвола

одинаковым образом и древнегерманское язычество и восточное христианство, как раз в ту эпоху, когда из неопределенных народностей: готов, франков, лангобардов и саксов – сложились физиогномически строго характерные единства наций: немецкой, французской, английской и итальянской. «Эдда» сохранила нам наиболее раннее религиозное выражение фаустовской душевной стихии. Она достигла своего внутреннего завершения как раз в то время, когда клюнийский аббат Одило положил начало движению, превратившему магическое, восточноарабское христианство в фаустовское западной церкви. Около 1000 г. имелось налицо две возможности образования фаустовской религии: или путем приятия и перетолкования магического христианства отцов церкви, или путем развития германских форм. «Эдда» показывает нам то, что тогда также было еще возможным. Валгалла возникла под влиянием классиков «Апокалипсиса» несомненно во время после Карла Великого. Фригга – это Мария, Сигурд – Хэлианд. Стихи «Эдды» творят мировое пространство. Ни в одной поэзии не было выражено сильнее преодоление всего телесно ограничивающего. Античный эоло-дорический эпос являет собой безусловное утверждение и предание чувственному миру, состоящему из бесчисленных отдельных вещей. Бесконечное пространство, которое благодаря своему трансцендентальному пафосу требовало как раз преодоления этого наивного мира, которое не было непосредственно доступно глазу, а нуждалось в завоевании, создайте свою высокую поэзию силы, безудержной воли, страсти побеждать и уничтожать сопротивление. Сигурд – это воплощение победы этой души над оковами материи и наличности. Никогда еще не бывайте ритма, столь широко развертывавшего вокруг себя пространства и дали, как этот северный:

На горе будут – излишне долго

Мужи и жены – на свет рождаться.

Но мы, мы оба – пребудем вместе,

Я и Сигурд.

Течение Гомеровского стиха – это легкое дрожание листа

под полуденным солнцем, это ритм материи: стих "Эдды"

– подобно потенциальной энергии в картине мира современной физики – создает скрытое напряжение в пустом, безграничном: далекие грозы в ночи над высочайшими вершинами. В его волнующейся неопределенности растворяются все слова

261

и вещи; это словесная динамика, а не статика. В нем предвозвестие красок Рембрандта и инструментовки Бетховена. В нем чувствуется безграничное одиночество как отечество фаустовской души. Что такое Валгалла? – Неизвестная германцам эпохи переселения народов и даже Меровингов, она была изобретена пробуждающейся фаустовской душой, несомненно, под впечатлением антично-языческого и арабско-христианского мифа обеих старших южных культур, по всюду распространявших свое влияние посредством своих классических или священных писаний, своих статуй, мозаик, миниатюр, своих культов, обрядов и догматов. И несмотря на это, Валгалла витает где-то по ту сторону всякой ощущаемой действительности в далеких, темных, фаустовских областях. Олимп покоится на настоящей греческой земле; рай отцов церкви и Корана представляет собою волшебный сад, расположенный где-то в магической вселенной. Валгалла не привязана к определенному месту. Потерянная где-то в беспредельности со своими нелюдимыми богами и богатырями, она представляется огромным символом одиночества. Зигфрид, Парсифаль, Тристан, Гамлет, Фауст – это самые одинокие герои всех культур. Таково свойство западной души. Вспомним в «Парсифале» Вольфрама удивительный рассказ о пробуждении внутренней жизни. Лес, томление, загадочное сострадание, неизреченное одиночество – все это фаустовское. Всякому это знакомо. В Гётевском «Фаусте» вновь возвращается этот мотив во всей своей глубине:

В порывах радостно-могучих

Рвался в леса я и поля,

И новая средь слез горючих

Мне открывалася земля.

(Перевод Фета).

Это переживание мира совершенно незнакомо аполлоновскому и магическому человеку, ни Гомеру, ни св. Иоанну. Кульминационный пункт всей поэмы – это то удивительное утро Великой Пятницы, когда герой в разладе с Богом и самим собой встречает благородного Гавана. "Быть может, я найду помощь у Бога". И он идет паломником к Тевреценту. Здесь ядро фаустовской религии. Становится понятным чудо евхаристии, объединяющее участников в мистическую общину, в единую, дарующую спасение церковь. Через миф о святом Граале и его рыцарях мы постигаем внутреннюю необходимость германско-северного католицизма. В противоположность античным жертвоприношениям, приносимым отдельным богам в их храмах, здесь перед нами одна бесконечная жертва

262

приносимая повсюду и ежедневно. Такова фаустовская

идея IX–XII веков времени «Эдды», предугаданная английскими миссионерами, подобно Винфриду, но только в указанную эпоху достигшая зрелости. Собор, чей престол охвачен совершающимся чудом, есть ее превратившееся в камень выражение.

Множественность отдельных тел, каковой является античный космос, требует

подобного же мира богов: таков смысл античного политеизма. Единое мировое пространство, будь оно прочувствовано как магико-алхимическое или динамически-фаустовское, требует единого Бога восточного или западного христианства (двух отдельных религий под одной маской). Зевс – это человек, даже больше, это – тело. Только аттическая пластика выработала окончательные образы Афины и Аполлона, подобно тому, как органные фуги, кантаты и «Страсти» Шюца, Гаслера и Баха создали образ протестантского Бога. Начиная с изобилия образов «Эдды» и одновременных с ней легенд о святых, вплоть до Гёте, протекает процесс, обратный тому, который мы наблюдаем в античности. Там идущее все дальше распадение на атомы божества, так что для римлян имена Juppiter Latiaris и Juppiter Feretrius обозначали два совершенно отличных, отдельных numen'a, каждый из которых требовал своего особого культа; здесь – единый Бог, постепенно все более и более сливающийся с единым пространством.

Вся магическая, настойчиво защищаемая авторитетом церкви небесная иерархия, начиная с ангелов и святых и кончая Троицей, теряет свою телесность и бледнеет все более и более, а под конец из сферы возможностей фаустовского мирочувствования пропадает и дьявол, великий противник в мировой драме. Он, в которого еще Лютер швырнул чернильницей, давно обходится смущенным молчанием в протестантской теологии. Одиночество фаустовской души не мирится с дуализмом мировых сил. Бог сам по себе есть все. В XVII в. язык форм живописи оказывается бессильным перед этой религиозностью, и инструментальная музыка становится единственным и последним средством религиозного выражения. Можно сказать, что католическое и протестантское вероисповедания относятся друг к другу, как алтарная икона к оратории. Уже вокруг германских богов и героев образуются отрицательные пространства, загадочные темноты; они погружаются в область музыки (не вполне музыки "Кольца Нибелунгов"); они – ночные, потому что дневной свет создает границы для глаза и, следовательно, телесные предметы. Ночь отнимает тело; день отнимает душу. У Аполлона и Афины нет

"души". Над Олимпом царит вечный свет ясного южного дня

Аполлоновский час – это самый полдень, когда засыпает великий Пан. Валгалла лишена света. Уже в «Эдде» мы предчувствуем ту глубокую полночь, которая окружает погруженного в размышление в своем кабинете Фауста, которая наполняет гравюры Рембрандта, в которой теряются звуковые краски Бетховена. Вотан, Бальдур, Фрейя никогда не имел «эвклидовского» облика. Для них, как и для ведийских богов Индии, нельзя "подыскать изображения или подобия". Эта невозможность заключает в себе возведение вечного пространства в наивысший символ, в противоположность телесному изображению, которое низводит пространство до степени «окружающего», лишает его святости и отрицает. Это не мир близкого и обозримого глазом. Этот глубоко прочувствованный мотив лежит в основе иконоборчества в Исламе и Византии – и то и другое в VIII в. – а также в позднейшую эпоху на протестантском Севере. Разве и создание Декартом антиэвклидовского анализа пространства не было своего род. иконоборчеством? Античная геометрия воображает дневной мир чисел, теория функций есть, собственно, ночная математика.

К ночной области, будь то хотя бы внутренняя, душевная

ночь, относится чувство покинутости. Античный человек

? Аристотеля, чья жизнь достигала своей высшей точки в дневное время, следовательно, среди общества на площади, никогда не знал этого чувства. Индийская душа никогда не могла от него освободиться. В этом отличие Сократа от Будды и Руссо. Светотень Рембрандта, метафизически означающая это одиночество, безграничную потерянность души среди мирового пространства, имела своих первых предвозвестников в жутких коричневых и серых тонах северного мира богов; аналогичным образом она в последний раз проявляется в ночном сумраке последних квартетов Бетховена с их мучительными вспышками молний и в безысходной тоске музыки «Тристана», и потом быстро тускнеет в запоздалой, оторванной и трудно доступной лирике мирового города у Бодлера, Верлена, Георге и Дрема.

Все, что высказывала эта душа при помощи необычайной

богатства средств выражения, в словах, звуках, красках, живописных перспективах, философских системах, легендах, а также в значительной мере в пространствах готических соборов и в формулах теории функций, а именно – все свое

264

мироощущение, то же самое египетская душа, далекая от всякого теоретического и литературного честолюбия, выразила исключительно в непосредственном языке камня – сильнейшего символа ставшего. Вместо того, чтобы заниматься игрой слов на тему о форме протяженного, о своем «пространстве» и своем «времени», вместо того, чтобы слагать гипотезы, системы чисел и догмы, египетская душа молчаливо воздвигала свои огромные символы в стране, омываемой Нилом. Что за люди! Фаустовская душа, «искорка» Майстера Экхарта, чувствовала себя бесконечно одинокой в огромных далях – как пастушья песня в начале третьего акта "Тристана и Изольды". Аполлоновская душа чувствовала себя заброшенной слепой?? в бессмысленный мир бесчисленных отдельных вещей, гонимой и раздавленной, как ее потрясающее отражение, царь Эдип. Египетская душа воображала себя странствующей по узкой и неумолимо предначертанной жизненной тропе. Такова была ее идея судьбы. Египетское бытие – это бытие странника, весь язык форм этой культуры служит олицетворением одного этого мотива. Рядом с пространством севера и телом античности египетский прасимвол скорее всего можно обозначить словом дорога. Это совсем иной, для нас трудно доступный способ понимания протяженности. Таков аспект, к осуществлению которого, начиная от рождения и вплоть до своего угасания, стремилось египетское искусство. Торжественно шествующая вперед статуя; бесконечные, расположенные в строгом порядке переходы храмов при пирамидах IV династии (2930–2750 гг.), сумрачные, ведущие, все суживаясь, через залы и дворы к погребальной комнате; аллеи сфинксов, в особенности XII династии (2000–1788 гг.), циклы рельефов на стенах храмов, вдоль которых должен проходить зритель, которые его провожают и направляют, – все это отражает переживание глубины очень своеобразного народа, египетскую судьбу, с ее железной необходимостью, символируемой гранитом и диоритом (вспомним, быть может, соответственный этому смысл, который имел гранит для Гёте и его созерцания истории земли). Отнюдь не следует приписывать пирамидам, этим огромным созданиям преизбыточествующей снами юности – они принадлежат готике египетской души – смысла стереометрических тел. Так воспринимал античный зритель, с не допускающей сомнения убежденностью, обусловленной его мирочувствованием. У египтянина, однако, в определяющем его форму мира переживании глубины, было настолько сильно подчеркнуто направление, что пространство оставалось в некотором роде в состоянии постоянного осуществления. Мы видели, как в

265

исконном переживании человека, служащем для него источником одновременно и внутренней жизни и обладания внешним миром, направление в качестве признака живущего углубляет чувственное восприятие и превращает его в пространство, превращает время в неподвижную даль. То, на что я пытался намекнуть словом «дорога», есть образ этого пребывающего в сознании миротворящего акта. Дорога обозначает одновременно и судьбу и "третье измерение". Мощные поверхности стен, рельефы, ряды колонн, мимо которых она проходит, представляют собой "длину и ширину", т. е. восприятие, то чуждое, которое жизнь расширяет в мир. Таким образом, путник переживает пространство в некотором роде в его еще не объединенных элементах, в то время, как античность вообще не знает этого пространства, а нас оно окружает в виде покоящейся бесконечности. Поэтому это искусство добивается только воздействия плоскостями и ничего большего, даже в тех случаях, когда оно пользуется кубическими средствами. Для египтянина пирамида над царским гробом была треугольником, огромной, завершавшей путь, царившей над ландшафтом плоскостью могущественнейшей силы выражения, с каковой точки зрения он к ней и подходил; колонны внутренних переходов, отличавшиеся строгой композицией и сплошь покрытые украшениями, вырисовываясь на темном фоне, создавали впечатление исключительно вертикальных полос поверхности, сопровождавших ритмически шествие жрецов; рельеф тщательно подогнан под плоскость – чем сильно отличается от античного – и только его фигуры сопутствуют зрителю. Все движется мощно к одной цели. Господство

горизонтальных и вертикальных линий и прямого угла, избегание ракурсов утверждают двухмерный принцип и изолируют переживание глубины, которая совпадает с направлением и целью пути – гробом. Это искусство не допускает никаких ослабляющих напряжение души отклонений.

Разве не это же самое – причем в примере Египта оно высказано самым возвышенным языком, какой только можно вообразить – стремятся выразить наши теории пространства? Не менее других к этому стремится и физиологическая, так как изображение на сетчатой оболочке обладает также свойствами плоскости, и только при помощи жизненного акта превращается в пространственное опытное познание.

Символическим переживанием того, кто шел от ворот пирамидного храма, расположенного у берега Нила, вверх по закрытому жертвенному пути, сопутствуемый всеми символами бытия в глубокомысленных образах, был сам процесс становления пространства, заключающий в себе смысл

внешнего мира. Среди этих форм человек чувствовал идентичность становления пространства с жизнью. Сквозь узкие двери мощных пилонов – символа рождения – судьба без всяких отклонений вела сквозь все суживающиеся покои к последней целле, которая заключала в себе увековеченное в виде мумии тело, удерживающее при себе «ка» умершего фараона. Это целая метафизика в камне, рядом с которой писанная – Кантова – кажется беспомощным лепетанием. Этот один символ пути выражает склад египетского макрокосма более исчерпывающе, чем могли это сделать любые античные или индийские символы. Это сообщает египетскому языку форм такую чистоту и упрощенность, которая воспринимается людьми иных культур, нами, как неподвижность.

8

У каждой культуры есть ее готика, ее детство. Но и в пределах отдельной культуры каждый отдельный человек переживает соответствующую фазу. Давно уже обращено внимание на внутреннее сродство первобытного и детского искусств. Несомненно, исконное, встречающееся даже у животных удовольствие подражать чему-нибудь, является постоянно действующим побудителем во всяком искусстве. Уже ребенок трудится над тем, чтобы при помощи контурного рисунка «изобразить» что-нибудь, или подражает взрослым в их манерах и выражениях. Мы знаем источник происхождения греческой? – козлиные пляски крестьян на Дионисовом празднике душ, символизировавшие вновь пробудившуюся производительную силу природы. Самые способные к мимическим представлениям из их среды странствовали из деревни в деревню на телеге ("телеге Феспида"), нарядившись зверями ("трагическая маска"), и смешили зрителей. Подобное встречается в каждой стране. Нам известны нарисованные с большим сходством изображения зверей, исполненные пещерными людьми и бушменами. Будь то музыка или живопись – настоящий рационалист не заметит в искусстве никаких других стремлений. Еще Аристотель указывает на как на сущность искусства, и отсюда же исходит несколько плоское выражение Лессинга, что конечная цель всякого искусства есть удовольствие.

С другой стороны, чувство формы пробуждающейся культуры проявляется с такой силой, что оно до неузнаваемости стилизирует растения, зверей и мотивы человеческого тела. Этому нас учат в одинаковой мере дипилоновый стиль, романский стиль, раннеегипетское и раннеарабское (древнехристианское

искусство. Здесь новая душа говорит на новом никогда не существовавшем ранее и не повторяемом в будущем языке. Здесь суть не в подражательной, а в символической тенденции, не в удовольствии, а в демоническом порыве, допускающем что угодно, только не занимательность, не развлечение, не "веселость души художника". Только к такому искусству и применимо понятие стиля; его влияние распространяется на все формы внешней жизни, и дух его угасает в тот момент, когда культура превращается в цивилизацию, а душа – в интеллект.

В этой противоположности веселости и серьезности художника, игры и вынужденности, подражания и заклятия чувственного мира перед нами

проявляются опять те же исконны чувства взыскания мира и боязни мира, и нам сразу становится понятным, насколько все споры о проблемах искусств связаны с этим; в противоположности аполлоновского и дионисовского, классического и романтического искусств, формы и содержания, правила и произвола, артистичности и натурализма дело в той или иной мере касается скрытой здесь тайны. Только систематик, человек рассудка, захочет разделять и взвешивать там, где исторически, психологически, лично действует только одно целое. Однако необходимо помнить что не может быть речи об одном корче искусства.

Детская смена глубокого восхищения перед брезжущим миром, перед весной души, неудержимое взыскание зрелости роста, завершения и глубочайшего страха перед непонятным которое лежит в этом расцвете, перед судьбой, которая с ним связана, перед неизвестностью конца, перед тайной бренности – создает на пороге каждой культуры строгий стиль дорического или готического характера, большую орнаментику и склонность к огромному, для позднейших поколений часто загадочному зодчеству, на которое оказываются неспособными все достигшие зрелости культуры, как-то: барокко, ислам или Среднее Царство Египта.

Гигантские произведения подобного рода вообще не являются продуктами «искусства» в артистическом смысле какой-нибудь сознающей свои средства и цели и выбирающею свою задачу живописи, скульптуры или поэзии; их возникновение – элементарное явление природы. Собор – это безыменное и непроизвольное создание, возникшее из родной почвы и ее юного человечества, из недр его рожденное, а не личносознательная концепция, проистекающая из воли какого-либо художника. Внезапные, простые и цельные, подавляющие своим выражением упорства и муки, исполненные сладостной тоски и самоотдания, повсюду навстречу дневного

мира вырастают эти отроческие сны ранней души: великое

зодчество, великий миф, эпос, новый орнамент, войны героического времени.

Всякая боязнь мира, как мы видели, есть боязнь пространства, осуществленного, предела – смерти. Она коренится в переживании глубины, из которого рождается видимый мир. У образа, числа, пространства и боязни – одно общее основание. И таким путем осуществленный, приведенный при посредстве прасимвола в неподвижный, порядок и благодаря этому во всем своем объеме сделавшийся употреблением этой одной души – ее макрокосмом – мир становится враждебным принципом, царством темных сил, воплощением зла. В этом отношении вражда между душой и миром есть никогда вполне неизгладимый первоисточник всякого миросознания. Поэтому-то юная душа внезапно осознает одиночество своей человеческой стихии среди всего преходящего. Это – демоническое начало всякой природы – природы как мира протяженности, – столь же знакомое античной душе, как и всякой другой. Фаустовское и магическое христианство, орфики с их формулой? и египетская "Книга Мертвых" согласны в этом друг с другом. Тысячи мифических образов, легенд и обычаев, свидетельствует об этом. Подобно самому незначительному орнаменту на рукояти меча, сосуде или капители колонны, греческая культовая драма есть также средство умилостивления гнева богов. Так, Ливии (VII, 2) называет сценические игры (традиции), устроенные в Риме для отвращения чумы, caelestis irae placamina. Вот это демоническое, вызванное к проявлению фактом возникновения пространства. душа стремится отрицать, подчинить, освятить, заклиная его чарами символа. Она дает ему форму, обладающую значением осмысленную границу, имя, т. е. делает его от себя зависимым *.

Поэтому самое раннее и самое элементарное изо всех искусств обращается к праматери мира, к камню, воплощению сопротивления, которое боязнь стремится сломить. Мы никогда не поймем гигантскую архитектуру соборов и пирамид, если не признаем их за жертву, которую юная душа приносит чуждым силам. Жертва, в первоначальном для человечества смысле, означает принесенные в дар чего-то такого, что составляет часть собственной души. Преимущественно это животное-тотем, в котором есть какая-то часть души клана, или

* Такое же действие оказывает боязнь и в позднейших обстоятельствах. Все боязливые люди дорожат преданиями. Все социальные предания выражают страх известного сословия перед непредвиденным

в которое при помощи посвящения входит душа приносящего

в жертву, и жертвоприношение которого осуществляет мистическое единение с силами *.

Такой жертвой, притом самой большой из всех, являются

все ранние архитектуры. Потому что в них таится не только

тот или иной символический смысл, как в культовых танцах

и песнопениях, в картине, статуе или сонате, но весь дух

культуры, ищущей через свое превращенное в камень «я» со-

единения с основами мира. Древний Собор есть полнейший

макрокосм фаустовской души, пирамидный храм — египетской, базилики Равенны или Византии — магической. Все позднейшие произведения искусства по сравнению с ними являются частичными. Тона и краски, прозрачный мрамор, литая бронза, прочтенное и произнесенное поэтическое слово — все это средства искусства; они отрекаются от своего стихийного бытия или лишены его. Всякое сознательное художество эгоистично, полно прихотей и «свободы». Его произведения уже не вырастают из материнской почвы. Идея без личной жертвы всей души исчезает вместе с ранней эпохой.

Это первое искусство нуждалось в сознании победы и поэтому преодолевало камень, заставляло его вырастать из земли в символических формах. И так как вопрос стоял о самой жизни, эти формы непосредственно примкнули к мысли о смерти: в пирамидных храмах, чьи внутренние переходы вели к царской гробнице, так же как и в соборах, где высокосводчатые корабли с рядами колонн устремляются к алтарю, таящему тайну евхаристии, жертвоприношение ставшего человеком Бога. По сравнению с таким искусством все остальные представляются игрой, чересчур земными и эстетически смакующими. Отсюда эти огромные тяжести, которыми обременило себя верующее человечество, чтобы сделать строительство действительно жертвой. Кажется просто чудом та умственная сила, при помощи которой люди столь раннего развития разрешали с первого приступа, с уверенностью лунатика почти бессознательно технические задачи, на которых терпело неудачу зрелое знание позднейших столетий. Я вспоминаю при этом огромные глыбы фундамента солнечного храма** в

* И социальные предания до позднейшего времени не вполне утратили характер жертвы. В истории французского государственного устройства после 1789 г. витает какой-то призрак легенды о кольце Поликрата.

** Сирийские солнечные культы, наряду с культами Митры и Сераписа, наряду с ранним христианством, принадлежат к кругу раннеарабских религий магического стиля. Кроме храма в Баальбеке, который, несмотря на совершенно античные детали, как целое представляет своими внутренними, дворами совершенно новую строительную идею и выражает новое мирочувствование;

270

Баальбеке, преодолевая сопротивление которых совершено

для нас загадочным образом ранняя арабская эпоха служила

идее своего бытия и переживанию своего мирового пространства, а также сказочные каменные массы соборов и пирамид, вознесенные от земли вверх в мировое пространство. Подобно тому, как около 1100 г. князья, горожане и челядь брались за тачку, чтобы воздвигнуть соборы посреди крохотных городов вся гордость строителей выливается в стихах второго Титуреля, — равным образом постройка Хеопсовой пирамиды должна была быть актом посвящения. При всем изобилии технических и материальных средств ни рококо, ни Перикловы Афины, ни Багдад Гаруна-аль-Рашида не смогли бы создать подобное. Аркополь, Версальский дворец, Альгамбра, произведения утонченного художественного вкуса, кажутся рядом с ними маленькими и слишком человеческими.

9

Оба искусства грезы, большая орнаментика и большая

архитектура, всегда полагают сообща начало новому культур-

ному развитию. Несомненно, многие мотивы северного орнамента имеют прагерманское или кельтское происхождение -

и в «Эдде» многое кельтского происхождения – не говоря

уже о заимствовании у арабов и античности, но только в X в.

возникает целостное органическое образование фаустовского

орнамента во всей его неизмеримой глубине, представленного теми образцами, которыми мы любуемся в соборах Св. Трофима в Арле, Св. Петра в Ольнэ, Св. Лазаря в Отэне, в соборах Пуатье, Муассака, в германских соборах, в особенности эпохи Оттонов и Штауфенов, на скамьях хоров, на утвари, одежде, книгах и оружии. Тут новый прасимвол, бесконечное пространство, преобразовал всю сокровищницу форм в единый цельный язык. Одновременно с магическими куполами сирийских базилик пробуждается волшебный язык арабески, которая, пестря и запутывая, поглощая все линии, одухотворяет с этих пор и лишает телесности все то, что является духовной собственностью арабской культуры – вплоть до мира форм персидского, лангобардского и норманнского, так называемого «средневекового» искусства.

Святая строгость господствует в этих ранних формах. Не

без основания древнейшая дорика носит наименование геометрического стиля.

высоким формальным сродством с древнехристианским типом базилик обладали также Серапейон в Милите и большая синагога в Александрии.

271

Древнехристианское-позднеязыческое искусство саркофаговых рельефов и портретов Константиновского стиля считалось на том же основании и еще теперь считается искусством упадочным. В надгробном храме Хэфрена (IV династия) математическая простота достигает своей вершины: везде прямые углы, квадраты, прямоугольные пилястры; никаких надписей, никаких переходов; только несколькими поколениями позднее смягчающий напряжение орнамент осмеливается проникнуть в возвышенную магию этих зал. Подобно этому и благородный романский стиль Вестфалии (Кореей, Минден, фрекенгорст) и Саксонии (Гильдесгейм, Гернроде) сумел с неописуемой внутренней мощью и достоинством, далеко превышая в этом отношении всю готику, вложить весь смысл мира в одну линию, одну капитель, одну арку.

Для простоты этого раннего языка души ничто не кажется

невозможным. В нем мы встречаем символы, характер которых как символов до сего времени никто даже и не подозревал. Египетская душа с ее строгим пристрастием к хронологическому, необычайной размеренностью и уравновешенностью социального бытия – протекающего в этом единственном случае действительно "sub specie aeternilatis", – с ее предпочтением самых твердых пород камня, с ее отказом от всего исключительно литературного, уже с самого начала объединила все это со страстною стремительностью в высшей форме выражения, в государстве, которое непосредственно передает дух этой культуры. И государство также есть часть архитектуры. И его формы, как формы ставшего, осуществленного, протяженного, говорят о прасимволе культуры. Античный полис – это двойник дорического храма, и так же, как он – эвклидовское тело. Западная система государства – это динамика географических пространств. Еще выразительнее говорит форма египетского государства. Его мероприятия и учреждения разделяются по династиям; его люди, тщательно расслоенные, с фараоном во главе, каждый раз снова принимаются за постройку пирамиды. У каждого своя должность. Единичное существование исчерпывается участием в большом действии. Нет «гениев», нет частных интересов. Это государство есть судьба; оно изображает путь египетского человечества; оно само устанавливает связь между собой и идеей смерти. Пирамида – это огромная гробница царя; закладка ее первого камня

составляет первый акт его правления; над ней трудится весь народ, пока этот царь царствует. К нему, чей 'ка", привязанный к мумии, переживает все династии ведет этот торжественный путь колонных зал и покоев с изваяниями; ряды колонн, ряды рельефов, ряды статуй, еще раз

272

повторяют метафизический мотив рядов властителей, выражающих изменчивое в неизменном, живое в протяженности, в государстве, в ставшем. Что в других культурах явлено в тысяче образов, обладает здесь только одним. Государство есть сама действительность, другой не существует. Переживание глубины, символизированное в храмовом пути, принадлежит всему египетскому народу, но едва ли отдельным душам. Во всем органическом мире найдется только одна внушительная параллель этому явлению, о которой еще никто не подумал, – это государство пчел.

Оба являются высшим выражением заботливости, можно

также сказать: долга. Если где-нибудь может найтись параллель кантовской этике, не в формулах, а в действительности, то это как раз здесь. Есть что-то прусское, что-то от Фридриха Великого в этой государственности египетского человека. Совсем рядом стоит другая культура, которая никогда не знала чувства будущего – направления жизни, смысла истории – и, следовательно, не знала и заботы: это античная. Потому-то она не создала настоящего государства, так же как и ранней архитектуры большого стиля.

Этим объясняется, почему мировую историю главным образом воспринимали и трактовали как историю государств. В основе этой связи лежит глубокая необходимость. Культура (душа), не имеющая чувства собственного становления – а это и есть история, осуществление возможного, – не имеет никакого представления о том, что ей надлежит совершить. В идее государства выражается история того будущего, каким его хочет известная культура. Прошедшее и будущее – одинаково феномены отдаленности. Люди заботятся о том и о другом, или вообще игнорируют и то и другое, заботятся о мертвых и еще не родившихся или только о минутном счастье. Социализм предполагает наличие исключительной исторической одаренности, так как связывает будущее с прошедшим; стоицизм совсем аисторичен. Он ни о чем не помнит и ни о чем не заботится. Египетское государство в некотором отношении социалистическое. История индийских государств – если о таковой можно говорить – в отношении беззаботности, покорности ходу событий имеет в себе что-то античное. Кто обладает внутренним развитием – в гетевское время это называлось культурой человека – и отдает себе отчет в этом, тот обладает внутренней будущностью и волей к ней. «Государством» внутреннего человека является его характер. Образование характера и история государств, как биографические формы отдельного лица и его культуры, в своей глубине идентичны. Шекспир создал наряду со своим "Отелло"

273

и «Макбетом» также серию своих исторических хроник, Гёте

наряду с «Эгмонтом» – «Тассо», наряду с внешней – внутреннюю революцию. Дон Кихот, Дон Жуан, Вертер резюмируют так же известную политическую фазу, и совершенно не античную, психологическую диалектику в романах Шодерло де Ланкло, Стендаля и Бальзака можно назвать политикой души; в этом смысле Жюльен Сорель – воспитанник Наполеона. Аттическая драма неполитична – следовательно, мифична – и лишена формального мотива внутреннего развития. Как Антигона не есть характер, "слагающийся в потоке мира", так и Афины не государство в западноевропейском смысле. И та и другие всей суммой своего бытия принадлежат мгновению, как эвклидовское тело. У них нет генезиса и цели бытия. Оба явления, мировая картина истории и феномен государства, в котором, по Гётеву выражению, непосредственно созерцается идея, относятся друг к другу как жизнь и пережитое. Поэтому западная политическая история и западная система государств являют собою волю и достижение: соответственно этому античная история и несвязное множество полисов являют собою предание себя на волю судьбы и результат этого.

Так же и готический собор относится к северной вере, как

пережитое к переживанию. Дыхание его пространств есть

Дух Божий. Он символизирует "путь к Богу", к алтарю, который таит в священной гостий непрерывающееся чудо, объединяющее причастников его в видимую церковь, некую, существующую вне границ пространства и времени, фаустовскую общину. Мысль эта, являющаяся исключительным достоянием западной души, возникшая в X столетии и утвержденная в качестве догмата на Латеранском соборе в 1215 г., создала из арабской базилики восточного христианства собор. Чувство пространства магического человека, впервые возвещенное Пантеоном, построенным сирийцем в Риме, и ведущее через купольные постройки Равенны и Византии к великим мечетям Ислама, внезапно уступило место новому переживанию глубины, а следовательно и новой архитектуре и государственной идее. В дворцовой капелле Карла Великого в Ахене – по духу своему мечети – нет еще никакого признака этих новшеств. Несомненно благодаря подобному же внезапному духовному творчеству в конце IV династии – около 3000 г., когда с окончанием Тинисской эпохи пробуждается к жизни египетская культура – одновременно с новым мирочувствованием возникли как нечто целое идея религии, идея государства фараонов и воплощающая их зодческая мысль тогдашних диковинных храмов мертвых.

274

10

Теперь из этого различия между собором и пирамидой,

между незримой церковью и видимым государством как формами выражения духовной общины становится понятным мощный феномен готической души, устремляющейся в великолепном порыве через все границы видимой чувственности. Может ли быть что-либо более чуждое духу египетского государства, которому служили все фараоны, чью тенденцию хотелось бы назвать возвышенным реализмом, чем политическое честолюбие императоров саксонских, франконских и Гогенштауфенов, погибших из-за того, что они устремлялись дальше всяких реальных государственных возможностей. Признание границы было бы для них равносильно принижению идеи власти. Здесь безграничное пространство в качестве прасимвола со всей своей неописуемой мощью вступает в область общественности, и к образам Оттонов, Конрада II, Генриха VII и Фридриха II можно прибавить норманнов, завоевателей Исландии и в особенности великих пап Григория VII и Иннокентия III, которые хотели сравнять видимую область власти с пределами известного тогда мира. В этом отличие гомеровских героев с их столь скромным географическим кругозором от вечно устремляющихся вдаль героев сказаний о Граале, Артуре и Зигфриде. В этом также отличие крестовых походов, когда воины с берегов Эльбы и Луары отправлялись к крайним пределам известного тогда мира, от тех событий, которые легли в основу Илиады, и местная ограниченность и обозримость которых дает возможность делать точные выводы о стиле античной душевной стихии.

Дорическая душа осуществила символ телесно-наличной

отдельной вещи, так как она пренебрегала всеми большими

далеко простирающимися созданиями. Имеются достаточные

причины тому обстоятельству, что первая послемикенская

эпоха ничего не оставила нашим археологам. Если египетская

и фаустовская душа нашли свое первое выражение в мощной

архитектуре, то античная душа искала своего выражения в

определенном отказе от нее. Достигнутое ею наконец выражение есть дорический храм, производящий впечатление только своей внешностью, как некоторое массивное образование среди ландшафта, и отрицающий вообще пространство как таковое, оставшееся без художественной оценки, как как то, чему не должно быть места. Египетский ряд колонн подпирают потолок залы. Грек заимствовал этот мотив и приспособил его к своему складу, вывернув тип постройки,

как перчатку. Внешняя расстановка колонн есть остаток "внутреннего пространства" *.

В противоположность этому магическая и фаустовская души возводили свои иссеченные из камня сновидения в виде сводчатых перекрытий исполненных значительности внутренних пространств, зодческая идея которых предвосхищает дух обеих математик, алгебры и анализа. В распространяющемся из Бургундии и Фландрии способе построек ребристый крестовый свод с его распалубками и контрфорсами означает вообще разрешение замкнутого, ограниченного чувственно-осязаемыми плоскостями пространства. Внутреннее пространство все-таки представляет собою нечто телесное. Здесь замечается стремление вырваться из этого пространства в беспредельность, как позднее к тому же стремится выросшая под этими сводами контрапунктная музыка, чей бестелесный мир навсегда остался раннеготическим. Во всех случаях, хотя бы и в самое позднее время, когда многоголосая музыка возносилась к своим высшим возможностям, как, например, в Страстях по Матфею в "Героической сонате", в вагнеровских «Тристане» и «Парцифале», она с внутренней необходимостью становилась собороподобной и возвращалась к своему отечеству, к каменному языку эпохи крестовых походов. На помощь должна была прийти вся мощь глубокомысленной орнаментики с ее причудливо жуткими превращениями растений, звериных и человеческих тел (С.-Пьер в Муасаке), отрицающей субстанцию камня, растворяющей все линии в мелодии и фигурации тел и все фасады – в многоголосые фуги, телесность статуй – в музыку складок, чтобы окончательно изгнать античный призрак телесности. Вот в чем настоящий глубокий смысл огромных оконных стекол соборов с их пестрой, прозрачной, следовательно совершенно нематериальной живописью – искусством, никогда более не повторяющимся и являющим собою самую резкую из всех мыслимых противоположностей античной фрески. Это нагляднее всего видно, например, в Sainte Chapelle в Париже, где рядом с сияющим стеклом камень почти исчезает. В противоположность фреске, этой как бы телесно сросшейся со стеной картине, чьи краски

* На мой взгляд, не подлежит сомнению, что греки в то время, когда они перешли от храма с антами к храму, окруженному колоннами (периптерос) как раз в то же время, когда греческая круглая пластика под несомненным влиянием египетских образцов высвободилась из-под зависимости от рельефа (Аполлон из Теней), находились под мощным влиянием египетских рядов колонн. Это, однако, никак не влияет на тот факт, что мотив античной колонны и античный принцип применения рядов колонн есть нечто вполне самостоятельно.

276

производят впечатление вещественности, здесь мы встречаем

краски, подобные пространственной свободе звуков органа,

совершенно отрешенные от посредничества несущей площади,

свободно реющие в беспредельности образы. Сравним теперь

фаустовский дух этих высокосводчатых, пронизанных цветными лучами, устремленных к хору церковных кораблей с впечатлением от арабских – следовательно, древнехристианско-византийских – куполов. И сферический купол, как будто свободно реющий над базиликой или над восьмиугольной постройкой, означает также преодоление античного принципа естественной тяжести, выраженной соотношением архитрава и колонны. И здесь камень сам себя отрицает. Призрачно-волнующее сочетание форм шара и многоугольника, масса, как бы лишенная тяжести и вознесенная над землей на каменном кольце, сокрытие всех тектонических линий, маленькие отверстия вверху свода, проливающие вниз неопределенный свет, из-за чего границы пространства еще более утрачивают реальность, – такими стоят перед нами шедевры этого искусства: Сан-Витале в Равенне, св. София в Византии и Пещерный Храм в Иерусалиме. Вместо египетских рельефов с их чисто плоскостным трактованием, тщательно избегающим всякого напоминающего о глубине ракурса, вместо вовлекающей во внутрь здания внешнее пространство мира оконной живописи соборов, – мерцающие мозаики и арабески, где господствует золотой тон, одевают здесь все стены и сообщают действительному сказочную, неопределенную призрачность, всегда столь привлекательную для северного человека в мавританском искусстве.

11

Итак, феномен стиля коренится в подвергнутой нами исследованию сущности макрокосма, в прафеномене культуры. Тот, кто в должной мере уяснит себе содержание этого слова, не сочтет возможным поставить в связь фрагментарные и хаотические художественные проявления первобытного человека со всеобъемлющей определенностью стиля. Только искусство больших культур, воздействующее как нечто целое в смысле выражения и значения, обладает стилем – притом не одно только искусство.

Существуют прекрасные зарисовки животных, исполненные людьми дилювиальной эпохи и дикарями, а также очень высоко стоящее микенское и меровингское искусства. Однако как раз в них и выясняется с полной наглядностью упомянутое различие. Это не есть стиль. Все это – изолированное,

277

находящее радость в образах и подражании, полное понимания гармонии и оттенков, но совершенно лишенное, скажем прямо, метафизического чувства формы, которое бессознательно стремится к определенной цели во всех случаях своего проявления в произведениях искусства, в постройках, утвари и украшениях. Только таким образом появляется стиль, являющий собою непреднамеренное и неизбежное (теперь особенно мы должны подчеркнуть это) устремление, свойственное всей деятельности, остающееся неизменным начиная с ранней дорики вплоть до римлян или с раннего романского стиля вплоть до ампира. Сравним Аахенский собор с постройками, возникшими на каких-нибудь 150 лет позднее: в этот промежуток родился стиль. Постройки Карла Великого представляют собою наглядный пример искусства, существующего вне и до атмосферы стиля, следовательно, вне культуры! В них нет прасимвола, который можно и нужно бы было осуществить. Так же отличаются друг от друга на основании признака внутренней необходимости формы геометрические узоры, позднемикенского и раннедорического искусства. Только дорика вкладывает в них известную тенденцию, известный мировой закон. С другой стороны: мы видим, что эта тенденция оканчивается в античности с эпохой александринизма, у нас около 1800 г. Возможности именно этой идеи формы истощились. Начиная отсюда, идет подражание, ухищрение, придумывание «стилей», которые меняются каждые десять лет и с которыми каждый делает, что ему вздумается; люди занимаются повторением, комбинированием, хлопочут о до крайности внешних мелочах, так как потребность художественной работы еще продолжает существовать, однако стиль, т. е. необходимое искусство, уже умер. Таково положение и в наши дни.

В стиле вскрывается, проникая и превышая всякую сознательную художественную преднамеренность – представляющую собою вообще позднее и городское явление – бессознательный душевный элемент, то, что я обозначил словами "идея существования". Стиль есть судьба. Он дается, но его нельзя приобрести. Сознательный, намеренный, надуманный стиль есть ложный стиль, как это доказывается примером всех поздних эпох, а в особенности нашей современности. Великие художники и великие произведения искусства – это явления природы. Мир – природа – есть создание души; в равной мере и совершенное художественное произведение есть создание души: и то и другое непроизвольны, не зависят от выбора, необходимы, следовательно, и то и другое – «природа». На этом основана внутренняя идентичность стиля

278

и соответствующей математики, формы стиля все без исключения экстенсивные формы. Они подчиняют в области протяженного чуждое, воспринимаемое как наличное. Из двух исконных человеческих художественных стремлений – стремленья подражать и стремленья символизировать, это последнее, орнаментальная воля, создает стиль. Не в взыскании мира, а в боязни мира заложен наиболее глубокий из доступных нам смысл всех элементарных художественных форм. Художественному произведению стиль присущ как раз в том же смысле и в той же мере, в какой физическому представлению, кроме теоретически-образного, присуще еще и математическое содержание.

Чтобы убедиться на примере, вернемся еще раз к огромному феномену египетского стиля, который за последние несколько лет стал для нас более

обозримым. Если вообще это возможно в каком-нибудь стиле, то как раз здесь мы видим овладение смертью. Здесь вечность отмечает каждую черту; не захватывающая страстность, которая в готике устремляет свой полет, стремится отделиться от земного и потеряться в потусторонних пространствах; не та слишком телесная и, на наш взгляд, несколько поверхностная склонность античности окружать себя наслаждением минуты и забывать все остальное. Египетский стиль исполнен глубокого реализма. Он захватывает все преходящее; он признает все ставшее и ограниченное — и поэтому-то до самой последней эпохи он предпочитает в качестве материала камень, — но с тем, однако, чтобы преодолеть его. У Рембрандта, Бетховена и Микеланджело в каждой черте мы чувствуем страх перед пространством; в архитектуре Мемфиса и Фив страх этот остается далеко позади.

Около 1100 г., одновременно во Франции, Верхней Италии и Западной Германии, входит в обычай перекрытие сводами среднего корабля соборов, вместо существовавших до того времени плоских потолков. Египетский стиль начинается с творческого акта равной бессознательности и символической выразительности. В начале IV династии (2930 г. до Р.Х.) прасимвол дороги вдруг вступает в жизнь. Мирообразующее переживание глубины, свойственное этой душе, получает свое содержание от самого фактора направления: глубина пространства в качестве ставшего неподвижным времени, даль, смерть, судьба всецело господствует над способами выражения; исключительно чувственные измерения длины и ширины превращаются в сопутствующую поверхность, которая ограничивает и предуказывает дорогу судьбы. Столь же внезапно около начала V династии появляется специфически египетский

279

низкий рельеф, рассчитанный на близкое созерцание и своим циклическим распорядком принуждающий зрителя

двигаться вдоль поверхности стены в определенном направлении *. Позднейшие ряды сфинксов и статуй, подземные и террасовые храмы, статуи, задуманные шествующими и взирающими вперед, а не с профиля, все более подчеркивают стремление к единственной далекой цели, существующей в мире египетского человека, к смерти и гробу. Было замечено, что уже в раннее время толщина и расстояния меж отдельных колонн в колоннадах рассчитаны так, чтобы закрывать собою боковые просветы. Это явление не повторяется больше ни в одной архитектуре.

Величие этого стиля представляется нам чем-то застывшим и неподвижным. Конечно, он стоит вне всякой страстности. которая еще ищет и боится и, таким образом, сообщает второстепенным деталям беспокойную и субъективную изменчивость в ходе столетий. Все, на наш взгляд, существенное в элементах своего макрокосма египетская душа отодвигала на задний план, но, несомненно, столь чуждый Египту фаустовский стиль — он также, начиная с самого раннего романского стиля, вплоть до рококо и ампира, представляет собою нечто целое — со своим беспокойством и со своими исканиями чего-то, показался бы египтянину чем-то гораздо более однообразным, чем мы это можем себе представить. Однако из установленного нами понятия стиля следует — и мы не должны забывать этого, — что романский стиль, готика, Ренессанс, барокко, рококо суть только фазы одного и того же стиля, в котором мы естественно в первую очередь замечаем переменчивое, а глаз по-другому устроенного человека отличит постоянное. Действительно, бесчисленные перестройки романских зданий в стиле барокко, позднеготическом и рококо, причем в этом нет ничего режущего, внутренняя гармоничность северного Ренессанса и крестьянского искусства, в которых готика и барокко становятся вполне идентичными улицы старых городов, где фронтоны и фасады самых различных стилей сочетаются в гармоническое целое, наконец, невозможность в известных случаях отличить романский стиль

* Ясность плана египетской и западной истории позволяет сравнивать их во всех подразделениях, и такое сравнение вполне достойно стать темой специального исследования по истории искусства обоих культур: IV династия с ее строгим стилем пирамид (2930–2750 гг.; Хеопс, Хэфрен) соответствует романскому стилю и ранней готике (900-1100); V династия (2750–2625; Сахура) — расцвету готики (1110–1250); VI династия, эпоха расцвета архаического портретного искусства (2625–2475: Пиопи 1 и II) — поздней готике (1250–1400).

280

от готики, Ренессанс от барокко, барокко от рококо – все это доказывает, что "фамильное сходство" этих фаз гораздо

значительнее, чем это кажется нам самим.

Египетский стиль абсолютно архитектоничен вплоть до эпохи угасания египетской души. Он не допускает никаких

отступлений в сторону занимательного искусства, никакой

станковой живописи, никаких бюстов, никакой светской музыки. В античности с началом ионики руководящая роль в образовании стиля переходит от архитектуры к не находящейся в зависимости от нее пластике; в эпоху барокко она переходит к музыке, язык форм которой, в свою очередь, господствует над всем зодчеством XVIII столетия; у арабов с наступлением исламитской фазы орнаментика арабески растворяет все формы архитектуры, живописи и пластики, придавая всему стилю особый отпечаток, который мы бы теперь назвали характерным для прикладного искусства. В Египте продолжается неоспоримое господство архитектуры. Последняя только смягчает свой язык. В залах пирамидных храмов IV династии (храм пирамиды Хефрена) стоят лишенные всякого украшения столбы с острыми кантами. В постройках V династии (пирамида Сахура) появляется растительная колонна. Окаменелые исполинские лотосы и пучки папируса вырастают из просвечивающего алебастрового пола, представляющего собою воду, окруженные пурпуровыми стенами. Потолок украшен птицами и звездами. Священная дорога от ворот до погребальной комнаты – картина жизни – представляет со-

бою поток. Это сам Нил, сливающийся в одно целое с пространством направления. Дух отечественной земли соединяется с родившейся от него душою. Совершенно таким же образом эвклидовское бытие античной культуры привязано таинственной связью к многочисленным мелким островам и предгорьям Эгейского моря, а вечно устремляющаяся в бесконечность страстность Запада – к широким низменностям Франконии, Бургундии и Саксонии.

Египетскому стилю свойствен такой преизбыток выразительности, который при других условиях представляется совершенно недостижимым. Мне кажется, что скука, это разжижение отдельных моментов жизни, которое нам точно так же знакомо, как и грекам, была совершенно чужда египетской душе. Жить и только жить, вкладывать в каждую минуту возможно большее содержание действия становится необходимостью под углом такого воззрения на мир, перед символами иероглифов, мумий и надгробных пирамид. Можно только почувствовать этот уклад бытия, а не выразить его словами. Правилом является не наша «воля», не античная

"софросине", а какая-то невыразимая словами полнота бытия. Люди не пишут и не говорят, – они творят и действуют. Огромное молчание – первое наше впечатление, получаемое от всего египетского, – вводит в заблуждение относительно мощности этой жизненной силы. Нет культуры, обладающей в большей мере душевной жизнью. Нет народных собраний, нет болтливой античной общественности, нет северных гор литературы и публицистики, – только определенно-уверенная, сама собой понятная деятельность. О подробностях мы уже говорили. Египет имел математику высшего порядка, но она проявлялась исключительно в мастерской строительной технике, несравненной системе каналов, изумительной астрономической практике и не оставила ни одного теоретического сочинения ("Счетную книгу Яхмоса" нельзя считать за что-либо серьезное). Уже Древнее Царство (соответствующее эпохи немецких императоров) обладало редко когда-либо превзойденной, предвидящей на целые поколения вперед социальной экономикой, имевшей, однако, форму хорошо расчлененного, обдумывающего каждую мелочь бюрократического государства. Римляне должны были опираться на него в целях сохранения жизнеспособности своей Империи, причем они никогда как следует не понимали его духа. Египту пришлось кормить Империю, снабжать ее деньгами и управлять ею; благодаря образцовости своих учреждений Египет сделался естественным жизненным нервом Империи, и Цезарь намеревался перенести свою резиденцию в Александрию. Но нет ни одного египетского сочинения по государственному

праву и финансовой науке. Поздние римляне присвоили себе литературную славу, приводя в систему тень этой мудрости,

Мне кажется, мы еще до сих пор не подозреваем, какая значительная часть Corpus Juris (самого создания, а не римского правосознания) происходит с берегов Нила. Египтяне были философами, но у них не было «философии». Повсюду никакого признака теории и доступное только немногим мастерство в практике.

И подобно тому, как всякая наука на берегах Нила была действием, а не дискуссией, точно так же и ранний эпос и идиллия, свойственные каждой эпохе, осуществлялись не к поэтическом искусстве слова, а в камне. В этом отношении V и IV династии соответствуют времени Гомера, "Песни о Нибелунгах" и «Парсифаля». Тогда были созданы серии рельефов больших храмов. Едва ли найдутся другие примеры такой жизненности и такой веселости детски- прекрасного настроения, как эти каменные идиллии, относящиеся к 2700 г. до Р.Х., с их охотами, рыбными ловлями, пастушескими

282

сценами, ссорами и играми, праздничными и семенными сцена-

ми, прогулками, сценами земледелия и хлопотливых ремесел,

повествующие обо всей жизни с такой бодрой силой и изобилием, с такой изящной чувственностью, безо всякой наводящей на размышления – гомеровской – рефлексии. Много говорят о ясности и бодрости людей других культур и называют при этом рядом с Гомером Феокрита, рядом с Вальтером фон-дер Фогельвейде при случае Рабле или Моцарта. Но подобного не достигали эллины в свои лучшие минуты, не говоря уже о флорентийцах и нидерландцах, Рафаэле и Рубенсе. А именно – «счастья». Только оно и делает совершенной символику пирамидных храмов. Рядом с архитектоническим элементом формы, при помощи которого познается и преодолевается идея смерти, стоит элемент лирический, подражательный, который творит образ жизни. В готике первый создал в соборах, второй в эпической поэзии два отдельных мира форм; здесь же при посредстве символа дороги сохранено возвышенное единство.

Гёте как-то раз выразил счастье своего существования в следующих словах: "Когда мне было восемнадцать лет, Германии было тоже только восемнадцать". Среди всех культур, пожалуй, одна только египетская достигла сознания такого счастья. Только с момента ее рождения вообще и начинается высшее человечество. Эти идиллии, принадлежащие к подражательному, а не символическому искусству, имеют своим источником взыскание жизни юной культурой, чистую радость начинающейся жизни. Глубокая, светлая, никаким видением старых, умирающих культур не омраченная ясность – у греков перед глазами был древний Восток, у нас "падение античного мира" – сияющая духовность, полное сознание собственной силы, самообладание, определенность цели, достигнутого и привычного строгого порядка и дисциплины *, никаких унылых мечтаний, никаких минутных желаний, никакой боязливой стоической умеренности, никакого следа несколько принужденного смеха Ренессанса или воспитанной на самоограничении? Периклова времени, но наивное, прочувствованное, ненадуманное счастье, – все это говорит нам языком этих рельефов, украшающих дорогу к царской погребальной комнате.

12

Египетский стиль, – это выражение смелой души. Его строгость и многовесность никогда не ощущались и не

* Подобно тому как высшему обществу XVIII в. было свойственно совершенное, легкое, само собой понятное обладание хорошими формами.

283

подчеркивались египетским человеком. Дерзали на все, но молчали об этом. В готике и барокко преодоление тяжести становится постоянным, сознательным мотивом языка форм. Драмы Шекспира громко говорят об отчаянной борьбе между волей и миром. Античный человек чувствовал свою слабость перед «силами». К от страха и сострадания, освобождение аполлоновской души от гнета в момент перипетии – таково было, по Аристотелю, действие аттической обрядовой трагедии. Когда грек видел перед собой зрелище, как некто, знакомый – ведь

каждый знал миф, жил с ним и в нем – бессмысленно повергается судьбой, при полной невозможности какого-либо сопротивления, поникает в прекрасной позе, сопротивляясь героически, в этот момент, действительно, в эвклидовской душе происходило необычайное возвышение. Если жизнь не имела ценности, таковую имел величественный жест, с которым ее теряли. Люди ничего не хотели и ни на что не дерзали, но находили опьяняющую красоту в том, чтобы сносить. Уже личность Одиссея, в гораздо большей степени, чем Ахилл, являющаяся праобразом эллинского человека, свидетельствует об этом. Мораль киников, Стои, Эпикура, общеэллинский идеал?? и? Диоген в своей бочке, восхваляющий? – все это только скрытая трусость, и очень отлично от гордости египетской души; в сущности, аполлоновский человек уклоняется от жизни, вплоть до самоубийства, которое только в этой культуре получило значение положительного этического акта и приводилось в исполнение с торжественностью сакрального символа; дионисовский хмель представляется сомнительным вследствие насильственности исступления, чего совершенно не знала египетская душа. Греческая архитектура с ее соразмерностью опоры и тяжести и свойственным ей мелким масштабе? кажется постоянным уклонением от трудных тектонически; проблем, которых на берегах Нила и позднее на берегах Рейна прямо-таки искали с каким-то смутным чувством долга. которые были известны и которых, конечно, не избегали в Микенскую эпоху. Египтянин любил твердые камни и массивные сооружения; выбирать задачей только высочайшее отвечало его внутреннему самосознанию; но греки избегали этого. Очень примечательно, что они, унаследовав высокоразвитую микенскую технику каменных построек, притом же в скалистой, небогатой лесом стране, вновь вернулись к употреблению дерева. Прочность не входит в их технические задачи. Вначале их зодчество ищет малых задач, потом совсем замирает. Сравним его во всем его объеме с совокупностью индийского, египетского или даже западного зодчества, и мы

284

будем поражены незначительностью этого феномена. Оно исчерпывается несколькими вариациями типа дорического храма и завершается изобретением (около 4000 г.) коринфской капители. Все остальное – только комбинации ранее имевшегося.

Стиль – как и почерк – ничего не оставляет скрытным. Античное бытие, сколько бы ни говорили о преизбыточной его жизненности, сохраняется только благодаря изумительной мудрости самоограничения. Оно не могло быть расточительным в духовной области. Оно держится за настоящее и здешнее переднего плана жизни и не включает в картину мира далей рождения и смерти, прошедшего и будущего, усвоение которых предполагает совсем иную силу и мощность душевной стихии – тех далей, к которым обращаются глубокомысленный праэллинский миф, чьи последние следы мы находим у Эсхила.

Вот к чему приводит аполлоновский принцип раздробления произведений искусства и форм жизни. Это равносильно отказу от истории, так же как и от пространственной дали. Отдельный храм, отдельная статуя, отдельный город – таковы эти точкоподобные единицы, в которых прячется бытие, как улитка в свою раковину. Всякой другой культуре знакомы далекие политические действия, колонии, колониальные государства. Но эти сотни крохотных греческих городов представляют собою равное количество политических точек, "точно эллинские каймы, вотканные в варварские страны", – по выражению Цицерона. Всякая попытка со стороны метрополии оказать влияние на колонии в целях образования более обширного политического организма тотчас же приводила к ожесточенным войнам (Коринф и Коркира около 670 г.). Каждый храм со своим жречеством является религиозным атомом. Почти не обращают внимания на диковинность такого явления. Глупцы находили в нем "здоровое отвращение эллинов к клерикализму". Хотя Аполлона и Афину называли общеэллинскими божествами, не существовало их общепризнанного культа. В этом отношении не следует поддаваться обману поэзии. Имена великих богов до известной степени (далеко не вполне) были всеобщим достоянием, но обозначаемый именем Аполлона «numen» в каждой местности было чем-то самостоятельным. Святилища Зевса в Додоне, Олимпии и других местах не имеют между собой никакой связи, и также обстоит дело с храмами отдельных богов в одном и том же городе. Даже применительно к орфикам и союзу пифагорейцев не может быть и речи о религиозной общине, в смысле жреческой общины религии Митры, в смысле древнеперсидской

285

древнехристианской общин или сект ислама и протестантизма. Но такова же отличительная черта аттической пластики, стоящего в свободном пространстве, ничем не связанного изваяния. И она же повторяется во всякой античной картине города. Нет широко задуманных линий улиц, нет отстроенных по определенному плану площадей; пестрая путаница построек и изваяний наполняет Акрополь и священную округу Дельф и Олимпии, пока, наконец, в эпоху эллинизма не развивается вкус к подражанию восточным, проникнутым одним общим духом планам городов.

Организм исторической последовательности стилей становится, таким образом, доступным нашему обозрению. Стили не следуют друг за другом, подобно волнам или биению пульса. Они не имеют никакого отношения к личности отдельных художников, к их воле и сознанию. Наоборот, стиль в качестве посредствующей стихии априорно лежит в основе художественной индивидуальности. Стиль, как и культура, есть прафеномен в строгом гетевском смысле, будь то способ искусства, государственных образований, мыслей, чувствований, способ выражения религиозного сознания или иной группы явлений действительности. Так же, как и «природа», стиль есть постоянно новое переживание человека, полное выражение мгновенных свойств его становления, его "alter ego" и отражение в зеркале. Поэтому в общей исторической картине культуры может существовать только один стиль, а именно стиль этой культуры. Было бы ошибкой различать отдельные фазы стиля, как-то: так называемый романский стиль, готику, барокко, рококо, ампир, в качестве самостоятельных стилей и приравнивать их к единствам совсем другого порядка, как-то: египетский, дорический или мавританский стиль или, наконец, "доисторический стиль". Готика и барокко — это юность и старость той же совокупности форм, зреющий и созревший стиль Запада. Нашей эстетике не хватает в этом отношении в достаточной мере перспективы, непредвзятости взгляда и доброй воли к абстракции. Не желая излишне утруждать себя, ученые огульно сопоставили в качестве «стилей» все определенно чувствуемые разновидности форм. Едва ли заслуживает отдельного упоминания, что и здесь схема "Древний мир — Средние века — Новое время" произвела окончательную путаницу понятий. В действительности же даже образцовое произведение Ренессанса, как, например, двор дворца Фарнезе, бесконечно ближе притвору Св. Патрокла в Зёсте, внутренности Магдебурского собора и парадным лестницам южнонемецких дворцов XVIII в., чем храму в Пестуме и Эрехфейону. Таково же взаимоотношение дорики и ионики.

286

Поэтому ионическая колонна может вступать в столь же со-

вершенное сочетание с дорическими строительными формами,

как поздняя готика с ранним барокко в Св. Лоренце в Нюренберге, или поздний романский стиль с поздним барокко в прекрасной верхней части Майнцкого западного хора. Поэтому наш глаз еще только привыкает различать в египетском стиле элементы Древнего и Нового Царств, отвечающие дорическо-готической юности и ионийско-барочной зрелости, с пологой гармонией, начиная с XII династии, соединяющиеся друг с другом в языке форм всех более значительных построек.

13

Перед историей искусства стоит задача написать сравнительные биографии больших стилей. Они все, в качестве организмов одного и того же вида, обладают историей жизни родственной структуры.

Вначале мы видим боязливое, смиренное, чистое выражение только что пробудившейся души, идущей установить связь с миром, которому она, хотя он и есть ее собственное создание, противостоит со страхом и изумлением. Чувствуется какой-то детский страх в постройках епископа Бернварда Гильдесгеймского, в древнехристианской живописи катакомб и в залах со столбами начала IV династии. Начало весны искусства, предчувствие грядущего изобилия образов, мощное, сдержанное напряжение живет в стране, которая, в главной массе оставаясь крестьянской, только что начинает украшаться замками и маленькими городами. Затем следует ликующий подъем в высокой готике, горельефах константиновского времени, с его колонными базиликами и купольными церквями, и в украшенных рельефами храмах V династии. Понимание

бытия достигнуто; блеск удивительного и в совершенстве усвоенного языка форм распространяется повсюду, и стиль созревает для величественной символики глубины и судьбы. Но юный хмель достигает своего предела. Из недр самой души рождается возрождение. Ренессанс, дионисийско-музыкальная враждебность по отношению к аполлоновской дорике, египетствующий стиль в Византии около 450 г. в противоположность ясному и легкому антиохийскому искусству, означают фазу реакций и попытку разрушить завоеванное; мы не будем здесь касаться далее этой фазы, представляющей большие трудности для истолкования.

Теперь перед нами эпоха возмужалости души. Культура

превращается в дух больших городов, отныне господствующих

287

над остальной страной; она одухотворяет также и стиль.

Возвышенная символика угасает; буйство сверхчеловеческих

форм приходит к концу; более мягкие светские искусства вытесняют большое искусство каменных построек; даже в Египте пластика и фресковая живопись приобретают несколько большую подвижность. На сцену выступает художник. Он «проектирует» теперь то, что прежде вырастало из почвы. Снова бытие, ставшее теперь сознательным и освобожденное от сельски мечтательного и мистического элемента, требует нового ответа и стремится выразить свое новое назначение: мы это видим в барокко, когда Микеланджело, в свирепой неудовлетворенности и восставая против границ своего искусства, создает купол Св. Петра, в эпохе Юстиниана 1, когда начиная с 520 г. создаются Св. София и украшенные мозаиками купольные базилики в Равенне, в Египте эпохи до 2000 г., и в Греции около 600 г., где много позднее Эсхил позволяет нам догадываться о том, что бы могло и должно было выразить эллинское зодчество в эту решающую эпоху.

Потом наступают сияющие дни осени стиля: еще раз в

нем отражается счастье души, сознающей свое последнее совершенство. "Возвращение к природе", тогда уже предчувствуемое и возвещенное мыслителями и поэтами, Руссо, Горгием и их «современниками» в других культурах, проявляется в мире форм искусства как чувствительное, тоскующее стремление и предчувствие конца. Сияющая духовность, ясная светскость и грусть расставания: об этих последних красочных десятилетиях культуры Талейран говорил позднее: "Qui n'a pas vecu awant 1789, ne connait pas la douceur de wivre". Таковым является нам свободное, солнечное, утонченное искусство эпохи Сезостриса и Аменемхета (после 2000 г.). Те же короткие минуты насыщенного счастья всплывают перед зрителем, когда, в правление Перикла, возникает пестрая роскошь Акрополя и творений Фидия и Праксителя. Тысячу лет спустя мы находим их опять в эпоху Абассидов в светлом сказочном мире мавританских построек с их хрупкими колоннами и подковообразными арками, которые, одевшись блеском арабесок и сталактитов, как бы стремятся раствориться в воздухе, и еще тысячу лет спустя мы опять встречаем их в камерной музыке Гайдна и Моцарта, в пастушеских группах мейссенского фарфора, в картинах Ватто и Гварди и в творениях немецких зодчих в Дрездене, Потсдаме, Вюрцбурге и Вене.

Потом стиль угасает. Вслед за до крайности прозрачным,

хрупким, близким к самоуничтожению языком форм Эрехфейона и Дрезденского Цвингера, следует вялый и старческий

288

классицизм — одинаково в больших эллинистических

городах, в Византии 900 г. и в северном ампире. Угасание в

пустых, унаследованных, порою временно вновь оживающих

в архаическом или эклектическом виде формах — таков конец, Насильственно выведенные на сцену «стили» и экзотические заимствования пытаются возместить отсутствие судьбы и внутренней необходимости. Полусерьезность и

сомнительная подлинность господствуют в этом искусстве отдельных художников. Таково наше теперешнее состояние. Это – бесконечная игра с мертвыми формами, при помощи которых стараются сохранить иллюзию живого искусства.

14

Только когда мы освободимся от обмана античной корки, прикрывающей в эпоху императоров юный Восток подобными

архаизирующими и эклектическими пережитками внутренне давно умершего художественного производства; когда мы во

всем, что относится к древнехристианскому искусству и что действительно жизненно в позднеримском искусстве, угадаем

начало арабского стиля; когда в эпохе Юстиниана 1 мы откроем полную параллель испанско-венецианскому барокко в том виде, в каком он в царствование великих Габсбургов Карла 1 и Филиппа II господствовал над Европой; когда в дворцах Византии с их мощными картинами сражений и торжественными сценами, чью давно погибшую роскошь прославляли в эвфуистически напыщенных речах и стихотворениях придворные литераторы, вроде Прокопия из Цезарей, мы узнаем наш Мадрид, наших Рубенса и Тинторетто; только тогда до сих пор не понятый как нечто единое феномен арабского искусства, охватывающего все первое тысячелетие нашего летосчисления, приобретает определенный облик. Так как оно занимает решающее место в общей картине истории искусства, то продолжающееся до сего дня ложное толкование обстоятельств препятствовало всякому познанию органических взаимоотношений.

Это замечательное и для того, кто научился понимать по-новому до сих пор неизвестные вещи, потрясающее зрелище – видеть, как юная душа, связанная гением античной цивилизации, главным образом под впечатлением политического всемогущества Рима долго не решалась свободно проявляться, как она покорно подчинялась устаревшим, чуждым формам и старалась довольствоваться греческим языком, греческими идеями и элементами искусства. Искреннее предание себя во власть юного дневного мира, свойственное юности каждой культуры, смирение готического человека в его

289

богомольных, высокосводчатых церквах, со статуями по столбам и сияющими светом цветными стеклами, высокое напряжение

египетской души среди ее мира пирамид, лотосовидных колонн и зал, украшенных рельефами, на берегах Нила, – встречается здесь с умственным преклонением перед умершими формами, которые считались вечными. То обстоятельство, что заимствование и дальнейшее их развитие все же не осуществились, что незаметно и против желания, безо всякой готической гордости своим собственным, которое, здесь в Сирии, во времена Империи, почти что оплакивали и считали упадком, все же возник законченный новый мир форм и – под маской греко-римских строительных привычек – наполнил своим духом даже Рим, где сирийские мастера строили Пантеон и императорские форумы, – все это лучше всяких других примеров доказывает исконную силу юной душевной стихии, которой еще предстоит завоевать свой мир.

Историю души в этот ранний период рассказывает базилика, восточный тип церкви, начиная с ее еще до сих пор загадочного происхождения от позднеэллинистических форм вплоть до ее завершения в центральной купольной постройке Св. Софии. Она с самого начала – и в этом и выражается магическое мирочувствование – задумана как внутреннее пространство. Античный храм до конца оставался телом. Однако невозможно понять это раннеарабское искусство, если считать его, как это принято в настоящее время, исключительно раннехристианским и определять сферу его проявления границами христианской общины. Следовало бы сперва отдельно исследовать искусство культа Митры, Исиды, Солнечного культа, искусство синагоги и неоплатонизма, а также их архитектуру, символику и орнамент, и затем из всей этой группы проявлений одной и той же художественной воли выдестиллировать раннеарабское искусство как некое единство. Но сила античной опеки почти

никогда не позволяла проявляться ему в полной чистоте. Раннехристианское-позднеантичное искусство показывает такое же орнаментальное и формальное смешение унаследованного чужого и только что родившегося собственного, как и каролингское и раннероманское. В первом случае смешиваются эллинистические элементы с раннемагическими, во втором – мавританско-византийские с фаустовскими. Чтобы разделить оба слоя, исследователь должен изучить с точки зрения чувства формы линию за линией, орнамент за орнаментом. В каждом архитраве, каждом фризе, каждой капители наблюдается тайная борьба между преднамеренными старыми и непроизвольными, но победоносными новыми формами. Повсюду приводит в

290

смущенье это взаимное проникновение позднеэллинского и раннеарабского чувства формы: в портретных бюстах Рима, где

часто одна лишь обработка волос свидетельствует о новых формах, в акантовых завитках нередко одного и того же фри-

за, где рядом работали и резец и развертка, в саркофагах II столетия, где перекрещиваются примитивное настроение в духе Джотто и Пизано и некий поздний городской натурализм, который заставляет вспомнить о Давиде или Карстенсе, и в таких постройках, как, например, построенный сирийцем Пантеон – прамечеть! – базилика Максенция и форум Трояна рядом с очень по-античному понятными частями терм и императорских форумов, хотя бы форума Нервы.

И все же арабская душевная стихия не осуществила своего полного расцвета, подобно юному дереву, которому служит

помехой и которое заглушает в его росте опрокинутый ствол первобытного леса. Здесь нет светлой эпохи, почувствованной

и пережитой как таковая, подобно той, когда одновременно с

крестовыми походами деревянные перекрытия церквей превратились в крестовые своды, и идея бесконечного пространства была осуществлена и закончена внутренним обликом соборов. Политическое создание Диоклетиана – первого халифа – не достигло свой красоты благодаря тому обстоятельству, что ему пришлось считаться с наличием целой массы городских римских приемов управления, низведших его творение до степени простой реформы устаревших условий. Но все же благодаря ему рождается на свет идея арабского государства. Только на основании его замысла, а также политического типа тогда только что увидевшего свет сассанидского царства, можно почувствовать тот идеал, который должен бы был получить развитие. То же наблюдается повсюду. До последних дней мы, преклоняясь, почитали последним созданием античности то, что и само не хотело быть понятым иначе: мысли Плотина и Марка Аврелия, культы Исиды, Митры, Солнечного бога, Диофантову математику и все искусство, которое позднее Ренессанс воскрешает к новой жизни как «античное», исключая при этом все настоящее греческое.

Исключительно этим объясняется та стремительность, с которой освобожденная и выпущенная на свободу исламом

арабская культура ринулась на все земли, которые уже в течение столетий внутренне принадлежали ей, – признак души, чувствующей, что ей некогда терять время, и со страхом замечающей первые признаки старости, прежде чем ей удалось пережить юность. Это освобождение магического человечества не имеет ничего себе подобного. В 634 г. завоевана, хочется сказать освобождена Сирия, в 635 г. – Дамаск, в

291

637 г. – Ктесифон. В 641 г. арабы достигают Египта и Индии, в 647 г. – Карфагена, в 676 г. – Самарканда, в 710 г. – Испании; в 732 г. они стоят перед Парижем. В стремительности немногих годов здесь концентрируется вся совокупность накопленной страстности, запоздалого творчества, задержавшейся деятельности, которыми другие культуры, медленно развиваясь, могли бы наполнить историю целых столетий. Крестоносцы у стен Иерусалима, Гогенштауфены в Сицилии, Ганза в Балтийском море, рыцари немецкого ордена в славянских землях, испанцы в Америке, португальцы в Восточной Индии,

государство Карла V, в котором солнце никогда не заходит, начало Английской колониальной державы при Кромвеле – все это собирается в один взрыв, который приводит арабов в Испанию, Францию, Индию и Туркестан.

Не подлежит сомнению: все культуры, за исключением

египетской, а быть может. Китайской, находились под опекой

более древних культур; чуждые элементы встречаются в каждом из этих миров форм. Фаустовская душа готики, ведомая благодаря арабскому происхождению христианства в направлении его богобоязненности, восприняла богатую сокровищницу позднеарабского искусства. Узор арабесок, несомненно, южного, хотелось бы сказать арабского готического стиля, опутывает фасады соборов Бургундии и Прованса, господствует магией камня в языке Страсбургского Мюнстера и ведет скрытую борьбу повсюду в статуях и порталах, рисунках тканей, резьбе, металлических изделиях, а также в значительной степени в кудрявых фигурах схоластического мышления и одном из высочайших западных символов, в сказании о святом Граале *, с северным прувством готики викингов, господствующей во внутренности Магдебургского собора, шпиле Фрейбургского Мюнстера и в мистике Экхарта. Стрельчатая арка неоднократно грозит разорвать свою связующую линию и превратиться в подковообразную арку мавританско-норманнских построек.

Аполлоновское искусство раннедорической эпохи, чьи первые попытки почти утрачены, несомненно переняло египетские формы так же, как и тип фронтальной статуи и мот колоннады, и при помощи их создало собственную символику. Одна только магическая душа не осмелилась усвоить себе средства, не подчиняясь им, и это-то и делает психологию арабского стиля бесконечно много объясняющей.

* Сказание о Граале содержит наряду с древнекельтскими много арабе моментов чувствования, но образ Парсифаля, там где Вольфрам фон Эшенбах преодолевает образец Кретьена, – чисто фаустовский.

15

Так из идеи макрокосма, которая в проблеме стиля принимает более простую и удобовоспринимаемую для глаза форму, вырастает целый ряд задач, решение которых есть удел будущего. Делавшиеся до сего времени попытки использовать мир художественных форм в целях проникновения в душевную стихию, воспринимая ее притом исключительно физиогномически и символически, несомненно, были очень несовершенны. Мы ничего не знаем о действительной психологии основных архитектонических форм. Мы даже представить себе не можем, какие перспективы нам может открыть изменение значения такой формы при ее заимствовании одной культурой у другой. История души колонны еще никем не рассказана. Мы ничего не знаем о глубокой символике художественных средств, художественных орудий. Я намечаю здесь только некоторые вопросы, чтобы позднее вернуться к ним.

Вот перед нами мозаики, делавшиеся в эллинскую эпоху из кусочков мрамора непрозрачными, телесно-эвклидовскими

и, подобно знаменитой "Битве Александра" в Неаполе, украшавшие пол; с рождением арабской души их начинают составлять из стеклянных кусочков по золоченому фону и покрывают ими стены и перекрытия купольных базилик. Эта раннеарабская, происходящая из Сирии, мозаичная живопись занимает ту же ступень в развитии, как и оконная живопись готических соборов; это два ранних искусства, выполняющих служебную роль по отношению к религиозной архитектуре. Одно при помощи вливающегося света расширяет внутренность церкви и превращает ее в мировое пространство, другое превращает ее в ту магическую сферу, чье золотое мерцание возносит из земной действительности к видениям Плотина, Оригена, манихеев, гностиков и отцов церкви и апокалиптической поэзии – начиная от Иоанна до Ефрема Столпника в IV столетии.

Вот перед нами великолепный мотив сочетания круглой арки с колонной, тоже сирийское создание III – "цветущего готического" – столетия. Выдающееся

значение этого специфически магического мотива, который принято считать античным и который для многих прямо-таки характеризует античность, до сих пор совершенно не оценено. Египтяне не установили тесной связи между своей растительной колонной и перекрытием. Их колонна выражает рост, а не силу. Античность, для которой монолитная колонна – вся тело, вся Единство, вся покой – была сильнейшем символом эвклидовского бытия, связала ее с архитравом в строгой равномерно

293

ста вертикальной и горизонтальной линий, силы и тяжести.

Здесь же, при полном отрицании материального принципа тяжести и инертности, вырастает из стройных колонн полная дуга – мотив, который по трагической ошибке был особенно облюбован Ренессансом в качестве настоящего античного, который, однако, не принадлежал античности и не мог ей принадлежать, осуществленная здесь идея освобождения ото всей земной тяжести глубоко родственна одновременной идее свободно парящего над землей купола; этот магический мотив, исполненный наивысшей силой выражения, естественным ходом вещей получил свое завершение в мавританском «рококо» мечетей, например в Кордовской, где неземной нежности колонны, вырастая нередко безо всякого базиса из полу, кажется, только благодаря какому-то колдовству способны нести весь этот мир бесчисленных резных арок, сияющих орнаментов, сталактитов и насыщенных красками сводов. Чтобы подчеркнуть все значение этой основной архитектонической формы, можно было бы назвать соединение колонны с архитравом аполлоновским, соединение колонны с круглой аркой магическим, соединение столба со стрелчатой аркой фаустовским лейтмотивом.

Возьмем, далее, историю мотива акантового орнамента. В

той форме, в которой он фигурирует, например, на памятнике Лисистрата, он представляет собой один из наиболее характерных античных орнаментов. Он обладает телом. Он остается отдельным предметом. Всю его структуру можно обнять одним взглядом. Но уже в искусстве римских императорских форумов (форум Нервы, Траяна), на храме Марса Ультора он является более тяжелым и богатым. Органическое расчленение становится настолько сложным, что его обычно приходится изучать. Вырисовывается тенденция заполняй плоскости. В византийском искусстве – "о скрытом сарацинском характере" которого говорит уже А. Ригль, не подозревая, однако же, существования выясненных нами связей, лист разлагается на бесконечное сочетание усиков и завитки, например в Св. Софии, безо всякой органичности покрывает и затягивает целые поверхности. К античному мотиву присоединяются исконно семитические мотивы виноградной листвы и пальметки, играющие роль уже в древнееврейской орнаментике. Уделяется место мотивам плетения с «позднеримских» мозаичных полов и краев саркофагов, далее геометрическим плоскостным узорам, и, наконец, в Сирии и царе" Сассанидов возникает вместе со все возрастающей подвижностью и запутанностью арабеска. Она, будучи до крайности антипластична, представляет собою настоящий магический

294

мотив. Сама лишенная телесности, она делает бестелесным

также и предмет, который покрывает с бесконечным изобилием. Шедевр этого рода, архитектуру совершенно подчиненную орнаментике, представляет собою фасад выстроенного Газанидами в пустыне замка М'шатта (теперь находится в Берлине). Получившее распространение во всем Западе и совершенно поработившее государство Каролингов искусство византийско-магометанского стиля есть в большинстве случаев произведение восточных художников или предмет восточного торгового ввоза. Равенна, Лукка, Венеция, Гранада – вот центры деятельности этого в то время бывшего высокоцивилизованным языка форм, имевшего для Италии исключительное значение еще около 1000 г., в то время, когда на севере уже сложились и утвердились формы новой культуры.

Наконец коснемся изменения пластического восприятия

человеческого тела. Она переживает вместе с победой арабского мирочувствования полный переворот. Почти во всяком римском бюсте из Ватиканского собрания, возникшем между 100 и 250 годами, можно наблюдать противоположность между аполлоновским и магическим чувством, между

передачей выражения при помощи расположения мускулов или при помощи «взгляда». Нередко – даже в Риме со времени Адриана – применяют в скульптуре сверло, инструмент совершенно противоречащий эвклидовскому чувству камня. Телесность, материальность мраморной глыбы утверждается при работе долотом, выделяющим поверхности, но они отрицаются при работе сверлом, которое раздробляет поверхность и создает игру светотени. Соответственно этому, равно у «языческих» и христианских художников, исчезает понимание нагого тела. Вспомним плоские и пустые статуи Антиноя, задуманные, однако, решительно по-античному. В них только голова физиогномически примечательна, чего мы никогда не наблюдаем в аттической пластике. Одежда приобретает новый смысл и совершенно господствует надо всем явлением. Статуи консуляров в Капитолии служат этому прекрасным примером. Высверленные зрачки устремленных вдаль глаз совершенно отнимают у тела общее выражение и переносят его в тот «пневматический», магический принцип, наличие которого в человеке предполагают неоплатонизм и решения христианских соборов, равно как и религия Митры и городской

римский культ Исиды.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. МУЗЫКА И ПЛАСТИКА

I. ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

1

В начале всякого обозрения, проблема которого не в происхождении и смысле художественных произведений, а в происхождении и смысле родов искусства, необходимо указать, что подразумевается под формой искусства, поскольку говорится не о средствах и целях личной художественной воли, а о стремлении целых поколений, движущихся в одном направлении, стремлении, которого никто не знает и не хочет, и которому всякий индивидуум тем не менее подчиняется. Определения и эстетические тезисы здесь в одинаковой степени недостаточны. Всякий в слово "формы искусства" вкладывает разное значение. Нет сомнения, что везде, где действует живое искусство, существует известная сумма формальных основоположений, которые можно назвать канонами, традицией, или школой, которые можно преподавать и изучать, усвоение, которых наделяет мастерством и развитие которых многие только и имеют в виду, когда принимаются за книгу под и званием "История искусства" Эстетика и философия всегда любили приводить в систему подобные соизмеримые элементы.

Собственно тайна формы окажется, однако, на этом пути

скорей потерянной, чем достигнутой. Произведение искусства

есть нечто бесконечное. Оно заключает в себе весь мир. Оно представляет собой микрокосм, неисчерпаемый в целом и понятный только в некоторых отдельных внешних подробностях, при условии, конечно, что оно вообще имеет значение, а не есть только нарочито задуманная и исполненная механическая работа. То, что может быть понято в нем умом и, следовательно, может быть возведено в систему, принадлежит к внешности. Если бы у больших школ кроме запаса легко сообщаемых технических приемов не было еще иного настоящего смысла, который не столько передается по наследству сколько пробуждает самодеятельность, то их фактически решающее значение – так как нет искусства без предания было бы труднопонятным.

Совершенно иная форма, форма души, если возможно определить так невыразимое, таится в том, что люди называют

"содержанием".

"Я страдала и любила – таков был настоящий облик моего сердца", – говорится в "Вильгельме Майстере", в "Признаниях прекрасной души".

Есть, притом не только в области искусства, форма, происходящая от страха, и форма, происходящая от тоскливого стремления. Одна подчиняет своей власти, называя именами и налагая правила, другая дает откровение. Для первой чувственное восприятие есть сущность, для второго – средство. Есть художники, которые владеют только одной из них. Жан-Поль беден формой, если вспомнить, с каким мастерством владеет ею Расин. У Бетховена одна постоянно угрожает уничтожить другую.

Есть форма уже ставшая и остающаяся таковой, следовательно настоящая, и вечно становящаяся, следовательно не настоящая *. Первая, неподвижная, обусловливает бытие всего уже законченного, всего того, что «существует» в области естественного мира. Основные правила фуги или пластической группы совершенно так же заложены a priori в основе явления отдельных произведений искусств для нашего глаза или для уха, как Кантовы формы созерцания или категории рассудка в основе явления естественных вещей. Этот элементарный образ, «тело» произведения 'искусства, подчиненный принципам причинности – художественной логики, – с помощью которых всякое произведение искусства принадлежит к области действительного, ограниченного и управляемого законами, – преходяще, как все действительное. Нет "бессмертных, образцовых творений". Последний орган, последняя скрипка Страдивариуса со временем погибнут. Весь волшебный мир наших сонат, трио, симфоний, арий, язык форм которых возник немного столетий тому назад вместе совсем изобилием музыкальных инструментов, нарочно для них созданных и говорящих только для фаустовской души, для нас и из нас, замолкнет снова и исчезнет. Что мы знаем об индийской и китайской музыке и душевных потрясениях, которые пробуждались ее правилами? Высшие моменты мелодики и гармоники Бетховена, изумительные для нас, посвященных, покажутся всем чуждым и грядущим культурам нелепым кареньем, производимым странными инструментами. От фресок

* Быть может, следовало бы избегать слова «форма», потому что оно отмечает момент протяженности. Но не надо забывать, что слова вообще, как нечто ставшее и неподвижное, суть недостаточное средство для обозначения чего-либо из сферы становления

Полигнота ничего не осталось, и это избавляет нас от неизбежности превратного их понимания. Сооружения майев, очевидно образцовые произведения для поколения их создателей, для нас кажутся только курьезами; таковыми же будут для позднейших поколений Страсбургский собор, Палаццо Фарнезе, офорты, гравюры, рифма и драма. Холст, на котором Рембрандт и Тициан писали свои. величайшие творения, погибнет, но, вероятно, раньше его погибнет остаток людей, для которых эти картины представляют нечто большее, чем пестрый холст. Какое значение имеют для египетских феллахов и для индийского кули пирамиды и Веды их предков? Что знаем мы о влиянии греческих стихов на людей того времени? Все то, что при этом уничтожается и может быть уничтожено, когда перестает быть действительностью и обладать смыслом для души какого-нибудь человека, есть ставшая форма.

Все это касается той другой формы, которая вскрывается в

беспрерывном становлении и есть собственно живая, есть образ души. Произведение искусства также имеет душу: оно вообще есть нечто духовное, вне пределов пространства, границы и числа. Чтобы быть, этот образ не нуждается в действительности. Он возникает и не уничтожается. Даже утраченные – исчезнувшие из чувственного естественного бытия – трагедии Эсхила пребывают, не в написанной или устно переданной форме, не как материальные творения, не для дневного сознания каких-нибудь людей, а в той сущности, которая нерушима. Это тайна, которую словами можно только не полно и ложно истолковать. Поэтому в очень глубоком смысле телесные явления величайших произведений искусства остаются отрывками, чего, однако не сознает большинство зрителей. Пусть с внешней стороны для художественного понимания, для чувств они кажутся законченными, внутри же дело обстоит совсем не так, и в некоторые моменты чувствуешь причину этого. Это касается не только картин Леонардо и Гётевских «Фауста» и «Майстера»; в гравюрах Рембрандта есть какое-то искание, какая-то незаконченность. Музыка «Тристана» полна безответных вопросов; «Гамлет» такой же вопрос, как «Буря» и "Зимняя Сказка"; Клейст неоднократно сжигал "Роберта Гискарда", и Достоевский оставил неоконченными "Братьев Карамазовых" и "Преступление и наказание", твердо сознавая несовершенство всякого осуществления идеи.

Относительно всех художников и поэтов, давших отчет в своей деятельности, мы знаем и видим, сколь многое осталось наброском и идеей – внутренним образом – только потому, что не выявилось возможность настоящей, естественной

298

внешней формы. Отделка, завершение, законченность, а не только доведение до конца, – все это признаки произведений

низшего порядка, все это – результат привычки, опыта, специфического таланта. Такая форма порождает тип виртуоза и знатока. Другая – мистическое переживание, над которым не властен ни художник, ни тот, для кого он творит. Такой художник стремится к внутреннему завершению, первый завершает свои произведения. В руках одного технические средства, избранные культурой, достигают высшего совершенства; другой сам есть средство в руках судьбы культуры.

