**Фаустовское мировоззрение Шпенглера и его приложение к миру на примере заката Европы.**

**Освальд Шпенглер (Spengler) (1880-1936)**

Освальд Шпенглер (Spengler) (1880-1936) получил известность как немецкий философ и историк, представитель философии жизни. Он развил учение о культуре как множестве замкнутых «организмов» (египетского, индийского, китайского и т. д.), выражающих коллективную «душу» народа и проходящих определенный жизненный цикл, длящийся около тысячелетия. По его мнению, умирая, органическая культура перерождается в свою противоположность –цивилизацию, в которой господствует голый техницизм, а на смену творчеству и развитию приходят бесплодие и окостенение. Главное сочинение Шпенглера – «Закат Европы» (т. 1-2, 1918-22).

Книга Шпенглера не просто книга: не та штампованная форма, в которую ученые последних десятилетий привыкли сносить свои мертвые знания. Шпенглер бесконечно у ч е н; он сам говорит, что сделанное им открытие запоздало потому, что со смерти Лейбница ни один философ не владел всеми методами точного знания. Математика и физика, история религий и политическая история, все искусства, в особенности архитектура и музыка, судьбы народов и культур – все это странно сплетаясь друг с другом, составляет единый предмет Шпенглеровских размышлений.

Эта широкая ученость соединяется в Шпенглере с глубоко осознанной и принципиально провозглашенной антинаучностью философского мышления. Его книга дышит полным презрением ко всем вопросам современной научной философии, к вопросам методологии и теории знания. Некоторым уважением отмечено разве только имя Канта. Системы Фихте, Гегеля, Шеллинга прямо названы нелепицами. Из новейших мыслителей вскользь и полупрезрительно упоминаются лишь Эйкен и Бергсон. Всего неокантианства для Шпенглера просто не существует: это мертвый остаток некогда живой мысли: профессорствующая философия и философствующие профессора.

Кто же подлинные философы XIX-го века? Выбор странен и вызывающе привередлив: – Шопенгауэр, Вагнер и Ницше, Маркс и Дюринг, Геббель, Ибсен, Стриндберг и Бернард Шоу.

К этому первому противоречию Шпенглеровской книги присоединяется второе: Шпенглер выраженный скептик, понятия абсолютной истины для него не существует. Но безусловный скептик, Шпенглер одновременно мужественный пророк. Содержание его пророчества – смерть европейской культуры. Пройдет немного столетий и на земном шаре не останется ни одного немца, англичанина и француза, как во времена Юстиниана не было больше ни одного римлянина.

Пророк-скептик, возможно ли более противоречивое сочетание? Разве пророк не всегда посланник вечности и бытия? Разве без ощущения вечного бытия в груди возможен пророческий голос? Он убежден, что говорит вещи, которые никому не снились, никогда никому не приходили на ум, что он ставит проблему, которую в ее немом величии еще никто