То, что невозможно выразить словами, быть может, нагляднее сделает следующая таблица:

2

Мирочувствование высших людей находит свое символическое выражение – если оставить в стороне круг математических и физических представлений – полнее всего в изобразительных искусствах, количество которых бесконечно. Музыка также относится сюда, и если бы при абстрактном рассмотрении развития истории искусства принимать во внимание все ее различные виды, вместо того, чтобы отделять их от области живописно-пластических искусств, то, конечно, можно было бы уйти гораздо дальше в понимании той цели, к которой вообще стремится это развитие. Но мы никогда не поймем это стремление к творчеству, которое здесь действует неведомо для себя самого, если будем считать различие оптических

299

и акустических средств не только чем-то внешним. Не это разделяет искусства. Искусства для глаз и для уха – этим еще ничего не сказано. Только XIX столетие могло так переоценить значение физиологических условий выражения восприятия и посредничества. Картины Лоррена и Ватто в подлинном смысле так же мало адресованы телесному глазу, как музыка Баха телесному уху. Античное взаимоотношение между художественным произведением и органами чувств, на которое здесь постоянно, хотя совсем неосновательно, ссылаются, нечто совершенно иное, гораздо более простое и вещественное, чем наше. Мы читаем «Отелло» и «Фауста», изучаем партитуры для того, чтобы дух этих произведений в полной чистоте действовал на нас. В этих случаях всегда от внешнего чувства обращаются к внутреннему, к воображению. Так только можно понять бесконечную смену сцен в противоположность античному единству места. В предельных случаях, как, например в «Фаусте», исчерпывающая реальная передача содержания в целом вообще совершенно невозможна. Но и в музыке Моцарта, Бетховена, Вагнера за чувственными впечатлениями мы переживаем целый мир иных, в которых только и проявляется вся полнота и глубина произведения и о которых только и можно говорить переносными образами, – так как гармония чарует нас светлыми, коричневыми, темными, золотыми красками, сумерками, вершинами далеких гор, грозой, весенними ландшафтами, потонувшими городами и странными ликами. Не случайно Бетховен писал свои последние произведения, будучи глухим. Его глухота развязала последние узы его гения. Для этой музыки зрение и слух в равней мере суть только мост к душе, не больше. Греку совершенно чужд этот призрачный род художественного наслаждения. Он ощупывает глазами мрамор. Глаз и ухо суть для него восприемники всего впечатления, его полном объеме. Мы отошли от такого восприятия уже в готике.

В действительности звуки зависят от чисел, так же как

линии; гармония, мелодия, рифма, ритм, так же как и перспектива, пропорция, тени и контуры. Разница между двум родами живописи может быть бесконечно больше, чем между одновременными живописью и музыкой. В противоположность статуе Мирона, ландшафт Рембрандта и пасторольная симфония Бетховена принадлежат к одному и тому же искусству, их внутренний язык форм в такой степени идентичен что перед этим исчезает разница оптических и акустических средств.

300

Значение, которое наука об искусстве издавна придавала

построенному на понятиях отграничению отдельных художественных областей, указывает именно на то, что проблема не была понята во всей глубине. Педантичность систематиков и поверхностная потребность удобного распределения материала больше всего вредили успеху художественно-философских исследований. Всегда в первую голову старались по самым внешним признакам художественных средств разделить бесконечную область искусства на мнимо неподвижные отдельные виды искусств – с неизменяющимися принципами формы. Разделяли музыку и живопись, музыку и драму, живопись и пластику, потом давали определения «живописи», «пластики», «трагедии». Но осязаемый результат технических способов выражения не что иное, как маска самого произведения. Стиль не есть, как предполагал поверхностный Семпер – настоящий современник Дарвина и материализма, – продукт материала, техники и применения. Наоборот, это то, что не укладывается в обычное понимание искусства, это судьба, это атмосфера духовности. У него нет ничего общего с материальными границами отдельных искусств.

Положить в основу разделения искусств условия чисто технического рода – значит заранее испортить всю постановку проблемы формы. "Как можно было" a priori признать «пластику» отдельным видом искусства и стараться на этом основании вывести общие основные законы? Что такое «пластика»? В чем ее отличие от раскрашенного рельефа? Живописи как таковой нет. Кто не чувствует, что рисунки Рафаэля и Тициана, из которых один работал контурами, а другой пятнами света и тени, принадлежат к двум различным искусствам, что искусство Джотто или Мантеньи и искусство Вермеера или Ван Гоена не имеют почти ничего общего между собой, что одни мазками кисти создают род рельефа, а другие из красочной поверхности – род музыки, тогда как фреска Полигнота и равеннская мозаика даже по технике и материалу не могут быть соединены в один общий с предыдущими вид, – тот вообще не способен проникать в глубину вопроса. Масляная живопись и инструментальная музыка, начиная с 1720 г., почти идентичны по внутреннему образу, по чувству формы. Ватто принадлежит к миру Куперэна и Ф.А. Баха и не имеет ничего общего с Рафаэлем. Что общего имеют между собой офорты Рембрандта с искусством Фра-Анджелико, прокоринфская вазовая живопись с готическим окном в соборе, египетский рельеф – с парфенонским?

Границы искусства – границы его мира форм – могут быть только историческими, а не техническими или

301

физиологическими. Искусство – организм, а не система. Нет рода искусства, который проходил бы через все века. Даже там,

где технические традиции – как, например, в Ренессансе – с первого раза обманывают глаз и как будто свидетельствуют о вечной силе античных художественных законов, в глубине господствует полная отчужденность. В греко-римском искусстве нет ничего родственного с языком форм статуй Донателло, с картиной Синьорелли или фасадом Микеланджело. У кваттроченто внутреннее сродство есть исключительно с современной готикой. Виды искусств быстро проходят и не возвращаются вновь. Каждая культура имеет свои собственные виды, группы видов искусств, теория и техника которых имеют даже значение символа человечества этих культур. Есть аполлоновский, фаустовский, магический виды искусства, по сравнению с чем различение искусства поверхностей и искусства тела – только второстепенный признак. Греческая музыка в тысячу раз ближе к греческой пластике, чем к искусству Палестрины. То, что теперь называют красочностью, – воображаемая передача пространственности при помощи красок, осталось бы непонятным живописцу сикионской школы. Прасимвол двух культур, – вот в чем коренится различие

двух «одновременных» картин Полигнота и Рембрандта: в фресках — статуеобразное и эвклидовское сопоставление массивно-красочных плоскостей, в масляных картинах — контрапунктическое проникновение при помощи мазков кисти.

Понятие формы подвергается, таким образом, колоссальному расширению. Не только техническое орудие, не только материал — сам выбор вида искусства есть средство выражения. Как создание главного произведения, как, например "Ночной Стражи" Рембрандта, «Майстерзингеров» Вагнера, имеет для отдельного художника значение эпохи, такое же значение для истории жизни культуры имеет создание отдельного вида искусства как чего-то целого, например греческой свободно стоящей статуи, контрапункта, византийского фронтального портрета, перспективной масляной живописи. Каждое из этих искусств есть отдельный организм, без предшественников и последователей, если не руководиться одной только внешней стороной. Вся теория, техника, предание есть только часть этого вида искусства и отнюдь не обладает вечностью и всеобщим значением. Когда одно из таких искусств возникает, когда оно иссякает, иссякает ли оно, или превращается в другое, почему то или другое не находится в составе искусств известной культуры, — все это равным образом касается формы в высшем смысле, так же как другой вопрос.

302

почему отдельный живописец или музыкант, сам этого не

зная, не пользуется определенными красками или гармония-

ми и в такой мере отдает предпочтение другим, что его можно узнать по этому признаку.

Теория, даже современная, не поняла значения этой группы вопросов, и тем не менее только эта сторона дает физиогномике искусства ключ к его уразумению. До сих пор, не входя в рассмотрение этого сложного вопроса, считали существование всех видов искусства повсеместно возможным — причем всегда предпосылали упомянутое «подразделение», — а где замечали отсутствие того или другого вида, это объясняли случайным отсутствием творческих личностей, благоприятных обстоятельств 'или покровительства меценатов, от которых якобы зависело вести искусство дальше по пути развития. Это то, что я назвал перенесением физических причинных принципов из мира ставшего в мир становления. Так как не умели видеть логику другого рода и неизбежность всего живущего, т. е. судьбу, то обращались к материальным, осязаемым, лежащим на поверхности причинам, и конструировали с помощью их материальную последовательность художественно-исторических событий. Однако истории искусства архитектуры, музыки, драмы как таковых не существует. Выбор возможных внутри известной культуры искусств, из которых ни одно никогда не может существовать в другой культуре: их положение, их объем, их судьбы — все это относится к символике, к психологии культуры, а не есть следствие каких-либо причин.

В самом начале нами было указано на поверхностность

представления о линеобразном развитии «человечества» через

Древний мир — Средние века — Новое время, которое сделало нас слепыми относительно истинной картины истории и ее структуры. Пример истории искусства в данном смысле особенно показателен. Раз была принята, как не возбуждающая сомнений, наличность известного количества постоянных и строго определенных областей искусства, начали строить историю этих отдельных подразделений по столь же не возбуждающей сомнения схеме "Древний мир — Средние века — Новое время", в которой, например, индийское и азиатское искусство оказались совершенно лишенными места, причем никто не заметил бессмысленности конструкции в этой последовательности: эту схему признавали и хотели во что бы то ни стало заполнить фактами. Ни минуты не сомневаясь, констатировали бессмысленные смены подъема и упадка. Время затишья называли "естественной паузой", про "время упадка" говорили там, где, в сущности, большое искусство

303

умирало, про "времена возрождения" — там, где для беспристрастного взгляда совершенно ясно вырисовывается рожденье другого искусства, в другой стране

и как выражение другого вида человечества. Даже теперь еще учат, что Ренессанс есть возрождение античности. Из этого выводили в конце концов заключение о полной возможности и необходимости снова направить на дорогу те виды искусства, которые признавали ослабевшими или уже погибнувшими – современность даст для этого особенно много поводов – с помощью новых образований и синтезов, с помощью особенно излюбленных за последнее время насильственных возрождений.

Однако как раз вопрос, почему великое искусство – аттическая драма в лице Еврипида, флорентийская пластика лице Микеланджело, инструментальная музыка в лице Листа и Вагнера – обычно приходит к концу с внезапностью, имеющей характер символа, может лучше всего осветить феномен этих искусств. Посмотрев пристальнее, легко убедиться, что никогда не могло быть и речи о «возрождении» кого-либо из значительных искусств.

Мы видели, что языком египетской души были формы подчиненной прасимволу пути строгой действительности: пирамиды, рельефы, иероглифы, государство и техника, тщательный церемониал и господствующий надо всем бодрствующим бытием культ мертвых. Поэтому у этой души не был «литературы», в особенности драмы большого стиля. Арабская душа создает образы более чувственно богатые, случайные, игривые, но бесформенные в монументальном смысле и потому столь же, хотя и в другом роде, в высшей степени абстрактные. Так как магическое мирочувствование не знает логики действительности, то искусство плоскостей и пространства теряет логику линий и пропорций; живопись и пластика древнехристианского византийского стиля медленно исчезают, и единственным средством выражения в конце концов остается арабеска, орнамент сарацинской эпохи.

Арабеска есть (что нередко упускают из виду) самый пассивный из всех орнаментов; она соответствует магической идее судьбы, «кисмет». В ней нет положительной выразительности, хотя она и произошла из высшей степени выразительного, во всех подробностях пластически определенного, оптически легко обозримого античного орнамента. Античные мотивы, например меандр или аканф, имеют эвклидовский характер, закончены в себе, телесно изолированы и могут поэтому только повторяться и нанизываться как отдельные слагаемые. Арабско-персидские узоры могут распространяться безгранично во все стороны, Романско-готический орнамент

является максимум силы выражения, мечтательная арабеска

отрицает волю. Она действует внушением, которое можно найти в арабской музыке, в арабском танце и которое соответствует именно тому, что обозначается словом «магическое». Арабеска являет собой признак отрицательного – так как орнамент есть непосредственный документ образующей культуру душевной стихии – миронастроения, так же как алгебраическое число с эвклидовой точки зрения является отрицанием числа. Арабеска означает чрезвычайное обесценивание действительности, самостоятельное значение которой она отвергает и которую считает – вспомним об Альгамбре – достойной только небрежного вкушения; этот смысл арабески точно соответствует мирочувствованию первоначального христианства, гностики, культа Митры, неоплатонизма, удалению первых христиан от государства, и дошедшему до столпничества типу восточного отшельничества. Готический стиль растворяет материальность в пространстве, арабеска сливает и то и другое в неопределенной видимости. Поэтому государства калифов в Багдаде, Каире, Гренаде – по сравнению с государствами фараонов, Людовика XIV и Гогенцоллернов – суть отрицание сознающей свою цель государственной идеи, по отношению к которому наше ощущение сказочности вполне обосновано; вот почему лирика арабесок превращает архитектуру равеннских купольных построек в конце концов в полную прихотливость кордовской мечети; вот почему исчезают статуи и мозаика раннего времени и не существует арабской драмы. Существует гомология между мавританским искусством и рококо, но Моцарт, Пёппельман и Ватто, несмотря на всю их эфирную легкость, вливают веселую позднюю чувственность в максимально дисциплинированную, проработанную, строго продуманную форму, а строители замка М'шатта и Севильского Альказара уничтожают следы ее ради какой-то фантастической игры.

Эта тенденция, исключившая в течение времени все другие искусства и оставившая под конец только орнамент, намечается с самого начала. В эллинистическое время идеализирующая портретная пластика – типа статуи

Софокла – переживает повсюду внезапный расцвет, за исключением Антиохии и Александрии, хотя именно там древнее искусство Вавилона и Египта создало значительную традицию. Вслед за запрещением со стороны Магомета человеческих изображений следует иконоборчество в христианской Византии *, хотя трактование человеческих форм в искусстве тогда

* Собственно иконоборчество продолжается в 725–824 гг.

уже находилось в упадке. Этот символический акт христианско-исламского мирочувствования повторяет, таким образом, только то, что уже было осуществлено формальной тенденцией магического искусства, растворившей все в лишенной телесности и образа арабеске. Следует указать, что нечто аналогичное наблюдается в иконоборческом движении в протестантских Нидерландах и в пуританской Англии, где как раз в эту самую эпоху музыка готовилась победить живопись. Готико-флорентийская пластика изжила себя в XVI в. Последние великие мастера масляной живописи умерли в конце XVII в. Здесь мы чувствуем весь смысл конца искусства. Новое откровение пространства, будь оно магическое или фаустовское, уже больше не оставляет места «картине». Прасимвол культуры выступает с возрастающей ясностью. Арабеска и музыка упраздняют все вещественное.

Следует отметить, в чем именно иконоборчество чувствует

недостаточность и против чего борется: на Западе оно выступает против всякого украшения и нарядности, против всего, что «конечно» и противоречит пространству; у арабов только против человеческого изображения, против принижения человека до вещи. Это то же самое мирочувствование, которое в 449 г. привело монофизитов к полному разрыву с восточной церквью; географические границы этого раскола, внутри которых он оказался неодолимым, точно совпадают со сферой позднейшей магометанской культуры между Багдадом и Каиром, но смысл его, как догматического прообраза ислама, совершенно еще не был отмечен. Страстные тогдашние споры о сущности личности Христа – магическая проблема его "двух естеств" – соответствуют тем почувствованным только, или вполне законченным и метафизически развитым возражениям, которые впоследствии выдвигались против пластического изображения человека, как сосуда божественной пневмы. Уже пластика и мозаики поздней императорской эпохи имевшие, как мы уже видели, арабское происхождение, позволяли предугадать такой конец. Магическое выражение портретов константиновской эпохи, умалявшее, так сказать, значение тела, подчинявшее его неподвижному господствующему надо всем взгляду и обесплотившее его, привело к созданию большего стиля, отвечающего гностическому и плот; невскому мирочувствованию. Оно заменило античный принцип свободно со всех сторон стоящего тела – фронтальным устанавливающим связь между духом изображаемого и зрителем. Это искусство погибло одновременно с окончанием раннего периода арабской культуры. Вследствие столь же глубоких причин ранняя пластика Запада, пластика соборов в

Бамберге, Наумбурге, Шартре, Реймсе и пластика Ренессанса Флоренции и Нюренберга погибли задолго до Палестрины и Тициана.

3

Храм Посейдона в Пестуме и Ульмский собор, произведения зрелой дорики и готики, различаются между собой, как Эвклидова геометрия тел, ограниченных поверхностями, и аналитическая геометрия положения точек в пространстве по отношению к координатам. Античное строительное искусство имеет своей исходной точкой внешнюю сторону здания, западное – внутренность. В древнехристианских базиликах центральной Сирии и Северной Африки, решительно порвавших с архитектурными идеями античности, мы чувствуем магически таинственное строение вполне замкнутого пространства. Это было первое сильное выражение новой души. Как только германский дух овладевает этим типом базилики, начинаются удивительное изменение положения и смысла всех архитектурных элементов, строгое проведение плана понижающихся боковых неф, а главное разработка бесконечно важной для символики собора поперечной

нефы, которая дает меру средокрестия и определяет строфическое расчленение и движение внутреннего пространства церквей. Здесь, на фаустовском Севере, начиная с этого времени, внешний вид всех зданий, как соборов, так и жилых домов, вполне подчиняется принципу, легшему в основу расчленения внутреннего пространства. Мечеть молчит об этом расчленении, храм не знает его. Недостаточно было учтено, что мотив фасада,

архитектура которого физиогномически отражает внутренность здания, так же чужд античности, как и арабскому миру, а у нас он проведен не только в больших отдельных зданиях, но и господствует в общей картине наших улиц, площадей и городов.

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,

307

пока, наконец, Поликлет и Фидий не научили способу

совершенно овладеть им. Этот вид пластики с удивительной

слепотой признали для всех обязательным и всюду возможным, пластикой вообще и писали ее историю и теорию, вводя сюда народы всех времен и всех стран; а наши скульпторы проповедуют и поныне, под впечатлением принятых на веру догматов Ренессанса, что нагое человеческое тело есть самая благородная и настоящая тема изобразительного искусства. Кажется, никто и не заметил, как редок этот вид искусства, что это только частный случай, исключение, а ни в коем случае не правило. Действительно, этот вид статуарного искусства, ставящий свободно на плоскости нагое тело, со всех сторон его прорабатывающий, существовал только однажды, а именно в античном мире, и только там, потому что существовала одна только античная культура, вполне отрицательно относившаяся к преодолению чувственных границ ради пространства. Египетская статуя всегда была рассчитана на фронтальность, являясь вместе с тем видоизменением плоского рельефа, и кажущиеся антично задуманными статуи Ренессанса – если сосчитать их, то их окажется поразительно мало *, – не что иное, как реминисценция.

Эта аполлоновская пластика – параллель к эвклидовской математике. Они обе отрицают чистое пространство и видят в телесной форме a priori созерцания. Эта пластика не знает ни указывающих в даль идей, ни личностей, ни исторических событий, а только заключенное в самом себе существование ограниченных поверхностями тел. Припомним, что слово" " употребляется греческими математиками для обозначения стереометрических образований, физиками – для обозначения субстанции, а в «Эдипе» Софокла – обозначения личности.

Развитие этого беспространственного par excellence искусства наполняет три столетия, 650–350 г., начиная от завершения дорики, которое совпадает с появлением тенденции к освобождению фигуры от фронтальной египетской связанности (Аполлон Тенейский, вскоре после 650 г.) до начала эллинизма, с его иллюзионной живописью, которой заканчивается большой стиль. Эту пластику можно оценить по достоинству только если признать ее последним и наивысшим античным искусством, вышедшим из фресковой живописи и победившим ее. Конечно, техническое ее начало можно выводить из попыток обработать в виде фигуры дорическую деревянную

* Донателло еще не ушел от готики, Микеланджело уже чувствует, как человек эпохи барокко, т. е. музыкально.

308

колонну (Гера Херамия) и металлическую пластинку стенной обшивки

деревянного храма (Артемида Никандры). Как идеал формы, однако, аттическая статуя начинается с отдельной фигуры фрески. Она никогда не утратила следов этого происхождения. Язык ее образов в самом тесном родстве с четырехкрасочной живописью Полигнота, причем она никогда не могла полностью освободиться от ее принципов. Вспомним о полихромной окраске мрамора – о которой не ведали Гёте и Ренессанс и сочли бы ее варварской * – о статуях из золота и слоновой кости и эмалевых украшениях на естественно отливающей золотыми тонами бронзе. Отливка из бронзы решительно взяла верх над применением раскрашенного мрамора в эпоху расцвета.

Античное число – величина, мера – близко соответствует языку форм вазовой живописи краснофигурного стиля и позднейшей фреске. Планиметрия в особенности подходит к строгому плоскому стилю Полигнота, который не знал ни света, ни теней, ни перспективы. Это искусство есть органическая первая ступень скульптуры. Оно отнюдь не существует наряду с ней. Еще в 475 г. не было равноценного Полигноту скульптора, так же как в 1650 г. рядом с Рембрандтом не было музыканта одинакового порядка. Только последнее столетие дало победу строгому искусству в обеих культурах. Поликлет, ученик Полигнота, создал канон нагой статуи. Около 1740 г., когда все великие мастера масляной живописи умерли и Бах был в расцвете своей силы, был закончен строгий канон 4-частной сонатной фразы. Оба они знаменуют максимум формы, которого вообще возможно было достигнуть, идя от прасимволав первом случае тела, во втором – пространства. Оба удерживают свое значение вплоть до Скопаса и Бетховена, которые находятся на границе культуры и цивилизации и уже не справляются с большим стилем Лисипп и Вагнер разрушили этот стиль.

Пифагорейцы создали, начиная с 540 г., геометрию тел; Декарт, Ферма и Паскаль, начиная с 1620 г., создали геометрию пространства. Таким образом, построенная на абсолютном значении плоскостей и тел аттическая вазовая живопись гомологична и стоит рядом с перспективным искусством пространства масляной живописи, и сцены вазы Франсуа (ок.570 г.) – рядом с ландшафтами Лоррена (1600–1682). Одни творили людей без заднего плана, другие, напротив, задний план без людей (человек тут играет роль только "аксессуара").

* Определенное предпочтение белого камня показательно, как признак различия переживаний античности и эпохи Ренессанса.

Аполлоновское переживание глубины понимает протяженность как тела без пространства, фаустовское – как пространство без тел.

Близкородствен фреске и потому крайне противоположен

тенденции Рембрандта горельеф – бессвязное соединение, а

отнюдь не богатая внутренними отношениями группа тел, стереометрически приставленных к заднему плану. Без сомнения, здесь Египет послужил образцом, идя от которого поиск выражения собственных возможностей привел к прояснению формы. Но искусством, отвечающим египетскому мирочувствованию – прасимволу дороги, – был плоский рельеф, который, путем знаменательного разложения становящегося пространства на плоскость и глубину, на чувственное восприятие и живое движение зрителей, выражаясь религиозно – на случай и неизбежность, допускает в стенной картине только длину и высоту, тогда как глубина, "третье измерение", выражается при помощи определяющего направление расчленения самого здания. Следствием этого было то, что рельеф со своими следующими одна за другой сценами (античный всегда статичен) избегает даже намека на трехмерную телесность и, наконец, достигает на этом пути странной формы углубленного рельефа (relief en creux), особенно в эпоху XVII династии, которому – если не обращать внимания на одно-единственное, но весьма показательное исключение древнекитайского искусства – нет примера на всем свете и который представляет крайнюю форму бестелесной пластики двух измерений.

В то время как египетская статуя была прислонена к стене, а готическая, даже статуи Донателло, становится вполне понятной только как архитектонический мотив, например в сочетании с пространством ниши, эллинская статуя во все времена стояла свободно на плоской поверхности. Это единственный, не повторенный даже Ренессансом, пример художественного произведения, которое можно осматривать со всех сторон, а не только со

стороны, выбранной художником. Такого произведения искусства требовало миропонимание такого космоса, в котором все отдельные предметы видимы и расположены одинаковым образом, не будучи стеснены в своей сущности какими-либо (неизбежно пространственными) взаимоотношениями. Избрать определенное местоположение целью развить желаемое впечатление – значит вносить пространственное взаимоотношение между зрителем и произведением в язык форм последнего. Но геометрия Эвклида не знает «функций». Равным образом и фронтальные группы эллинских храмов, если не вносить в них насильственно своего

310

толкования, представляют собой исключительно экономическое заполнение пустого пространства отдельными мотивами.

Благодаря этому вся совокупность античных искусств приобретает одну общую тенденцию, в жертву которой, по мере приближения зрелости, приносятся значение, объем и самое дальнейшее существование отдельных искусств. У Гомера ничего не говорится о статуях богов. Трудно себе представить, насколько был совместим с ними ранний дорический дипилоновый 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. Дорийский периптерос и академическое изображение нагого тела допускают одинаково мало вариаций. Полигнот достигает в этих строгих границах вершины художественной выразительности и исчерпывает ее. Его искусство чисто линейное, без переходов, без взаимодействия света и теней, без заднего плана. Он помещает на плоскости одной и той же картины беспорядочное множество сцен, не связанных между собой никакими взаимоотношениями в смысле пространственной перспективы. Каждая фигура стоит отдельно. Пространство между ними, атмосфера есть"?? ’??" 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 и гармонии, выражающих звуковую пространственность, и как самостоятельное искусство лишилась глубоких возможностей. В то время как на Западе она достигла первенства среди всех прочих искусств, в Афинах значение ее пало до простого аккомпанемента других искусств, как-то: танца и драмы.

4

Соответствующая фаза западного искусства наполняет три

столетия – от 1500 до 1800 г., от поздней готики до упадка

рококо и вообще конца фаустовского стиля. В это время, со-

ответственно все усиливающемуся проникновению в сознание

311

стремления к пространственной трансцендентальности, полифонная инструментальная музыка развивается до положения господствующего искусства. Пластика с возрастающей решительностью подвергается отстранению от глубоких возможностей этого мира образов.

Отличительные признаки живописи до и живописи после

ее перенесения из Флоренции в Венецию, живописи Рафаэля

и Тициана, как двух совершенно различных искусств – это

пластический дух одной, ставящей ее произведения рядом с

рельефом, и музыкальный дух другой, ставящий ее технику,

работающую мазками и световыми эффектами, рядом с искусством фуги. Для того, чтобы понять организм этих искусств, необходимо проникнуться мыслью, что мы имеем перед собой не постепенные переходы, а полную противоположность. Именно здесь было бы опасным принятие стационарности "отдельных областей искусства". Живопись только слово. Готическая пластика и живопись были составной частью готической архитектуры. Они служили ее строгой символике, подобно тому как ранее египетское, ранее арабское, как всякое другое искусство, служит на этой стадии языку камня. Строили одетые фигуры так же, как строили соборы. Складки были орнаментом высокой интенсивности и выразительности. Критиковать их «неподвижность» с натуралистически-подражательной точки зрения – значит идти ложным путем. С другой стороны, живопись Ренессанса есть в высшей степени сложный частный случай, характеризуемый с внешней стороны, касающейся технических условностей, антиготической тенденцией, но в глубине имеющий совершенно иные устремления.

Музыка тоже неопределенное слово. Музыка существовала

везде и всюду, даже до появления всякой действительной культуры. Все эти искусства сами по себе свойственны первобытному человеку. Есть человеческие рисунки ледникового периода, есть сценические игры, поэзия и музыка первобытных народов всех частей света. Они представляют собой хаос смутных возможностей, пока их не коснется душа пробуждающейся культуры, не разовьет из них с бурной неудержимостью гигантскую группу видов искусств высокого стиля – исключительно отдельных видов искусств и миров форм, имеющих преходящее бытие и никогда вновь не повторяющихся, юных, зреющих, дряхлеющих, умирающих, полных своими преданиями и значением, причем каждый окрашен цветом своего единственного прасимвола. Античная музыка, не имевшая никаких точек соприкосновения с принципом материальной протяженности, так и осталась в существенной своей части

312

первобытной. Но здесь, в фаустовской культуре, от корней

прадушевных возможностей возникает, как нечто совершенно

новое, контрапунктная инструментальная музыка, искусство чистое, самобытное, затеняющее все соседние искусства и с возрастающей силой растворяющее в себе все другие.

В истории найдется мало феноменов, обладающих столь

поразительной прозрачностью, как развитие западной музыки.

Одновременно с возникновением романского стиля в

X столетии полифония начинает растворять одноголосое параллельное следование "церковных напевов" *. Введение 2-го голоса (dis-cantus) приписывают бенедиктинцу Гукбальду. Значительную роль играет английское (кельтское) влияние, и мне кажется, что мы имеем здесь многозначительную параллель к одновременному завершению сказаний о короле Артуре, составляющих значительную часть фаустовского мифа, как-то: сказания о Рыцарях Круглого Стола, о Граале, Парсифале и Тристане. Это древнейшие кельтские мотивы, ассимилируемые германским миром чувствований и мыслей. Следует отметить музыкальность этого материала, расплывчатость образов, безграничность чувств и горизонтов и полную их противоположность узко очерченной пластичности Гомеровского мира.

Строгий контрапункт – это название (punctus contra punctum) стали применять к "Ars nova" приблизительно начиная с 1330 г. – возник вслед за введением терц и секст в XIV столетии, притом в Бургундии и Нидерландах, родине масляной живописи и готического стиля. Это общее происхождение из одной местности трех больших фаустовских миров форм имеет громадное значение. Здесь мы прикасаемся к последней тайне всего человеческого, к связи души с матерью-землей, из которой, согласно всем мифам, она рождается и в которую возвращается. Дальше вскрывается внутренняя идентичность этой формы искусства с соответствующим принципом числа. Искусство фуги представляет

собой полную параллель к аналитической геометрии. Координаты были введены Николаем Оресмом, епископом Лизье (1323–1382), как раз в то время, когда великий нидерландец Генрих Зеландский (ок. 1330–1370) сделал стиль фуги твердым основанием большого искусства. С этих пор язык тонального пространства переживает мощное развитие в близком с перспективным пространством картины. В лице Орландо Лассо

* В полном согласии с этим с X столетия начинается искусство рифмованного стиха, также чисто западное и близко родственное стилю фуги.

313

(1532–1594) он достигает вершины своих возможностей. Он

приобретает способность – в форме строгого песнопения, в

формах кантат (мессы, пассии, мотетты) – выражать всю

фаустовскую душу, ее мирочувствование, всю ее судьбу.

Когда затем Ньютон и Лейбниц – начиная с 1660 г. -

создали счисление бесконечно малых, «соната», чистая инструментальная музыка, победила «кантату». Это была победа бесконечного пространства звуков и функции над остатками

осязаемости и телесности – в одном случае человеческого голоса, в другом – линейных координат. Элементы близости исчезают, даль побеждает. Путь от пения к бесплотным звукам оркестра соответствует пути от геометрического анализа к чисто функциональному. Сначала возникает некоторое количество маленьких инструментальных сочинений, имеющих характер танца и маршей, все эти гавоты, гайарды, сарабанды, паваны, жиги, менуэты. Образуется «оркестр». Потом в 1660 г., беря свое начало от музыки на лютне, возникает большая форма сюиты, циклическая группа коротких музыкальных произведений.

Все подробности этого развития могут быть сопоставлены с

примерами из одновременной математики. Растяжение в бес-

конечность звукового тела, вернее, его растворение в бесконечном звуковом пространстве, внутри которого фугированный стиль заставляет действовать свои образы, отмечается развитием инструментовки, привлекающей все новые инструменты, продолжающей обогащать и разнообразить оркестр и отыскивающей все более «отдаленные» звуки, краски и диссонансы. Уже Монтеверди – вскоре после 1600 г. – отважился ввести доминантсептаккорд. В "concerto grosso" звуковая масса большого оркестра вступает в «continue» по отношению к звуковой массе «concertino» (струнных инструментов), в своеобразное взаимодействие, которое можно наглядно уяснить себе, пожалуй, только при помощи аналогичных представлений высшего анализа. Для нас это искусство естественно обладает высокой духовной отчетливостью. Грек с удивлением созерцал бы это фантастическое порождение своеобразной потребности выражения. Звуковое тело или звуковое пространство суть образования столь же трансцендентные и в эвклидовском смысле столь же «недействительные», как оптически невоспроизводимое числовое тело и пространства многих измерений, как множества и группы учения о множествах. В 1740 г., когда Эйлер положил начало окончательной формулировке функционального анализа, возникает соната, самая зрелая и высшая форма инструментального стиля. (Рядом с сонатой для сольных инструментов отдельными формами

314

того же стиля являются симфония, концерт, увертюра и

квартет.) Ее четыре части, из которых первая заключает в

себе строго установленное видоизменение трех тем, образуют

систему такой же мощной логики формы, как и абсолютной

"потусторонности". Начало сонаты идет от формальных возможностей струнной музыки, самой для нас искренней и задушевной (Корелли, Тартини, Штамиц

принимали участие в ее развитии), и как скрипка, несомненно, представляют собой самый благородный инструмент, который изобрела и разработала для себя фаустовская музыка, так же, несомненно, в струнном квартете и в родственных ему формах композиции сосредоточены глубочайшие и святейшие моменты полного просветления этой музыки. Здесь, в камерной музыке, западное искусство достигает вершины своего развития. Символ чистого пространства, самый потусторонний из всех символов, достигает здесь совершенства выражения в той же мере, как чисто земной символ – символ совершенной телесности – в аттической бронзовой статуе. Когда одна из этих несказанно страстно-тоскливых мелодий скрипки одиноко и жалобно блуждает в пространстве, которое создают вокруг нее звуки «tutti» у Гайдна, Моцарта, Бетховена и великих итальянцев, тогда перед нами то единственное искусство, которое можно поставить рядом с чисто аполлоновским, как оно выражено в "Афине Лемнии" Фидия.

В то время музыка получает господство над всеми искусствами. Она изгоняет пластику статуи и оказывает снисхождение только совершенно музыкальному, утонченно-неантичному, противоречащему духу Ренессанса малому искусству фарфора, изобретенному в ту же эпоху, когда камерная музыка достигла своего решающего значения. В то время, как готическая пластика представляет собой сплошной архитектонический орнамент и человеческий узор, рококо есть удивительный пример мнимой пластики, покоренной фактически языком форм музыки, ее противоположности в кругу искусств. Здесь видно, до какой степени может противоречить господствующая над внешностью художественной жизни техника духу созданного ею мира образов, – каковые два фактора, однако, общепринятая эстетика связывает между собой как причину и действие. Сравним сидящую на корточках Венеру Куазево (1686 г.) в Лувре с ее античным образцом в Ватикане. Это – пластика как музыка и пластика в собственном смысле слова. Этот род подвижности, текучести линий, текучесть самого камня, потерявшего, подобно фарфору, некоторым образом свое твердое агрегатное состояние, лучше всего описывать музыкальными терминами: staccato,

315

accelerando, andante, allegro. Отсюда вытекает то чувство, как

будто зернистый мрамор здесь неуместен. Отсюда совсем не

античный расчет на свет и тени. Это соответствует руководящему принципу масляной живописи, начиная с Тициана. То, что в XVIII в. называют красочностью – гравюры, рисунка. пластической группы, – означает музыкальность. Она господствует в живописи Ватто и Фрагонара, в искусстве гобелена и пастели. Не говорим ли мы с тех пор о тонах красок и звуковых красках? Не признана ли этим достигнутая, наконец, однородность двух по внешности столь различных искусств? И не лишены ли всякого основания эти обозначения в отношении любого из античных искусств? Но музыка также преобразовала в своем духе архитектуру Бернииева барокко в рококо, в трансцендентальной орнаментике которого играют свет и тени – тона – и растворяют в общей полифорнии и гармонии потолок, стены, арки, все конструктивное и действительное, причем тремоло, кадансы и пассажи этой архитектуры окончательно устанавливают идентичность языка форм этих зал и галерей и изобретенной для них музыки. Дрезден и Вена – родина этого позднего, быстро иссякнувшего чудесного мира камерной музыки, причудливо изогнутой мебели, зеркальных комнат, пастушеской поэзии и фарфоровых групп. Это последнее, по осеннему солнечное, совершенное выражение западной души. В Вене, во время Конгресса, оно угасло.

5

Ренессанс, рассматриваемый с этой точки зрения – которая, однако, далеко не исчерпывает его содержания – есть протест против духа этой фугированной фаустовской, похожей на лес музыки, которая готовилась распространить свою диктатуру на весь язык форм западной культуры. Он вышел последовательно из зрелой готики, в которой ясно выступало это стремление. Ренессанс никогда не утратил этих следов своего происхождения и, еще в большей степени, характера простой реакции, существенные черты которой неизбежно остались зависимыми от форм исконного движения; Ренессанс, следовательно, выражает собой сопротивление этому движению со стороны колеблющейся души. Вследствие

этого он лишен настоящей глубины, при этом в двояком смысле – глубины идеи и глубины явления. Что касается первой, то достаточно вспомнить ту неудержимую страстность, с которой готическое мирочувствование проявляйтесь по всем западным странам, чтобы почувствовать, каково в

316

действительности было это движение Ренессанса, вышедшее в 1420 г. из маленького круга избранных умов, ученых, художников и гуманистов. Там речь идет о бытии или небытии новой духовности, здесь вопрос вкуса. Готика охватывает всю жизнь до самых ее сокровенных уголков. Она создала нового человека, новый мир. Она заставила говорить языком одной общей символики все: католичество и государственную идею германской империи, рыцарские турниры и внешний вид только что возникших городов, соборы и крестьянскую хижину, склад языка и венчальный убор деревенской девушки, масляную живопись и песню странствующего музыканта. Ренессанс овладел некоторыми искусствами и этим ограничился. Он ни в чем не изменил образа мышления и мирочувствования Западной Европы. Он проник в костюм, внешние манеры, но не в корень существования. Ренессанс не произвел гениальной личности между Данте и Микеланджело, которые оба не вполне вмещаются в его границы. Что же касается второго, т. е. глубины явления, то даже во Флоренции Ренессанс не коснулся народной души, в глубине которой готическое музыкальное подводное течение – и это одно только делает нам вполне понятными появление Савонаролы и его необычайную власть над душами – продолжает спокойно стремиться к барокко.

Ренессансу, как антиготическому и враждебно настроенному против духа инструментальной музыки движению, соответствует в античном мире дионисийское движение, как антидорическое и противоположное пластически-аполлоновскому мирочувствованию. Это движение не вышло из фракийского культа Диониса. Оно выставило этот последний как оружие и символ, противоположный олимпийской религии, совершенно так же, как во флоренции призвали на помощь культ античности для оправдания собственного чувства. Движение протеста имело место в Греции между 700–600 гг. и в Европе, следовательно, между 1400–1500 гг. В обоих случаях дело идет о душевной борьбе, о разладе в самих основах культур, нашедшем свое физиогномическое выражение в целой эпохе исторической картины, прежде всего в ее художественном мире форм, о борьбе души против своей судьбы, которую она поняла в полном объеме. Внутренне противоборствующие силы, вторая душа Фауста, которая хочет отделиться от первой, стремится перегнуть в другую сторону смысл культуры; неминуемая неизбежность должна быть опровергнута, упразднена, обойдена; в этом страх перед завершением исторической судьбы, ведущей к ионике и барокко. В Греции протест души избирает исходной точкой культ

317

Диониса, с его музыкальным, враждебным действительности,

расторгающим тело оргиазмом; на Западе – литературную

традицию "Древнего Мира" и его культ пластики, которые

оба привлекаются в качестве чуждых факторов с тем, чтобы с

помощью покоряющей силы их противоположного языка

форм дать угнетенному чувству внутренний вес и собственный пафос и таким образом поставить преграду течению, которое ведет, в первом случае от Гомера и геометрического стиля к Фидию, во втором – от готических соборов через Рембрандта к Бетховену.

Вследствие свойственного Ренессансу характера реакции,

оказывается столь же легко определить то, против чего он борется, как, с другой стороны, трудно установить, чего он добивается. В этом подводный камень всех исследований Ренессанса. В готике (и дорике) дело обстоит как раз наоборот. Готика борется за известный предмет, а не против чего-нибудь. Но искусство Ренессанса, в сущности, антиготическое искусство. Музыка Ренессанса есть "contradictio in adjecto". До сих пор все ясно. Остальное готовит немало трудностей.

В самом деле, оценка этого феномена показывает, насколько легко можно смешать громко высказанное намерение с глубоким смыслом движения. Критика, начиная с Буркхардта, отвергла отдельные суждения руководящих умов относительно тенденций Ренессанса, но после того, как это было сделано, она продолжала употреблять название Ренессанс в прежнем оптимистическом смысле. Конечно, различие в архитектонике, в общем художественном облике поражает, как только перейдешь через Альпы. Но именно потому, что это чувство слишком популярно, ему не следует доверять и надо себя спросить, не смешиваем ли мы часто разницу между севером и югом внутри одного и того же мира форм с различием между готикой и античным. Если спросить человека непосвященного, относится ли к готике большой монастырский двор Санта Мариа Новелла или фасад палаццо Медичи, он, наверное, не угадает. В противном случае мгновенное превращение впечатления должно бы начаться не при переходе через Альпы, а по ту сторону Аппенин, потому что Тоскана даже среди Италии есть художественный остров. Верхняя Италия — это область византийски окрашенной готики, Рим — уже город барокко. Однако изменение впечатления следует одновременно с переменой картины ландшафта.

Фактически Италия не переживала вместе с остальной Европой рождения готического стиля. Она находилась в 1000 г. под безусловным господством восточных форм искусства. Только уже зрелая готика пустила здесь корни, но, как

климатически смягченное, чужеземное заимствование, она ассимилировала или вытеснила не так называемые остатки античности, а исключительно византийско-сарацинский язык форм, который пришел с Востока и к кругу которого принадлежат Равенна, Лукка, Пиза, Венеция и такие, имевшие огромное влияние постройки, как мечетеобразный Пантеон и Сан-Марко, а также, по композиции и по духу, Сан-Миниато и Баптистерия во Флоренции.

Если бы Ренессанс был возрождением античного мирочувствования — но что это означает? — то он должен бы был заменить культ замкнутого и ритмически расчлененного пространства культом массивного архитектурного тела. Но об этом никогда не было речи. Напротив, Ренессанс исключительно культивирует архитектуру пространства, которую он унаследовал от готики, только дух этого пространства, его ясное ровное спокойствие, в противоположность бурным порывам, дикой подвижности Севера, иные, именно южные, солнечные, беззаботные и доверчивые. Противоречие только в этом. Эта архитектура почти вся сводится к фасадам и дворам.

Но сосредоточение зодческой мысли на такой внешней

стороне, которая отражает дух внутренней структуры, специально северное явление и в глубине родственно искусству

портрета, а внутренний двор — начиная от храма Солнца в

Баальбеке до Львиного двора в Альгамбре — явление специфически арабское *. Храм Пестума, весь телесность, оказался

* Я хотел бы, в качестве предположения, предложить па обсуждение, не вышла ли базилика, происхождение которой не удается вывести никакими комбинациями из какого-либо античного архитектурного типа, вообще не из дома, а из идеи окруженного колоннами внутреннего двора. В таком случае приходится говорить о закрытом дворе впереди храма, где собираются верующие во время совершения сакрального действия. Новое магическое чувство пространства потребовало его перекрытия и создало, таким образом, "среднюю нефу" церкви, и тогда уже, вследствие внешнего сходства с общественно полезными зданиями больших городов, появилось в греческой литературе название базилики. Метафизический инстинкт страны, в которой культовые постройки всех религий имели тогда большую внутреннюю близость, говорит положительно за это. Расположение атриума, корабля, алтаря следовало бы в таком случае толковать как обычные в семитическом мире притвор, передний двор и храм. Многие подробности, как-то: строгое разделение нефы и апсиды, возвышенное положение последней, так как к ней вели ступени, далее ориентация только средней нефы на апсиду, тогда как боковые нефы, которые все еще продолжают играть роль «окружения», боковых зал, упираются в глухую стену, только таким образом получают естественное объяснение. Надо иметь в виду, что создание такого типа

высокой символики совершается вполне бессознательно. Психологически неверно предполагать здесь, в Сирии, такой рационалистический путь, какой рисовали себе, выводя тип христианской

319

бы совершенно одиноким среди этого искусства. Также и

флорентийская пластика – совсем не свободная круглая пластика в аттическом смысле. За всякой ее статуей еще чувствуется невидимая ниша или стена, для которой готическая пластика комбинировала настоящий прообраз этой статуи.

Если определить из совокупности образцов, которым следовал Ренессанс, все то, что возникло после Августовского времени и принадлежит, следовательно, к магическому миру форм, то буквально ничего не остается. Даже созданные семитами постройки императорского времени, термы, храмы, форумы, не оказали существенного влияния. Тем сильнее влияла Византия. Я уже указывал на тот решающий факт, что мотив, господствующий именно в Ренессансе и считающийся у нас благодаря своему южному происхождению за благороднейший признак Ренессанса, а именно соединение круглой арки с колонной, во всяком случае совершенно не готическое, но также совершенно не существовавшее в античном стиле, представляет собой скорее возникший в Сирии лейтмотив магической архитектуры. Когда, действительно, в конце кваттроченто некоторые мастера начали копировать строго античные формы и академически осуществлять содержание римских сочинений, тогда само движение уже внутренне было закончено. Не оно покорило Север и создало барокко. Стиль барокко, законченное наследие готики, присвоят себе и использовал формы Ренессанса.

Итак, все «антиготическое» в Ренессансе имеет византийское или сарацинское происхождение; весь церковный стиль Италии – а искусство без отношения к церкви в ту эпоху едва ли мыслимо – происходит из мест с арабским чувством форм. И тут как раз с севера пришло то решающее влияние, которое помогло на юге совершить шаг от готики к барокко. В фламандско-бургундских странах (противоположный полюс Тосканы по развитию стиля), между Парижем *, Амстердамом и Кельном, около 1400 г. одновременно сложились искусство контрапункта и искусство масляной живописи, первое – в работах Генриха Зеландского, Дюфэ и Окегема, второе – в творчестве Яна Ван Эйка и Рожье Ван-дер-Вейдена. В 1428 г. Дюфэ вступил в папскую капеллу и около 1450 г. Рожье был в Италии и оказал там значительное влияние на флорентийских мастеров. Антонелло да Мессина, перенесший около

базилики, из частных базилик Рима. Религиозное мирочувствование не комбинирует столь предметно.

* Париж входит в тот же круг. Еще в XV столетии там говорят столько же по-фламандски, сколько и по-французски. Париж в старшей части своей архитектурной внешности связан с Брюгге и Гентом, а не с Труа и Пуатье.

320

1470 г. масляную живопись в Венецию, был учеником фламандца. Как много нидерландского и мало «античного» в картинах Филиппе Липпи, Гирландайо и Ботичелли, в особенности Поллайоло! Как много обязана римская и венецианская школа мастеру Вилларту из Брюгге (1515 г. в Риме), изобретателю мадригала! Из Фландрии и Брабанта проникает в ломбардскую готику, которая уже была готова благодаря усвоению восточно-южных форм стать в противоречие к северному духу, именно тот элемент северного чувства бесконечности, который должен был снова изменить художественный дух Ренессанса и вернуть его с помощью барокко в большое течение.

Как раз тогда Николай Кузанский, кардинал и епископ Бриксенский (1401–1464), ввел в математику принцип бесконечно малых, этот контрапунктический метод чисел, который он вывел из идеи Бога как бесконечной сущности. Он навел Лейбница на мысль о дифференциальном счислении. Но этим он также уже выковал оружие динамической ньютоновской физике барокко, с помощью которой она победила статическую идею южной физики, связанной с именем Архимеда и действовавшей еще в работах Галилея.

Высокий Ренессанс – это эпоха кажущегося вытеснения

музыки из фаустовского искусства. Во Флоренции, единствен-

ном месте, где западная культурная область соприкасается с

античной, в течение нескольких десятилетий с помощью великого акта чисто метафизического сопротивления поддерживался образ античности, обязанный готике всеми своими глубокими чертами, не исключая отрицания. Образ этот сохранил свое значение для Гёте и вплоть до наших дней таким же является и нашему чувству, хотя опровергнут уже нашей критикой. Флоренция Лоренцо Медичи и Рим Льва X – для нас античны, это вечная цель нашего тайного тоскливого желания; только это освобождает нас от всякой тяжести, всякой дали, только потому что антиготично. Так строго выражена противоположность аполлоновской и фаустовской духовности.

Но не следует заблуждаться относительно масштабов этой

иллюзии. Во Флоренции культивируют фреску и рельеф в

противоречие готической оконной живописи и арабской мозаике на золотом фоне. Это был единственный период на Западе, когда скульптура обрела статус самостоятельного искусства. В картине доминируют группы, тела, тектонические элементы архитектуры. Задний план не имеет собственного значения и служит только как фон для наличной осязательности фигур переднего плана. Здесь живопись была некоторое время под владычеством пластики. Верроккьо, Поллайоло и

321

Ботичелли были ювелирами. Но тем не менее в этих фресках

нет духа Полигнота. Здесь повторяется то, на что я указывал

выше относительно архитектуры. Великое дело Джотто и Мазаччо, создание фресковой живописи, есть только кажущееся возрождение старого способа чувствования. Лежащее в основе

его переживание глубины и идеал протяженности не есть аполлоновское внепространственное, заключенное в себе тело, но готическое пространство картины. Как ни отступает значение заднего плана, он все-таки присутствует. Но опять только здесь, в Тоскане, полнота света, прозрачность, полуденное великое спокойствие юга превращает динамическое пространство в статическое. Если и писали пространства картин, то переживали их не как безграничное музыкально движущееся бытие, а только со стороны чувственного ограничения. Их как бы наделяли телесностью. Культивировали, приближаясь в этом действительно к эллинскому идеалу, рисунок, резкие контуры, ограничивающие тело поверхности, – только здесь они ограничивали перспективное пространство от предметов, в Афинах же отдельные предметы от пустоты; и в той же мере, как сглаживается волна Ренессанса, снова ослабевает резкость этой тенденции, и sfumato Леонардо, слияние контуров с задним планом, возводит идеал музыкальной живописи на место рельефообразной. Равным образом нельзя игнорировать скрытую динамику тосканской скульптуры. Напрасно стали бы искать в Аттике параллель статуе всадника Верроккьо. Это искусство было маской, жестом, иногда комедией, но никогда еще комедия так хорошо не разыгрывалась. Перед невыразимо искренней чистотой форм забываешь о преимуществе готической исконной силы и глубины. Но надо вновь повторить: готика есть единственное основание Ренессанса. Ренессанс ни разу не касался настоящей античности, и не может быть и речи о том, что он понял или "снова пережил" ее. Находящееся под литературным впечатлением сознание маленькой избранной группы людей придумало это обольщающее название – возрождение античности, – чтобы дать положительный облик отрицательному движению. Оно доказывает, как мало знают о себе подобные течения. В нем не найдется ни одного великого произведения, которого современники Перикла и даже Цезаря не сочли бы совершенно чуждым себе. Эти дворы дворцов – мавританские дворы; дугообразные арки на стройных колоннах – сирийского происхождения. Чимабуэ учил своих современников копировать кистью искусство Византийской мозаики. Из двух знаменитых куполов Ренессанса купол Флорентийского собора работы Брунеллески – образцовое произведение поздней

322

готики, а купол св. Петра – строгое барокко. И когда Микеланджело дерзнул "воздвигнуть Пантеон на базилике Максенция", он выбрал две постройки

чистейшего раннеарабского типа. А орнамент – но есть ли вообще настоящий орнамент Ренессанса? Я вижу в ранних флорентийских мотивах Майано Гиберти, Пизано нечто очень северное. Во всех этих кафедрах, надгробных памятниках, нишах, порталах надо, конечно, отличать внешнюю передаваемую форму – например, ионическая колонна сама египетского происхождения – от духа языка форм, усваивающего внешние формы как средство и знак. Все античные детали ничего не значат, поскольку они в способе своего применения выражают нечто неантичное. Но у Донателло они почти не встречаются. У всех мастеров этого времени они гораздо реже, чем в высоком барокко. Найти строго античную капитель вообще оказывается невозможным.

И тем не менее на несколько минут удалось осуществить нечто чудесное, чего нельзя передать музыкой – чувство счастья совершенной близости, чистого, покоящегося, освобождающе действующего пространства в простых отношениях светлых расчленений, свободных от страстного движения готики и барокко. Это не античность, потому что античность не знает пространства, но это сон об античном бытии, единственный, который снился фаустовской душе, в котором она могла забыться.

6

И только в XVI столетии начинается решительная фаза

западной живописи. Опека со стороны архитектуры на севере,

со стороны скульптуры на юге прекращается. Живопись делается полифонной, устремляясь в бесконечность. Краски делаются тонами. Искусство кисти покоряется стилю фуги. Техника масляных красок делается основанием искусства, стремящегося создать пространство, в котором теряются предметы. С Леонардо начинается импрессионизм.

В картинах производится благодаря этому переоценка всех

элементов. Игравший до сего времени безразличную роль,

служивший средством заполнения, я бы сказал, бывший скрытым пространством, задний план приобретает значение. Начинается развитие, которое не имеет себе подобного ни в какой другой культуре, не исключая даже во многих других случаях родственной культуры – китайской: задний план, как знак бесконечного, преодолевает телесно осязаемый передний план. Наконец удается – это живописный стиль в противоположность графическому – заключить переживание

323

глубины фаустовской души все без остатка в переживание

картины. В картине появляется горизонт, как великий сим-

вол вечного, безграничного мирового пространства, которое

заключает в себе отдельные видимые предметы как случайности. Необходимость его наличия в ландшафтной живописи рисуется нашему чувству настолько само собой понятной, что даже не возникал существенный вопрос о тех случаях, в которых он вообще отсутствует, и что означает это его отсутствие. Мы не находим, однако, даже намека на горизонт в египетском рельефе, ни в византийской мозаике, ни на изображениях античных ваз и фресок, ни в эллинистических фресках с их пространственностью переднего плана. Понятие о заднем плане, таким образом, вообще не применимо ко всем этим искусствам. Эта линия, в несуществующей дымке которой сливаются небо и земля, сама сущность и сильнейшая потенция дали заключает в себе принцип бесконечно малых. Невольно вспоминается конвергентность бесконечных рядов. Перспективные дали являют собой специфически музыкальный элемент в картине, и ландшафты Ван-де-Капелле, Ван-де-Вельде, Кюйпа, Рембрандта суть поэтому, собственно говоря, только задние планы, только атмосфера; с другой стороны, «антимузыкальные» мастера, вроде Синьорелли и особенно Мантеньи, писали только первый план – только «рельефы». В этом элементе музыка торжествует над пластикой, емкость протяженности над ее субстанциальностью.

Можно сказать, что ни в одной картине Рембрандта нет "переднего плана". На севере, родине контрапункта, можно очень рано найти глубокое понимание смысла горизонта и ярко освещенных далей, тогда как на юге еще долго господствует плоско-замыкающий золотой фон арабско-византийских изображений. В миниатюрах и иллюстрированных молитвенниках (например, написанном для герцога Беррийского) у раннерейнских мастеров впервые появляется чувство пространства и понемногу завоевывает станковую живопись.

Тот же символический смысл имеют облака, изображать

которые совершенно не умела античность и которые трактовались живописцами Ренессанса с некоторой игривой поверхностностью, но готический север рано создает чудные мистические далекие перспективы с помощью групп облаков, а венецианские мастера, в особенности Джорджоне и Паоло Веронезе, вскрывают перед нашими глазами весь волшебный мир облаков, небесные пространства, наполненные парящими, пролетающими, скученными, освещенными тысячами тонов существами; наконец, нидерландцы возносят все это до

324

трагичного. Греко перенес высокое искусство облачной символики в Испанию.

В развивавшемся тогда же одновременно с масляной живописью и контрапунктом парковом искусстве соответственно появляются длинные пруды, дороги, обсаженные буками, аллеи просветы, галереи, имевшие целью выразить и в картине природы ту же тенденцию, которая в живописи олицетворялась линейной перспективой, сделавшейся для нидерландцев основной задачей их искусства и теоретически разработанной Брунеллески. Мы видим, что именно тогда ее в качестве, так сказать, математического освящения ограниченного с боков рамой и бесконечно удаляющегося в глубь пространства картины – ландшафта или interieur'a, – подчеркивали с известной нарочитостью. Прасимвол возвещает о себе. В бесконечности находится точка, где сходятся все перспективные линии. У античной живописи не было перспективы, потому что она избегала бесконечности и не признавала дали. Ее вазовые изображения, как известные единства, нельзя назвать ни пейзажем, ни interieur' ом, они ничто, ’??. Только отдельное имеет значение. Люди изображены каждый сам по себе, как"?" без отношения к чему-либо, кроме себя. Они образуют суммы, а не атмосферически соединенную целость. Следовательно, и парк как сознательно созданный человеком образ природы в смысле пространственного действия дали немыслим в пределах античного искусства. В Афинах и Риме не было перспективного паркового искусства. Только во время императоров вошли в моду восточные парки.

Основным элементом западных садов является "point de vue" большого парка рококо, к которому выходят аллеи и образованные стриженными деревьями дорожки, и откуда взор теряется в широких убегающих далях. Этого "point de vue" нет даже в китайском парковом искусстве. Но полной параллелью ему служат некоторые ясные, серебряные, "красочные дали" в пасторальной музыке XVIII в., например у Куперэна. Только "point de vue" дает ключ к пониманию этого странного человеческого способа подчинять природу символическому языку форм искусства. Растворение конечных числовых образований в бесконечных рядах есть родственный этому принцип. Как здесь формула остаточного члена раскрывает настоящий смысл всего ряда, так там взгляд в бесконечность раскрывает взору фаустовского человека смысл природы. Мы, а не эллины и не люди высокого Ренессанса оценили и полюбили безграничные далекие виды с горных вершин. Это фаустовское тоскующее стремление. Мы хотим быть одни с бесконечным пространством. Доведение этого символа до

325

пределов было великим делом северофранцузских мастеров паркового искусства, в особенности Ленотра. Сравним парк Ренессанса времен Медичи с его обозримостью, ясной близостью и закругленностью, соизмеримостью его линий, профилей и древесных групп, и это таинственное стремление в даль, которое оживляет все эти фонтаны и бассейны, ряды статуй, кустарники и лабиринты, и мы узнаем в этом отрывке истории сада судьбу западной масляной живописи.

Но даль есть вместе с тем историческое ощущение. Парк

барокко есть парк осени, близкого конца, падающих листьев.

Парк Ренессанса задуман для лета и для полудня. Он вневременен. Ничто в его языке форм не напоминает о преходящем. Только перспектива вызывает предчувствие чего-то преходящего, убегающего, последнего.

Уже само слово «даль» имеет в западной лирике всех язы-

ков грустный осенний оттенок, которого мы напрасно искали

бы в греческой лирике. Современная поэзия вянущих аллей,

бесконечных линий, улиц наших мировых городов, рядов колонн собора, вершин отдаленных горных кряжей лишний раз

доказывает, что переживание глубины, которое создает наше

мировое пространство, есть в последнем основании внутреннее сознание судьбы, предопределенного направления, времени, безвозвратного. Здесь в переживании горизонта как будущего, непосредственно обнаруживается идентичность времени с "третьим измерением" пережитого пространства. Своим внешним обликом парк обязан этому в высшей степени историческому чувству, этому устремлению всей души в даль и будущее. Бодлер, Верлен и Дрем выразили его в стихах. Египтяне, родственные нам в этом отношении, при посредстве принципа циклического повторения вложили это чувство архитектуру; они создали аллеи из лотосообразных колони статуй и сфинксов. В конце концов мы подчинили этой основной идее Версальского парка вид улиц больших городов, устроили длинные, прямолинейные, исчезающие в даль и убегающие улицы, пожертвовав даже стариннными историческими кварталами, символика которых теперь утратила свое первостепенное значение, — тогда как античные мировые города с боязливой заботливостью сохраняли свои запутанны кривые переулочки, чтобы аполлоновский человек чувствовал себя среди них как тело между телами. "Практическая потребность" была здесь, как всегда, массой глубокой внутренней необходимости.

Отныне в горизонте сосредоточивается глубочайшая форма, метафизическое значение картины. Осязаемое и передаваемое словами содержание, вместимость, под которым

326

подразумевается телесная реальность, единственное, что при-

знавала и подчеркивала живопись Ренессанса, делается теперь

средством, носителем выражения. Нарисованный Мантеньей и Синьорелли эскиз картины, даже не выполненный в красках, мог бы иметь значение картины. В отдельных случаях можно пожелать, чтобы они и остались картонами. В их статуеобразных композициях колорит — нечто случайное. С другой стороны, Тициан подвергался упрекам со стороны Микеланджело за то, что он не умеет рисовать. Таким образом, «предмет», т. е. то, что можно закрепить контурами, близость, вещественность, потеряли с художественной точки зрения свою действительность, и в эстетике, которая все продолжает оставаться под теоретическим впечатлением Ренессанса, с этих пор господствует странный и бесконечный спор о «форме» и «содержании» в художественном произведении формулировка его основана на недоразумении и совершенно заслонила многозначительный смысл вопроса. Дело, однако, во-первых, заключается в том, следует ли понимать живопись пластически, или музыкально, как статику предметов, или динамику пространства, — потому что к этому сводится противоположность техники фрески и техники масляной живописи, — во-вторых, в том, каково различие аполлоновского и фаустовского чувства формы. Контур ограничивает материальность, свет и тени выражают пространство. Но материя обладает непосредственно чувственными свойствами. Она рассказывает. Пространство по своей сущности трансцендентно. Оно говорит воображению. Оно выражает идею. Для искусства, которое стоит под его символикой, момент рассказа есть понижение и затемнение его глубокой тенденции, и теоретик, который чувствует здесь несоответствие между целью и выполнением, но не понимает его, хватается за попавшую под руку тривиальную противоположность содержания и формы. Проблема эта носит чисто западный характер и открывает на редкость поучительным образом полный переворот, совершившийся в оценке значения элементов картины после окончания Ренессанса и начала развития музыки высокого стиля. Под «содержанием» принято принимать оптически телесную самоценность изображенных объектов (относительно чего обычно

ошибаются противники импрессионизма). Такова эвклидова форма живописи, которую культивировала античность, а в области готического языка форм – Флоренция. В античности, следовательно, такая проблема, как проблема формы и содержания, вообще не могла возникнуть. Для аттической статуи оба эти понятия идентичны: они – человеческое тело. В живописи барокко обстоятельства становятся еще

327

более запутанными, благодаря столкновению между народ

ним и высшим чувствованием. Все эвклидовски осязаемое и

то же время и популярно, а следовательно «античность» являет популярное искусство par excellence. В этом немалая до ля того очарования, которым античность притягивает фаустовские души, принужденные завоевывать свое выражено и вырывать его у мира путем борьбы. В античности нет ничего, что надо завоевывать. Все дается само собой. Антиготическое направление во Флоренции вызвало к жизни нечто аналогичное. Рафаэль популярен, Рембрандт не может быть таковым. Начиная с Тициана живопись делается все эзотеричнее, так же как и поэзия и музыка. Готика – Данте, Вольфрам – была таковой с самого начала. Громадное большинство посетителей церквей совершенно не в состоянии понять мотетты Баха и Палестрины. Они скучают, слушая Моцарта или Бетховена. Музыка действует только на их настроение. В концертах и галереях стали интересоваться этим только с тех пор, как эпоха просвещения пустила в оборот фразу об искусстве для всех, но фаустовское искусство далеко не для всех. Такова его внутренняя сущность. Если новая живопись имеет в виду только маленький кружок знатоков, который понемногу делается все уже, то это соответствует отрицательному отношению к достигнутым для всех повествовательным сюжетам. Этим уничтожается самоценность чувственных деталей, а подлинная действительность утверждается за пространством, через которое – по Канту – предметы только и получают бытие. С этого времени в живопись внедряется труднодоступный метафизический элемент, остающийся закрытым для непосвященных. Но по отношению к искусству Фидия слово «непосвященный» не имело бы никакого значения. Его пластика говорит всецело физическому, а не духовному глазу. Беспространственное искусство – a priori не философское.

7

В связи со всем этим стоит важный принцип композиции.

На картине можно разместить отдельные предметы неорганически, один над другим, рядом, один сзади другого, без перспективы и расстоянии, т. е. не подчеркивая зависимость их существования от структуры пространства, однако это еще не значит, что эта зависимость вообще отрицается. Так рисуют дикари и дети, пока переживание глубины, как выражение высшего внутреннего бытия, не подчинит чувственных впечатлений мира упорядочивающему принципу. Но принцип

328

этот в согласии с прасимволом различен в каждой культуре.

Очевидный для нас вид перспективного упорядочения представляет собой частный случай, не признанный и не искомый в живописи других культур. Египетское искусство выбирало, как правило, изображение нескольких одновременных происшествий, располагая их рядами одно над другим. Таким образом третье измерение было исключено из картин. Аполлоновское искусство придавало все большее и большее значение отдельным телам; оно располагало изолированные фигуры и группы на поверхности картины, намеренно избегая пространственных и временных отношений. Фрески Полигнота в Дельфийской лесхе служат этому известным примером. Задний план, который соединил бы отдельные сцены, отсутствует. Наличие его поставило бы под вопрос значение предметов, как единственной действительности, в противоположность пространству, как несуществующему. Фронтоны Эгинского храма и Парфенона содержат многие отдельные фигуры, а не организм. В противоположность этому Ренессанс с неизбежностью воспринимал готически, т. е. пространственно. Впервые эллинизм – самый ранний сохранившийся пример этого алтарный фриз

Телефа в Пергаме – выдвигает неантичный мотив непрерывного ряда, необыкновенно развившийся на триумфальных колоннах императорского времени. Но это уже веризм – специфическая манера творить мировых городов, чисто виртуозная, лишенная действующего в глуби-

не символа. Это, кроме того, египтицизм, играющий в этой

цивилизации с 300 г. сходную роль с японским влиянием в

XIX столетии. Чтобы создать стиль и иллюзию большого искусства, заимствуют экзотические формы.

В противоположность этому живопись барокко во все свое

время своего развития имеет единственную задачу: создать

при помощи красок бесконечное пространство. Она постольку признает за предметами действительное существование, поскольку они являются носителями красок и свидетелями атмосферических световых явлений и таким образом выражают чистую невещественную протяженность. Предмет делается средством, символизированное в пространстве мирочувствование – настоящим сюжетом картины. Поэтому с окончанием Ренессанса исчезают вместе с пластикой – как искусством, неспособным к дальнейшему развитию, – фреска и рельеф и вместо богатых фигурами сцен переднего плана, из-за которых забывается пространство, выступает "гиеротический

329

ландшафт" и «intrieur» *, которые оба способствуют

чистейшему выражению специфической проблемы пространства. Изображенные сцены оказываются лишь поводом для изображения воздуха и света.

И вот с конца Ренессанса, от Орландо Лассо и Палестрины

до Вагнера, следует непрерывный ряд великих музыкантов, и

от Тициана до Мане, Маре и Лейбля – ряд великих живописцев, тогда как пластика становится совершенно незначительной. Масляная живопись и полифонная музыка переживают органическое развитие, цель которого уже таилась в готике и была достигнута барокко. Оба эти искусства – фаустовские в высшем смысле – внутри этих границ имеют значение прафеноменов. У них есть душа, физиогномия, история, притом только у них одних. На долю ваяния выпадает только несколько красивых эпизодов под эгидой живописи, паркового искусства и архитектуры. Но без них можно обойтись в картине западного искусства. Пластического стиля уже не существует, в том смысле как существует живописный стиль или музыкальный. Нет ни законченной традиции, ни вызванной необходимостью связи между отдельными произведениями. Уже в лице Леонардо дает себя чувствовать нарастающее пренебрежение ваянием. В его глазах имеет значение только отливка из бронзы, благодаря известным ее живописным качествам, в противоположность Микеланджело, излюбленным элементом которого был тогда белый мрамор. Но и этому последнему в преклонном возрасте уже больше не удаются пластические работы. Ни один из позднейших скульпторов не велик в том смысле, в каком велики Рембрандт и Бах, и надо признаться, что в их деятельности можно найти добросовестные, с прилежанием и вкусом исполненные работы, но ни одного творения, стоящего наряду с "Ночной стражей" или "Страстями по Матфею", способного в равней мере исчерпывающе выразить глубину чувств целого человечества. Это искусство перестало быть судьбой своей культуры. Язык его не имеет уже никакого значения. Совершенно невозможно передать в бюсте то, что вложено в портрет Рембрандта. Если иногда и появляется скульптор некоторого значения, вроде Бернини, Пюже или Шлютера – конечно, ни один между ними не выходит за пределы декоративного искусства и не достигает большой символики, – то он является или запоздавшим учеником Ренессанса (Торвальдсен),

* Залы, написанные Мозаччо, Фра Филиппе Липпи или Рафаэлем, суть архитектурное тем), а не "внутреннее пространство", так как здания на картинах служили им только поводом применить линейную перспективу. В такой же мере их кулисы совсем не настоящие ландшафты.

330

или замаскированным живописцем (Гудон), архитектором

(Бернини, Шлютер) или декоратором (Пигаль), и своим появлением он доказывает еще яснее, что это искусство, не способное вместить в себе фаустовское содержание, уже не имеет никакого значения, следовательно никакой души и истории в смысле настоящего развития стиля. Также обстоит дело и с античной музыкой, которая в зрелые века ионики (650–350 гг.) должна была уступать место обоим аполлоновским искусствам — пластике и фресковой живописи — и, отказавшись от гармонии и полифонии, одновременно отказаться от положения органически развивающегося высокого искусства.

8

Античная живопись ограничила свою палитру желтой,

красной, белой и черной красками.

Этот удивительный факт был рано замечен и повел к такой нелепой гипотезе, как гипотеза о мнимой слепоте греков к некоторым краскам, так как принято было придавать значение только внешним и определенно материалистическим причинам. Даже Ницше счел возможным говорить об этом ("Утренняя Заря", 426).

Но на каком основании отказалась эта живопись в свое лучшее время от голубого цвета и даже голубовато-зеленого

и начинала шкалу дозволенных оттенков с зелено-желтых и голубовато-красных тонов? Без сомнения, в этом ограничении

выражается прасимвол эвклидовской души.

Голубой и зеленый цвета — краски неба, моря, плодородной равнины, теней, южного полдня, вечера и отдаленных гор. По существу, они краски атмосферы, а не предметов. Они холодны, они уничтожают телесность и вызывают впечатления шири, дали и безграничности.

Поэтому в то время как фреска Полигнота тщательно их

избегает, «бесконечные» голубые и зеленые тона проходят в

качестве творящего пространство элемента через всю историю

перспективной масляной живописи, начиная от венецианцев

до XIX в. При этом они играют роль основного тона совершенно первостепенной важности, на котором зиждется весь смысл колорита, роль генерал-баса, тогда как теплые желтые и красные тона строятся исходя из этого основного тона. Здесь речь идет не о сочной, радостной, близкой зелени, которой пользуется случайно и довольно редко Рафаэль или Дюрер в одеждах, а о неопределенной голубовато-зеленой краске, играющей тысячами оттенков белого, серого, коричневого

331

цвета, о чем-то специфически музыкальном, во что окрашена вся атмосфера в особенности на хороших гобеленах. То, что противоположность линейной перспективе именуется воздушной перспективой и в противоположность перспективе Ренессанса могло бы называться перспективой барокко, зиждется почти исключительно на ней. Тона эти, сопровождаемые все нарастающим впечатлением глубины, наблюдаются в Италии у Леонардо, Гверчино, Альбани, в Голландии — у Рюисдаля и Хоббемы, но больше всего — у великих французов Пуссена, Лорена и Ватто, вплоть до Коро. Голубая краска, столь же перспективная краска, всегда находится в связи с тьмой, бессветностью и чем-то недействительным. Она не проникает, а уводит в даль. Гете назвал ее в своем учении о красках "волнующее ничто".

Голубая и зеленая краски — трансцендентно-нечувственные краски. Их нет в строгой фреске аттического стиля, следовательно они господствуют в масляной

живописи. Желтая и красная, античные краски материи, близости, животных чувств. Красный цвет – настоящий цвет чувственности; поэтому только он и производит впечатление на животных. Он ближе всего стоит к символу фаллоса – следовательно и статуи и дорийской колонны, – аналогично тому как, с другой стороны, чистый синий цвет есть цвет просветленного покрова Мадонны. Эта связь установилась сама собой с глубоко прочувствованной неизбежностью во всех больших школах. Лиловый цвет, т. е. красный, преодолеваемый голубым, – свойствен женщинам, ставшим бесплодными, и живущим в безбрачии священникам.

Желтый и красный – популярные цвета, цвета народных

масс, детей и дикарей. У испанцев и венецианцев знать – из

бессознательного чувства гордой отдаленности – предпочитала роскошные черные и синие цвета. Наконец, желтый и красный цвета – цвета эвклидовски-аполлоновские – суть цвета переднего плана, также в духовном смысле, цвета шумной общественности, рынка, народных празднеств, наивной слепой беспечности, античного фатума и слепого случая, точкообразного существования. Голубой и зеленый – фаустовские цвета – цвета уединения, заботливости, связанности настоящего момента с прошедшим и будущим, судьбы имманентного предопределения вселенной.

Было уже раньше указано на связь шекспировской судьбы

с пространством, софокловской (бессмысленной) – с материей. Все глубоко трансцендентальные культуры, прасимвол которых требует преодоления очевидности, требует жизни как борьбы, а не как приятия данного, имеют общую им всем

метафизическую склонность к пространству, а также к голубому и черному цвету. У китайцев синий цвет – траурный; цвет Вертера был также синий. Я ни минуты не сомневаюсь, что аттическая сцена отвергла именно эти краски. Они противоречат духу ее трагики.

Здесь не место дальше развивать символику цветов. Глубокомысленные наблюдения над связью идеи пространства со смыслом цветов находятся в Гётевом учении об энтоптических красках атмосферы. Изложенная им в его учении о красках символика вполне совпадает с данными, почерпнутыми нами из идеи пространства и судьбы.

Самое многозначительное употребление темно-зеленого

цвета как цвета судьбы мы находим у Грюневальда; неописуемая мощность пространства в его ночных пейзажах встречается позднее только у Рембрандта. Создается впечатление как будто этот голубовато-зеленый цвет, встречающийся часто внутри больших соборов, следует признать специфически католическим цветом, если называть католическим исключительно северное христианство – с евхаристией в центре, утвержденное Латеранским собором в 1215 г. и окончательно зафиксированное Тридентским. Этот цвет с его молчаливым величием, несомненно, так же далек от великолепного золотого фона древнехристианских византийских изображений, как и от болтливо-веселых «языческих» цветов раскрашенных эллинских храмов и статуй. Надо обратить внимание на то, что действие этой краски предполагает внутреннее пространство в противоположность желтому и красному цвету; античная живопись есть столь же определенно общественное искусство, как западная – искусство мастерской. Вся большая масляная живопись от Леонардо до конца XVIII в. задумана не для яркого освещения. Здесь мы опять наталкиваемся на противоположность камерной музыки и свободно стоящей статуи. Поверхностное объяснение этого феномена климатическими условиями может быть легко опровергнуто, если вообще еще нужно его опровергать, примером египетской живописи.

Таким образом объясняется странный на первый взгляд

факт эллинской 4-красочной живописи. Так как бесконечное

пространство представляет собой полное ничто для античного

жизнечувствования, то голубой и зеленый цвета, с их упраздняющими действительность и созидающими дали свойствами, способны были бы лишь поставить под вопрос исключительное господство переднего плана, господство разъединенных тел, а вместе с тем и подлинный смысл аполлоновских произведений искусства. Взору афинянина картина в красках Ватто

333

показалась бы чем-то лишенным существенности и исполненным трудно определимой словами внутренней пустоты и лживости. Благодаря этим ирреальным краскам чувственно ощущаемые, отражающие свет поверхности получают значение не границ предмета, а границ окружающего пространства. Поэтому они отсутствуют в античности и господствуют на Западе.

9

Арабское искусство выразило магическое мирочувствование золотым фоном своих мозаик и станковых картин. Мы узнаем его запутанное сказочное действие и вместе с тем символическую цель по мозаикам Равенны и по картинам, находящимся под сильным ломбардо-византийским влиянием раннерейнских, а главным образом североитальянских мастеров, а также по миниатюрам готических рукописей, образцами для которых служили византийские пурпурные кодексы. Родственность задания поможет нам распознать душу каждой из этих культур. Аполлоновская душа признает действительным только непосредственную наличность в пространстве и времени – и она отказалась в своих картинах от заднего плана; фаустовская – стремится к бесконечности – через все чувственные границы, – и она перенесла при посредстве перспективы центр тяжести замысла картины в даль; магическая считала все ставшее и протяженное воплощением таинственных сил – и она закончила сцену золотым фоном, т. е. прибегла к средству, стоящему по ту сторону всех естественных красок. Золото вообще не краска. В противоположность желтому цвету в данном случае возникает сложное чувственное впечатление благодаря металлическому рассеивающемуся отражению просвечивающей поверхности. Краски естественны, будь то красочная субстанция гладких стенных плоскостей (фрески) или нанесенный кистью пигмент, почти нигде не встречающийся в природе металлический блеск * – сверхъестествен. Вспомним, что наряду с аполлоновской статикой и фаустовской динамикой стоит магическое естествознание – алхимия. Золотой фон есть символ не подчиняющейся правилам тайны. Вспомним "философский камень".

* Подобное же символическое значение свойственно блестящей полировки камня в египетском искусстве. Оно заставляет взор скользить по внешней стороне статуи и производит благодаря этому обеспплочивающее впечатает. Наоборот, эллинский путь от пароса через наксосский, к просвечивающему паросскому и пентелийскому мрамору свидетельствует о желании позволить взору проникнуть в материальную сущность тела.

334

арабская культура – это культура религий откровения -

иудейства, христианства, ислама. Этот необычайный в данной

обстановке среди красочного целого картины элемент выражает собой чуждый мир. Получается впечатление чего-то совершенно абстрактного и неорганического. Все настоящие тела красочны, настоящая атмосфера тоже. Мерцающее золото отнимает у сцены, у жизни, у фигур их онтологическую действительность. Все, чему учили в кругах Плотина и гностиков о сущности вещей, их независимости от пространства, их случайных причинах – в высшей степени парадоксальные и непонятные для нашего мироощущения воззрения, – лежит в символике этого загадочного иератического фона. Сущность тел была одной из основных тем спора между школами Багдада и Басры. Сураварди проводил различие между протяженностью, как первоначальной сущностью тел, и их шириной высотой и глубиной, как случайными признаками. Начиная с Наццама за атомами отрицается телесная субстанция и признак наполнения пространства. Все это принадлежит к числу тех метафизических проблем, которые характеризуют арабское мирочувствование, начиная с Филона и Павла до последних представителей магометанской философии. Они играют большую роль в спорах соборов о бытии Бога и личности Христа. Золотой фон

изображений имеет, следовательно, определенно догматическое значение. Он выражает бытие и проявление Божества. Он являет собой арабский вид христианского мирочувствования, и с этим внутренне связано то обстоятельство, что в течение тысячелетия такое трактование фона изображений из области христианской легенды считалось единственно метафизически и даже этически возможным и достойным. Когда в ранней готике появились первые «настоящие» задние планы с голубовато-зеленым небом, далеким горизонтом и перспективой, они показались светскими, мирскими и современными, и в них, если и не распознали, то ясно почувствовали происшедшее здесь изменение догмата. Мы видели, что как раз в то время, когда на Латеранском соборе фаустовское — германокаталическое — христианство, новая религия в старом одеянии, осознало само себя, одновременно с этим обнаружившаяся в искусстве францисканцев перспективная и красочная, завоевывающая воздух тенденция преобразила весь смысл живописи. Западное христианство относится к восточному, как символ перспективы к символу золотого фона, и окончательное разделение наступает одновременно в церкви и искусстве. Одновременно с ландшафтным задним планом картин в сознание входит понятие динамической бесконечности Бога; одновременно с золотым фоном церковных

335

картин исчезают из круга обсуждений западных соборов те магические онтологические проблемы Божества, которые

страстно волновали все восточные соборы, например Никейский.

10

Венецианцы открыли прием и значение видимого мазки и

ввели его масляную живопись как обильный результатом, созидающий пространство мотив. Флорентийские мастера все время пользовались подражающей античности, но в то же время служащей готическому чувству формы манерой создавать при помощи сглаживания всех переходов ясные, резко очерченные, спокойные красочные поверхности. В их картинах чувствуется момент пребывания. Только в видимых, никогда не застывающих мазках кисти пробивается наружу историческое чувство. Теперь в произведении художника хотят видеть не только ставшее, но и нечто становящееся. Ренессанс старался избегать этого. Кусок одежды на картине Перуджино не рассказывает ничего о своем художественном возникновении. Он готовый, данный, непосредственно наличный. Отдельные мазки кисти, которые мы находим как совершенно новую форму выражения впервые в поздних произведениях Тициана, эти полные темперамента штрихи, положенные непосредственно один возле другого, перекрещивающиеся, захватывающие один другого, сплетающиеся друг с другом, вносят бесконечную подвижность в красочный элемент картины. В равной мере и современный этим произведениям геометрический анализ рассматривает свои объекты под углом зрения становления, а не бытия. Каждая картина имеет свою историю и не скрывает ее. Глядя на нее, фаустовский человек чувствует, что он обладает собственным душевным развитием. К каждому большому ландшафту любого мастера барокко мы можем применить слово «исторический», угадывая в нем смысл, совершенно чуждый аттической статуе. Вечное становление, направление времени, динамическая мировая судьба сквозит в мелодике этих беспокойных и безграничных штрихов. Живописный и графический стиль: они означают под этим углом зрения противоположность исторической и аисторической формы, подчеркивания или отрицания генетического момента, вечности и мгновения. Античное произведение искусства — событие, западное — деяние. Первое символизирует точкообразное «теперь», второе — органическое развитие. Физиогномика мазка кисти, совершенно новый, бесконечно богатый и личный, не знакомый никакой культуре род орнаментики, — специфически музыкальна.

336

Можно противопоставить "allegro feroce" Франца Хальса и

"andante con moto" Ван Дейка. Отныне понятие темпа входит в характеристику живописного выражения и напоминает нам, что это — искусство такой душевной стихии, которая, в противоположность античному, ничего не забывает и не

хочет предать забвению то, что уже однажды было.

Воздушное сплетение мазков кисти вместе с тем уничтожает чувственную поверхность предметов. Контуры исчезают в светотени. Зритель должен далеко отступить назад, чтобы получить от красочных пространственных ценностей вещественное впечатление. Это буквально живописная формулировка Кантовой теории пространства, как априорной формы созерцания, чрез которую осуществляются явления.

Тут появляется "коричневый тон ателье", отныне один

из первостепенных символов в западной живописи, и начинает все больше и больше заглушать действительность всех красок. Его не знали старинные флорентийцы, точно так же как старые нидерландские и рейнские мастера. Он отсутствует у Пахера, Дюрера и Гольбейна, несмотря на все их страстное стремление к пространственной глубине. Его господство начинается с XVI в. Этот коричневый цвет не отрицает своего происхождения от «бесконечного» золотого цвета задних планов Леонардо, Шонгауэра и Грюневальда, но он имеет большую власть над предметами. Он приводит к концу борьбу пространства против материи. Он вытесняет также более примитивный прием линейной перспективы с ее характерными для Ренессанса архитектурными мотивами картин. Он длительно стоит в таинственной связи с импрессионистической техникой мазка. Оба они окончательно растворяют осязаемое бытие чувственного мира – мира мгновения и переднего плана – в атмосферической видимости. Линия пропадает из картины. Магический золотой фон только мечтал о загадочной потусторонности, господствующей над законченностью материального мира и разрывающей ее; коричневый тон этих картин открывает взору чистую полную образов бесконечность. Открытие его означает кульминационную точку в истории становления западного стиля. Этот цвет, в противоположность предшествовавшему зеленому, имеет в себе что-то протестантское. Им предвосхищен северный абстрактный пантеизм XVIII в., звучащий в стихах архангелов из пролога Гетевского «Фауста». Атмосфера "Короля Лира" и «Макбета» родственна ему. Одновременное стремление инструментальной музыки к все более и более богатым диссонансам, введение секст, септим, ундецим вполне соответствует новой тенденции масляной живописи – создать из чистых

красок при помощи изобилия коричневатых оттенков

контраста непосредственно лежащих друг около друга красочных мазков художественную хроматику. Оба эти вида искусства своими мирами тонов и красок – тонами красок и красками тонов – создают атмосферу чистой пространственности, которая окружает человека и знаменует уже не образ, не тело, а самое разоблаченную душу человека. Достигается такая степень проникновенности, для которой в глубочайших созданиях Рембрандта и Бетховена уже не существует сокровенных тайн, – той проникновенности, против которой своей строгой телесностью боролось искусство аполлоновского человека.

Отныне старые краски переднего плана, желтая и красная – античные тона – применяются все реже и реже, притом

же всегда как заведомые контрасты, к далям и глубинам, чтобы оттенить и подчеркнуть их (кроме Рембрандта, больше

всего это наблюдается у Вермеера). Этот атмосферический

коричневый цвет, совершенно чуждый Ренессансу, есть самый несуществующий из всех. Это единственная "основная краска", которой нет в радуге. Есть белый, желтый, зеленый, красный, голубой свет самой совершенной чистоты. Чистый коричневый свет лежит вне возможностей нашей природы. Все эти зеленовато-коричневые, серебристые, густо-коричневые, глубокие золотистые тона, встречаемые у Джорджоне в великолепных нюансах, приобретающие все большую смелость у великих нидерландцев и пропадающие в конце XVIII столетия, лишают природу ее реальности. В этом скрыто какое-то почти религиозное исповедание. У Констэбла, основателя цивилизованной манеры живописи, мы видим другие задачи, и тот коричневый цвет, который он изучил у голландцев, обозначавший тогда судьбу, Бога, смысл жизни, обозначает у него нечто иное, а именно чистую романтику, чувствительность, тоску о

чем-то исчезнувшем, воспоминание о великом прошлом угасающей масляной живописи. Последним немецким мастерам, Лессингу, Маре, Шпицвегу, Лейблю *, запоздавшее искусство которых есть та же романтика, взгляд назад, отзвук, коричневый цвет казался драгоценным наследием прошлого, и они стали в оппозицию к сознательной тенденции современного поколения — к бездушному принципу plein air'a — потому что внутренне они не могли еще отделиться от этого момента большого стиля. В этой не-

* Его портрет г-жи Гедон, написанный в коричневых тонах, есть последнее произведение старого западного мастерства, вполне выдержанное в стиле прошедшей эпохи.

338

понятой доныне борьбе между Рембрандтовым коричневым

цветом старой школы и plein air' ом новой школы обнаруживается безнадежное сопротивление души интеллекту, сопротивление культуры цивилизации, обнаруживается противоположность между символически-неизбежным искусством и виртуозным искусством мировых городов. Таким образом, становится понятным глубокое значение коричневого тона, вместе с которым умирает целое искусство.

Самые проникновенные из великих художников, главным

образом Рембрандт, лучше всех понимали значение этой краски. Это тот загадочный коричневый тон его решающих произведений, ведущий свое происхождение от глубокого свечения иных готических церковных окон, от сумерек высоко- сводчатых соборов. Насыщенный золотистый тон великих венецианцев: Тициана, Веронезе, Пальмы, Джорджоне, принадлежит старому исчезнувшему искусству, северной оконной живописи, о которой они ничего не знали. И в этом смысле опять Ренессанс с его воспроизводящим телесность выбором красок есть только эпизод, поверхностное явление слишком сознательной стороны западной души, а не ее фаустовской бессознательной. В этом мерцающем коричнево-золотистом цвете венецианской живописи готика и барокко, искусство ранней оконной живописи и темная музыка Бетховена подают друг другу руку, как раз в тот момент, когда, в лице Вилларта и Габриели, возникла венецианская школа, создавшая светскую инструментальную музыку, музыку мадригала и рондо.

Коричневый цвет сделался настоящей краской души, души исторически настроенной. Кажется, Ницше где-то говорил о коричневой музыке Бизэ. Но это слово подходит скорей к музыке, которую Бетховен писал для струнных инструментов *, или к оркестровым тонам Брукнера, наполнявшего так часто пространство коричневым золотом. Все остальные цвета играют подчиненную роль прислужников, как, например, светло-желтая краска и киноварь у Вермеера, с истинно метафизической значительностью вторгающиеся в пространство точно

* Струнные инструменты представляют в созвучии оркестра краски дали. Голубоватую зелень Ватто мы находим у Моцарта и Гайдна, коричневый тон голландцев — у Бетховена. Деревянные духовые инструменты также создают впечатление световых далей. Наоборот, желтый и красный цвета, краски близкого плана, популярные оттенки, слышатся в звуках медных духовых инструментов. Тон старой скрипки совершенно бесплотен. Достойно замечания, что, несмотря на всю свою незначительность, эллинская музыка перешла от дорической лиры к ионической флейте и что строгие дорийцы порицали еще во времена Перикла эту тенденцию к низменному.

339

но из другого мира, и желто-зеленые и кроваво-красные тона,

которые у Рембрандта как будто играют с символикой пространства. У Рубенса, блестящего художника, но не мыслителя, коричневый цвет почти безыдеен — краска для теней (в его картинах и картинах Ватто «католический» голубовато-зеленый цвет оспаривает первенство у коричневого). Отсюда явствует, что одно и то же средство в руках глубоких людей становится символом и может создать невероятную трансцендентность ландшафтов Рембрандта, в которых почти достигнута потусторонность чистой камерной

музыки, а рядом с этим у больших мастеров употребляется только для технических целей, – что, следовательно, как мы сейчас видели, художественно- техническая «форма», понимаемая как противоположность «содержанию», ничего не имеет общего с истинной формой великих произведений.

Я назвал коричневую краску исторической. Она превращает атмосферу пространства картины в признак бесконечного становления. Она заглушает в изображении язык ставшего. Этот смысл свойствен также и другим краскам дали и ведет к дальнейшему, в высшей степени причудливому, обогащению западной символики. В качестве материала для статуй эллины часто применяли бронзу, к тому же еще позолоченную, чтобы при помощи сверкания такой статуи на фоне голубого неба выразить идею отдельности всего телесного. Ренессанс выкопал эти статуи, ставшие черными и зелеными от наслоения многовековой медной окиси; он вкушал историчность впечатления, исполненный благоговения и тоскливого желания, – и с этих пор наше чувство формы признало святость этих «далеких» черных и зеленых цветов. Теперь наше чувство считает их необходимой принадлежностью бронзы, и этот факт как бы нарочно создан для того, чтобы насмешливо иллюстрировать, насколько весь этот род искусства нам уже чужд. Разве для нас значат что-нибудь купол собора или бронзовая фигура без патины? Не дошли ли мы до того, что искусственно воспроизводим эту патину?

Но в возведении благородной окиси в степень художественного средства, имеющего самостоятельное значение, лежит гораздо больший смысл. Спрашивается, не сочли ли бы греки образование патины признаком разрушения художественного произведения? Они отвергли бы тут, руководясь духовными причинами, не одну только краску, пространственную зелень;

* Не надо смешивать тенденцию, выражаемую золотым блеском стоящей на открытом месте статуи, с мерцанием арабского золотого фона, который замыкается сзади фигур в сумерках внутренности зданий.

патина есть символ времени, и она приобретает этим знаменательное отношение к символам часов и форм погребения. Раньше мы уже говорили о тоскливом стремлении фаустовской души к развалинам и свидетелям далекого прошлого, о той склонности, которая еще со времен Петрарки проявлялась в собирании древностей, рукописей, монет, в паломничестве в Колизей, Римский форум и Помпею, в раскопках и филологических занятиях. Могло ли бы греку прийти в голову заботиться о развалинах Микен или Тиринфа? Каждый грек знал «Илиаду», но никому из них не приходила в голову мысль провести раскопки холма Трои. Развалины Гейдельбергского замка и тысячи других остатков замков, монастырей, ворот, стен заботливо охраняются – в виде руин – в самом центре наших городов, потому что глухое чувство подсказывает нам, что при возобновлении этих построек погибнет нечто трудно передаваемое словами. После разрушения персами Афин с Акрополя сбросили все – колонны, статуи, рельефы, разбитые и целые, – чтобы начать строить заново, и эта груда мусора сделалась богатейшими приисками памятников искусства шестого века. Чувство, руководившее такими действиями, было аисторическое. Это соответствовало стилю культуры, возведшей сожжение трупов на степень культа и не принявшей счисления времени по египетскому образцу. Мы выбрали и здесь как раз противоположный путь. Героический ландшафта стиле Лоррена немыслим без развалин, а английский парк с его атмосферическими настроениями, вытеснивший около 1750 г. французский парк и упразднивший ради «природы» в духе Руссо его одухотворенную перспективу, ввел кроме того мотив искусственной развилины, исторически углубивший картину ландшафта. Трудно себе представить не-

что более причудливое. Египетская культура реставрировала постройки раннего времени, но она никогда бы не решилась

строить развалины в качестве символов прошлого. Образы мексиканского искусства представляются нам в достаточной

степени карикатурными, но наша мысль показалась бы жителю Индии или греку гораздо более необъяснимой. Только в высшей степени усиленная историческая страсть могла привести к таким концепциям.

Патина дорога нам как символика бренности. Она освобождает статую, это по

своей сущности совершенно вневременное

* Юм, английский философ XVIII в., в своем рассуждении об английских парках заявляет, что готические развалины представляют победу времени над силой, а греческие – победу варварства над вкусом. Тогда впервые была оценена красота Рейна с его развалинами. С тех пор Рейн сделался немецкой исторической рекой.

341

и вполне наличное произведение искусства, от ее ограниченности. Вместе с патиной вносится известная даль, налет исторического движения, следовательно, что-то от сути масляной живописи и инструментальной музыки, в то искусство, которое является их строжайшей противоположностью. Более разительно не могли выразиться энергия и изобретательность души, подчиняющей технические условия искусства своей воле к выражению. Барокко, само того не ведая, любило бронзовую пластику ради патины. Я решаюсь утверждать что остатки античной скульптуры приблизились к нам только путем этой транспозиции в музыкальность, в язык далей. Зеленая бронза, почерневший мрамор, отбитые члены фигур, или, говоря в общем смысле, трудноописуемый момент переживания во впечатлении, получаемом от торса, упраздняют для нашего внутреннего взгляда границы наличности по месту и времени. Все это мы называем живописным – «отделанные» статуи и здания, не запущенные парки не живописны, – и фактически оно соответствует глубокому значению коричневого тона ателье *, однако в конце концов при этом мы имеем в виду дух инструментальной музыки. Возникает вопрос: одинаковое ли впечатление произведет на нас сверкающий бронзой Дорифор Поликлета с эмалевыми глазами и позолоченными волосами или тот же Дорифор, только почерневший от древности: не утратил ли бы своего очарования иной торс, к примеру торс Ватиканского Геракла, если бы его даже вполне хорошо реставрировали; и башни и купола наших старинных городов не потеряли ли бы своей метафизической привлекательности, если бы их покрыли новой медью? Для нас, как и для египтян, древность облагораживает все вещи. А для античных людей она их обесценивает.

С этим, наконец, связан тот факт, что западная трагедия,

руководствуясь тем же чувством, предпочитала «исторические», но не действительно имевшие место или возможные – смысл термина не таков, – а отдаленные, как бы покрытые патиной сюжеты: что, следовательно, – событие чисто мгновенного содержания, лишенное отдаленности в пространстве и времени, античный трагический факт, вневременной миф не могли выразить того, что хотела и должна была выразить фаустовская душа. У нас, следовательно, есть трагедии прошлого и будущего – к последней, к такой именно, в которой

* Потемнение старых картин повышает для нашего ощущения их содержание, какие бы художественный рассудок ни приводил возражения против этого. Если бы употреблявшиеся масла вызвали случайно побледнение картин, на нас это произвело бы впечатление разрушения произведения.

342

грядущий человек есть носитель идеи, принадлежат в известном смысле «Фауст», "Пер Гюнт", "Сумерки Богов", – но трагедии настоящего у нас исключительно редки, если не принять во внимание малоценную в художественном смысле социальную драму XIX столетия. Шекспир, желая изобразить что-либо значительное в настоящем, выбирал всегда чужие страны, где он никогда не бывал, охотнее всего Италию, немецкие поэты – Англию и Францию, – все это для того, чтобы избегнуть близости по месту и времени, которую аттическая драма подчеркивала даже в мифе.

II. ИЗОБРАЖЕНИЕ НАГОГО ТЕЛА И ПОРТРЕТ

11

Античную культуру называют культурой тела, северную – культурой духа, не

без задней мысли оттенить превосходство второй над первой. Как ни тривиально в большинстве случаев понимание во вкусе Ренессанса противоположности между античным и современным, языческим и христианским, все же оно могло бы привести к положительным результатам, при том одном условии, что за формулой сумеют понять источник этой противоположности.

В общей исторической картине мира культура есть, как

мы видели, феномен душевной стихии, бытие которой изживает себя в неустановленном осуществлении своих внутренних возможностей, своей идеи. Завершение задачи идентично с завершением жизни. Наше бодрствующее и живое сознание – сознание зрелого культурного человека – проявляется как полярность души и мира, суммы возможностей и суммы действительностей, притом взаимно обусловливающих друг друга. Только высшая душа владеет осмысленно устроенным миром как своей собственностью, и мир существует только по отношению к душе. Действительность, следовательно, есть общее выражение живого и подвижного бытия, его откровение и отражение в ставшем и протяженном. В этом смысле мир имеет значение макрокосма.

Но если мир, независимо от того что он кроме того собой

представляет, есть огромный итог символов, тогда и человек,

поскольку он принадлежит к составу действительности, поскольку он действителен, подлежит такому же истолкованию. Что же могло претендовать на роль символа по отношению к человеку, что могло объединить в себе его сущность и

смысл бытия и осязательно поставить перед взором? Ответ на

это дает искусство.

Но в каждой культуре ответ должен был быть разным. У

каждой разное понятие о жизни, потому что каждая культура

живет по-иному. Одна полагает в основу действительности

принцип телесности, другая – принцип чистого бесконечного

пространства a priori, иные – принцип пути и магического

протяжения. Таково мирочувствование каждой из них, но

жизненный идеал, со своей стороны, всегда согласован с ним.

Из античного идеала проистекает полное приятие чувственной видимости, а из западного – столь же страстное ее преодоление. Первый означает покорность, второй – борьбу. Аполлоновская душа, эвклидовская, точкообразная, ощущала эмпирическое, видимое тело как совершенное выражение ее способа существования; фаустовская, блуждающая в далях, видела его не во внешнем человеке, а в личности, в эмпирическом, «я», в характере, – название безразлично. «Душа» для настоящего эллина была не более как форма его телесного бытия. Так определил душу Аристотель. «Тело» выражало для человека барокко чувственную форму, воплощение души. Так чувствовал Гёте. Философия Канта, скрытая сложными формулами, признает предметы за воплощение единого, вечного пространства, которое «обусловливает» их явление.

Мы видели, как одно мирочувствование выбрало, в качестве показательного искусства пластику, а другое – музыку. Рядом с пластикой стояли культивирование танца, как искусства высшей выразительной силы, культивирование атлетических игр и никогда не повторяющийся в этой форме культ телесной красоты – все это содержится в идеалах"??" и"?".

Эти идеалы издавна понимались слишком широко. Они означали отнюдь не освящение крови – в отношении которой

человек"??" не мог быть расточительным *, не оргиастическое увлечение силой

и мужеством и кипящей через

край страстью, как думал Ницше. Все это скорее подошло бы

к идеалам германо-католического и индийского рыцарства.

Единственно, что аполлоновский человек и его искусство могут выставить в качестве своего исключительного признака, это апофеоз телесного явления в буквальном смысле, ритмическую соразмерность телесного сложения и гармоническое развитие мускулатуры. Это не есть языческое в противоположность христианскому. Это ионическое в противоположность барокко. И только человек барокко, будь он христианин

* Достаточно сопоставить греческих художников с Рубенсом и Раблэ.

или язычник, рационалист или монах, оказался совершенно далеким от культа"", доходя в этом отношении даже до крайней телесной нечистоплотности, господствовавшей, между прочим, при дворе Людовика XIV *. В Афинах дворянам ставили в упрек их нечистоплотность; напротив того, в готических городах еще в XV столетии процветали ванны, несмотря на все «потусторонние» верования.

Таким образом, 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 его 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.

Строго метафизический мотив и потребность создать жизненный символ первой степени привели эллинов к этому искусству, узкость которого была скрыта от нас только совершенством произведений. Отнюдь не верно, что эта задача скульптуры, сводящаяся к изображению нагого человеческого тела, есть совершеннейшая, самая естественная и самая очевидная. Наоборот, если бы Ренессанс своим высоким эстетическим пафосом и страшно ошибочным взглядом на свои собственные тенденции не овладел вполне нашим мнением, в то время как сама пластика сделалась внутренне нам чуждой, мы давно бы заметили исключительность аттического стиля. Египетский скульптор совсем не стремился достигнуть желаемой выразительности при помощи анатомической точности. Готическая скульптура не останавливает своего внимания на мускулатуре. Эллинское трактование нагого тела есть исключительный случай, притом же приведший один только этот раз к созданию высокого искусства. В других странах, в Египте и Японии – здесь нам приходится опровергать одно из самых нелепых и плоских объяснений – зрелище обнаженных людей было гораздо обыкновеннее, чем именно в Афинах, где дамы в шляпах и корсетах выражали негодование против обнаженных девушек на спартанских играх, но там это отнюдь не послужило к развитию пластического изображения нагого

* Относительно которого одна из его любовниц жалуется "gu'il puait commne une charogne". Вообще относительно музыкантов издавна идет слава, что они отличаются неопрятностью.

тела. Современный японский знаток живописи находит изображение нагого тела смешным и банальным. В его живописи такое изображение лишено значения и возможностей.

Чем для античного человека являлась совершенная передача поверхности тела – причем высочайшей целью анатомического честолюбия греческого художника было исчерпать сущность живого явления изображением ограничивающих поверхностей, – тем же для западной души естественно сделался портрет, как самое подлинное и единственное вполне исчерпывающее изображение трансцендентного, фаустовского существования.

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.

Было уже указано, что переживание протяженности берет свое начало от признака направления, присущего всякому становлению. Направление — обозначаемое словах и: время, жизнь, судьба, цель — сливается как глубина и даль с плоскостью или шириной чувственного. Ощущение как таковое в акте создавания, расширяясь, превращается в мир. Таким образом, все ставшее носит признак протяженности, и к числу самых таинственных в сущности всех культур принадлежит то обстоятельство, что в них — как в ребенке — пробуждение «я», внутренней жизни, идентично с самопроизвольным истолкованием переживания глубины в смысле прасимвола.

Мы видели, как каждая культура чувствовала здесь

по-разному. Античный человек ощущал свой мир, как доказывала его математика, стереометрически, даже планометрически. Число как величина или мера значит мир как сумма веществ или ограничивающих их поверхностей. Эллин знал только предметы, но не пространство. Из этого вытекает свойственное его пластике воздействие при посредстве поверхностей, отказ от эффекта света и тени, строгое ограничение отдельным случаем вне связи со всем остальным. В противоположность этому принципом и признаком западного бытия является бесконечность и, таким образом, даль получает двойной духовный смысл, смотря по тому, находится ли она в процессе становления или уже превратилась в ставшее.

Переживание глубины есть становление и результатом

своим имеет ставшее; оно обозначает время и вызывает к существованию пространство; оно космично и исторично в одно и то же время. Живое направление ведет как к горизонту,

так и к будущему. Бесконечность и вечность для души сливаются вместе, и кто не владеет одной, тот не ведает и другой. Чистая наличность античного бытия, символизированная нагой статуей, была наличностью и по месту и во времени. Слово «наличие» имеет также двойной смысл, подразумевается ли сфера становления или ставшего. Аттическая пластика есть искусство телесной близости, следовательно, и мгновения (на этом факте основано неудавшееся толкование «Лаокоона» Лессингом). Портрет XVI и XVII вв. бесконечен 60 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 ничто иное. Парсифаль, 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 неестественным, 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. Не надо забывать, что исповедь, о которой нет и помину в Евангелии, сделалась только в IX столетии, и только в Западной Европе, обязательной для всех мирян — это было время первого пробуждения романского стиля — и только с 1215 г., времени расцвета готики, исповедь получила значение таинства. Уже упоминалось, что фаустовская культура — в противоположность античной — есть культура душевного исследования, самоиспытания, истории большого стиля. Когда протестант или свободомыслящий

отвергают изустную исповедь, они не сознают, что они отвергают лишь внешнее выражение идеи, а не самое чисто западную идею. Они отказываются исповедоваться священнику, но исповедуются сами себе, другу или толпе. 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,

347

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 Лисипп работали над автопортретом.

В античном изображении нагого тела, являющем собой

только поверхность, только передний план и материю, только

окаменевшее"", внутренняя жизнь художественно отрицается, будучи приравнена к пространству, к несуществующему. Если Платон различал три душевных начала –“, называя самое высшее между ними"???", то в пластику принцип этот проник во всяком случае только в виде логики телесного явления. Аристотель описал совершенного человека со стороны материи и формы (антично понимаемая противоположность «души» и "тела") исключительно по аналогии с художественной работой.

Форма лба, губы, постановка носа, слепой взгляд у Фидия, Поликлета, вообще у любого мастера после персидских войн, – ведь это все выражения совершенно безличной, растительной, бездушной жизненности. Задаешь себе вопрос, способен ли бы был этот язык форм хотя бы намекнуть на внутреннее переживание? Никогда не существовало другого такого искусства, в котором так исключительно обращалось бы внимание на оптическую поверхность тел. У Микеланджело, который со всей своей страстностью предался анатомии, телесное явление тем не менее всегда есть выражение внутренней работы всех костей, жил, внутренних органов: жизнь под кожей выявляется без всякого желания со стороны скульптора. Микеланджело вызвал к жизни физиогномику, а не систематику мускулатуры. Но тут уже исходной точкой чувства формы сделалась личная судьба, а не материальное тело. В руке Раба у Микеланджело больше психологии (и меньше "природы"), чем в голове Гермеса у Праксителя. У Дискобола Мирона наружная форма существует сама по себе, вне всякой связи с животным организмом, не говоря уж о «душе». Если сравнить лучшие произведения этого времени с древнеегипетскими статуями, например статуей Деревенского Старосты или царя Пиопи, и, с другой стороны, с Давидом Донателло, тогда сделается понятным, что значит видеть в теле только его материальные границы. Греки тщательно избегали всего, что могло сообщить голове статуи выражение чего-то внутреннего и духовного. Как раз у Мирона мы наблюдаем это. Если внимательно присмотреться, то лучшие головы цветущего периода с точки зрения нашего противоположно

348

ложного мирочувствования покажутся через мгновение глупыми и тупыми. В них не хватает биографичности. Недаром в это время были строго запрещены портретные статуи. Вплоть до Лисиппа не найти ни одной характерной головы. Есть только маски. Или же рассматривают всю фигуру как целое: как мастерски при этом избегнуто впечатление, будто голова есть главная часть тела! Поэтому головы эти так малы, так незначительны по постановке, так мало промоделированы. Везде они трактуются только как часть тела, наравне с рукой или бедром, а не как местопребывание или символ человеческого «я». Неизменное, приводящее даже к государственному запрещению отвращение греков к портрету составляет полную параллель все возрастающему обесцениванию мотива нагого тела в масляной живописи, начиная от флорентийцев до Веласкеса и Рембрандта.

В конце концов получается впечатление, что женственное,

пожалуй даже бабье, выражение большинства этих голов V и

еще более IV в.* есть результат, конечно, не намеренный, стремления совершенно исключить всякую духовную характеристику. Быть может, мы вправе сделать заключение, что идеальный тип лица этого искусства, который, конечно, не был народным типом, как это ясно доказывает позднейшая натуралистическая портретная пластика, возник как совокупность сплошных отрицаний индивидуального и психического, следовательно, из стремления допускать в складе лица только чисто эвклидовское и стереометрическое. Этим можно в значительной степени объяснить бесполость и отсутствие мужественности в лицах.

Наоборот, портрет лучшего времени барокко с помощью

всех средств живописного контрапункта, с которыми мы познакомились как с носителями пространственных и исторических далей, с помощью окрашенной в коричневый цвет атмосферы, перспективы, разнообразных мазков кисти, дрожащих переливов света и красок трактует тело как нечто недействительное, как оболочку, выражающую господствующее над пространством «я». (Техника фрески, будучи вполне эвклидовской, совершенно исключает возможность разрешения подобной задачи.) Для всей картины существует только одна тема: душа. Обратим внимание на то, насколько у Рембрандта (гравированный портрет бургомистра Сикса и Кассельский портрет архитектора) и под конец еще раз у Маре и Лейбля

* Прославленного Мюнхенского Аполлона с кифарой Винкельман и его время считали Музой. Голова Афины по Фидию в Болонье считалась еще недавно головой полководца. В физиономическом искусстве, каково искусство барокко, такие ошибки были немыслимы.

(портрет г-жи Гедон) призрачно, одухотворенно, вплоть до

полного освобождения от материи, лирично написаны руки и

лоб, — и сравним с этим руку или лоб какого-нибудь Аполлона или Посейдона времени Перикла.

Египетская пластика, являясь выражением такой же отдавшейся бесконечному души — вспомним символику дороги, ведущей к гробницам в пирамидных храмах, — была столь же физиономична, столь же исторична и задумана "sub specie aeternitatis", следовательно, была также искусством портрета. Статуя царя удерживает ка, трансцендентный принцип личности, в мире ставшего именно благодаря своему портретному характеру. Из этого следует, что она отрицает, равно как и статуи готических надгробных памятников, самоценность тела: Запад делает это при помощи совершенно орнаментальной трактовки одежды, физиогномика которой усиливает выразительность лица и рук, Египет — при помощи особого приема, заключая тело — подобно пирамиде и обелиску — в математическую схему и сосредоточивая все личное выражение в голове с тем величием понимания, какое никогда потом, по крайней мере в области скульптуры, не было достигнуто. В Афинах складки одежды имели целью выявить смысл тела, на Севере — растворить его. Там одежда превращается в тело, тут — в музыку: такова глубокая противоположность, которая в произведениях высокого Ренессанса приводит к молчаливой борьбе между традиционно намеренным и бессознательно проявляющимся идеалом художника, в которой первый, антиготический, побеждает довольно часто во внешности, второй, ведущий от готики к барокко, побеждает всегда в глубине.

12

Изложим теперь вкратце противоположность аполлоновского и фаустовского идеалов человечества. Изображение нагого тела и портрет относятся друг к другу как тело и пространство, как мгновение и вечность, как передний план и глубина, как число эвклидовское и аналитическое, как мера и отношение. Античная пластика, для которой обнаженная поверхность человеческого тела сделалась почти единственным способом выражения, работала над воплощением вполне наличного по времени и по месту. Статуя пускает корни в почву, музыка — а западный портрет есть музыка, душа, сотканная из красочных тонов, — устремляется в безграничное пространство. Фреска связана, срослась

со стеной: масляная живопись, как живопись станковая, свободна от ограничения

350

местом. Аполлоновский язык форм выражения раскрывает

только ставшее, фаустовский – главным образом становление.

Вследствие этого к числу лучших и самых искренних произведений западного искусства принадлежат портреты детские и семейные. Аттической пластике эти мотивы были совершенно недоступны. Ребенок связывает прошедшее и будущее. В любом изображающем человека искусстве, которое предъявляет претензию на символическое значение, он выражает длительность в смене явлений и бесконечность жизни. Но античная жизнь исчерпывала себя в полноте мгновения, и античные люди закрывали глаза на отдаленное во времени. Они думали о связанных кровным родством людях, которых видели около себя, но не о грядущих поколениях. Поэтому не было другого искусства, которое столь же решительно, как греческое, избегало изображения детей. Вспомним все изобилие детских образов, которые возникли, начиная от ранней готики вплоть до умирающего рококо и в особенности в эпоху Ренессанса, и попробуем отыскать среди произведений, обладающих некоторым значением, вплоть до Александра, хотя бы одно, которое намеренно наряду с развитым телом мужчины и женщины ставит детское тело, чье существование принадлежит будущему.

В идее материнства заключается бесконечное становление. Подобно тому как мистический акт переживания глубины – времени, судьбы – творит из чувственного протяженность, а следовательно и мир, так путем материнства возникает телесный человек как отдельный член этого мира. Все символы времени и дали суть также символы материнства. В образе матери сосредоточивается смысл последовательной смены поколений, смысл намеренный и заранее намеченный. Заботливость есть исконное чувство будущего, и всякая заботливость вытекает из материнства. Она проявляется в образованиях и идеях семьи и государства и в принципе наследственности, лежащем в основе семьи и государства, а равным образом в рядах рельефов, в аллеях сфинксов египетского искусства и в бесконечных далевых ландшафтах и в перспективах западного. В династии (дворянстве) воплощается забота, будущее, воля к длительности. Настоящее государство – подобное египетскому или прусскому – может существовать только там, где в людях есть династическое чувство.

На основе "Carpe diem" античного бытия нельзя создать

ни дворянства, ни государства. Полис есть выражение отрицания и того и другого. Город лишен материнской заботливости о потомках живущих; в нем отсутствует уважение к

351

унаследованному и, следовательно, понимание смысла династий и семьи в качестве цели поколений, а не только как группы живых существ. Так как весь общественный быт строился исключительно на минутных и осязаемых интересах переднего плана, то аполлоновское чувство нашло свое выражение не в принципе материнства, а в принципе плодородия. Такова противоположность между пространством и телом, между портретом и изображением нагого тела. Античным символом сделался фаллос. Он подобно статуе, которая – вылитая из бронзы или ярко раскрашенная и свободно стоящая – имела в себе что-то от фаллоса, выражает отсутствие всяких связей. Мать указует на будущее, на поколения; фаллос знаменует мгновенный половой акт. В большом греческом статуарном искусстве мы не найдем образа кормящей матери. Трудно даже представить себе таковой в стиле Фидия. Чувствуется, что этот род искусства внутренне противоречит мотиву кормящей матери *. Наоборот, в религиозном искусстве Запада не было более возвышенной задачи. В ранней готике восточная Мария мозаик превратилась в Божию Матерь, в мать вообще. В германском мифе она появляется в образах Фригги и фрау Голле. Мы находим подобное же чувство в прекрасных словесных образах Миннезингеров, например фрау Вельт (госпожа Свет), фрау Зонне (госпожа Солнце), госпожа Ева, фрау Минне (госпожа Любовь). Мать-возлюбленная, Офелия и Гретхен, стоит рядом с Мадонной Рафаэля.

Ей эллинский Олимп противопоставлял богинь, бывших

или амазонками, как Афина, или гетерами, как Афродита.

Это античный тип женщины, выросший из растительного

плодородия. И здесь также слово"?" исчерпывает весь

смысл явления. Вспомним образцовое произведение этого рода, три могучие женские тела на восточном фронтоне Парфенона, и сравним с ним великую концепцию матери, Сикстинскую мадонну Рафаэля. В ней уже нет ничего телесного. Она вся в далях, в пространстве. Елена «Илиады», по сравнению с Кримгильдой, – гетера; Антигона и Клитемнестра – амазонки. Замечательно, что даже Эсхил в трагедии Клитемнестры обходит трагедию матери. Образ Медеи есть прямо-таки мифическая противоположность фаустовского типа Mater dolorosa. В пластике Афродита и Афина (в этом искусстве Афина – та же Афродита, только в более зрелом возрасте) сливаются, наконец, в один идеальный женский образ, который – например, Афродита Книдская – есть только

* И наоборот, образованный западный человек сцену совокупления, вроде написанной Корреджо, считает плоской и недостойной.

352

красный предмет, лишенный характера, лишенный «я», простой кусок природы. Пракситель, введший, как известно, в

аттическую скульптуру изображение женского нагого тела,

сделал из всего этого исключительные художественные выводы.

Это новшество было встречено строгим осуждением, так

как в нем чувствовали симптом гибели античного мирочувствования. На сколько оно соответствовало половой символике, на столько же противоречило достоинству первоначальной греческой религии. Но вместе с тем оно свидетельствовало, что строгость и устойчивость языка форм повсюду находится в упадке. Тут возникла группа Ниобеи, первое, хотя и не глубокое изображение матери. Тогда же возникли в остром противоречии с античной государственной формой полиса династии преемников Александра, слабые по сравнению с египетскими и западными, но все-таки верные признаки внутреннего достоинства. Сила античной символики угасает. Античная культура превращается в цивилизацию. Только теперь появляются первые попытки портретного искусства, напоминающие – равно как и эллинистические государства и входящая теперь в моду коринфская растительная ко колонна – Египет (вспомним, как соответственно этому в XIX в. обращаются к греческим и, начиная с 1860 г., к японским образцам). Крезилова "Голова Перикла" (около 430 г.) ни в каком смысле не портрет. Скорей таким является известная статуя Софокла (ок. 340 г.). Только «Демосфен» Полиэвкта (ок. 280 г.) может считаться портретом. Но нельзя забывать, как мало он имеет общего с духом искусства Рембрандта или трансцендентного искусства вообще. Виртуозный веризм поздних греческих художников, создавших римские бюсты императорского времени, смешивают с физиогномической глубиной. Но если кто думает, что эллинизм когда-либо ставил себе целью, или, что означает то же самое, осуществил изображение личной души, тот пусть сравнит «арабский» портрет, например статую Феодосия в Барлетте, головы Елены и Феодоры, или древнеегипетские портреты Хефрена и Сезостриса III с любым греческим портретом. Во всех них есть какая-то труднопередаваемая словами черта, роднящая их с портретами Тициана, Гольбейна и Рембрандта; в идеальных фигурах эллинизма она отсутствует.

13

В масляной живописи начиная с конца Ренессанса глубина

творчеств художника точно измеряется по содержательности

353

созданных им портретов. Едва ли найдутся отступления от

этого правила. Все фигуры на картине, отдельно стоящие или

соединенные в сценах, группах и массах, имеют основанием

своим физиогномическое чувство портрета, независимо от того, требуется ли это содержанием или нет. Это не зависело от выбора отдельного художника. Ничего нет поучительнее зрелища, когда даже изображение нагого тела превращается в руках настоящего фаустовского человека в портретный этюд (можно было бы указать совершенно противоположный процесс в эллинском искусстве портрета). Возьмем двух немецких художников, Луку Кранаха и Тильмана Рименшнайдера; они были совершенно чужды всякой теории, в противоположность Дюреру с его склонностью к эстетическим медитациям, а следовательно, и уступчивостью к чуждым тенденциям, и работали вполне наивно. В их изображениях нагого тела — в высшей степени редких — мы видим, насколько эти художники оказываются неспособными влить выражение своего творчества в рамки непосредственно наличной, ограниченной поверхностями телесности. Весь смысл человеческой фигуры, а вместе с тем и всего произведения, остается неукоснительно сосредоточенным в голове, остается физиогномическим, а не анатомическим, и также обстоит дело, вопреки противоположному намерению, вопреки итальянским влияниям, с Дюреровской Лукрецией. Фаустовское изображение нагого тела — это нечто само себе противоречащее. Отсюда мелочная нарочитость, неуверенность и несообразность подобных попыток, в которых слишком заметен признак жертвы эллинско-римскому идеалу, жертвы, приносимой художественным разумом, а не душой. Во всей живописи после Леонардо не найдется ни одного значительного или знаменательного произведения, смысл которого строился бы на эвклидовском бытии обнаженного тела. Кто думает сослаться здесь на Рубенса, поставить его необузданную динамику преизбыточествующих тел в какое-либо отношение к искусству Праксителя и даже Скопаса, тот его совершенно не понимает. Именно эта великолепная чувственность удержала его от мертвой статики тел Синьорелли. Если кто из художников вложил в красоту обнаженного тела максимум становления, максимум неэллинского излучения внутренней бесконечности, то это был именно Рубене. Сравним голову лошади на фронтоне Парфенона с таковой же в "Битве Амазонок" и мы почувствуем глубокую метафизическую противоположность в способе выражения одинаковых элементов явления. У Рубенса — возвращаемся опять к противоположности фаустовской и аполлоновской математики — тело не величина, а отношение; не

сложные правила его внешнего сложения, а изобилие жизненных сил, — вот его мотив, который в картине Страшного Суда, где тела предаются пламени, соединяется с подвижностью мирового пространства путем совершенно не античного синтеза, не чуждого также и Коро в его изображениях нимф, образы которых готовы раствориться в красочных пятнах и рефлексах бесконечного пространства. Не таково значение античного изображения нагого тела. Нельзя также смешивать греческий идеал форм — заключенное само в себе пластическое бытие — с чисто виртуозным изображением прекрасных тел, которые мы повсюду встречаем, начиная от Джорджоне вплоть до Буше, с этими идиллиями плоти, этими жанровыми картинами, которые, как, например Рубенсова "Женщина в мехах", выражают только веселую народную чувственность и в смысле символической важности достижения занимают совершенно второстепенное положение — в полном противоречии к высокому этосу античного изображения нагого тела *.

Соответственно этому те — замечательные — мастера не

достигли настоящей высоты ни в области портрета, ни в пере-

даче глубины мирового пространства, ни в ландшафтах. В их

коричневых и зеленых тонах, в их перспективах отсутствует

"религия", судьба. Они мастера только в сфере элементарных форм, изображением которых исчерпывается их искусство. Они из тех, толпа которых образует, собственно, субстанцию истории развития большого искусства. Если же действительно большой художник умел подняться выше и достичь той или иной формы, которая вмещает в себе всю душу, весь смысл мира, то в области античного искусства он вынужден был посвятить себя изображению обнаженного

тела, в северном же искусстве ему это не было дозволено. Рембрандт не написал ни одного изображения нагого тела в смысле подобного переднего плана. Леонардо, Тициан, Веласкес и среди позднейших Менцель, Лейбль, Маре, Мане писали их во всяком случае редко (и в этих случаях, я бы сказал, они всегда писали тело как ландшафт). Портрет остается верным пробным камнем **.

* Ничто не может яснее отметить умирание западного искусства начиная с середины XIX в., чем нелепое, массовое производство картин, изображающих нагое тело; глубокий смысл изучения нагого тела и значение этого мотива совершенно утрачены.

** С этой точки зрения Рубене, а из новых в первую голову Бёклин и Фейербах, теряют часть своего значения, тогда как Гойя, Домье и в Германии главным образом Ольдах, Васман, Райский и многие почти позабытые мастера начала XIX в. выигрывают. Маре оказывается в рядах самых значительных.

355

Но, выясняя значение таких мастеров, как Синьорелли,

Мантенья, Ботичелли, нельзя руководствоваться качествами

их портретов. При оценке творчества Рафаэля портреты его,

из которых лучшие, как, например, портрет папы Юлия II,

были написаны под влиянием венецианца Себастьяне дель

Пьомбо, можно было бы совершенно оставить без внимания.

Только у Леонардо портрет достигает высокого значения. Существует трудноуловимое противоречие между фресковой

техникой и портретной живописью. Действительно, изображение дожа Лоредана, написанное Джованни Беллини, — первый настоящий большой масляный портрет. И здесь также характер Ренессанса обнаруживается как протест против фаустовского духа Запада. Эпизод искусства Флоренции означает попытку заменить портрет готического стиля как символ человеческого изображением нагого тела; именно портрет готического стиля, а не идеальный портрет позднейшей античности, который был известен по бюстам цезарей. Следовало бы ожидать, что физиогномические черты вообще отсутствуют во всем искусстве Ренессанса. Однако сильное подводное течение фаустовской художественной воли сохранило непрерывную традицию, притом не только в маленьких городах и школах средней Италии, а даже в области бессознательного творчества великих мастеров. Готическая физиогномика подчинила себе даже столь чуждый ей элемент южного нагого тела. То, что возникало, это не тела, говорящие с нами посредством статики ограничивающих их поверхностей; мы видим перед собой игру выражения, распространяющуюся от лица на все тело и открывающую для изощренного глаза глубокую идентичность именно тосканской наготы с готической одеждой. Эта нагота — оболочка, а не граница. Но прежде всего всякая написанная или изваянная голова само собой становилась портретом. Все портреты, исполненные А. Росселлино, Донателло, Бенедетто да Майано, Мино да Фьезоле, настолько близки духу Ван Эйка, Меммлинга и ранних рейнских мастеров, что возможно смешение. Я утверждаю, что собственно настоящего портрета Ренессанса не существовало и не могло существовать, если под этим подразумевать сосредоточение на человеческом лице того художественного умонастроения, которое разделяет двор Палаццо Строцци от Лоджии деи Ланци и Перуджино от Чимабуэ. В архитектуре была возможна антиготическая концепция, хотя и мало имевшая общего с аполлоновским духом; в портрете, в качестве особого вида искусства, являющегося фаустовским феноменом, она не могла иметь места. Микеланджело отказался от решения задачи. В своем страстном искании пластического

356

идеала он счел бы занятие ею — уклонением. Его бюст Брута в такой же малой мере есть портрет, как и статуя Джулиано Медичи, тогда как портрет последнего, написанный Ботичелли, — настоящее и, следовательно, готическое произведение этого рода. Головы Микеланджело суть аллегории во вкусе начинающегося барокко и обладают даже с некоторыми эллинистическими

работами лишь поверхностным сходством. Как бы высоко мы ни ценили достоинства донателловского бюста Никколо да Уццано, пожалуй самого значительного создания этой эпохи, тем не менее приходится сознаться, что рядом с портретами венецианцев он почти не застуживает внимания.

Достойно замечания, что эта хотя не разрешенная, но

бывшая предметом желаний задача преодоления готического

портрета при посредстве мнимоантичного изображения нагого

тела – т. е. преодоление чисто биографической и исторической формы формой чисто аисторической точкообразного бытия – тесно связана с одновременным падением способности к внутреннему самоиспытанию и художественной исповеди в Гётевом смысле. Ни один настоящий человек Ренессанса не познает духовного развития. Он умел жить только во внешнем. В этом было высшее счастье кваттроченто. Между "Vita Nuova" Данте и сонетами Микеланджело не появилось ни одной поэтической исповеди, ни одного автопортрета, обладающих некоторым значением. Художник Ренессанса – единственный из всех западных, для которого уединение – пустой звук. Следует ли упоминать, что, следовательно, также и другой символ исторической дали, заботливости, длительности и размышления, а именно символ государства, совершенно исчезает из сферы интересов Ренессанса за период времени от Данте до Микеланджело? В «непостоянной» Флоренции, которую жестоко порицали все ее великие граждане, и неспособность которой к настоящему политическому укладу по сравнению с обычным уровнем западных государственных форм граничит с совершенной нелепостью, а также везде, где антиготический дух – антидинастический с этой точки зрения – проявляет живую деятельность в области искусства и общественности, – там государство уступает место разным Медичи, Сфорца, Борджиа, Малатеста и комическим республикам, превращаясь в настоящее эллинское убожество, в стиле эпохи Пелопонесской войны. Только там, где пластика не привилась, где приютилась южная музыка, где готика и барокко соприкасались друг с другом в масляной живописи Джованни Беллини, где Ренессанс оставался предметом случайного любительства, – только там, в Венеции, рядом с

357

портретом – историей души "in nuce" – возникла тонкая

дипломатия и воля к политической устойчивости.

14

Ренессанс родился из сопротивления. Поэтому ему не хватает глубины, размаха и определенности настоящего формообразующего инстинкта. Он – единственная эпоха, нуждавшаяся в теоретическом обосновании. Он был также, в противоположность готике и барокко, единственной эпохой, когда теоретически формулированное намерение предшествовало возможности осуществления и нередко превышало ее. Но вынужденная группировка отдельных искусств вокруг антикизирующей пластики не могла изменить коренные основы их бытия. Она вызвала только обеднение их внутренних возможностей. Для натур среднего порядка духовно-художественная среда Ренессанса была вполне удовлетворяющей. Он шел им даже навстречу благодаря простоте своих поверхностных проявлений, и поэтому в них мы не наблюдаем той готической борьбы со стихией, которой отмечены рейнские и нидерландские школы. Поражающая и соблазняющая легкость и ясность Ренессанса в значительной части зиждется на обходе более глубокого сопротивления при посредстве чрезмерно простого правила. Искусство Ренессанса не знает проблем. Для людей с задушевностью Мемлинга и мощью Грюневальда, родившихся в сфере этого тосканского мира образов, он должен был стать роковым. Не при его помощи и посредстве, а только через борьбу с ним могли они достигнуть полного развития своей души. Мы склонны переоценивать общечеловеческое в художниках Ренессанса только потому, что мы не находим никаких слабых сторон в форме. В готике и барокко настоящий великий художник выполняет свою миссию, углубляя и приводя к завершению их язык; в Ренессансе он вынужден был его разрушать.

Так обстояло дело с Леонардо, Рафаэлем и Микеланджело, единственными

великими людьми Италии со времен готики. Не странно ли, что между мастерами готики, бывшими простыми работниками в области своего искусства и тем не менее создавшими высочайшее, служа преданиям этого искусства и не переступая их границ, и венецианцами и голландцами, которые опять были только живописцами, только работниками, стоят эти три человека, бывшие не только живописцами, не только ваятелями, но и мыслителями, притом мыслителями по необходимости, занятыми кроме всех возможных видов художественного выражения еще тысячами

358

других вещей, вечно неспокойные, неудовлетворенные, стремящиеся разгадать сущность и цель своего существования -

которые они не могли, следовательно, найти в духовных условиях Ренессанса? Эти три великана, каждый по-своему, путем своих собственных трагических блужданий, старались быть античными в смысле медицейской теории, и каждый в ином направлении уничтожал эту иллюзию: Рафаэль – большую линию, Леонардо – поверхность, Микеланджело – тело. В них заблудившаяся душа возвращается к своему фаустовскому исходу. Они хотели заменить мерой – отношение, рисунком – действие света и тени, эвклидовским телом – чистое пространство. Но эвклидовской статической пластики тогда вообще не существовало. Она была возможна только один раз: именно в Афинах. Скрытая музыка чувствуется везде и всюду. Все их образы обладают подвижностью и тенденцией в даль и глубину. Их путь приводит к Палестрине, а не к Фидию, и в равной мере исходят они от молчаливой музыки соборов, а не от римских развалин. Рафаэль растворил флорентийскую фреску, Микеланджело – статую, Леонардо мечтал уже об искусстве Рембрандта и Баха. Чем серьезнее задаются задачей осуществить идеал этой эпохи, тем недосягаемее становится он. Нет ни одного дворца из этого времени, про который знатоки не сказали бы, что в нем еще живут готические или уже намечаются барочные элементы.

Следовательно, готика и барокко суть нечто существующее. Ренессанс – идеальный постулат, парящий над стремлениями известного времени и неосуществимый, как все постулаты. Джотто – готический художник, а Тициан – художник барокко. Микеланджело хотел быть художником Ренессанса, но это ему не удалось. Уже то, что – несмотря на все пластические претензии и всю литературу – живопись несомненно заняла первенствующее положение, и именно следуя при этом пространственно-перспективным предпосылкам севера, доказывает противоречие между рассудком и душой, между стремлением и осуществлением. Прекрасная мера, ясная правильность, нарочитая античность считались уже в 1520 г. слишком сухими и формальными. Микеланджело, а с ним и другие были того мнения, что его карниз на палаццо Фарнезе, которым он с точки зрения Ренессанса испортил фасад Сангалло, далеко превысил все творения греков и римлян. Антиготическое уже не встречало любителей. Им пресытились. Только с этого времени римские развалины – Колизей и Септизониум – превращаются в каменоломни для построек барокко.

359

Как Петрарка был первым, так и Микеланджело последним страстно чувствующим античность флорентийцем, однако он был им уже не в полной мере. Францисканское христианство Фра Анджелико, исполненное тонкой кротости, солнечности и молчаливого смирения, которому южная проясненность произведений зрелого Ренессанса гораздо более обязана, чем принято думать *, пришло к концу. Величественный дух католической реакции, тяжелый, беспокойный и великолепный, живет уже в творениях Микеланджело. То, что тогда называли античным, в действительности было только благородной формой христианского мирочувствования; о сирийском происхождении излюбленного флорентийского мотива сочетания круглой арки с колонной мы уже упоминали. Но сравним псевдокоринфские капители XV в. с таковыми же римских развалин, которые, однако, были тогда известны. Микеланджело был единственным, не терпевшим здесь никаких внешних компромиссов. Он хотел ясности. Для него вопрос формы был религиозным вопросом. Он был единственным, который хотел или всего или ничего. Этим объясняется одинокая страшная борьба этого несомненно самого несчастного человека в истории нашего искусства, отрывочность, мучительность, неудовлетворенность, «terrible» его образов, пугавшие его современников. Одна часть его существа влекла его к древности, а следовательно, и к пластике. Всем известно, как подействовала на него только что найденная тогда группа Лаокоона. Никто честнее его не старался найти посредством искусства резца дорогу к забытому миру. Все, что он

создавал, было пластично с этой представленной только им одним точки зрения. "Мир, представленный в образе великого Пана", то, чего Гёте, вводя Елену, хотел достигнуть во второй части «Фауста», аполлоновский мир в его могучей чувственной и телесной наличности, – никто другой с такой настойчивостью и усилиями не стремился вместить все это в художественное бытие, как Микеланджело в то время, когда он писал плафон Сикстинской капеллы. Все средства фрески, широкие

* Говоря словами немецких классификаторов, эта те же "благородная простота и спокойное величие", которые создают впечатление античности в романских постройках Гильдесгейма, Гернроде, Паулинцелла, Герсфельда. Как раз в развалинах монастыря Паулинцелла много такого, чего хотел достигнуть Брунеллески в своих дворцовых дворах. Но основное творческое чувство, создавшее эти постройки, мы перенесли в наше представление об античном бытии, а не получили оттуда. Эта бесконечная умиротворенность, эта широта чувства успокоения в Боге, которыми отмечено все флорентийское, поскольку оно не наталкивается на готическое упорство Верроккьо, отнюдь не родственны афинской"??".

контуры, мощные поверхности, надвигающаяся близость нагих образов, вещественность красок – все здесь соединено в последний раз в крайнем напряжении, чтобы дать языческому началу свободу – в высшем смысле Ренессанса. Но против этого боролась его вторая душа, готико-христианская душа Данте и музыки далеких пространств, которая достаточно ясно говорит в метафизическом устроении плана всего произведения.

Он все снова и снова пытался вложить в последний раз

всю полноту своей личности в язык мрамора, в эвклидовскую

материю, отказывавшуюся ему повиноваться. Действительно,

он смотрел на камень иначе, чем греки. Изваянная статуя уже самим видом своего бытия противоречит тому мирочувствованию, которое в художественном произведении хочет искания, а не обладания. Для Фидия мрамор – космическая материя, стремящаяся к форме. Сказание о Пигмалионе раскрывает всю сущность этого аполлоновского искусства. Но для Микеланджело мрамор был врагом, которого он покорял, темницей, из которой он должен был освободить свою идею, подобно тому как Зигфрид освобождает Брунгильду. Известно, с какой страстностью приступал он к обработке каменной глыбы. Он не приближал ее шаг за шагом к желаемому образу. Он работал в камне резцом, как будто в пространстве, и приводил в исполнение задуманную фигуру, начиная, например, обработку каменной глыбы с фронтальной стороны, слоями снимая материал и постепенно проникая в глубь камня, причем члены фигуры медленно выделялись из массы. Боязнь мира, страх перед ставшим, перед стихией, перед смертью, которую надо подчинить при помощи оживленной формы, не может быть выражена яснее. Ни один западный художник не связан такой внутренней и в то же время насильственной связью с камнем как символом смерти, с враждебным принципом, вложенным в него, который демоническая натура художника вечно стремилась покорить то при помощи ваяния статуй из камня, то при помощи нагромождения камней в мощные постройки *. Он был единственным ваятелем своего

* Никогда не обращали внимания на то, как тривиально было отношение к мрамору немногочисленных живших после него скульпторов. Мы почувствуем это, если сравним глубоко внутреннее отношение великих музыкантов к их излюбленным инструментам. Вспомним предание о скрипке Тартини, разбившейся в куски в момент смерти мастера. Существуют сотни подобных же рассказов. Это фаустовская параллель к мифу о Пигмалионе. Обращаю внимание на гениальный образ капельмейстера Крейслера у Гофмана, достойным занять место рядом с Фаустом, Вертером и Дон Жуаном. Чтобы понять его символическую значительность и внутреннюю неизбежность, достаточно

века, для которого существовал только мрамор. Отливка из

бронзы, которая допускает известный компромисс с живописными тенденциями и которой он вследствие этого чуждался,

была более близка другим художникам Ренессанса и более

мягким грекам.

Античный скульптор фиксировал в камне мгновенное те-

лесное состояние. На это фаустовский человек совершенно

неспособен. Равным образом и в любви он не ищет одного

только естественного влечения, чувственного акта соединения

мужчины и женщины, а великой любви Данте и вытекающей

из нее идеи заботящейся матери. Эротика Микеланджело -

как и эротика Бетховена – была совершенно не антична.

Она стояла под аспектом вечности и дали, а не под аспектом

внешних чувств и быстрого мгновения. В изображениях нагого тела у Микеланджело – в этих его жертвоприношениях эллинскому идолу – душа отрицает и заглушает видимую форму. Одна хочет бесконечности, другая – меры и правил, одна хочет соединить прошлое и будущее, другая – замкнуться в настоящем. Античный глаз впитывает в себя пластическую форму. Но Микеланджело смотрел духовным взором и преодолевал язык переднего плана и непосредственно чувственное. И, наконец, он уничтожил сами условия этого искусства. Мрамор не удовлетворял его стремления к форме. Микеланджело перестает быть скульптором и обращается к архитектуре. На склоне лет, когда он создавал одни только дикие фрагменты, вроде Мадонны Ронданини, и еле намечал свои образы в необделанном камне, в нем восторжествовала музыкальная тенденция его творчества. Под конец он не мог уже совладать со стремлением к контрапунктической форме; глубоко неудовлетворенный той областью искусства, на которую он потратил всю свою жизнь и повинуясь все той же неуспокоенной потребности выразить себя, он уничтожил архитектонические правила Ренессанса и создал римское барокко. Взаимоотношение материи и формы аполлоновского искусства он заменяет борьбой силы с массой. Он соединяет колонны в пучки или углубляет их в ниши; он прорывает расчленение этажей могучими пилястрами; в фасаде появляется что-то волнообразное и стремящееся; мера уступает место мелодии, статика – динамике. Фаустовская музыка подчинила себе первое между всеми другими искусствами.

сравнить его с театральными фигурами живописцев у современных романтиков, лишенными какой бы то ни было связи с идеей живописи. Живописец отнюдь не может быть выразителем судьбы фаустовского искусства, и в этом нас убеждают романы о художниках, написанные в XIX в.

362

В лице Микеланджело закончилась история западной пластики. Все, что идет после него, есть только недоразумение и реминисценции. Его законный наследник – Палестрина.

Леонардо говорит на другом языке, чем его современники. В существенных сторонах его дух соприкасался со следующим столетием, и ничто не связывало его с тосканским идеалом формы, к которому Микеланджело был прикреплен всеми фибрами своего сердца. Только у него одного не было честолюбивой мечты сделаться скульптором, ни тем более архитектором. Он занимался анатомией – удивительно неверный путь, избранный Ренессансом, в целях приблизиться к эллинскому жизнечувствованию и культу внешней поверхности тела – не ради пластики, как это делал Микеланджело; он изучал уже не топографическую анатомию переднего плана и внешней поверхности, а физиологию, к которой его влекла тайна. Микеланджело хотел втиснуть весь смысл человеческого существования в язык видимого тела; эскизы и чертежи Леонардо показывают противоположное. Его вызывающий удивление «sfumato» есть первый признак отречения от телесных границ ради пространства. Отсюда начинается импрессионизм. Леонардо начинает с внутреннего, пространственно-духовного, а не с соразмерных внешних контуров и накладывает под конец как некоторое дуновение красочную субстанцию – если

он вообще это делает, а не оставляет картину незаконченной – на истинное, бестелесное, неописуемое содержание картины. Картины Рафаэля разбиваются

на «планы», в которых распределены искусно расположенные

группы, а задний план соразмерно замыкает целое. Леонардо

знает только одно, далекое, вечное, пространство, в котором

равномерно парят его образы. Один в пределах рамы картины

дает сумму отдельных и близких предметов, другой – вырезку из бесконечности.

Леонардо открыл процесс кровообращения. Не дух Ренессанса привел его к этому. Ход его мышления выделяет его из всей сферы современников. Ни Микеланджело, ни Рафаэль не могли бы прийти к этому, потому что художественная анатомия заботилась только о форме и положении, а не о функции частей. Математически выражаясь, она была стереометрична, а не аналитична. Разве не считали достаточным изучение трупов, чтобы изображать группы фигур на больших картинах? Но это значило ради ставшего пренебрегать становлением. Призывали на помощь мертвых, чтобы сделать доступной для северного творчества античную"?". Но Леонардо, подобно Рубенсу, ищет жизнь, а не тело как таковое, как это делает Синьорелли. В его открытии глубокое родство с почти

363

одновременным ему открытием Колумба: это – победа бесконечности как фаустовского символа над вещественной ограниченностью наличного и осязаемого. Разве греку подобные вещи могли когда-нибудь показаться заслуживающими внимания? Он так же мало интересовался внутренним устройством своего организма, как и источниками Нила. И то и другое сделало бы сомнительным эвклидовский склад его бытия. Барокко, в противоположность этому, было настоящим временем великих открытий. Уже само это слово возвещает нечто резко неантичное. Античный человек остерегался совлекать завесу, телесную связанность с чего-либо космического, равно как действием, так и мыслью. Но это-то именно и есть истинное стремление фаустовской натуры. Почти одновременно имели место открытия, по глубине обладавшие одинаковым значением, а именно: открытие Нового Света, кровообращения и Коперниковой мировой системы, немного раньше – открытие пороха, следовательно, дальнобойного оружия, изобретение книгопечатания, в противоположность античной риторике и обслуживающему ее свитку, обеспечило распространение мысли в бесконечность.

Леонардо был всецело открывателем. В этом исчерпывается его природа. Кисть, резец, скальпель, грифель, циркуль имели для него одно и то же значение – такое же, как компас для Колумба. Когда Рафаэль выполнял в красках нарисованный резкими линиями эскиз, то каждый мазок кисти утверждал телесное явление. Но взглянем на эскизы сангиной и задние планы картин Леонардо: в них в каждой черте он открывает атмосферические тайны. Он первый напряженно обдумывает возможность летать по воздуху. Летать, освободиться от земли, потеряться в далях мирового пространства – это в высшей степени фаустовское стремление. Этим наполнены даже наши сновидения. Неужели никто не заметил, как евангельская легенда превратилась в западной живописи в удивительное просветление этого мотива? Все написанные красками вознесения, низвержения в бездну, парение над облаками, духовная отрешенность ангелов и святых, настойчиво олицетворяемое освобождение от земной тяжести, – все это символы фаустовского полета души и совершенно чуждо византийскому стилю. Греку это представляется верхом святотатства, на что указывает сказание об Икаре. Одна мысль об этом делает сомнительным все эвклидовское мирочувствование. Открывать, приподымать покров – значит видеть предметы насквозь, усматривать их обусловленность, уничтожать их границы. Живопись Леонардо уничтожает вещественное. Античные люди испытывают глубокий страх перед тайной, лежащей

364

щей под чувственной поверхностью мира. Их фрески отрицают задний фон, делая это с пафосом великого символа. Люди Ренессанса во всяком случае не

чувствуют глубины. Их задние планы суть только завершения картины. Но людей барокко охватывает ненасытимая страсть к духовным блужданиям викингов. Им нужны тайны, чтобы преодолеть их. Им нужны дали для внутренней музыки их души. Здесь, в творчестве Леонардо, зреет то, что предчувствовала готика.

15

Превращение фресок Ренессанса в масляные картины есть

отрывок истории души, которая еще никем не была описана.

Правильное понимание ее зависит от самых тончайших и

скрытых черт. Почти во всякой картине борются начало фрески с началом новой возникающей формы. Художественное развитие Рафаэля на протяжении работ в станцах Ватикана представляет собой почти единственный удобообозримый пример. Флорентийская фреска ищет действительности в отдельных предметах и дает сумму таковых в пределах архитектонических обрамлений. Масляная картина, с возрастающей уверенностью выражения, признает только протяженность как целое и всякий предмет только как представителя этой протяженности. Фаустовское мирочувствование создало для себя новую технику. Оно отказалось от графического стиля, так же как от геометрии координат времени Николая Оресмского. Оно превратило линейную перспективу, связанную с архитектурными мотивами, в перспективу чисто атмосферическую, осуществляющую себя при помощи неуловимых оттенков тонов. Это соответствует чистому анализу, начиная со времени Декарта. Но сама искусственность положения искусства Ренессанса, его непонимание собственной тенденции, невозможность в полности реализировать антиготический принцип затруднили и затемнили переход. Каждый художник пытался осуществить его иным способом. Один пишет масляными красками на сырой стене. Как известно, из-за этого пришла в разрушение "Тайная Вечеря" Леонардо. Другие пишут картины тем же способом, что фрески. Пример этому Микеланджело. Мы видим смелые попытки, предчувствия, поражения, отказы. Борьба между рукой и душой, между глазом и орудием, между формой, которой хочет художник, и формой, которой хочет время, сводится к одному — к борьбе между музыкой и пластикой.

Здесь, наконец, нам делается понятным гигантски задуманный Леонардо эскиз "Поклонения Волхвов" в Уффици,

365

величайшее художественное дерзание Ренессанса. До Рембрандта никто не мог даже отдаленно предчувствовать ничего подобного. Превыше оптической меры, превыше всего, что тогда называли рисунком, контуром, композицией, группой он хочет приблизиться к поклонению вечному пространству

в- котором парит все телесное, как планеты системы Коперника, как тона Баховой органной фуги в сумерках старых соборов, и создать картину такой динамики дали, что она неминуемо должна была остаться обломком среди технических возможностей эпохи.

В "Сикстинской Мадонне" Рафаэль резюмирует весь Ренессанс посредством колоссальной линии контура, всасывающей в себя все содержание произведения. Это последняя большая линия западного искусства. Ее огромная проникновенность, доводящая до крайнего напряжения разлад с преданием, делает Рафаэля наиболее непонятым художником Ренессанса. Он не боролся с проблемами. Он даже не предчувствовал их. Но он довел искусство до предела, где уже нельзя было уклониться от решения. Он умер, завершив последнее в пределах мира образов Ренессанса. Массе он представляется поверхностным. Она никогда не почувствует, что совершается в его эскизах. Но обратили ли должное внимание на эти утренние облачка, которые, превращаясь в детские головы, окружают вознесенную фигуру Мадонны? Это сонм не рожденных, которых Мадонна вводит в жизнь. Эти светлые облака появляются в том же смысле в мистической заключительной сцене второй части «Фауста». Как раз в труднодоступном, в непопулярном в высшем смысле, заключается здесь внутреннее преодоление чувства Ренессанса. Перуджино можно понять с первого взгляда; у Рафаэля его удобопонятность только кажущаяся. Хотя как раз эта пластическая линия, этот графический момент, возвещает античную тенденцию,

тем не менее сама эта линия – растекающаяся в пространстве, сверхземная, бетховенская. Рафаэль в этом творении более недоступен, чем все другие, даже более, чем Микеланджело, намерения которого становятся понятными благодаря фрагментарности его работ. Его внутренних тайн, по-видимому, не знал никто из его современников. Фра Бартоломео еще вполне владеет вещественной линией очертаний; она – вся в переднем плане, она одна говорит, ее смысл исчерпывается ограничением тел. У Рафаэля она молчит, ожидает, заволакивается. При крайнем напряжении она уже готова раствориться в бесконечности, в пространстве и музыке.

Леонардо стоит по ту сторону границы. Эскиз к "Поклонению Волхвов" – уже музыка. Глубокий смысл скрыт в том

366

обстоятельстве, что он здесь, как и в своем «Перониме», остановился на коричневой грунтовке, на "стадии Рембрандта", на атмосферическом коричневом колорите следующего столетия Для него при этом состоянии картины была достигнута наивысшая полнота и ясность намерения. Всякий дальнейший шаг в красочной разработке, дух которой еще был связан с метафизическими условиями фрескового стиля, уничтожил бы душу эскиза. Именно потому, что он предчувствовал символику масляной живописи во всей ее глубине, он боялся фрескоподобности "законченных картин", которая должна была сделать его идею плоской. Эскизы к картине показывают, как пригодна была бы ему гравюра в жанре Рембрандта, искусство родины контрапункта, неизвестное во Флоренции. Только венецианцы, стоявшие вне флорентийского предания, достигли того, чего он искал здесь, – мира красок, который служит пространству, а не вещам.

По этой же причине Леонардо – после бесконечных попыток – оставил неоконченной голову Христа в "Тайной Вечере". И для портрета в большем охвате Рембрандта, для построенной из живых мазков кисти, светов и теней истории души человек того времени не был достаточно зрел. И только Леонардо был достаточно велик, чтобы пережить этот предел, как трагический рок. Другие хотели писать голову только так, как учила их школа. Леонардо, в первый раз заставивший говорить также и руки и делавший это с замечательным физиогномическим мастерством, которого потом кое-кто достигал, но никто не превзошел, хотел бесконечно большего. Его душа ушла в далекое будущее, но его человеческое, его глаз, его рука повиновались духу времени. Несомненно, он был роковым образом самым свободным среди трех великанов. Многое из того, с чем тщетно боролась могучая природа Микеланджело, совершенно уже не трогало его. Проблемы химии, геометрического анализа, физиологии – "живая природа" Гёте была ему также доступна – техника дальнобойного оружия были ему близко знакомы. Он предугадал машинную технику. Его интуиции делают его предшественником Лейбница и Гёте; он воспринимал пространство, как первый, и организм, как второй. Глубже Дюрера, смелее Тициана, более всеобъемлющий, чем любой человек его времени, он остался художником отрывков "par excellence" *, но на другом основании, нежели запоздавший пластик Микеланджело

* Слишком большая законченность в произведениях Ренессанса производит подчас угнетающее впечатление. Мы чувствуем в них недостаток «бесконечности». В них нет тайн и открытий.

367

и в противоположность Гёте, для которого уже лежало

позади все то, что осталось недостижимым для творца "Тай-

ной Вечери". Микеланджело хотел вновь оживить умерший

мир форм, Леонардо предчувствовал новый мир в будущем,

Гёте чувствовал, что такого уже больше не будет. Между ни-

ми лежат три зрелых столетия фаустовского искусства.

16

Нам осталось еще проследить в общих чертах умирание

западного искусства. Здесь действует глубочайшая неизбежность всякого исторического становления. Мы научились понимать искусства как прафеномены. Чтобы воспроизвести их историческую связь, мы уже не ищем причин и следствий в физическом смысле. Мы вернули понятию судьбы искусства его права. Наконец, мы признали искусства организмами, которые занимают свое определенное место в большом организме культуры, родятся, зреют, старятся и навсегда умирают. Греческая фреска, византийская мозаика, готическая оконная живопись, перспективная масляная картина – отнюдь не фазы одного общего человеческого искусства. Это идеалы формы отдельных определенно ограниченных и внутренне друг от друга независимых искусств, из которых каждое имеет свою биографию. Готика, так же как и дорика, как стиль Мемфисского Древнего Царства, была исканием форм со стороны юной души, чтобы охватить мир, приблизить его к себе и усвоить. Язык ее, робкий, полный трепета перед непонятным, нащупывающий неизвестную цель, только еще возвещает большое развитие. Мы находим в ней промахи, беспомощность, заблуждения, свойственные всякой юности. С окончанием периода Ренессанса – последнего заблуждения – западная душа достигла зрелого сознания своих сил и возможностей. Она избрала свои искусства. Позднейший период – барокко, так же как и ионика, – знал, что должен обозначать язык форм искусства. До сих пор он был философской религией, теперь он становится религиозной философией. Ставший внешний мир, или, что то же, действительность, пережитая природа, и именно природа каждой отдельной души – фаустовской, аполлоновской и магической – пережитая в самой душе, созданная, устроенная по образу души, суммируется в микрокосме отдельного произведения искусства, сводится к символу пространственно- чувственного характера, к формуле внутреннего существования. На вершине каждой культуры появляется феномен великолепной группы больших

368

искусств, приведенных в порядок, объединенных при посредстве лежащего в основе их прасимвола.

Если задаться целью группирования "изобразительных"

искусств, к которым принадлежит также и музыка, необходимо руководствоваться естественным различием, выражающимся в том, воспроизводится ли переживание глубины при помощи непосредственного трактования протяженности, или при посредстве создания на плоскости впечатления протяженности. Последнее есть «живопись». Непосредственное подражание могло иметь предметом чистое, бесконечное пространство – это оказалось возможным для полифонной инструментальной музыки – или идеал отдельного вещественного тела – это достигалось с помощью скульптуры, которая создавала свои произведения со всех сторон свободными, преработанными и стоящими прямо на земле. Но этому различию соответствуют и очень различные роды живописи, вернее, различные роды искусства, которые имеют общим только название. К искусству пространства принадлежит такое трактование плоскости, которое имеет в виду создать впечатление чистой глубины и в конечном итоге отрицает самостоятельное существование тел. Первое достигается при помощи перспективы, второе именуется импрессионизмом. С другой стороны, к круглой пластике принадлежит такая живопись, которая знает только тела, т. е. воспроизводит только контуры и отрицает задним план. Действующий здесь принцип выбора с неизбежностью судьбы предопределяет существование, значение и конец отдельных искусств внутри данной культуры. Так возникает – и в этом я расхожусь с принятым в настоящее время взглядом на структуру истории искусств – историческая группа искусств.

В центре аполлоновской группы, к которой принадлежат

вазовая живопись, фреска, рельеф, архитектура колоннад, аттическая драма, танец, стоит скульптура обнаженных статуй.

Фаустовская группа слагается вокруг идеала чистой пространственной бесконечности. Ее центр – контрапунктическая музыка. От нее тянутся тонкие нити ко всем духовным мирам образов и сплетают математику бесконечных

величин, динамическую физику, католицизм иезуитского ордена и протестантизм эпохи просвещения, современную машинную технику, систему кредита и династически-социальное государственное устройство в одну громадную целостность душевного выражения. Художественное обладание бесконечным пространством достигает полного развития около 1550 г., начавшись с внутреннего ритма соборов, и находит свой конец в «Тристане» и «Парсифале» Вагнера. Пластика умирает с

369

Микеланджело, именно в ту эпоху, когда планиметрия, господствовавшая до тех пор в математике, делается несущественной ее частью. Одновременно с музыкой фугированного стиля, сделавшейся именно теперь, благодаря почину Орландо Лассо, художественным средством огромных возможностей, начинает выступать ее сестра – счисление бесконечных величин.

Масляная живопись и инструментальная музыка, искусства пространства, начинают господствовать. Соответственно этому и в античном мире одновременно – около 600 г. – выступают на передний план два искусства материально-эвк лидовского принципа: строго плоская фреска и свободно стоящая статуя. Этим определяются общие очертания фаустовской и аполлоновской группы зрелых искусств, к которым также принадлежат два могучих трагических искусства, достигающих своей вершины в Шекспире и Эсхиле. И именно оба рода живописи, самые умеренные и доступные по своему языку форм между другими искусствами, созревают раньше других. Время 1550–1650 гг. принадлежит масляной картине также неоспоримо, как VI столетие вазовой живописи. Символика пространства и тел, выраженная посредством художественных приемов перспективы и пропорции, только намечается в иносказательном языке картин. Эти искусства, способные только на поверхности картины создавать иллюзию пространства или тела, т. е. возможностей протяженности, могли, конечно, озменовать и вызвать к жизни античный и западный идеал, но не могли завершить его. На пути развития большого стиля они появляются как предварительные ступени конечной высоты. Чем больше приближались культуры к завершению, тем решительнее делалось стремление к искусству неумолимой символической ясности. Живопись уже не удовлетворяла. Группа искусств претерпела дальнейшее упрощение. Около 1670 г., в ту эпоху, когда Лейбниц и Ньютон открыли дифференциальное исчисление, масляная живопись достигла границы своих возможностей. Последние великие мастера умерли: Веласкес – в 1660 г., Пуссен – 1665 г., Хале – 1666 г., Рембрандт – 1669 г., Вермеер – 1675 г., Рюисдаль и Лоррен – в 1682 г. Достаточно назвать немногочисленных обладающих значением преемников как-то: Ватто, Хогарт, Тьеполо, и мы сейчас же почувствуем нисхождение, конец этого рода искусства. И как раз теперь, около 1650 г., инструментальная музыка, в больших формах сюиты "Concerto grosso" и сонаты для сольных инструментов, освободилась от остатка телесности, присущей звуку человеческого голоса. Около этого времени умерли Генрих Шюц (1672) и

370

Кариссими (1674), последние мастера вокальной музыки. В

1685 г. родились Бах и Гендель, а рядом с ними вырастают

Штамитц, Кюнау, Корелли, Тартини и оба Скарлатти. С этого периода, притом именно чисто инструментальная, а не вокальная, музыка становится фаустовским искусством по преимуществу. В античном мире соответствующий кризис произошел около 470 г., когда последний великий живописец фресок, Полигнот, уступил своему ученику Поликлету, а вместе с ним и статуарной пластике, окончательное первенство.

Этой музыкой и этой пластикой цель была достигнута.

Сделалась возможной чистая символика, математически строгая; таково значение «Канона», сочинения Поликлета о пропорциях человеческого тела, и его двойника, контрапунктического «канона» Поликлетова «современника» Баха. Эти искусства достигают последней, высочайшей ясности и силы чистой формы. Сравним звуковое тело фаустовской инструментальной музыки, а в нем совокупность струнных инструментов и действующую у Баха как единство совокупность духовых инструментов с телом аттических статуй; сравним то, что называлось фигурой у Гайдна и Праксителя, а именно фигуру темы и фигуру атлета; обозначение это заимствовано у математики и указует, что

достигнутая, наконец, цель есть цель соединения художественного и математического духа, потому что анализ бесконечного и Эвклидова геометрия одновременно с музыкой и пластикой поняли с полною ясностью своею задачу, свою специфическую числовую проблему. Величайшие мастера математики жили в одно время с мастерами этих насквозь математических искусств. Вспомним, что уже раньше математика нами была названа искусством, а великий математик – художником и сновидцем. Теперь мы знаем причину этого. Математика прекрасного и красота математического отныне неразделимы. Бесконечное пространство звуков и чистое тело из мрамора или бронзы суть непосредственная интерпретация протяженности и ставшего. Они связаны с числом как отношением и числом как мерой. В

фреске, как и в масляной картине, в применении законов пропорции и перспективы мы имеем перед собой признаки

математического. Но два последних и строжайших искусства

суть математика. Контрапункт, как и канон статуи, суть абсолютные миры чисел. Здесь господствуют законы и формулы. На этой вершине фаустовское и аполлоновское искусства являются совершенными.

Когда кончается господство фрески и масляной живописи как руководящих искусств, начинается сплошной ряд больших

371

мастеров пластики и музыки. За Поликлетом следуют Фидий, Скопас, Пракситель, Лисипп, за Бахом и Генделем

– Глюк, Гайдн, Моцарт, Бетховен. Теперь появляется множество удивительных, в настоящее время давно забытых инструментов, целый волшебный мир западных открывателей и изобретателей, стремящихся привлечь все новые и новые звуки и звуковые краски для обогащения и повышения выразительности. Мы видим изобилие величественных, праздничных, изящных, красивых, легких, насмешливых, веселых, рыдающих форм строжайшего строения, в которых в наше время никто не разбирается; в то время, в особенности в Германии в XVIII столетии, существовала настоящая культура музыки, которая проникала и наполняла всю жизнь, типичным представителем которой является капельмейстер Крейслер Гофмана – представляющий собой наряду с Гётевским Фаустом, типом немецкого мыслителя, глубочайшую поэтическую концепцию немецкого музыканта, от которой, однако, у нас осталось только смутное воспоминание.

Наконец, около 1800 г., умирает также и архитектура.

Она растворяется, она тонет в музыке рококо. Все, что принято порицать в этом чудном, последнем, хрупком цветке западного зодчества – потому что до сих пор не поняли его происхождения из духа контрапункта: отсутствие меры, отсутствие формы, неосязаемость, волнообразность, мерцание, разрушение плоскостей и оптической расчлененности – все это только победа звуков и мелодий над линиями и телом, триумф чистого пространства над вещественностью, абсолютного становления над ставшим. Это уже не архитектурные тела, все эти аббатства, замки, церкви с извилистыми фасадами, порталы, дворы с их инкрустациями в форме раковин, величественные лестничные помещения, галереи, залы, кабинеты, – это окаменелые сонаты, менуэты, мадригалы, прелюдии; это камерная музыка из гипса, мрамора, слоновой кости и благородного дерева, кантилены из волют и картушей, каденции внешних лестниц и коньков. Дрезденский Цвингер – самый совершенный музыкальный отрывок во всей мировой архитектуре, "allegro fugitive" для маленького оркестра.

Из Германии вышли великие музыканты этого столетия и, следовательно, также и великие строители – Пеппельман,

Шлютер, Бер, Нейман, Фишер фон Эрлах, Динценхофер. В масляной живописи Германия не играет никакой роли, а в

инструментальной музыке ей принадлежит первенствующее значение.

372

17

Со времени Мане входит в употребление слово – сначала прозвище, данное в насмешку, вроде барокко и рококо -

счастливо выражающее своеобразие фаустовского художественного выражения в его постепенном развитии из предпосылок масляной живописи. Говорят об импрессионизме, не отдавая себе отчета об объеме этого понятия и о том глубоком смысле, который следует ему придавать. Его выводили из последнего позднего цветения искусства, которое в действительности полностью входит в него. Что такое импрессионизм? "Искусство впечатления"? Без сомнения, что-то чисто западное, нечто родственное с идеей барокко и даже с готической архитектурой и противоположное целям Ренессанса. Не есть ли это духовная сила, ощущающая с внутренней неизбежностью чистое бесконечное пространство как безусловную действительность и признающая вторичными и условными все чувственные образования? Духовная сила, которая может проявляться в художественных творениях, но имеет тысячи других возможностей обнаружиться? "Пространство есть априорная форма созерцания" – эта формула Канта разве не программа того движения, которое началось с Леонардо? Импрессионизм есть полная противоположность эвклидовскому мирочувствованию. Он старается как можно больше удалиться от языка пластики и приблизиться к музыкальному. Воспринимают действие освещенных, отражающих свет предметов не потому, что они присутствуют, но так, как будто бы их "в себе" не существует. Воспринимают и воспроизводят впечатления предметов, внутренне признавая за ними только значение простой функции оптически уже недоступной протяженности. Внутренним глазом проникают сквозь тела, разрушают чары их материальных границ, приносят их в жертву величию пространства. Вместе с тем в этом и под этим ирреальным впечатлением ощущают бесконечную подвижность чувственного элемента, образующую полнейшую противоположность статуеобразноий"?". Поэтому не существует эллинского импрессионизма. Поэтому античная скульптура есть искусство, исключающее его “a limine”.

Импрессионизм есть широкое выражение определенного

мирочувствования, и этим объясняется тот факт, что им проникнута вся физиогномика нашей поздней культуры. Существует импрессионистическая математика, намеренно и настойчиво переступающая оптические границы. Мы знаем ее. Это анализ начиная с Ньютона и Лейбница. К его области относятся воображаемые образования числовых тел, множества, трансформационные группы, геометрии многих измерений. В

373

основе его лежит принцип функционального числа с его не-

фиксируемой подвижностью. Есть импрессионистическая физика – мы еще познакомимся с ней, – которая на месте тел «видит» систему точек массы, единства, представляющие собой постоянное соотношение меняющихся действий, причем ограничивающие эту систему поверхности определяются как подчиненные известному порядку количества числовых множественностей определенного вида. Существуют импрессионистические этика, трагика, логика.

В приложении к живописи речь идет об искусстве создавать при помощи трех штрихов и пятен картину, микрокосм для глаза фаустовского человека, т. е. воспроизводить в воображении действительность мирового пространства посредством крайне легкого, бестелесного намека на нечто видимое, имеющее власть включить мировое пространство в сферу явлений. Это нигде более не повторяющееся искусство движения неподвижности. Во всей живописи, от Тициана вплоть до Коро и Менцеля, благовонная материя трепещет и струится под таинственной властью мазка и многооттеночных красок. К этому уже стремился стиль фасадов Микеланджело и Виньолы. Поэтому-то и гибли искусства одно за другим, так как они истощали свои возможности, не достигнув этой последней цели. Импрессионизм есть метод изощренных художественных открытий. Он повторяет дело Колумба и Коперника. Нет второго подобного языка форм, в котором каждое пятно, каждый штрих был бы способен обнаружить столь удивительное очарование и обогатить воображение столь новыми элементами созидающей пространство энергии. Фреска утверждает чувственное воздействие как непосредственно данное. Новая техника скептична, она анатомирует ощущение до его полного растворения, как это

делала современная ей физика. Проследим судьбу отдельной человеческой фигуры в этом искусстве. Сначала у Рафаэля – самодовлеющие, ясно ограниченные, написанные с полным знанием анатомии, как бы изваянные, разработанные, ясные, уравновешенные группы,

резко отделяющиеся от заднего фона. Затем у Леонардо -

открытие переходов от света к тени, мягкие контуры, сливающиеся с глубиной очертания, группы и массы света и теней, из которых уже нельзя выделить отдельных образов. Линейная перспектива превращается в искусство атмосферы – подлинной темы картины. Прежде пребывающая линия ограничивала тела, теперь атмосферический свет со своими неопределенными оттенками ограничивает пространство. Наконец, у Рембрандта образы сливаются в чисто красочные впечатления; они утрачивают специфически человеческое; у него, а

374

также у Лоррена и Вермеера, они действуют как штрихи и

красочные пятна; такова же судьба отдельных звуков в музыке, начиная от Палестрины до Вагнера. Способность, которую

теперь называют живописной, заключается в том, чтобы в

минимуме вещества – краски или звука – заколдовать максимум физиогномического значения, одним дуновением дать яркое впечатление совершенно определенного, никогда не возвращающегося мироперeживания. Следовательно, импрессионизм можно рассматривать как искусство портрета в самом широком смысле. Подобно тому, как автопортрет Рембрандта признает не анатомическую действительность головы, но высшее видение в ней и улавливает орнаментом мазков не глаза, а взгляд, не лоб, а переживание, не губы, а чувственное, так и импрессионистическая картина показывает вообще не природу переднего плана, а также второй язык, душу ландшафта. Идет ли речь о католическо-героическом ландшафте Лоррена, о "paysage intime" Коро, о море, берегах реки и деревнях Кюйпа и Ван Гойена – всюду возникает портрет в физиогномичном смысле, что-то единичное, непредвиденное и первый и последний раз вызванное к жизни. Как раз пристрастие к ландшафту – физиогномическому, характерному ландшафту – одним словом, к мотиву, немыслимому совершенно в стиле фрески и совершенно недоступному античности, расширяет искусство портрета, превращая его из непосредственного человеческого в посредственное, в изображение мира как части «я», мира, в котором художник себя воспроизводит, а зритель себя вновь обретает, так как в этих ширях распространяющейся в даль природы отражается душа и судьба. В этом искусстве встречаются трагические,

демонические, смеющиеся, рыдающие ландшафты, нечто, о чем человек других культур не может иметь никакого представления и для чего у него нет нужного органа. Из этого умонастроения возник парк времени барокко как зеркало большого человечества.

Но еще одна культура, очень далекая от фаустовской, также обладала импрессионистическим искусством, а именно

китайская. Мы мало знаем о ней; мы даже не знаем, где лежат ее границы во времени в исторической картине. Несомненно, что Конфуций жил после ее завершения и уже представляет стадию цивилизации. Но после всего, что установлено до сих пор здесь о смысле культур, ясно одно: если вообще другая культура и ее искусство пришли к настолько родственному символу, то душа ее должна была во всех отношениях иметь сходство с нашей. Конечно, нет речи об идентичности; вскрыть все бесконечно тонкие и значительные различия

375

обеих душ – вот одна из самых заманчивых задач будущей психологии. Переживание глубины, смысла будущего, горизонта, пространства, смерти в обоих случаях далеко неодинаковы. Прасимвол китайской души, ее мирочувствование, несмотря на всю близость, не фаустовские, и, пожалуй, как раз поэтому трудноопределимы для нас. Старая восточно-азиатская живопись не ищет мгновенных чудес, "les petits fails" атмосферы, единичных случаев пространственного переживания. Она уходит от действительности к снам наяву. Ее мастерство заключается в способности зачаровывать предметы, пробуждающие

воспоминания, не будучи тем, чем они кажутся. Без сомнения, эта глубокая форма исторической трансцендентности не есть форма Ватто или Гайдна. Нежное китайское чувство времени, жизни, судьбы, прошитого совершенно чуждо нам. И не смотря на это, сколько душевной страстности в стремлении к безграничному и вечному! Как близко соприкасаются оба вида человечества, если сравнить их с античным! Ландшафт на тему: "Вечерний звон далекого храма", в котором звук и пробуждаемый им в душе мир далеких воспоминаний зачарованы несколькими штрихами и красочными пятнами, – разве же все это не в духе Моцарта? Нас не удивляет, что эта культура обладала западной склонностью к астрономии и историческим исследованиям, заботливостью и самонаблюдением. Обе культуры открыли независимо одна от другой порох, книгопечатание, гравюру на дереве, компас и фарфор. Обе владели высоко развитым искусством парка и музыки. В обеих отсутствовала, следовательно, – в строго установленном нами смысле – пластика, тогда как портрет (древнекитайское портретное искусство было достижением исключительно высокого значения) и внутренне родственный ему характерный пейзаж господствовали в живописи. Этим объясняется родственное влечение XVIII столетия к Китаю, а XIX к Японии. Нам были известны тогда все чуждые культуры – индийская, египетская, арабская; они были все ближе к нам, только от этой, находящейся в другом полушарии, переняли мы не только отдельные мотивы и идеи, а содержание ее художественного языка форм. В этом – существенное различие отношений рококо к китайскому искусству и Ренессанса к греко-римскому. Заимствование египетских деталей в 1800 г. стилем ампир было поверхностной забавой; усвоение японской живописи около 1860 г. есть метаморфоза, обладающая глубиной.

376

18

Я упомянул уже, что масляная живопись угасла в конце

XVII столетия, когда умерли один за другим все великие мастера. Но импрессионизм в узком смысле, разве он не продукт XIX в.? Продолжала ли, следовательно, живопись цвести еще двести лет или, пожалуй, продолжает жить и сейчас? Не надо обманываться. Между Рембрандтом и Делакруа или Констеблем лежит мертвое пространство, и то, что началось с последних, несмотря на все общее в технике и трактовании, очень отлично от того, что окончилось с первым. Здесь, где речь идет о живом искусстве большой символики, не идут в счет чисто декоративные художники XVIII в. Ватто можно причислить, во всех тех случаях, где он глубок, к современной ему музыке. Не будем также заблуждаться относительно характера того нового художественного эпизода, который по ту сторону 1800 г., границы культуры и цивилизации, способен мимоходом возбудить иллюзию большой живописной культуры. Он сам обозначил свою тему как пленеризм и этим достаточно ясно обнаружил смысл своего быстропроходящего явления. Пленеризм – это сознательное, интеллектуальное, грубое отступление от того, что вдруг начали именовать "коричневым соусом" и что было, как мы видели, собственно метафизическим флюидом в картинах великих мастеров. На нем зижделась художественная культура школ, в особенности нидерландской, окончательно исчезнувшей в эпоху рококо. Этот коричневый тон, символ пространственной бесконечности, превращавший для фаустовского человека картину в духовное нечто, признали вдруг неестественным. Что же случилось? Не подтверждается ли этим, что фактически душа тайно отлетела, та душа, для которой этот проясненный тон был чем-то религиозным, признаком тоскливого стремления, всем смыслом живой природы? Материализм западноевропейских мировых городов вздул золу и вызвал к жизни это удивительное и короткое осеннее цветение двух художественных поколений – потому что с поколением Мане все уже снова закончилось. Я выше назвал возвышенную зелень Грюневальда, Лоррена, Джорджоне католическим цветом пространства, а трансцендентную коричневость Рембрандта – краской протестантского мирочувствования. В противоположность им "plein air" развернувший новую красочную шкалу, обозначает атеизм *. Импрессионизм вернулся на земную поверхность из

* Поэтому от принципа "plein air'ii" совершенно невозможно подойти к настоящей религиозной живописи. Лежащее и основе этой живописи мироощущение настолько иррелигиозно и годно только для "религии разума", что

377

сфер музыки Бетховена и звездных пространств Канта. Его пространство – факт интеллектуальный, а не духовный; оно

узнано, исчислено, но не пережито; Курбэ и Мане воплощают в своих пейзажах механический объект физики, а не прочувствованный мир пасторальной музыки. То, что Руссо в трагически-метких выражениях возвещал как возвращение к природе, нашло свое осуществление в этом умирающем искусстве. Так старик день за днем возвращается "обратно в лоно природы". Новый художник – ремесленник, а не творец. Теперь входит в обычай сопоставлять несмягченные краски спектра. Тонкое письмо, танец мазка кисти, уступает место механическим навыкам: точки, квадраты, широкие неорганические массы наносятся, смешиваются, расширяются. Рядом с широкой, плоской кистью в качестве орудия появляется шпатель. Промасленный грунт холста играет, роль средства и местами оставляется незакрашенным. Опасное искусство, мелочное, холодное, больное, для переутонченных нервов, но научное до крайности, энергичное во всем, что относится к преодолению технических препятствий, подогнанное под программу и заостренное; это сатирова драма к общей картине большой масляной живописи от Леонардо до Рембрандта. Оно могло себя чувствовать дома только в Париже Бодлера. Серебряные ландшафты Коро с их серо-зелеными и коричневыми тонами еще грезят о духовности старых мастеров. Курбэ и Мане завоевали голое физическое пространство, пространство как «факт». Глубокомысленный открыватель Леонардо уступает место живописцам-экспериментаторам. Коро, вечное дитя, француз, но не парижанин, всюду находит свои ландшафты. Он еще раз осуществил в романтическом смысле нечто из контрапунктического искусства староголландских картин, подобно тому как Новалис своими песнопениями к Марии еще раз оживил старопротестантскую церковную песню. Но Т. Руссо, Курбэ, Мане, Сезанн писали портреты одного и того же ландшафта, кропотливо, тщательно, убого по духу: лес Фонтенебло или берег Сены у Аржентейля, или замечательную долину близ Арля. Мощные ландшафты Рембрандта лежат вообще где-то в мировом пространстве, а ландшафты Мане – поблизости от железнодорожной станции. Пленеристы – настоящие жители большого города – взяли от наиболее холодных испанцев и голандцев, Веласкеса, Гойи, Хоббемы и Франца Халса, музыку пространства, чтобы

все многочисленные, частные попытки в этом направлении кажутся пустыми и лживыми (Уде, Пювис де Шаванн). Всякая картина в духе "plein air'a" придает «светский» характер внутреннему помещению церкви.

378

перевести ее – с помощью английских пейзажистов, а позднее японцев, интеллектуальных и высокоцивилизованных умов – на язык эмпиризма и естествознания. Это – построенный по определенному плану синтез, всецело остающийся на уровне элементарной формы и игнорирующий внутренний образ, форму души. Констебл оказал на барбизонцев такое же влияние, как Локк на Вольтера. Еще раз пользуясь словами Гёте, можно сказать: Рембрандт созерцал природу, Мане смотрел на нее. В этом различие между переживанием природы и естествознанием, между сердцем и головой, верой и знанием.

Иное дело в Германии. Если во Франции предстояло завершить большое искусство, то здесь надо было наверстать упущенное. Живописный стиль около 1860 г. в качестве заключительного акта требует наличия всех предшествовавших стадий развития: они составляют основу техники, и везде, где школа желает культивировать этот новый стиль цивилизации больших городов, она нуждается во внутренне законченной традиции. На этом зиждется слабость и с ила последней немецкой живописи. У французов была собственная традиция, начиная с раннего барокко вплоть до Шардена и Коро. Между Лорреном и Коро, Рубенсом и Делакруа существует живая

связь. Однако все великие немцы, работавшие в области искусства, проявили себя в музыке, и теперь, когда немецкие живописцы отправились в Париж, они повторили то же самое, что делали все композиторы других стран, изучая Баха, Гайдна, Моцарта и Бетховена. Они заимствовали извне, чтобы заполнить пробелы внутренней традиции. Но по мере того, как они изучали и копировали, подобно Мане и живописцам его круга, также и старых мастеров 1670 г., они восприняли совершенно новые, совершенно иные впечатления, тогда как французы чувствовали только воспоминания о чем-то таком, что давно вошло в

их искусство. Таким образом, немецкое изобразительное искусство, за исключением музыки – с 1800 г. – есть запаздавшее явление, спешное, боязливое, за путанное, неуверенное в средствах и целях. Времени терять было некогда. Одно или два поколения живописцев должны были нагнать то, что создали веками немецкая музыка и французская живопись. Угасающее искусство стремилось к последней формулировке, формулировке мировых городов, благодаря чему становилось неизбежным бегло, как во сне, обозреть все прошлое. И вот здесь появляются удивительные фаустовские личности, как, например, Маре и Бёклин, полные неуверенности относительно всего формального, что в

379

нашей музыке с ее определенной традицией – вспомним Брукнера – было бы совершенно невозможным.

Программно ясное и поэтому внутренне более бедное искусство великих французских импрессионистов – Мане, Моне, Дега, Писарро, Ренуара – совершенно не знает подобной трагики. Также обстоит дело и с немецкой литературой, которая в гетевское время в каждом большом произведении хотела основать что-то новое, а должна была завершить предшествующее. Подобно тому как живописцы направлялись в Париж, поэты отправились в Лондон Елисаветинской эпохи. Подобно Клейсту, который чувствовал в себе одновременно Шекспира и Стендаля и, с отчаянием и напряжением, вечно неудовлетворенный, меняя и уничтожая, хотел выковать единое из двухвекового прошлого психологического искусства, подобно Хеббелю, стремившемуся сконцентрировать в одном драматическом типе всю проблематику, начиная с «Гамлета» и до «Росмерсхольма», Менцель, Лейбль и Маре пытались соединить в одну форму старые и новые образцы – Рембрандта, Лоррена, Ван Гойена, Ватто, Делакруа, Курбэ и Мане. В то время как ранние маленькие «interieur» Менцеля предвосхищают лучшие достижения круга Мане, а Лейбль осуществляет то, что не удавалось Курбэ, с другой стороны, метафизический коричневый и зеленый тон старых мастеров на их картинах есть еще полное выражение некоторого внутреннего переживания. Менцель действительно пережил и оживил какую-то часть прусского рококо, Маре – что-то от Рубенса, а Лейбль в портрете фрау Гедон – что-то из портретного искусства Рембрандта. Коричневый тон ателье XVII в. имел рядом с собой искусство высокого фаустовского содержания – офорт. Рембрандт в обеих областях был лучшим мастером всех времен. Офорт также имеет в себе что-то протестантское и мало подходит южным католическим мастерам зелено-голубой атмосферы. Лейбль был последним живописцем коричневых тонов и последним великим офортистом, и его произведения исполнены той рембрандтовской бесконечности, которая позволяет зрителю открывать все новые и новые тайны. Наконец, Маре обладал могучей интуицией большого стиля барокко, которую Герико и Домье еще умели вливать в законченную форму, но которую он, лишенный силы западной традиции, не мог осуществить в мире живописных явлений.

19

С «Тристаном» наступает смерть последнего фаустовского искусства. Это творение есть исполинский заключительный

380

камень западной музыки. Живопись не имела такого могучего финала. Мане и Лейбль, в чьих этюдах с натуры еще раз воскресла, как бы из гроба, масляная живопись старого стиля, по сравнению с этим кажутся слабыми.

Аполлоновское искусство нашло свой конец в Пергамской пластике. Пергам – двойник Байрейта. С другой стороны,

иллюзионная живопись азиатской и сикионской школ есть только живописный эпизод, который вполне соответствует

барбизонскому эпизоду и кругу Мане. Таким образом, строгая техника четырех красок Полигнота с ее отказом от света и теней прекратила тогда свое существование на том же метафизическом основании, как в наше время коричневый тон нидерландской живописи. У Эвпомпа встречаются изречия, которые были бы вполне возможны и в Париже. Скандалы, подобные тем,

которыми в XIX столетии отмечена жизнь Мане, Сезанна и других, сопровождали бы в Афинах появление этих революционных живописцев. Платон строго порицал бы их.

Пергамское искусство соответствует музыке Берлиоза, Листа и Вагнера. Знаменитый Пергамский алтарь есть позднее

и, может быть, не самое значительное из произведений этого рода. Нужно предположить, что ему предшествовало долгое

(приблизительно 330–220 гг.), давно забытое развитие. Но все, что Ницше приводил против Вагнера и Байрейта, "Коль-

ца" и «Парсифаля», можно повторить, применяя совершенно те же выражения, например «декаданс» и «театральность», и

об этой пластике, от которой до нас дошло одно из образцовых произведений в виде фриза гигантов большого алтаря – тоже своего рода «Кольца». В нем та же театральность, то же заимствование из старых мифических мотивов, в которые уже больше не верят, беспощадное массовое действие на нервы, но равным образом те же вполне сознательная значительность, величие, возвышенность, которые, однако, не могут вполне затушевать недостаток внутренней силы. Древнейший образец «Лаокоона», очевидно, происходил из этого круга. Можно легко вообразить себе какого-нибудь философа, из ближайших учеников Эпикура, ополчающимся в аттических афоризмах против этого искусства во имя старой, настоящей пластики Поликлета. Здесь Ницше подошел совсем близко к разрешению проблемы, которая, казалось, была его настоящим призванием, а именно проблемы цивилизации. "Кризис Вагнера" равнозначащ с кризисом древней античной пластики, с кризисом всякого искусства, являющегося представителем законченной культуры и умирающего с переходом в

цивилизацию. Ницше употребил слово «декаданс». То же самое, только в более общем смысле, расширенное из данного случая до общего исторического типа эпохи и рассматриваемое с высоты птичьего полета философии становления, означает в этой книге падения Запада.

Падение творческой силы бывает отмечено бесформенностью и безмерностью, к которым вынужден прибегать художник, чтобы так или иначе добиться осуществления чего-то цельного и округленного. Безмерным, бьющим через край, субъективным называется в данном случае то, что сокрушает культуру и строгое предание веков. Как здесь, так и там люди не в состоянии были больше выносить сверхличные правила, абсолютную математику формы, судьбу данной формы. Лисипп в этом смысле стоит ниже Поликлета, а творцы групп Галлов – ниже Лисиппа. Это соответствует пути от Баха через Бетховена к Вагнеру. Ранние художники чувствовали себя мастерами большой формы, позднейшие – ее рабами. То, что Пракситель и Гайдн умели в границах строгого предания выразить с полной свободой и ясностью, то удавалось Лисиппу и Бетховену только насильственным путем. Признаки всякого живого искусства: чистая гармония между хотением, необходимостью и возможностью, очевидность цели, бессознательность в осуществлении, единство искусства и культуры – все это отошло в прошлое. Еще Коро и Тьеполо, еще Моцарт и Чимароза могли осуществить то, чего они хотели, чего они должны были хотеть. Свобода и необходимость были идентичны. Во времена Рембрандта и Баха слишком знакомый нам феномен "потерпеть неудачу в осуществлении поставленной цели" был бы совершенно немыслим. Судьба формы таилась в расе, в эпохе, а не в частных тенденциях отдельной личности. В сфере большой традиции даже маленькому художнику удается совершенное, потому что живое искусство ведет его навстречу его задаче. В наше время художники вынуждены хотеть того, чего уже не могут исполнить, и работать, считать, комбинировать при помощи художественного рассудка там, где инстинкт уже оказывается бессильным. Это пережили все современные художники. Маре не исполнил ни одного из своих великих планов. Лейбль не решался выпустить из рук своих последних картин, пока они под влиянием бесконечных переработок не делались холодными и сухими. Сезанн и Ренуар оставляли многое из лучшего недоконченным, потому что не могли дальше ничего сделать, несмотря на все напряжение и старание. Мане истощил свои силы, написав 30 картин и, несмотря на огромное старание, выражающееся в каждом штрихе его картин и эскизов, не смог

382

достичь в своем "Расстреле Императора Максимилиана" того,

что удалось Гойе без всякого труда в прообразе этой картины в "Убийстве графа Пио". Бах, Гайдн, Моцарт и тысячи безымянных музыкантов XVIII столетия в быстро набросанных композициях на случай умели достигать совершенства. Вагнер знал, что он только тогда достигает вершины творчества, когда сосредоточит всю свою энергию и педантично использует лучшие минуты своего художественного дарования.

Между Вагнером и Мане существует глубокое сродство, ощущаемое немногими, но давно уже установленное таким

знатоком всякой декадентности, как Бодлер. При помощи

штрихов и пятен, как бы волшебством, создать в пространстве мир, — в этом заключалось последнее и высочайшее искусство импрессионизма. Вагнер достигает того же тремя тактами, в которых концентрируется целый мир души. Несколькими звуками одного мотива рисует он с совершенной наглядностью краски ясной звездной полуночи, проносящихся облаков, осени, пасмурно-унылого раннего утра, поразительные виды освещенных солнцем далей, страх перед жизнью, надвигающийся рок, уныние, порывы отчаяния, внезапные надежды, — все моменты, достижение которых прежде ни один музыкант не счел бы возможным. Здесь достигнута высшая противоположность греческой пластике. Все тонет в бестелесной бесконечности; даже линия мелодии не стремится уже выделиться из смутной массы тонов, своим своеобразным волнением создающих некое воображаемое пространство. Мотив вдруг выплывает из темной, угасающей глубины, бегло освещенный резким светом; вдруг он встает страшно близко; смеется, ласкается, грозит; потом исчезает в царстве струнных инструментов, потом опять приближается из бесконечных далей, тихо варьируемый одним гобоем, все с новой и новой полнотой душевных красок. Знаток теории функций найдет в этих звуковых пространствах нечто родственное с множественностями чисел, в которых группы трансцендентальных образований подвергаются превращениям, причем обнаруживается неизменяемость некоторых элементов формулы.

Вагнер растворяет мелодию, подобно тому как Мане и художники его круга растворяют границы видимых предметов, или же — подходя к этому с другой, психологической точки зрения — и музыкант и художник от рождения лишены соответствующего таланта, так как рисунок и мелодия, как остатки телесности, сделались неприемлемыми для символики эпохи. Они оба работают деталями, полными очарования для глаза и уха — пользуясь выражением Ницше — декадентов,

383

антиэвклидовскими до крайности, короткими мотивами и игрой красок, насыщение которых совершенно субъективным высоко физиогномическим содержанием никто прежде не счел бы возможным; они оба, по сравнению с Бетховеном и Делакруа, грубы, прибегают к варварским средствам и не заслуживают имени музыканта и живописца, если ожидать от них картины и композиции строгого стиля. Но их мастерство — в характерности тона, звука и краски, в чем заключается для нас высочайшее наслаждение и несравненная прелесть этого мира образов. Все сказанное Ницше о Вагнере подходит к Мане. Надо только уяснить себе отношение. Кажущееся возвращением к элементарному, к природе, в противоположность сюжетной живописи и абсолютной музыке, искусство их обозначает уступку варварству больших городов, начинающееся разложение, которое в душевной жизни обнаруживается в смешении грубости и утонченности, каковой шаг неизбежно должен оказаться последним. Искусственное искусство неспособно к дальнейшему органическому развитию. Оно знаменует конец.

Из этого следует — горькое признание, — что западное изобразительное искусство безвозвратно пришло к концу. Кризис XIX в. был смертельной борьбой. Фаустовское искусство умирает, так же как античное, как египетское, как всякое другое, от старческой слабости, осуществив свои внутренние возможности, исполнив свое назначение в истории жизни своей культуры.

То, чем теперь занимаются под видом искусства, музыка после Вагнера или живопись после Мане, Сезанна, Лейбля и

Менцеля – есть бессилие и ложь.

Попробуем найти хоть одну большую индивидуальность,

которая бы оправдала утверждение, что еще существует искусство, отмеченное роковой неизбежностью. Попробуем отыскать само собой понятную и неизбежную задачу, ожидающую своих осуществлений. Обойдем все выставки, концерты, театры и везде мы найдем лишь старательных ремесленников или шумливых шутов, которые занимаются поставкой на рынок того, что внутренне давно ощущается как нечто лишнее. На каком уровне стоит теперь все, носящее имя искусства и художника! В любом общем собрании какого-либо акционерного общества или среди инженеров первоклассной машиностроительной фабрики мы найдем куда больше интеллигентности, вкуса, характера и уменья, чем во всей живописи и музыке современной Европы. На одного великого художника всегда приходилась сотня лишних, делавших только ремесленную работу. Но пока существовало большое предание, а

следовательно и настоящее искусство, и эти достигали положительных результатов. Можно было оправдывать существование этой сотни, потому что в конце концов а совокупности традиции они были той почвой, на которой вырастал настоящий художник. Но сейчас они – только кучка ремесленников, работающих из-за куска хлеба, в которых не чувствуется никакой необходимости, – и с несомненностью можно сказать одно: сейчас можно закрыть все художественные учреждения, не опасаясь нанести этим какой бы то ни было ущерб искусству. Достаточно перенестись мысленно в Александрию 200 г. – когда римляне вошли в Македонию, – чтобы познакомиться с той шумихой вокруг искусства, при помощи которой цивилизация мировых городов умеет скрывать от себя смерть собственного искусства. Так, как и теперь в мировых городах западной Европы, та же погоня за иллюзиями художественного развития, за личной оригинальностью, за "новым стилем", за "непредвиденными возможностями", теоретическая болтовня, претенциозная манера задающих тон художников, похожих на акробатов, которые орудуют картонными гирями ("манера Ходлера"), литераторы вместо поэтов и живопись как живописное ремесло. В Александрии были также свои писавшие о проблемах драматурги, которых предпочитали Софоклу, и свои художники, отыскивающие новые пути и изумлявшие публику. Что такое это наше так называемое «искусство»? Выдуманная музыка, полная искусственного шума массы инструментов, выдуманная живопись, полная идиотических, экзотических и плакатных эффектов, выдуманная архитектура, которая каждые десять лет «создает» новый стиль, черпая его из сокровищницы форм протекших тысячелетий, причем под этим флагом каждый делает, что ему вздумается, выдуманная пластика, обкрадывающая Ассирию, Египет и Мексику. И несмотря на все это, имеется в виду только одно: вкусы светских кругов как выражение и знамение времени. Все остальное, крепко держащееся за старые идеалы, есть дело провинциалов.

Из примера античной и египетской цивилизации можно

почерпнуть сведения о последних фазах. Хронологические

ступени следующие:

ЗАПАД АНТИЧНОСТЬ ЕГИПЕТ

1 Стадия цивилизации

1800–2000 гг. 350–150 гг. 1780–1580 гг.

"Европейская Эллинизм Время Гиксосов

цивилизация"

II Стадия 150 г. до Р.Х. – 100 г. 1580–1350 гг.

после Р.Х.

От Гракхов до Нервы XVIII династия

(Цезарь) (Тутмос III)

III Стадия

100-300 гг. 1350–1205 гг.

От Траяна до Константина XIX династия. (Траян, Адриан) (Сети I, Рамзес II)

Сверхличное чувство формы, чувство религиозного смысла абсолютной формы давно уже пришло к концу. Скрытый

александризм всего искусства XIX в. не подлежит никакому сомнению. Вместо живого искусства орудуют с его мумией, с

его наследством готовых форм, смешивая их в одну кучу и комбинируя совершенно неорганически. Всякий модернизм

считает перемену за развитие. Воскрешение и смешение старых стилей заступают место настоящего становления. И в Александрии были свои прерафаэлитские скоморохи, с их вазами, стульями, картинами, теориями, свои символисты, натуралисты и экспрессионисты. В Риме сменяются разные методы: то греко-азиатская, то греко-египетская, то архаическая, то – послепраксителевская – ново-аттическая. Рельефы XIX династии – эпохи египетского модернизма, – сплошными массами, бессмысленно, неорганично покрывающие все стены, статуи и колонны, представляются пародией на глубокое искусство Древнего Царства. Нужно только уметь видеть этот модернизм в Луксоре и Карнаке. Наконец, Птоломеев храм Гора в Эдфу пустотой произвольно нагроможденных форм достигает пределов возможного. Это тот же крикливый навязчивый стиль * наших улиц, монументальных площадей и выставок, хотя мы и находимся еще в первоначальной стадии этого развития. Массовое действие должно заменить глубину, исполинские размеры – искренность формы. В этом отношении храм Сети 1 в Абидосе вполне соответствует форуму Траяна. Развалины Луксора и Карнака, где больше всех строил Рамзес II, обозначают для конца египетского чувства формы, конца египетской души, совершенно то же что развалины Палатина и императорских форумов, а также и Колизей для последнего угасания античной души. Какая грубость в деталях! Какая расточительность в применение непонятных мотивов! Что за капители! Какое бессмысленно

смешение строгих старинных, обильных значением орнаментов

* Особенно надоедливо действует напускная простота нового стиля.

которые символизируют душу давно прошедших времен, а здесь приносятся в жертву неотесанной, «негритянской», «благородной», «изящной» декоративности!

Наконец, иссякает даже сила желать чего-либо нового.

Рамзес Великий присвоивал себе постройки своих предшественников, уничтожая их имена на надписях и рельефных сценах и заменяя их своим собственным. Такое же признание в художественном бессилии побудило Константина украсить свою триумфальную арку в Риме скульптурами, снятыми с других построек. Гораздо раньше, начиная с 150 г. до Р.Х., в области античного искусства появляется техника копирования с эллинских образцов, совсем не потому, что эти образцы от части еще понимали, а потому, что не умели создать самостоятельно хотя бы мало-мальски значительные оригиналы. За метим, эти копировальщики – художники эпохи. Их работы выражают максимум действовавшей тогда силы творчества. Этими подражаниями исчерпывается способность выражения позднеримского времени. Все римские портретные статуи, мужские и женские, имеют образцом своим не природу, а совсем ограниченное количество эллинских произведений, с которых копируется более или менее свободно торс, тогда как для головы применяется виртуозная, отнюдь не глубокая трактовка в натуралистическом, почти фотографическом смысле. Допускали, применяясь к модному направлению стиля, изменения в прическе, одежде и постановке модели – вот к чему сводился "творческий гений". Например, знаменитая статуя Августа в панцире выполнена по «Дорифору» Поликлета, а ее поза встречается в найденном в Аркадии памятнике Полибия. То же самое наблюдается – чтобы

указать на первые признаки соответствующей стадии на Западе – у Ленбаха по отношению к Рембрандту и у Макарта – к Рубенсу. В продолжение 1500 лет, от Яхмоса 1 до Клеопатры, мертвый египтицизм точно так же нагромождал бессчисленное количество статуй. Это было, как мы теперь наконец начинаем понимать, крайне поверхностное подражание старине. Вместо стиля, в зависимости от меняющейся моды, появлялось воскрешение то той, то другой фазы старого стиля. Подавляющее количество подобных явлений, которые до сих пор не умели отличать от старого и истинного, – вот причина кажущейся монотонности общей картины египетского искусства. В обоих случаях, которые можно было бы пополнить примерами индийского и китайского искусства, мы имеем перед собой картину собственного будущего, которому мы непосредственно идем навстречу.

ГЛАВА ПЯТАЯ

КАРТИНА ДУШИ И ЧУВСТВО ЖИЗНИ

I. О ФОРМЕ ДУШ

1

Всякий присяжный философ вынужден принять на веру

без строгой проверки существование какого-либо объекта, который, с его точки зрения, доступен исследованию при помощи рассудка. Все его духовное существование зависит от этой возможности. У всякого самого скептического логика и психолога есть такая точка, где критика умолкает и начинается вера, где даже самый строгий аналитик перестает, применять свои методы – именно к себе самому по поводу вопроса о разрешимости, даже существования, своей задачи. Положение: "при помощи мышления возможно определить формы мышления" не возбуждало у Канта сомнения, хотя нефилософу оно и может показаться очень сомнительным. Ни один психолог не усомнился в положении: "существует душа, структуру который можно научно разложить; моя душа – это все то, что я с помощью критического наблюдения моих сознательных актов существования могу изолировать в виде психических элементов, функций и комплексов". Однако как раз в отношении этого пункта и должны были бы возникнуть самые сильные сомнения. Возможна ли вообще абстрактная наука о душе? Тождественно ли то, что можно найти этим путем, с тем, что мы ищем? Почему всякая психология, взятая не как знание человека и опыт жизни, а как наука, издавна оставалась самой плоской и ничтожной из дисциплин, сделавшейся в своей жалкой пустоте излюбленной областью для посредственных умов и бесплодных систематиков? Причину легко отыскать. Несчастье эмпирической психологии в

том, что с точки зрения научной техники она лишена даже объекта. Ее искания и преодоления проблем есть борьба с тенями и приведениями. Что такое душа? Если бы на это мог ответить просто рассудок, наука оказалась бы излишней.

Никто из тысячи современных психологов не мог дач

правильного анализа или определения феноменов воли, раскаяния, страха, ревности, настроения, художественной интуиции. И это вполне естественно, так как определять можно только оптически пространственные единицы и различать -

только понятия. Все тонкости умственной игры с разделения-

ми и понятиями, все мнимые наблюдения над связью чувственно-телесных состояний с "внутренними явлениями" не дают никакого ответа на все эти вопросы. Воля – это не понятие, это имя, такое же изначальное слово, как Бог, обозначение чего-то такого, в чем мы внутренне непосредственно уверены, не будучи в состоянии описать. Мы вполне ясно сознаем или должны

бы ясно сознавать, что душа не имеет ничего общего с пространством, предметом, расстоянием, числом, пределом, причинностью, а следовательно, вообще с понятием и системой.

То, о чем мы здесь говорим, остается навсегда недоступным бодрствующему духу, рассудку и эмпирическому исследованию фактов. Недаром каждый язык тысячами запутанных обозначений предостерегает от попыток теоретически различать и привести в систематизированный порядок область духовного, Здесь нельзя приводить в порядок. Логические методы суть пространственные предметы. Действительности уже не суть возможности. Скорее можно при помощи скальпеля или кислоты разложить какую-нибудь тему Бетховена, чем душу — средствами абстрактного мышления. Душа даже сама о себе не может ничего «знать». Единственное, что она знает, это то, что в этом смысле она никогда ничего не узнает. Наука о природе и знание людей не имеют ничего общего в целях, путях и методах. Рембрандт при помощи автопортрета и ландшафта людям, близким ему по духу, может сообщить какую-то часть своей души, а Гете некий бог даровал высказать его страдания. Известные душевные движения, которые совершенно не поддаются описанию, можно дать почувствовать другим при помощи взгляда, двух-трех тактов мелодии, каким-нибудь едва заметным движением. Таков на стоящий язык души, который непонятен для непосвященных. Слово, как звук, как элемент поэзии, сможет установить эту связь, но слово, как понятие, как элемент научной прозы, в этом отношении совершенно бессильно.

Слово «душа» вызывает в человеке высшего сознания чувство его внутреннего бытия, отселенного от всего действительного и "ставшего, вполне определенное ощущение самых сокровенных и лично ему свойственных возможностей его жизни, судьбы, истории. В языках всех культур оно издавна является наименованием, охватывающим все то, что не есть вселенная. Понимаемая рассудочно в повседневном рациональном словоупотреблении, «душа» есть понятие от противоположного (противопонятие). Смысл этого термина был пояснен раньше. Было показано, что из чувства направления

вечно текущей жизни, из внутренней достоверности судьбы

зрелый дух культурного человека концентрировал под именем «время» некоторое понятие от противоположного, а именно от пространства, некоторый теоретический негатив к положительной величине в качестве воплощения того, что не есть протяженность, и даже что все те «свойства» времени, при помощи абстрактного анализа которых философы думали решить проблему времени, постепенно фиксировались и приводились в порядок в душе в качестве обратного свойствам пространства. Совершенно таким же путем, в качестве противоположности и негатива к понятию вселенной, при помощи пространственной полярности "внешнего и внутреннего" и соответствующего переистолкования атрибутов, выкристаллизовалось понятие души, не имеющее ничего общего с сознанием души у ребенка, у первобытного человека и даже у наивного человека позднейших стадий культуры.

Позднейшая, городская потребность мыслить абстрактно,

все без исключения включать в сферу протяженной «природы», иначе говоря — понятий, побуждает к постоянному размышлению о духовном, не-протяженном, не-мирском, и в каждый момент этого размышления перед душою культурного человека встает некий фантом, некий воображаемый пространственный образ, образованный в стиле его внешнего мира, некое эфирное видение, которое обманывает его, как фатаморгана. Ему кажется, что по этому фантому он непосредственно может наблюдать структуру души. Слова, при помощи которых стараются сообщить другим подобные «познания», служат показателем крющегося здесь недоразумения. Принято говорить о функциях, комплексах чувств, пружинах, процессах, пороге сознания, о течении, распространении, интенсивности, параллелизме. Но все эти слова заимствованы из круга представлений естествознания. Объект психологии, который кажется ей ключом к душе, в сущности есть только частица переряженной физики. "Воля находя свое приложение в предметах" — ведь это пространственно представление. Сознательное и бессознательное — в них слишком заметна схема надземного и подземного. В современных теориях о воле можно найти весь язык форм динамики. Мы говорим о функциях воли и мышления совершенно в том же смысле, что и о функциях машины. Проанализировать чувство — значит математически трактовать, ограничивать, делить и измерять подменивший его

пространственный призрак. Всякое исследование души этого стиля, как бы оно ни считало себя неизмеримо выше анатомии мозга, полно механических локализаций и, не сознавая этого, пользуется

390

воображаемой системой координат в воображаемом пространстве души. Психолог не замечает, что он подделывается под физика. Немудрено, что его способ исследования так безнадежно согласуется с самыми нелепыми методами экспериментальной психологии. Мозговые пути и волокна ассоциаций вполне соответствуют по способу представления оптической схеме "волевые "или чувственные процессы"; в обоих случаях речь идет о родственных, именно пространственных фантомах Принципиально нет большой разницы, отграничиваю ли я при помощи понятий какую-нибудь психическую способность, или при помощи графического изображения соответственную область оболочки головного мозга. Научная психология выработала определенную систему оптических фикций и с полной уверенностью вращается в их пределах. Разберемся в каждом отдельном положении отдельных психологов, и повсюду мы встретим только вариации этой системы в стиле свойственного каждому внешнего мира.

Ясное мышление обусловлено наличием известной среды,

а именно наличием духа культурного языка, который, будучи

созданием духовного начала известной культуры и частью и

носителем ее выражения *, образует ту логическую сферу,

внутри которой ведут свое механически определенное существование абстрактные мысли, понятия, умозаключения, являющиеся отражением причинности, числа и движения. Известная картина души есть, следовательно, нечто, зависящее от духа соответствующего языка. Западным – фаустовским, – культурным языкам всем свойственно понятие «воли» – величины", имманентной также самому синтаксису всех этих языков, в противоположность античным; оно свойственно им, потому что фаустовское бытие нуждается в этом обозначении. Соответственно этому в научной картине души всех западных психологий фигурирует предопределенный языком, осязаемый образ воли в качестве ясно отграниченной способности, которую в отдельных школах определяют по-разному, но существование которой не подвергается никакой критике.

* Первобытные языки, не дают почвы для абстрактного мышления. В начале всякой культуры имеет место внутреннее превращение наличного лингвистического материала, которое делает их способными к высшим символическим задачам культурного развития. Так, одновременно с романским стилем складываются из германских наречий эпохи франков немецкий язык и языки: французский, итальянский, испанский – "lingua rustica" прежних римских провинций; несмотря на столь различное происхождение языки эти обладают идентичным метафизическим содержанием.

391

2

Итак, я утверждаю, что собственно психология, далекая

от того, чтобы открывать сущность души – здесь надо прибавить, что каждый из нас бессознательно занимается такого рода психологией, когда старается «представить» себе собственные или чужие душевные движения, – прибавляет еще новый символ ко всем символам, из которых складывается макрокосм культурного человека. Этим объясняется то удивительное и до сих пор еще никем не замеченное обстоятельство, что картина души, которая в буквальном смысле этого слова выплывает перед психологом и вообще человеком, размышляющим над своим внутренним миром, есть настоящая картина, нечто ставшее, нечто покоящееся, что она обладает определенно пространственным характером – подобно дедекиндовским числовым телам или мысленному впечатлению о многомерных числовых множествах, – что она не чужда причинных связей и подчинена принципам отграничения (различения, расположения). Как все завершившееся, а не завершающееся, эта картина души на место организма ставит механизм. В этой картине мы не находим как раз того, что наполняет

наше жизнеощущение и чем собственно и должна бы быть «душа»: причастности судьбе, непроизвольно направленного бытия, возможностей, которые осуществляет жизнь в своем сознательном течении. Я не думаю, чтобы слово «судьба» встречалось в какой-либо психологической системе или чтобы какая-нибудь из них говорила с нами языком большого жизненного опыта. Ассоциации, апперцепции, аффекты, побудительные причины, мышление, чувствования, желания — все это оптические величины, мертвые механизмы, топографии которых посвящено все лишенное какого-либо иного значения содержание науки о душе. Искали жизнь и вместо этого обрели орнаментику. Душа осталась, чем была, тем, что не укладывается в размышления и в представления, тайной, вечным становлением, чистым переживанием.

Это воображаемое душевное тело — называем его так

впервые — не что иное, как точное отражение того образа, в

котором зрелый культурный человек, единственно способный

объективно размышлять о духовном, воспринимает внешний

мир. Первобытный человек и ребенок не имеют еще, как мы

видели, никакого мира, у них только идейно беспорядочная

масса чувственных впечатлений, хаос, а не космос; поэтому-то они не владеют определенной картиной своей или чужой души, а только известной массой подобных же неясных и непонятных элементов картины. Кроме царства демонических сил природы, под именем которых разумеются смутно

очерченные "numen'ы" внешнего мира, всякая примитивная мифология знает также и веру в души и культ души, имеющий

целью заклясть обитающий в" теле «numen», когда этот последний становится свободным после смерти. В Греции первое

является источником аполлоновского начала, второе — дионисовского. «Внутренний» мир есть некоторая функция внешнего мира, эмпирическая душа по своему облику есть alter ego, рефлекс эмпирической природы. Вот почему так часто говорится о внутреннем чувстве, о внутреннем глазе и взоре, причем аналогия эта гораздо глубже, чем принято думать. О пробуждении внутренней жизни, о том таинственно внезапном и решающем моменте, который разделяет в жизни каждого культурного человека детство и юность, мы уже не раз говорили. Здесь, наконец, открывается весь смысл этого самопереживания. Из глубины смутного сознания одним и тем же мистическим актом выделяются душа и мир как два ясных образных полюса бытия, строго противоположные и в то же время вполне гармонирующие.

Переживание глубины осуществляет, создает одним разом

протяженный мир, оно, как бы покорствуя неизбежной судьбе, вносит порядок в массу ощущений (ширину) при посредстве живого направления (глубины). Это переживание идентично с осознанием собственной души. Перед нами рефлекс переживания глубины. Вселенная дополняется отражением противоположного мира. И у эмпирической души есть свои пространство, глубина, даль. "Внутренний глаз" видит, "внутреннее ухо" слышит. Есть определенное ощущение внутреннего порядка, который, равно как и внешний, несет в себе признак необходимости, — так возникает основная проблема этики, проблема свободы и необходимости. В основе ее лежит противоречие между душой, которую мы имеем, чувствуем, переживаем, и той, которую мы сознаем рассудочно. Впервые мышление, механизирующее познание, пробуждает здесь неразрешимые сомнения, притом же совершенно тождественные с теми, которые запутывают картину внешней истории. Материалистическое понимание истории и этический детерминизм основаны на одной и той же ошибке, а именно на естественном для интеллекта смешении судьбы и причинности. То, что мы познаем, есть только изображение души, иначе говоря некий ландшафт в отраженном свете дневного сознания. В значительные вполне искренние моменты нашей жизни — в какие, например, созидаются все настоящие лирические стихотворения — это изображение пропадает, и человек непосредственно

сознает свою душу и свою "свободу".

393

Таким образом, изо всего, что говорилось в этой книге о

появлении высшего человечества, вытекает огромное расширение и обогащение психологии. Все, что в настоящее время говорят или пишут психологи – при этом я имею в виду не только собственно науку, но и познание человека в самом обширном смысле этого слова, – относится к теперешней стадии западной души, между тем как до сих пор без всякой проверки принималось считавшееся само собой понятным мнение, что эти опыты действительны для человеческой души вообще.

Картина души есть всегда лишь картина вполне определенной души и не может быть ничем другим, ничем имеющим общее значение. Как бы объективным ни старался быть исследователь, он никогда не может выйти из своего круга; чтобы он ни «познавал», всякий такой познавательный акт есть уже выражение его души, и все его знание о ней есть засвидетельствование – фаустовского, магического или аполлоновского – бытия. Если ему кажется, что он познал движения античной, индийской, арабской души, не по их действиям, а в самих себе, то и тогда он видит их через посредство своих собственных, в образе своих собственных душевных движений; он ассимилирует их с имеющимся уже образом, и немудрено, что он находит везде одни и те же формы.

В действительности не существует никакого общечеловеческого образа души, подобно тому как – это мы изложили выше – в процессе мировой истории не существует единственной постоянно развивающейся математики. Мы находим столько же математик, логик, физик, сколько существует больших культур. Каждая из них, т. е. каждая картина числа, картина мышления, картина природы, есть выражение одной отдельной культуры, которая и определяет их органически бытие, склад, длительность и развитие. Так же обстоит дело и с картиной души, единственным душевным элементом, относительно которого, как и относительно природы, мы узнаем по опыту. Это совершенная иллюзия, – признавать такую структуру этого, я бы сказал, поверхностно-душевного элемента, которая обща всем людям. Каждая культура, даже каждая эпоха культуры, создавала собственную картину души, которую при этом, конечно, считала картиной души всего человечества. Ее черты суть символическое выражение того, что я называю идеей бытия. Фаустовский человек с его страстной привязанностью к безграничному и вечному находится во всегдашнем противоречии с чувственным передним планом бытия, который он старается преодолеть с тем, чтобы таким образом реализовать смысл и предназначение своего

394

существования. Поэтому и в эмпирической картине его души

возникает известный символ, отражающий эту сторону нашего жизнеощущения. Мы говорим о человеческой воле как о некоем существе, ощущаем его как нечто самостоятельно в себе существующее и уверены, что она присутствует в каждой человеческой душе. Но греки ее там не находили. Хотя они были хорошими знатоками людей, но в их психологии нет ни намека на нее. Их жизнеощущение, их склад жизни требовали других символов в картине души.

Всякая научная психология, даже принадлежащая к высшей ступени цивилизации, делает то же самое, что и первобытный человек, только умнее, яснее и значительнее. Мы видели, что всякое раннее искусство со стороны своего орнаментального языка форм было заклинанием чуждого, т. е. демонов, и стремилось все ставшее превратить в «табу», заключив его в некий образ, являющийся выражением и отражением собственного своего бытия. Равным образом каждый психолог – и тут становится понятным, почему каждый культурный человек имеет глубокую потребность быть психологом – заклинает «душу», он превращает ее в «табу» так же, как и первобытный человек, но только не с помощью элементарных, а духовных форм, не с помощью ритуалов и фетишей, а с помощью представлений и разложения на понятия. Таков свойственный ему прием защищаться от страшного и неисповедимого, спящего в глубине души. Всякая теоретическая психология есть заколдование при помощи имени, сублимация того же акта, с помощью которого дикарь подчиняет своей власти врага, будь то человек или божество. Картина души, ложно принимаемая за достоверный результат объективного мышления, есть в своем роде поздняя

мифология; она принадлежит к тем созданиям, против которых гласит изречение: "Не сотвори себе кумира, ни всякого подобия".

Отсюда определяется новое положение и направление исследования души. Я возвращаюсь к различию тех двух миров, которые доступны высшему человеку: природы и истории. С точки зрения морфологического рассмотрения им соответствует противоположность между систематикой и физиогномикой. Старая систематическая психология рассматривала картину души как часть природы, как нечто раз навсегда фиксированное законами, как нечто существующее безотносительно ко времени, и она превратилась в некоторого рода топографию, которая стремилась установить пространственно и причинно приведенные в порядок частности; новая психология будет рассматривать картину души как некоторый постоянно меняющийся исторический феномен, притом же именно обращая

395

все внимание на значение каждой отдельной, появлявшейся

до сих пор картины дуй; и. Заниматься физиогномикой — значит понимать каждое человеческое явление как символическое выражение внутреннего бытия. К этим явлениям принадлежат не только черты лица, осанка, жесты, одежда, но также идея числа, картина природы и вполне ей отвечающая картина утаи, с полной неизбежностью присущая человеку определенной культуры.

После всего сказанного никто не будет сомневаться в вы-

соком значении каждой возникающей в мировой истории отдельной картины души. Античный — аполлоновский, находившийся в полной власти точкообразного эвклидового бытия — челочек смотрел на свою душу как на некий сложившийся в устроенную группу прекрасных частей космос. Платон называл их,,? и сравнивал с человеком, зверем и растением, и даже, в одном месте, с южным, северным и эллинским человеком. Это не что иное, как подражание природе в том виде, как она открывалась перед взорами античных людей: благоустроенная совокупность осязаемых предметов, в противоположность которой пространство воспринимается как нечто несуществующее. Где же в этой картине «воля»? Где представление функциональных связей? Где все прочие создания нашей психологии? Неужели Платон и Аристотель хуже умели анализировать и не видали того, что нам, так сказать лезет в глаза? Или здесь отсутствует воля, подобно тому как в античной математике отсутствует пространство, а в физике — сила?

В противоположность этому обратимся к любой западной

психологии. Мы всегда найдем в ней функциональный, не

стереометрический анализ; y=f(x): вот прообраз всех впечатлений, которые мы получаем от нашей внутренней жизни. Мысль, чувство, воля — от этой тройственности, несмотря на все свое желание, ни один западноевропейский психолог не может отрешиться — не суть части некоторого телоподобного целого, а трансцендентные комплексы взаимоотношений и центры функций. Ассоциации, апперцепции, волевые процессы все без исключения по типу суть математические функции и совершенно не античны по форме.

Фаустовская и аполлоновская картины души резко противоположны. В них перед нами выступают все ранее отмеченные противоположности. То воображаемое единство, на котором построены все психологические рассуждения, в первом случае можно назвать душевным пространством, во втором — душевным телом. Тело обладает частями, в пространстве протекают процессы. Античный человек ощущает свое «психе»

396

пластически. Так пребывает она в Аиде, тенеподобное, но

легкоузнаваемое подобие тела. Такой видит ее и философ. Ее

три благоустроенные части —???,,?? — напоминают группу Лаокоона. Мы стоим в сфере музыкального воображения; соната внутренней жизни имеет главной темой волю; мысль и чувство суть две другие темы; композиция подчинена строгим правилам душевного контрапункта, найти которые есть задача психологии.

Простейшие элементы отличаются друг от друга, как античное и западное число: там они величины, тут – отношения. Душевной статике аполлоновского бытия – стереометрическому идеалу?? и? – противостоит душевная динамика

фаустовской – деятельной – жизни.

Поэтому эллин был лишен той фаустовской памяти, того

основного исторического чувства, в котором постоянно присутствует все прошлое внутренней жизни и растворяет мгновение в становящейся бесконечности. Эта память, основа всякого самосозерцания, заботливости и набожности по отношению к собственной истории, соответствует душевному пространству с его бесконечными перспективами. Однако и это внутреннее пространство для настоящего эллина?; он живет точкообразно, вполне растворяясь в настоящем; его воспоминания представляют собой несколько случайно удержанных чисел и ничего больше, и отнюдь не имеют в себе ничего такого, что могло бы влиять на настоящее. Ни в одной греческой трагедии внутренняя жизнь не играет такой роли, как, например, в «Отелло», "Короле Лире", «Тассо». Стиль греческой души – анекдотически-мифический, а северной – генетически-исторический. В этом различие между психической пластикой и музыкой.

Аполлоновская картина души – Платонова пара лошадей,

управляемая в качестве возницы – тотчас сходит на нет

при приближении к магической душевной стихии арабской

культуры. Она уже бледнеет в позднейшей Стое, главными

учителями которой были семиты. В раннюю эпоху императоров даже в городской и римской литературе аполлоновская

картина души встречается только как реминисценция.

Магическая картина души несет в себе черты строгого дуализма двух загадочных субстанций – духа и души. Между ними существует не античное, статическое, а также не западное, функциональное, соотношение, а совершенно иное, которое можно обозначить именно только как магическое. В противоположность физике Демокрита и физике Галилея припомним алхимию и философский камень. Эта специфически восточная картина души с внутренней неизбежностью лежит

в основе всех психологических, в особенности же теологических воззрений, которые наполняют раннюю готику арабской культуры (0-300 гг.). Сюда относятся Евангелие от Иоанна, равно как и творения гностиков и отцов церкви и имеющие совершенно религиозную окраску старческие настроения Римской империи, которая всю незначительную часть сохранявшую еще жизненность в своем философствовании заимствовала у молодого Востока, Сирии и Александрии. Уже великий Посидоний, несмотря на античную внешность своих огромных знаний бывший настоящим семитом и принадлежавший по духу к юной арабской культуре, в полном противоречии к аполлоновскому жизнечувствованию был убежден в истинности этой магической структуры души. Принцип, оживляющий тело, определенно признается за нечто отличное по ценности от другого, чисто абстрактного, от божественной? которая одна делает возможным созерцание Бога. Этот «дух» дает начало высшему миру, через рождение которого «дух» торжествует над самой жизнью, над животной душой, над природой. Это тот прообраз, который то в религиозной, то в философской, то в художественной форме – я напомню портреты константиновского времени с их пристально устремленным в бесконечность взглядом; этот взгляд выражает? – лежит в основе всего ощущения своего «я». Так чувствовали Плотин и Ориген. Павел (например, 1. Коринф. 15,44) полагает различие между и?. В гностике было вполне обычным представление

о двойном экстазе, телесном или духовном, и разделение людей на низших и высших, на «психиков» и «пневматиков». Плутарх заимствовал свою очень распространенную в поздней античной литературе психологию двойственности и из восточных образцов. Этот дуализм тотчас же сопоставили с противоположением христианского и языческого, духа и природы, из которого

потом возникла не преодоленная до нашего времени схема мировой истории, разделение ее на Древний мир – Средние века и позднее прибавленное западной наукой Новое время со всеми его позднейшими приростами.

Свое строго научное завершение магическая картина души

получает в школах Багдада и Басры. Аль-Фараби и Аль-Кинди подробно разработали запутанные и мало нам доступные проблемы этой магической психологии. Нельзя умалять значение ее влияния на начало западной науки о душе (влияние на самоощущение было менее значительным). На схоластическую и мистическую психологию Багдад оказал такое же влияние, как и на готическое искусство. Не надо забывать, что в

398

недрах арабской культуры возникли установленные религии

откровения. В свою раннюю эпоху она произвела на свет три

магические системы: христианство, неоплатонизм и манихейство, не говоря уже о так называемых позднеантичных культах; в позднее время она создала ислам и – что до сего времени также упускалось из виду – религиозную формулировку теперешнего еврейства, всюду сохраняющего признаки своего родства с мавританским духом. Вспомним о Каббале и роли еврейской философии в так называемой философии средних веков, т. е. философии позднеарабской, во-первых, и раннеготической, во-вторых. Я назову только один очень примечательный, совершенно оставленный без внимания пример: Спинозу. Происходя из гетто, он, вместе со своим современником Схирази, является последним запоздавшим представителем магического мироощущения и чужим в мире форм фаустовского. В качестве осторожного ученика эпохи барокко он сумел придать своей системе окраску западного мышления, в глубине же он находится полностью под влиянием арабского дуализма двух душевных субстанций. Вот истинное внутреннее основание, почему у него отсутствует галилеевское и декартовское понятие силы. Это понятие есть центр динамической вселенной и, следовательно, совершенно чуждо магическому мироощущению. Между идеей философского камня – которая в скрытом виде таится в Спинозовой идее Божества как "causa sui" – и причинной необходимостью нашей картины природы нет ничего общего. Поэтому его детерминизм воли есть то же самое, что отстаивала ортодоксальная теория в Багдаде – «кисмет»; там надо искать родину метода "more geometrico", применяемого в его этике и представляющегося внутри нашей философии каким-то причудливым уникумом.

Позднее немецкая романтика на недолгий срок еще раз воскресила эту магическую картину души. Тогда интересовались магией и астрологией, увлекались мавританским искусством и видениями неоплатонизма, при всем том довольно плохо разбираясь в этих малопонятных вещах. Шеллинг и его круг охотно занимались бесплодными спекуляциями в арабско-еврейском стиле, которые с нескрываемым удовольствием признавали за темные и «глубокие», каковыми они отнюдь не были для уроженцев Востока; при этом и сами их отчасти не понимали и надеялись, что они не будут поняты слушателями. Во всем этом эпизоде достойна внимания только привлекательность темноты, создававшая успех этому кругу мыслей. Позволено думать, что самая ясная и доступная формулировка фаустовских идей, как мы ее находим у Декарта или

399

в «Пролегоменах» Канта, произвела бы на арабского метафизика тоже впечатление чего-то туманного и сумбурного. Что для нас истина, то для них ложно, и наоборот; так дело обстоит с картиной души отдельных культур, а также со всеми прочими результатами научных размышлений.

3

Культура – прафеномен в гётевском смысле – была истолкована нами как осуществление душевных возможностей. Молодая, пробуждающаяся готическая, дорийская душа еще только предчувствует образ своего бытия; она ищет выражения; она хочет понять себя и все остальное; она жаждет ясности позднейшей эпохи. Внешний мир скрывается еще в таких же неопределенных

потемках, как и внутренний. В этой стадии начинается прояснение картины души, той картины, которая, как мы видели, в каждую минуту представляет собой отражение и дополнение картины природы. Будущее должно будет взять на себя тяжелую задачу произвести выделение простейших основных элементов в запутанной массе философий готического стиля, схоластики и мистики и равным образом произвести ту же работу по отношению к орнаментике соборов и тогдашней примитивной живописи, которая еще никак не решается сделать окончательного выбора между плоским золотым фоном и широкими ландшафтными задними планами, – т. е. магическим и фаустовским способом видеть Бога в природе. Как явствует из этой философии, в ранней картине души в робкой незрелости перемешаны черты христианско-арабской метафизики, дуализма души и духа, с северным предчувствованием функциональных душевных сил, в каковых еще не могут дать себе отчета. В основе этих разногласий лежит спор о первенстве воли или рассудка, основная проблема готической философии, которую стараются разрешить то в старом арабском, то в новом западном смысле. Раннюю философию Западной Европы, ее основной смысл можно уяснить себе только на фоне этих широких взаимоотношений. Это все та же тема, которая в постоянно меняющейся формулировке определяет дальнейшее развитие нашей совокупной философии и резко отличает ее от всякой другой. Шопенгауэр, ее последний великий систематик, закончил формулой: "Мир как воля и представление", а наряду с этим его этика выносит свой приговор против воли.

Здесь перед нами вскрываются глубочайшие основания и

смысл великого философского мышления внутри известной

культуры. Мы видим, как фаустовская душа трудами многих

столетий стремится создать воображаемую картину себя самой

картину, являющуюся в то же самое время глубоко прочувствованной согласованностью с картиной вселенной. Готическая философия с ее дилеммой разума и воли есть подлинное выражение жизнечувствования людей крестовых походов, эпохи Гогенштауфенов и созидания соборов. Так видели душу, потому что сами были такими. И когда Шопенгауэр сформулировал еще раз эту противоположность в более острой цивилизованной форме, он только доказал, что ничего не изменилось в тех сторонах фаустовской души, которые отличают ее от всякой другой.

Воля и мышление в картине души – это то же, что направление и протяженность, история и природа в картине внешнего мира. Эти основные черты обоих аспектов ясно показывают, что наш прасимвол есть бесконечная протяжность. Воля связывает будущее с настоящим, мысль – фаустовская, а не аполлоновская – безграничное с непосредственно присутствующим. Историческое будущее есть даль становящаяся, бесконечный горизонт вселенной – даль ставшая – таков смысл фаустовского переживания глубины. Чувство направления мы рисуем себе как «волю», чувство пространства – как «разум», притом в виде каких-то существ почти мифического характера; так возникает картина, которую в силу необходимости создают наши психологи, абстрагируя явления внутренней жизни.

Говоря, что фаустовская культура есть культура воли, мы употребляем только другое выражение для обозначения ее высокоисторического характера. Воля есть психическое выражение «вселенной как истории». Античный человек – вне истории, весь в настоящем; в нем отсутствует это господствующее над картиной мира, переносящее все чувственные впечатления в безграничное пространство чувство направления; он «безволен». В этом нас убеждает античная идея судьбы, фатум, и еще более архитектурный тип дорической колонны и нагая статуя с ее стереотипной маской. Следовательно, и в аполлоновской картине души нет места для фактора направления, т. е. «воли». Рядом с мышлением (), которое очень показательным образом великие философы именуют Зевсом, существуют а-исторические комплексы животных и растительных влечений (и?), вполне соматические, вполне лишенные признаков стремления к цели. Нет указаний на то, чтобы бесконечность была потребностью.

Чтобы уяснить развитие "духовного пространства", той

трансцендентной бесконечности, которую обозревает наше

внутреннее око и куда оно углубляется в момент размышления, я не знаю лучшего способа, как обратиться к ряду портретов

401

начиная с Ван Эйка и до Веласкеса и Рембрандта, выражение которых, в полной противоположности египетским и византийским изображениям, позволяет с возрастающей определенностью почувствовать то самое, что научная психология одновременно стремилась привести в систему. Борьба между волей и мыслью — вот скрытая тема всех этих голов и их физиогномики, резко противоположная эллинским идеальным портретам Еврипида, Платона, Демосфена, являющим совершенно иное чувствование своего "я".

"Воля" есть символическое нечто, отличающее фаустовскую картину души от всех других. Волю так же невозможно определить понятием, как и смысл слов Бог, сила, пространство. Подобно последним, это такое же праслово, которое можно переживать, чувствовать, но нельзя познать. Все существование западного человека — мы подразумеваем, что жизнь есть осуществление внутренних возможностей — находится под ее воздействием. Картина души и жизнечувствование составляют одно целое.

Безразлично, как определять свойственный нам, притом только нам одним, фаустовский принцип. Имя есть пустой звук и дым. Пространство есть тоже такое слово, которое в устах математиков, поэтов, художников стремится в тысяче оттенков выразить одно и то же неописуемое, такое слово, которое по видимости, принадлежит всему человечеству, а на самом деле имеет только внутри западной культуры то значение, которое мы с внутренней неизбежностью вкладываем в него. Не наличие какого-то душевного свойства, называемого «волей», а то обстоятельство, что у нас вообще есть это слово, между тем как греки его совершенно не знали, — вот что имеет значение большого символа. В последнем между пространством и волей нет никакой разницы. В античных языках нет обозначения ни для того, ни для другого *. Чистое

* E и значат "иметь намерение, желание, склонность"; значит совет, план; к вообще нет существительного того же корня. Voluntas — не психологическое понятие, а в чисто римском практическом смысле, как potestas и virlus, — обозначение для практической, внешней, видимо проявляемой способности. В этом значении мы употребляем заимствованное слово энергия. Воля Наполеона и энергия Наполеона — нечто совершенно различное. Не надо смешивать направленную во вне интеллигентность, которая отличает римлянина как человека цивилизации от эллинского человека культуры, с тем, что мы здесь называем волей. Цезарь — не человек воли в том смысле, как Наполеон. Очень показательно словоупотребление римского права, которое по сравнению с поэзией, гораздо изначальнее выражает основные чувствования римской души. Согласно ему, animus (animus occidendi) обозначает намерение; dolus — волю, направленную на наказуемое, в противоположность невольному нарушению права (culpa).

402

пространство фаустовской картины мира есть совершенно особая идея, не только экстенсивность, но также протяженность как действие, как преодоление только чувственного, как напряженность и тенденция, как воля к власти. Я вполне сознаю, как недостаточны эти иносказания. Совершенно невозможно выразить точными понятиями различие между тем, что мы называем «пространство», и тем, что обозначают этим словом люди арабской и индийской культуры, что они думают, чувствуют и представляют себе при этом. Что это нечто совершенно отличное, доказывают нам совершенно отличные основные воззрения их математики и пластических искусств, в особенности же непосредственные проявления жизни. Мы увидим, что идентичность пространства и воли находит себе выражение в действиях Коперника и Колумба, равно как в действиях Гогенштауфенов и Наполеона — там и тут покорение мирового пространства, — но, с другой стороны, она вложена в физические понятия энергии пространства (энергия положения, напряжения) и потенциала, которые было бы совершенно невозможно растолковать греку. Пространство как априорная форма созерцания, та формула, в которой Кант окончательно выразил то, чего неотступно искала философия барокко, обозначает притязание души господствовать над чуждым. Наше «я» владычествует при помощи формы над вселенной *.

Вот что выражает перспектива масляной живописи, ставящая принимаемое за бесконечное пространство картины в зависимость от зрителя, который с выбранного расстояния в дословном значении господствует над пространством. Это стремление в даль, которое приводит – в картине или в парке – к типу героического, исторически воспринимаемого пейзажа, есть то же самое, что выражает математически-физическое понятие вектора. Целые столетия живопись страстно

Voluntas совсем не встречается как технический термин. "Свобода воли" в позднейшей латинской литературе передается очень приблизительно как liberum arbitrium.

* Китайская душа "странствует по миру": таков смысл азиатской живописной перспективы, точка схождения линий которой лежит в середине картины, а не в глубине. Напомним, что античная живопись вообще не знала перспективы. Теперь мы понимаем: это античное отрицание заднего плана обозначает отсутствие чувства направления, воли, желания господствовать над «не-я». При перспективе предметы подчиняются нашему «я», которое воспринимает их и приводит в порядок. В противоположность мощному стремлению в глубину, которое отмечает нашу ландшафтную живопись, я готов говорить о восточноазиатской конфуцианской перспективе, причем термин этот намекает на проявляющееся в картине мирочувствование и не должен быть превратно понимаем.

403

стремилась к этому великому символу, в который вложено

все, что пытаются выразить слова «пространство», "воля"

"сила". Этому соответствует постоянная тенденция метафизики формулировать функциональную зависимость предмета от духа при помощи таких различений, как форма явления и вещь в себе, воля и представление, «я» и «не-я», обладающих вполне динамическим содержанием и находящихся в резкой противоположности с учением Протагора о человеке как о мере, а не творце всех вещей. Для античной метафизики человек – это некоторое тело среди других тел, и познание есть здесь род соприкосновения. Оптические теории Анаксагора и Демокрита очень далеки от того, чтобы признать за человеком активную роль в чувственном восприятии. Платон никогда не чувствует свое «я» центром трансцендентной сферы действия (тогда как для Канта это было внутренней необходимостью). Узники его знаменитой пещеры – действительно, узники, отнюдь не господа, а рабы внешних впечатлений, освещаемые общим солнцем, а не сами солнца, озаряющие вселенную.

Физическое понятие энергии пространства – совершенно

неантичное представление, утверждающее, что даже пространственное расстояние есть форма энергии, более того – первоначальная форма всякой энергии, потому что таково в своей основе значение понятий «емкость» и" напряжение" (интенсивность) – проливает свет на отношение воли к душевному пространству. Мы чувствуем, что обе картины, динамическая картина вселенной Галилея и Ньютона и динамическая картина души с волей в качестве центра тяжести и центра отношений, обозначают одно и то же. Обе они – феномены барокко, символы фаустовской культуры, достигшей полной зрелости.

Неправильно принимать, как это часто бывает, психологию воли если не за общечеловеческое, то за общехристианское явление и выводить ее из восточных теорий. Связь эта имеет отношение только к поверхности исторической внешности, и мною не раз уже было отмечено, что под названием и внешней формой магического христианства на западноевропейской почве возникла новая религия. Но так же обстоит дело со всеми философскими понятиями. Когда арабские психологи, например Муртада, говорят о возможности многих воль, о воле, которая связана с действием, о другой воле, которая самостоятельно предшествует действию, о воле, вообще не имеющей никакого отношения к действию и собственно порождающей воленье и т. п., то очевидно, перед нами –

404

картина души, совершенно отличная по структуре от фаустовской.

У Августина появляется отдаленно родственное нашему

понятие воли, притом находящееся в связи с соответствующим понятием Бога. И эта связь также неизбежна. Элементы души суть для каждого человека, к какой бы культуре он ни принадлежал, божества его внутреннего космоса. Что представляет собой Зевс для внешнего Олимпа, то же самое для внутреннего мира представляет собой существование которого с абсолютной ясностью достоверно для каждого грека. Наше представление о «Боге» как о дыхании вселенной, о всемогуществе, о вездесущем действии и промысле – это в сущности «воля», отражающаяся обратно из пространства вселенной в воображаемом пространстве души и неизбежно воспринимаемая нами как действительно существующая. Необходимым следствием дуализма магической культуры, дуализма? и, является космическое противоположение Бога и Люцифера, абсолютного добра и абсолютного зла; при этом мы видим, как обе эти противоположности одновременно бледнеют в западном мироощущении. Образ дьявола исчезает из действительности в такой же степени, в какой воля становится средоточием психического монотеизма. За пантеизмом внешнего мира следует непосредственно пантеизм внутренний, и то, что означает слово «Бог» – в любом смысле – по отношению к природе, то же означает слово «воля» по отношению к душе: это – властелин в своем царстве.* Чувство Бога у фаустовского человека, будь то Паскаль, Гете или Бетховен, исчерпывается выражением "мировая воля". Дарвинизм не что иное, как необычайно поверхностная формулировка того же чувства. Ни один грек не употребил бы

слова «природа» в том смысле абсолютной планомерной активности, как это делает современная биология. "Божья воля" для нас – плеоназм. Бог (или "природа") – не что иное, как воля. Поскольку со времен Ренессанса понятие о Божестве незаметно делается идентичным с понятием о бесконечном пространстве вселенной и теряет чувственные, личные черты – вездесущность и всемогущество становятся почти математическими понятиями, – постольку же оно превращается в незримую мировую волю. В лице Баха чистая инструментальная музыка победила живопись, будучи единственным

* Разумеется, атеизм не составляет исключения. Когда современный материалист или дарвинист говорит о «природе», которая целесообразно приводит что-либо в порядок, производит выбор, что-либо создает или уничтожает, то по сравнению с деизмом XVIII столетия изменяются только слова, а мироощущение остается тем же.

и последним средством уяснения чувства Бога. Процесс

символического прояснения, наполняющий историю духа эпохи барокко, обнаруживается в многочисленных метафизических системах, которые все стремятся изложить в абстрактной системе это основное чувство, выраженное Гёте в стихах. а Бахом и Бетховеном – в музыке. Джордано Бруно – первый, Гегель – последний в этом ряду. Сравним с этим гомеровских богов. Зевс не обладает властью над вселенной; даже на Олимпе – как того требует аполлоновское мироощущение – он – primus inter pares, тело между телами. Неизбежность, ’ которую античная мысль устанавливает в космосе, совершенно от него не зависит. Напротив, сами боги подчинены этой неизбежности. Это у Гомера не высказывается прямо, но чувствуется в споре богов и в том решающем месте, где Зевс подымает весы судьбы, не для того, чтоб произнести приговор, а только узнать жребий Гектора. Итак, античная душа с ее подразделениями и свойствами представляется Олимпом маленьких богов, мирное сожительство которых есть идеал эллинского уклада жизни, обозначаемый совами?? и?. Многие философы подчеркивают эту связь, именуя высшую часть души, Зевсом. Аристотель приписывает своему божеству в качестве единственной функции? – созерцательность; таков же идеал Диогена: это – достигшая совершенства статика жизни в противоположность столь же совершенной динамике в жизненном идеале XVIII столетия.

Загадочное нечто, обозначаемое словом «воля», эта

страсть третьего измерения есть, следовательно, в сущности

создание барокко, равным образом как и перспектива масляной живописи, как понятие силы в новой физике, как мир звуков чистой инструментальной музыки. Во всех случаях готика предугадала то, что достигло зрелости в эти века

одухотворения. Здесь, когда дело идет о выяснении характера и стиля фаустовской жизни в противоположность всякой другой, необходимо твердо помнить, что «воля», «сила», «пространство», «Бог» суть символы, конструктивные принципы больших, друг другу родственных миров форм, в которых это бытие находит свое выражение. До сих пор здесь стремились установить объективные факты, в себе существующие, конкретные, последние единства, которые при всяких обстоятельствах могли быть «познаны», встречаясь даже вполне изолированными на пути анализирующего исследования. Эта иллюзия точного естествознания была в одинаковой степени иллюзией психологии и теории познания. Сознание, что все эти мнимообщечеловеческие данные суть только феномены эпохи

406

барокко, выражения, обладающие преходящим значением,

имеющие значение «истины» только на протяжении нескольких столетий и только для западноевропейского человека, совершенно изменяет весь смысл упомянутых наук, которые сами являются уже не субъектом, а историческими феноменами, объектом высшего исследования.

Архитектура барокко, как мы уже видели, возникла в тот

момент, когда Микеланджело заменил строительные принципы Ренессанса, опору и тяжесть, динамическими принципами силы и массы. Капелла Пацци, построенная Брунеллески, выражает ясную беспечность, фасад церкви II Gesu есть превратившаяся в камень воля. Новый стиль в его церковном облике, в особенности после его завершения в работах Виньолы и Делла Порты, принято называть иезуитским; и действительно, между созданием Игнатия Лойолы, между учрежденным им орденом, который является выразителем в духовном смысле чистой абстрактной воли церкви * как некоторой трансцендентной общины, и деятельность которого, скрытая и распространяющаяся в бесконечность, есть в некотором роде параллель к анализу и теории потенциала, и между художественным языком форм существует внутренняя связь. В эту эпоху

парки приняли тот облик, который своими прямыми буковыми аллеями, дорожками и просветами (point de vue) ясно говорит о намерении подчинить природу воле и пространственной глубине как ее символу. В китайско-японском парке, в согласии с их перспективой картин, этот конструктивный принцип отсутствует.

Теперь уже нам не покажется парадоксом, если в будущем речь будет идти о стиле барокко или даже иезуитском стиле в психологии, математике и теоретической физике. Язык форм динамики, ставящий энергетическое противоположение емкости и напряжения на место соматически-безвольного противоположения материи и формы, свойствен всем духовным созданиям этой эпохи.

4

Возникает вопрос, насколько сам человек известной культуры осуществляет то, чего мы можем ожидать от него на основании созданной им картины души. Если мы теперь вправе обозначить тему новой физики вообще как действующее

* Необходимо отметить большую роль ученых иезуитов в развитии теоретической физики. Патер Боскович идет дальше Ньютона и первый создает систему центральных сил (1759 г.). В иезуитстве идентификация Бога с чистым пространством еще заметнее, чем в кружке янсенистов Port Royal'я, к которому близко стояли математики Паскаль и Декарт.

407

пространство, то этим определяется склад бытия, содержание бытия современных людей. Мы, фаустовские натуры, в целом нашего жизненного опыта привыкли воспринимать единичную личность как действующую, а не как пластически покоящееся явление. Мы судим о человеке по его деятельности которая может быть направлена вовне и вовнутрь, и в этом смысле расцениваем все его отдельные намерения, мотивы, силы, убеждения и привычки. Эта точка зрения выражается словом характер. Мы говорим о характерных лицах,

характерных пейзажах; характер выразительного орнамента, мазков кисти, архитектурных мотивов, почерка, уравнений и функций: все это вполне привычные для нас выражения. Музыка есть подлинное искусство характерного, и это равно справедливо как по отношению к мелодии, так и по отношению к инструментовке. Слово это обозначает также нечто невыразимое, нечто такое, чем фаустовская культура выделяется из всех других. Притом глубокое сродство этого понятия с понятием воли не подлежит сомнению: воля в картине души имеет такое же значение, как характер в картине жизни, и для нас, и только для нас, западноевропейцев, это представляется непосредственно очевидным.

Что человек должен иметь характер — это основное положение всех наших этических систем, как бы различны ни были их метафизические или практические формулы. Характер — слагающийся в потоке жизни, являющийся отношением жизни к действию — есть фаустовский признак, и здесь существует очень тонкое сходство с физической картиной мира в том смысле, что несмотря на самое точное исследование оказалось невозможным отделить векториальное понятие силы с его тенденцией направления от понятия движения. Равным образом оказалось невозможным строгое отделение воли от души, характера от жизни. На высоте этой культуры, уже несомненно начиная с XVII столетия мы воспринимаем слово «жизнь» как равнозначащее «воле». Выражения, как-то: "жизненная сила", "жизненная воля", "деятельная энергия", наполняют нашу этическую литературу как нечто само собой понятное, тогда как они совершенно непереводимы на греческий язык Перикла.

Мы замечаем — до сих пор это маскировалось притязанием всех моральных систем на универсальное значение во времени и пространстве, — что каждая отдельная культура, являясь единообразным существом высшего порядка в общей исторической картине, обладает своим собственным пониманием морали. Моралей столько же, сколько и культур. Ницше, первый почувствовавший это, тем не менее очень далек

морали. Он ограничился оценкой с точки зрения личного вкуса, в лучшем случае с точки зрения пользы, морали античной, индийской и морали Ренессанса. Но именно наше историческое чутье не должно было проглядеть прафеномена морали как такового. Представление о человечестве как об активном, борющемся, идущем вперед целом, сделалось для нас, еще со времени Петрарки, полной необходимостью, и теперь нам трудно понять, что это — исключительно западный способ смотреть на вещи, обладающие преходящим значением и ограниченной жизнью. Античному духу человечество представляется стационарной массой, — и этому соответствует совершенно другого рода мораль, существование которой мы можем проследить от ранней гомеровской эпохи до императоров. Вообще мы увидим, что ближе всего к активному жизнеощущению фаустовской культуры стоят культуры китайская, вавилонская и египетская, а к строго пассивному античной культуры — индийская и арабская. Это выражается — ограничимся одним примером — в том, что первые культуры обнаруживают хорошо организованные государственные формы, политически-социальные действия которых были рассчитаны на продолжительность и будущее, и, напротив того, вторые под именем государства знали только случайные политические образования, как-то: полис и халифат, лишенные исторически-формального содержания и энергии направления.

Если какой-нибудь народ имел перед собой постоянную

борьбу за существование, то это были эллины. У них все города и местечки боролись друг с другом до полного уничтожения, без плана, без смысла, без пощады, из чисто животного, аисторического инстинкта. Но греческая этика, наперекор Гераклиту, отнюдь не думала превращать войну в этический принцип. Преодоление сопротивлений есть, наоборот, типичное действие западной души. Активность, решимость, самоутверждение — вот чего мы требуем; борьба с впечатлениями минуты, с впечатлениями переднего плана жизни, близкого, осязаемого, эвклидовского, достижение того, что имеет всеобщее и длительное значение, что духовно связывает прошедшее с будущим, — таково содержание всех фаустовских императивов с самых ранних дней готики, создания соборов,

крестовых походов, до Канта и Наполеона и еще дальше

вплоть до колоссальных проявлений власти и воли нашего

оружия, наших средств сообщения и нашей техники. Античная точка зрения, carpe diem, есть полная противоположность тому, что Гёте, Кант, Паскаль, что церковь и, равным образом, свободомыслие считали единственно ценным, — полная

409

противоположность деятельному бытию. Равным образом и

принципом изобразительных искусств на Западе было преодоление видимости ради вечного чистого пространства. Мы чувствуем, как близка эта энергетическая этика к миру форм сложившейся из тех же переживаний теоретической физики. И в ней — также преодоление сопротивлений, формулируемое в виде законов *.

Так как все формы динамики — художественная, музыкальная, физическая, социальная, политическая — отводят первенствующее значение бесчисленным взаимоотношениям и, в противоположность античной физике, рассматривают не отдельные факты и сумму таковых, а типические факты и их функциональные законности, то под словом характер следует понимать нечто исконно пребывающее в генезисе жизни. Иначе мы говорим об отсутствии характера. Именно характер, как форма текущего бытия, в которой при возможно многообразной изменчивости в частностях достигается постоянство в принципиальном, только и делает возможной настоящую биографию, подобную Гетевской "Правде и поэзии". Напротив, типично античные биографии Плутарха суть только в хронологическом, а не органическом порядке составленные собрания анекдотов, и надо согласиться, что по отношению к Алкивиаду, Периклу пли вообще чисто аполлоновскому человеку мыслим только этот второй род биографии, а не первый. В их переживаниях отсутствует не масса, а отношение; в них есть что-то атомистическое. Применительно к физической картине мира, грек не то что забыл заняться отысканием общих законов в Сумме своих опытов, он вообще не мог их найти в своем космосе. Различие аполлоновского и фаустовского течений жизни состоит в том, что одно имеет аисторически-мифическое, другое исторически-генетическое расположение, что одни каждую минуту имеют перед глазами бытие, другие же — становление, что для нас, в противоположность античным людям, характер и биография относятся

* В центре морали Лютер поставил практическую активность — требование дня, по терминологии Гете, — и в этом одна из основных причин влияния протестантизма именно на глубокие натуры. "Добрые дела", лишенные энергии направления в принятом нами смысле, безусловно отходят на задний план. В высокой оценке "добрых дел", равно как и в Ренессансе, продолжает действовать остаток южного чувства. В этом кроется глубокая этическая причина все возрастающего пренебрежения к монашеской жизни. В готике вступление в монастырь, отказ от забот, деятельности и воли было актом высочайшего этического достоинства. В этом видели высочайшую из всех возможных жертв: жертву жизнью. В эпоху барокко даже католические круги чувствуют уже по-другому. Жертвой духа эпохи просвещения пало не место отречения, а место бездеятельного вкушения.

410

друг к другу, как возможность к действительности, или, выражаясь физически, как потенциальная энергия к кинетической.

Из этого следует, что характерологические науки, прежде

всего физиогномика и графология, были очень скудно представлены в античности. За неимением рукописей, которые нам неизвестны, доказательством может служить античный орнамент, который — например, меандр, аканфовая ветвь — по сравнению с готическим отличается невероятной простотой и слабо выраженным характером, но зато никогда более не достигнутой выравненностыо в смысле отсутствия признака времени.

Само собой разумеется, что, обратившись к античному

мироощущению, мы неизбежно найдем в нем такой основной элемент этической оценки, который столь же противоположен характеру, как статуя — фуге, как

Эвклидова геометрия – анализу, как тело – пространству. Это – жест. Он представляет собой основной принцип душевной статики, и слово, заменяющее в античных языках наше выражение "личность",? persona (от personare – "оглашать") означает: роль, маска. В позднейшем греко-римском словоупотреблении оно обозначает общественное проявление, отмечая, таким образом, самую сущность бытия античного человека. Об ораторе отзывались, что он говорит как духовное, военное?. Раб был?? но не? т. е. он не имел никакого значения, но имел «душу». То, что судьба наделила кого-нибудь уделом царя или полководца, римлянин выражает словами persona regis, imperatoris *. В этом обнаруживается аполлоновский стиль жизни. Речь идет не о последовательном раскрытии внутренних возможностей путем длительного стремления, а о постоянно определенной манере держать себя и строжайшем применении к некоторому, так сказать, пластическому идеалу души. Только в античной этике понятие красоты играет определенную роль. Как бы этот идел ни назывался,? или? (парада, всегда имеется в виду благоустроенная группа чувственно осязаемых, исключительно публично проявляющихся, предназначенных для других, а не для собственного «я» качеств. Акцент лежит на бытии, а не на становлении. Человек чувствовал себя объектом, а не субъектом жизни. Непосредственно

* П означает на древнегреческом языке – лицо, позже в Афинах – маску. Аристотель еще не знал его употребления в значении «личность». Только юридическое выражение «persona», первоначальное значение которого было "театральная маска", придало в императорскую эпоху греческому слову? прегнантный римский смысл.

наличное, мифически-вневременное, мгновенное, принадлежащее переднему плану – все это было предметом не преодоления, а разработки. Все античные системы этики, а не одна только стоя, проповедывали безвольную пассивность, прекрасное предание себя во власть точкообразного настоящего, человека как статую. Повторяю еще раз, внутренняя жизнь в этом круге – понятие невозможное. Непереводимое, всегда ложно понимаемое в западноевропейском смысле? Аристотеля имеет в виду людей, которые, взятые по одиночке, – ничто и имеют значение только как совокупность – странно представить себе афинянина в роли Робинзона! – действуя на на «forum», где каждый отражается в другом и только через это приобретает подлинно реальное существование. Все это выражается словами – граждане города. Понятно, что портрет, образчик искусства барокко, идентичен с изображением человека, поскольку последний обладает характером, и что, с другой стороны, в ионический период изображение человека со стороны осанки, человека как persona, должно было остановиться на идеале форм аттического этюда нагого тела.

5

Эта противоположность повела к двум во всех отношениях

различным формам трагедии. Фаустовская драма характеров

и аполлоновская драма возвышенного жеста в действительности имеют только общее название.

Время барокко, исходя знаменательным образом от Сенеки, а не от Эсхила и Софокла, со всевозрастающей решительностью вместо события сделало характер центром тяжести целого, центром, так сказать, душевной системы координат, которая определяет положение, значение и ценность всех сценических фактов: так возникает трагика воли, действующих сил движения внутреннего, а не обязательно перенесенного в видимую сферу, тогда как Софокл неизбежный минимум действия переносит за сцену при помощи искусственного приема рассказа вестников. Античная трагика имеет в виду общие факты, а не личность; Аристотель называет ее определенно: ",". То, что

он в своей поэтике – без сомнения, самой роковой для на-

шей поэзии книге – называет а именно идеальный способ держать себя в

страдании идеального эллина, имеет так же мало общего с нашим понятием характера в его роли определенного склада человеческого «я», определяющего окраску событий, как плоскость в геометрии Эвклида – " одновременным образованием, примерно, в Римановой теории

412

алгебраических уравнений. То, что переводили словом

"характер", вместо того, чтобы передать не поддающееся переводу понятие описательно, как: роль, способ держать себя, жест, а вневременное событие, словом – действие, имело для целых столетий столь же погибельное следствие, как производство слова от понятия «делать». Отелло, Дон Кихот, Мизантроп, Вертер – все это характеры. Трагичность заключается уже в самом существовании такого рода людей в жизни. Будь то борьба с этим миром, с самим с собой, с другими – эта борьба вызвана самим характером, а не чем-то приходящим извне. Это – попущение, включение души в сцепление таких противоречивых отношений, которые не допускают никакого чистого разрешения. Античные сценические образы суть роли, а не характеры. На сцене появляются все те же фигуры: старик, герой, девушка, все те же малоподвижные, тяжело ступающие на котурнах, замаскированные куклы. Поэтому маска в античной драме, даже и в позднейшее время, была внутренне необходима, в то время как мы не можем обойтись без мимики актера. Пусть нам не возражают ссылкой на большие размеры греческого театра: даже случайные мимы носили маски, и если бы возникла потребность в более интимных помещениях, то архитектурные формы нашлись бы сами собой.

Трагические в отношении известного характера события

вытекают из долгого внутреннего развития. Однако в трагических положениях Аякса, Филоктета, Антигоны и Электры предшествовавшая внутренняя история – даже если предположить возможность таковой в античном человеке – совершенно безразлична для последствий. Решающее событие настигает их сразу, совершенно случайным и внешним образом, и могло бы настигнуть всякого другого на их месте, вызывая те же самые последствия. Для этого даже не нужно, чтобы человек принадлежал к тому же полу.

Мы не достаточно резко оттеним противоположность античной и западной трагики, если будем говорить только о действиях или событиях. Фаустовская трагедия биографична, аполлоновская – анекдотична, т. е. первая обнимает генезис целой жизни, а вторая – отдельный изолированный момент в настоящем; действительно, какое отношение имеет все внутреннее прошлое Эдипа или Ореста к сокрушающему их событию? Как противоположность анекдоту античного стиля мы знаем тип характеристичного антимифического анекдота – такова новелла, мастерами которой являются Сервантес, Клейст, Гофман и Шторм; она тем значительнее, чем больше мы чувствуем, что ее мотив возможен только один раз, в

413

известное время и между известными людьми, тогда как достоинство мифического анекдота, басни, определяется чистотой противоположных качеств. Итак, тут перед нами одна судьба, которая падает, как молния, безразлично на чью голову, и другая судьба, которая проходит невидимою нитью через чью-нибудь жизнь и отличает ее от всех остальных. В прошедшем существовании Отелло, этого шедевра психологического анализа, нет ни одной самой незначительной черты, которая не имела бы отношения к катастрофе. Расовая ненависть, одиночество выскочки среди патрициев, мавр как солдат, мавр как дитя природы, одиночество стареющего человека – все эти моменты имеют свое значение. Попробуем развернуть экспозицию «Гамлета» или «Лира» и сравнить с экспозицией драм Софокла. Она сплошь психологична, а не только сумма внешних дат. О том, что мы теперь называем психологом, что для нас почти равнозначаще с понятием поэта, греки не имели никакого представления. Анализ был им также мало доступен в математике, как и в душевной сфере, да оно и не могло быть иначе по отношению к античной душе. «Психология» – это настоящее слово для обозначения западного способа создавать человеческие образы. Оно одинаково подходит к портрету Рембрандта, к музыке «Тристана», к "Мадам Бовари" Флобера и Дантовой "Vita Nuova". Никакая другая культура не знает ничего подобного. Это – именно то, что было строжайше исключено из

группы античных искусств. Психология есть форма, в которой в области искусств проявляет себя воля, человек как воплощенная воля, а не человек как. Кто назовет здесь Еврипида, тот вовсе не представляет себе, что такое психология. Какая масса характеристичного имеется уже в северной мифологии с ее хитрыми карликами, неуклюжими великанами, насмешливыми эльфами, с Локи, Бальдуром и другими образами, и каким общетипичным кажется рядом с ними Олимп. Зевс, Аполлон, Посейдон — просто «мужчины», Гермес — «юноша», Афина — зрелая Афродита, мелкие божества — как это доказывает

позднейшая пластика — различались только именами. Это

касается в полном объеме также образов аттической сцены. У

Вольфрама фон Эшенбаха, Сервантеса, Шекспира, Гёте трагическое развивается из внутреннего к внешнему, динамически, функционально, у трех великих афинских трагиков оно приходит извне, статически, по-эвклидовски. Вспомним проклятие рода Атридов. Повторяем ранее высказанное по поводу мировой истории замечание: на Западе сокрушающее бытие создает эпоху, в античности порождает эпизод. Даже

414

смерть есть только последний эпизод бытия, слагающегося из

чистых случайностей.

Трагедия барокко не что иное, как руководящий характер,

вторично развивающийся теперь уже в реальном пространстве как кривая вместо уравнений, как кинетическая энергия вместо потенциальной. Видимое действующее лицо есть возможный характер, действие — характер осуществляемый. В этом весь смысл нашей драматургии, до сих пор еще затемненный античными реминисценциями и превратными пониманиями. Трагический человек античного мира есть эвклидовское тело, настигнутое Мойрой в своем положении, которое он не властен ни выбрать, ни изменить, остающееся неизменным во всех своих поверхностях, освещенных внешними событиями. Это — жест,? в качестве этического идеала. В этом смысле в «Хоефорах» 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. Я не знаю ни одного из них, который в жизненной борьбе прошел бы такое внутреннее изменение, которое мы видим, например, у Лютера или Игнатия Лойолы. То, что у греков обычно слишком легкомысленно называют обрисовкой характера, т. е. искусством, образцовые произведения которого в XIX столетии суть "Избирательное сродство" и Жюльен Сорель Стендаля, есть только рефлекс событий на героя, а отнюдь не рефлекс личности на события.

Итак, мы, фаустовские люди, с внутренней неизбежностью понимаем драму как максимум активности, а греки с такой же неизбежностью — как максимум пассивности. В аттической трагедии вообще нет «действия». Античные мистерии — Эсхил, происходивший из Элевсины, создал высокую драму путем заимствования форм мистерии с её перипетиями — были все т. е. литургическими действиями вроде наших страстей и ораторий. Аристотель определяет трагедию как подражание событию. Это, т. е. подражание, идентично с пресловутой профанацией мистерий, и мы знаем, что Эсхил, который также раз навсегда ввел в качестве аттического театрального костюма сакральную одежду элевсинских жрецов, подвергся по обвинению в этом судебному преследованию *.

Подлинная с ее перипетиями скорби и ликования

* В элевсинских мистериях не было ничего тайного. Всякий знал, что там совершается, но они действовали на верующих таинственным потрясением, и считалось «разглашением», осквернением подражать святым формам мистерий вне храмов.

415

заключалась не в фабуле, которая изображалась, а в скрывавшихся за ней

культовых действиях, глубоко воспринятых и прочувствованных зрителем. Конечно, соединение этого священного потрясения с шуточным элементом было рискованным шагом. Старинные песни, распеваемые? наряженными в козлов и переезжавшими из деревни в деревню актерами, с намеками на пробуждающуюся оплодотворяющую силу природы, возбуждали смех. Это соответствовало народному духу. Но вот калокагатия возвышает до себя этот художественный элемент. Эсхил, будучи поборником аристократически-гомеровского принципа, вводит второго актера, а вместе с ними и диалог, и таким образом из арлекинады, оттесненной теперь в форме сатировской драмы на самый конец представления, возникает собственная античная трагедия. В ней дух

пластики побеждает оргиазм, Аполлон побеждает Диониса.

Здесь на Дионисовом весеннем празднике душ соприкасаются смерть и жизнь, фаллический принцип и плач о преходящем. Дионис — властитель почивших душ. Внезапный переход от скорби по поводу смерти Коры к ликованию по поводу ее избавления являются также содержанием священного богослужения в Элевсине.

Трагедия выросла из? (naenia), торжественного

плача на празднике мертвых. Но аполлоновский пластический дух превращает первоначальный общий плач в плач по отдельному лицу. Теперь хор оплакивает великим плачем страдания городского героя. Переход этот, осуществленный трагедией, заключался в следующем: для плача, как данной темы, она подбирает мотив в образе великого человеческого страдания. Эсхил в своих 70 драмах вводит героические сказания как внешнюю фабулу () сценического представления. Зритель, понимавший значение дня, чувствовал в патетических словах намеки на себя и на своих предков. В нем именно и совершаются перипетии, представляющие собою настоящую цель священнодействия. Литургическое оплакивание страданий человеческого рода, окруженное сообщениями и

рассказами, всегда оставалось центром тяжести целого. Яснее

всего это видно в «Прометее», «Агамемноне» и "Царе Эдипе". Но высоко над плачем возносятся величие страдальца, его возвышенная осанка, его развиваемый в мощных сценах, чередующихся с хоровыми партиями. Тема — не героический деятель, сила воли и жизненное устремление которого растут и наконец погибают в борьбе с чуждыми силами или демонами, живущими в собственной груди, а безвольный страдалец, эвклидовское телесное бытие которого — без глубоких причин, должны мы прибавить — подвергается

уничтожению. Эсхилова трилогия о Прометее начинается именно с того момента, где Гёте, нужно думать, окончил бы ее. Безумие Лира есть неизбежное следствие сложнейших психических предпосылок, в сплетении которых не может быть опущена ни одна петля. Аякс Софокла охвачен безумием по воле Афины еще до начала драмы. В этом разница между характером и сценической фигурой. Действительно, страх и сострадание как это описано у Аристотеля, суть неизбежные действия античной трагедии на античного, и притом только на античного, зрителя. Это тотчас же становится ясным, если вспомнить, какие сцены он считает наиболее сильнодействующими — на что до сих пор не обращали внимания, — а именно сцены внезапной перемены счастья и сцены узнавания. К первым относится в первую очередь впечатление ((ужас, жуть), ко вторым — ’ (сострадание, умиление). Идею катарсиса можно почувствовать только исходя из строго эвклидовского идеала бытия, выражаемого термином «атараксия». Античная душа вся в настоящем, вся — чистое неподвижное, точкообразное бытие. Самое страшное, если этому бытию грозит зависть богов, слепая случайность, которая без выбора, с быстротой молнии может разразиться над каждым. Она подрывает корни античного существования, тогда как фаустовского, на все отваживающегося человека она побуждает к проявлению жизни. И вот — видеть разрешение этого, подобно тому как когда грозовые тучи темными грудами скоплялись на горизонте и вот опять засверкает солнце, глубокое чувство радости при виде любимого величественного жеста, вздох облегчения измученной мифической души, удовлетворенность вновь обретенным равновесием — вот что такое катарсис. Но он предполагает психологию, которая совершенно нам чужда. Само слово едва ли передаваемо на нашем языке и нашему ощущению. Понадобились все эстетические старания и произвол эпохи барокко и классицизма с их неудержимым преклонением перед античными книгами, чтоб навязать нам этот

духовный фундамент также и для нашей трагедии – в то время как последняя ставит себе целью прямо противоположное воздействие, так как она не освобождает от пассивных статических аффектов, а вызывает, обостряет и доводит до предела аффекты активные и динамические, и так как она пробуждает первобытные чувства энергичного человеческого бытия: жестокость, радость борьбы, опасности, насилия, победы, преступления, торжество победителя и разрушителя – все те чувства, которые дремлют в глубине северной души со времени викингов, подвигов Гогенштауфенов и крестовых походов. Таково действие трагедии

417

Шекспира. Грек не выдержал бы «Макбета»; он, во-первых,

не понял бы этого мощного биографического искусства с его

тенденцией направления. Образы, подобные Ричарду III, Дон

Жуану, Фаусту, Михаилу Кольхасу, Голо, неантичные с головы до пят, пробуждают не сострадание, а глубокую странную зависть, не страх, а загадочное наслаждение мученьями, неутолимое желание совершенно иного сострадания; в наши дни, когда фаустовская трагедия окончательно изжила себя даже в своей позднейшей немецкой форме, о том же говорят привычные мотивы западноевропейской литературы мировых городов, которые можно сравнить с соответственными александрийскими мотивами в "возбуждающих нервы" романах из жизни авантюристов и сыщиков и, наконец, в кинодраме, которая занимает то же место, что и античные мимы, чувствуется остаток неукротимого фаустовского стремления к преодолению и открытиям.

Всему вышесказанному вполне соответствует аполлоновский и фаустовский сценический облик, являющийся необходимым условием полноты художественного произведения в той мере, как оно задумано поэтом. 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. Все эти единства имеют значение отрицания: в них не признается пространство, отрицается прошедшее и будущее, устраняются всякие духовные отношения с удаленным. Три единства, исторические, антимузыкальные, ограничивают действительность передним планом, непосредственной близостью и настоящим. Все остальное есть?. Вместе с тем в них заключается идеал эвклидовской, стоической этики. Их можно было бы кратко выразить словом?. Отнюдь не следует смешивать эту форму с поверхностно сходственной формой драмы романских народов. Испанский театр XVI столетия подчинился гнету античных правил, но, понятно, кастильянская важность эпохи Филиппа II, находя их по своему вкусу, отнюдь не понимала и не стремилась понять первоначальный смысл этих правил. Исламское

418

чувство судьбы играло роль посредника между античным

"fatum' ом" и испанским католицизмом, причем совершенно

отсутствовало сознание внутренней разнородности явлений.

Тирсо де Молина воскресил теорию единств, которую заимствовал у него в своем знаменитом сочинении Корнель, умный выученик испанской грандеццы. Здесь начало всех злоключений. флорентийское подражание чрезмерно чтимой античной пластике, глубочайшую обусловленность которой никто не понимал, не могло ничего испортить, потому что в то время уже не существовало северной пластики, в которой что-либо можно было испортить. Но существовала возможность мощной чисто фаустовской трагедии, формы и дерзания которой невозможно себе представить, и если она, несмотря на все величие Шекспира, не смогла окончательно освободиться от ложно понятого предания, то виновата в этом всецело вера в поэтику Аристотеля. Во что могла бы вылиться драма

барокко, полная впечатлений рыцарской эпики, «Тристана» и «Парсифаля», при непосредственной близости к ораториям и страстям церковной музыки, если бы авторы никогда ничего не слыхали о греческом театре! Трагедия, рожденная из духа контрапунктной музыки, не связанная бессмысленными для

нее узами пластичности, сценическая поэзия, совершенно

свободно развивающаяся, начиная от Орландо Лассо и Палестрины и рядом с Генрихом Шюцем, Бахом, Генделем, Глюком, Бетховеном обретающая собственную и чистую форму, — вот какая открылась возможность. Только счастливая случайность, только гибель всей эллинской фресковой живописи спасла внутреннюю свободу нашей масляной живописи.

Наши трагические концепции исполнены фаустовского содержания; однако драматическое тело испанского, французского и елисаветинского стилей, например пятиактная драма в белых стихах, не что иное, как компромисс, лишенный глубины. Представление о том, что могло бы возникнуть без знакомства с аполлоновскими формами, дает нам «Фауст», единственное независимое также и в сценическом отношении творение (все же оставшееся фрагментарным вследствие отсутствия большой традиции); то, что ими было разрушено, мы видим на примере Расина, мощное творчество которого истощилось в борьбе со схемой, к которой никто не осмеливался прикасаться.

6

Дело не ограничивалось тремя единствами. Аттическая

драма требовала, вместо мимики лица, неподвижную маску с

419

толстыми, широко раскрытыми губами, — следовательно, она

не допускала характеристик› души, так же как не допускались портретные статуи. Далее она требовала котурнов и превышавших человеческий рост размеров фигур, обмотанных со всех сторон до неподвижности, с волочащимися по земле одеждами, — и этим устраняла индивидуальность явления. Наконец, она требовала монотонно звучащей сквозь трубкообразное отверстие маски декламации нараспев, каденции которой, нечувствительные для уха, отмечались для глаза опусканием палочки. Этим доводился до крайних пределов статуеобразный, эвклидовский характер сценической картины. Слово и явление отнюдь не должны были вызывать чувства пространственных далей, душевных горизонтов и перспектив времени.

Фаустовская трагика была порывом души, страдавшей от

избытка неутолимой и неукротимой воли, бегством ее в прибежище поэзии, которое для греков, страдавших другими страданиями, отнюдь не было нужным и осталось бы непонятным. Их повергала в отчаяние "зависть богов", угрожавшая покою вегетативно-эвклидового бытия. "Никогда не родиться, никогда не видеть света дня и его подкованных пламенем коней" — такова их жалоба, и рядом с ней звучит равнозначащая жалоба Ахилла, предпочитавшего судьбу нищего поденщика пребыванию в царстве теней. Поэтому с непрестанным ужасом цеплялись они за передний план вещей и закрывали глаза на дали, именуя их несуществующими. Поэтому грек обставил свою жизнь всеми символами близости и телесности, всеми символами своего бедного деяния, стоического, лишенного направления бытия. Его влекла к себе общественность, образ жизни? человека, привыкшего к близкому и кругу себе подобных, воплощенным символом чего является не покидающий сцену хор. Более всего ему чужда монологичность фаустовской души, ее страшное одиночество и потерянность во вселенной, проходящие бесконечной мелодией через все западное искусство. Нет ничего более уединенного, чем рембрандтовский портрет, чем фуга Баха и квартет Бетховена. Мы совсем не поняли аттической

драмы в ее грандиозной односторонности и неестественности.

Голый текст, как мы его теперь читаем — привнося при этом незаметно для себя дух Гёте и Шекспира и всю силу нашего, перспективного зрения, — не может дать никакого понятия о глубоком смысле этой драмы. Античные

произведения созданы лишь для античного глаза, притом глаза телесного. Только чувственная форма сценического представления способна вскрыть подлинную тайну. Драма Эсхила есть гораздо

420

более сложное единство, чем это представляется нам, привыкшим к уединенному изучению написанной для чтения драмы и привыкшим, следовательно, к "внутренней сцене", полной безграничных возможностей, далеко оставляющих за собой всякое реальное осуществление. Античный человек был зрителем, а не читателем, принимавшим участие в драме скорее телом, а не душой, и утрата почти всех главных творений Эсхила и Софокла доказывает, как мало значения придавал он записанному тексту вне сценического воспроизведения. Еврипид, произведения которого являются скорее социально-философскими трактатами, составляет знаменательное исключение.

Античная душа, которая есть не что иное, как осуществленная форма античного тела – Аристотель в своем учении об энтелехии вполне точно формулировал апоплоновское жизнечувствование – ничего не знает о восполнении видимого при помощи фантазии. Она была всецело привязана к сцене, резко ограниченной на заднем плане стеной театра. Все художественное сознание Софокла исчерпывалось реальным сценическим представлением, залитым ярким блеском южного солнца. Наоборот, если мы – чье тело есть физиогномическое выражение фаустовской души, как об этом свидетельствует наше портретное искусство – ставим в наши дни Софоклову драму, то это отнюдь не античная драма. Мы смотрим другими глазами, и не только телесными глазами, и, конечно, не замечаем безжизненную поступь окаменелых кукол, являющихся символом столь чуждого нам жизнеощущения. Мы склонны не обращать внимания на эти «внешности» и забываем, что античная культура признает действительно существующим только внешнее, и что глубина ее духовной стихии вся лежит в чувственноблизком. Элемент хора всего лучше уясняет эвклидовское жизнечувствование. Хор есть древнейшая греческая трагедия, древнейший плач о бедствии человеческого бытия, а диалог в промежутках хоровых пауз – торжественный и отнюдь не "взятый из жизни" – есть позднейшее прибавление. Этот хор, как множество, как идеальная противоположность к уединенному внутреннему человеку, к монологу западной сцены, этот хор, который постоянно присутствует, перед которым протекают все "разговоры с самим собой", который в сценической картине устраняет страх перед безграничностью и пустотой – есть вполне аполлоновское явление. Самонаблюдение в качестве общественного акта, торжественный публичный плач вместо страдания в одинокой комнатке ("Кто в жизни целыми ночами, стеня, на ложе не сидел"), слезообильный вопль, наполняющий

421

целый рад драм вроде «Филоктета» и «Трахинянок», невозможность оставаться одному, дух полиса, вся женственность этой культуры, выражением которой является идеальный тип Аполлона Бельведерского, обнаруживаются в символе хора. В противоположность этого рода драме драмы Шекспира – сплошной монолог. Даже диалоги, даже сцены, в которых участвует группа лиц, дают почувствовать огромное внутреннее расстояние этих людей, из которых каждый, в сущности, говорит сам с собой. Ничто не властно уничтожить эту душевную удаленность. Мы ее чувствуем в «Гамлете», так же как и в «Тассо», в «Дон-Кихоте», как и в «Вертере», но даже в «Парсифале» она уже находит себе воплощение во всей своей бесконечности; она составляет отличие всей западной поэзии от античной. Вся наша лирика от Вальтера фон де Фогельвейде вплоть до Гете, вплоть до лирики умирающих мировых городов – монологична, античная лирика есть лирика хора, лирика перед свидетелями. Первая воспринимается внутренне, как бессловесное чтение, как неслышимая музыка, вторая декламируется публично; первая принадлежит безмолвному пространству – в качестве книги, которая везде дома, – вторая, облеченная в звуки, принадлежит площади.

Поэтому искусство Феспида, несмотря на то, что элевсинские мистерии и фракийские празднества Диониса происходили в ночное время, становится с внутренней неизбежностью сценой, протекающей утром и при полном солнечном свете. Напротив, на Западе из народных представлений и страстей, которые произошли из проповеди, разделенной на роли, и разыгрывались сначала духовными лицами в церкви, позднее светскими людьми на площадях, притом в утренние часы в большие церковные праздники (кирмесы), незаметно сложилось искусство вечера и ночи. Уже в шекспировскую эпоху театральные

представления имели место в позднее послеобеденное время, и это мистическое направление, стремящееся приблизить художественное произведение к свойственным ему условиям освещения, достигло своей цели в эпоху Гете.

Всякое искусство, всякая культура имеют вообще свой назначенный час в течение суток. Контрапунктная музыка есть искусство темноты, когда пробуждается внутреннее зрение, аттическая пластика – искусство полного света. Как глубоко простирается эта зависимость, явствует из готической пластики с окружающими ее вечными сумерками, и из ионической флейты, инструмента горячего полдня. Свеча утверждает, солнечный свет отрицает пространство в его взаимоотношении с предметами. Ночью мировое пространство побеждает материю, при свете дня предметы отрицают пространство.

422

В этом – отличие аттической фрески от северной масляной

живописи. Гелиос и Пан стали античными символами, звездное небо и вечерняя заря – фаустовскими. Души усопших бродят среди ночи, в особенности в двенадцать длинных ночей, следующих за Рождеством. Античные души принадлежали дню. Еще древняя церковь говорила о о 12 освященных днях; с пробуждением западной культуры они превратились в эти двенадцать ночей.

Античная вазовая и фресковая живопись – это еще никем

не было замечено – не знает времени дня. Тень не отмечает

высоту солнца, небо не несет звезд; в них царит чистый вневременный свет. С такой же непосредственностью коричневый цвет ателье классической масляной живописи превращается в другую противоположность, в воображаемую, не зависящую от часа темноту, настоящую атмосферу фаустовского душевного пространства. Действительно, постоянный свет и постоянные сумерки – вот что разделяет античную и западную живопись, античную и западную сцену. И не в праве ли мы также назвать Эвклидову геометрию математикой дня, а анализ – математикой ночи?

Нельзя не отметить связи этой пластической геометрии со

сценической картиной театра Диониса – с его хором, маска-

ми, котурнами и тремя единствами – и такой же связи между анализом и бестелесной сценической картиной нашей драмы, ограниченным вырезом сцены и искусственным светом и перспективным горизонтом, обозначающим мировое пространство. Именно враждебное пространству эвклидовское учение о телах делает понятным принцип "единства места". Всякое изменение сцены, побуждающее фантазию к единству высшего, не чувственного порядка, нарушает чисто телесное настоящее, вводит мировое пространство, действует перспективно, определяя направление музыкально, и уничтожает стереометрический статуеобразный аспект, в котором для античного зрителя заключается весь смысл.

Для греков перемена сцены была, несомненно, известного

рода профанацией, для нас она – почти религиозная потребность, требование внутренней правды. В постоянстве места действия «Тассо» есть что-то языческое. Для нас это кажется неестественным. Для нашего внутреннего чувства нужна драма, полная перспектив и далеких фонов, и сцена, которая упраздняет все чувственные преграды и втягивает в себя всю вселенную. Шекспир, время рождения которого совпадает со смертью Микеланджело, а прекращение поэтической деятельности – с появлением на свет Рембрандта, достиг максимума бесконечности, страстного преодоления всякой статической

423

связанности. Его леса, моря, переулки, сады, поля сражений

лежат где-то в дали, в бесконечности. Годы протекают, как

мгновения. Безумный Лир между шутом и полоумным нищим, бурной ночью, среди степи, человеческое «я», затерявшееся в глубоком одиночестве, в пространстве – вот фаустовское жизнечувствование. Мы замечаем, что

характерный ландшафт играет в сценической картине ту же первенствующую роль, что и в масляной живописи, в которой дух бесконечности вполне идентичен с духом бесконечности трагической сцены; равным образом, связующим звеном с внутренне видимым и чувствуемым пейзажем музыки служит то обстоятельство, что сцена елисаветинского времени ограничивается одним намеком, но духовное зрение по этим скудным признакам создает ту картину мира, в которой разыгрываются

сцены и которую не может правдоподобно воспроизвести ни-

какой иллюзионный театр. В противоположность Ренессансу

возникает стремление к свободе, безграничному, неоптическому, в чем для нас весь сокровенный смысл природы, а если необходимо изобразить замкнутые пространства, там на даль указует открытый портик или окно. Греческая сцена никогда не есть пейзаж, она вообще – ничто. Мы можем ее назвать разве только базисом двигающихся статуй. Фигуры составляют все, как в театре, так и на фреске. Вспомним в связи с этим неоднократно отмечавшийся, но не выясненный в должной мере факт, что античный человек "не обладает чувством природы в нашем смысле". Здесь его объяснение. Аполлоновское переживание глубины, прасимвол имеет следствием иное понятие природы. Фаустовское чувство природы есть чувство бесконечного, которое проявляется через предметы и над предметами, чувство природы как пространство. Это чувство создало настоящую сцену Гёте и Шекспира и могло бы привести к гораздо более широким достижениям, если бы античный образец не ослабят силу воли. Природа грека была чем-то совсем иным, до того нам чуждым, что мы не можем понять ее как таковую; чувство именно этой природы, для нас почти непонятное, выражается в связанности чувственного при посредстве трех единств.

7

Все чувственное общедоступно. Поэтому среди всех до сих

пор существовавших культур античная культура в проявлении ее жизнечувствования сделалась самой популярной, западная – самой непопулярной. Общедоступность есть противоположность эзотермизму. Она есть признак произведения,

которое с первого взгляда открывается со всеми своими тайнами любому зрителю, признак такого творения, смысл которого воплощается во внешности, поверхности. Общедоступно в каждой культуре то, что сохранимтесь неизменным от первобытных условий и образований, что человек с детских лет, развиваясь, усваивает, не будучи вынужден а борьбе завоевывать себе новый способ понимания, вообще все то, что не надо завоевывать, что дается само собой, непосредственно имеется в чувственных данных, а не то, чему чувственные данные служат только намеком, что должно быть найдено – притом немногими, при известных обстоятельствах единичными личностями. Бывают популярно-народные воззрения, произведения, люди. Всякая культура имеет определенную степень эзотермизма или популярности, которая присуща всем ее достижениям, поскольку они обладают символическим значением. Общедоступность упраздняет различие между людьми в отношении объема и глубины их духовной жизни. Эзотермизм подчеркивает и усиливает это различие. Наконец, возвращаясь к первоначальному переживанию глубины просыпающегося к самосознанию человека и сопоставляя это переживание с прасимволом его бытия и стиля окружающего его мира, мы видим: с прасимволом телесности связано чисто популярное, «наивное», с символом бесконечного пространства – определенно непопулярное взаимоотношение между созданиями культуры и человеком той же культуры. Популярность есть ясность и близость, передний план мгновенное и наличное, в котором непосредственное чувственное ощущение оказывается сильнее пространства. Популярна всякая наука, которая отыскивает ближайшие и осязаемые мотивы, чья внутренняя структура исчерпывается и может быть исчерпана этими мотивами. Даль отталкивает; она полагает пространство между собой и людьми; она требует преодоления, воли, силы; благодаря этому она доступна лишь для немногих. Близость сама напрашивается каждому.

Античная геометрия – геометрия ребенка, геометрия для

обывателя. Эвклидовы элементы геометрии до сих пор служат

в Англии школьным учебником. Здравый смысл повседневности будет всегда считать ее единственно правильной и истинной. Все остальные виды естественной геометрии, которые возможны и обретены нами путем напряженного преодоления популярной видимости, понятны только кругу избранных математиков. Знаменитые 4 элемента Эмпедокла являются достоянием каждого наивного человека и его "прирожденной физики". Написанное Софоклом и Еврипидом было понятно каждому зрителю. Их трагика – трагика оракулов, народной

425

веры в предсказания и пресловутого "deus ex machina", которая для нас – вспомним "Мессинскую Невесту" и т. п. – совершенно невыносима. А для многих ли людей действительно. написаны Вольфрамов «Парсифаль», «Буря» и "Тассо"?

Все античное – соответственно растениеобразному жизнечувствованию – обозримо одним взглядом, будь то дорийский храм, статуя, полис, культ богов; в нем нет задних планов и тайн. Сравним теперь какой-либо готический фасад собора с Пропилеями, офорт – с вазовой живописью, политику афинского народа – с современной политикой кабинетов. Вспомним, что каждое наше составляющее эпоху произведение из области поэзии, политики, науки вызывало всегда целую литературу толкований, результаты которых притом оказывались весьма сомнительными. Фидиевы скульптуры Парфенона существовали для всех эллинов, музыка Баха и его

современников была музыкой для музыкантов. Нам знаком

тип знатоков Рембрандта, знатоков Данте, знатоков контрапунктной музыки, и не без основания ставят Вагнеру в упрек то, что круг вагнерианцев слишком обширен и что в его музыке слишком мало предназначено только для настоящего музыканта. А есть ли группа знатоков Фидия? Или даже Гомера? Здесь нам становится понятным целый ряд феноменов в их значении симптомов западного жизнечувствования, феноменов, которые мы до сего времени склонны были с точки зрения морально-философской или, вернее, мелодраматической толковать как свойственные всему человечеству явления ограниченности. "Непонятный художник", "умирающий с голоду поэт", "осмеянный изобретатель", мыслитель, "который будет понят только через несколько столетий" – вот типы исключительной и эзотерической культуры. В основе этих феноменов лежит пафос расстояния, в котором таится стремление к бесконечному и, следовательно, воля к власти. Они настолько же необходимы в кругу фаустовского человечества – притом начиная от готики и вплоть до настоящего времени, – насколько немыслимы среди аполлоновских людей.

На Западе все высокие творцы в их подлинных устремлениях от начала до конца были доступны лишь маленькому кругу людей. Микеланджело сказал, что его стиль имеет своим призванием воспитывать дураков. Гаусс тридцать лет скрывал открытие не-эвклидовой геометрии, боясь "беотийского крику". Но так же обстоит дело с любым художником, любым государственным деятелем, любым философом. Сравним мыслителей обеих культур – Анаксимандра, Гераклита, Протагора с Джордано Бруно, Лейбницем или Кантом. Вспомним, что кроме Шиллера, ни один из немецких поэтов,

426

заслуживающих вообще упоминания, не понятен для среднего

человека, и что ни на одном западном языке не существует

произведения, обладающего достоинствами и вместе с тем

простотой Гомера. "Песнь Нибелунгов"- суровое и замкну-

тое произведение, а понимание Данте, по крайней мере для

германских условий, редко что-нибудь большее, чем литературная поза. Что никогда не существовало в античности и всегда существовало на Западе, – это исключительность формы. Целые эпохи, как, например, эпоха провансальской культуры или культуры рококо, в высшей степени изысканны и исключительны.

Их идеи, их язык форм понятны только малочисленному классу людей высшего порядка. То обстоятельство, что Ренессанс, это мнимое возрождение античности – которая сама по себе была отнюдь не исключительной, не прихотливой в выборе публики – не является в этом отношении исключением, что он сплошь был созданием Медичи и отдельных избранных умов, вкусом, сознательно отвертывающимся от толпы, что флорентийский народ смотрел на все это с равнодушием, удивлением или недовольством, при случае, как это было при Савонароле, с увлечением уничтожая и сжигая образцовые произведения, доказывает, как глубоко простирается эта душевная отдаленность. Аттическая культура была уделом каждого гражданина. Она никого не исключала и вообще не знала различия между глубоким и поверхностным, что для фаустовской сферы имеет решающее значение. Популярны и плоски для нас общие места в искусстве, как и в науке, для античных же людей это не так. "Поверхностные из глубины", – так назвал однажды греков Ницше.

Возьмем наши науки, которые рядом с элементарными первоначальными основаниями все без исключения имеют «высшие», недоступные для толпы области – это также символ бесконечности и энергии направления. В настоящее время на всем свете в лучшем случае найдется тысяча человек, для которых пишутся последние главы теоретической физики. Некоторые проблемы современной математики доступны еще более узкому кругу. Все популярные науки в наше время являются лишенными ценности, неудачными и поддельными науками. У нас есть не только искусство для художника (l'art pour l'art), но и математика для математиков, политика для политиков, – о чем profanum vulgus читателей газет не имеет никакого представления *, тогда как античная

* Огромная масса социалистов тотчас же перестала бы быть таковой, если бы ока хоть отдаленно могла понимать социализм тех 9 или 10 человек, которые в наше время понимают его во всех его крайних исторических следствиях.

427

политика не подымалась выше духовного горизонта -

а также есть поэзия для философов. Начинающийся упадок западной науки, уже явственно ощущаемый, обнаруживается

в стремлении действовать в ширину; то обстоятельство, что

строгая эзотерика эпохи барокко воспринимается как гнет,

указывает на упадок силы и ослабление чувства расстояния,

которое благоговейно признает существование этих границ.

Немногие науки, сохранившие еще до наших дней всю тон-

кость, элегантность и энергию своих умозаключений и выводов и оставшиеся не зараженными фельетонизмом – они все на перечет: теоретическая физика, математика, католическая догматика, пожалуй еще юриспруденция, – все обращаются к тесному избранному кругу знатоков. Как раз знаток, равно как и его противоположность – профан, совершенно отсутствуют в античности, где всякий знает все. Для нас эта полярность знатока и профана имеет значение большого символа, и где начинается ослабление напряженности этого отдаления, там угасает фаустовское жизнечувствование.

Такое взаимоотношение позволяет сделать в отношении

последних стадий западной духовной жизни – т. е. в отношении ближайших двух, быть может неполных, столетий – следующий вывод: чем больше будет усиливаться порожденная мировым городом пустота и тривиальность наук и искусств, ставших общедоступными и практическими, тем строже замкнется в тесный круг запоздавший дух культуры и, совершенно оторванный от общественности, будет работать в этих недрах над созданием мыслей и форм, которые будут иметь значение только для крайне ограниченного числа избранных.

Ни одно античное произведение искусства не ищет связи

со зрителем. Это значило бы утверждать при посредстве языка форм бесконечное пространство, в котором теряются отдельные произведения, и вводить его как элемент воздействия. Аттическая статуя есть вполне эвклидовское тело, вне времени и отношений, вполне в себе законченное. Она молчит. Она лишена взгляда. Она ничего не знает о зрителе. В полной противоположности пластическим созданиям всех других культур она существует для себя, не будучи включена в известное высшее архитектоническое целое, и вполне независимо стоит рядом с античным человеком, тело около тела. Он чувствует только ее близость, ее покоящуюся форму, а не власть ее, не проникающее через пространство действие. Так

выражается аполлоновское жизнеощущение.

428

Пробуждающееся магическое искусство тотчас же превратило смысл этих форм в обратное. Глаза статуй и портретов Константиновской эпохи, огромные и неподвижные, устремлены на зрителя. Они служат выражением высшей из двух субстанций души – пневмы. Античность делала глаз слепым; теперь появляется зрачок, глаз, неестественно увеличенный, устремляется в пространство, которое в аттическую эпоху для него не существовало. В античной фресковой живописи головы были обращены друг к другу; теперь в мозаиках Равенны и даже уже в рельефах древнехристианских – позднеримских саркофагов головы всегда повернуты к зрителю и устремляют на него одухотворенный взор. Таинственное настойчивое действие на расстоянии проникает, совершенно не античным образом, из мира произведения искусства в сферу зрителя. Даже в ранних флорентийских и рейнских картинах с золотым фоном еще чувствуются следы этой магии.

Теперь обратимся к западной живописи, начиная с Леонарда, когда она достигает полного сознания своего назначения. Как понимает она единое бесконечное пространство, к которому принадлежат и произведение и зритель, оба представляющие собой только центры тяжести динамических душевных сил? Полное фаустовское жизнеощущение, страсть третьего измерения овладевает формой «картины», простой, обработанной красками поверхностью, и превращает ее в нечто совершенно необычайное. Картина не остается самой по себе, она не обращается к зрителю – она втягивает зрителя в свою сферу. Ограниченный рамой вырез – картина волшебной камеры, верная аналогия сценической картины – изображает собой пространство вселенной. Передний и задний план теряют вещественно-близостную тенденцию и раскрывают, а не ограничивают. Далекие горизонты углубляют картину в бесконечность; колористическая трактовка близлежащего уничтожает воображаемую перегородку поверхности картины и расширяет пространство картины так, то и зритель оказывается включенным в нее. Прием пересечения рамой, который с 1500 г. делается все более чистым и смелым, упраздняет также боковые границы. Эллин, рассматривающий фреску Полигнота, стоял перед картиной. Мы «углубляемся» в картину Рубенса или Лоррена, т. е. мы втянуты в картину силою трактования пространства. Этим установлено единство мирового пространства. В этой воображаемой бесконечности картины господствует западная перспектива.

Проблема перспективы есть проблема метафизическая. Что для духовно пробуждающегося культурного человека означает переживание глубины, т. е. неожиданное возникновение

429

некоего ему одному принадлежащего мира, то же повторяется в каждом из этих больших искусств, которые стремятся воспроизвести на плоскости часть вселенной, некоторую часть протяженности знаменательного типа. Существует несколько возможных перспектив, из которых каждая представляет известное мировоззрение, и тот или иной выбор, предпринимаемый с безусловной необходимостью живописью данной культуры, имеет значение символа.

Если мы обратимся к масляной живописи западной культуры, к вазовой живописи античной, к рельефам египетской, к мозаикам арабской и свиткам китайской, то заметим, что исключительной потребностью фаустовской души является некоторое идеальное средоточие в бесконечности, некоторый динамический

центр. Таков смысл западноевропейской перспективы в картинах, сцене и парках, смысл внутреннего вида соборов, открывающегося от портала к главному алтарю собора, и точки приложения математических и физических систем сил. Эта перспектива избирает некоторую точку схождения линий, которая, со своей стороны, превращается в функциональный центр тяжести вселенной. Это – энергия направления, воля к власти. Подобного не знала никакая другая культура. Вот чего всегда искала солипсическая философия барокко. Безразлично, принимает ли она мир за представление, за явление вещи в себе через форму духовного восприятия, ставит ли она проблему реалистически или идеалистически, всегда дело сводится к «я», без чего мир представляется невозможным. Проблема эта, внутренний постулат западной духовности, неразрешима. Исследуя ее, все мыслители потерялись в противоречиях и невозможностях.

Непоколебимым остается только основание, само жизнечувствование, которое делает одинокую душу созидающим центром вселенной. Грек – атом в своем космосе, китаец чувствует свое «я» где-то в далеком пространстве, где он ищет себе тихого острова; только фаустовское «я» – властитель в пространстве, равным образом и в пространстве картины, которое теряется в устроенном, сообразно точке зрения, заднем плане и охватывает зрителя.

До сих пор недостаточно обращали внимания на то, как

внезапно с началом арабской культуры изменилась античная

перспектива картин, которая с нашей точки зрения есть только отсутствие перспективы, т. е. подчинения известного протяженного целого одному управляющему принципу, так как в ней каждое тело ориентировано по-своему, изменение это наблюдается одновременно в языческом и христианском искусстве – удивительный признак того, что перед нами новое

430

мирочувствование, совсем по-новому толкующее переживание глубины. Самый показательный из всех сохранившихся при мер магической «обратной» перспективы – это обелиск Феодосия в Константинополе: самыми большими являются наиболее удаленные от зрителя фигуры, самыми маленькими – наиболее близкие, потому что образ императора господствует над пространством и весь распорядок воспринимается исходящим от него. Китайско-японская живопись поясняет мипереживание опять иной, совершенно иначе устроенной души, хотя несколько родственной фаустовской и так же переданной безграничной протяженности, но без определяющего распорядок притязания нашего «я» на власть. Китайская философия, например философия Конфуция, решительно отличается в этом направлении от западной. Как показывает непрерывность изображения в картинах, написанных на свитках, зритель чувствует пространственность из среднего плана, причем он свободно витает в глубине и вблизи, не создавая (Кант) пространства, а теряясь в нем и отнюдь не перенося центр тяжести вдаль, что для нас является необходимым и само собой понятным. Отсюда происходит восточно-азиатская перспектива параллельных линий (все параллели изображаются как таковые) в противоположность фаустовской перспективе сходящихся линий. Человек воспринимает отдельных предметы отдельно, а не охватывает всю совокупность их одним взглядом, как некоторое единство. Здесь китайская душа по способу чувствования сближается с египетской. Рассчитанные также на обозрение вблизи рельефы Древнего Царства, передающие глубину при помощи расположенных друг над другом рядов, должны быть воспринимаемы в последовательном порядке при прохождении мимо них: таким образом, и здесь и там в основе расположения элементов лежит символ жизненного пути.

Итак, китайский ландшафт есть картина или близких, или

далеких предметов, в зависимости от того, близко или далеко

по отношению к зрителю принимается средний план, из которого в обоих случаях излучается значение целого. Наши ландшафты, которые мы видим через отверстие рамы, являют в одно и то же время бесконечную даль и бесконечную близость, связанные между собой принципом схождения линий *. "Даль есть душа ландшафта" – в этом глубокомысленном древнекитайском изречении все же чувствуется близость к

* Выбор художником известной точки зрения, точки зрения стоящего перед

картиной зрителя, неизбежно определяет точку схождения линий в картине. В китайской перспективе эта зависимость отсутствует.

431

духу Рембрандта. Припомним, что пейзажи немыслимы в отрицающем пространство античном искусстве, равно как и

связанное с бесконечностью чувство природы. Только обе эти культуры, столь далеко отстоящие одна от другой, сумели

возвысить тему чистого, тонущего в далях ландшафта до степени большого искусства. Из этого следует, что только они одни обладали "парковым искусством" большого стиля, западная культура повторяет в нем принцип перспективы сходящихся линий – point de vue больших парков рококо, – китайская культура с подобной же убедительностью языка форм – принцип перспективы параллельных линий. Я хотел бы напомнить здесь о прекрасных старонемецких юридических и клятвенных формулах, выражающих подобное же чувство бесконечного, в полной противоположности пластической здешности римского права и греческого искусства. "Всегда и вечно, пока стоят земля и горы", "везде, где встает солнце", "пока ветер гонит облака", "идти до пределов, до каких ветер дует и петух поет", "до того места, до которого простирается голубое небо": такое чувство создало могучую форму западноевропейской ландшафтной живописи.

История перспективы показывает, насколько глубока эзотерика фаустовской души и в какой высокой степени ей приходилось завоевывать все и вся в своем выражении, тогда как античная душа получила, как подарок, свои популярные символы. Среди всех перспектив, которые до сего времени появлялись в истории в качестве выразителей известных мироперeживаний, западная требует высшей степени отвлеченности и точнейшей строгости формы. Потребность в ней возникает в Нидерландах одновременно с появлением контрапункта, непосредственно вслед за завершением системы готической архитектуры. Стремление к этому принципу высшего символического содержания и способность к его осуществлению были далеко неравны. Брунеллески нашел около 1430 г. приблизительное математическое разрешение проблемы центральной перспективы, действительно, самое простое, но неудовлетворительное по схематической узкости. Действительно, будучи привязано к телам, а не осуществляемое при посредстве трактовки воздуха, оно было применимо только к архитектурным кулисам картин южных мастеров, а 'не к свободным ландшафтам северных. Эта в основе своей пластическая перспектива линий отмечена антиготической тенденцией и определяет – в такой же мере, как и выбор задач – общий стиль живописи Ренессанса. Она образует пространство при посредстве его телесных границ, а не пространство как таковое. Это вполне отвечает флорентийскому чувству формы, но уже

432

не удовлетворяет венецианцев. У немецких мастеров имеется всегда несколько точек схождения линий, благодаря чему они

сохраняют известную видимость бестелесности и свободы. В

сущности, никогда не существовало стремления к математической точности, равносильного непониманию глубокого смысла живописи. Но насколько трудно осуществить даже центральную перспективу, доказывает тот факт, что живописцы и скульпторы раннего Ренессанса поручали другим проектировать перспективные эскизы их картин и рельефов. Так, Брунеллески изготовлял их для Мазаччо и Донателло. Позднее масляная живопись решительно перешла от линейной перспективы к атмосферической, выражаясь математически и поясняя примером одновременного феномена, от геометрии координат к чистому функциональному анализу, потому что чистая пейзажная перспектива может быть осуществляема только при посредстве функций красок. Это есть переход от графического стиля к стилю живописному, и в этом смысле фаустовская перспектива сходящихся линий получила в живописи пленэристов XIX в. свою окончательную формулировку, исключающую последние остатки линейного, т. е. свойственного Ренессансу, трактования глубины.

Фаустовское жизнечувствование сближает заключенную в раму перспективную картину с астрономической картиной

мира, отмеченной необычайно страстным стремлением проникнуть в бесконечные дали пространства.

Аполлоновский человек не хотел ничего знать о мировом пространстве; его философские системы молчат о нем. Они

знают только проблемы осязаемо существующих предметов, а тому, что находится "между предметами", не присвоено ни-

чего положительного и значительного. Они принимают землю, на которой стоят, за весь мир как непосредственно данное, и для того, кто в состоянии видеть глубочайшие и сокровеннейшие основы, в высшей степени странно видеть постоянно повторяющиеся попытки теоретически так соподчинить небесный свод и землю, чтобы символическое преимущество последней никоим образом не было затронуто. Какой-то метафизический страх побуждал производить здесь построения, которые для творческой фантазии античной души — вспомним мифы и их в высшей степени вещественные создания — оказываются в высшей степени чуждыми. Перед нами зрелище величественных астрономических систем египетской, вавилонской и арабской культур, и среди них античный человек

433

который со стороны смотрит на все это, равнодушный или озабоченный своей эвклидовской картиной мира. Как скудны в этом отношении немногие заимствованные данные

античной философии и разве возможен в Афинах Перикла мыслитель, который выстроил бы себе обсерваторию и имел бы собственное мнение о мировой системе! Напомним еще раз, что как раз в это время в Афинах состоялось народное решение, грозившее строжайшей карой за распространение

астрономических теорий. В древности несколько раз было до-

казано, что земля имеет шарообразную форму и что она, следовательно, реет в огромном пространстве. Уже Пифагор знал это. Но этой мысли не давали проникнуть в душу и сохраняли свое мирочувствование независимым от нее. Ее всегда забывали, потому что хотели забыть.

Сравним с этим потрясающее волнение, которым наполнилась душа Запада при открытии Коперника, этого «современника» Пифагора, и глубокий порыв Кеплера при открытии им закона движения планет, казавшегося ему непосредственным Божественным откровением; как известно, он не осмелился усомниться в кругообразности формы орбит, потому что всякая другая форма казалась ему символом меньшего достоинства. Здесь вступает в свои права древнее северное жизнечувствование, свойственное викингам стремление к беспредельному. Это придает глубокий смысл чисто фаустовскому изобретению телескопа. Проникая в пространства, недоступные невооруженному глазу и ставящие предел воли к власти над пространством вселенной, он расширяет вселенную, которой мы «владеем». Подлинное религиозное чувство, охватывающее современного человека, который в первый раз получает возможность заглянуть в звездное пространство, ощущение власти, совпадающее с тем, которое стремятся пробудить великие трагедии Шекспира, показалось бы, например, Софоклу величайшим святотатством.

Пафос коперниковского миросознания, который принадлежит исключительно нашей культуре и — я решаюсь высказать утверждение, могущее показаться даже для нашего времени невероятным парадоксом — который превратился бы и превратится тотчас в насильственное забвение этого открытия, если только оно покажется угрожающим для души будущей культуры, этот пафос покоится на уверенности, что отныне из космоса навсегда устранены телесно-статическое начало и символическое превосходство пластического тела Земли. До тех пор небо, которое равным образом считали

или, по крайней мере ощущали, как субстанциальную вели-

чину, находилось по отношению к Земле в метафизическом,

434

полярном равновесии. Теперь надо всем господствует пространство, «мир» есть пространство, а звезды почти не отличаются от математических точек, и материальная сторона их не оказывает никакого влияния на мирочувствование. Демокрит, который хотел и был вынужден создать во имя аполлоновской культуры телесные границы, рисовал себе слой зубчатых атомов, замыкавший землю, как кожа. Этому противостоит наша никогда не удовлетворенная жажда новых мировых далей. Система Коперника, во-первых, благодаря Джордано Бруно, подверглась в эпоху барокко необычайному расширению. Мы знаем теперь, что совокупность всех солнечных систем – числом около 35 миллионов – образует замкнутую звездную систему, являющуюся, как это доказано, конечной * и имеющей форму эллипсоида вращения, экватор которого приблизительно совпадает с Млечным Путем. Множества солнечных систем, подобно стаям летящих птиц, проносятся сквозь это пространство в одном направлении и с одинаковой быстротой. Одну такую стаю образует наше Солнце и яркие звезды – Капелла, Вега, Альтаир и Бетельгейзе (Ориона). Ось громадной системы, середина которой в настоящее время находится невдалеке от нашего Солнца, принимается равной 470 миллионам расстояний Земли от Солнца. Созерцая ночное звездное небо, мы одновременно получаем впечатления от явлений, возникновение которых повремени удалено на расстояние в 3700 лет; таково пространство, преодолеваемое лучом света от крайних границ до Земли. В картине истории, развертывающейся перед нашими глазами, это соответствует промежутку времени, простирающемуся за границей всей античной и арабской культуры вплоть до высшей точки египетской культуры, именно эпохи XII династии. Для фаустовского духа такой аспект представляется величественным **, для аполлоновского он показался бы жутким, равносильным полному уничтожению глубочайших условий его существования. Отождествление границы звездного неба с последним пределом всего для нас ставшего и существующего показалось бы для античного человека избавлением. Перед нами же с глубочайшей неизбежностью возникает новый настойчивый вопрос. Существует ли еще что-нибудь вне этой

* С усилением телескопа быстро увеличивается число новых звезд по краям звездной системы.

** Упоение большими числами есть очень показательное переживание, знакомое только человеку Запада. В современной цивилизации как раз этот символ, страсть к огромным числам, бесконечно большим и бесконечно малым измерениям, к рекордам и статистикам, играют совершенно необычайную роль.

435

системы? Существует ли некоторое множество подобных систем, удаленных на расстояния, по сравнению с которыми установленные нами размеры являются ничтожными? Абсолютный предел чувственного восприятия оказывается достигнутым; ни свет, ни сила тяготения не могут подать признака какого-либо существования сквозь эти лишенные материи пространства, представляющиеся необходимыми только для нашего мышления. Однако душевная страстность, потребность безостаточного осуществления в символах нашей идеи бытия страдает от этого предела, поставленного нашему чувственному восприятию.

10

Вследствие этого германцы, в первобытной душе которых

уже зарождалось фаустовское начало, еще в глубокой древности открыли передвижение при помощи парусных судов, освобождавших их от привязанности к земле. Египтяне были близки к этому открытию, но извлекли из него только выгоду сбережения рабочей силы. Они продолжали плавать, как и раньше, вдоль берега в Понт и Сирию, не восприняв идею плавания в открытом море и заключенных в ней символического значения и момента освобождения. Действительно, плавание на парусных судах преодолевает эвклидовское понятие материка. В начале XIV столетия почти одновременно – притом одновременно с изобретением масляной живописи и контрапункта – произошло изобретение пороха и компаса, т. е. дальнобойного оружия и далекого плавания, каковые изобретения с глубокой необходимостью имели место также внутри китайской

культуры. Этот дух викингов, Ганзы, дух тех первобытных народов, которые в широких равнинах насыпали курганы, как памятники одинокой душе – в противоположность домашней урне с пеплом у эллинов, – заставлял направлять горящие корабли с прахом своих умерших королей в открытое море – вот потрясающий знак того темного стремления к беспредельности, которое около 900 г., в момент зарождения западной культуры, увлекло их на маленьких ладьях к берегам Америки, в то время как осуществленное уже египтянами и карфагенянами плавание вокруг Африки оставило античное человечество совершенно равнодушным. Насколько статуеподобно было его существование и со стороны средств сообщения с другими народами, показывает

436

тот факт, что известие о первой пунической войне

(264–241 гг.), одном из величайших событий древнего мира,

дошло в Афины из Сицилии лишь в форме темного слуха.

Даже души греков, собранные в Аиде, пребывали неподвижными, в виде теней (?), лишенных силы, желаний и

ощущений. Северные души присоединялись к "дикому полчищу", которое неустанно носится в воздушном пространстве и постоянно "вновь возвращается". Но дух Патрокла – в удивительной заключительной сцене «Илиады» – хочет только покоя и умоляет поэтому друга ускорить похороны.

На той же ступени культуры, что и открытия испанцев и

португальцев, имела место великая эллинская колонизация

(1500 и 750–600 гг.). Но в то время, как первые были охвачены жаждой приключений в неизмеримых, неизвестных и полных опасностей далях, греки осторожно шаг за шагом шли по проложенным. финикийцами и карфагенянами следам, и любопытство их отнюдь не распространилось за пределы Геркулесовых Столбов или Красного моря, несмотря на сравнительную легкость доступа. До Афин доходили известия о пути в Северное море, в Конго, Занзибар и Индию; в эпоху Герона было известно положение южной оконечности Индии и Зондских островов, но на это не хотели обращать внимания, равно как и на астрономические сведения древнего Востока. Колумбово стремление аполлоновскому духу осталось также чуждо, как и стремление Коперника. Эти столь поглощенные наживой эллинские купцы чувствовали глубокий метафизический страх перед расширением географического горизонта. Тут также придерживались близости и переднего плана. Существование полиса, этого примечательного идеала государства как статуи, было именно прибежищем от "широкого мира" германцев. Притом же античность, единственная между всеми появившимися до сих пор культурами, имела свою родину не в континентальной равнине, а на берегах архипелага, для которых обрамленное ими море было подлинным центром. Несмотря на это, даже эллинизм с его интеллектуальным пристрастием к технике не мог отказаться от весел, вследствие чего корабли были вынуждены держаться вблизи берегов. Кораблестроительное искусство позволяло в то время – именно в Александрии – строить исполинские корабли в 80 метров длины, и все же пароход тогда не был открыт даже в принципе. Однако, как мы позднее увидим, существуют такие открытия, пафос которых исполнен большого и неизбежного символизма и вскрывает нечто очень внутреннее, и другие

437

которые представляют собой только игру ума. Пароход для аполлоновского человека имел бы значение открытия последнего рода, а для фаустовского – открытия первого рода. Только положение в совокупности макрокосма сообщает открытию и его применению характер глубины или поверхности.

Открытия Колумба и Васко Да Гама неизмеримо расширили географический горизонт. Мировое море стало в такое же отношение к материку, как мировое пространство к Земле.

Теперь таким образом разрядилось политическое напряжение

фаустовского миросозерцания. Для грека Эллада была и осталась

существеннейшей частью земной поверхности; со дня открытия Америки Запад сделался только одной из провинций исполинского целого. С этих пор история северной культуры принимает планетарный характер.

Всякая культура имеет свойственное ей понятие родины и

отечества, трудно улавливаемое, трудно выражаемое словами, полное темных метафизических взаимоотношений, но тем не менее отмеченное вполне определенной тенденцией. Античное чувство родины, которое чисто телесно и по-эвклидовски привязывало человеческий индивидуум к полису, противостоит загадочной тоске по родине у северян, имеющей в себе что-то музыкальное, неуловимое и неземное. Античный человек ощущает как родину только то, что он видит с кремля своего родного города. Там, где кончается горизонт Афин, начинается чужое, вражеское – «родина» других. Даже римлянин конца республики подразумевал под словом «patria» не Италию и не Лациум, а только "Urbs Roma". Приближаясь к зрелости, античный мир превращается в несметное количество почитаемых как отечество отдельных точек, между которыми обнаруживается телесная потребность разделения в форме ненависти, которая никогда не проявляется в такой степени по отношению к варварам; и ни в чем сильнее не выражается окончательное угасание античного и победа в этой области магического жизнеощущения, как в даровании Каракаллой (212 г.) римского гражданства всем провинциалам. Этим было уничтожено античное, статуеобразное понятие гражданина. Возникло «государство», следовательно новый род зависимости. Замечательно соответствующее римское понятие об армии. "Римской армии" в том смысле, как говорят о прусской армии, не существовало; существовали армии, т. е. выделяемые путем назначения легатов определенные части

войск ("войсковые тела"), как ограниченные и видимо наличные тела – "exercitus Scipionis, Crassi", но не "exercitus Romanus". Аналогично этому различие между Наполеоновской "Grande Armee" и абстрактным независящим от времени и пространства понятием "armee francaise".

Только Каракалла, фактически упразднивший вышеупомянутым актом понятие "civis Romanus" и уничтоживший римскую государственную религию приравнением всех иностранных божеств к божествам города, создал – неантичное, магическое – понятие императорского войска, которое находит свое проявление в отдельных легионах, тогда как древнеримские войска не выражали никакого общего понятия, но были исключительно конкретным явлением. С этих пор на надписях выражение "fides exercituum" заменяется выражением "fides exercitus"; таким образом, на место телесно воспринимаемых отдельных божеств (Верность, Счастье легиона), которым легат приносил жертвоприношения, выдвинулся общий духовный принцип. Это изменение значения имело место также и в отношении чувства родины у людей императорской эпохи, притом не только у христиан. Для аполлоновского человека, поскольку в нем еще живы остатки его мироощущения, родина есть в буквальном материальном значении та земля, на которой выстроен его город. Припомним в связи с этим "единство места" аттической трагедии и статуй. Для магического человека, для христианина, для неоплатоника, для магометанина, для еврея родина отнюдь не связана с географической реальностью. Для нас она – неосязаемое единство природы, языка, климата, обычаев, истории, не земля, а

"страна", не точкообразное настоящее, а прошедшее и будущее, не совокупность людей, богов и домов, а некоторая идея, которая может согласоваться с неустанным страничеством, глубоким одиночеством, страстной исконно германской тоской по югу, из-за которой погибали лучшие, начиная с саксонских императоров вплоть до Гёльдерлина.

Вследствие этого фаустовская культура была в высшей мере завоевательной; она преодолела все географически-материальные границы; в конце концов она превратила всю поверхность Земли в одну колониальную область. То, к чему стремились все мыслители, начиная от Экхарта и до Канта, а именно подчинить мир "как явление" заявляющему свое притязание на власть, познающему «я», это же выполняли все вожди, начиная от Оттона Великого до Наполеона. Безграничное было подлинной целью их честолюбия; в этом согласны: мировая монархия великих Салических императоров и

Гогенштауфено, планы Григория VII и Иннокентия III, империя испанских Габсбургов, "в которой солнце никогда не заходило", и тот империализм, из-за которого ведется теперешняя мировая война. Античный человек не мог быть завоевателем по внутренним причинам; поход Александра был только романтическим исключением, да и внутреннее сопротивление спутников планам вождя только подтверждает это положение. Растениеподобный душевный склад античного человека мешает ему пускаться в даль. В лице карликов, русалок и кобольдов северная душа создала существа, которые с неутомимой страстностью стремятся освободиться от связывающего их элемента, с той страстью к далям и свободе, которая совершенно незнакома греческим дриадам и ореадам. Греки основали сотни колоний-городов по береговой полосе Средиземного моря, но не сделали ни одной попытки проникнуть в целях завоевания внутрь материка. Поселиться далеко от берега значило бы потерять из глаз родину; поселиться же в одиночестве совершенно не свойственно античному человеку. Такие феномены, как переселение в Америку – каждый отдельно за свой риск и страх и с глубокой потребностью остаться одному – поток калифорнийских золотоискателей, траперы в прериях, неукротимая потребность свободы, одиночества, неизмеримой самостоятельности, это исполинское отрицание в той или иной мере ограниченного чувства родины, – все это исключительно фаустовское. Этого не знает никакая другая культура, не исключая китайской.

Эллинский переселенец подобен ребенку, который держится за фартук матери: перебираться из старого города в новый, который со всеми своими согражданами, богами, обычаями есть точное подобие старого, имея постоянно перед глазами всеми посещаемое море; там продолжать на площади привычное существование? – больших перемен сцены не потерпело бы аполлоновское бытие. Для нас, которым невозможно отказаться, по крайней мере как от общечеловеческого права и идеала, от свободы передвижения, это показалось бы злейшим из рабств. С этой точки зрения должно судить о легко дающем повод к ложному толкованию расширении римского владычества, которое ничего не имеет общего с расширением отечества. Оно точно держалось границ тех областей, которые уже были захвачены культурными народами и теперь достались ему, как готовая добыча. Не было и речи о динамических завоевательных планах в стиле Гогенштауфенов или Габсбургов, или об империализме, подобном современному. Римляне не сделали ни одной попытки проникнуть внутрь Африки. Свои позднейшие войны они вели

исключительно в целях обеспечения своих владений, без честолюбия, без символического стремления к расширению, и они безо всякого сожаления отнеслись к утрате Германии и Месопотамии.

Если мы еще раз переберем в уме: аспект звездных пространств, который вырос из Коперниковой картины мира, покорение земной поверхности западными народами ("бледнолицыми"), как следствие открытия Колумба, перспективу масляной живописи и трагической сцены и одухотворенное чувство родины, если мы прибавим к этому цивилизованную страстную потребность в быстрых средствах сообщения, завоевание воздуха, путешествия к северному полюсу и восхождение на почти недосягаемые вершины гор, то перед нами встанет из всего этого прасимвол фаустовской души, беспредельное пространство, в качестве производных которого нам следует понимать отдельные, чисто европейские в этой своей форме феномены: волю, силу и деятельность.

II

БУДДИЗМ, СТОИЦИЗМ. СОЦИАЛИЗМ

11

Таким образом, наконец, открывается путь к пониманию

феномена морали – как истолкования жизни при посредстве

самой жизни. Здесь, наконец мы достигаем вершины, с которой оказывается возможным свободно обозреть эту обширнейшую и наитруднейшую область

человеческого мышления. Но именно здесь становится необходимой та степень объективности, которой до сих пор никто серьезно не добивался. Чем бы ни была мораль как таковая, анализ ее не должен быть сам частью морали. Для того, чтобы подойти к проблеме, важно не то, что мы должны делать, к чему стремиться, чем руководствоваться при оценке, а важно сознание, что уже сама постановка вопроса по своей форме есть симптом исключительно западного мирочувствования.

Всякий западноевропейский человек, без исключения, находится в данном случае под влиянием огромного оптического обмана. Всякий чего-то требует от других. Слова "ты должен" произносятся с полным убеждением, что здесь, действительно, возможно и должно что-то в общем смысле изменить, образовать и упорядочить. Вера в это и в законность такого требования непоколебимы. Здесь приказывают и требуют повиновения. Вот что у нас называется моралью. В западной этике все – направление, притязание на власть, сознательное

441

действие на расстоянии. В этом вполне сходятся Лютер

и Ницше, папы и дарвинисты, социалисты и иезуиты. Их мораль выступает с притязанием на всеобщее и вечное значение. Это входит в состав необходимых условий фаустовского бытия. Кто иначе думает, чувствует, желает, тот дурен, отступник, тот враг. С ним надо бороться без пощады. Долг человека. Долг государства. Долг общества. Эта форма морали для нас сама собой понятна; она представляется нам подлинным и единственным смыслом всякой морали. Но этого не было ни в Индии, ни в Элладе. Будда давал пример для же лающего, Эпикур подавал добры› совет. Это также основные формы высокой – стоической, основанной на свободе воли – морали.

Мы совсем не замечаем исключительности моральной динамики. Если принять, что социализм, понимаемый этически, а не экономически, есть именно то мирочувствование, которое от имени всех проводит собственное мнение, тогда мы все без исключения социалисты, независимо от того, сознаем ли мы это и стремимся ли к этому. Даже Ницше, страстный противник всякой "стадной морали", не способен ограничить в античном смысле свой порыв только своим «я». Он думает исключительно о «человечестве». Он нападает на всякого, мыслящего иначе. Для Эпикура же было решительно все равно, что думали и делали другие. Преобразование всего человечества – на это он не потратил ни одной мысли. Он и его друзья были вполне удовлетворены, что они такие, а не иные. Античным идеалом жизни было полное отсутствие заинтересованности () по отношению к окружающим событиям, т. е. к той стороне, власть над которой составляет все содержание жизни фаустовского человека. Сюда же относится важное понятие ’. В Элладе мы наблюдаем также моральный политеизм. Но весь Заратустра – будто бы стоящий по ту сторону добра и зла – дышит скорбью по поводу того, что люди не таковы, какими он хочет их видеть, и глубокой, совершенно не античной страстью положить жизнь на совершенствование их – конечно, в этом собственном, единственном смысле. И именно эта общая переоценка есть этический монотеизм, есть социализм. Все исправители мира суть социалисты. Следовательно, нет античных исправителей мира.

Моральный императив есть фаустовская, и только фаустовская, форма морали. Совершенно неважно, отрицает ли теоретически Шопенгауэр волю к жизни, хочет ли Ницше ее видеть утвержденной. Это различие внешнее. Оно выражает разные вкусы, разные темпераменты. Существенно то, что и

442

Шопенгауэр чувствует весь мир как волю, движение, силу,

направление; в этом он родоначальник всей новой этики. Это

основное чувство собственно и есть вся наша этика. Все остальное – оттенки. То, что мы называем деянием, а не только деятельностью *, есть понятие историческое, насквозь проникнутое энергией направления. Это – утверждение бытия, освящение бытия со стороны известного рода людей, душа которых обладает тенденцией к будущему, которые воспринимают настоящее не как точку, а как эпоху большого, находящегося в становлении целого, притом как в личном существовании, так и в существовании всей истории. Сила и ясность этого чувства определяют духовную высоту фаустовского человека, но даже в самом незначительном есть что-то такое, что отличает его самые

незначительные житейские поступки по содержанию и роду от таковых же любого античного человека. Это есть различие характера и позы, сознательного становления и простого и статуеобразного принятия жизни как чего-то ставшего, трагической воли и трагического страдания.

Перед взором фаустовского человека все в его мире есть стремление к одной цели. Он сам живет в этих условиях. Жить для него — значит бороться и добиваться. Борьба за существование, как идеальная форма существования, идет еще с готического времени и достаточно ясно лежит в основе ее архитектуры. XIX в. придал ей только механическо-утилитарную формулировку. В мире аполлоновского, мифического, аисторического человека не существует целесообразного «движения» — в этом смысле не приходится говорить о становлении у Гераклита, о лишенной намерения и бесцельной игре, о" '" — не существует «протестантизма», "бури и стремления", никакого этического, духовного, художественного «переворота», который хочет побороть и уничтожить существующее. Ионический и коринфский стили

выступают на сцену рядом с дорическим без претензии на исключительное значение. Мы их встречаем в тесном содружестве в Акрополе и римских постройках. Однако даже подделывающийся под античность стиль Ренессанса получает в кругу Брунеллески значение движения, энергичного и исключающего всякое другое, и вступает в открытую борьбу с готикой (которую, однако, ни один из основателей Ренессанса не мог в себе преодолеть). Барокко воевало против Ренессанса,

* Уже было указано на отсутствие в античных языках прегнантных слов для перевода «воля» и «пространство» и на глубокое значение этого отсутствия, и теперь нас не удивит невозможность точно передать на греческий и латинский языки различие между деянием и деятельностью (поступок, происшествие).

классицизм — против барокко. Даже западное монашество, в лице францисканцев и доминиканцев, проявляется в форме орденского движения, в противоположность раннехристианской, отшельнической форме аскетизма.

Для фаустовского человека невозможно утаить этот основной образ своего бытия, не говоря уже о том, чтобы изменить его. Всякая попытка противиться тем самым уже предполагает его существование. Кто борется против «прогресса», тот считает это свое действие все же за прогресс. Кто агитирует за "поворот к старому", думает, что в этом — дальнейшее развитие. "Отрицание морали" есть только новая мораль и даже с таким же требованием на преимущественное значение перед всеми другими. Воля к власти нетерпима. Все фаустовское стремится к исключительному владычеству. Для аполлоновского мирочувствования — множественность отдельных независимых друг от друга вещей — терпимость подразумевается сама собой. Она входит в стиль чуждой воле атараксии. Для западного мира — единого безграничного душевного пространства, пространства как напряжения — терпимость есть самообман или призрак угасания. Фаустовский инстинкт, деятельный, сильный волей, устремленный в дали и в будущее, требует терпимости, т. е. пространства для собственной деятельности, но только исключительно для нее. Вспомним для примера, какую меру терпимости готова допустить демократия больших городов по отношению к церкви в пользовании последней средствами религиозного принуждения, в то время как сама претендует на неограниченное применение своих собственных и сообразно этому, если оказывается в силах, направляет «общее» законодательство. Всякое "движение хочет победить; всякое античное «состояние» хочет только пребывать и мало заботится об этосе других. Бороться за или против направления эпохи, заниматься реформами или переворотами, созидать, переоценивать или разрушать — все это одинаково не античное (и не индийское). И именно в этом различие трагики Софокла и Шекспира, трагики человека, который хочет только пребывать, и человека, который хочет победить.

Неправильно связывать христианство с моральным императивом. Не христианство преобразовало фаустовского человека, а он преобразовал христианство. Воля к власти также и в области нравственного, стремление придать своей морали всеобщее значение, принудить человечество подчиниться ей, желание всякую иную мораль переиначить, преодолеть, уничтожить — все это самое наше собственное достояние. Мораль Иисуса, состояние пассивно-духовное, магическим

мирочувствованием рекомендуемое в качестве спасительного, познание которого даруется как особая милость, в этом смысле в раннеготическун) эпоху внутренне превратилось в мораль повелевающую * – вот глубокое и до сих пор никем еще не понятое явление.

Этика в конечном смысле есть непосредственное, возведенное в формулу чувствование душой судьбы, искреннее, непроизвольное истолкование собственного существования. В духовном мире первобытных людей шевелятся глухие, темные вопросы, но каждая культура, каждая пробуждающаяся духовность вкладывает в жизнь свой смысл. В бодрствующем дознании культурного человека душа и мир, возможное и действительное разделились как полюсы. Выступает на сцену проблема судьбы (загадка времени) и весь макрокосм, мир как выражение души есть ответ души на вопрос о смысле ее существования.

Античная душа воспринимала свою судьбу как Мойру, как

слепую, мгновенную, лишенную связей случайность. Трагедия уничтожала отдельную личность; полис распоряжался личностью по своему случайному капризу. Участь Эдипа, Аякса, Геракла была всеобщей. Стоическая этика есть ответ на это: цель ее – осознать, что величие жизни – в страданиях, пассивном героизме, бесстрастии (), неимении потребностей. Таким образом, смысл аполлоновского бытия – не деяние, а состояние.

Фаустовская судьба есть предопределение. Она ставит характер лицом к лицу с решением. Душа отвечает посредством этики, элементы которой суть деяние, личность и хотение, связанные не с мгновенным жестом, а с жизнью как чем-то целым. "Божья воля" – в противоположность греческой "зависти богов" – в этом понятии лежит основное чувство исторической логики вселенной как целого, которая распространяется также и на отдельную биографию. Было сказано,

* "Имеющие уши слышать, да слышат" – в этом нет притязания на силу Западная церковь не так понимала свою миссию. "Благая весть" Иисуса, Мани, религии Митры, неоплатоников и всех смежных позднеантичных-сирийских культов есть таинственное благодеяние, которое оказывается, а не преподается насильственно. Юное христианство, влившись в античный мир, только подражало миссии позднейшей стой. Можно находить Павла навязчивым и такими же считать странствующих проповедников стоиков, как это подтверждает литература того времени; но они не выступали повелительно. Можно привести пример из совершенно другой области, и врачей магического учения, которые прославляли свои таинственные «arcana», противопоставить западным врачам, которые придали своей науке принудительную силу закона (принудительные прививки, противотрихнинный контроль и

т. п.).

445

что в одновременные эпохи обеих культур Поликлет и Бах

создали свои каноны, чистую, строгую теорию пластической и контрапунктной формы. Соответственно этому то, что мы называем моралью – структура собственной сознательной жизни, ее стиль – подчинено принципам этого канона. Все моральные системы Запада, начиная от францисканцев и идеалов рыцарства вплоть до социальной этики и «морали» господ нашего времени, как бы различно они ни звучали, все они суть контрапунктные образования подвижной, стремящейся, расширяющейся в пространстве жизни; все античные морали суть теории жизни пластической, ограниченной настоящим и покоящейся.

Но в таком случае каждая этика близка к кругу великих

искусств. Она сплошь форма, сплошь выражение и символ и

по своему внутреннему существу не может быть исчерпывающе выражена в понятиях, не может быть включена в систему. Самое значительное всякой этики лежит в бессознательном. Она обнаруживается в самых простых жизненных явлениях, в непосредственных философских интуициях, в облике великих, показательных для данной культуры людей, в трагическом стиле, даже в

орнаменте. Меандр, например, есть мотив стоический; в дорической колонне прямо-таки воплощается античный идеал жизни. Она есть поэтому единственная из форм колонны, которую должен был безусловно отвергнуть стиль барокко. Вследствие очень глубоко лежащих духовных оснований ее избегал также и Ренессанс. Она противоречит имманентной этике всех северных архитектур. Кто это понял,

тот сумеет также понять и истолковать в качестве символа второго порядка трудноулавливаемый феномен замаскированных понятиями моральных теорий, обладающих неизбежным несовершенством форм и с самым честным намерением довольно часто говорящих совершенно противоположное тому, что хотели бы или должны были сказать.

12

Теперь исконные загадки и затруднения получают разрешение. Моралей столько же, сколько и культур, не больше и не меньше. Ни у кого нет свободы выбора. Как у каждого художника и музыканта непременно есть нечто, не достигающее до сознания, изначально господствующего над языком форм его творений, и отличающее их от художественных достижений всех других культур, так же несомненно в каждом выражении жизни любого культурного человека имеется изначальный, a priori в строжайшем кантовском смысле, свой склад, который заложен глубже всякого сознательного суждения

446

и стремления, и в стиле которого мы узнаем стиль определенной культуры. Человек в отдельности может поступать нравственно или безнравственно, делать «добро» или «зло» в области исконных чувствований своей культуры, но форма его действий есть нечто заранее данное. У каждой культуры свой собственный этический масштаб, значение которого ограничено ее пределами. Общечеловеческой этики не существует.

Итак, в глубоком смысле не существует настоящего миссионерства и не может существовать. Всякая мораль есть прафеномен, идея бытия, сделавшаяся законом. Она непосредственно присутствует внутри известного, физиогномически обособленного вида людей. Ее можно разбудить к жизни, выразить в виде теоретического учения, изменить и уяснить ее духовное выражение, но создать ее – невозможно. Насколько мы лишены возможности изменить наше мирочувствование – ведь всякая попытка изменить его вместо того, чтобы преодолеть, протекает в том же стиле и только его утверждает, – настолько же мы не имеем власти над основной этической формой нашего бытия. Пользуясь различением в словоупотреблении, обычно называют этикой науку, а моралью – известную задачу. Задачи в этом смысле не существует. Насколько мало Ренессанс был способен вновь воскресить античность, насколько сильно выразил он в каждой частности только противоположное аполлоновскому мирочувствованию, а именно перенесенную на юг "антиготическую готику", настолько же невозможно для человека обращение к морали, чуждой его культуре. Пусть в наши дни иные говорят о переоценке всех ценностей, пусть в качестве обитателей современного большого города пытаются «вернуться» к буддизму, язычеству, романтическому католицизму, пусть анархист мечтает об индивидуалистической, а социалист об общественной этике, – все они делают, желают, чувствуют одно и то же. Обращение к теософии или к свободомыслию, нынешние переходы от мнимого христианства к мнимому атеизму – все это лишь изменение слов и понятий, религиозной или интеллектуальной внешности, не более. Ни одно из наших «движений» не изменило человека.

Внутренняя форма морали есть существенное. Ее программное содержание, ее религиозная, философская, научная окраска, словесное выражение ее положений и верований, нередко переданное в ложно понятой форме, еще чаще являющееся голой теорией и пустым звуком, – все это маска. В каждой культуре только эта внешняя форма разнообразится в тысячи видов, о которых можно спорить, к которым можно

447

обращаться, которые можно принимать или "преодолевать".

Подлинна ‹ и неизменная структура всего фаустовского бытия есть то

неописуемое, что проявляется как сила, воля, бесконечное пространство, стремление, даль в западноевропейском существовании, притом только в нем одном. Все положения и формулы отдельных мыслителей, церквей, течений и систем суть только вариации на данную тему.

Вполне ясно: слово «душа» обозначает всякий раз что-то

иное, как только речь идет об иной культуре. Аполлоновская,

в позднейшей формулировке стоическая мораль есть мораль

души, начертавшей собственное изображение в стиле фрески,

пластической группы прекрасно расположенных частей, как

их описывает Платон, без заднего плана (который намекал

бы на будущее, даль, деятельность), вся из линий, близи и

ясности. Фаустовская, социалистическая по своей исходной

форме этика соответствует той перспективной картине души

всех западных психологий, центр тяжести которой лежит в

бесконечном горизонте (в этой картине имя ему — "воля"),

тогда как другие психические элементы — не части, а комплексы отношений — "мышление и чувствование" ему подчиняются, как свет и тени в перспективе. Теоретически финансированная мораль есть только комментарий к соответствующей картине души.

Строгая морфология всех моралей есть задача будущего. И

здесь Ницше сделал самое существенное, т. е. первый шаг. Но

он сам не выполнил свое требование, обращенное к мыслителю, стать по ту сторону добра и зла. Он хотел быть в одно и то же время скептиком и пророком, критиком морали и ее провозвестником. Это несовместимо. Нельзя стать психологом высшего порядка, оставаясь романтиком. Таким образом, и здесь, как и во всех своих решающих воззрениях, он доходит до врат, но остается у порога. Однако никто еще до сих пор не сделают ничего лучшего. Мы были по сие время слепы к неизмеримому богатству языка моральных форм. Мы его не видели во всем его объеме и не поняли. Даже скептик не понимал своей задачи; в конце концов он выделял отражавшую его личные качества и вкусы формулировку морали в качестве нормы и по ней измерял другие. Самые современные революционеры: Штирнер, Ибсен, Стриндберг, Шоу — поступают именно так. Им удавалось только — даже от самих себя — скрывать этот факт за новыми формулами и лозунгами.

Но мораль, так же как пластика, музыка и живопись, есть

замкнутый в себе мир образов, который выражает известное

жизнеощущение, мир, непосредственно данный, в глубине

своей неизменный, полный внутренней необходимости. В

448

пределах своей исторической сферы она всегда истинна, вне их

— всегда ложна. Было показано, что как для отдельных поэтов, художников, музыкантов их отдельные произведения, так для больших индивидуумов культур виды искусства как органическое единство, т. е. вся масляная живопись, вся чистая пластика, вся контрапунктическая музыка и рифмованная лирика, составляют эпоху и играют роль больших жизненных символов. В обоих случаях, в истории известной культуры и в личном существовании, речь идет об осуществлении возможностей. Внутренняя душевность становится стилем данного мира. Рядом с этими большими единствами форм, возникновение, совершенствование и завершение которых охватывают некоторый

предопределенный ряд человеческих поколений и которые по истечении немногих столетий неизменно подлежат умиранию, стоит группа фаустовских, сумма аполлоновских моралей, воспринимаемых так же как единства высшего порядка. Их наличие есть судьба, которую надлежит принять как таковую; и только сознательная их формулировка есть результат откровения или научной проницательности.

Поэтому для того, кто научился видеть, язык форм мора-

ли и язык форм соответствующей математики в глубине

своей идентичны. Оба они вскрывают известную духовность,

оба осуществляют бессознательные возможности, оба они да-

ют образ чему-то установленному, «закону» — о религиозном содержании цифр уже была речь выше — хотя бы в отдельных случаях они выступали в религиозном, художественном или практическом одеянии. Античное число, величина, обладает мерой и состоянием. Это соответствует калокагатии, этосу античного человека. Западное число, функция, оценивается не по своему чувственному существованию (как кривая), а по своему характеру и действию. Таков смысл анализа. В нем повторяется жизненный идеал северного человека, бытие которого есть действие. Никому еще не грезилось, что то, что в нынешней политике именуется прогрессом, идентично с тем, что физика называет процессом, анализ — функцией, дарвинизм — эволюцией, церковь — оправданием через добрые дела, психология — волей, живопись — пространственной перспективой, что ничего из всего этого не встречается в какой-либо другой культуре и что, следовательно, речь идет исключительно о группе символов известного бытия, которое всплывает однажды на несколько столетий в картине истории и в скором времени исчезает вместе с этими символами. Итак, вправе ли мы говорить об эвклидовской и аналитической этике? Так же, как мы говорили об эвклидовской и

аналитической форме трагедии? Трагический стиль, каким

развивают его обе культуры, глубже внедряется в душевные

тайны, чем любая написанная этика, на формулировку которой воздействуют тысячи посторонних мотивов. Трагическое положение есть ядро аполлоновской, трагическое хотение — фаустовской сценической картины, дающих непосредственно взыскуемый аспект жизни. Здесь мы находим два противоположных вида героизма, и всякая другая культура, поскольку она включила трагедию в группу возможных для нее, а следовательно и неизбежных искусств, как, например, индийская и китайская, может сопоставить наряду с вышеупомянутыми еще иной вид героизма.

Итак, всякая античная этика есть этика жеста, а западная

есть этика действия. Эвклидовски-созерцательному жизнечувствованию противостоит аналитически-активное. Это соответствует математическим символам отдельного осязаемого тела и чистого пространства, действительности, которая непосредственно дана чувством, и действительности, которую нужно отвоевать у чувств. Античный идеал есть предание себя переднему плану во всех смыслах, теперешнему и здешнему, телу и минуте; фаустовский идеал — полнейшая противоположность всему этому. Для него нет ничего непосредственно данного. Он — борьба и преодоление без исключения. Припомним ту сцену «Фауста», в которой заключается весь смысл целого тысячелетия, где созревший до своей высоты дух этой культуры переводит евангельское: "В начале было Слово" — на немецкое: "~В начале было дело". Это — перетолкование и превращение раннего христианства из магического в северное.

13

Всякая античная этика изображает отдельного человека

как тело, как атом среди атомов. Все оценки западные имеют

в виду человека, поскольку он есть действующий центр бесконечной всеобщности. Этический социализм – таково умонастроение действия, которое распространяется через пространство в даль, пафос третьего измерения, в качестве признака которого всплывает над всей культурой исконное чувство заботливости о современниках и равно о потомках. Вот почему в аспекте египетской культуры мы находим что-то социалистическое, что-то прусское. С другой стороны, тенденция античности к пребыванию в одном положении, отсутствие желаний, статическая замкнутость каждого в отдельности напоминает индийскую этику и образованных ею людей.

450

Припомним сидящие статуи Будды, "созерцающие свой пуп", которым совсем не так чужда атараксия Зенона. Этическим

идеалом античного человека был тот, к которому вела трагедия. Катарсис, освобождение аполлоновской души от того, что не аполлоновское, что имеет в себе черты «дали» и направления, вскрывает, таким образом, свой глубочайший смысл. Мы поймем его только тогда, когда признаем в стоицизме его созревшую форму. То, что создавала драма в праздничный час, то Стоя хотела распространить на всю жизнь: это – статуеобразный покой, свободный от воли этос. И дальше: буддийский идеал нирваны, формулировка очень поздняя, но чисто индийская и наблюдаемая уже в эпоху Вед: разве он не близкородствен катарсису? Разве не сближаются в этом смысле идеальный античный и идеальный индийский человек, если сравнить их с фаустовским человеком, этика которого так ясно вырисовывается в трагедии Шекспира и ее динамическом размахе? Действительно, Сократ, Эпикур и тем более Диоген на берегах Ганга – это можно легко себе представить. Диоген в одном из западных больших городов оказался бы ничтожным чудаком. С другой стороны, Фридрих Вильгельм 1, этот прообраз социалиста в широком смысле, мыслим до известной степени на фоне Нильского государства. И совершенно не мыслим в Перикловых Афинах.

Если бы Ницше, наблюдая свое время, был более свободен

от предрассудков и менее увлечен романтической мечтой о творчестве в области этики, то он заметил бы, что мнимая специфически христианская мораль сострадания на почве Западной Европы фактически вообще не существует. Внешность гуманных формул отнюдь не должна вводить в заблуждение касательно фактического их значения. Между той моралью, которая руководит человеком, и той, которую он рисует себе, существует весьма трудноуловимое и в высшей степени изменчивое отношение. Как раз здесь было бы уместно изощренное психологическое исследование. Сострадание – опасное слово. Еще нет исследований о том, что в различные времена понимали под этим словом и как осуществляли его. Теперь можно сказать, что Ницше здесь в обоих случаях ошибался. Христианская мораль времени Оригена совершенно отлична от морали в эпоху Франциска Ассизского. Здесь не место исследовать, что означает фаустовское сострадание как сакральное или рациональное понятие, как действенное жизнечувствование в противоположность восточнохристианскому, фаталистическому, безудержному состраданию, поскольку первое следует понимать, с одной стороны, как действие на расстоянии, как практическую динамику, и с другой – как

451

жертву гордой души, т. е. как нечто близкородственное по настроению зданиям готических соборов или же, наконец, как выражение уверенного в своем превосходстве чувства расстояния. Неизменяющийся клад этических положений, которым владеет Запад со времени Ренессанса, прикрывает собой неизмеримое изобилие различных умонастроений, обладающих самым разнообразным содержанием. Поверхность того, во что продолжают верить, внешнее знание идеалов у таких исторически и ретроспективно предрасположенных людей, какими являемся мы, есть проявление благоговения к прошлому, в данном случае к религиозной традиции. Но убеждения никогда не служат мерилом бытия. Они всегда – нечто более популярное и далеко отстают от глубины духовной действительности. Теоретическое почитание новозаветных правят фактически стоит на одной ступени с теоретическим преклонением перед античным искусством со стороны Ренессанса и классицизма. Первое столь мало преобразовало человека, как второе – дух художественных произведений. Часто приводимые примеры нищенствующих орденов, гернгутеров и армии спасения доказывают уже своей малочисленностью и еще больше своим малым удельным

весом, что они представляют собой лишь исключения из совершенно иного правила, а именно подлинной фаустовско-христианской морали. Конечно, напрасно было бы искать формулировку этой морали у Лютера и на Тридентском Соборе, но все христиане большего стиля, Иннокентий III и Лютер, Лойола и Савонарола, носили ее в себе в противоречии с высказываемыми ими учениями, даже не замечая этого.

Достаточно сравнить чисто западное понятие той мужественной добродетели, которую Ницше удачно назвал "свободной от моральной прививки" virtu, с очень женственной эллинского идеала, практика которой находит свое выражение в спокойном приятии жиз ни (), в спокойствии душевном (?,), отсутствии потребностей и все в той же?. То, что Ницше называл "белокурым зверем" и воплощением чего он считал чрезмерно переоцененный им тип человека Ренессанса (который был только наделенным чертами хищной кошки отголоском великих немцев эпохи Гогенштауфенов) – ведь это полнейшая противоположность того типа, который рисовали себе в качестве идеала все без исключения античные этики и воплощали все значительные античные люди. К первому типу принадлежат все те люди из гранита, длинный ряд которых проходит через фаустовскую культуру, но совершенно отсутствует в культуре античной. В самом деле, Перикл и Фемистокл были мягких

452

натуры, в духе аттической калокагатии, Александр был ни-

когда не пробуждавшимся мечтателем, Цезарь обладал расчетливым умом; Ганнибал, чужестранец, семит, был единственным «мужем» между ними. Люди раннего времени, о которых можно судить по Гомеру, все эти Одиссеи и Аяксы, показались бы очень странными рядом с рыцарями крестовых походов. Наряду с этим, как другая крайность слишком женственных натур, встречается грубость. Но здесь, на севере, появляются на пороге ранней эпохи великие Саксонские, Франконские императоры и Гогенштауфены, окруженные толпой исполинов, как Генрих Лев и Григорий VII. Далее следуют люди Ренессанса, гугенотских войн, испанские конквистадоры, прусские курфюрсты и короли, Наполеон, Бисмарк. Какая вторая культура имеет нечто равноценное? Найдется ли во всей эллинской истории сцена, равная по мощности тому, что произошло при Леньяне, где начался раздор между Штауфенами и Вельфами? Германские богатыри эпохи переселения народов, испанское рыцарство, прусская дисциплина, энергия Наполеона – во всем этом мало античного. И где на высотах фаустовского человечества, начиная от крестовых походов и до мировой войны, найти ту "рабскую мораль", то "кроткое отречение", ту «caritas» в духе богомолок? В словах, которые чтут, и нигде больше. Я имею при этом в виду и типы фаустовского духовенства, тех великолепных епископов императорской эпохи, которые верхом на коне вели своих подчиненных в свирепую битву, тех пап, перед которыми склонились Генрих IV и Фридрих II, тот Тевтонский Орден на восточной границе, упорство Лютера, в котором древнее северное язычество возмутилось против древнеримского, великих кардиналов Ришелье, Мазарини и Флери, создавших Францию. Вот фаустовская мораль. Только слепой не заметит непрерывную деятельность этой неукротимой жизненной силы на протяжении всей западноевропейской истории. Вспомним также совсем из другой области энергию исполинских концепций у Данте, Вольфрама, Шекспира, Баха, Бетховена, те технические проблемы, которые ставили себе готические архитекторы и подобные которым по размаху мы найдем разве только в Египте, и те проблемы, которые ставят себе их наследники, современные инженеры, и с которым ничего нельзя сопоставить в античности. И это не исключения,

это самый дух культуры, ее практическое жизненастроение,

рядом с которым пресловутая аттическая оживленность с ее

осторожными идеалами меры и самообладания покажется не-

сколько призрачной.

453

Вот причина, почему "мораль сострадания" на фаустовском севере всегда уважалась, порой со стороны некоторых мыслителей подвергалась сомнению, порой признавалась желательной, но никогда не была осуществлена. Кант решительно осудил ее. Действительно, она находится в полнейшем противоречии

с категорическим императивом, который видит смысл жизни в действии, а не в чувствовании. Ход доказательств у Ницше еще убедительнее, хотя при всем том идет вразрез с его целью. То, что он называет рабской моралью и под каковым неподходящим названием он огульно критикует «христианство», есть призрак. Его господская мораль есть реальность. Она имеется налицо. Если устранить романтическую маску Борджиа и туманные видения сверхчеловека, то остается сам фаустовский человек, каков он есть сейчас, как тип энергичной, повелительной, высокоинтеллектуальной цивилизации. Перед нами просто реальный политик, денежный магнат, большой инженер и организатор. "Высшая порода людей, которая, благодаря превосходству воли, знания, богатства и влияния, воспользуется демократической Европой, как послушным и подвижным орудием, чтобы взять в свои руки судьбы земного шара и, как художнику, творить из "человеческого материала". Одним словом, приходит время, когда политике нужно обучаться заново". Так гласит один из неопубликованных при жизни Ницше набросков, являющихся гораздо более конкретными по сравнению с законченными произведениями. "Мы должны или воспитывать в себе политические способности, или погибнуть через демократию, которую навязали нам прежние печальные альтернативы", – говорит Шоу ("Человек и Сверхчеловек"). Шоу, чье преимущество перед Ницше заключается в практической выучке и малой доле идеологии, как бы ни казались ограниченными его философские горизонты, изобразил в "Майоре Барбаре", в образе миллиардера Ундершэфта идеал сверхчеловека, переводя его на неромантический язык современности, из которой он, собственно, так же, как и у Ницше, и произошел окружным путем через Мальтуса и Дарвина. Эти практики большого стиля действительно выражают в наши дни волю к власти и, следовательно, фаустовскую этику вообще. Конец второй части «Фауста» вскрывает глубокую внутреннюю связь явлений. До сих пор не создано ничего равного этой ранней концепции цивилизованного европейца. Здесь нет ничего отрицательного. Дело, воля, преодоление есть все. Есть такая точка, где филантропия становится пошлой. Люди этого рода бросают свои миллионы не для удовлетворения безграничного благодетельствования, не для мечтателей, “художников”

454

ков", слабых, первых встречных; они употребляют их для

тех, которые пригодны как материал для будущего. Они пре-

следуют этим определенную цель. Они создают динамический центр, который переживает границы личного существования. Деньги также могут развивать идеи и делать историю. Так распорядился Родс, в котором знаменательный тип XXI столетия имеет своего предтечу, в завещании со своим имуществом. Неуменье различать литературную болтовню популярных социал-этиков и апостолов гуманности от настоящих этических инстинктов западноевропейской цивилизации есть признак поверхностности и неспособности внутренне понимать историю.

Социализм – в высшем, а не банальном смысле – как все фаустовское, есть идеал, исключающий другие идеалы, и обязан своей популярностью только недоразумению (распространенному даже среди руководителей), а именно будто он есть совокупность прав, а не обязанностей, устранение, а не обострение Кантова императива, ослабление, а не высшее напряжение энергии направления. Тривиальные внешние тенденции попечения, благополучия, «свободы», гуманности, счастья большинства содержат только негативную сторону идеи, в полной противоположности античному эпикуреизму, для которого состояние блаженства было фактическим ядром и суммой всей этики. Здесь перед нами внешне очень родственные настроения, в то время как в действительности в первом случае они ничего не обозначают, во втором – все. С этой точки зрения можно также содержание античной этики определить как филантропию, которую отдельный человек применяет на пользу самому себе, своему. За это говорит авторитет Аристотеля, который употребляет слово как раз в этом смысле: слово, над которым лучшие умы классицирующего времени, в особенности Лессинг, ломали головы. Аристотель называет действие аттической трагедии на аттического зрителя филантропическим. Ее перипетия освобождает зрителя от сострадания к самому себе. А что значит для нас благотворительность в популярном

смысле? Удовлетворение фаустовского сострадания всему миру, успокоение устремляющегося вдаль возбуждения души, короче говоря: катарсис. Это и есть рабская мораль, о которой говорит Ницше, именно мораль с отрицательными антидинамическими тенденциями. Теория господской и рабской морали существовала и в раннем эллинизме, например у Калликла, конечно, в строгом

телесном эвклидовском смысле. Идеал первой – Алкивиад, который делал именно то, что в данную минуту казалось ему целесообразным в интересах его

455

личности, не исключая измены отечеству, обмана, клеветы;

для такого образа жизни у его современников не хвата-то таланта, но, конечно, не доброй воли. Его принимали и восхваляли как тип античной калокагатии. Ему близок Одиссей, эпическое воплощение грека. Еще яснее выражает это Протагор в своем имеющем чисто этический смысл положении, гласящем, что человек – каждый сам для себя – есть мера вещей. Такова господская мораль статуеобразной души.

Для западной души такая гедонистическая тенденция – ведь филантроп фаустовского стиля, всемирный социалист, это – гедоник для «других» – в лучшем случае имеет значение освобождения ради более серьезной необходимости от тривиально-телесной, вещественной ограниченности хозяйственных и социальных условий, поскольку они служат помехой для устремляющейся в бесконечное и абстрактное деятельности. Таков глубочайший и отнюдь не понятый ее автором смысл фразы, что собственность есть воровство. Собственность – под этим словом подразумевается обладание в популярном смысле, осязаемое и близкое, воспринимаемое таким же образом греками и римлянами как как «res», понятие чисто статического содержания, которое фактически все более и более, притом незаметно, отрицается хозяйственной жизнью Запада. Здесь анти-эвклидовское и функциональное мирочувствование получает свое наиболее яркое выражение *. Нельзя ожидать, что с конечным упадком и оцепенением нашей духовной жизни – после достижения высшей точки интеллектуального, социалистического уклада бытия, о резкости формы и тенденции которого, о тирании, с которой всеобщая воля к власти нависнет над индивидуумом, теперь едва ли кто может составить себе представление – под конец восторжествует лишь одна отрицательная сторона и Европа, чего боялся Гёте, уподобится "лазарету врачей". Наоборот, конечной стадией динамического развития будет крайне позитивный египтицизм, до предела доведенное мандаринство, где каждый есть раб, чиновник, некий функциональный элемент; вот та политически-духовная форма, вероятность которой утверждает духовное сродство фаустовской культуры с египетской и китайской, нечто крайне застывшее, полное планомерности и целесообразности, но отнюдь не «гуманное» или «либеральное» в смысле нынешних ожиданий.

* В «Заратустре» сказано ("О дарящей добродетели"): "Вверх идет наш путь" от рода к сверхроду. Но мерзость для нас – вырождающийся дух, который говорит: "Все для меня". Это место – чисто социалистическое и дарвинистическое, но, конечно, не эллинское "дионисовское".

456

Феномен этики, рассматриваемый чисто морфологически,

противостоит феномену логики. Это два возможных способа

духовно реализировать мирочувствование, войти в связь с ми-

ром. Вспомним последнее и крайнее противоположение в

бодрствующем человеческом сознании, которое вначале было обозначено изначальными словами становление и ставшее.

Отсюда мы можем понять соотношение этики и логики. Этическая форма есть форма становления и жизни, логическая – форма ставшего и познанного. Признак направления, обозначаемый словами «время», «судьба», «будущее», лежит в основе всего этического, признак протяженности – через посредство прасимволов пространства, тела – в основе логического. Глубокая взаимная связь, даже идентичность мышления и протяженности, или, если угодно, духа и объекта, никогда не казалось сомнительной. Таковое же взаимоотношение существует между «жизнью» и «направлением». Этика и логика относятся друг к другу как возможное к действительному, как жизнь к смерти. Логика неподвижна. Она порождает неподвижность. Она находит применение только в области неподвижного. Это принято называть ее вечными законами. Этика не имеет законов. Она живет. Она образует жизнь. Противоположность двух миров форм, которые делят между собой без остатка совокупное сознательное бытие,

имеется в такой ясности только у высшего человечества. Первобытный человек остается во власти смутных обычаев и представлений. Его логичность, его мышление, познавание, понимание протекают беспорядочными путями, подобно его обычаям, вращающимся в сфере намеков орнаментальной – церемониальной – структуры. Только внутри зрелых, одухотворенных культур жизнь и мышление приобретают вполне определенный и внутренне необходимый стиль. Великая за гадка жизни, чувство субъективной направленности, идея судьбы облекаются в моральную проблему, и в то же время загадка познания, понимание внешнего мира в смысле переживания глубины – в гносеологически-логическую. Руководствуясь этим, Кант различает практический и теоретический разум, под которыми он подразумевает сферы действия судьбы и причинности, живого и неподвижного, следовательно, наделяющий формами принцип становления и принцип ставшего. В первом случае он приходит к категорическому императиву, основной форме всякой фаустовской морали, во втором – к идее пространства, как форме a priori нашего творческого созерцания, каковой, как мы видели, отмечен фаустовский прасимвол, мироперeживание западного человека. Заложенное в них исконное чувство воли к власти, решительно

457

стремящейся, этически и логически, наложить свой образ

на мир, – вот что составляет общую черту обеих мыслей и

дает им непреоборимую власть над современным духом.

Понятно, что логика не может быть без системы, более

того, что она есть сплошная система, и ничего больше, так

как познанное и протяженность идентичны и числа, как и понятия, обладают строго экстенсивным характером. В противоположность этому сочетанию слов "этическая система" имеет в себе что-то противное смыслу и неестественное. Поскольку все логическое – пространственно неподвижно, механично, постольку все этическое есть чистый живой образ. Его можно передать физиогномистически, драматически, музыкально, но нельзя ввести в схему. В этом различие знания людей и познания природы. Необманным откровением этического образа души будет всегда большое искусство, а не наука. Вот причина, почему теории морального содержания дают всегда несовершенную картину морали и почему они совершенно лишены влияния на живое проявление всего человеческого. Излагать этику в качестве ученой доктрины – значит не понимать ее сущности. Она не образует, она есть только выражение известного образования. Она не есть образец и цель, а форма и вид развивающегося бытия. Я вновь указываю на противоположность двух миров, истории и природы, в картине которых преобладают или становление, или ставшее. История – нечто завершающееся – обладает этической структурой, природа – нечто завершенное – логической. Этика и логика – так противостоят друг другу органическое и механическое, судьба и причинность, физиогномика и систематика, жизненный опыт и опыт научный. Добро и зло – такова созидающая полярность жизнечувствования; истина и ложь суть полярности миросознания. Своими этическими инстинктами, которые вскрываются в стиле внешней жизни, в трагическом, даже в телесной внешности, но, конечно, менее всего в понятиях и тезисах, человек соприкасается с возможным в себе, стремящимся принять образ, с вечным будущим; логикой он создает форму действительному, духовно уже принявшему образ, чуждому, всему, уже сделавшемуся чужим для жизни, вечному прошлому.

Для прирожденного мыслителя, каковы Кант и Аристотель, существует опасность сделать этику логичной, строить ее из понятий, умозаключений, законов, совершенно так же, как он склонен механизировать живую историю в пользу какой-нибудь системы. Настоящая история не найдет себе места ни в какой систематической философии. Это доказали сотни неудачных попыток и под конец самая неудачная из всех,

458

принадлежащая Гегелю. Опасность для поэта – каковы Платон, Гёте, Шеллинг, – который никакой системы не конструирует, а только воспроизводит живущее, заключается в этизации логики, подобно тому как природу он превращает в фантастическое существо и картинами заменяет понятия. Это последнее, т. е. этическое проникновение в природу, отмечает дух юных культур,

преизбыточествующих жизнью, подобно времени Плотина или Данте. Первое, а именно стремление изобразить этику логически, а историю механически, следовательно изобразить и ту и другую искусственно и рассудочно, как мертвые объекты, есть симптом умирающих, застывающих в цивилизованной форме культур. Мы увидим, что стоицизм и социализм в узком смысле суть логизированные, выросшие из скудости, а не из избытка системы этики, не формы жизни, имеющиеся налицо, но такие, в которых нуждаются. Они возникают в соседстве с теми бесчисленными тенденциями, которые хотят искусственно инсценировать, сконструировать также и историческое государство — "общественное устройство" показательное слово для этого. Однако жизнь и конструкция взаимно друг друга исключают. Логическое, неорганическое, механическое, ставшее, это уже не жизнь, это — смерть. Этические проблемы, которые действительно выставляются и ощущаются как проблемы, как вопросы и как недоумения, служат признаком, что жизнь сама оказалась под вопросом.

Взыскание мира западной душой связано с картиной, господствующей над пространством воли, у греков же — с идеалом совершенной, покоящейся телесности. Вот почему нашей основной этической проблемой, вокруг которой кристаллизуются все отдельные системы, сделалась проблема свободной воли *: в столь энергичной формулировке носит ее в себе только фаустовский человек; в ней при свете бодрствующего сознания стремится обрести себе значение и деятельность вся его метафизическая страсть к безграничному, к преодолению всего только чувственного, к устранению всяких преград для его чувства власти. Порою глубоко скрытая, проблема эта лежит в основе всякого нашего этического аспекта мира, в равной мере как в Шекспировских трагедиях характеров в

* Такова формула философии барокко от Декарта до Канта. Готическая философия воплощала то же чувство в форму вопроса о приоритете воли или разума. Дунс Скотт во имя северного динамического жизнечувствования противопоставил свое положение" Voluntas est superior intellectu" магически-августиновскому мнению Фомы Аквинского. Уже здесь предвозвещается концепция Шопенгауэра о мире как воле и представлении, или о мире как жизненной силе и об интеллекте как его орудии (Шеллинг, Ницше).

противоположность Софокловой драме положений, так и в основе социалистического настроения сегодняшнего дня, носящего чисто индивидуалистическую окраску. Внутренняя достоверность свободы воли существенна для всей портретной живописи, начиная с Леонардо. Рембрандт всю свою жизнь посвятил этой великой мистерии, и она уже предчувствуется у Микеланджело в фигурах рабов с гробницы папы Юлия. Музыка Баха и Бетховена есть музыка благочестивого верования и темных сомнений в свободе воли. Аттической пластике обнаженных тел совершенно чужда эта подлинная сущность фаустовского человека. Там нет воли. Там нет и потребности устранить с ее дороги идеальные или действительные преграды. Полис не есть политический идеал для тех людей, для которых эта проблема является одной из самых тяжелых. Свободная воля в качестве "формы внутреннего созерцания", выражаясь языком Канта, стоит в глубокой связи с одиночеством фаустовского «я», с монологичностью его бытия и всего его художественного проявления, а в аполлоновской душе все это совершенно отсутствует.

14

Когда Ницше в первый раз написал свое слово о "пере-

оценке всех ценностей", духовное движение столетий, среди

которых мы живем, нашло, наконец, свою формулу. Переоценка всех ценностей — таков внутренний характер всякой цивилизации. Она начинается с того, что переделывает все формы предшествовавшей культуры, иначе понимает их, иначе ими пользуется. Она ничего не создает, она только перетолковывает. В этом — негативная сторона всех эпох подобного рода. Они не предполагают предшествующий подлинный творческий акт. Они только вступают во владение наследством больших действительностей. Обратимся к позднему античному миру и попытаемся найти, где находится в нем соответствующее событие: очевидно, оно имело место внутри эллинистическо-римского стоицизма и в процессе долгой смертельной борьбы аполлоновской души. Вернемся от Эпиктета и Марка

Аврелия к Сократу, духовному отцу стой, в котором впервые обнаружилось обеднение античной жизни, ставший интеллектуальной и принявшей характер больших городов: между ними лежит переоценка всех античных идеалов бытия. Посмотрим на Индию. В эпоху царя Асоки, жившего за 300 лет до Р. Х., переоценка брахманской жизни была закончена; сравним части «Веданты», написанные до и после Будды. А у нас? Внутри этическою социализма, являющегося в

460

установленном нами смысле основным настроением угасающей фаустовской души, самый процесс этой переоценки – в

полном ходу. Руссо – родоначальник этого социализма.

Руссо стоит около Сократи и Будды, этих двух других этических провозвестников больших цивилизаций. Его отрицание всех больших культурных форм, всех исполненных значения преданий, его знаменитое "возвращение к природе", его практический рационализм не допускают никакого сомнения. Каждый из них проводил в могилу тысячелетие внутренних достижений. Они проповедуют евангелие гуманности, но это – гуманность интеллигентного городского обитателя, которому приелся город, а с ним вместе и культура, чистый «рассудок» которого ищет освобождения от этой культуры и от ее властных форм, от ее суровостей, от ее символизма, который теперь уже внутренне не переживается и поэтому делается ненавистным. Культура уничтожается диалектически. Если мы проследим великие имена XIX в., с которыми для нас связан этот могучий феномен: Шопенгауэр, Хеббель, Вагнер, Ницше, Ибсен, Стриндберг, то перед нашим взором встанет то, что Ницше назвал по имени в фрагментарном предисловии к своему неоконченному основному произведению, а именно: "Восхождение нигилизма". Оно не чуждо ни одной из больших культур. Оно с внутренней неизбежностью свойственно дряхлому возрасту этих могучих организмов. Сократ и Будда оба были нигилистами. Есть декаданс египетский, арабский, китайский, точно так же как и западноевропейский. Здесь дело не в собственно политических и экономических, даже не в религиозных или художественных изменениях. Вообще здесь говорится не об осязаемом, не о материальных фактах, а о сущности души, осуществившей все свои возможности без остатка. Пусть нам не приводят в качестве доказательств обратного великие достижения эллинизма и западноевропейской современности. Система хозяйства, основанная на рабовладении, и машинное производство, «прогресс» и атараксия, александринизм и современная наука, Пергам и Байрейт, социальные условия, являющиеся предпосылкой для политики Аристотеля и «Капитала» Маркса, суть только симптомы внешней картины истории. Мы говорим не о внешней жизни, не о жизненном укладе, не об учреждениях и обычаях, а о глубине, о внутренней смерти. Для античного мира она наступила в римскую эпоху, для нас наступит около 2000 г.

Культура и цивилизация – это живое тело души и ее мумия. В этом различие западноевропейской жизни до 1800 и посте 1800 г., жизни в избытке и самоочевидности, чей образ

461

изнутри вырос и возник, притом в одном мощном порыве от

детских дней готики вплоть до Гёте и Наполеона, и той поздней, искусственной, лишенной корней жизни наших больших городов, формы которой строятся интеллектом. Культура и цивилизация – это рожденный почвой организм и образовавшийся из первого при его застывании механизм. Здесь опять различие между становлением и ставшим, душой и мозгом, этикой и логикой, наконец, между почувствованной историей – выражающейся в глубоком уважении к установлениям и традициям, – и познанной природой, т. е. мнимой природой, чистой, всех равняющей, освобождающей от очарования большой формы, той природой, к которой хотят вернуться Будда, отрицающий историческое различие между брамином и чандала, стоики, отрицающие различие между эллином, рабом и варваром, Руссо – между привилегированным и крепостным. Культурный человек живет, углубляясь внутрь, цивилизованный живет, обращаясь во внешнее, в пространстве, среди тел и «фактов». Что один воспринимает как судьбу, другому кажется соотношением причины и действия. Отныне всякий становится материалистом в особенном, только цивилизации свойственном, смысле, независимо от того, хочет ли он этого или нет,

независимо от того, выдают ли себе буддийское, стоическое, социалистическое учения за идеалистические или нет.

Для готического и дорийского человека, для человека барокко и ионики весь этот огромный мир образов, мир форм искусства, религии, нравов, государства, наук, общественности кажется легким. Он несет их и осуществляет их, не сознавая. У него по отношению к символике культуры то же свободное мастерство, каким обладал Моцарт в своем искусстве. Культура есть само собой очевидное. Чувство отчужденности среди этих образов, некоторой тяжести, уничтожающей свободу творчества, потребность рационалистически исследовать существующее, вынужденность враждебно настроенного размышления – вот первые признаки уставшей души. Только больной ощущает свои члены. Когда начинают конструировать «естественную» религию, восставая против культа и догматов, когда противопоставляют естественное право правам историческим, когда принимаются «создавать» «стили» в искусстве, потому что больше не переносят стиля и не владеют им, когда государство рассматривают как "общественное устройство", как механизм, который можно и даже должно изменить (рядом с "Contrat social" Руссо стоят совершенно равнозначащие продукты эпохи Аристотеля) – все это доказывает, что что-то окончательно распалось. Мировой город

462

сам стоит как крайнее выражение неорганического среди

культурной области, население которой он отрывает от его

корней, притягивает к себе и использует для себя.

Научные миры суть миры поверхностные, практические,

бездушные, чисто экстенсивные. Они лежат в основе воззрений буддизма, стоицизма и социализма *. Утрачивается способность относиться к жизни как к некоторой почти не сознаваемой, не допускающей выбора очевидности и принимать ее как угодную Богу судьбу и, наоборот, теперь ее начинают находить проблематическою, на основании интеллектуальных соображений начинают ее инсценировать «целесообразно» и «разумно», – таков задний план во всех трех приведенных нами случаях. Мозг берет бразды правления, потому что душа вышла в отставку. Люди культуры живут бессознательно, люди фактов – сознательно. Сама жизнь есть «факт». Крестьянство, связанное корнями своими с самой почвой, живущее вне стен больших городов, которые отныне – скептические, практические, искусственные – одни являются представителями цивилизации, это крестьянство теперь уже не идет в счет. «Народом» теперь считается городское население, неорганическая масса, нечто текучее. Крестьянин отнюдь не демократ – ведь это понятие также есть часть механического городского существования – следовательно, крестьянином пренебрегают, осмеивают, презирают и ненавидят его. После исчезновения старых сословий, дворянства и духовенства, он является единственным органическим человеком, единственным сохранившимся пережитком культуры. Для него нет места ни в стоическом, ни в социалистическом кругозоре.

Так Фауст первой части трагедии, страстный исследователь в уединении полуночи, совершенно последовательно превращается в Фауста второй части и нового столетия, в тип чисто практической, дальнозоркой, направленной к внешнему деятельности. Здесь Гёте психологически предвосхитил все будущее Западной Европы. Это – цивилизация вместо культуры, внешний механизм вместо внутреннего организма, интеллект в качестве душевной окаменелости вместо самой угасшей души. Как Фауст первой части противостоит Фаусту второй части, так в пределах античности эллин Перикловой эпохи противостоит римлянину времен Цезаря.

* Первый покоится на атеистической системе Санкхья, второй через посредничество Сократа – на софистике, третий – на английском сенсуализме.

463

15

Пока человек, принадлежащий к близящейся к своему завершению культуре,

живет непосредственно, естественно и само собой понятно, жизнь его выливается в не допускающее выбора поведение. Такова его инстинктивная мораль, которая при случае может облекаться в тысячи вызывающих разногласие формул, но сам он против нее не спорит, так как она его собственность. Как только жизнь обнаруживает признаки утомления, как только на искусственной почве больших городов, которые теперь представляют собой самостоятельные духовные миры, – возникает потребность в теории для того, чтобы целесообразно ее инсценировать, как только жизнь делается объектом наблюдения, одновременно с этим мораль превращается в проблему. Мораль культуры – это та, которой обладают, мораль цивилизации – та, которую ищут. Одна слишком глубока, чтобы исчерпать ее логическим путем, другая есть функция логики. Еще у Канта и у Платона этика есть только диалектика, игра понятиями, округление метафизической системы. Собственно, в ней не имелось потребности. Категорический императив есть только абстрактная формулировка того, что не составляло для Канта никакого вопроса. Но не так обстоит дело по отношению к Зенону и Шопенгауэру. С этих пор становится необходимым найти, придумать, вынудить то, что уже инстинктивно не было обеспечено. Отсюда начинается цивилизованная этика, которая не есть отражение жизни на познание, а отражение познания на жизнь. Чувствуется что-то искусственное, бездушное, полуистинное во всех этих измышленных системах, наполняющих эпохи подобного рода. Это уже не прежние искреннейшие, почти сверхземные создания, которые по праву стоят рядом с великими искусствами. Теперь исчезает метафизика большого стиля, всякая чистая интуиция перед тем одним, что внезапно становится потребностью, перед концепцией практической морали, которая должна руководить жизнью, потому что эта последняя уже не может собой руководить, философия вплоть до Канта, Аристотеля и «Ведант» была следствием мощных систем миров, среди которых формальная этика занимала скромное место. Теперь она становится моральной философией, с некоторой метафизикой в качестве фона. Гносеологическая страсть уступает первенство практической житейской потребности: социализм, стоицизм, буддизм – суть философии подобного стиля. Этим начинается цивилизация. Жизнь была чисто органической, необходимейшим и осуществленным выражением души: теперь она становится неорганической

бездушной, подчиненной опеке рассудка. Это признавали – и тут лежит наиболее типическая ошибка самочувствования всякой цивилизации – как некоторое завершение. Однако это дух человечества мировых городов являет со бой отнюдь не возвышение душевной стихии, а некоторый остаток, который обнаруживается после того как вся органическая полнота остального умерла и распалась.

Взирать на мир не с высоты, как Эсхил, Платон, Данте и

Гёте, а с точки зрения повседневных потребностей и назойливой действительности, – я обозначаю это как замену орлиной перспективы жизни перспективой лягушачьей. Таково нисхождение от культуры к цивилизации. Всякая этика формулирует взгляд души на ее судьбу, героический или практический, высокий или обыденный, мужественный или дряхлый. Так, я различаю трагическую и плебейскую мораль. Трагическая мораль культуры понимает тяжесть бытия, но из этого она извлекает чувство гордости нести эту тяжесть. Так чувствовали Эсхил, Шекспир и мыслители брахманской философии, равным образом Данте и германский католицизм. То же звучит в бурном боевом хорвате Лютера: "Господь – крепость моя и сила" и то же самое слышится еще даже в Марсельезе. Плебейская мораль Эпикура и Стой, сект эпохи Будды, мораль XIX в. приготовляет план сражения, ставя себе целью обойти судьбу. Она видит во вселенной не Бога, а совокупность фактов. Судьба для нее – это сеть причин и действий, которую мир должен распутать. То, что плебейская мораль понимает под словом «история», мы узнаем из материалистического понимания истории. Это в высшей степени целесообразное жизнепонимание, которое отныне признает непрактичным великое прошлое, издевается над ним и посмеивается. В этом Ницше был, конечно, совершенно прав: аттическая трагедия возникла из полноты жизни. Переносить с достоинством неизбежное, оставаться мужем и героем перед лицом судьбы и богов – таково было аполлоновское чувствование. Здесь Ницше должен был бы идти дальше и приступить к сравнению эпох. То, что делало Эсхила великим, делало Стою малой. Это было уже не изобилие, а бедность, холод и пустота жизни, и римляне довели только до величавости этот интеллектуальный холод и пустоту. Таково же соотношение между этическим пафосом великих мастеров барокко, Шекспира, Баха, Канта, Гёте, между мужественной волей внутренне

быть господином вещей внешнего мира, так как человек знает свое превосходство над ними, и старческой волей европейской современности чисто внешне устранить их с пути – в форме заботливости, гуманности всеобщего мира,

465

техники, государственного принуждения, счастья большинства – так как теперь мы чувствуем себя на одном с ними уровне. Это также воля к власти в противоположность античному претерпению неизбежного; в этом также есть страсть и привязанность к бесконечному, но есть различие между величием метафизического и величием материального преодоления. Отсутствует глубина, то, что прежний человек называл Богом. Это знаменует нисхождение западноевропейской поэзии от воплощения последних мировых тайн к тенденциозной поэзии, наших дней с ее эфемерным разрешением внешних социальных и сексуальных проблем, представляющих максимум того, что еще доступно пониманию. Фаустовское мировое чувство действия; жившее в каждом великом человеке, начиная от Штауфенов и Вельфов до Фридриха Великого, Гёте и Наполеона, мельчая, превратилось в философию работы, причем для характеристики духовного уровня безразлично, защищают ли эту философию или осуждают ее. Культурное понятие действия и цивилизованное бездушное понятие работы относятся друг к другу так же, как способ держать себя Эсхилова Прометея относится к способу держать себя Диогена. Первый – страстотерпец, второй – лентяй. Галилей, Кеплер, Ньютон совершали всякие деяния, современный физик исполняет работу. Плебейская мораль, тривиальная мораль фактов, построенная на повседневности и "здравом смысле" – вот что, несмотря на все широковещательные слова, начиная от Шопенгауэра и до Шоу, лежит в основе всякого жизнепонимания. Хеббель и Ницше, как бы противореча этому, отнюдь не являют собой откровение подлинной трагической морали; они только ставят себе ее целью. Защищать известную вещь или бороться против нее – это только различные формы выражения одинаковых внутренних условий. Отрицающий ныне философию работы есть только сноб, а не запоздавший Медичи. Тот, кто превозносит безграничность прав личности, дает только пикантную вариацию на тему социализма. Ницше – также декадент, социалист, работник.

Он сам не оставляет по этому поводу никакого сомнения. Его

учение (очень отличное от его личного поведения) есть противоположность и контраст к чему-то другому, что все же продолжает существовать, а отнюдь не нечто внутренне изначальное. Его аристократические вкусы, которые ежеминутно оказываются под вопросом вследствие его дарвинистически-физиологических склонностей, ни в коем случае не являются чем-то не допускающим выбора, непосредственно достоверным и скорее выражают собой мощный пафос замедлившего на южных горах Фауста, который со всей северной страстностью

466

отрекается от своей судьбы и хочет освободиться от плебейства, ощущаемого им во всем своем существе.

16

Нисхождение от орлиной перспективы к лягушачьей в

больших жизненных вопросах прикрывается маской пресловутого "возвращения к природе", которое присуще всякой культуре в свойственном ей образе и фаустовская формулировка которого дана Руссо. Нет необходимости обязательно иметь в виду социальные изменения, искусство совершает такой же возврат к природе. Вспомним, как вслед за выступлением рядом с дорийским ионийского ордера колонн – вслед за переходом от героического величия к буржуазному изяществу, от античной готики к античному рококо – следует дальнейшее нисхождение к коринфской колонне, цивилизованному изобретению Каллимаха. Это тоже возвращение к природе, воскрешающее незатушеванный растительный мотив в качестве признака растительного существования, и вместе с тем симптом упадка творческой силы, роднящего последние творческие вкусы античности с классицистской архитектурой гётевской эпохи, с ампиром. Величаво увиденная, величаво воспринятая природа, картина мира, насквозь проникнутая духовностью, начинает уступать место «естественной», грубой,

усвоенной понятиями природе. То, что античность являет с редкою ясностью исторической сменой трех ордеров колонн, есть путь от ранней культуры к культуре поздней и далее к цивилизации, путь от искусства как религии к искусству как науке.

Если где-либо в области искусства всплывает понятие природы, оно всякий раз имеет смысл противопонятия, понятия от противного в собственном значении, духовного отрицания чего-то такого, против чего восстает жизнь, величины, порожденной и образованной противоречием. «Природа» сантиментальной эпохи знаменовала собой робкое сопротивление высокому стилю, который перестал удовлетворять. Природа Руссо есть картина, конципированная как отрицание культуры вообще. Все, что не есть большой город, большой свет, абсолютное государство, метафизика, искусство строгих форм, — все это — природа. «Культура» представляется великой болезнью естественного человека. Философ, политик, художник ненавидят культуру, и так как века высокой культуры суть история в высшем смысле, собственная история человечества, то эту воображаемую природу воспринимают как нечто антиисторическое, как освобождение умов от

467

кошмара великого прошлого. Наряду с мечтательным стремлением к горным вершинам, девственным лесам и пустыням к ней принадлежит и тот антиисторический естественный человек, который является предпосылкой для contrat social и который был конципирован городским рационалистическим воображением в качестве воплощения плебейской морали исключительно ради отрицания морали трагической. Хотят этого или не хотят, представление о таком человеке лежит в основе всей практической философии этического периода. Он тайный герой всей социальной драматики от Хеббеля до Ибсена, которая со всеми своими социальными и сексуальными проблемами есть сплошное отрицание истинно трагического. Он также герой всякого политического и экономического "общественного устройства", бродящего, как привидение, в цивилизованных головах и заступающего место исторических государственных образований. Это все то же, что вывели на

сцену, каждый в пределах своей эпохи, афинские софисты,

философы Санкхья с берегов Ганга и сенсуалисты в Лондоне

и Париже. Большая, всеобъемлющая, отражающая все богатства души форма показалась бременем. Во всех трех случаях проповедовали "естественные права" человека в противоположность традиции, т. е. против оказавшегося непосильным величия своего прошлого, право на лягушачью перспективу в жизненных вопросах в противоположность орлиной перспективе предков. Отсюда та глубокая, рационалистическая ненависть к авторитетам и установлениям, та революционная жажда — и у Ницше и у Будды — избегать, презирать и уничтожать в области социальной, политической и художественной все возросшее, заменить его неорганическими результатами научного анализа, причем путем странного извращения фактов это именовалось заменой искусственного естественным, короче говоря, вся та внутренняя борьба против макрокосма как итога культуры, которую "последний человек" перестает воспринимать как свое и поэтому ненавидит во всех ее внешних исторических остатках. В этом — идентичность фаустовской "переоценки ценностей" с аполлоновским идеалом Диогена, причем и то и другое отличается друг от друга только как строго динамическая и статическая формулировки нигилизма.

17

Итак, каждая культура имеет свой особый род смерти,

вытекающий с глубокой неизбежностью из всего ее существования.

468

Поэтому буддизм, стоицизм и социализм суть морфологически равноценные феномены.

Я подчеркиваю роль буддизма, окончательный смысл которого до сих пор был ложно понимаем. Это отнюдь не пуританское движение, как ислам и янсенизм,

не реформационное, как дионистическое течение против аполлонизма, или лютеранство, направленное против католичества, отнюдь не новая религия, подобная религии «Вед» или религии апостола Павла *, а последнее чисто практическое миронастроение усталых жителей большого города, у которых за спиной законченная культура и ничего впереди; буддизм есть основное чувство индийской цивилизации, и поэтому «одновременен» и равнозначащ со стоицизмом и социализмом. Квинтэссенция этого совершенно светского, отнюдь не метафизического склада мыслей заключается в знаменитой Бенаресской проповеди о "Четырех святых истинах страдания", благодаря которой философствующий принц приобрел своих первых последователей. Ее корни идут от рационалистически-атеистической философии Санкхья, теория которой составляет ее молчаливую предпосылку, совершенно так же как социализм XIX в. вытекает из сенсуализма и материализма XVIII в., и Стоя, независимо от внешнего использования Гераклита, ведет свое начало от Демокрита, Протагора и софистов. Всемогущество разума во всех трех случаях является исходным пунктом морального размышления. О религии нет и речи. Нет ничего более чуждого религии, чем эти три системы в их первоначальной форме. Мы пока не касаемся вопроса, во что они превращаются на последних стадиях цивилизации.

Буддизм отвергает всякое размышление о Боге и о космических проблемах. Для него важно только собственное «я», только устройство действительной жизни. Душа также не признается. Индийский психолог эпохи буддизма поступает так же, как западный психолог нашего времени – а с ним вместе и социалист, признающий внутреннего человека не чем иным, как клубком ощущений и нарастанием химико-электрической энергии. Учитель Нагасена доказывает царю Милинде, что части колесницы, на которой он едет, не есть собственно колесница, что «колесница» – только слово, и что так же обстоит дело и с душой. Душевные феномены определяются как «skandha», «скопление», и признаются преходящими. Это совершенно соответствует представлениям

* Только по истечении нескольких столетий путем возвращения к давно застывшей брахманской теологии, буддийское жизнепонимание, не признающее ни Бога, ни метафизику, превратилось в суррогат религии.

психологии ассоциаций. В учении Будды много материализма. (Само собой разумеется, что каждая культура обладает своим собственным, обусловленным во всех своих подробностях всем ее мирочувствованием родом материализма.) Подобно тому как стоик усваивает понятие Гераклита о Логосе, материалистически его измельчая, или как социализм в своих дарвинистических основоположениях механистически превращает (при посредстве Гегеля) глубокое гетевское понятие развития в нечто поверхностное, точно так же и буддизм по ступает с брахманским представлением Кармы, этим совершенно для нашего мышления недоступных принципом бытия, нередко придавая ему чисто материалистическое значение мировой материи. Еще другой элемент заметен в них, хотя никто еще не обратил на это внимание, а именно: то, что Сократ и немецкие романтики обозначали словом «ирония», тот тонкий редкий цветок диалектики, которая утомилась от самой себя и, изумленно и горько улыбаясь, смотри на дело рук своих – разрушенную картину мира.

Перед нами три формы нигилизма. Вчерашние идеалы,

великие религиозные, художественные, государственные формы изжиты и только этот последний акт культуры – ее самоотрицание – еще раз служит выражением прасимвола, всего ее существования. Фаустовский нигилист, Ибсен и Ницше, Маркс и Вагнер, разрушает свои идеалы, аполлоновский Эпикур, а также Антисфен и Зенон, смотрит, как они рассыпаются перед его глазами, индийский нигилист уходит от них в самого себя. Стоицизм имеет в виду способ держать себя отдельного человека, его статуеобразное, сосредоточенное в одном настоящем существование, без всякого отношения к будущему или прошедшему. Социализм есть динамическое трактование той же темы, та же пессимистическая тенденция не к величию, а к практическим потребностям жизни, но отмеченная мощным стремлением в даль к совокупности будущего, и распространяющаяся на все человечество, которое должно подчиниться единому принципу; буддизм, который только религиозно-психологический дилетант может сравнивать с христианством *, почти не поддается выражению, словами западных языков. Допустимо говорить о стоической нирване, ссылаясь при этом на образ Диогена, допустимо также

* В этом случае, во-первых, надо указать, идет ли речь о христианстве эпохи отцов церкви или о христианстве крестовых походов, потому что это совершенно две разные религии под одним и тем же догматически-культовым одеянием. Тем же отсутствием историко-психологического чутья отмечено излюбленное сравнение теперешнего социализма с первоначальным христианством.

470

понятие социалистической нирваны, поскольку имеется в виду отказ от борьбы за существование, который европейская усталость маскирует лозунгами: всеобщий мир, гуманность и братство всех людей. Но все это чрезвычайно далеко от жуткого и глубокого понятия буддийской нирваны, которое неосуществимо в пределах нашего способа мышления. Как будто бы души старых культур в своих последних истончениях и уже при смерти ревниво оберегают свою собственность, свою совокупность форм и свой родившийся вместе с ними прасимвол. В буддизме нет ничего такого, что могло бы быть «христианским», и нет ничего в стоицизме общего с тем, что встречается в исламе эпохи около 1000 г. после Р.Х., нет ни-

чего, что роднило бы Конфуция с социализмом. Положение:

si duo faciunt idem, non est idem, которое должно бы стоять в

заголовке каждого исторического исследования, имеющего дело с живым, никогда не повторяющимся становлением, а не с логическим, причинным, выражающимся числами ставшим, — особенно применимо к этим завершающим культурное развитие проявлениям. Во всех цивилизациях душевное бытие сменяется умственным, но эта умственность в каждом отдельном случае обладает другой структурой и подчинена языку форм другой символики. Как раз при такой единственности бытия, которое, действуя в глубинах, в бессознательном, творит эти поздние образования исторической поверхности, особенно важно сродство их по исторической ступени. То, что они выражают, — различно, но то, что они выражают это именно известным способом, отмечает их как «одновременные» феномены. Отказ Будды от полной, мужественной жизни кажется стоическим, и буддийским — аналогичный отказ стоический. Я уже упоминал о связи катарсиса аттической драмы с идеей нирваны. Чувствуется, что современный социализм, несмотря на то, что он целое столетие употребил на внутреннюю этическую разработку, не достиг еще той ясной, неподвижной, покорной формулировки, к которой ему окончательно предстоит прийти. Может быть, ближайшие десятилетия вслед за Великой войной дадут ему зрелую формулу, аналогичную той какую Хрисипп нашел для Стои. Но уже в наши дни стоической представляется — в высших сферах — его тенденция к самодисциплине и самоотречению из-за сознания большого предназначения, а также весь его римско-прусский, в высшей степени непопулярный элемент, и буддийским представляется его пренебрежение к минутному удовольствию ("carpe diem"); несомненные черты эпикурейства присущи его популярному идеалу, сообщающему ему притягательную силу в глазах низших слоев, тому культу

471

который, однако, имеет в виду всю массу, а не отдельного человека.

Всем трем свойственно создание жизни из сознания, а не

из бессознательного. Далеко позади лежит искренность жизни, составлявшая одно с не знавшим свободы выбора выражением известного мирочувствования. Здесь уже нет потребности и возможности выражения, потому что душа истощилась и все заложенные в ней возможности сделались действительностью. Но жизненный импульс продолжает существовать и распространяет свою власть над одухотворенным сознанием, и таким образом слагаются формы совершенно другого рода человеческого бытия: жизнь, полная причинности, а не направляемая судьбой, определяемая принципами целесообразности, а не образуемая внутренней неизбежностью, познанная, а не ощущаемая. Нет большей противоположности, чем противоположность между цивилизованным и культурным человеком. Даже первобытный человек не настолько чужд внутренне человеку дорийскому и готическому.

У каждой души есть религия. Это только другое слово для ее бытия. Все живые формы, в которых душа проявляется, все искусства, догматы, культы,

метафизические, математические миры форм, всякий орнамент, всякая колонна, всякий стих, всякая идея в глубине религиозны и должны быть таковыми. Отныне это становится невозможным. Сущность всякой культуры – религия, следовательно сущность всякой цивилизации – иррелигиозность. Эти два слова также выражают одно и то же явление. Кто не чувствует этого в творчестве Мане по сравнению с Веласкесом, Вагнера – с Глюком, Лисиппа – с Фидием, Феокрита – с Пивдаром, тот не знает лучшего в искусстве. Религиозна также архитектура рококо даже в ее самых светских созданиях. Иррелигиозны римские постройки, в том числе и храмы богов. Пантеон, прамечеть, чье внутреннее пространство исполнено настойчивым магическим чувством Бога, есть единственный пример религиозного зодчества, случайно возникший в древнем Риме. Мировые города в противоположность старым городам культуры, Александрия в противоположность Афинам, Берлин – Нюрнбергу, иррелигиозны (не надо смешивать с понятием анти-религиозности) во всех своих подробностях включительно до картины улиц, до языка и сухих интеллигентных черт лиц *. И соответственно этому иррелигиозны и бездушны также этические

* Надо обратить внимание на поразительное сходство многих римских голов с нынешними практическими деятелями американского стиля и, хотя не столь очевидное, с многими египетскими портретными бюстами Нового Царства.

миронастроения, которые вполне связаны с миром форм феномена мировых городов. Социализм есть фаустовское жизнечувствование, ставшее иррелигиозным; об этом же свидетельствует так называемое ("истинное") христианство, о котором социалист так охотно говорит и под которым он подразумевает нечто вроде "освобожденной от догмата морали". Иррелигиозны стоицизм и буддизм в сравнении с религией Гомера и «Вед», и для дела совершенно не важно, признает ли и практикует ли римский стоик императорский культ, оспаривает ли позднейший буддист с полным убеждением свой атеизм, именует ли себя социалист свободно-религиозным, или "продолжает и дальше верить в Бога".

Это угасание живой внутренней религиозности, определяющее собой и наполняющее даже самую незначительную черту бытия, равносильно тому, что в исторической картине мира выражается превращением культуры в цивилизацию, что я раньше назвал "периодом, увядания, переломом (климактериумом) культуры", оно есть момент, когда душевная плодотворность известного вида людей окончательно истощена и конструкция заступает место творчества. Если понимать слово «неплодотворность» во всей полноте его первоначального смысла, то оно обозначает всю конечную судьбу мозговых людей больших городов, и совершенно исключительным фактом исторической символики является то обстоятельство, что переход этот выражается не только в угасании большого искусства, великих систем мышления, большого стиля, но также и совершенно материально в бездетстве и расовой смерти цивилизованных, отделенных от земли слоев населения, феномене, который был достаточно известен в римскую императорскую эпоху и возбуждал не мало опасений, но отвратить который неизбежным образом не было возможности. Выяснить этот факт и его последствия для поздних поколений было задачей и смыслом всех «одновременных» философий, начиная с Будды, Зенона и Шопенгауэра. Из этого следует дальше: так как каждая цивилизация имеет свою собственную этическую формулировку своего существования, то она может иметь только ее одну. Это рассудочная, целесообразная, родившаяся из нужды, а не из обилия формулировка того, что до сего времени было действенно в бессознательном. Возведение бессознательного – подчиненного судьбе, трагического – в свет духовного сознания, где оно застывает в логический и причинный механизм: это внутри каждой философии (история которой есть всякий раз биография организма, заключающая его рождение, юность, старость и смерть) равносильно окончанию метафизического периода и началу

этического периода, свойственного эпохе мировых городов. Подобно тому как метафизика брахманская, ионическая и эпохи барокко обнаруживают одно и то же мирочувствование в разного рода идеалистических и реалистических концепциях, причем отдельные мыслители отнюдь не стремились и не могли выразить что-либо в глубине существенно различное, равным образом и все мышление известной цивилизации, одеваясь в разные уборы, сосредоточивается на одном и том же идеале сознательной жизни. Надо различать стоицизм как учение и как общий дух времени. В последнем смысле к нему принадлежали

Эпикур, академики, скептики и циники. У них – общий идеал просвещенного, занятого только самим собой мудреца. Только различие личных вкусов и темперамента в сфере античного человечества сообщают ему ту или иную формулировку. Так же дело обстоит и на Западе. Шопенгауэр и Ницше, мораль сострадания и господская мораль, отрицание и утверждение воли к жизни в глубине это – то же самое, различающееся только в стиле мышления. Тенденция к

анархизму, наблюдаемая, например, у Штирнера и Ибсена,

есть только один из оттенков всеобщего социализма. От различия личного характера зависит, принимают ли за точку отправления «я» или бесконечность, субъективно или объективно, т. е. идеалистически или реалистически приводят в научный порядок фаустовское мирочувствование, мировое притязание фаустовского «я», уверенного в своем единстве с бесконечностью. Первое ведет к анархическому (индивидуалистскому) основному отношению к вопросам внешней жизни, второе – к социалистическому (коллективистскому). Сами свойства жизни от этого не изменяются.

18

Таким образом, с началом цивилизации нравственность

превращается из сердечного образа в головной принцип, из

непосредственно наличествующего феномена – в средство и

объект, которым оперируют. Она уже не вскрывается в каждой черте жизни, а обосновывается и приводится в исполнение.

Не может быть никаких сомнений относительно жизненного субстрата всех этих новых интеллектуальных образований, именно относительно того "нового человека", на которого с надеждой взирают все упадочные эпохи. Это бесформенно переливающаяся в больших городах чернь вместо народа, лишенная корней городская масса,? как говорили в Афинах, вместо сросшегося с природой даже еще на городских

474

улицах сохраняющего крестьянскую складку человечества культурной страны. Это посетитель агоры Александрии и Рима и его «современник», нынешний читатель газет; это "образованный человек", искусственный продукт нивелирующего городского образования, пользующегося как прежде, так и теперь школой и общественностью; это античный и западный завсегдатай театра, увеселительных мест, спорта и злободневной литературы. Эта поздно появляющаяся масса, а отнюдь не «человечество» есть объект стоической и социалистической пропаганды, и равнозначащие явления важно наблюдать в египетском Новом Царстве, в буддийской Индии и Китае Конфуция.

Этому соответствует характерная форма общественной деятельности – диатриба. Ранее принимавшаяся за позднеантичное явление, она есть одна из форм проявления деятельности всякой цивилизации. Насквозь диалектическая, практическая, плебейская, она заменяет внушительный, имеющий широкое влияние образ великих людей безудержной агитацией людей маленьких, но умных, заменяет идеи – целью, символы – программой. Экспансивность всякой цивилизации, империалистическая замена времени пространством, характерна также для нее: качество заменяется количеством, углубление – распространением. Нельзя смешивать эту торопливую деятельность с фаустовской волей к власти. Она только есть признак того, что творческая внутренняя жизнь пришла к концу и для духовного существования сохранилась возможность осуществляться только внешним образом, в пространстве, материально. Диатриба – необходимая составная часть "религии иррелигиозности"; здесь она играет роль "душевного спасения". Она проявляется в образе индийской проповеди, античной риторики, западного журнализма. Она обращается к большинству, а не к лучшим. Она оценивает свои средства числом успехов. Она заменяет мышление старого времени интеллектуальной мужской проституцией в речах и писаниях, господствуя во всех залах и на всех площадях мировых городов. Риторична – вся философия эллинизма, журналистичны – роман Золя и драма Ибсена. Нельзя смешивать этой

духовной проституции с первым выступлением христианства. Христианскую миссию в ее коренной сущности почти всегда ложно истолковывали. Но первоначальное христианство, магическая религия основателя, душа которого была совсем не способна на эту грубую активность без такта и без глубины, попало в шумную городскую демагогическую гласность Римской империи только благодаря проповедям Павла и его эллинистической практике, — как известно

475

наперекор самому упорному сопротивлению первоначальной общины. Хотя у Павла его эллинское образование и было весьма поверхностным (он был и остаются иудеем, а не стоиком), но все же внешне оно сделало его членом античной цивилизации. Павел изменил только направление, а не форму своей деятельности: таково значение события в Дамаске. Слова: "Идите во все концы мира и научите все народы", в чьи бы уста они ни были вложены, представляют собой формулу позднеантичного стоического, цивилизованного склада, которая в противоположность раннему христианству, с его далекой примитивной родиной, знаменует отнюдь не рождение культуры, а умирающую среди бесформенных человеческих масс цивилизацию. Эта же формула проникает, в качестве практического правила, во все тогдашние религии, в культ Исиды и Митры, неоплатонизм и манихейство, как только они выступают из своей восточной родины на античную почву. Не христианство покорило античный мир посредством диатрибы, а античность этим способом усвоила себе его. "Все народы" — эти слова отнюдь не имеют в виду крестьянское население страны, которое не принимается в расчет ни в одной цивилизации. Христос призвал к себе рыбаков и крестьян, Павел держался агоры больших городов и, следовательно, форм пропаганды больших городов. Слово «язычник» (paganus) показывает доныне, на кого она имела меньше всего влияния. Как различны Павел и Бонифаций! Глубоко германский тип Бонифация в его фаустовской страстности, среди лесов и уединенных долин, обозначает нечто строго противоположное, точно так же как и благодушные цистерцианцы с их сельским хозяйством, и рыцари германского Ордена Крестоносцев на славянском востоке. Здесь — снова молодость, расцвет, тоскливое стремление на фоне крестьянской страны. Только в XIX столетии вновь появляется на этой состарившейся между тем почве диатриба, со всем, что ей присуще, — с большим городом, как базой, и массой в качестве публики. Подлинное крестьянство так же мало входит в круг рассмотрения социализма, как и в круг рассмотрения буддизма и Стои. Только здесь, в городах европейского Запада, Павел снова находит свое подобие, касается ли дело сектантского христианства, или антицерковных, социалистических или биологических интересов, свободомыслия или эфемерных религиозных образований.

Зенон и Будда достигают почета. Царь Асока и Марк Аврелий, в лице которых после многих столетий подготовки вступило на престол последнее миронастроение, принадлежат к запоздавшим людям внутренней культуры. Но в обоих

476

случаях мы имеем перед собой ту же картину распространения, действия вширь, а именно буддийскую и стоическую пропаганду с толпами плоских, грязных, назойливых салонных философов и странствующих проповедников, с массой мелких злободневных памфлетов и народных книжек, с дурными манерами, трафаретными мыслями и журнальными тирадами. Лукианова знаменитая сатира от слова до слова применима к Индии и современности.

Вся античная философия после Платона и Аристотеля есть

риторика. Весь социализм в широком смысле, от писаний

Шопенгауэра до эскизов Шоу, не исключая и Ницше, по

форме и намерениям — журнализм. Таковы же вся социальная драматика, вызванная к жизни нравственной страстью Шиллера ("сцена как моральное учреждение" вплоть до Ибсена и Стриндберга), популярное естествознание с его социально-этическими, перенесенными на мир животных скрытыми умыслами, и быстро растворяющиеся и гуманитарном настроении остатки протестантского христианства. Поэт, священник, ученый становятся журналистами. Как глубоко обоснована эта форма всякой цивилизованной этики, доказывает пример Ницше, в руках которого Заратустра превратился в странствующего проповедника.

Для этого решительного поворота к внешней жизни, которая теперь только одна и существует, к биологическому

факту, которому судьба рисуется только в форме объективных фактов и причинных отношений, нет ничего показательнее, чем этический пафос, с которым прибегают к философии пищеварения, питания и гигиены. Вопросы алкоголизма и вегетарианства дебатируются с религиозной серьезностью; очевидно, в этом самая важная сторона проблемы, до которой может возвыситься "новый человек". Такова лягушачья перспектива этих поколений. Религии, возникшие на пороге великих культур, религия гомеровская, ведийская, христианство Иисуса, фаустовское христианство рыцарских германцев сочли бы ниже своего достоинства снисходить до вопросов такого рода. Теперь к этим вопросам приходится восходить. Буддизм без таковых немыслим. В кругах софистов, Антисфена, стоиков и скептиков эти вопросы приобретают большое значение. Уже Аристотель писал о вопросе алкоголизма; целый ряд философов рассуждал о вегетарианстве, и вся разница между аполлоновским и фаустовским фарсом лишь в том, что циник сосредоточивает свои теоретические интересы на собственном пищеварении, а Шоу — на пищеварении "всех людей". Один отказывается, другой запрещает. Всем известно

477

с какой любовью Ницше еще в "Ессе homo" дилетантствует по поводу вопросов такого рода.

19

Обратимся еще раз к социализму, как к фаустовскому

примеру цивилизированной, интеллектуальной, логизированной, отвергающей судьбу и утверждающей причинность этики. То, что говорят о нем друзья и враги, что он, согласно одному мнению, есть образ будущего, или, согласно другому, признак падения, одинаково верно. Мы все бессознательные социалисты. Мы носим его в себе Как жизнечувствование, хотим ли мы этого или не хотим. И даже сопротивление ему носит его форму.

Все античные люди позднейшего времени были бессознательными стоиками. Весь римский народ, как тело, как индивидуальность, обладает стоической душой; когда жил Зенон, тогда "populus romanus", этот народ солдат и чиновников, с его миром богов, в котором существуют только сухие практические обязанности по отношению к богам и нет рассказов о богах и их приключениях, только что начинал образовываться. Настоящий римлянин, именно тот, который всего решительнее отвергал бы это, был стоиком в строгом смысле гораздо более, чем мог бы быть таковым грек: он еще жил в известного рода первобытном варварстве в ту эпоху, когда античная жизнь опять приблизилась к этому варварству; у него отсутствовал внутренний остаток культуры, затемняющий ясность цивилизованного типа. Латинский язык, сплошь практический и прозаический, остался самым мощным созданием стоицизма *.

Вспомним нашу основную мысль, а именно, что история и

природа — две противоположности, что мы владеем в качестве выражения и осуществления нашей духовности двумя мирами как возможными, из которых один мир природы, сложившийся из ставшего и познанного, насыщенный законами, цифрами, границами, логикой, сплошь система, механизм, причина и действие; другой — история, непосредственное выражение становления и жизни, созерцаемый, но не познаваемый, направляемый иной логикой и неизбежностью, которую нельзя выразить словами, а именно — логикой судьбы. Оба мира противостоят друг другу, как жизнь и смерть, направление и протяжение, вечное будущее и вечное прошлое.

* Латынь III столетия была еще подвижным, богатым красками крестьянским языком.

478

В основе цивилизации лежит чувство природы, уже ставшего, законченного, познанного, мертвого мира. Шаг от культуры к цивилизации можно определить

как метаморфозу истории в естественно-исторические формы. Это и есть тайный смысл "возврата к природе", именно к застывшей, рассудочно постигаемой, законосообразной природе, поворота от судьбы к причинности. Фаустовский человек цивилизованной стадии, мир которого является бесконечным сцеплением причинности и для которого вся сущность этого мира исчерпывается причиной и действием, средством и целью, есть социалист. Это – форма его духовного существования.

Социализм есть возможный максимум жизнечувствования, находящегося под знаком цели. Потому что живое направление бытия, ощущаемое в словах «время» и «судьба», став неподвижным и будучи сознанным и познанным, превращается в механизм средства и цели. Направление есть жизнь, цель – смерть. Фаустовским является устремление вперед, социалистическим – его механический остаток – «прогресс». Отношение между ними – отношение тела и скелета. В этом вместе с тем различие социализма от буддизма и стоицизма, которые, будучи настроены столь же механически, в согласии со своими идеалами нирваны и атараксии не знают динамической страсти третьего измерения, воли к бесконечному и пафоса протяженности.

Социализм – вопреки внешним иллюзиям – отнюдь не есть система милосердия, гуманности, мира и заботы, а система воли к власти. Все остальное – самообман. Цель его совершенно империалистическая: благоденствие в экспансивном смысле, но не больных людей, а жизнедеятельных, которым стремятся дать свободу действия, вопреки сопротивлению собственности, рождения и традиции. Мораль чувства, мораль, построенная на пользе, никогда не была у нас последним инстинктом, хотя бы сами носители этого инстинкта думали иначе. Во главе моральной современности необходимо поставить Канта, в данном случае ученика Руссо, и его этику, отвергающую мотивы сострадания и резко отчеканивающую предписание: "поступай так, чтобы…". Всякая этика этого стиля является выражением воли к бесконечному, а эта воля требует преодоления момента, преодоления наличия, преодоления переднего плана жизни. Сократовскую формулу: "Знание есть добродетель" уже Бэкон заменяет положением: "Знание есть власть". Стоик принимает мир как он есть. Социалист стремится организовать его со стороны формы и содержания, переделать, наполнить своим духом. Стоик приспособляется. Социалист повелевает. Весь мир должен воспринять формы

его сознания – так можно перевести идеи "Критики чистого

разума" на язык этики. Вот последний смысл категорического

императива, который социализм прилагает к политике социальной и хозяйственной жизни: поступай так, как будто принципы твоей деятельности должны стать, при посредстве твоей воли, всеобщими законами природы. И эта тираническая тенденция не чужда даже самым неглубоким явлениям современности.

Во-вторых, социализм есть душевная динамика. Должен

быть создан образ не для пребывания и жеста, а для деятельности. Жизнь важна постольку, поскольку она есть деятельность. И вот таким образом, чрез механизирование органического принципа деятельности, возникает идея работы как цивилизованной формы фаустовской деятельности. Мораль эта, это стремление придать жизни возможно более активную форму, сильнее разума, моральные программы которого, как бы ни были они священны, как бы пламенно в них ни верили и страстно ни защищали, только постольку действенны, поскольку совпадают с направлением вышеуказанного стремления или бывают им истолкованы в своем смысле. Во всем остальном они остаются словами. Надо отличать во всей современности популярную (антично понимаемую, статическую) сторону, приятное ничегонеделание, заботы о здоровье, счастье, беззаботность, всеобщий мир, короче сказать, все мнимохристианское, – от высшего этоса, придающего значение только действию, от непонятного и нежелательного для масс – как и все фаустовское, – от высокой идеализации цели, а следовательно и работы. Если сопоставить с римским "panern et circenses", последним эпикурейско-стоическим жизненным символом, соответствующий северный символ, то мы должны назвать право на труд, которое уже лежит в основе насквозь проникнутого прусским духом и ставшего теперь общеевропейским государственного социализма Фихте, а также последние самые ужасные стадии этого развития, которое найдет свое завершение в

обязательном труде.

И, наконец, его наполеоновская сторона, то, что "aere perennius", воля к длительности, к будущему. Аисторический, аполлоновский человек оглядывался на золотой век; это освобождало его от мысли о грядущем. Социалист – умирающий Фауст – весь предан исторической заботливости, будущему, воспринимаемому им как задача и цель, по сравнению с которыми счастье минуты достойно презрения. Античный дух с его оракулами и гаданием по птицам хочет только знать будущее, а западный хочет его творить. Третье царство – вот германский идеал, вечное завтра, с которым

480

связали свою жизнь все великие люди, начиная с Данте и до

Ницше и Ибсена – "стрелы стремления к тому берегу", как

говорится в «Заратустре». Жизнь Александра была чудесным

опьянением, сновидением, в котором еще раз воскресали гомеровские времена; жизнь Наполеона была гигантской работой, не для себя, не для Франции, а для будущего вообще.

В этом месте я возвращаюсь к ранее сказанному и напомню еще раз, как различно представляли себе большие культуры сущность мировой истории: античный человек видел только себя и свою судьбу в виде покоящейся близи и не задавался вопросами, откуда и куда. Универсальная история для него понятие невозможное. Таково статическое понимание истории. Для магического человека история – огромная мировая драма, протекающая между творением и гибелью, борьба между душой и духом, добром и злом, Богом и диаволом, известное, строго ограниченное действие, на кульминационном пункте которого стоит единичная катастрофа: явление Спасителя. Фаустовский человек видит в истории напряженное развитие к определенной цели. Ряд веков: Древний мир – Средние века – Новое время, есть идея динамическая. Фаустовский человек не может представить себе историю иначе, и если это и не мировая история как таковая и в общем смысле, а образ мировой истории фаустовского стиля, получающий существование и истинность вместе с западноевропейской культурой и вместе с ней же прекращающийся, то социализм есть логическое и практическое увенчание этого представления. В нем картина получает свое, подготовлявшееся еще с эпохи готики, завершение.

И здесь социализм – в противоположность буддизму и

стоицизму – становится трагическим. Очень показательно,

что Ницше необыкновенно ясен, как только вопрос касается

разрушения и переоценки, и, наоборот, он теряется в туманных общих местах, как только речь касается вопроса "для чего?", вопроса цели. Его критика декаданса глубока, его учение о сверхчеловеке – только излюбленный конек. И то же самое применимо к Ибсену – к «Бравду» и «Росмерсхольму», "Юлиану Отступнику" и "Строителю Сольнесу", к Хебелю, Вагнеру и прочим. И в этом глубокая неизбежность, так как, начиная с Руссо, фаустовскому человеку не на что больше надеяться. Здесь что-то окончилось. Северная душа истощила все свои внутренние возможности; остались лишь динамическая буря и порыв, выражающийся во всемирно- исторических видениях будущего, охватывающих тысячелетия, остались стремления, творческая страсть, умственная форма существования, лишенная содержания. Эта душа была

481

сплошь воля, сила, и ничего другого; она нуждалась в цели

для своей колумбовской тоски; ей нужно было хотя бы мнимое содержание для ее деятельности, и тонкий наблюдатель найдет, таким образом, черты Хьялмара Экдаля во всей современности, даже в ее наивысших проявлениях. Ибсен назвал это ложью жизни. Крупица этой лжи чувствуется во всей духовной жизни западноевропейской цивилизации, поскольку она обращена к религиозному, художественному, философскому будущему, к нематериальной цели, к третьему царству, в то время как в сокровенной глубине не замолкает глухое чувство, что вся эта деятельность лишь видимость, отчаянный самообман исторической

души. Из этого трагического положения – гамлетовского мотива наизнанку – вышла насильственная концепция Ницше о вечном возврате, в который он по чистой совести никогда не верил, но за который все-таки крепко держался, чтобы спасти свою роль провозвестника. На этой жизненной лжи покоится Байрейт, который хотел чем-то быть в противоположность Пергаму, который был чем-то. И призрак этой лжи присущ всему политическому, экономическому, этическому социализму, который насильственно замалчивает уничтожающую серьезность своих результатов, чтобы спасти иллюзии последнего благополучия.

20

Остается сказать еще одно слово об истории философии, морфология которой представляет собой проблему, которая

даже не была открыта, не говоря уже о ее разрешении.

Одной общей философии не существует; у каждой культуры своя собственная философия; она есть часть ее общей символики выражения, уголок осуществленной душевности. Как феномен она соответствует мирам форм математики и больших искусств. Ее концепции стоят рядом с решающими созданиями искусства: "Божественной Комедией", «Парсифалем», трагедиями Эсхила. Ее системы обладают стилем. Несмотря на внешнюю связь с научным познанием, они – свободные порождения творческих умов. Но каждая культура имеет также свою философию подъема и падения, известный метафизический период, когда жизнь еще несет в себе хаос и творит из своей полноты образы мира, и период этический,

когда истощенная жизнь принуждена думать о самой себе и

употреблять остатки творчества на вопросы дня. Первая принадлежит к высшим деяниям культуры: брахманская, ионическая философия, философия барокко. Вторая есть порождение цивилизации и ограничивает свое применение районами

482

больших городов и формой существования-интеллектуальных людей. В одной – откровение жизни, другая берет жизнь -

с внешней стороны – как объект. В первой мы видим тесный ряд великих образов, от Анаксимандра до Платона и от Де-

карта до Канта. В них аполлоновская и фаустовская духовность проницает вселенную и старается овладеть ее тайнами. Несмотря на пользование логикой и всеми ее тончайшими средствами, в основании всех этих созданий глубочайшей непосредственности лежит интуиция, которой все подчиняется. Еще Кантова система в своих глубочайших чертах была провидена и только потом фиксирована и приведена в порядок при помощи логических и систематических принципов.

Доказательством этому служит отношение к математике,

смысл которой, как непосредственной интуиции ставшего -

через концепцию идеи числа, тип которого всегда существен

для одной только культуры, – выяснен мною здесь впервые.

Кто не вник в мир форм чисел, кто как символы не переживает их внутри себя, тот не метафизик. Действительно, великие философы эпохи барокко – Декарт, Паскаль, Гоббс, Лейбниц – создали анализ, и такая же роль принадлежит досократикам и Платону. Лейбниц рядом с Ньютоном и Гауссом, Платон и Пифагор рядом с Архимедом – это вершины математического развития. Но уже Кант лишен значения как математик. Он не проник в тонкости тогдашнего счисления бесконечно малых величин, равно как и не понял аксиоматику Лейбница. В этом он похож на своего «современника» Аристотеля, который был также дилетантом "in mathematicis", и с тех пор ни один философ не числится среди математиков. Кант очень неудачно подбирает геометрические доказательства для своей теории познания, и "Критика чистого разума"

показывает, что для него действительно живой была только элементарная математика, каковое обстоятельство сильно послужило во вред его теории времени и пространства, для которой была бы желательна поверка при помощи сложнейших вопросов счисления бесконечно малых. Наконец Фихте, Гегель, Шеллинг совсем не были математиками, равно как Зенон и Эпикур. Слабость Шопенгауэра в этом отношении близка к ограниченности, не говоря уже о диковинных опытах Ницше. Но и это также "возврат к природе". Вместе с миром числовых форм было утрачено большое предание. С этих пор отсутствует не только тектоника систем, но даже и то, что можно назвать большим стилем мышления. Шопенгауэр называл сам себя случайным мыслителем. Вспомним о взаимоотношениях математики с пластикой и музыкой. Кант и Платон стоят у порога. Начинается

483

"философия без математики". Этика намеревается перерасти свою роль как части абстрактной теории. С этих пор этика

делается самой философией, которая включает другие области; это значит: не макрокосм, а практическая жизнь становится центром исследования. Горизонт сузился. Жажда чистого мышления слабеет. Метафизика – вчерашняя госпожа – сегодня становится служанкой. Ее роль сводится к постройке фундамента, на котором зиждется практическое мышление. Сам фундамент становится все более излишним. Метафизическим, непрактичным, "камнем вместо хлеба" перестают заниматься и высмеивают. У Шопенгауэра три первые книги существуют ради четвертой. Кант только думал, что у него дело обстоит так же. Фактически для него центр творения еще чистый, а не практический разум. Буквально также разделяется античная философия до и после Аристотеля; там широкое восприятие космоса, слегка обогащенное формальной этикой, здесь – сама этика, как программа, как потребность на базисе поверхностной, мимоходом конципированной метафизики. Чувствуется, что отсутствие логической совестливости, с каким, например, Ницше быстро набрасывает подобные теории, совершенно не в силах понизить ценность самой философии.

Как известно, Шопенгауэр ("Парерга и паралипомена",

§ 656) пришел не от своей метафизики к пессимизму, а обратно, от пессимизма, который охватил его в 17-летнем возрасте, к конструкции своей системы. Шоу, очень важный свидетель, обращает в "Мыслях Ибсена", внимание на то, что вполне возможно заимствовать – как он выражается – у Шопенгауэра его философию, одновременно отвергая его метафизику. Таким образом инстинктивно выделяется та сторона, благодаря которой он был первым мыслителем нового времени, и та, которая по устаревшей традиции продолжала считаться необходимой частью философии. Никто не подумал бы произвести это разделение у Канта. Оно бы и не удалось. Относительно Ницше легко установить, что его "философия"

была внутренним очень ранним переживанием, тогда как то,

что ему требовалось из метафизики, он быстро и не вполне удовлетворительно пополнил с помощью нескольких книг, и даже не сумел точно изложить свое этическое учение. Совершенно такое же смешение напластованных мыслей живых и современных и мыслей метафизических, требуемых привычкой, можно найти у Эпикура и у стоиков. Это явление не оставляет никакого сомнения относительно сущности цивилизованной философии.

484

Метафизика истощила свои возможности. Мировой город окончательно покорил деревню, и его дух образует теперь

собственную, неизбежно направленную на внешнее, механическую, бездушную теорию. Не без основания вводится теперь в словоупотребление «мозг» вместо «душа». И так как в западноевропейском мозгу воля к власти, тираническое направление к будущему и организации целого стремится к практическому выражению, то этика, теряя из виду метафизическое прошлое, принимает политико-экономический характер. Ведущая свое начало от Гегеля и Шопенгауэра, философия современности, поскольку она отражает дух времени – чего нельзя сказать, например, про Лотце и Гербарта, – есть критика общества.

То внимание, которое стоик уделяет собственному телу,

западный человек посвящает общественному телу. Не

случайно, что социализм (Маркс, Энгельс), анархизм (Штирнер) и проблематика социальной драмы (Хеббель) вышли из школы Гегеля. Социализм есть превращенная в этическое, именно императивное, политическая экономия. Вплоть до Канта, пока существовала метафизика большого стиля, политическая экономия оставалась наукой. Как только «философия» совпала с практической этикой, эта последняя стала вместо математики нормативным принципом мирового мышления.

философ не свободен выбирать свои темы, и темы философии отнюдь не одни и те же повсюду. Вечных вопросов нет, есть только вопросы, почувствованные и выдвинутые из бытия исторически индивидуального человечества, из бытия какой-нибудь отдельной культуры. "Все преходящее есть только подобие", — то же можно сказать про всякую настоящую философию, как духовное выражение этого бытия, как осуществление душевных возможностей в мире форм понятий, мыслей, интуиций, соединенных в живом явлении ее создателя. И каждая такая философия, с первого до последнего слова, от абстрактнейшей темы до самых личных характерных черт — как нечто ставшее, как нечто проецированное из души в мир, из царства свободы — в царство неизбежности, из непосредственно живущего — в область пространственно-логического — есть чистый символ исторически ограниченного вида человечества и, следовательно, есть нечто преходящее, обладающее определенным темпом и определенной жизненной длительностью. Поэтому в выборе темы лежит строгая неизбежность. У каждой эпохи имеется своя тема, обладающая значением только для нее, и ни для какой другой. Не ошибаться в выборе темы — вот признак прирожденного

философа. То, что остается от философии после прекращения продуктивности, лишено значения; это- профессиональная на-

ука, скучное нагромождение систематических и предметных тонкостей.

Вот почему философия XIX в. в. смысле продуктивности есть только этика, только критика общественного уклада, и

ничего больше. Поэтому, кроме практиков, самыми значительными представителями ее — и это соответствует фаустовской активности — являются драматурги, рядом с которыми совершенно сходят на нет все присяжные философы с их логикой, психологией и систематикой. Только благодаря тому обстоятельству, что эти мелкие люди, только ученые, постоянно писали" также и историю философии — и какую историю! — перечень лиц и «выводов», — случилось так, что теперь никто не знает, что такое история философии и чем она могла бы быть.

Поэтому глубокое органическое единство мышления этой

эпохи никем не было понято. Ее философскую сущность можно привести в. формулу, спросив себя, в чем и в какой степени Шоу является учеником и завершителем Ницше. Это сопоставление отнюдь не должно быть понято иронически. Мыслителем я называю того, кто является представителем своего времени и сводит в окончательные духовные формы живое содержание эпохи (имеющее очень мало или совсем не имеющее ничего общего с актуальностью). В своем анализе Греции Ницше постольку мыслитель, а не только филолог или непринужденный собеседник, поскольку он под этой маской дает образ своей проблемы декаданса. В своих комедиях Шоу постольку мыслитель, а не просто экономист и журналист, поскольку его проблемы могли бы быть выражены также и в античной формулировке. Надо только уметь отличать существенную их сторону от внешней тенденции. Шоу — единственный значительный мыслитель, который последовательно пошел по следам подлинного Ницше, а именно как продуктивный критик западной морали, тогда как, с другой стороны, он в качестве поэта довел до последних итогов деятельность Ибсена и в своих пьесах отказался от остатка художественного создания образов ради дискуссии, причем, конечно, понятия «мыслитель» и «поэт» применимы к этому последнему и уже несколько отмеченному признаком эпигонства члену ряда все же не без некоторой иронии, даже если предварительно учесть разницу между немецким и английским духом, между последним отзвуком поздней, почти подземной культуры, которая внезапно обнаружилась в Ницше, и законченной в

себе, чисто мозговой цивилизацией, между

486

орлиной перспективой, к которой постоянно устремляется

Ницше, и лягушачьей перспективой, за которую с ограниченным удовлетворением держится Шоу.

Ницше был всегда и во всем учеником материалистических десятилетий, поскольку запоздавший романтик не влиял в нем на стиль, тон и приемы его философии. Его неудержимо привлекают к Шопенгауэру – хотя причину этого не сознавал ни он сам и никто из последующих до сего дня – как раз тот элемент учения последнего, в котором Шопенгауэр разрушал метафизику большого стиля и невольно пародировал своего учителя Канта, иначе говоря, подмена всех глубоких понятий барокко массивной осязаемостью и механичностью. Кант говорит в немногих словах, за которым скрывается огромная, труднодоступная интуиция, о мире как явлении; у Шопенгауэра взамен этого мы видим мир как мозговой феномен. В нем осуществляется превращение трагической философии в философское плебейство. Достаточно привести одну цитату. В "Мире как воле и представлении" (II, глава 19) сказано: "Воля, как вещь в себе, составляет внутреннюю, истинную и неразрушимую сущность человека: сама же в себе она бессознательна. Потому что сознание обусловлено интеллектом, а он есть только акциденция нашего существа; интеллект есть функция нашего мозга, который вместе со связанными с ним нервами и спинным мозгом есть плод, продукт, даже постольку паразит остального организма, поскольку он не участвует непосредственно во внутренних процессах

последнего, а служит цели самосохранения только тем, что

регулирует отношения внутренних процессов к внешнему миру". Это прямо-таки основной принцип самого мелкого материализма. Недаром Шопенгауэр, как некогда Руссо, учился у английских сенсуалистов. У них он почерпнул превратное понимание Канта в духе утилитарного модернизма больших городов. Интеллект, как орудие воли к жизни *, как оружие в борьбе за существование, то, что Шоу вылил в грубоватую драматическую форму, а Бергсон в эпигонскую комбинированную из немецких мыслителей систему, – вот тот мировой аспект философии Шопенгауэра, который и сделал его при появлении главного произведения Дарвина (1859 г.) сразу модным философом. В противоположность Шеллингу, Гегелю и Фихте, он был единственным мыслителем, чьи метафизические формулы воспринимались без затруднения духовным

* Мы встречаем у него также крайне современную идею о том, что бессознательные инстинктивные жизненные акты дают совершенные результаты в то время, как интеллект способен только на мелкие неудачные попытки (том II, гл. 20).

487

средним сословием. Ясность его писаний, который он так гордился, грозит каждую минуту оказаться тривиальностью. Таким образом делалось возможным усвоить себе все цивилизованное мировоззрение, не отказываясь от формул, распространяющих вокруг себя атмосферу глубокомыслия и исключительности. Его система есть предвосхищенный дарвинизм, для которого язык Канта и понятия индусов служат только костюмом. В его книге "О воле в природе" (1835) мы уже находим борьбу в природе за самоутверждение, находим человеческий интеллект, как самое действительное оружие этой борьбы, половое влечение, как бессознательный выбор, руководимый биологическим интересом.

Это то учение, которое Дарвин с сенсационным успехом окружным путем, через Гегеля и Мальтуса, внес в полном объеме в картину животного мира. Политико-экономическое происхождение дарвинизма, – которое уяснят себе только в будущем, когда люди перестанут быть дарвинистами по инстинкту, становясь ими даже прежде чем "Происхождение видов" делает их таковыми по убеждению, – блестяще доказывается тем фактом, что система эта, построенная на основании сходства высших животных с человеком, уже не подходит для растительного царства и превращается в нелепость, когда ее хотят применить со всеми ее волевыми тенденциями (искусственный подбор, mimicry) к простейшим органическим

формам. Западный биолог, подобрав в известном порядке несколько фактов и изъяснив их на наглядных примерах таким

образом, чтобы они соответствовали его историко-динамическому основному чувству «развития», называет это – «доказать». «Дарвинизм», т. е. известная сумма очень разнообразных. противоречащих друг другу воззрений, общей чертой которых является только применение принципа причинности к живущему, следовательно, метод, а не результат, был известен во всех подробностях уже в XVIII столетии. Уже в 1754 г. Руссо защищает теорию происхождения от обезьяны. От Дарвина идет только манчестерская система, популярность которой объясняется скрытым политическим содержанием.

Здесь обнаруживается духовное единство столетия. От Шопенгауэра до Шоу, все, сами того не подозревая, давали форму одним и тем же принципам. Ими всеми руководит идея развития, даже теми, кто, подобно Хеббелю, не знали

* В главе "О метафизике половой любви" (II, 44) мысль о половом

подборе как средстве поддерживания вида в полной мере предвосхищена у Дарвина.

ничего о Дарвине, притом идея развития не в глубоком гетевском понимании, а в плоском цивилизованном, носящем следы то политико-экономической, то биологической обработки. Внутри самой идеи развития, которая является насквозь фаустовской и в строгой противоположности вневременной аристотельской энтелехии обнаруживает страстное стремление к бесконечному будущему, обнаруживает волю и цель, которая представляет собой a priori форму нашего созерцания природы и не нуждается в том, чтобы ее отрывали и возводили в закон, потому что она имманентна фаустовскому духу – и притом только ему одному, – внутри ее самой также произошел переход от культуры к цивилизации. У Гёте, который в этом отношении принадлежит к барокко, идея эта возвышенна, у Дарвина – плоска, у Гёте – органична, у Дарвина – механистична; у первого она есть переживание и интуиция, у последнего – познание и закон. Там она именуется внутренним завершением, здесь – «прогрессом». Дарвинова борьба за существование, которую он вносит в природу, а не извлекает из нее, есть только плебейская формулировка того исконного чувства, которое в шекспировских трагедиях сталкивает большие действительности друг с другом. То, что там внутренне созерцается, ощущается и осуществляется в образах как судьба, здесь было понято как причинное сцепление и приведено в утилитарную поверхностную систему. И вот эта система, а не то древнее прачувство, лежит в основе речей Заратустры, трагики «Привидений» и проблематики "Кольца Нибелунгов". Вся разница в том, что Шопенгауэр, которому следует Вагнер, как первый открывший, был охвачен ужасом перед собственным познанием – и в этом корень его пессимизма, нашедшего в музыке «Тристана» высшее выражение, – тогда как позднейшие во главе с Ницше вдохновлялись этим познанием, притом нередко несколько насильственно.

В разрыве Ницше с Вагнером, этом последнем событии в

области немецкого духа, обладающем известным величием,

скрывается переход Ницше от одного учителя к другому, его

уход от Шопенгауэра к Дарвину, от метафизического к физиологическому формулированию того же мирочувствования, от отрицания к утверждению аспекта, признаваемого обоими, а именно воли к жизни, которая идентична с борьбой за существование. В работе "Шопенгауэр как воспитатель" слово «развитие» обозначает еще внутреннее созревание; сверхчеловек есть продукт механической «эволюции». Таким образом, «Заратустра» стал этическим, возникнув из бессознательного противоречия «Парсифалю» и художественно

испытывал влияние последнего, являясь плодом ревности одного провозвестника к другому.

Но Ницше был также социалистом, сам того не ведая. Не

его боевые лозунги, а его инстинкты были социалистические,

императивные, практические, направленные к физиологическому "спасению человечества", о чем Гете и Кант никогда и не думали. Материализм, социализм и. дарвинизм разделимы только искусственно и внешне. Таким образом оказалось возможным для Шоу ввести только маленькое и даже последовательное изменение в тенденции господской морали и воспитания сверхчеловека, чтобы сохранить неприкосновенными принципы своего социализма в третьем акте "Человека и Сверхчеловека", одного из самых сильных и показательных произведений конца эпохи. Бесцеремонно, ясно, с полным сознанием своей тривиальности, Шоу высказывает здесь именно то, что должно было быть раньше сказано со всей вагнеровской театральностью и романтической расплывчатостью в неосуществленных частях «Заратустры». Надо только уметь проследить соответствующие практические, вызываемые структурой современной общественной жизни предпосылки и следствия хода мыслей Ницше. Он применяет неопределенные обороты, вроде "новые ценности", «сверхчеловек», "дух земли", и остерегается или боится формулировать их более ясно. Шоу это делает. Ницше замечает, что дарвинистическая идея сверхчеловека наводит на понятие "искусственного подбора, разведения (воспитания)", но он ограничивается звонкой фразой. Шоу спрашивает – потому что бесцельно говорить, не имея в виду осуществить на деле, – как это

должно произойти, и приходит к заключению, что человечество должно превратиться в своего рода конный завод. Но это именно и есть вывод «Заратустры», который сам Ницше не имел мужества – пускай мужества безвкусия – высказать. Кто говорит о разведении, весьма материалистическом и утилитарном понятии, которое делает брак сексуальным учреждением в интересах общества и с точки зрения физиологической цели, тот обязан дать ответ, кто, по отношению какого объекта и как должен это делать. Однако романтическое отвращение Ницше к прозаическим в высшей степени социальным следствиям, страх подвергнуть испытанию свои поэтические утопии путем сопоставления с реальными условиями заставили его умолчать о том обстоятельстве, что все его позитивное учение, как происходящее от дарвинизма, предпосылает в качестве средства осуществления социализм, притом социалистическое принудительное государство, что всякому систематическому разведению высшего класса, людей должен

предшествовать строго социалистический общественный порядок и что эта "дионисийская идея", коль здесь речь идет об

общественном действии, а не о частной жизни уединенных

мыслителей, демократична, в какую бы сторону ее ни поворачивали. Здесь динамическая этика со своим догматом "ты должен" достигает своего апогея: чтобы возложить на мир форму своей воли, фаустовский человек жертвует собой.

Уже Шопенгауэр говорил о стадном человеке, как о массовом продукте производства природы. Воспитание сверхчеловека вытекает из понятия искусственного подбора. Ницше, когда писал афоризмы, был учеником Дарвина, но уже сам Дарвин видоизменил теорию развития XVIII в. при помощи политико-экономических тенденций, которые заимствовал у своего учителя Мальтуса и перенес в мир высших животных. Дарвинизм есть социально-политическая концепция. Мальтус изучил фабричную промышленность Ланкастера, и применение всей его системы, притом в приложении к человеку, а не к животным, мы уже находим в "Истории английской цивилизации" Бокля (1857).

Итак, "господская мораль" последнего романтика проистекает замечательным, но в высшей степени показательным для духа времени путем из источника всей интеллектуальной современности, из атмосферы английской машинной промышленности. Маккиавелизм, слишком часто прославляемый Ницше как феномен Ренессанса, и сродство которого с дарвиновским понятием «mimicry» не следует упускать из виду, тогда же подвергся разбору в «Капитале» Маркса – другого знаменитого ученика Мальтуса, – и подготовительная ступень к этой основной книге политического (не этического) социализма, начавшей выходить с 1867 г., а именно работа "О

критике политической экономии", появилась одновременно с

главным произведением Дарвина. Такова генеалогия господской морали. "Воля к власти", перенесенная в реальные, политические, экономические условия, нашла свое самое сильное выражение в пьесе "Майор Барбара" ("Солдат армии спасения") Шоу. Конечно, Ницше как личность стоит во главе этого ряда этиков, но здесь партийный политик Шоу как мыслитель становится с ним в один ряд. "Воля к власти" представлена теперь обоими полюсами общественной жизни, рабочим классом и большими финансовыми и интеллектуальными деятелями, гораздо решительнее, чем некогда каким-нибудь Борджиа. Миллиардер Ундершэфт в этой лучшей из комедий Шоу – это и есть сверхчеловек. Конечно, романтик Ницше не узнал бы своего идеала. Он всегда говорил о переоценке, о философии будущего, конечно, западного

491

будущего, а не китайского или африканского, но когда его вечно расплывающиеся в дионисийских далях мысли действительно уплотнились в осязаемые образы, то "Воля к власти" представилась ему в виде кинжала и яда, а не забастовки и энергии капитала. Тем не менее он утверждал, что идея воли к власти открылась ему в первый раз во время войны 1870 г. при виде идущих в бой прусских полков.

Вся драматика этой эпохи – уже не поэзия в старом

культурном смысле, а практическая конструкция, дебатирование и доказательство; театральная сцена рассматривается как "моральное учреждение". Сам Ницше неоднократно склоняются к драматическому изложению своих мыслей. Рихард Вагнер вложил в свои драмы цикла «Нибелунгов», в особенности в первоначальную редакцию их около 1850 г., свои социально-революционные идеи, и Зигфрид, обходным путем художественного и внехудожественного развития, остался даже в законченном «Кольце» воплощением "4-го сословия", Фафнир – воплощением капитализма, а Брунгильда – воплощением "свободной женщины". Музыку к половому подбору, теория которого, т. е. "происхождение видов", появилась в 1859 г., мы находим именно в третьем акте «Зигфрида» и в «Тристане». Отнюдь не случайно, что Вагнер, Хеббель и Ибсен предприняли почти одновременно драматическую обработку сюжета «Нибелунгов». Хеббель, познакомившись в Париже с сочинениями фр. Энгельса, выражает свое удивление (письмо от 2-го апреля 1844 г.) по поводу того, что он понял социальный принцип эпохи, который он тогда собирался изобразить в драме под заглавием "В некое время", совершенно так же, как автор "Коммунистического манифеста", а при первом знакомстве с Шопенгауэром (письмо от 29 марта 1857 г.) он был поражен сродством "Мира как воли и представления" с теми тенденциями, которые он положил в основу своего «Олоферна» и "Ирода и Мариамны". Дневники Хеббеля, важнейшая часть которых написана между 1835 и 1845 г., – одно из глубочайших философских созданий эпохи, хотя сам автор совершенно не подозревают этого. Мы не будем удивлены, если найдем целые его фразы буквально повторенными у Ницше, хотя этот последний его никогда не знал и только в лучшие свои моменты мог стать с ним наравне.

Я привожу здесь обзор подлинной философии XIX столетия, единственная и подлинная тема которой есть концепция воли к власти, в ее цивилизованно-интеллектуальном образе, как воля к жизни, как жизненная сила, как практически-динамический принцип, как понятие или драматический образ.

492

Эпоха, завершенная Шоу, есть период увядания

(climacterium) западной духовности и соответствует античному времени между 350–250 гг. Все остальное, говоря словами Шопенгауэра, профессорская философия профессоров философии.

1819 г. Шопенгауэр. "Мир как воля и представление": воля к жизни первый раз поставлена в центр, как единственная реальность ("исконная сила"), но под влиянием предшествующего идеализма еще рекомендуется ее отрицание.

1836 г. Шопенгауэр. "О воле в природе": предвосхищение

дарвинизма в метафизическом облачении.

1840 г. Прудон. "Qivest-ce que c'est la propriete!": основоположение анархизма.

1841 г. Хеббель. «Юдифь»: первая драматическая концепция "новой женщины" и «сверхчеловека» (Олоферн). – Фейербах. "Сущность христианства".

1844 г. Энгельс. "Очерк критики политической экономии":

основоположение материалистического понимания истории.

– Хеббель. "Мария Магдалина": первая социальная драма.

1847 г. Маркс. "Нищета философии": синтез Гегеля и

Мальтуса. Эти года – решающая эпоха, когда политическая

экономия начинает господствовать над социальной этикой и

биологией.

1848 г. Вагнер. "Смерть Зигфрида": Зигфрид как социально-этический революционер; клад Фафнира – символ капитализма.

1850 г. Вагнер. "Искусство и климат": сексуальная проблема.

1850–1858 гг. Обработка цикла «Нибелунгов» Вагнером,

Хеббелем, Ибсеном.

1859 г. Символическое совпадение: Дарвин "Происхождение видов путем естественного подбора" (применение политической экономии к биологии) и "Тристан и Изольда" -

Маркс "К критике политической экономии".

1865 г. Дюринг. "Ценность жизни". Книга редко упоминаемая, но имевшая сильнейшее влияние на ближайшее поколение.

1867 г. Ибсен. «Бранд» и «Капитал» Маркса.

1878 г. Вагнер. «Парсифаль»: первое растворение материализма в мистицизме.

1879 г. Ибсен. "Нора".

1881 г. Ницше. "Утренняя заря": переход от Шопенгауэра к Дарвину, мораль как биологический феномен.

1883 г. «Заратустра»: воля к власти, но в романтическо-филологическом облачении.

1886 г. «Росмерсхольм» ("Благородные") и "По ту сторону добра и зла".

1887-88 гг. Стриндберг. «Отец» и "Юлия".

1890 г. Приближающийся конец эпохи: религиозные произведения Стриндберга, символические- Ибсена.

1896 г. Ибсен. "Джон Габриэль Боркман".

1898 г. Стриндберг. "На пути в Дамаск".

С 1900 г. Последние явления.

1903 г. Вейнингер. "Пол и Характер": единственная серьезная попытка вновь оживить для переживаемой эпохи Канта путем сопоставления с Вагнером и Ибсеном.

1903 г. Шоу. "Человек и сверхчеловек": последний синтез

Дарвина и Ницше.

1905. "Майор Барбара" ("Солдат армии спасения"): тип

сверхчеловека, сведенный к его хозяйственно-политическому

источнику.

Этим вслед за метафизическим периодом истощился и этический. Этический социализм, подготовленный Фихте, Гегелем и Гумбольдтом, достиг своего самого страстного величия в средине XIX столетия. В конце этого столетия он уже был в стадии повторения, а в XX в., сохранив слово социализм, на место этической философии, которая только для эпигонов представляется незаконченной, поставил практику экономических злободневных вопросов. Миронастроение Запада остается социалистическим, но его теория перестает быть проблемой. Имеется возможность третьего и последнего рода западной философии — историко-психологический скептицизм. Тайна мира представляется последовательно в виде проблемы познания, проблемы ценности и проблемы формы. Кант смотрел на этику как на объект познания, XIX столетие считало познание объектом оценки. Скептик признал бы и то и другое за исторические феномены.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

ФАУСТОВСКОЕ И АПОЛЛОНОВСКОЕ ПОЗНАНИЕ ПРИРОДЫ

1

В 1869 г. в своей, ставшей знаменитой, речи Гельмгольц сказал: "Конечной целью естествознания является отыскание

всех движений, лежащих в основе изменений и их двигателей, следовательно, сведение себя к механике". К механике — это равносильно сведению всех качественных впечатлений к неизменяемой количественной основе, т. е. к протяженности и перемещению', далее, если вспомнить противоположность между становлением и ставшим, пережитым и познанным, между образом и законом, картиной и понятием, — это. равносильно сведению картины природы к единообразному числовому порядку измеримой структуры. Подлинная тенденция всякой механики направлена к умственному обладанию путем измерения, она поэтому оказывается вынужденной отыскивать сущность явления в системе постоянных, безостаточно доступных измерению элементов, сильнейший из которых, по определению Гельмгольца, обозначается словом — взятым из сферы жизни — "движение".

Это определение представляется физику несомненным и исчерпывающим; скептику, исследующему психологию этого

научного убеждения, таковым оно не представляется. Для одного современная механика есть последовательная система ясных, несомненных понятий, в такой же мере простых, как и неизбежных отношений, для другого это — характерная для структуры европейского духа иллюзия, но, конечно, в высшей степени последовательная по своему построению и обладающая высокой интеллектуальной убедительностью. Само собой понятно, все практические результаты и открытия отнюдь не могут служить доказательством абсолютного значения теории. Конечно, большинству «механика» кажется самым очевидным способом понимания впечатлений природы, но это только видимость. В самом деле, что такое движение? Допущение, что все качественное может быть сведено к движению неизменяемых однородных точек массы — не есть ли то чисто фаустовский, отнюдь не общечеловеческий постулат? Архимед, например, совсем не чувствовал потребность сводить все механические представления к движению. Есть ли вообще движение чисто механическая величина? Есть ли

оно слово для обозначения известного рода созерцания, или

абстрактное понятие? И если бы, действительно, физике когда-либо удалось достичь своей предполагаемой цели и свести все чувственно усвояемое к совершенной системе закономерных, фиксированных движений и действующих в них энергий, подвинулась ли бы она этим хоть на один шаг вперед по пути познания? Менее ли догматичен в связи с этим язык форм механики? Наоборот, не полна ли она символики полумистических исконных слов, которые управляют опытом, вместо того чтоб исходить из него, притом как раз в своей самой строгой формулировке? Что есть сила? Что есть причина? Что такое процесс? Наконец, есть ли у физики, на основании ее собственных определений, вообще своя собственная задача? Обладает ли она сохраняющейся в течение всех столетий конечной целью? Обладает ли она, для того чтобы высказывать свои результаты, хотя бы достаточно неоспоримым величием мысли?

Ответ может быть дан заранее. Пусть даже современная физика как только наука, рассматриваемая в себе и с точки

зрения исследователя, имеет совершенно определенную тему; как исторический феномен физика по своей задаче, методу и результату есть выражение и осуществление одной определенной духовности, элемент макрокосма, и все ее выводы — только символ. То, что физика, существующая только в думах отдельных культурных людей, предполагала найти при их посредстве, давно уже лежало в основе их способа искать. Ее открытия по своему содержанию, за исключением формул, даже в голове таких осторожных исследователей, каковыми были Ю.Р. Майер, Фарадей и Герц, — чисто интуитивны по природе. При всей физической точности необходимо различать в любом законе природы отвлеченные числа и их наименование, голые формулы и их теоретический смысл. Хотя формулы выражают общие логические ценности, т. е. чистые

числа и объективные моменты пространства и границ, но формулы немы. Выражение s=gt2/2 ничего не означает, пока я не применяю к буквам определенных слов и их образного смысла. Если же я облекаю мертвые знаки в слова, даю им материю, тело, жизнь, вообще чувственное мировое значение, то этим я уже переступаю границы чистого приведения в порядок.? обозначает картину, видение. Только она превращает в настоящий закон природы математическую формулу. Само точное в себе лишено смысла; смысл принадлежит к непосредственному жизнечувствованию, а не к познанию. И именно — теории, а не чистые цифры суть квинтэссенция всякого теоретического познания. Бессознательное

496

стремление всякой настоящей науки, которое — повторяю

еще раз — существует только в уме культурных людей, направлено на понимание, проникновение и схватывание естественно-исторической вселенной, а не на акт измерения как таковой, способный доставлять удовлетворение только незначительным умам. Числа должны быть только ключом к тайне. Для одних цифр ни один значительный человек не согласился бы на жертву.

Правда, Кант говорит в одном из часто цитируемых мест:

"Я утверждаю, что в каждой отдельной естественно-исторической дисциплине имеется как раз столько научного элемента, сколько в ней встречается математики". Здесь речь идет о чистом установлении границ в сфере ставшего, поскольку оно является законом, формулой, числом, системой, но закон без слов, некий ряд чисел как запись показаний измерительных инструментов лишен смысла и как духовный акт в полной своей чистоте невыполним. Всякий эксперимент, всякое наблюдение вырастает из более широкого, чем только математическое, общего созерцания. Всякий опыт, каков бы он ни был, есть также творческий акт. Все именованные законы суть наделенные жизнью и душой распорядки, наполненные самым подлинным содержанием известной, притом только именно этой, культуры. Если говорить о необходимости, так как она есть требование всякого точного исследования, то имеется налицо необходимость двух родов: необходимость душевного и творческого порядка, поскольку всякое символическое содержание, всякая наука в качестве исторического явления есть судьба, и неизбежность в ставшем, которую мы, западноевропейцы, обозначаем словом «причинность». Пусть чистые числа физической формулы выражают логическую необходимость — само наличие,

возникновение, длительность жизни любой теории есть судьба.

Всякий факт, даже самый простой, уже заключает в себе

теорию. Всякий факт есть процесс бодрствующего сознания, и все зависит от того, для – кого этот факт «существует»: для античного ли человека или для западного, для человека готики или барокко. Современный физик слишком легко забывает, что уже слова «величина», «процесс», "изменение состояний", «тело» передают специфически западные картины, совершенно чуждые античному или арабскому мышлению и мирочувствованию, но которые властно определяют характер научных фактов как таковых и способ их познавания, не говоря уже о таких сложных понятиях, как «работа», «напряжение», "сумма действия", "количество теплоты",

497

"вероятность" *, из которых каждое само по себе содержит в себе целое физическое представление "in nuce". Мы воспринимаем подобные мысленные образования как результаты свободного от теоретических предпосылок исследования, притом, в известных обстоятельствах, как окончательные. Любой тонкий мыслитель времен Архимеда заявил бы после основательного изучения современной теоретической физики, что ему непонятно, как мог кто-либо выдавать за науку такие произвольные, причудливые и запутанные представления, да к тому же за необходимые следствия, вытекающие из наличных фактов. Со своей стороны, он доказал бы, что научно обоснованные выводы приводят нас к иному, и тут на основании тех же «фактов», виденных его глазами и сложившихся в его уме, он развил бы теории, способные вызвать у наших физиков удивление и улыбку.

Каковы же эти основные представления, развивавшиеся с

полной внутренней последовательностью в общей картине современной физики? Поляризованные световые лучи, странствующие ионы, носящиеся и сталкивающиеся частицы газа кинетической теории газов, представляющей ныне центр тяжести механического воззрения на природу, магнитные силовые поля, электрические токи и волны – не есть ли все это фаустовские видения, фаустовские символы, находящиеся в тесном родстве с романской орнаментикой, готической тектоникой, скитаниями викингов в неведомых морях, тоскливым стремлением Колумба и Коперника к бесконечному? Не выросли ли эти миры форм и образов в глубокой согласованности с одновременными искусствами, перспективной масляной живописью и контрапунктной инструментальной музыкой? Не наша ли душевная динамика, воля к власти, визионарно

переносит собственное внутреннее чувство бытия в воображаемую жизнь окружающего мира?

2

И вот я утверждаю, что в основании всякого «знания» природы, хотя бы и самого точного, лежит религиозная вера.

Чистая механика, свести к которой природу физика считает своей конечной целью – и этой цели служит ее язык образов – предполагает известную догму, через которую она духовно

принадлежит западному культурному человечеству, и только

* Например, во втором начале термодинамики в формулировке Больцмана: "логарифм вероятности состояния пропорционален энтропии этого состояния". Здесь каждое слово представляет целую законченную систему воззрений на природу.

498

ему одному. Нет науки без бессознательных предпосылок, над которыми исследователь не имеет никакой власти, притом таких предпосылок, которые можно проследить, начиная с первых дней пробуждающейся культуры. Нет естество знания без предшествовавшей ему религии. С этой точки зрения нет разницы между католическим и материалистическим природосозерцанием: они

говорят одно и то же разными словами. Атеистическая наука также имеет религию; современная механика есть точь-в-точь сколок с христианских догматов.

Никакая наука не есть только система, только закон, число и порядок; каждая из них в качестве исторического феномена есть живой, осуществляющийся в мыслях людей, определяемый судьбой культуры организм. В современной физике есть не только логическая, но и историческая неизбежность. Она – не только вопрос интеллекта, но и расы. Эту неизбежность в становлении и умирании, определяющую индивидуальный язык форм, специфически фаустовскую стихию со стороны содержания и значения, следует отличать, от группы безусловных рассудочных понятий "a priori", которые превращают, на взгляд Канта, непосредственное чувственное восприятие в опыт, имеющий общее значение. Общая применимость в таком объеме, простирающаяся над всеми отдельными культурами, есть иллюзия. Как раз в этих глубочайших предпосылках познания природы есть нечто, принадлежащее отдельной культуре как таковой. «Природа» есть функция отдельной культуры.

Итак, я рассматриваю физическую картину мира как отголосок и выражение религии, без сомнения, отголосок самый цивилизованный, бездушный, позднейший из всех, поскольку ранняя эпоха каждой культуры, дорика, век Плотина и Оригена и готики совершенно далеки от этой холодной, строго интеллектуальной формулировки и поскольку эта ранняя эпоха в лице гомеровской, ранней христианско-восточной и католическо-германской идеи мира создала то, последний образ чего проявляется в абстрактном мире форм соответствующих систем естествознания. Всякая физика – применяя это слово в широком смысле – не только предполагает наличие определенной предшествующей религии, но в каждой своей черте зависит от нее и ею обусловлена; она есть ее последний

признак жизни.

Предубеждение городских людей, достигших высоты ионики и барокко, приводит феномен точной науки к высокомерному противлению предшествующей религии, отводя ему роль более совершенного подхода к вещам и признавая за

ним нераздельное обладание истинным методом познания, и,

далее, дает ему право эмпирически и психологически объяснять и, наконец, преодолевать самое религию (как "предварительную ступень").

Однако история учит, что «наука» есть поздний и преходящий феномен, принадлежащий осени и зиме больших культур, обладающий в области античной, как и в индийской, китайской и арабской духовности, продолжительностью жизни немногих столетий, в течение которых иссякают ее возможности. Античная наука угасает на промежутке времени между битвами при Каннах и Акциуме. На основании этого возможно наперед вычислить конец западного естествознания.

Ничто не дает нам права признать преимущество этого духовного мира форм перед прочими. Всякая наука, как вообще всякий миф, всякая религиозная вера зиждется на внутренней достоверности; ее образования обладают особым построением и качествами, отнюдь не выделяясь принципиально. Все возражения естествознания против религии поражают его самого. Большой предрассудок думать, что когда-либо удастся «антропоморфные» представления заменить «истиной». Неантропоморфных представлений не существует. "Человек создают Бога по своему образу". Это одинаково приложимо ко всякой исторической религии, как и всякой физической теории, как бы хорошо обоснованной ее ни считали. Каждая из них сама есть миф и в каждой своей черте предусмотрена антропоморфически. Нет чистого естествознания, нет даже единого естествознания, которое можно бы было назвать общечеловеческим.

Каждая культура создала для себя свое собственное естествознание, которое только для нее истинно и существует столько времени, сколько живет культура, осуществляя свои внутренние возможности. Как только умирает культура и с нею угасает творческий элемент, сила создавать образы и символика, остаются одни пустые формулы, скелеты мертвых систем, которые

отныне признаются бессмысленными и лишенными значения и или механически сохраняются, или подвергаются пренебрежению и забываются. Вспомним пример науки поздней античности. Числа, формулы, законы ничего не означают, не существуют. Они должны иметь тело, которое дает им живое человечество, которое в них и при их посредстве живет, выражает себя и внутренне их усваивает. Поэтому-то не существует абсолютной физики, а существуют только отдельные, всплывающие и исчезающие внутри отдельных культур физики.

500

физика есть интеллектуальная формулировка чувства природы, которое свойственно каждому культурному человеку. Чувство природы – его мы отрицаем у греков, так как их чувство природы настолько отлично от нашего, что мы не можем признать его за таковое. Наше чувство природы, постоянно выражаемое живописью, музыкой и лирикой, некое могучее, страстное влечение к далям и горизонтам, а также ландшафтам, небу, облакам, лесам, горам и морю, однако только постольку, поскольку они носители и выразители бесконечности, есть строгая противоположность античному чувству природы, которое держится за прекрасные нагие отдельные формы, за близкое, осязаемое, наличное и как раз вследствие этого закрывает глаза на безграничность открытого ландшафта. «Природа» античного человека нашла свой высший символ в нагой человеческой статуе, а не в пейзажной живописи; из нее выросли с полной последовательностью механическая статика, физика близи; из нашей – механическая динамика, физика дали; к аполлоновской природе принадлежат представления о веществе и форме и энтелехея Аристотеля, к фаустовской – картины сил, действующих на расстоянии, силовых полей и потенциала.

Все основные термины античной натурфилософии,?,??? и т. п. вообще непереводимы на западные языки и потому недоступны точному духовному переживанию. У нас совсем иные слова, в чьем элементарном содержании кристаллизируется наше мирочувствование, а следовательно и совершенно иная «природа». Переводить? Гераклита (причем следует воображать себе тело танцующего человека, чей образ находится "в течении") при помощи слова «движение», а – словом" первоначальное вещество" или «начало» – значит устранить оттуда подлинный аполлоновский элемент и пустой остаток, слово, заполнить чуждым западным смыслом. Подумаем о различии? античного прачувства и «процесса» (от procedere – "идти вперед") нашей динамики. Античная этика имеет в виду совершенный способ держать себя, фаустовская – действие, проявляющееся в интеллектуальной области как «прогресс», в материальной как работа, в общественной жизни как социализм. То же самое мы видим и в физической картине. Наша идея движения имеет тенденцию, направление к бесконечному, цель; античный смысл движения – это только?? изменение. Наше жизнечувствование имеет своим центром волю к власти, крайнюю активность. Таков же смысл идеи Бога со времен готики, в противоположность Богу арабского христианства. Таким же, следовательно, должен был стать исходный

501

пункт всякой физической теории. Как судьба относится к причинности как органическое к механическому, таково же отношение чувства властности фаустовской души, ее воли, ее

Бога, к понятию силы в ее физике, которое оно создало как свой символ, который угаснет вместе с ней.

До сих пор так формулировали историческую связь, что

якобы "у греков" имелись начала научной физики, что "в

Средние Века" все распалось; и только арабы сделали кое-что

в области химии, пока наконец в "Новом Времени" не проснулся снова научный дух.

В действительности же античный дух устроил свой внешний мир в виде статики осязаемых тел. Это была физика как пластика. Арабский дух стремился в пределах своего мира, который лежит в основе религий Исиды и Митры, неоплатонизма и гностики, раннего христианства «Апокалипсиса», Оригена и Никейского собора, отыскать магическую субстанцию этих тел, и "философский

камень" в течение целого тысячелетия был символом совершенно иначе устроенного, законченного в себе и вполне последовательного естествознания. Эвклидова геометрия относится к арабской алгебре как физика, для которой Эмпедокл установил свои знаменитые 4 элемента, которые были не чем 'иным, как четырьмя возможными, видимыми, осязаемыми, вполне наличными состояниями отдельных предметов *, относится к алхимии восточных стран, которая, со своей стороны, создала картину химического элемента, известный вид магических веществ, которые появляются из предметов и вновь исчезают в них и даже подчинены влиянию звезд. Алхимия содержит глубокое научное сомнение в пластической действительности вещей,? греческих математиков, физиков и поэтов, причем она их растворяет и разрушает для того, чтобы найти тайну их сущности. Обнаруживается глубокое недоверие к образу, в котором является природа, к тому образу, который был для грека суммой всего действительного. Спор о личности Христа на всех ранних соборах, который привел к арианскому и монофиитическому расколу, есть проблема алхимическая. Ни одному из античных физиков не пришло бы в голову исследовать предметы, отрицая или уничтожая их видимую форму. Поэтому нет античной химии, как не существовало и античной

* Огонь, по античному воззрению, относится к предметам. Это сильнейшее из всех существующих оптических впечатлений природы, и вследствие этого для античного духа нет никаких сомнений в его телесности. Земля, вода, воздух обозначают твердое, жидкое и газообразное агрегатное состояние физических ’? т.е. состояния чисто чувственные. Сравним это с понятием ’ в трагедии.

теории о божественном начале в субстанциальном проявлении Аполлона или Афродиты.

Химический метод есть призрак нового мирочувствования.

Открытие алхимии соединяется с именем некоего загадочного

Гермеса Трисмегиста, жившего в Александрии одновременно

с Плотинам и Диофантом, основателем алгебры. Одним

ударом покончено с механической статикой и с аполлоновским естествознанием. И снова, одновременно с окончательной эмансипацией фаустовской математики трудами Ньютона и Лейбница, в свою очередь и западная химия освобождается от своей арабской, магической формы трудами Шталя (1660–1734 гг.) и его теории флогистона. И та и другая превращаются в чистый анализ. Уже Парацельс (1493–1541 гг.) превратил магическую тенденцию делать золото в лекарственно-научную. В этом чувствуется изменение мирочувствования. Позднее Роберт Бойл (1626–1691 гг.) создал аналитический метод и с ним вместе западноевропейское понятие

элемента. Но отнюдь не следует заблуждаться: то, что называют основанием современной химии, эпохи которой отмечены именами Шталя и Лавуазье, не имеет ничего общего с развитием химических идей, если под ними подразумевать арабские алхимические воззрения на природу. Это – конец химии как таковой, ее растворение в широкой системе динамики, ее подчинение распорядку того механического воззрения на природу, которое было основано барокко в лице Галилея и Ньютона. Элементы Эмпедокла означают внешнее состояние, элементы Кордуанской академии обозначают таинственное чудо, элементы теории горения Лавуазье (1777 г.), которая возникла вскоре после открытия кислорода (1771 г.), означают подчиненное человеческой воле формальное единство. Наши анализы и синтезы не допрашивают, не уговаривают природу, а покоряют ее. Современная химия есть глава современной физики действия.

То, что мы называем статикой, химией, динамикой – исторические обозначения, лишенные глубокого смысла для современного естествознания – суть три физические системы аполлоновской, магической и фаустовской души, каждая выросшая в своей культуре, каждая ограниченная в своем значении пределами своей культуры. Этому соответствуют математики: Эвклидовой геометрии, алгебры, анализа – и искусства: статуи, арабески, фуги. Если различать три рода физики – наряду с которыми всякая новая культура может и должна дать еще новый род физики – по их методу, то получается механический распорядок

состояний, тайных сил, процессов.

503

3

Итак, тенденция человеческого духа свести картину при-

роды к возможно простым количественным единствам формы, которые допускают суждения, измерения, исчисление, словом – механическую оценку, создала как в античной, так и а западной физике учение об атомах (здесь не принято во внимание учение арабское, в высшей степени сложное, ставшее предметом спора между школами Багдада и Басры). Глубоко символическое различие обеих теорий было, однако, оставлено без внимания.

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 квантов термодинамики (Quantenhypothese), все более и более основываются на предпосылке того – чисто фаустовского – внутреннего созерцания, которое необходимо также в некоторых областях нашей математики, как, например, неэвклидовых геометрий или теории групп, и недоступно для непосвященных. Действительно, в наши дни атомистические представления тем более плоски и ложны, чем популярнее их

изложение, как, например, в дилетантских книгах школы Геккеля, которая не имеет ни малейшего понятия о содержании современных физических теорий. Квант есть нечто протяженное, независимое от чувственной видимости, некоторая абстракция, уклоняющаяся от связи с глазом и чувством осязания, для которой слово «образ» не имеет никакого смысла, следовательно род формы, которую грек, прирожденный пластик, не мог никоим образом себе вообразить. Античный физик исследует внешний вид этих последних элементов ставшего, западный – их действие. Таков смысл полярных понятий в первом случае материи и формы, во втором – емкости и интенсивности.

Я сказал уже, что познание для духа есть переход к состоянию ставшего, что, далее, познание проявляется как отграничение (разграничение, включение, разделение). И вот отграничение в определенном смысле, доведенное до крайней возможности, приводит всегда в природомышлении каждой культуры к «атому», "поп plus ultra" отграничения, его итогу и оптимуму. Атомы логики суть понятия, атомы математики – числа (величины в античной математике, отношения – в западной).

504

Из этого следует, что в этих последних возможностях с полной резкостью выявляется символика отдельной культуры, отдельного духа. Атомы Левкиппа и Демокрита () различаются исключительно формой и величиной, они чисто пластические единицы и только в этом смысле оправдывают название «неделимых». Атомы физики барокко, «неделимость» которых приобрела совершенно иной, в высшей степени нематериальный смысл, 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 динамомашина.

Если бы существовала литературно и теоретически развитая индийская или египетская физика, то они должны были бы неизбежно вывести совершенно другой тип атома, значение которого было бы принудительным только для каждой из них.

Атомы ионики и барокко, эллинистической и современной

западноевропейской физики, различаются между собой как

пластика и музыка, как искусство крайней телесности и

крайне бестелесного движения. Статуя есть всецело тело, покой и близость; фуга, как показывает само название, – стремление, движение, пространство, даль. Аполлоновский человек ощущал космос как совокупность телесных, обнимаемых взглядом предметов, находящихся в покое или в движении, – это второстепенный вопрос. Что же касается мировой системы фаустовского человека, то в этом для него главное, и только вторично возникает вопрос относительно того, что находится в движении. Поэтому «масса» – это нужно особенно настойчиво подчеркнуть – есть специфически западное понятие, которое возникает в качестве дополнения к метафизическому основному понятию силы. Всякий раз, как понятие о массе меняло свое содержание, это происходило только вследствие того, что понятие силы определялось иным образом. Понятие эфира обязано своим происхождением исключительно современному представлению об энергии. Масса – это то, что нужно силе для осуществления действия – логически или образно, – тогда как в? в представлении Гераклита и в других соответствующих представлениях античного мирочувствования, субстрат имеет безусловное преимущество. Материя, с античной точки зрения, не есть носитель движения, но движение есть свойство материи. Изначальна в античности – форма, у нас – сила. Напоминаю

о противоположности аполлоновского и фаустовского прасимвола, лежащего в основе всего макрокосма: о противоположности тела и бесконечного пространства. Античный человек несомненно воспринимал "лежащее между вещами" как несуществующее, и столь же несомненно лежащее в основе современной физики чувство, что именно осязаемое, телесное есть несуществующее и должно быть упразднено теорией, а не подтверждено.

Таким образом, кинетическая теория газов сделалась, в

конце концов, центром тяжести атомистических представлений. От нее истекало применение динамической атомистики (знаменовавшее незаметное приближение к Лейбницу) к области физической химии, лучистой теплоты, радиоактивности и, наконец, ее преобразование в теорию ионов и электронов.

Есть стоицизм и социализм атомов. Таково определение

статически-пластической и динамико-контрапунктической

атомистики, которое в каждом законе и каждом определении

учитывает их сродство с образованиями соответствующей

этики. Масса смешанных атомов, претерпевающих, кидаемых

туда и сюда судьбой, слепым случаем – как Эдип, – а в

противоположность этому действующая как единство система

атомов, агрессивная, энергетически господствующая над пространством (над "полей"), преодолевая сопротивления – подобно Макбету – из таких основных чувствований возникли обе механические картины природы. По Левкиппу, атомы "сами собой" носятся в пустоте; Демокрит допускает только толчок и ответный толчок как форму перемещения; Аристотель считает отдельные движения случайными; у Эмпедокла встречаются наименования "Любовь и Ненависть", у Анаксагора – «соединение» и «разъединение». Все это также элементы античной трагики. Так ведут себя действующие лица (?) на сцене аттического театра. И таковы же, следовательно, формы бытия античной политики. Там мы видим крохотные города, политические атомы, расположившиеся длинной вереницей по островам и по приморью, каждый ревниво оберегающий свое существование для себя и вечно нуждающийся в опоре, замкнутые и капризные до карикатурности, толкаемые туда и сюда лишенными плана и порядка событиями древней истории, сегодня возвышенные, завтра уничтоженные, и в противоположность им – династические государства XVII и XVIII вв., политические силовые поля, предусмотрительно и планомерно направляемые и управляемые из центров действия, олицетворяемых кабинетами и крупными дипломатами. Дух античной и западной истории возможно понять только из этой противоположности двух

506

душ. И только из этого сопоставления возможно понять атомистический фундамент обеих физик. Галилей, конципировавший понятие силы, и милетские философы, конципировавшие понятие Демокрит и Лейбниц, Архимед и Гельмгольц – суть современники", стоящие на одной и той же духовной ступени двух различных культур.

Но внутреннее сродство атомистики я этики простирается

дальше. Я показал, как фаустовская душа, чье бытие есть преодоление видимости, чье чувство – одиночество, чье стремление – бесконечность, вкладывает эту потребность уединения, дали, отделения во все свои действительности, во все свои общественные, духовные, художественные миры форм. Ницше наименовал это пафосом расстояния, не преминув, однако, испортить глубокое прозрение ложным употреблением. Пафос расстояния как раз чужд античности, в которой все человеческое нуждалось в близости, опоре и общности. В этом – отличие духа барокко от духа ионики, культуры "ancien regime" от культуры Перикловых Афин. Пафос расстояния есть у Шекспира, Рембрандта, Баха и Наполеона; его нет у Софокла, Фидия и Александра. И этот пафос, отличающий героя-деятеля от героя-страдальца, вновь появляется в картине западной физики: как напряжение. Вот что отсутствовало в воззрениях Демокрита. Принцип толчка и обратного толчка содержит отрицание господствующей над пространством, идентичной с пространством силы. Сообразно этому в картине античной души отсутствует элемент воли. Между античными людьми, государствами, мировоззрениями нет внутреннего напряжения, есть только раздоры, зависть и ненависть, нет глубокой потребности в отделенности, одиночестве, превосходстве – следовательно, также нет напряжения между атомами античного космоса. Принцип напряжения – развитый в теории потенциалов – совершенно непередаваемый на античных языках, а следовательно неприемлемый и для античной мысли, лег в основу современной физики. Он содержит и интерпретацию понятия энергии (воли к власти во вселенной) и поэтому настолько же необходим для нас, насколько невозможен для античных людей.

4

Итак, учение об атомах есть догмат, а не результат опыта.

В него культура вложила, при посредстве духа своих великих

физиков, свою сущность, самое себя. Думать, что есть протяженность как таковая, независимая от специфического чувства формы познающего – это иллюзия. Думают, что возможно

507

исключить жизнь, забывая, что познание не только есть

содержание, но и живой акт.

Решающее значение переживания глубины, идентичное с

пробуждением души, а следовательно и с созданием принадлежащего ей внешнего мира, было уже нами установлено в

предшествующем изложении. Было сказано, что в простом

чувственном впечатлении имеются только длина и ширина;

глубина прибавляется к ним посредством живого, протекающего с полной внутренней необходимостью акта истолкования, который, как все живое, обладает направлением, движением, необходимостью, – причем сознание всего этого составляет собственное содержание слова «время»; таким путем создается действительность, мир. Жизнь сама входит как третье измерение в пережитое. Двоякий смысл слова «даль», как будущее и как горизонт, выявляет глубокий смысл этого измерения, благодаря которому только и возникает протяженность как таковая. Застывшее становление есть ставшее, застывшая

жизнь есть пространственная глубина познанного. Декарт и Парменид согласны в том, что мышление и бытие (протяженность) идентичны. "Cogito ergo sum" есть только формулировка переживания глубины. Здесь проявляется роль прасимвола отдельных культур. Осуществленная протяженность соответственно этому отмечена в античном сознании чувственной телесной наличностью, в западном – все возрастающей пространственной трансцендентностью, так что мало-помалу вырабатывается совершенно внечувственная полярность емкости и интенсивности в отличие от антично-оптический полярности: материи и формы.

Но из этого следует, что внутри познанного и ставшего

живое время не может появиться во второй раз. Ставшее есть

механизм, органическое, превратившееся в неорганическую

форму, физически понимаемое, мыслимое, измеримое время, простое измерение, по существу своему есть ошибка. Спрашивается, возможно ли ее избегнуть или нет. Попробуем в какой-либо физический закон вместо времени вставить слово «судьба» и мы почувствуем, что внутри «чистой» природы нет речи о времени. Мир форм физики действен в тех же пределах, как и родственные ему миры чисел и понятий, и мы видели, что, противно утверждению Канта, между математическим числом и временем не существует ни малейших взаимоотношений какого бы то ни было характера.

Тут физика во второй раз становится догматичной. В словах «время» и «судьба» для того, кто пользуется ими инстинктивно, затронуты исконные глубины самой жизни, вся та жизнь, которую нельзя отделить от переживания. Физика же,

рассудок, должен их разделять. Пережитое как таковое, отделенное от живого действия зрителя, ставшее объектом мертвым, неорганическим, застывшим, – такова теперь природа как механизм, т. е. как нечто вполне исчерпываемое математикой. В этом смысле познание природы есть действие измерения.

Следовательно, оно знает время только как расстояние;

следовательно, оно принуждает понимать движение как математически устанавливаемую величину, как именование к полученным экспериментальным путем и сведенным в формулы чистым числам. "Физика есть полное и простое описание движения" (Кирхгоф). Таково всегда было ее намерение. Но движение внутри рассудочно понимаемой природы есть не что иное, как то метафизическое нечто, в котором проявляется переживание самого зрителя, из какового переживания только и может возникнуть сознание непрерывной последовательности. Моментальный акт познания как таковой создает вневременное, а следовательно и чуждое движение состояния. Таково значение «стать». Только из органического ряда таких актов возникает впечатление движения. Содержание этих слов затрагивает физика не только как интеллектуала, но как всего человека, чьей постоянной жизненной функцией является не «природа», но весь мир. Это вечное затруднение всякой физики как выражения души. Всякая физика есть трактование проблемы движения, в каковой заложена сама проблема жизни, причем эту проблему нельзя считать когда-либо разрешимой в будущем, а надо считаться с ее неразрешимостью.

Если познание природы есть некий утонченный вид само-

познания – разумея природу как картину, как зеркало духа,

– то попытка разрешить проблему движения есть попытка со

стороны познания вскрыть свою собственную тайну, свое становление.

5

Совершенная система механического воззрения на природу есть отнюдь не физиогномика, но система, т. е. чистая протяженность, логически и численно упорядоченная, не живое, а нечто ставшее и мертвое. Однако этому

противоречит идея движения. Она непосредственно происходит из чувства жизни, она есть время, направление, судьба и, таким образом, проникает, как постороннее тело, в единство механической системы, разрушая вневременную, застывшую согласованность последней.

509

Как указывает само слово, движение принадлежит к царству живых феноменов, образов, истории, а не к царству понятой неорганической природы. Оно есть впечатление, обладающее непосредственно внутренней достоверностью чувства, а не физическое понятие, которое возможно исчерпывающе определить. Движение можно созерцать, таков был способ Гёте переживать чувством "живую природу"; именно этот способ привел к феноменам подвижного бытия, к физиогномике и остался совершенно чуждым области математики. Результатом этого явилось его изречение: "Природа не имеет системы, она обладает жизнью, она есть жизнь и следование из некоего неизвестного центра к непознаваемой границе". Для того же, кто не переживает, а познает природу, для того она имеет систему, она есть система, и ничего более, а следовательно движение в ней есть противоречие. Она может прикрыть его искусственной формулировкой, но в основных понятиях противоречие продолжает жить.

Впечатление движения возникает из непрерывности представлений, но не из того, что они суть нечто представляемое, а потому, что они именно теперь возникают. Переживание ряда познаний как единства предполагает наличие памяти, притом памяти исторической. Это не упорядочивающий акт, но живой и творческий, не механическая, но органическая связь. Предположим, что у нас отсутствует память, так что каждый момент воспринимается сам по себе, без связи его с предшествовавшими моментами, – тогда бы у нас отсутствовала историческая картина мира, а также и понятие движения. В этом слабая сторона точной науки о природе. Здесь в ее картину проникает история. Движение наличествует не в зримом, а в зрителе, не в объекте физики, а в самой физике как исторической личности.

Чистая безошибочная по форме физика немыслима, так

как не существует физики вне души, историческим выражением которой она служит, без человека отдельной культуры, который осуществляет ее в себе и через себя. Движение есть тот необходимый фактор, который неизбежно уничтожает ее. Привычки нашего мышления мешают нам усмотреть это. Я уже говорил, что достаточно заменить слово «время» словом «судьба», чтобы убедиться, что физика ничего не имеет общего с настоящим содержанием слова «движение». Равным образом попробуем вместо "движение физической системы" сказать: ее «взросление» – она, действительно стареет именно как переживание того самого наблюдателя, в душе которого заключается вся ее реальность – и тогда мы ясно почувствуем роковой смысл слова «движение», неустранимую

510

органичность его содержания. Механика не должна бы отнюдь касаться взросления, а следовательно движения. Итак, – ведь

без наличия центральной проблемы движения вообще немыслимо никакое естествознание – не существует свободной от пробелов вполне замкнутой в себе механики; где-то непременно должен быть органический исходный' пункт системы, как раз там, где вторгается в нее непосредственная жизнь, – та пуповина, которой связано духовное дитя с материнской жизнью, связано мыслимое с мыслящим.

Мы узнаем здесь происхождение фаустовского и аполлоновского познания природы совсем с новой стороны. Нет чистой природы. В каждой лежит нечто из сущности истории. Если человек аисторичен подобно греку, все мировпечатления которого впитываются чистым точкообразным настоящим, тогда картина природы становится статической, заключенной сама в себе в каждый отдельный момент. В греческой физике нет времени как величины, равно как нет его и в понятии энтелехии у Аристотеля. Если человек чувствует исторически, потому что в нем становление, растворяющее каждые отдельные моменты в направлении, в прошедшем и будущем, теснится к свету познающего духа, то получается динамическая картина. Число, предел ставшего в аисторическом случае становится мерой и величиной, в историческом – функцией. Измерять можно только наличное, а проследить в его течении –

только то, что имеет прошлое и будущее. Это различие прикрывает внутреннее противоречие в проблеме движения в античной механике и вскрывает его в западной.

История есть вечное становление, вечное будущее и, следовательно, движение; природа есть ставшее, следовательно, вечное прошлое. Итак, здесь имело место странное превращение: первенство становления перед ставшим является упраздненным. Ум, смотрящий назад из своей сферы, из ставшего, поворачивает обратно аспект жизни; идея судьбы, несущая в себе цель и будущее, превращается в механически-протяженный принцип причины и действия, центр тяжести которого лежит в прошедшей. Ум заставляет обменяться ролями жизнь (время) и прожитое (пространство) и переносит время как расстояние в пространственную мировую систему. Он совершает этим огромнейшее извращение в бодрствующем сознании: в то время как из направления следует протяженность, из жизни – пространственность как переживание, как переживание мирообразующее, он влагает схематизированный "жизненный процесс" в свое застывшее, представленное пространство – вот что есть физическое движение, безжизненное, делимое, мертвое, подчиненное правилам математики.

511

Пространство для жизни есть нечто, принадлежащее как функция к жизни, для ума жизнь есть нечто, имеющее место в пространстве. Живое созерцание Гёте переживает протяженность и мир как вечное становление; прирожденный физик познает жизнь как математическое движение в пространстве. Все механическое, т. е. омышленное, есть принципиальное извращение органического. Судьба характеризуется признаками «куда», причинность – словом «откуда». Художественное созерцание, интуиция, обладает необходимостью судьбы. Научное мышление, не как исторический феномен, а

по содержанию, обладает причинной необходимостью. Обосновать научно – значит, исходя из ставшего и осуществленного, отыскивать «основания» и для этого проделывать механически понимаемый путь – становление как расстояние – в обратном направлении. Но обратно нельзя жить, обратно можно только мыслить. Обратимы не время и не судьба, а только то, что физик называет временем, что он вводит в свои формулы как делимые, а при случае отрицательные или мнимые «величины». Таким образом, проблема движения есть извращение жизненного чувства, и как таковое, заведомо неразрешима, если под разрешением понимать исчерпывающую формулировку при помощи понятий и математики.

Затруднение это всегда всеми чувствовалось, хотя никто не понял его происхождения и неизбежности. Всегда существовало смутное сознание у природопознания, что оно стоит здесь у границы своих возможностей или уже даже перешло их. В античном исследовании природы необходимости мыслить природу в движении элеаты противополагали логический вывод, что мышление есть бытие, и, таким образом, познанное и протяженное идентичны и что, следовательно, познание и становление несоединимы. Их возражения неопровержимы и никогда не были опровергнуты, но они не помешали развитию античной физики, которая была необходима как выражение аполлоновской души, и, следовательно, недосягаема для выяснившихся логических возражений. И в основанной Галилеем и Ньютоном классической механике барокко постоянно делались попытки найти свободное от возражений решение в динамическом смысле. История понятия силы, постоянно вновь возникавшие определения которого знаменуют страстность мышления, оказавшегося благодаря этим трудностям под вопросом, есть не что иное, как история попыток математически и при помощи понятий исчерпывающе фиксировать движение. Последняя значительная попытка, которая, как и прежние, неизбежно была обречена на неудачу, была сделана в механике Г. Герцом.

512

Герц, отнюдь не обнаружив настоящий источник всех затруднений – это еще не удалось ни одному физику, попытался совершенно исключить понятие силы, будучи руководим правильным чувством, что ошибку всех механических систем необходимо искать в одном из ее основных понятий. Он хотел построить картину физики только из величин: времени, пространства и массы, но не заметил, что само время, вошедшее фактором направления в понятие силы, было органическим элементом, без которого невозможно выразить динамическую

теорию и при наличии которого чистое решение не удается. Но независимо от этого понятия силы, массы и движения образуют догматическое единство. Они обусловливают друг друга, так что применение одного незаметно уже включает применение остальных двух. В? Гераклита заключается вся аполлоновская формулировка проблемы движения, а вся фаустовская — в понятии силы. Понятие массы есть только дополнение к понятию силы. Когда Ньютон — глубоко религиозная натура — с целью сделать понятным смысл слова «сила» и «движение», говорит о массах, как о точках приложения силы и носителях движения, он выражает только фаустовское мирочувствование. Так понимали Бога и его отношение к миру мистики XIII в. Ньютон отклонил своим знаменитым "hypotheses non fingo" метафизический элемент, но его концепция механики насквозь метафизична. Сила в механической картине природы западного человека то же, что воля в его картине души и бесконечное Божество в его картине мира. Основные мысли его физики укрепились задолго до рождения первого физика; они лежали в самом раннем религиозном миросознании этой культуры.

6

Этим обнаруживается религиозное содержание физического понятия необходимость. Речь идет о механической необходимости в том, чем мы духовно владеем как природой, и не надо забывать, что в основе этой необходимости лежит другая, идущая от жизни, органическая, роковая. Последняя образует, первая отграничивает, одна вытекает из внутренней достоверности, а другая — из доказательства: в этом различие между трагической и технической, исторической и физической логикой.

Внутри требуемой и предпосылаемой естествознанием необходимости существуют дальнейшие различия, которые до

сих пор не привлекли ничьего внимания. Речь идет об очень

трудных прозрениях, чье значение необозримо. Познание

513

природы есть определенного рода функция рассудка, как бы

ни определялось философией это соотношение. Необходимость природы находится, следовательно, в некоторой связи со структурой соответствующего духа, в деятельности которого она реализируется и отсюда начинаются историко-морфологические различия. Можно усматривать строгую необходимость в природе, причем, однако, оказывается невозможным формулировать ее в законах природы. Последнее, само собой понятное для нас, но отнюдь не для людей других культур, предполагает наличие совершенно особенной, показательной для фаустовского духа формы мышления и также познания природы. Само по себе представляется возможным, что механическая неизбежность может принять такой образ, в котором каждый отдельный случай существует морфологически сам в себе, ни один не повторяется точно и познания, следовательно, не могут проявляться как постоянные применимые формулы. Тогда природа явилась бы в своеобразной картине, которую можно было бы вообразить себе по аналогии бесконечных, но не периодических десятичных дробей, в отличие от чисто периодических. Так ощущала античность. Такое чувство лежит уже в основе ее физических исконных понятий. Так, например, у Демокрита в изложении самостоятельного движения атомов не устанавливается определенного законосообразного типа движения.

Законы природы суть такие формы духа, в которых сумма

отдельных случаев соединяется в единство высшего порядка.

Но в этом имеется воля к власти; это фаустовское: этими

формами дух выражает свое господство над природой. Мир

есть его представление, функция собственного «я». Античный

человек, по Протагору, был только мерой, а не творцом вещей.

Отсюда явствует, что принцип причинности в той его форме, которая для нас является сама собой понятной и необходимой, на которой как на основной истине в полном согласии друг с другом строятся математика, физика и теория познания, есть западный, точнее, барочный феномен. Эту форму нельзя доказать, потому что всякое доказательство на западном языке и всякий опыт западного человека уже имеют ее своей предпосылкой. Нет сомнения, что вообще этот особый вид необходимости заключается уже в самих понятиях силы, функции и вообще закона природы. Античный способ видеть природу — этот alter ego античного способа быть — тем не менее не содержит ее, причем, однако, нельзя установить никаких логических недостатков в соответствующих естественно-исторических утверждениях. Если продумать суждения

514

Демокрита, Анаксагора и Аристотеля, в которых заключается

вся сумма античных воззрений на природу, если в особенности исследовать содержание таких решающих понятий, как? или то мы с удивлением увидим совершенно иначе устроенную, замкнутую в себе и, следовательно, для определенного вида людей безусловно истинную картину мира, в которой нет и речи о причинности в нашем смысле. Алхимик арабской культуры, который производит свои магические операции исследования тоже вполне «точно», с точки зрения своего мирочувствования, равным образом предпосылает наличие имманентной необходимости своего мира, которая совершенно отлична от динамической причинности.

Очень трудно удобопонятно изложить свою мысль касательно этого предмета. Может быть, идея трагического поможет нам проникнуть в сущность различий. Слово «судьба» выражает исконное чувство чего-то неописуемого и непонятного в душе целых культур, притом иное в каждой из них. Мы видели, как это чувство раскрывается в анекдотической трагедии Софокла и биографической трагедии Шекспира, во всем стиле аполлоновского и фаустовского бытия, в политической и экономической истории обеих культур и в специфическом складе развития, плана и течения их эпох. Было уже указано на связь соответствующей идеи судьбы с античной калокагатией и северной волей. И вот, механически воспринятая умом, перенесенная в протяженность, в чувственную действительность, она проявляется как логика ставшего, как упорядочивающий основной принцип в области чисел, измерений и понятий. Античный и западный вид физической необходимости различаются между собой так же, как различаются трагический стиль аттической и северной сцены, как логика Аристотеля и Канта. Причинность, которую Кант при знавал главнейшей категорией рассудка и которой нет у Аристотеля, связана с динамикой. Причинная цепь есть некий вид застывшей биографической последовательности, нечто такое, что во всяком случае воспринимается как противоположность анекдотически точкообразному. Воззрения материалистического понимания истории помогают уяснить положение: только исторически чувствующий человек мог воспринять неизбежность природы в форме процесса. В статике и алхимии, рассматриваемых в обоих случаях как совершенный вид механического созерцания природы, это противоречило бы догматическому основному чувству. Зависть богов, проклятие рода, слепой фатум, уничтожающий героя аттической трагедии, направлены на моментальную ситуацию, а не на

515

жизнь и действия как целое. Здесь отсутствует "достаточное

основание", и это согласуется с тем обстоятельством, что то,

что здесь гибнет при решении задачи, отнюдь не есть сила.

Причинность и? и то и другое суть принципы логической необходимости, различаются между собой как действие и претерпение, как число как функция и число как величина, как контрапунктическая музыка и аттическая пластика.

Число как функция находится в глубокой связи с мысленным принципом причины и действия. И то и другое суть создания одного и того же духа, формы выражения одной и той же духовности, образующие основные положения одной и той же ставшей объектом природы. Фактически физика Демокрита отличается от физики Ньютона тем, что одна выбирает исходным пунктом оптически данное,

другая – развивающиеся из него абстрактные отношения. Первая популярна в высшей степени; она ограничивается поверхностью, видимостью; вторая в такой же степени непопулярна и противится осязаемости. «Факты» аполлоновского познания природы суть вещи, в себе существующие и чувственно воспринимаемые частности, «факты» фаустовского познания природы суть отношения, вообще недоступные глазу непосвященных, которые должны быть сначала духовно завоеваны, а затем нуждаются для их сообщения в тайном языке, совершенно понятном только знатоку науки о природе. Античная необходимость непосредственно ясно видна в меняющихся явлениях отдельных предметов; принцип причинности действует по ту сторону вещей, ослабляя или упраздняя при этом их чувственно изолированную действительность. Спросим себя, какое представление, если принять во внимание всю современную теорию, связано со словом "магнит".

Принцип сохранения энергии, рассматриваемый со времени формулирования его Ю.Р. Майером, Джоулем и Гельмгольцем в полном смысле слова как простая мыслительная необходимость, есть на самом деле перефразирование принципа причинности – логической формы фаустовского мирочувствования – посредством физического понятия силы. Ссылка на опыт и спор о том, является ли известное положение мыслительно необходимым или эмпирическим, о том, достоверно ли оно a priori или a posteriori, по терминологии Канта, – очень ошибавшегося относительно определенности границы между тем и другим, – характерна для формы западного мышления. Ничто не кажется нам настолько само собой понятным и определенным, как опыт, признаваемый источником точной науки. Развившийся только в западной Европе до полного мастерства, эксперимент есть не что иное,

516

как систематическое и исчерпывающее применение опыта. Но никогда не было отмечено, что в этом в высшей степени догматическом понятии уже предпосылается динамичность, причинность, т. е. совершенно особый аспект природы, что опыт для нас всегда является причинным опытом, проникновением в функциональные взаимоотношения, и что он в этом смысле и в этом виде не существует совершенно для античного чувства природы, а следовательно, и для античного мышления есть концепция невозможная. Когда мы затрудняемся признать научные результаты, выведенные Анаксагором или Демокритом, за результаты настоящего опыта, это не значит, что эти античные люди не умели интерпретировать свои созерцания и что они строили одни только фантазии, а значит только то, что мы не находим в их обобщениях причинного элемента, который составляет для нас весь смысл слова «опыт». Очевидно, никто никогда в достаточной мере не задумывался над исключительностью этого чисто фаустовского понятия. Для него показательна не внешне наблюдаемая противоположность вере. Напротив, точный чувственно-умственный опыт по своей структуре вполне конгруентен тому, что испытали как опыт сердца, как откровение в значительные моменты своего бытия глубоко религиозные натуры Запада, например Паскаль, бывший математиком и янсенистом на основании одинаковой внутренней необходимости. Опыт знаменует такую деятельность духа, которая не ограничивается мгновенными и чисто наличными впечатлениями, принимая

их как таковые, признавая и упорядочивая, но которая выискивает их и вызывает с тем, чтобы преодолеть их чувственную индивидуальность, привести их в безграничное единство, посредством которого растворяется их кажущаяся разъединенность. То, что мы называем опытом, обладает тенденцией от отдельного к бесконечному. Эта активность, заключающая в себе волю, энергию, цель и притязание на власть, противоречит античному чувству природы. «Созерцание» современной механики, согласно которому движения являются непрерывными трансформационными группами в некоторой n = дименсиональной множественности точек, Демокрит не признал бы за интерпретацию какой бы то ни было «природы». Созерцание для грека, для пластика, было непосредственное переживание глаза. Для нас же оно подобно тому, что призрачно и все же не совсем внечувственно развертывается перед внутренним взором знатока контрапункта, читающего партитуру. Вот что означает для нас слово «опыт». Поэтому античный человек, для которого вся суть мира в видимости, владеет физикой, обладающей неоспоримой логикой и необходимостью

517

формального содержания, но в нашем масштабе лишенной «опыта», т. е.

лишенной причинного, функционального разложения единства осязаемого. Наш путь приобрести опыт для него есть путь потери этого опыта. Поэтому он чуждается насильственного метода эксперимента, по смыслу своему являющегося динамическим, а не статическим. (Магический эксперимент алхимии есть тип совершенно другого знания; он предполагает иное чувство природы и вызывает как результат совершенно иной интуитивно-умственный мир представлений.) Поэтому вместо мощной системы выработанных абстрактных законов и формул, которая насилует и подчиняет себе чувственную данность — только это знание есть власть! — античный человек под именем физики имел сумму благоустроенных, чувственно усиленных посредством картин, отнюдь не растворенных впечатлений, и она оставляла природу незатронутой в ее законченном в себе бытии. Наше точное естествознание императивно, античное —? в буквальном смысле пассивная созерцательность.

7

Итак, не может быть сомнения: перед нами полная идентичность в последних основаниях формы физики с математикой, религией и большим искусством. Глубокий математик — не тот искусный «счетчик», который стоит на одной ступени с владеющим в совершенстве всеми методами экспериментатором, с техническим виртуозом оркестровых созвучий и мазков кисти, а такой, который живо чувствует в себе дух чисел — понимает, что в нем он "познает Бога". Пифагор и Платон знали это так же хорошо, как Паскаль и Лейбниц. Теренций Варрон в своем посвященном Цезарю исследовании о древнеримской религии с римской прегнантностыо различает "theologia civilis", сумму официально признанных верований, "theologia mythica", мир представлений поэтов и художников, и "theologia physica", мир представлений философской спекуляции. Если перенести эти разделения на фаустовскую культуру, то к первой принадлежат учения Фомы Аквинского и Лютера, Кальвина и Игнатия Лойолы, ко второй — Данте и Гёте, к третьей же — сама научная физика, поскольку она подводит под свои формулы известные картины.

Дикарь и ребенок имеют также чувство присутствия чего-то «другого» в их внешнем мире, в высшем случае -

предчувствие того, что обозначается словом «Бог» во всех ранних языках, т. е. сознание наличия природы, своей природы, среди которой они живут и действуют, с которой они составляют одно, которую они одновременно и образуют и ею же образуются. Но с пробуждением культуры пробуждаются великие душевные формы. Тут чувство Бога приобретает большую определенность, ищущую мощного выражения в мифах, постройках и идеях, и руководимое им бодрствующее сознание образует понятие Бога. Из первого вытекает чувство природы, из второго — познание природы.

Со дней позднего Ренессанса в душе всех значительных людей представление о Боге получает все большее сходство с идеей чистого бесконечного пространства. Бог в "Exercitia spiritualia" Игнатия Лойолы есть также Бог великого Лютерова псалма "Господь наша крепость", кантат Баха и светлых барочных церквей зального типа. Он уже не тот отец св. Франциска Ассизского, телесно присутствующий, каким чувствовали его готические художники, как Джотто и Стефан Лохнер, а безличный принцип, недоступный представлению, неосязаемый, таинственно действующий в бесконечности.

Всякий остаток личного растворяется в несозерцаемой абстрактности, и перед нами та идея Бога, которая доступна, в конце концов, одной только инструментальной музыке большого стиля, тогда как для живописи XVIII в. идея эта оказывается не по силам, и живопись отходит на задний план. Это чувство Бога образовало мировую картину естествознания Запада, нашу природу, наш «опыт» и, следовательно, наши выводы и гипотезы в противоположность таковым античного человека. Сила, двигающая массы: вот что изобразил Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы, вот что вознесло фасады соборов, начиная с первого примера "II Gesu" вплоть до мощной выразительности у Делла Порта и Мадерна, что вознесло фугированный стиль со времен Орландо Лассо до колоссальных звуковых масс церковной музыки XVIII в., что наполняет мировым событием расширенную до бесконечности сцену

Шекспировых трагедий и что, наконец, Галилей и Ньютон заколдовали в формулы и понятия.

Слово Бог звучит иначе под сводами готических соборов и в монастырских дворах Маульбронна и Санкт-Галлена, чем в базиликах Сирии и храмах республиканского Рима. В лесоподобных соборах, в могучем подъеме среднего корабля над боковыми в противоположность плоскому перекрытию базилики, тип которой послужил исходным пунктом западного церковного зодчества, в превращении колонн, поставленных в пространстве как законченных в себе посредством базы и

519

капители отдельных предметов, в столбы и связки столбов, которые растут из пола, разветвления и линии которых теряются и переплетаются в бесконечности над головой зрителя, в то время как неверный свет изливается в пространство через исполинские окна, упраздняющие стены, — во всем этом лежит архитектоническое осуществление мирочувствования, нашедшего свой первоначальный символ в высокоствольном лесе северных равнин. Притом в лиственном лесе с таинственным переплетением и шепотом вечно двигающихся лиственных масс над головой зрителя, вознесенных высоко над землей, от которой вершина старается освободиться посредством ствола. Вспомним о романской орнаментике и ее глубокой связи с духом лесов. Бесконечный, уединенный, сумрачный лес навсегда остался тайным взысканием всех форм западного зодчества. Поэтому, как только энергия формы утомляется, как в поздней готике (в style flamboyaint, в Труа, в Пражском Соборе), так и в приходящем к концу барокко послушный абстрактный язык линий тотчас же вновь растворяется в натуралистических ветвях, усиках и листьях. Кипарис и пиния кажутся телесными, эвклидовскими; они никогда не могли бы стать символами бесконечного пространства. Дуб, бук, липа, со световыми бликами в их затененных пространствах, создают впечатление бестелесности, безграничности, духовности. Ствол кипариса в ясном столбе хвойной массы находит полное завершение своей вертикальной тенденции, ствол дуба действует как неосуществленное неутомимое стремление за пределы вершины. В ясене кажется, что стремящиеся ввысь ветви торжествуют победу над связанностью древесной кроны. В его облике есть что-то растворенное, какая-то видимость свободного распространения в пространство, и, может быть, вследствие этого мировой ясень сделался символом северной мифологии. Шелест леса, очарование которого не ощутил ни один античный поэт, который лежит по ту сторону возможностей аполлоновского чувства природы, со своими таинственными вопросами «откуда» и «куда», с погружением мгновения в вечность, имеет глубокую связь с судьбой, чувством истории и длительности, с фаустовским задумчивым, полным забот устремлением души в бесконечное, далекое будущее. Вот почему орган, глубокий звучный шум которого наполняет наши церкви, тон которого имеет что-то безграничное и неизмеримое в противоположность ясному и вязкому тону античной лиры и флейты, сделался выразителем западной набожности. Собор и орган образуют такое же символическое целое, как храм и статуя. История строительства органов, эта одна из глубочайших прочувствованных и

520

трогательных глав истории музыки, есть взыскание леса, взыскание голоса этого подлинного храма западного богопочитания. Это взыскание было неизменно плодотворным, начиная от звона стихов Вольфрама фон Эшенбаха до музыки «Тристана». Оркестр XVIII в. неизменно стремился приблизиться к звуку органа. Слово «парящий», не имеющее смысла в приложении к античным вещам, одинаково значительно и применимо в теории музыки, архитектуре, физике и динамике барокко. Когда стоишь среди мощных стволов высокого леса и слышишь над головой рев бури, внезапно понимаешь смысл идеи силы, двигающей массу.

Так из исконного чувства сознательного бытия возникает

все более определенное представление о божественном принципе. Познание есть ставшее. Сам же познающий в беспрерывной последовательности живых актов познания получает впечатление движения во внешней природе. Он чувствует вокруг себя трудноописуемую чуждую жизнь неведомых сил. Он возводит начало этих влияний к «numina», по римскому наименованию, к «другому», не своему, поскольку оно также обладает жизнью. «Numen» есть принявшее образ,

одухотворенное мирочувствование. Итак, из движения возникают религия и физика. Они содержат истолкование, душою и разумом, живой и мертвой природы или картины окружающего мира. "Небесные силы" суть предметы и первого почитания и первого исследования. Есть жизненный и есть научный опыт.

Теперь проследим, каким образом сознание отдельных культур духовно поэтизирует первоначальные «numina». Оно обозначает их полными значения словами, именами, и заколдовывает — понимает, ограничивает. Таким образом теперь они подчинены духовной власти человека, который владеет названиями. И уже было сказано, что вся философия, все естествознание, все стоящее в каком-либо отношении к «познанию» есть в глубине своей не что иное, как бесконечно утонченный способ применять к «чуждому» знакомое примитивному человеку заклятие именем. Произнесение настоящего имени (в физике — настоящего понятия) есть заклинание. Таким образом, возникают божества и научные основные понятия сперва как имена, которые призывают и с которым связывается известное, становящееся все более чувственно определенным представление. Из «numen» возникает «deus», из понятия — теория. Какое освобождающее волшебство лежит для большинства ученых в простом произнесении слов, как-то: "вещь в себе", «атом», «энергия», "сила тяжести", «причина», «развитие»! Оно подобно тому, которое охватывало

латинских крестьян при произнесении слов: Церера, Консус, Янус, Веста *.

Однако заклятие именем достигает еще большего. Оно не только выделяет и отграничивает из полноты находящихся в движении впечатлений, но оно делает также «чуждое» доступным для созидающей образы силы собственного прасимвола. Из слов — потому, что в языке весь человек — образуются божества, но сколь различные! Античные божества, как. легко отличаемые? определенно очерченные, ярко освещенные уже у Гомера. Индийские — бесчисленные, сливающиеся друг с другом, безмерные существа, неопределенные, фантастические, как облака и хлопья тумана. Западные божества, на пути от готики к барокко соединяющиеся в одну невидимую силу. Обратим внимание на различие политеизма аполлоновского и ведийского. От первого идет путь к эвклидовой геометрии и элементам Эмпедокла, от второго — к нулю, к нирване, к переселению душ. По связи Олимпа с атомистикой Демокрита, католической догматики — с Ньютоном мы можем судить, каковы должны были быть основные понятия индийской физики.

Для античного мирочувствования, соответственно переживанию глубины и его символике, отдельное тело было бытие. Следовательно, его внешний образ воспринимался как существенное, как подлинный смысл слова «бытие». То, что не имеет образа, не есть образ — вообще не существует. Исходя из этого основного чувства, которое надо признать в высшей степени сильным, античный дух в качестве противопонятия (в принятом здесь новом значении) к образу конципировал «другое», безобразность, вещество,??? или??? то, что не имеет в себе никакого бытия и в качестве только дополнения к действительно существующему есть для мирочувствования дополнительная, второстепенная необходимость. Понятно, как должен был складываться античный мир богов. Рядом с людьми он есть более высокое человечество; это более совершенные тела, самые возвышенные возможности телесно наличествующей формы — не отличаемые по несущественному, по веществу, подчиненные, следовательно, тем же космическим и трагическим необходимостям.

Фаустовское мирочувствование переживало глубину иначе. Здесь в качестве содержания бытия является чистое бесконечное пространство. Оно и есть бытие как таковое. Здесь

* Можно утверждать, что популярная вера, которая, например у Геккеля, соединяется с названиями «атом», «материя», «энергия», не отличается существенно от фетишизма неандертальского человека.

чувственное содержание ощущения — которое в очень показательном выражении, определяющем его степень, именуется "то, что заполняет пространство", — фигурирует как факт второго порядка и, с точки зрения акта познания природы

как находящееся под вопросом, как видимость и сопротивление, которое нужно преодолеть, если хочешь как философ или физик вскрыть подлинное содержание бытия. Западный скепсис никогда не обращался против пространства, а всегда – против осязаемых предметов. Пространство есть первенствующее понятие – сила есть только менее абстрактное выражение для того же самого, – и только в качестве противопонятия является масса, т. е. то, что находится в пространстве. Масса зависит от пространства логически, как и физически. Вслед за современной концепцией электродинамической энергии неизбежно должна была последовать концепция соответствующей массы, а именно: светового эфира. Определение массы со всеми приписанными ей свойствами вытекает из определения силы, а не наоборот – притом с необходимостью символа. Все античные понятия вещества, как бы индивидуально, идеалистически, реалистически они ни выражались, обозначают то, что воспринимает образ, следовательно они суть отрицание, которое принуждено черпать свои ближайшие определения в каждом случае из основного понятия образа. Все западные понятия вещества знаменуют то, что приводится в движение, и, без сомнения, они также – отрицание, но отрицание другого единства. Образ и безобразность, сила и то, что не сила, – так яснее всего передается полярность, лежащая в основе мировпечатления обеих культур и без остатка исчерпывающая его формы. То, что сравнительная философия до сего времени неточно и запутывающе передавала одним и тем же словом «вещество», означает в одном случае субстрат образа, в другом – субстрат силы.

Нет ничего более различного. Здесь говорят чувство Бога,

чувство ценности. Образ, сила – суть воплощения божественного в картине мира. Античное божество – есть высший образ, фаустовское – высшая сила. «Другое» – это есть то небожественное, которому дух не может приписать достоинство бытия. Небожественным кажется аполлоновскому мирочувствованию безобразная пустота, "то, что между телами", а фаустовскому, следовательно, – пассивный отдельный предмет.

Так из идеи одного бесконечного пространства вытекает западное представление единого Бога. Теперь мы понимаем возникновение монотеизма и политеизма. Бог – для нашего чувства есть пространство, сила. воля, действие. Мир, как

523

противоположность ему, есть бессилие, масса, объект. Тысячу раз, начиная с Данте и до Гёте, вступали в спор и старались истолковать религиозно или научно, интуитивно или механически картину мира; основное чувство осталось неизменным. Оно принадлежит к тем душевным обусловленностям, над которыми никто не имеет власти. Когда кто-либо говорит, что он стал атеистом или вернулся "к Богу", это – самообман. Он только смешивает известные поверхностные условности – новые названия – с самим содержанием мировпечатлений. Кто вместо "Бог и мир", говорит "воля и представление" или "сила и материя", тот обозначает этим свою сознательную индивидуальность, интеллектуальный вкус, но не культуру. Когда дарвинист или позитивист, в том числе и Ницше, хочет выразить свой взгляд на мировой процесс, он говорит, что

"природа" сделала одно таковым, как она хочет, другое иным, что она имеет целью, дозволяет, созидает. Так грек не мог бы говорить. Так говорит католическая церковь, употребляя только слово «Бог» вместо «природа» и осторожнее формулируя принцип причинности. Современному естествоиспытателю, так же как и всякому иному в его положении, принадлежащему к другой культуре, невозможно оторваться от такого устройства его продуктивного сознания. Его основные понятия, кажущиеся результатами строгого и непредубежденного анализа, заключены уже в представлении его предков о Боге.

8

Что мифы и представление о богах суть создания первобытного человека и что с возрастанием культуры души мифотворческая сила идет на убыль – есть научный предрассудок. В действительности мы видим противоположное. Если бы морфология истории не оставалась до сих пор не открытой темой, то давно бы установили, что мнимо общераспространенная мифологическая продуктивность в

действительности ограничена отдельными эпохами, и, наконец, поняли бы, что эта сила души наполнять свой мир образами, чертами и символами, притом же отмеченными единством характера, принадлежит как раз раннему времени больших культур. Всякий миф большого стиля стоит у начала просыпающейся душевной стихии. Это ее первое деяние. Самые значительные мотивы «Эдды» возникли одновременно с романской орнаментикой и готической архитектурой. Круг олимпийских богов, как мы знаем по Гомеру, возник одновременно с ранним дорийским геометрическим стилем.

524

Я подчеркиваю, что религиозные представления первобытных народов, как, например, германцев времени Цезаря, не были высшим мифом, т. е. существовала сумма рассеянных персонифицирующих черт, существовали культы, связанные с именами, отрывочные сказочные образования, но не было ни божественного порядка, ни мифического организма, ни замкнутого цикла сказаний, обладающих общей физиономией; я также не называю искусством смутную орнаментику этой ступени. Вообще следует относиться с большой осторожностью к символам и сказаниям, которые в наше время наблюдаются или за последние столетия были распространены между, видимо, примитивными народами, так как в течение тысячелетий уже не осталось ни одной страны на земле, не затронутой влиянием чуждых высоких культур.

Поэтому мифологических миров форм существует столько же, сколько культур и архитектур. То, что им предшествует, тот хаос неготовых фантастических образований, в который без всякого руководящего принципа углубляется современное исследование мифов, не принимается на основании сказанного во внимание; с другой стороны, сюда относятся образования, о которых никто до сих пор не думал. В гомеровское время, между 1100-800 гг., и в соответствующее рыцарско-германское время, 900-1300 гг., в эпоху эпическую, не раньше и не позже, возникли большие миры сказаний. Со временем откроют, что действительное созревание и углубление египетской мифологии имело место как раз в эпоху III и

IV династий.

Только так возможно понять неизмеримое богатство религиозно-интуитивных созданий, наполняющих три века эпохи немецких императоров. В этот период возникла фаустовская мифология. До сих пор все были слепы к объему и единству этого мира образов, потому что религиозные и научные предрассудки принуждали к отрывочному толкованию то католической, то северно-языческой составных частей его. Но между ними нет никакой разницы. Полное глубокого значения изменение в христианском круге представлений как творческий акт идентично с объединением древнеязыческих культов в одно целое. Сюда принадлежат вообще все западноевропейские народные сказания, получившие в то время свою полную символическую обработку, независимо от того, что, по существу, они возникли гораздо раньше и только много позже были приурочены к новым внешним переживаниям и обогащены сознательными чертами. Сюда относятся величественные сказания о божествах, сохраненные в «Эдде», а также не которое количество мотивов на евангельские темы, переложенных

525

в стихотворную форму учеными монахами. Сюда же следует отнести немецкие героические сказания круга «Зигфрида», «Гудруны», «Дитриха» и «Виланда», вершина которых – "Песнь о Нибелунгах", а также необыкновенно богатые, взятые из старых кельтских сказок и на французской почве только тогда завершенные рыцарские сказания: о короле Артуре и Круглом Столе, о святом Грэале, Тристане, Парсифале и Роланде. И, наконец, сюда надо причислить, наряду с незаметным, но тем более глубоким психологическим переистолкованием всех черт страстей Христовых, также и все богатство католических легенд о святых, расцвет которых заполняет X и XI вв. Тогда возникли Жития Марии, сказания о

святом Рохе, Зебальде, Северине, Франциске, Бернарде и Одилии. В 1250 г. была составлена "Legenda aurea"; это была эпоха расцвета придворного эпоса и исландской поэзии скальдов. Великим северным богам Валгаллы соответствуют "14 святых помощников в бедах", которые в южной Германии одновременно с первыми слагаются в мифическую группу. Мощные пространственные видения "Божественной Комедии", эти круги адской воронки, зиждутся на тех же

древнегерманских идеях, с которыми Данте, возможно, познакомился во время своего пребывания в Оксфорде. Рядом с изображением Рагнарёка, "Сумерек богов", в Волуспе, в южнонемецком Муспилле, мы находим христианскую обработку того же сюжета.

Нет ничего более показательного для подлинного смысла

этих религиозных созданий, как факт, что мир богов Валгаллы – не старогерманского происхождения и еще совершенно не был известен племенам эпохи переселения народов, и что он внезапно, как раз теперь, сложился из внутренней необходимости в сознании новых народов, возникших на западной почве, следовательно «одновременно» с олимпийскими богами, которых мы знаем по гомеровскому эпосу и происхождение которых также не исконно эллинское. Крито-микенское человечество, какими бы именами ни назывались входящие в состав его народы, не могло знать олимпийских мотивов. Это психологически невозможно. Крито-микенскому времени соответствует по религиозному состоянию, как подготовительная ступень культуры, эпоха меровинго-каролингская. Когда арабы в 730 г. стояли на Луаре в сердце франкского королевства и Муза возвестил, что он хочет пройти через Пиренеи и Альпы в Рим и провозгласить имя Магомета перед Ватиканом, западное христианство еще мало отличалось от ислама по внутреннему содержанию и символике. Обратимся к духу франко-лангобардского церковного искусства. Это было еще

то же выражение магического мирочувствования, которое на-

шло себе выражение на восточных церковных соборах первых

веков. Тогда еще не возник мир Валгаллы, и даже внутренне

не был возможен, и равным образом еще мало существовало

признаков позднейшего фаустовского христианства. Только

великое разделение церквей раскрывает в этом направлении

существование молодой западной души наряду с дряхлеющей

восточной. Когда Карл Великий, властитель "Франкского государства", построил свою дворцовую капеллу в Аахене, тогда из античных колонн и архитектурных частей, привезенных из Италии, возникла некоторая разновидность мечети. Это – символ всемирно-исторического значения. Аахенский Мюнстер останется навсегда поразительным примером архитектуры, возникшей до рождения стиля. Он стоит вне всяких стилей, потому что он вне всякой культуры. Но это же самое приложимо ко всему, что в качестве христианского или языческого представления о Боге являлось в это время действительной духовной собственностью западноевропейского человека.

Далеко недостаточно было до сего времени уделено внимания органическому единству этого фаустовского мира богов и сказаний и его идентичной во всех кругах символике. Зигфрид, Бальдур, Роланд, Гелианд суть различные имена одного и того же образа. Валгалла и поля блаженных Авалун, Круглый Стол короля Артура и трапеза Эйнхериев, Мария, Фригга и Фрау Холле означают одно и то же. По сравнению с этим внешнее происхождение сюжетных мотивов и элементов, на которые исследование мифов обратило излишне много внимания, есть только поверхностно-исторический феномен, лишенный психологического значения. Для уразумения смысла мифа происхождение не имеет никакого значения. Сам «numen», праобраз мирочувствования, есть чистое, не зависящее от выбора, бессознательное сознание и оно непередаваемо. То, что один народ получает от другого путем религиозного обращения или восторженного заимствования, есть только одежда и маска собственного чувства, но никогда не самое чувство. Примитивные древнекельтские и древнегерманские мотивы мифов, равно как и сокровища форм античной и восточно-христианской веры, следует рассматривать как материал, из которого фаустовская душа создала в эти века собственную мифическую архитектуру. Совершенно не существенно на этой ступени только что пробудившейся духовности, чей дух и язык вызвали к жизни известный миф, будь то «отдельные» скальды, миссионеры, трубадуры, странствующие певцы, священники или «народ». Как мы видим, для

527

внутренней самостоятельности возникшего отнюдь не существенно то обстоятельство, что христианские элементы культа определенно господствовали в создании форм мифов.

Каждая страна делала свой вклад в то изобилие мифов, которые одушевляли одну и ту же фаустовскую природу, ставшую много позднее объектом динамики и ее теорий и получившую благодаря этому некую, более духовную, но не менее мифическую внешность. Север дал Валгаллу, Южная Германия — Зигфрида и Этцеля, Англия — короля Артура, Франция — Парсифаля, Прованс — Грааль, Италия — легенды о святых.

Однако при всей видимости красочно-чувственного поли-

теизма, кажущегося продолжением античного и действительно неоднократно вводившего в обман взор наблюдателя, перед нами вырастет прачувство одного бесконечного пространства, могучее стремление к далям, обращенность к внутреннему взгляду, а не к телесному, что одинаково заметно как в рыцарских сказаниях, так и в героических сагах. Не надо забывать, что Латеранский собор 1215 г. утвердил догматическую формулировку того мирочувствования, мифическая образность которого наличествует в совокупности всех этих представлений о богах и героях.

Каждый раз в раннее время культуры: античной, арабской

и западной перед нами возникает миф: статического, магического, динамического стиля. Рассматривая каждую подробность формы, мы видим, что в основе его лежит в первом случае — способ держать себя, в последнем — действие, в первом — жест, в последнем — воля; мы видим, как в античности преобладает телесно осязаемое, чувственно насыщенное, как раз вследствие этого полагающее со стороны формы богопочитания центр тяжести в чувственно выразительном культе, тогда как на Севере господствует пространство и сила и, следовательно, более догматически окрашенная религиозность. Уже на этих первых ступенях замечается сродство гомеровского мифа со статуей, мифа «Эдды» — с контрапунктической музыкой. Надо проводить различие между этим вполне уверенным в себе чувством, которое стремится вылиться в подобных мифических формах, и теми часто совершенно отличными от него чертами, обычаями и картинами, которые юная душа заимствует из традиций старых культур, чтобы найти язык для своего лепечущего искания. Античные культы, заимствованные арабской стихией, и учение христианской церкви, принятое германским Западом, были маской и материей; юное чувство применялось к старому образу. Именно таким путем была преобразована базилика в

528

собор. Так античный человек вплетал в свои идеи о Боге и в

свои культы крито-египетские, финикийские и вавилонские

мотивы. Сказания о Миносе, Геракле и Дионисе подтверждают это. Так существенная часть немецких народных сказаний, даже тех, которые глубже всего вкоренились в народное чувствование, восходит к античным образам, причем посредницей во многих случаях надо признать церковь.

Не существовало древнегерманского неба богов. Валгалла

есть бессознательное подражание Олимпу, но здесь все расширяется в неопределенном, текущем и безграничном и находится по ту сторону всякой чувственной пластики и наличности. Не было также общегерманских богов. Всякое кочующее племя имело свои собственные, обладающие малой образностью представления. Только христианское влияние сообщило мифическую определенность и углубленность образам Одина и Бальдура, отца и сына.

В течение столетий, отделяющих Цезаря от Константина, арабская душа создала свои мифы, ту фантастическую массу культов, видений, легенд, которые и теперь еще трудно обозримы, культы, подобные культу Исиды и Митры (всецело переработанному на сирийской почве), неизмеримое количество евангелий и апокалипсисов, христианские, неоплатонические, манихейские легенды, сонмы

небесных ангелов и духов у отцов церкви и гностиков. Рядом с Ахиллом, Зигфридом и Парсифалем в образе евангельского Христа мы видим героя ранней арабской эпики. Сцены в Гефсиманском саду и на Голгофе стоят рядом с высочайшими моментами эллинских и германских сказаний. Эти магические концепции все без исключения выросли под впечатлением умирающей античности, которая по самой природе вещей никогда не давала им содержание, но тем чаще форму. Почти невозможно представить себе, сколько аполлоновского должно было быть переистолковано, прежде чем древнехристианский миф получил тот определенный образ, который он имеет во времена Августина.

Та же картина повторяется в готике. Если бы в эту эпоху

магическое христианство не внедрилось уже как готовый мир

форм в чувствования молодой души, то, без сомнения, возник бы совершенно новый миф, обладающий строгим единством. Готическая архитектура указует на возможность фаустовского мира богов гигантского порыва. Но было бы совершенно ложно принимать «Эдду» за знак того, что могло возникнуть при этих других условиях. Христианству не предшествовал никакой обломок нехристианской западной религии. Христианство не уничтожило мира богов, оно лишь помешало их возникновению. Оно уже присутствовало, когда стало

529

возможным, а следовательно и необходимым, рождение специфически западного мифа. Образы «Эдды» созрели в его тени. Религиозное чувствование отнюдь не было закреплено в этом направлении. Тристан, Роланд, Парсифаль, герои христианские, обладают такой же символикой и внутренней истиной, как Зигфрид, Один и Локи, которые возникли в одно время с ними, но не ранее их. Если сказания о богах и героях восприняли сущность под преимущественным антично-языческим влиянием, то в рыцарских сказаниях господствуют в значительно большей степени магические, христианско-неоплатонистские и даже исламские влияния. Поэтому совершенно невозможно строить предположения, какую бы окраску и образ принял фаустовский миф независимо от христианства.

9

Согласно этому античный политеизм во всех своих подробностях обладает характером, который строго отличает его от всякой другой, внешне ему родственной фиксации мирочувствования. Этот способ понимать богов, а не Божество, возник однажды, именно в той единственной культуре, которая считала статую нагого человека содержанием всего искусства.

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? совершенного рода и с в математическом, как и в физическом, юридическом и поэтическом словоупотреблении, соединяется множественное число.

Понятие? распространяется также и на богов;

ничто им так не чуждо, как уединение, бытие в одиночестве

и бытие в себе. Чтобы понять это, надо мыслить математически, притом антично-математически. Подчеркиваю еще раз: бесчисленные, телесные, наличные боги античной природы — это неисчислимые возможные, строго ограниченные тела Эвклидовой геометрии. Единый Бог Запада, пронизающий 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

530

тел, идею числа как величины, как меры. Паскаль, развивавший в своих «Pensees» строжайший янсенизм, чистую трансцендентную идею Бога и идею первородного греха, основывает в то же время геометрию чистых отношений: начертательную геометрию.

Очень знаменательно, что именно в Элладе отсутствуют астральные божества как «numina» дали. Гелиосу был посвящен культ только на находившемся под восточным влиянием Родосе, Селена же не имела вообще культа. И тот и другая, даже уже в придворной поэзии Гомера, суть исключительно художественные средства выражения, или, по римскому обозначению, элементы "genus mythicum", а не "genus civile". У них не было ни храмов, ни статуй, хотя в Египте (Ра), а в Вавилоне (Мардук), откуда эллины так много заимствовали, поклонение солнцу и звездам составляло центр культа. Древнеримская религия, в которой особенно чисто выражается античное мироощущение, не знает ни Солнца, ни Луны, ни буря, ни облаков в роли божества. Шум леса и лесное уединение, гроза и прибой волн, всецело владеющие природоощущениями фаустовского человека, даже уже природоощущепием кельтов и германцев, и сообщающие его мифическим созданиям своеобразный характер, не затрагивают природоощущений античного человека. Только конкретное: очаг и дверь, отдельный лес и отдельное поле, эта река и та гора опоэтизировываются и превращаются для него в существа. Мы видим, что все обладающее далью, все, что создает впечатление безграничности и бесплотности и поэтому включает в чувственную природу пространство, как существующее, как божественное, все это остается вне мифа, подобно тому, как облака и горизонт, дающие ландшафтной живописи барокко мысль и душу, отсутствуют в античной фреске, лишенной заднего плана. Безграничное количество античных богов — каждое дерево, каждый источник, каждый дом, часть дома есть бог — обозначает, что всякий осязаемый предмет, сумма которых называется космосом, существует самостоятельно и, следовательно, функционально не подчинен другому. Идея Мойры являет то же самое даже относительно высших богов. Судьба не есть божество, как это с несомненной ясностью показывает аттическая трагедия. Так как всякое явление есть бог, то судьба есть та неизбежность, которой подлежат без исключения все боги. По Эсхилу, даже Зевес не может избежать рока. Вспомним атомы Демокрита и Ананкэ, которая крутит их в беспорядочном вихре. Только уже из этого прачувствования возникла картина Олимпийцев, когда аполлоновское сознание выделило из сонма бесчисленных богов

пластическую, чувственную, резко очерченную индивидуальную группу, в то время как западное чувство избрало обратный путь и из красочной полноты мифа, как его создало время крестовых походов, пришло к строгой абстрактности протестантского и тридентийского представления о Боге, который есть чистая сила, чистая воля и не допускает никакой возможности живописного изображения. В основе аполлоновской и фаустовской картин природы лежат всюду противоположные символы предмета и пространства. Олимп и подземное царство обладают резкой чувственной определенностью; царство карликов, эльфов, кобольдов. Валгалла и Нифльгейм — все это затеряно где-то в мировом пространстве. В древнеримской религии "Tellus mater" — не «праматерь», а само осязаемое поле. Фавн есть определенный лес, Вольтурн — определенная река, посев называется Церерой, жатва — Консус. Sub Jove frigido обозначает у Горация, чисто по-римски, "под холодным небом". Здесь даже не делали попыток картинного воспроизведения бога на местах почитания, потому что это значило бы удваивать бога. Даже еще в очень позднее время римский инстинкт противится изображениям богов. Что греку не чуждо соответствующее ощущение, доказывается народной верой и философией в отличие от становящейся все более светской пластики. В доме присутствует Янус, дверь, в качестве бога, и Веста, очаг, в качестве богини; обе эти домашние функции в образе предметов сделались существами, богами. Эллинские речные боги, например Ахелой, появляющийся в виде быка, ясно характеризуется как сама река, а не только как живущий в реке. Паны и сатиры суть воспринятые как существа, отдельные, строго ограниченные поля и пастбища. Дриады и гамадриады суть деревья. Во многих местах почитались отдельные, красивые деревья, без всякого наименования, причем их украшали перевязями и приношениями (один из мотивов эллинистической пейзажной живописи). 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 эльбы суть души, заключенные в источниках, деревьях, домах и жаждующие 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

532

волосах, выходящая в полночь из озера, в глубине которого она обитает. Император Ротбарт (Барбаросса) заключен в Кифхейзере, а Фрау Венус в Херзельберге. Кажется, будто в фаустовской вселенной нет ничего материального, непроницаемого. В предметах предчувствуются другие миры; их плотность, твердость только кажущиеся и – черта, которая не могла бы встретиться в античном мифе, которая его бы упразднила – избранные смертные обладают даром видеть сквозь скалы и горы. Но разве это не есть также скрытое мнение нашей физической теории? Разве всякая новая гипотеза не есть своего рода разрыв-трава? Никакая другая культура не знает такого количества сказаний о сокровищах, глубоко покоящихся в горах и морях, о таинственных подземных царствах, дворцах, садах, в которых живут иные существа. Вся субстанция видимого мира отрицается фаустовским природочувствованием. Нет ничего земного, только пространство действительно. Сказка растворяет вещество природы, подобно готическому стилю, растворяющему каменную массу собора, которая, как приведение, расплывается в изобилии форм и линий, освобожденных от всякой тяжести, которая не знает больше никаких границ.

Все эти создания суть силы природы, заклятые именем, отвлеченные, принявшие образ. Они выражают собой в глазах верующего, ощущающего их присутствие, сущность этих сил, они воспроизводят враждебные или дружественные взаимоотношения природы с человеком. В этих образованиях жизненно, божественно является перед глазами бессознательного человека то чуждое, что он старается угадать, отыскать, приобрести. Но не будем забывать, что эта природа сама есть творение высшего человека и отражение его «я», что она есть природа как созерцаемое целое, макрокосм, единство выражения только по отношению к культурному человеку и что ни дикарь, ни ребенок не переживают в себе и кругом себя разумную, устроенную природу, но что каждая культура переживает свою собственную.

Итак, эти существа – плоть и кровь того человека, для которого они обладают действительностью, они – настоящие создания его сердца, а не рассудка, который только в позднейшее время, как-то время барокко и ионики, принимает господство над бодрствующим сознанием человека и над его проекциями в сферу «чуждого». Миф есть сельский феномен, физика – соответствующий городской. Она превращает одушевленный мир в интеллектуальную систему, символы – в понятия, божества – в теории, предчувствия – в гипотезы.

533

Античный политеизм, направленный с возрастающей силой на соматическое разъединение, становится особенно понятным из отношения к "чужим богам". Для античного человека боги египтян, финикийцев, германцев, поскольку с ними можно было связать образное представление, были равным образом настоящими богами. Мнение, что они "не существо вали", не имеет никакого логического смысла внутри этого мироощущения. Грек почитает их, когда он входит в соприкосновение с их родиной. Боги привязаны к месту, как статуя, как полис, как эвклидово тело. Они – существа близи, а не всеобщего пространства. Для проживающего в Вавилоне Зевес и Аполлон отступают на задний план, но тем более он почитает местных богов этого города. Таково значение алтарей с надписью "неведомым богам", – которым Павел придает в "Деяниях Апостолов" столь показательно ошибочное магически-монотеистическое толкование. Это те боги, имен которых грек не знает, но которые почитаются чужеземцами в больших гаванях, в Пирее, иногда в Коринфе, и которым он поэтому платит дань уважения. С классической ясностью вскрывает нам это положение римское сакральное право и строго соблюдаемые формулы призывания, как например, формула "generalis invocatio". Так как вселенная есть сумма предметов, а предметы суть боги, то и другие боги, с которыми римлянин не вошел еще в практически-исторические отношения, должны быть признаны за

таковых. Он не знает их, или же они боги его врагов, но они боги, потому что противоположное нельзя себе представить. Таков смысл сакрального обращения у Ливия (VIII, 9,6): di quibus est potestas nostrorum hostiumque. Римский народ признает, что круг богов только временно ограничен, и этими формулами в конце молитвы, после перечисления имен собственных богов, выражает свое намерение не слишком вмешиваться в права других. По сакральному праву при овладении чужой страной вся масса религиозных обязанностей, которые связаны с этой областью и ее божествами, переходит к городу Риму — таковы логические следствия аддитивного античного богочувствования. Что признание чужих богов не обозначало вовсе признания форм их культа, доказывает случай с "Magna Mater" из Пессина, которая была реципирована в Риме во время второй Пунической войны на основании изречения Сивиллы, тогда

как ее в высшей степени неантично окрашенный культ — который отправлялся прибывшими из ее отечества жрецами — стоял под строгим надзором полиции, и не только римским гражданам, но даже их рабам было запрещено под страхом наказания вступление в ее жречество. Принятие богини

534

доставляло удовлетворение античному мирочувствованию, но

личное участие в презираемом римлянами культе оскорбило

бы это мирочувствование. Поведение сената в подобных случаях является решающим, тогда как народ, ввиду увеличивающегося смешения с восточными, именно семитскими народностями, находил вкус в подобных культах, и римское войско эпохи императоров в силу своего состава сделалось даже главнейшим носителем магического мирочувствования.

Отсюда становится понятным культ обожествленных людей, как необходимый элемент внутри этого мира религиозных образов. Но следует строго различать античные явления и подобные же внешне похожие восточные. Римский культ императоров, т. е. почитание гения живущего властителя и таковых же его умерших предшественников как divi, до сих пор смешивался с церемониальным почитанием царей переднеазиатских земель, главным образом Персии *, и еще более с позднейшим, совершенно иначе понимаемым обожествлением халифов, которое достигает полного развития уже при Диоклетиане и Константине. Фактически речь идет здесь о совершенно различных вещах. Если на Востоке слияние этих символических форм трех культур достигло высокой степени, то в Риме античный тип остался недвусмысленным и чисто осуществленным. Уже некоторые греки, как Софокл и Лисандр, в особенности же Александр, не только льстецами превозносились в качестве богов, но были признаны таковыми в определенном смысле самим народом. От обожествления предмета, рощи, источника, наконец, статуи, изображающей бога, — вспомним глубокое впечатление, произведенное святотатством над гермами на афинский народ и влияние этого события на окончание Пелопонесской войны — до обожествления выдающегося человека, сначала героя, а затем бога, только один шаг. В том и другом почитали совершенный образ, в котором нашли себе осуществление небожественная сама по себе мировая субстанция. Здесь вспоминается афинское понятие калокагатии. Божествен был прекрасный, зримо совершенный образ, и такую божественность в высшей степени непосредственно видел римлянин в мощном явлении Цезаря. Так как в каждом доме существовал культ гения, производительной силы хозяина, то здесь, в "genius principis", чтилась жизненная сила города как собирательного тела. Предварительною ступенью было почитание консула в день триумфа. Он носил в таких случаях одеяние Капитолийского Юпитера, и в древние

* В Египте Птоломей Филадельф первый ввел культ властителя. Почитание фараонов имело совершенно другое значение.

535

времена его лицо и руки были выкрашены красной краской,

чтобы увеличить сходство с терракотовой статуей бога, «numen» которого он воплощал в эти мгновения. Крайне характерна для действующего здесь прачувства причудливая противоположность обожествлению Цезаря (означавшему

в основе своей включение богов как личностей в состав римского народа), а именно строго соблюдаемая римским правом наказуемость животных (а не их хозяев) за проступки, за которые несут наказания и люди. Как тела,? животные, следовательно, равно как и боги, принадлежат к обществу живущих тел, представленному в государстве. Можно сказать, что в этой шкале герой-цезарь воспринимается как переход к высшей ступени, а раб – к низшей. Между ними лежит область? собственно античного человека, который обладает правами и обязанностями. У раба нет никаких прав. Он, по греческому выражению,?? не личность, хотя и не?. У него есть тело, но он лишен значения. Он не гражданин. Герой также не гражданин, поскольку он стоит выше обязанностей. Таковы границы полиса в смысле активно входящих в состав его тел (). Именно так оказывается возможным понять то, что античный человек называет государством. Следовательно – и это сделалось очень существенным для поведения христиан – виновный в оскорблении величества совершал род святотатства, а преступление против чужого раба есть известного рода повреждение вещи.

Культ императоров есть последнее религиозное создание античных народов, поскольку они не были еще сломлены в своих инстинктах восточными элементами. Нужно признать подлинную серьезность этого богочувствования. То обстоятельство, что римские массы считали за нечто весьма действительное происхождение от Венеры Юлия Цезаря, глубокого скептика, имело решающее влияние на историю правления Юлиево-Клавдиева дома. Культ гения Августа со строго установленными жертвоприношениями, в то время как сам глава государства вел в стенах Рима жизнь, мало чем отличавшуюся от жизни выдающегося частного лица, становится понятным только из мирочувствования аполлоновской души. Его интеллектуальной противоположностью является научный, по содержанию своему совершенно иррелигиозный стоицизм, как миросозерцание патрицианского элемента, например того же

Сцеволы, который, будучи верховным жрецом Рима, считал

богопочитание необходимым только из соображений государственных. Здесь сталкиваются инстинкт и интеллект, вера и знание, притом в политической маскировке, как демократия

536

и аристократия. Два вечных воплощения античного бытия,

Афины и Спарта, тирания и олигархия, плебс и сенат, Цезарь и Помпей, принципат и республика, в последний раз противостоят друг другу в культе "Divus Julius" и возникшем в качестве оппозиции к последнему и намеченном уже Луканом в «Фарсалии» культе родовитого республиканца Катона. Вся кровавая история ранней эпохи императоров находит здесь свое объяснение.

Следует строго отличить культ Цезаря от тенденциозного почитания его убийцы патриция Брута, или почитания Катона. Первый есть религия, последняя в античной культуре, умиравшей в эту эпоху, второе – теоретическое, тенденциозное, отнюдь не религиозное мечтание образованных классов. В качестве члена этого круга судит о принципате Цезарей Тацит, скрытый стоик. Чем резче его осуждение, тем популярнее был осужденный. Нерон был кумиром народа в течение многих поколений. Нападки на прицепса и его культ задевали религиозный инстинкт масс.

Выше было характеризовано христианство Павла, как перенесение ранней арабской религии в античную форму стоической диатрибы. Отсюда объясняется феномен – ограниченный городом Римом – преследования христиан Нероном и Домицианом. Гонения эти направлены собственно против Стои, как интеллектуального источника всех заговоров, имеющих целью свержение принципата. Так как Павел ввел христианство в стоицизм мировых городов, ставший в своей исключительной, катоновской, формулировке миросозерцанием патрициата, так как, с другой стороны, его отказ от культа божественного императора совпал с аналогичным, хотя и коренящимся на других основаниях отказом сенатской партии, то античное чувство демоса оказалось оскорбленным, притом в единственной форме богопочитания, которая еще обладала жизнью. Хотя Тацит как философ и презирает христианство наравне с остальными восточными культами, как "foeda superstitio", тем не менее философы Гельвидий Приск и Тразеа казнены по той же причине, что и христиане.

В имеющих всемирно-историческое значение словах: "Отдайте цезарю цезарево, а Богу – божье", вложенных в уста евангельского Христа, античное и арабское богосознание выступают друг против друга с полной резкостью и неизбежностью взаимного непонимания. Примирение между строго эвклидовским запоздавшим культом божественного императора и совершенно молодым магически-монотеистическим христианством было совершенно невозможно уже потому, что оба эти явления занимали совершенно различное положение на

537

ступенях культуры – первый в конце, второе в начале развития.

10

При первых поколениях императорской эпохи античный

политеизм растворяется в магическим монотеизме, причем во многих случаях не происходит никаких изменений во внешне-культовых и сакрально-правовых формах. Появилась новая душа и она стала иначе переживать устаревшие формулы. Имена сохранялись, но под ними скрывались другие «numina». Все так называемые позднеантичные культы, культы Исиды, Кибелы, Митры, Солнца, Сераписа, Гермеса, – это уже не поклонение привязанным к месту, пластически-осязаемым существам. Аттический Гермес был богом города, в котором его статуя стояла как знак его присутствия; Гермес александрийского культа есть духовный принцип, который можно было признавать повсюду, от Ефрата до Рейна. Зевс времен Перикла был иным в каждом городе, в котором у

него был храм. Зевс Додоны не был идентичен с Олимпийским Зевсом. Насколько трудно строго логическим изобразить это понимание, настолько же логически представлялось оно тогда религиозному инстинкту. В Риме представлялось невозможным смешать "Juppiter Omnium Maximus" с каким-либо другим, хотя бы "Juppiter Victor" или «Feretrius», но многочисленные, совершенно различные божества раннехристианской эпохи воспринимались как одно и то же существо, толь ко при этом каждый приверженец известного культа был уверен, что ему одному известен истинный образ бога.

В этом смысле говорили об "Исиде с миллионами имен".

До тех пор имена соответствовали таковому же количеству

телесных богов, теперь же они стали титулом одного, которого каждый произносящий при этом подразумевал.

Магический монотеизм обнаруживается во всех религиозных образованиях, идущих с Востока и наводняющих империю, в культах александрийской Исиды, почитавшегося Аврелианом Солнечного Бога (Ваал Пальмирский), пользовавшегося покровительством Диоклетиана Митры, чей персидский облик подвергся полному изменению в Сирии, в культе чтившейся Септимием Севером Баалат Карфагенской (Танит, Dea caelestis), каковые культы уже не увеличивают аддитивно, в античном смысле, число конкретных богов, а наоборот, все более и более вбирают их в себя, достигая этим своеобразным приемом полной невозможности их художественного изображения. Таким образом, алхимия заступает место – статики.

538

Соответственно этому вместо картины появляются известные

символы: бык, агнец, рыба, треугольник, крест. "In hoc signo

vinces" – это уже звучит не по-античному. Здесь уже намечается отрицательное отношение к изображению человека в искусстве, приведшее впоследствии в исламе и в Византии к иконоборчеству. Излюбленное пластическими искусствами и изысканной поэзией Рима, но никогда не проникавшее в сознание народа приравнение античных божеств друг к другу, как например Афродиты и Венеры, Нептуна и Посейдона, этот наивный способ понимать чужих богов, сближая их с собственными (сближение германского Донара с Геркулесом), не имеет ничего общего с новым спиритуальным слиянием

божеств. То, что история религий называет ныне синкретизмом, феномен, уясняемый негативно как разрушение статико-пластического богочувствования, понимаемый положительно есть не что иное, как проявление магического чувства. Это – лежащий в основе другой картины природы новый принцип, иначе воспринимающий силы этой природы. Человек арабской культуры переживает собственное и единственное, исчерпывающее вселенную Божество как первоначальную субстанцию; все остальные имеют значение только как имена или формы явления единого.

Вплоть до Траяна, когда на греческой почве уже давно исчезло последнее дыхание аполлоновского мирочувствования, в римском государственном культе все еще продолжала жить аддитивная тенденция по отношению к продолжающемуся расширению мира богов. Боги покоренных стран и народов получают в Риме признанные государством места культа, жречество и ритуал и одновременно сами, как точно отграниченные индивидуумы, становятся рядом с прежними богами. Однако, начиная с этого времени, и здесь побеждает магический дух, несмотря на внушительное сопротивление, исходящее от небольшого числа древнейших патрицианских родов; образы богов, как таковые, как тела, исчезают из сознания, уступая место трансцендентному богочувствованию, которое не зиждется уже на непосредственном свидетельстве чувств, и обычаи, празднества и легенды растворяются друг в друге. Когда Каракалла в 217 г. упразднил сакрально-правовое различие между римскими и чуждыми богами (подобно тому, как дарованием гражданских прав всем жителям империи он положил конец античной идее полиса), благодаря чему Исида фактически стала первым божеством Рима, поглощающим все старейшие «numina», и, следовательно, опаснейшим врагом христианства, навлекшим на себя смертельную ненависть отцов церкви, тогда Рим сделался частью Востока, находящейся

в религиозной зависимости от Сирии. В это время Ваалы Долихи, Петры, Пальмиры, Эмезы начинают сливаться в монотеизм Солнечного Бога, который позднее, как признанный бог империи, в лице его представителя Лициния, был побежден Константином. Тогда речь шла уже не о борьбе античного с магическим – христианство могло бы даже относиться к эллинским богам с известного рода свободной от опасений симпатией, – а о том, какой из магических религий суждено дать духовные формы тогдашнему миру. Этот процесс упадка пластического чувствования очень ясно чувствуется в различных стадиях развития культа императоров: сначала умерший император включался постановлением сената как «Divus» в круг государственных богов – первым был "Divus Julius" в 42 г. до Р.Х. – и получал собственный штат жрецов, так что

отныне на семейных празднествах его изображение не носилось впереди процессии вместе с изображениями других предков; начиная с Марка Аврелия прекращается учреждение новых жреческих коллегий для служения обожествленным императорам, а вскоре затем прекращается и посвящение новых храмов, так как отныне один общий "Templum divonim" представляется достаточным для религиозного чувства; наконец, именование «divus» превращается в простой титул членов царского дома. Этот конец знаменует победу магического чувства. Мы можем наблюдать, как уже издавна в посвятительных надписях накопление имен, например Исида-Великая Матерь – Юнона-Астарта-Беллона или Митра-Солнце Непобедимое-Гелиос, приняло характер титулатуры единосущего одухотворенного божества *.

Проблема атеизма пока еще остается terra incognita для психолога. Сколько ни писали и ни рассуждали об атеизме вообще, об этом совершенно не понятом в своих последних основаниях и душевно-исторических условиях феномене,

* Символическое значение титулатуры и его отношение к понятию и идее личности не может быть здесь изложены Ограничимся указанием, что античная культура, единственная из всех, никогда не знала титула. Это противоречило бы строго соматичности ее обозначений. Кроме собственных имен и прозвищ она знает только технические названия фактически исполняемых должностей. «Август» тотчас же становится собственным именем. Цезарь – в скором времени делается обозначением должности. Однако внедрение магического чувства можно проследить по тому, как у позднеримского чиновничества формулы вежливого обращения, вроде "vir clarissimus", превращаются в утвержденную титулатуру, которая может быть пожалована и отнята. Совершенно так же имена чужих и

древних богов превратились теперь в титулы признанного единого божества, «Спаситель» (Асклепий) и "Добрый Пастырь" (Орфей) суть титулы Христа. В античное же время даже прозвища римских божеств часто превращались в самостоятельных богов.

540

разумея под этим атеизм «просвещенного» человека, в идеальном случае мученика свободомыслия, или атеизм в стиле культурного человека, в предельном случае – верующего зилота: никогда не говорили о нюансах атеизма, об анализе отдельной определенной формы проявления атеизма в ее полноте и неизбежности, об ее сильной символике, ее ограниченности во времени.

Есть ли атеизм – априорная структура миросознания или свободно-избираемое представление? И чувство обезбоженного космоса влечет ли за собой знание того, что умер "Великий Пан". Есть ли бессознательный атеизм? Были ли ранее атеисты хотя бы в дорийское или готическое время? Бывают ли такие, которые страстно, но ошибочно признают себя атеистами? И могут ли быть цивилизованные люди не атеистами или, по крайней мере, не совсем атеистами?

Несомненно, что к сущности атеизма, как это показывает словообразование во всех языках, принадлежит момент отрицания, что атеизм обозначает отречение от известного душевного образования, которое ему, следовательно, предшествует, и что он не есть позитивный акт ненадломленной творческой силы. Но что же им отрицается? Каким образом? И кем?

Без сомнения, атеизм, правильно понимаемый, есть необходимое выражение душевной стихии, законченной в себе, исчерпывавшей все свои религиозные возможности, поглощаемой неорганичностью. Он прекрасно уживается с живой и страстно ожидающей потребностью в истинной религиозности * – в этом родствен всякой романтике, которая также хотела бы снова вернуть что-то безвозвратно потерянное, именно культуру – и он может легко быть неизвестным своему носителю, быть образом его чувствования, который никак не влияет на его установившееся мышление или даже противоречит его убеждениям. Это делается понятным, когда мы почувствуем, почему благочестивый Гайдн, услыхав музыку

Бетховена, назвал его атеистом. Неизбежность для Бетховена

нарушить великую музыкальную форму барокко, чтобы остаться внутренне правдивым, глубокое противоречие между его личной волей и лежащей уже позади его культурой, говорят о том же самом. Бетховен был романтиком, а романтическая религиозность как в Александрии, так и в кругах Шлегеля и Тика, есть тончайшая форма скрытого атеизма. Можно утверждать, что математик, который, в отличие от Паскаля,

* Диагор, присужденный в Афинах к смерти за свои «безбожные» сочинения, оставил глубоко набожные дифирамбы. Сравним также дневники Хеббеля и его письма к Элизе. Он не "верил в Бога", но молился.

541

Лейбница, Ньютона, Гаусса, лишен «набожности», может

быть превосходным организатором материи своей науки и открывателем важных тезисов, но он ничего не может внести в углубление идеи аналитического числа, потому что он не чувствует ее в себе, а только познает внешне и владеет ею как элементом известного порядка, а не творчества. Атеизм – принадлежность цивилизованного человека, поскольку цивилизация есть "бренные останки" угасшей культуры. Мы еще познакомимся с этим в будущем. Атеизм принадлежит большому городу; он принадлежит "образованным кругам" больших городов, которые механически усваивают себе то, что их предки, создатели культуры, переживали органически. Аристотель с точки зрения античного богоощущения – атеист, сам того не сознававший. Эллинистическо-римский стоицизм так же атеистичен, как социализм и буддизм западноевропейской и индийской современности. Типично атеистическими являются условия, из которых в наши дни исходят «свободно-религиозные» гуманные движения, охватывающие большую часть городского протестантизма, при самом добро совестном упоминании слова "Бог".

Но если этот поздний, завершающий феномен знаменует в

нас отрицание религиозного момента, то в каждой цивилизации у него другая структура. Нет религиозности, у которой не было бы ей одной свойственного, против нее одной направленного сопротивления. Есть античный, арабский, западный атеизм, совершенно различающиеся друг от друга по смыслу и содержанию. Ницше формулировал один из них, а именно динамический атеизм – несколько post factum – словами: "Бог умер". Античный философ обозначил бы статически-эвклидовский атеизм словами: "боги умерли". Первое обозначает обезбожение бесконечного пространства, второе – обезбожение бесчисленных предметов. Они до сих пор – вспомним переживание глубины и его значение для пробуждения внутренней жизни – были символами, последними элементами форм живой природы; теперь они просто факты механической протяженности. Мертвое пространство и мертвые предметы суть объекты рассудочной физики. Руководимое верным чувством, обычное словоупотребление полагает различие между "мудростью и интеллигентностью", как межу более ранним и более поздним, крестьянским и городским состоянием духа. Интеллигентность есть дополнение к механическому миросозерцанию. Никто не назовет Гераклита и Мейстера Экхарта интеллигентными, а Сократ и Руссо интеллигентны, но не «мудры». В этом слове есть что-то неорганическое; в нем есть привкус атеизма. Только с точки зрения

стоиков и социалистов, типически иррелигиозных людей, отсутствие интеллигентности есть нечто достойное презрения.

Аполлоновский человек может отрицать существование богов, фаустовский и магический отрицают существование Бога. Но акт этот совершается в очень различных формах. Он может заключаться в сознательных и бессознательных поступках, в сомнении и отчаянии, в теоретических нападках и практическом обхождении вопроса. Чувственно-эвклидовская божественность, посредством которой освящаются отдельные предметы, отрицается уже склонностью к монотеистическому культу Исиды и Митры. Повторим еще раз: единый Бог не есть бог для античного чувствования. Римлянину с точки зрения античного богочувствования все южноарабские религии, включая и христианство – с их общей, хотя и скрытой в культах формулой "Алла иль Алла" – казались атеистическими, и он преследовал их. Здесь надо выяснить сущность веротерпимости.

Пока это явление будет рассматриваться с точки зрения доводов «за» и «против», существенное останется незамеченным. Легкомысленные люди любят приводить античную веротерпимость как укор для христианской. Но слово «веротерпимость» само по себе ничего не говорит. Только "зачем, по отношению к чему и для чего" определяют все. Кто, например, плохо скрытое за словом либерализм равнодушие к предметам религии, которые не имеют никакого значения для одного и поэтому не должны иметь никакого значения и для другого, принимает за веротерпимость и сопоставляет с глубоким символическим актом принятия "di peregrini" – в римский государственный культ, тот не заслуживает, как ученая ограниченность, никакого опровержения. Никто не проявляет терпимости в существенном, поскольку под терпимостью разумеется настоящий отказ, а не положительное выражение религиозной творческой силы. Именно на этом зиждется символизм всякой веротерпимости, которая исходит только от верующих людей, а не от «интеллигентных», от культуры, а не от цивилизации.

Античный космос, как сумма телесных равномерно божественных предметов, требовал не только допущения, но деятельного признания всех чужих богов, поскольку они вообще могли считаться предметами в высшем смысле. Пока Иегову, Христа и Митру принимали за дневные образы, обладающие субстанцией какого-нибудь Аполлона или Марса, в них верили. Александр Север поместил в своей домашней часовне изображения Осириса, Христа, Авраама, Александра Великого и Орфея. Как абстрактные духи с притязанием на исключительное

значение, они возбуждали презрение и гнев. Тут кончалась античная веротерпимость. Тут оказывалось под угрозой собственное богочувствование.

Логос стоического учения, несомненно сложившийся в течение досократовской

философии из глубины аполлоновского богосознания, превратился под конец в руках софистской интеллигенции в воплощение античного атеизма, в принявшее форму противоречие пластическому миру богов. Как в каждой иной культуре, возникла смертельная вражда между религией отцов и холодной космополитической, все обездушивающей философией современности. Отнюдь не случайно, что эту идею единого Логоса облюбовали все раннеарабские спекуляции, начиная с Евангелия Иоанна и Плотина. Что для античного человека было квинтэссенцией атеизма, то в магическом миросознании обозначало как раз сферу действия божественного.

Равным образом между деизмом XVIII в., деизмом Вольтера, Гете и Канта, и атеизмом XIX в. нет противоположности, нет даже существенного расстояния. Фаустовский Бог подобен символу единого абсолютного пространства. Интеллигентность эпохи Руссо решила вполне последовательно не в том смысле, что боги других народов также имеют неоспоримое существование, а в том, что всякий под какой бы то ни было формой, хотя бы и политеистической, может верить и почитать единого, абстрактного, фаустовского Бога. Такова противоположность культовой и догматической религиозности. Античный, аисторический человек отправляет культы чужих богов, западный, прирожденный историк ведет себя как психолог: он «понимает» убеждения других. Здесь источник веротерпимости совершенно иного рода, нашедшей высшее выражение в «Натане» Лессинга, глубокой и благородной, пока она, как у Гете, еще вытекала из живого богочувствования, превращающейся в фарс, когда ее роль только в том, чтобы маскировать современную иррелигиозность. Но чем сознательнее воспринималась эта идея Бога, тем более сходной делалась она с принадлежащим к той же культуре атеизмом. Сублимация идеи в больших романтических системах есть фактическое — Гегель, Фихте и другие этого, конечно, не сознавали — исчезновение последнего различия между Богом и пространством, полное исчезновение живого образа из абстрактной идеи. Пантеизм и атеизм, в конце концов, лишь различные слова. Шопенгауэр был сознательным атеистом, но Окен с полной причудливостью романтика (вспомним аналогичное у Новалиса) признал, что Бог = +0, и воспринимал это как выражение истинного богочувствования.

11

Эти взаимоотношения бесконечно важны, так как они объясняют первенствующую роль физики в конце культуры и ее растущую тиранию над поздним городским духом — в виде причудливого феномена "естественно-исторического научного мировоззрения". Но они объясняют также предопределенный ход развития всякой физики, которая на пути к чистой архимедовской статике или чистой современной динамике делается все менее душевной, все более интеллектуальной, более атеистичной. В этих пределах существует естественное сродство между каждой созревшей физикой и той религией, из интуитивных форм мира которой первая первоначально произошла. Каждое "современное миросозерцание" есть физика, есть заключенный в числа и понятия пантеизм. Как си льна склонность к мифотворчеству даже в позднейшей душе, видно по ее последнему созданию, по физической мифологии, где научный дух покоряется ее целям. Всякое учение об атомах есть миф, кинетическая теория газов — такой же миф, как «Эдда». Скальд ли, или ученый в каждом отдельном случае является посредником, это зависит от стадии.

Всякая живая духовность религиозна, имеет религию, сознательно или бессознательно. Ее религия в том, что она, т. е. духовность, вообще существует, находится в становлении, развивается и осуществляет себя. Она не может по выбору быть иррелигиозной. Она может только тешиться этой мыслью, как это было во Флоренции времен Медичи. Но человек мировых городов иррелигиозен. Это принадлежит к его сущности, это знаменует его историческое явление. Как бы ни стремился он из-за болезненного ощущения внутренней пустоты и нищенства серьезно стать религиозным, для него это невозможно. Всякая религиозность мирового города основана на самообмане. Распространявшаяся в Риме в позднюю императорскую эпоху религиозность показывает, что под корой иссякшей античности рождалось новое человечество. Римлянин времени М. Аврелия, бывший уже только по правовой традиции и по названию, а не душевно выражением античного бытия, жил в исполинском городе, как будто в деревне. Рим был только внешне, только материально

мировым городом, но по внутреннему содержанию это было только обветшавшее, бездушное скопление домов, в которых ютилось чуждое население, глухо-деревенское и с примитивными формами жизни. Этому соответствовала совершенно примитивно-наивная религиозность.

За этот промежуток времени форма религиозности изменилась. Сущность религии открывалась аполлоновскому человеку в чувственно-пластическом культе. Он не знал ни

545

мистической тайны, ни обязательного догмата. Элевсинские мистерии не были тайным культом. Посвященным была запрещена – а в конце концов всякий, кто хотел, мог стать посвященным – профанация священнодействия, следовательно осквернение чувственного элемента. Эсхил подвергся обвинению за то, что сделал одежду элевсинских жрецов костюмом аттической сцены. Но для фаустовской души существенным был трансцендентный догмат, а не культ. Безбожным считалось противоречие какому-либо учению; здесь начало понятия ереси. По своей природе эта религия не могла допускать свободы совести – это противоречит динамике, воли к власти над душами. Свободомыслие в этом отношении не исключение. За кострами последовала гильотина, за сожжением книг – их замалчивание. У нас нет партии без склонности к инквизиции в той или иной форме. Но в античном мире безбожным считалось пренебрежение к культу – в буквальном смысле – и здесь аполлоновская религия не терпела никакой свободы поведения. В обоих случаях веротерпимости поставлена граница, граница того, чего требовало богочувствование, и того, что оно запрещало.

В этом пункте позднеантичная философия и софистико-стоические теории (не стоическое миронастроение) сталкивались с религиозным чувствованием, и здесь афинский народ, тот афинский народ, который ставил алтари даже «неведомым» богам, – проявлял неумолимость испанской инквизиции. Достаточно вспомнить длинный ряд античных мыслителей и исторических личностей, которые были принесены в жертву сохранению святости культа. Сократ и Диагор были казнены за ’; Анаксагор, Протагор, Аристотель, Алкивиад должны были спасаться бегством. Число казненных за святотатство в одних только Афинах в течение десятилетий Пелопонесской войны насчитываются тысячами. После осуждения Протагора его сочинения разыскивались по домам и сжигались. В Риме исторически достоверные акты подобного рода начинаются в 181 г., когда распоряжением Сената публично были сожжены пифагорейские "Книги Нумы", и за этим непрерывно следуют случаи изгнания отдельных философов и целых школ, позднее – казни и торжественные сожжения тех книг, которые могли быть опасны для религии. К этой группе фактов относятся известия о четырехкратном разрушении консулами в течение одной только диктатуры Цезаря мест культа Исиды и приказ Тиверия выбросить изображения богини в Тибр. Непразднование дня рождения Цезаря подлежало наказанию. Отказ от жертвоприношения обожествленному императору был несомненным противлением

546

античному религиозному чувству. Во всех подобных случаях

речь идет об «атеизме», каким он рисовался античному богочувствованию и поскольку он проявлялся в теоретическом или практическом неуважении к культу. Кто не может в этих вопросах отрешиться от собственного западного ощущения, никогда не вникнет в сущность лежащего здесь в основе духовного феномена. Поэты и философы могли выдумывать мифы и изменять образы богов, сколько им было угодно. Догматическое истолкование чувственно данного предоставлялось на волю каждого. Можно было свободно выставлять богов в смешном виде в сатировой драме и комедиях – даже это не затрагивало их эвклидовского бытия, – но культа, пластического оформления богопочитания, никто не имел права касаться. Здесь был предел терпимости античного человека. Здесь была угроза самой сущности античной религии. Цезарь, совершенный скептик, проявлял кропотливую заботливость о восстановлении старых культов. Значит совсем не понимать утонченный дух начала империи, если считать за лицемерие тот факт, что люди этой эпохи, отнюдь не относясь серьезно ни к одному мифу, точно выполняли все обязанности государственного культа, прежде всего повсюду глубоко воспринимаемый культ императоров. Обратно: поэты и мыслители зрелой фаустовской культуры могли свободно "не

ходя в церковь", уклоняться от исповеди, оставаться дома во

время процессий, жить в протестантской среде без всякой связи с церковными учреждениями; единственно, что им не разрешалось, это касаться догматических частностей. Это считалось опасным во всех вероисповеданиях и сектах (и еще раз подчеркиваю – также и в среде свободомыслящих). Пример римлянина-стоика, который набожно соблюдает, не веря в мифологию, сакральные формы, находит свою параллель в человеке эпохи просвещения, вроде Лессинга и Гёте, которые, не исполняя церковных обычаев, никогда не сомневались в "основных истинах веры".

12

Если мы обратимся от ставших образом природочувствований к ставшему системой природопознанию, то мы узнаем в Боге или богах источник тех образований, при помощи которых дух зрелой культуры жаждет идейно овладеть миром через понятия. Сильная религиозность механики Ньютона и почти совершенно атеистически формулированная современная динамика одинаковы по окраске, положению и отрицанию того же самого прачувства физическая система

547

неизбежно несет на себе все черты души, к миру образов которой она принадлежит. К античной статике и эвклидовой геометрии принадлежит олимпийский политеизм, к динамике и аналитической геометрии принадлежит деизм барокко. Его три основных принципа: Бог, свобода и бессмертие – именуются на языке механики "принцип косности" (Галилей) "принцип наименьшего действия" (Д'Аламбер) и "принцип сохранения энергии" (Майер).

То, что мы называем вообще физикой, есть фактически феномен барокко. Теперь не покажется парадоксом, если я назову преимущественно тот способ представления, который зиждется на принятии сил, действующих на расстоянии, и совершенно чуждых наивно-античному воззрению действий на расстоянии, т. е. притяжения и отталкивания масс, с намеком на одновременную эпоху архитектуры (Виньола), иезуитским стилем в физике. Равным образом мне представляется, что счисление бесконечно малых величин, которое могло возникнуть только на Западе и только в эту эпоху, являет собой стиль барокко, иезуитский стиль в математике. Тот, кто считает физику вечной наукой, которая тысячелетиями прогрессивно совершенствуется и приближается все более и более к «истине», тот не усматривает ее относительности и несомненности предстоящего ей со стороны новых будущих культур и их иначе устроенного природочувствования непонимания, пренебрежения и забвения, тот, следовательно, не понимает ее глубокого смысла. Символы умирают, а мир форм физики есть символ. Все современное природоведение есть часть выражения фаустовской души и поэтому начало, конец и объем его исторически-жизненного бытия бесповоротно предопределен.

Западная физика по своему типу догматическая, а не культовая. Содержание ее – догмат силы, идентичной с пространством и расстоянием, догмат бесконечного действия на расстоянии, догмат деяния, а не способа держать себя. Ее тенденция, следовательно, есть прогрессирующее преодоление видимости. Исходя из очень «античного» разделения на физику глаза (оптика), уха (акустика) и осязания (учение о теплоте), она постепенно совершенно исключила чувственные ощущения и заменила их абстрактными системами отношений, так что теперь, например, лучистая теплота на основании представлений о движении эфира трактуется в оптике.

"Сила" есть прапонятие, не сконструированное умом, а наоборот, принимавшее участие в развитии структуры

548

западноевропейского духа *. Это – чувство Бога, логически выявляемое: из инстинктивной полярности Бога и наименьшего образуется интеллектуальная – полярность силы и массы. Называя нечто в картине природы силой, мы подчиняем символике познанную, но не пережитую, умственно, но не душевно наполненную природу. Физическая теория есть интеллектуальный миф.

Что эта сила или энергия в действительности есть застывшая в виде понятия идея, а отнюдь не чистый результат научного исследования, подтверждается часто упускаемым из виду фактом, что основной принцип динамики, первое начало механической теории тепла, вообще ничего не высказывает о сущности энергии. Утверждение, что им фиксируется "сохранение энергии", есть, собственно, неправильное, но психологически очень показательное выражение. Динамика по своей природе может устанавливать лишь относительность, только разность энергии, и ее законы касаются только этого. Всякий раз остается неопределенной некоторая аддитивная постоянная величина, как принято выражаться; это значит: мы стремимся закрепить воспринятую внутренним глазом картину силы, хотя научная практика ничего с этим не имеет общего.

Из этого генезиса понятия силы следует, что выходящее

за пределы возможностей строгой логики, а отнюдь не образованное ею, оно так же мало определимо, как равным образом отсутствующие в античных языках понятия воли и пространства. Невозможно точно включить чувство Бога в экстенсивную, выраженную понятиями форму. Остается некоторый ощущаемый, видимый остаток, превращающий всякую попытку определения в исповедь ее автора. У каждого мыслителя, математика и физика барокко имеется налицо внутреннее переживание, которое он облекает в слова. Вспомним Гёте, который не мог и не хотел определить свое понятие мировой силы, но был в ней уверен. Кант называл силу явлением существующего в себе ("субстанцию в пространстве, тело, мы познаем только через силы"). Лаплас называл ее неизвестным, от которого мы узнаем только действие. Ньютон имел в виду нематериальные силы, действующие на расстоянии. Лейбниц говорил о "vis viva", как о некоторой величине,

* Уже наши языки намекают на это понятие или вернее на «numen», скрывающийся за словом. Мы говорим, что промышленность "открывает себе рынки" и что рационализм "достигает господства". Это — динамические обороты. Ни один античный язык не допускает подобных выражений. Здесь лежит также существенное различие между образами античной и современной поэзии.

которая совместно с материей образует единство монады. Декарт, равно как и некоторые мыслители XVIII в. (Лагранж), не решался принципиально отделить движение от движимого. Рядом с potentia, impetus, virtus мы находим попытки описания при помощи conatus или nisus, где явным образом сила не отделяется от побуждающей причины ("Воля Божья"). Вполне возможно различать католические, протестантские и атеистические понятия силы. Спиноза, как еврей, следовательно душевно принадлежавший еще к магической культуре, не был в состоянии вообще принять фаустовское понятие силы. Оно отсутствует в его системе. Удивительный признак интенсивности исконных понятий проявляется в том, что Герц, единственный еврей среди больших физиков нынешнего времени, один из всех сделал попытку решить дилемму механики путем исключения понятия силы.

Догмат силы — вот единственная тема фаустовской физики. То, что под именем статистики в качестве части естествознания переходило из рук в руки по всем системам и всем столетиям, есть фикция. С "современной статикой" дело обстоит так же, как и с «арифметикой» и «геометрией», дословно учениями о счете и измерении, которые внутри нового анализа суть — поскольку вообще еще с этими словами соединяется первоначальный смысл — равным образом пустые названия, литературные остатки античных наук, и только наше преклонение перед античностью мешает нам признать их за видимость или устранить. Нет западной статики, т. е. естественного для западного ума вида интерпретации механических фактов, который клал бы в основу понятия образа и вещества (или пространства и массы), а не понятия пространства, времени, массы и силы. Это можно проверить на каждой отдельной области. Даже «температура», которая преимущественно перед всем остальным производит антично-статическое впечатление пассивной величины, может быть включена в западную систему только будучи понимаема в виде силы: количество теплоты как результат очень быстрых, мелких, неправильных движений атомов тела, его температура как средняя живая сила этих атомов.

Ренессанс воображал, что ему удалось снова оживить архимедовскую статику, равно как и думал, что он есть продолжатель эллинской пластики. В обоих случаях он лишь подготовил конечные концепции барокко, притом направляемого духом готики. Мантенья — носитель статики живописного мотива, равно как и

Рафаэль, жесты которого позднее находили жесткими и холодными; Леонардо даёт начало динамике, а Рубене являет максимум движения набухающих тел. Не

550

имеющая заднего плана фреска статический, перспективная масляная живопись – динамический вид искусства. Фреска изображает телесные границы, масляная картина растворяет их. Наконец, импрессионизм представляет собой чистую динамику красок; телесные границы по сравнению с пространством уже не имеют для него значения, равно как и для электродинамики, где по сравнению с силовыми полями они имеют математически совершенно подчиненное значение.

В 1629 г. иезуит Николай Кабео из Феррары еще совершенно в духе физики Ренессанса развил теорию магнетизма в стиле аристотелевского миропонимания, которая так же как и флорентийская фресковая техника, не могла иметь последствий не потому, чтобы она была «неверной», а потому что противоречила фаустовскому природочувствованию, которое только что было освобождено Ренессансом от арабско-магической опеки и которому нужны были собственные формы для выражения своего миропознания. Кабео исключает понятия силы и массы и ограничивается классическими: материей и образом, т. е. он возвращается от духа архитектуры стареющего Микеланджело и Виньолы к Микелоццо и Рафаэлю и создает, таким образом, совершенную, законченную в себе, но лишенную значения для будущего систему. Магнетизм, как состояние отдельных тел, а не как сила в безграничном пространстве, не мог удовлетворить взор западноевропейского человека. Нам нужна была теория дали, а не близи. Другой иезуит, Боскович, первый преобразовал (в 1758 г.) математически-механические принципы Ньютона во всеобъемлющую, подлинную динамику.

Галилей находился еще под впечатлением сильных реминисценций чувства Ренессанса, которому была чужда антитеза силы и массы, из какового вытекает элемент большого движения в архитектурном, живописном и физическом стилях. Он ограничивает представление силы силами соприкосновения (толчок) и формулирует лишь сохранение количества движения. При этом он еще придерживается старого принципа движения, лишенного пространственного пафоса, и только Лейбниц, полемизируя с ним, развивает идею подлинных, действующих в бесконечном пространстве, свободных сил (живая сила, activum thema), которую он потом всесторонне применяет в связи со своими математическими открытиями. Вместо сохранения количества движения выступает сохранение живых сил. Это соответствует замене числа как величины числом как функцией.

Понятие массы было точно разработано несколько позднее, как противопонятие силе. У Галилея и Кеплера вместо

551

нее фигурирует volumen (объем), и только Ньютон с полной

определенностью понял его функционально (мир как функция Бога). Чувствованию Ренессанса совершенно противоречит то, что масса – определяемая ныне как постоянное отношение силы к ускорению в приложении к некоторой системе материальных точек – отнюдь не пропорциональна объему, важным примером чего послужили планеты.

Но уже Галилей должен был поставить вопрос о причине

движения. Этот вопрос не имеет смысла внутри подлинной,

ограниченной понятиями материи и формы статики. Для Архимеда перемещение по сравнению с образом, как действительной сущностью всякого протяженного бытия, не имело значения; что могло бы действовать на тела – извне, – коли пространство "не существует"? Предметы движутся, они не приводятся в движение. Ньютон первый, в полной независимости от способа чувствовать Ренессанс, создал понятие сил, действующих на расстоянии, понятие притяжения и отталкивания масс в пространстве. В этой идее не остается ничего от чувственной осязаемости, и даже сам Ньютон ощущал перед ней некоторую неловкость. Она владела им, а не он ей. Сам дух барокко, обращенный к бесконечному пространству,

создал эту контрапунктическую, совершенно непластическую концепцию, притом не лишенную внутренних противоречий. Силы, действующие на расстоянии, никогда не были определены удовлетворительно. Ни один человек не может понять, что есть, собственно, центробежная сила. Является ли сила вращающейся вокруг своей оси Земли причиной этого движения или наоборот? Или обе идентичны? Когда появляется движение – есть ли оно действие причины и есть ли эта причина, логически изолированная, сила или какое-либо другое движение? Как различаются между собой сила и движение? Изменения в планетной системе признаются за действия центробежной силы. Но тогда тела должны бы быть выброшены из их орбит, а так как этого не случается, то приходится допустить еще центростремительную силу. Но что же обозначают эти слова? Невозможность водворить здесь порядок и ясность побудила Генриха Герца снова отказаться от понятия силы и свести свою систему механики, путем крайне искусственного допущения постоянных сочетаний между положением и скоростью, к принципу соприкосновения (толчок). Но этим затруднения лишь прикрыты, а не преодолены. Они – специфически фаустовской природы и глубоко заложены в самой сущности динамики. "Вправе ли мы говорить о силах, которые возникли только из движения?" Конечно, нет. Но можем ли мы отказаться от исконных понятий, прирожденных

552

западному духу, на том основании, что они не поддаются определению? Герц сам не делал попыток применить практически свою систему.

"Явление, – говорит Гёте, – не отделено от наблюдателя, вернее оно связано и переплетено с его индивидуальностью". Как раз последние, мнимообъективные понятия природопознания суть символы и вытекают из чувства, которое в этом образе свойственно только определенной душе, аполлоновской, магической или фаустовской. Как ни мал в них органический остаток, его невозможно преодолеть, потому что физик работает не только как интеллект, но и как человек, и как таковой он есть выразитель и орган своей культуры. Всякое познание есть не только результат, но и акт.

Напомним еще раз, что сущность физики составляют не только голые, написанные или произнесенные формулы, но и

скрывающиеся за мертвыми цифрами картины, давшие им

кровь и душу. Сила есть одна из таких картин. Оба возможные вида впечатлений, получаемых от природы культурным человеком, живая гетевская и мертвая ньютоновская природы родственны друг другу. При этом вторая вытекает из первой. Становление, вскрывающееся в словах «жизнь», «время», «судьба», «направление», «Бог», лежит в основе ставшего, которое идентично познанному. Физическая фантазия фаустовского человека приводит его к воображаемым, бесконечно подвижным множествам мельчайших элементов. Этот принцип, которому математика отдала свою дань в теории групп и учении о множествах, вновь фигурирует в кинетической теории газов, в представлении силовых полей, ионов и

электронов. Но это то же самое, что мирочувствование предшествующих столетий давно уже воплотило в своих кобольдах, карликах и вихтах, в "молчаливом народе", живущем в лугах и горах, в эльфах, которые «кишат» среди листвы в солнечном свете, в лежащих где-то в воображаемом пространстве царствах, населенных волшебными, неутомимыми, крошечными существами, и здесь мы должны искать начало того, что содержится в словах «сила» и «движение» и что превышает все возможности логического закрепления.

Это имманентное затруднение современной механики отнюдь не устраняется Фарадеевой теорий потенциала, возникшей после того, как центр тяжести физического мышления был перенесен из динамики материи в электродинамику эфира. Знаменитый экспериментатор, который обладал визионерными способностями и был единственным нематематиком среди всех мастеров новейшей физики, писал в 1846 г.: " в любой части пространства, независимо от того, является ли

553

оно пустым в общепринятом смысле слова, или наполненным материей, я

наблюдаю только силы и линии, по которым они

прилагаются". В этом определении обнаруживается органическая по своему содержанию, отмечающая переживание познающего, специфически историческая тенденция направления – воля к власти; этим Фарадей восходит метафизически к Ньютону, у которого силы, действующие на расстоянии, выражают имматериальный принцип, критиковать каковой благочестивый физик определенно отказывался. Второй возможный путь установить точное понятие силы – путь от «мира», а не от «Бога», от объекта, а не от субъекта естественного состояния движения – привел именно в это время к концепции понятия энергии, которое в отличие от силы представляет количество, а не направление, и таким образом, сближается с идеей живой силы Лейбница с ее неизменяющимся количеством; мы видим, как здесь заимствуются существенные признаки понятия массы, притом в такой мере, что даже причудливая мысль – относительно атомистической структуры энергии – сделалась предметом обсуждения.

Вместе с тем при новом распределении свойств основное

чувство наличия мировой силы и ее субстрата ничуть не изменилось и, следовательно, неразрешимость проблемы движения не была устранена.

Читатель помнит, что в предыдущей главе нисхождение западного человека от трагической морали к плебейской, от

культуры к цивилизации было охарактеризовано как переход

от этического основного принципа деяния к таковому же принципу работы. Великий человек прошлого, от Гогенштауфенов до Наполеона, совершал деяния, современный мозговой человек, полководец ли он или экспериментатор, работает. Мы все рабочие, и существует одно только различие, различие между работой умственной и физической. Весьма показательно, что именно такая же смена понятий происходит в физическом языке форм. В картине природы Бруно, Ньютона, Гёте воображается божественный принцип, проявляющийся в деяниях. Цивилизованная атеистическая физика сводит это понятие на интеллектуальный уровень: природа "производит работу". Под этим впечатлением находится нынешняя механика. Решающее открытие Ю.Р. Майера совпадает с возникновением социалистической теории. Одновременно с ними имеет место, вызванная чем-то глубоко внутренним, замена понятия силы понятием энергии (количественным). Дальше наблюдается строгая конгруэнтность этого мира форм с одновременно развитым миром форм политической экономии. Политическая экономия – такова была, как

554

мы видели, необходимая формулировка практической динамики человечества сильной воли, стремящегося к длительности, будущему, власти, действию. Политэкономические системы оперируют с теми же понятиями; начиная с Адама Смита проблема мира ставится в связь с количеством работы, по сравнению с Кэнэ и Тюрго это есть шаг от органической к механической структуре картины хозяйства. «Работа», лежащая в основе этой теории, понимается чисто динамически. Можно было бы указать точные аналогии принципам сохранения энергии, энтропии, малейших действий. Сравним это параллельное развитие с таковым же в античной – хозяйственной и физической – статике и мы увидим, в какой степени так называемое "опытное познание" предопределяется духовным творчеством.

Если рассмотреть стадии, через которые прошло центральное понятие силы с момента своего возникновения в раннем барокко, оставаясь притом в ближайшем сродстве с мирами форм больших искусств и математики, то таковых окажется три: в XVII в. (Галилей, Ньютон, Лейбниц) понятие это, картинно выраженное, возникает рядом с большой масляной живописью, угасшей около 1680 г.; в XVIII в., веке классической механики (Лаплас, Лагранж), оно стоит рядом с музыкой Баха и принимает интуитивный характер контрапунктического стиля; в XIX в., когда умирают искусства и цивилизованная интеллигентность осиливает душевную стихию, оно проникает в сферу чистого анализа, притом в особенности в сферу теорий функций многих комплексных переменных, без которых оно в современном своем значении едва ли может быть понято.

Этим путем западноевропейская физика – на это нельзя закрывать глаза – достигла границы своих внутренних возможностей. Смысл ее явления заключался в том, чтобы превратить фаустовское природочувствование в познание, образы ранней веры – в механические формы точного знания. Почти не приходится говорить о том, что временно еще продолжающее возрастать накопление практических или только ученых результатов – поверхностный феномен истории наук – не имеет никакого отношения к быстрому разложению самой ее сущности. До конца XIX в. все ее движение направлено к достижению внутреннего завершения, к достижению чистоты, отчетливости и полноты динамической картины природы; с того момента, когда достигается оптимум ясности в

555

теоретической стороне, эта ясность вдруг начинает действовать разлагающе. Это совершается отнюдь ненамеренно; это даже не сознается высшими интеллектуальными силами современной физики. В этом – неуклонная историческая необходимость. Античная физика пришла к внутреннему своему завершению в той же стадии около 200 г. до Р.Х. В лице Гаусса, Коши и Римана анализ достиг своего предела, и теперь он только заполняет пробелы своего знания.

Отсюда эти внезапно возникающие, уничтожающие сомнения в вещах, которые еще вчера были неоспоримым фундаментом физической теории, сомнения относительно смысла принципа энергии, понятий массы, пространства, абсолютного времени и вообще законов причинности в природе. Это уже не те творческие сомнения раннего барокко, которые приводили к познанию; эти сомнения касаются вообще возможности науки о природе. Какой глубокий и явно недооцененный самими авторами скептицизм лежит в быстро возрастающем применении счислительных статистических методов, имеющих целью только вероятность результатов и отнюдь не считающихся с абсолютной точностью законов природы, некогда бывших незыблемой целью упований!

Мы приближаемся к моменту, когда совершенно перестанут верить в возможность замкнутой в себе, свободной от противоречий механики. Я уже показал, что всякая физика должна потерпеть крушение на проблеме движения, в которой живая личность познающего вторгается в неорганический мир форм осуществленных элементов познания. Но все новейшие гипотезы содержат это затруднение в высочайшем, достигнутом трехсотлетней работой мысли заострении, не допускающем уже никаких сомнений. Теория тяготения, считавшаяся неопровержимой истиной со времен Ньютона, теперь признана за ограниченное во времени и неустойчивое допущение. Принцип сохранения энергии утрачивает смысл,

раз энергия мыслится как бесконечная в бесконечном пространстве. Принятие этого принципа несовместимо ни с каким видом трехмерной структуры мирового пространства, ни бесконечной эвклидовской, ни (в не-эвклидовских геометриях) со сферической структурой, говорящей о неограниченном, но конечном объеме. Его применимость ограничена, следовательно, внешне "замкнутой системой тел"; ограничение искусственное, которого в действительности нет и не может быть. С нами согласятся, что мирочувствование фаустовского человека, из которого вышло это основное представление – представление о бессмертии мировой души, механически и экстенсивно истолкованное – стремилось выразить именно

556

символическую бесконечность. Так мы чувствуем, но интеллект оказался не в силах проверить это в своей сфере. Далее, одним из основных постулатов современного познания природы, требующего для каждого движения представления о движимом, является световой эфир. Но всякая возможная гипотеза о свойствах эфира тотчас же опровергалась внутренними противоречиями. В частности, лорд Кельвин доказал математически, что не может существовать свободного от возражений представления о структуре этого носителя света. Так как, по интерпретации опытов Френеля, световые волны поперечны, то эфир должен бы быть твердым телом (с совершенно причудливыми свойствами), но в этом случае на него распространялись бы законы упругости, и, следовательно, на этом основании световые волны должны были бы быть продольными. Максвелево-Герцевские уравнения электромагнетической теории света, которые фактически суть чистые отвлеченные числа, обладающие

неопровержимым значением, исключают всякое истолкование посредством какой-либо механики эфира. Наконец, под впечатлением выводов теории относительности пытаются определить эфир как чистый вакуум, что почти равносильно полному разрушению динамической пракартины.

Начиная с Ньютона, принятие постоянной массы – двойника постоянной силы – признавалось неоспоримым. Современные гипотезы, явившиеся необходимым следствием экспериментального опыта, уничтожили это допущение. Всякая замкнутая система заключает в себе кроме кинетической энергии еще энергию лучистой теплоты, каковая неотделима от нее и поэтому не может быть исчерпывающе представлена понятием массы. Потому что если масса определяется посредством живой энергии, то применительно к термодинамическому состоянию она уже непостоянна. Но гораздо глубже этих частичных сомнений захватывает суть динамики принцип относительности, эта революционная теория начала XX столетия.

Известно, что понятие движения в пустом пространстве не

имеет никакого смысла. Научное мышление знает только перемену положения нескольких тел относительно друг друга. В этом случае античное мирочувствование применяет осязаемые, абсолютные меры для измерения абсолютных величин движения. Здесь, следовательно, есть еще остаток пластического, статуеобразного восприятия (чувственно-постоянного), которое должно быть еще растворено фаустовским природомышлением.

557

Есть ли абсолютные меры? Если принять в космических условиях как единицу меры отстояние Земли от Солнца, то

световой путь измерим; других возможностей нет. Однако свет требует времени, и поэтому в акт измерительного сравнения входит органический, исторический фактор. Расстояния отграничиваются световыми сигналами: спрашивается, во сколько времени совершил свет путь от Солнца к Земле (при неизменной скорости). Мы знаем движение Земли относительно Солнца, но не знаем абсолютного движения Солнечной системы в пространстве, которое могло бы происходить в направлении от Земли к Солнцу или обратно. Но в этих случаях, действительно, световой путь будет укорочен или удлинен, в зависимости от приближения или удаления наблюдателя от света. Таким образом время прохождения света теряет свойство абсолютной величины, потому что, согласно знаменитому опыту Майкельсона, скорость света не зависит от движения проницаемых им тел. Из этого вытекают труднообозримые следствия. Но если, с одной стороны, мы можем принять движение только как перемену положения одного тела относительно другого – египетские пирамиды, неподвижные относительно Земли, движутся относительно Солнца в мировом пространстве с колоссальной скоростью, – то, с другой стороны, время измеримо в одном определенном смысле только применительно к положению наблюдателя; можно предположить случаи, когда для двух наблюдателей применительно к двум случаям «раньше» или «позже» меняют свое значение. Этим, однако, упраздняется постоянство всех физических величин, в определение которых входит время, а западноевропейская динамика в противоположность античной статике обладает только такими величинами. Я измеряю известное расстояние сравнением относительного положения конечных пунктов, и это сравнение требует времени. Известно, что неподвижные звезды, положение которых определяется достигающим Земли светом, представляются в другом месте неба, чем то, которое они «действительно» занимают. Одно и то же расстояние может быть для различных наблюдателей различно в зависимости от "состояния движения". Тело, представляющееся земному наблюдателю шаром, может показаться другому наблюдателю эллипсоидом вращения. Неподвижными тела бывают только применительно к определенной системе. Абсолютных мер длины времени вообще больше не существует. С этим отпадают абсолютные, количественные определения, а вместе с тем и обычное понятие массы, так как масса была определена как функция движения, как постоянное отношение силы к ускорению. В отношении

558

электронов уже доказано, что масса их изменяется вместе со скоростью. В других случаях доказательство затруднено тем, что тела на земной поверхности, например объекты почти всех физических опытов, движутся приблизительно со скоростью вращения Земли, – но электроны в этом отношении

суть исключение, и это уклонение проявляется в форме изменяемости их массы. "Сохранение массы" в мировом пространстве, следовательно, лишено смысла. Как видно, неантичное, функциональное восприятие фаустовской души достигает здесь сильнейшего выражения. От факторов чувственной очевидности ничего не осталось, ни даже так называемых a priori существующих постоянных форм созерцания, пространства и времени, в кантовском смысле. Не осталось более ничего осязаемого и пластического, отражающего покоящееся бытие, ни образа, ни величины, ни меры. Основные ценности ньютоновской мировой картины, и без того бывшие элементами в высшей степени абстрактной природы, растворились в бесконечном сплетении изменяющихся отношений, каковое отныне иллюстрирует последнюю форму фаустовской природы, представляющую собой образ крайне непопулярного и эзотерического характера.

14

К кругу этих символов упадка принадлежит в особенности энтропия, как известно, тема второго начала термодинамики. Первое начало, принцип сохранения энергии, просто формулирует сущность динамики, чтобы не сказать: структуру западноевропейского духа, для которого одного природа с неизбежностью является в форме контрапунктически-динамической причинности — в противоположность статически-пластической причинности Аристотеля. Основной элемент фаустовской мировой картины — не способ держать себя, а деяние, говоря механически — процесс, и это начало лишь фиксирует математический характер подобных процессов в форме переменных и постоянных. Второе начало захватывает глубже, устанавливает одностороннюю тенденцию совершающегося в природе, отнюдь не обусловленную a priori основными понятиями динамики.

Энтропия изображается математически величиной, которая определяется моментальным состоянием замкнутой в себе системы тел и которая при всех вообще возможных переменах физического или химического рода может только возрастать, но отнюдь не уменьшаться. В самом благоприятном случае она остается неизменной. Энтропия, как сила и воля,

559

для всякого, кто вообще способен проникнуть в сущность этого мира форм, есть нечто внутренне совершенно ясное и определенное, но всякий формулирует ее по-иному и явно неудовлетворительно. Также и здесь ум оказывается бессильным перед потребностью мирочувствования в выражении.

В зависимости от того, увеличивается ли энтропия или нет, все естественные процессы были разделены на необратимые и на обратимые. При всяком процессе первого рода свободная энергия превращается в связанную; обратно — эта энергия может превратиться из мертвой в живую лишь в том случае, если одновременно во втором процессе, сочетающимся с этим первым, связывается известное количество живой энергии. Самым известным примером служит сжигание угля, т. е. превращение накопленной в угле живой энергии в теплоту, связываемую посредством газообразного состояния угольной кислоты, когда одновременно с этим скрытая энергия воды должна быть превращена в давление пара и затем в движение. Из этого следует, что энтропия во Вселенной беспрестанно увеличивается, так что динамическая система явно приближается к некоторому конечному состоянию. К необратимым процессам относятся теплопроводность, диффузия, трение, лучеиспускание, химические реакции, к обратимым — тяготение, электрические колебания, электромагнитные и звуковые волны.

Что до сих пор никем не ощущалось и что дает мне право

видеть в принципе энтропии начало уничтожения того шедевра западной мысли, каким является физика динамического стиля, это та глубокая противоположность между теорией и действительностью, которая в этом случае в первый раз была определенно внесена в самое теорию. После того как первый принцип изобразил строгую картину явлений природы, построенную на причинности, второй обнаруживает в феномене необратимости тенденцию, принадлежащую непосредственной жизни, принципиально противоречащую сущности механического и логического.

Если проследить все последствия учения об энтропии, то первым делом выясняется, что теоретически все процессы должны быть обратимыми. Это принадлежит к основным требованиям динамики. Того же, в свою очередь, определенно требует первое начало термодинамики. Но вот открывается, что в действительности все естественные явления необратимы. Даже в искусственных условиях экспериментальной практики ни один простейший процесс не может быть обращен, т. е. не может снова быть восстановлено раз изменившееся положение. Нет ничего показательнее для положения

560

настоящей системы, как введение гипотезы "элементарного беспорядка", имеющей целью примирить противоречие между требованием ума и действительным переживанием: мельчайшие частицы тел – это наглядная иллюстрация, не более – выполняют сплошь обратимые процессы; в действительных предметах мелкие частицы находятся в беспорядке и мешают друг другу; вследствие этого, на основании средней вероятности, процесс естественный, переживаемый только наблюдателем, необратимый, связан с увеличением энтропии. Таким образом эта теория делается главой теории вероятности, и вместо точного метода начинает действовать метод статистический.

Очевидно, никто не учел, что это означает. Статистика принадлежит к сфере органического, к переменно-движущейся жизни, к судьбе и случаю, а не к миру точных законов и вневременно-вечной механики. Известно, что она применяется прежде всего к характеристике политических и экономических, следовательно, и исторических феноменов. В классической механике Галилея и Ньютона для нее не было бы места. То, что здесь вдруг статистически постигается и делается постижимым, с вероятностью, а не той априорной точностью, которой единогласно добивались все мыслители барокко, – это сам человек, который, познавая, переживает эту природу, который в ней сам себя переживает; это уже не чистый интеллект, объективирующий свою застывшую форму. То, что

устанавливает с внутренней необходимостью теория, тот не существующий в действительности обратимый процесс, представляет остаток строго умственной формы, остаток большой традиции барокко, которая приходится сестрой контрапунктическому стилю. Обращение к помощи статистики обнаруживает истощение некогда действовавшей в этой традиции упорядочивающей силы. Становление и ставшее, судьба и причинность, исторические и естественные элементы начинают сливаться. Пробиваются вперед элементы формы жизни: рост, старение, продолжительность жизни, направление, смерть.

Таково в этом аспекте значение необратимости мировых

процессов. Она, в противоположность физическому знаку t,

есть выражение настоящего исторического, внутренне пережитого времени, идентичного с судьбой.

Это – не усовершенствование динамики, это симптом ее разложения. Именно таким же образом музыка Бетховена разрушила большую форму инструментальной музыки XVIII в., потому что в ней необузданно прорывался избыток варварства современной души мирового города. Я определил раньше полярность истории и природы (или, что то же,

561

живой и мертвой природы) на основании различия морфологического метода, который в первом случае есть физиогномика, во втором – систематика. И вот, физика барокко была строгой систематикой, пока теории, подобные настоящей, еще не имели власти колебать ее построений, пока в ее образе не встретилось ничего, что выражало случай и – простую вероятность. Но с выступлением этой теории она превратилась в физиогномику. Теперь исследуется "мировой процесс". Идея конца мира является в одеянии формул, которые в основе своей перестают быть формулами. С этим появляется что-то гетевское в физике, и вся важность этого факта станет понятной, если уяснить себе, каково было, в конце концов, значение страстной полемики Гёте против Ньютона в учении о красках. Тут интуиция аргументировала против рассудка, жизнь – против

смерти, творческий образ – против упорядочивающего закона. Мир форм познания природы произошел от природочувствования, от богочувствования.

Здесь он достиг предела удаления и вновь возвращается к началу.

Таким образом, действующее в дианамике воображение

вновь вызывает высокие символы исторической страсти фаустовского человека, вечную заботу, привязанность к самым отдаленным далям прошлого и будущего, обращенное к пройденному исследование, смотрящее вперед государство, биографии и самонаблюдения, часы, далеко звучащие в пространствах Западной Европы, и измеряющие жизнь удары колокола. Это со слова «время», как мы его 'ощущаем, как оно наполняет контрапунктическую музыку в противоположность статуарной пластике, направлено к некоторой цели. Она была воплощена во всех жизненных идеалах Запада, как третье царство, как новый век, как задача человечества, как конец развития. И таково значение энтропии для всего бытия фаустовской природы.

Античный космос аисторичен. Статика формулирует такое

положение, которое всегда одинаково и в каждый момент сохраняется неприкосновенным. В известном смысле это утверждает и динамика, поскольку она есть систематика. Правда, она включает в форму сбывающееся, а не бытие, но с той предпосылкой, что эта форма обладает вневременной общей применимостью. Однако под этим действует физиогномическая тенденция, которая имеет целью биографию миростановления, каковая, скрытая раньше, выступает теперь в мощных физических видениях. Космос Демокрита не допускает никакого биографического рассмотрения. То, что там именуется изменением, есть каприз, а не развитие, космический эпизод, а не эпоха, есть игра, лишенная смысла. Гераклит

562

сравнил это с игрой ребенка, который делает песочные кучи и снова разрушает их. Аристотель создал понятие энтелехии,

т. е. независимого от факторов времени и силы развития отдельных предметов, развития от покоящегося в них возможного к чувственно осуществленному образу.

С другой стороны, Гёте, следуя своей идее развития, открывает междучелюстную кость у человека, метаморфозу

растений и (по почину Леонардо) ледниковый период, все феномены прогрессирующего во времени, динамического, исторического мирозавершения.

Уже в полумистическом понятии силы, догматической

предпосылке всего этого мира форм, молчаливо заложено

чувство направления, связь с прошлым и будущим; еще заметнее она в именовании явлений природы процессами. Итак, я утверждаю, что учение об энтропии как интеллектуальная форма, в которой, как в историческом и физиогномическом единстве, объединяется бесконечная сумма всех событий природы, с самого начала бессознательно лежало в основе образований всех физических понятий и что оно должно было в один прекрасный день обнаружиться в качестве «открытия» на пути научной индукции и потом найти себе подтверждение в остальных теоретических элементах системы. Чем больше приближается динамика к своей цели путем истощения своих внутренних возможностей, тем решительнее выступают исторические моменты, тем сильнее оказывает свое влияние рядом с неорганической необходимостью причинности органическая необходимость судьбы, рядом с факторами чистой протяженности – емкостью и интенсивностью – факторы направления. Это достигается путем целого ряда новых гипотез одинакового стиля, порождаемых состоянием опытных данных, или, вернее говоря, рядом внутренне родственных созданий фантазии, нормируемой интеллектом, которые все уже были предвосхищены мирочувствованием и мифологией готики.

К этому кругу принадлежит прежде всего причудливая гипотеза распадения атомов, истолковывающая радиоактивные явления, согласно которой изначальные атомы, сохранявшие в течение миллионов лет неизменной, несмотря ни на какие внешние воздействия, свою сущность, вдруг без всякого видимого повода взрываются и разбрасывают по всему пространству вселенной свои мельчайшие

части со скоростью тысяч километров в секунду. Эта судьба постигает среди всей массы радиоактивных атомов всегда лишь отдельные атомы, тогда как соседние с ними остаются совершенно нетронутыми, и эта картина есть также история, а не природа, и так как

563

здесь применение статистики также оказывается неизбежным, то хочется говорить почти о замене математического числа хронологическим.

В этих представлениях мифическая творческая сила фаустовской души возвращается к своему исходному пункту. Именно тогда, когда в начале готики были построены первые механические часы, символы исторического мирочувствования, возник миф о Рагнареке, о конце мира, о сумерках богов. Пусть эта концепция, как мы ее встречаем в Волуспе и в христианской обработке в Муспилле, возникла, как все мнимо прагерманские мифы, не без влияния античных и прежде всего христианско-апокалиптических мотивов, но в этом образе она есть выражение и символ фаустовской души, и никакой другой. Олимпийский мир богов аисторичен. Он не знает становления, направления, цели. И подобно тому как античные государства-города почти не имели сознательных или бессознательных задач и конечных целей, точно так же не имело таковых бытие космоса, этой вечно неизменной суммы прекрасных предметов. Но западный гений творит из стремления к далям, будь то государство, картина природы или отдельная жизнь. Сила, воля имеют цель, а где цель, там есть и конец. То, что символизировала перспектива большой масляной живописи при помощи точки схождения линий, парки рококо при помощи point de vue, анализ при помощи общего члена бесконечных рядов, т. е. некоторое завершение указанного волей направления, выступает здесь в строго духовной форме. Фауст второй части Трагедии умирает, потому

что он достиг цели. Сколько бы ни было заимствовано мифологической субстанции из старейших культур, живой она стала благодаря преобразованию в новом, динамическом смысле. Конец мира как завершение внутренне-необходимого развития – вот что означают сумерки богов, и то же обозначает последняя, иррелигиозная формулировка мифа – учение об энтропии.

15

Нам предстоит еще показать вообще конец западной науки, который ныне, когда путь уже ведет под уклон, может быть с уверенностью предусмотрен.

Также и это, и предвидение неотвратимой судьбы, есть неотъемлемое достояние исторического взгляда, которым владеет только фаустовский дух. Античность тоже умерла, но ничего не знала об этом. Она верила в вечное бытие. Она переживала свою последнюю пору все еще с тем же откровенным

564

счастьем, день за днем, как подарок богов. Мы знаем нашу историю. Мы умрем сознательно и проследим все стадии собственного разложения острым взглядом опытного врача.

Нас ожидает еще последний духовный кризис, который охватит весь Запад. О его протекании рассказывает поздний эллинизм. Тирания рассудка, которую мы не ощущаем, потому что нынешние поколения представляют ее максимум, есть в каждой культуре эпоха перехода от мужества к старчеству, не более того. Ее ясное выражение есть культ точных наук, диалектики, доказательства, опыта и причинности. Ионика и барокко являют подъем; спрашивается, в каком образе придет конец?

Здесь также надо напомнить о сказанном выше: подобно

тому как всякий высший человек переживает еще раз в себе,

в развитии своей индивидуальной души эпохи своей культуры, подобно тому как мистический акт переживания глубины, посредством которого родилась около 1000 г. в западноевропейских странах фаустовская душа, еще раз знаменует в каждом ребенке пробуждение именно так, а не иначе, фаустовски устроенной

внутренней жизни, равным образом каждый значительный человек науки еще раз переживает то, что пережила его наука в течение своего органического становления. Это, во-первых, юная стадия безграничного оптимизма, который уверен, что все можно постичь и все будет когда-нибудь познано. Этим начинаются, вслед за готической и дорийской ранней эпохой, страстные видения Леонардо, Галилея, Бруно, Гуттена и соответствующие им видения великих досократиков. Это — утренняя заря чистой духовности. Готика стремилась к ней. Барокко добилось, цивилизация — западноевропейская и эллинистическая — владеет ею, и вдруг узнает в конце концов на опыте, насколько сомнительно это обладание. Надо многое знать, прежде чем станешь настолько мудрым, что начнешь сомневаться в смысле и ценности знания. "De omnibus dubitandum" Декарта еще не достигает этой точки. Его сомнение было только маской полной уверенности в победе. Чисто умственный человек, для которого мир — безостаточная добыча его интеллектуальных способностей, является лишь в III и XIX вв. Тут, наконец, начинается борьба против научности, в правах которой сомневаются, господство которой начинает вызывать скрытое отвращение, сначала с помощью тонкого скептицизма Пиррона и Ницше, в то время как посредственности еще поднимают страшный шум вокруг своих "научных достижений". Между тем достаточно развернуть книги наиболее глубоких наших физиков — а физика — шедевр фаустовского духа, — чтобы

увидеть, как с каждым днем усиливаются резиньяция и скромность в отношении цели, успехов и возможностей.

Я предсказываю: еще в текущем столетии, веке научно-критического александризма, эта резиньяция преодолеет в науке волю к победе. Европейская наука идет навстречу самоуничтожению чрез утончение интеллекта. Сначала испытывали ее средства — в XVIII в., потом силу — в XIX, теперь прозревают ее историческую роль. От скептицизма путь ведет к "второй религиозности", религиозности умирающих мировых городов, той болезненной задушевности, идущей не впереди, а вслед за культурой, согревая дряхлеющие души, как это делали неточные культы в позднем Риме.

Отдельный индивидуум совершает акт отречения, откладывая в сторону книги. Культура совершает акт отречения, переставая проявляться в высших научных интеллектах; но наука существует лишь в живом бытии поколений великих ученых, а книги — ничто, если они не живы и не действуют в людях, которые доросли до их понимания. Научные результаты не суть объективная материя, как это думает типичный ученый; они только элементы духовной традиции. Смерть науки состоит в том, что она не является ни для кого внутренним событием. Ее наличие зависит от наличия родственного духа.

В усталость духа никто теперь не верит, хотя мы и чувствуем ее во всех наших членах. 200 лет цивилизации и оргий научности — и мы будем уже пресыщены ими. И не только отдельные люди, а душа культуры пресытится. Она выражает это, выбирая и высылая в исторический мир текущего дня исследователей, все более незначительных, узких и бесплодных. Великой эпохой античной науки было третье столетие, следовавшее за смертью Аристотеля. Когда пришли римляне, когда умер Архимед, она уже кончалась. Наш классический век — девятнадцатый. Уже в 1900 г. не было ученых в стиле Гаусса, Гумбольдта, Гельмгольца; в физике, как и в химии, в биологии и математике великие мастера умерли, и мы переживаем ныне decrescendo эпигонов, которые приводят в порядок, собирают и заканчивают, как александрийцы Римской эпохи. Это симптом общего значения. После Лисиппа не было больше великого пластика, явление которого сыграло бы роль судьбы, после Рембрандта и Веласкеса не было художников, и не было музыкантов после Бетховена. Вглядимся, что за причина заставляла Гете называть себя дилетантом по сравнению с Шекспиром и почему Ницше не соглашался признать за Вагнером право именоваться музыкантом. Что представляли собой во времена Цезаря драматическая поэзия или

физика? Позавчерашние интересы, тему для лишних людей.

За Эратосфеном и Архимедом, настоящими творцами, следуют Посидоний и Плиний, которые собирали со вкусом, и, на-

конец, Птоломей и Гален, которые только списывали. Подобно тому, как масляная живопись и контрапунктическая музыка исчерпала свои возможности в течение небольшого числа столетий органического развития, так и динамика, начало расцвета мира форм которой приходится примерно на 1600 г., есть образование, вступившее в процесс угасания.

Но раньше встает перед фаустовским, в высшей степени

историческим духом еще никогда не поставленная, никем не

предугаданная задача. Со временем будет создана морфология точных наук, которая исследует, каким образом все законы, понятия и теории в качестве форм внутренне связаны между собой, и что они как таковые исторически обозначают. Теоретическая физика, химия, математика, рассматриваемые как сводка символов, — это конечное преодоление механического аспекта мира интуитивной, снова религиозной идеей мира. Это последний шедевр физиогномики, которая также еще растворит в себе и систематику как объект. Мы больше не будем спрашивать, какие общие законы лежат в основе химического сродства или диамагнетизма — вопросы догматики, исключительно занимавшие XIX в., — мы будем даже

поражены, что сравнительно примитивные вопросы, подобные этим, могли совершенно овладевать умами такого порядка. Мы будем исследовать, откуда идут эти предопределенные фаустовскому интеллекту формы, почему они должны были достаться нам, людям одной культуры, в отличие от всех остальных, какой сокровенный смысл лежит в том, что полученные числа появляются именно в этом одеянии образов. И при всем том мы теперь едва догадываемся, сколь многое из мнимообъективных ценностей и опытом приобретенных знаний есть только наряд, картина и выражение.

Отдельные науки, теория познания, физика, химия, математика, астрономия сближаются с возрастающей быстротой. Мы идем навстречу полной идентичности результатов и, следовательно, слиянию миров форм, которое, с одной стороны, представляет собой сведеную к немногим основным формулам систему чисел (функциональной природы), с другой стороны, вносит, как именование таковых, небольшую группу теорий и образных воззрений, но и эти в свой черед могут и должны быть снова признаны скрытыми мифами и будут сведены к нескольким типам, но непременно обладающим физиогномическим значением. Этой тенденции к схождению не замечали, так как со времени Канта и собственно уже с Лейбница

ни один ученый не владел более проблематикой всех точных наук.

Еще сто лет тому назад физика и химия были чужды друг

другу теперь их нельзя трактовать раздельно. Вспомним области спектрального анализа, радиоактивности, кинетическую теорию газов. Пятьдесят лет тому назад существенную часть химии можно было излагать почти без математики; теперь химические элементы готовы превратиться в математические постоянные величины переменных комплексов отношений. Но элементы в своей чувственной обозримости были последними отзывавшимися античной пластичностью величинами естествознания. Молекулярная теория давно уже сделалась областью чистой математики. Физиология стоит на пороге того, чтобы стать главой органической химии и пользоваться средствами счисления бесконечно малых величин. Строго разделенные по органам чувств части старой физики — акустика, оптика, учение о теплоте — растворились в динамике материи и динамике эфира, чисто математическое разграничение которых оказывается почти невозможным. Теперь последние выводы теории познания и выводы анализа и физики (прежде всего оптики) соединяются в одну труднодоступную область, в которую входит, например, теория относительности. Теория эманации групп радиоактивных лучей выражается языком знаков, лишенным уже всякой наглядности.

Химия вместо того, чтобы ставить себе целью точнейшее

наглядное определение качеств элементов (атомный вес,

сродство, способность вступать в химическое взаимодействие) склонна теперь

устранить эти чувственные моменты. То

обстоятельство, что эти элементы по своему «происхождению» из соединений обладают различной характеристикой, что они представляют собой комплексы раздельных единиц, хотя на опыте ("в действительности") они ведут себя как единства высшего порядка и, следовательно, практически неразделимы, что, однако, в отношении радиоактивности они проявляют глубокие различия, что вследствие эманации лучистой энергии происходит распад их и, следовательно, можно говорить о длительности жизни элементов, в чем явное противоречие первоначальному понятию элемента и вместе с тем духу созданной Лавуазье современной химии, – все это сближает эти представления с учением об энтропии и его наводящим на раздумье противоположением причинности и судьбы, познания и переживания, природы и истории, и знаменует путь западноевропейской науки, с одной стороны, к открытию идентичности ее формальных, логических или выраженных числами результатов со структурой самого рассудка,

568

с другой стороны, к познанию того, что вся облекающаяся в эти числа и понятия теория является только символическим выражением фаустовской жизни.

Факт, что радий в известных условиях превращается в гелий, следовательно, что один элемент превращается в другой, затрагивает основоположения химической теории. Теория относительности доказывает, по меньшей мере, что абсолютная величина известной длины есть представление, возбуждающее серьезные сомнения. Это представление, однако, есть предпосылка измерительных приемов физики. Наличие нескольких, свободных внутри себя от противоречий геометрий, введение которых в физику и астрономию рядом с единственно применявшейся до сих пор эвклидовой геометрией совершается в наши дни из методологических соображений, конечно, противоречит некоторым, никогда до сих пор не вызывавшим сомнения положениям теории познания, в особенности теории Канта, но доказывает этим только то, что и здесь имеются налицо духовные преданья, в которых возможно или должно сомневаться. Наконец на этом месте нужно назвать один из важнейших ферментов всего комплекса форм – чисто фаустовское учение о множествах, которое принимает в резком противоречии к античной математике уже не отдельные величины, а совокупность так или иначе морфологически однородных величин (например совокупность всех квадратных чисел, всех дифференциальных уравнений определенного типа) за новую единицу, за новое число высшего порядка, и подвергает ее новым, ранее совершенно неизвестным рассмотрениям, относительно их мощности, порядка, эквивалентности и счислимости *. Конечные (счислимые, ограниченные) множества характеризуются касательно их мощности как "количественные числа", касательно их порядка – как "порядковые числа", и устанавливаются законы и способы их счисления. Таким образом, последнее расширение теории функций, которая постепенно включила в свой язык форм всю математику, находится в стадии осуществления, причем руководствуется, применительно к характеру функций, принципами теорий групп, а применительно к значимости переменных, – основными положениями теории множеств. При этом математика вполне отдает себе отчет в том факте, что здесь сливаются последние умозрения о сущности числа с умозрением чистой логики, и речь заходит об алгебре логики.

* «Множество» рациональных чисел счислимо, чисел действительных – нет. Множество комплексных чисел двухмерно; из этого вытекает понятие множества n-измерений. которое включает в учение о множествах также и геометрические области.

569

Современная аксиоматика геометрии сделалась окончательно главой теории познания.

Незамечаемая цель, к которой все это стремится и которую особенно ощущает в себе как некоторый внутренний ук лон всякий истинный естествоиспытатель, есть выработка чистой, подчиненной числам трансцендентности, окончательное, безостаточное преодоление видимости и замена ее недоступным и неосуществимым для непосвященных языком образов, которому великий фаустовский символ бесконечного пространства сообщает внутреннюю необходимость. Цикл западного природопознания приходит к своему завершению.

С глубоким скептицизмом этих последних прозрений дух снова возвращается к формам раннеготической религиозности. Неорганический, познанный, расчлененный окружающий мир, мир как природа, как система, углубляясь, превратился в чистую сферу функциональных чисел. Мы признали числа за один из исконнейших символов всякой культуры, и отсюда следует, что путь к чистому числу есть возвращение духа к своей собственной тайне, откровение его собственной формальной необходимости. Фаустовское число не было чувственной величиной, но абстрактным отношением. Цель достигнута, и здесь, наконец, обнаруживается это огромное, становящееся все более внечувственным, все более прозрачным сплетение, обволакивающее все естествознание. Это не что иное, как внутренняя структура духа, который вознамерился дать природе образ. Под этим сплетением вновь обнаруживается самое раннее и глубокое: миф, непосредственное становление, жизнь. Чем менее антропоморфным мнит себя исследование природы, тем более оно становится таковым. Оно устраняет мало-помалу отдельные человеческие черты картины природы, чтобы, в конце концов, на месте мнимой чистой природы ощутить в руках своих самое человеческую стихию, в чистом и цельном виде, непосредственную форму человеческого рассудка. Из религиозной душевности готики вышел затмевающий исконное мирочувствование городской интеллект, alter ego иррелигиозного познания природы. Ныне, при закате научной эпохи, в стадии побеждающего скептицизма, облака расходятся, и утренний ландшафт вновь открывается в полной ясности. Природа, как застывший итог функциональных законов, чисто абстрактный, чисто инфинитезимальный, есть не что иное, как механическая картина фаустовского духа, отделяющаяся от органической основы. Но основу эту явили уже романская орнаментика и готические соборы.

Последний заключительный акт фаустовской мудрости, хотя бы только в ее высших моментах, есть растворение всего

знания в огромной системе морфологически-исторического

сродства. Динамика и анализ по смыслу, языку форм и субстанции идентичны с созданиями готической архитектуры и династического государства, с тенденциями нашей становящейся все более социалистической хозяйственной жизни и нашей импрессионистской масляной живописи, с инструментальной музыкой и христианско-германской догматикой. Одно и то же мирочувствование говорит во всех. Они родились и состарились вместе с фаустовской душой. Они изображают эту свою культуру как исторический феномен в мире дня и пространства. Соединение отдельных научных аспектов в целое будет носить все черты великого искусства контрапункта.

Инфинитезимальная музыка безграничного пространства Вселенной — таково всегда было глубокое взыскание этой души в противоположность античной с ее пластическо-эвклидовским космосом. Сведение в качестве мыслительной необходимости фаустовского мирового рассудка к формуле динамическо-императивной причинности, принявшее образ наделенного диктаторским авторитетом естествознания, — таково ее великое завещание духу грядущих культур, завещание высочайшей трансцендентности форм, которое, может быть, никогда никем не будет вскрыто. И с этим, усталая от своих стремлений, западная наука вновь вернется к своему душевному отечеству.

КОММЕНТАРИИ

Комментировать труд Шпенглера чрезвычайно трудно из-за массы имен и событий, которыми оперирует автор. По этой причине было решено оставить без примечаний то, что можно найти в Советском энциклопедическом словаре. В текст 1920 г. внесены некоторые изменения в соответствии с современными нормами орфографии.

Учитывая, что книга издается массовым тиражом, мы постарались дать перевод со всех языков, на которых выражается О. Шпенглер. При этом было сочтено нужным зачастую давать набор значений иностранных слов, потому что многозначность многих понятий как раз и имеет в виду автор. Таким образом, перевод иноязычных слов может отличаться от общепринятого.

Насколько нам известно, Шпенглера до их пор не жалуют многие ученые читатели. Этим, в частности, видимо, объясняется тот факт, что в соответствующих изданиях биографии автора отводится весьма мало места: все спешат перейти к критическому разбору «Заката». Примечательно, что Шпенглер «обидел» не только советских философов (см., например, пассажи в БСЭ), но и многих западных исследователей его творчества. Так, в четырехтомном труде "Великие немцы" (Die grosse Deuteche-Bd IV) биографические сведения о Шпенглере тонут в рассуждениях и репликах о "вызове духовному движению эпохи": "Конечно, и до него были предсказатели Заката Запада, прорицатели культурного упадка, а тем более критики европейской цивилизации, писавшие и о так называемых циклах истории… Предшественники находятся всегда, хотя в большинстве случаев они представляют лишь исторический интерес. Однако аутсайдерское положение Шпенглера, его подчеркнутый аутодидактизм и своеобразие развития его мыслей делают вопрос о предшественниках совершенно излишним. Эпоха восприняла этот труд буквально так, как хотел сам его автор: как самобытное достижение одиночки".

Далее повествуется, что "все читали и обсуждали книгу: и молодежь, вернувшаяся с войны, и образованный мир, в широком смысле этого слова, и специалисты, тоже в широком смысле – ибо кого только она тогда ни коснулась. Эффект был усилен еще и тем, что имя Шпенглер возникло буквально из небытия". Затем сообщается, что Шпенглер родился в Бланкенбурге, в Гарце, "где на рудниках работали его предки". Отец философа был почтовым служащим, а "матери обязан он всем тонким и художественным в своей натуре". В Галле (Халле) окончил Шпенглер "гуманитарную школу, затем изучал математику и естественные науки; историей и историей искусств он занимался самостоятельно". В 1911 г. он "добровольно отказался от места учителя гимназии, заточил себя в крохотной квартирке в Мюнхене и обрек себя на тяжкий многолетний труд, идея которого захватила его как высокое предназначение". Всего за восемь недель книга была осмыслена, а работа над ней была в основном закончена к началу 1917 г., и вскоре первый том, название которого было найдено еще в 1912 г., был готов к печати. "Итак, типичная книга "в стол", долго зревшая и создаваемая в тишине в предвидении

мировой войны, писалась в ожидании германской победы". В 1922 г. последовали второй том, а вслед за ним новая редакция первого. Затем сразу идет критика Шпенглера как упрямого пессимиста и не очень удачливого пророка.

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!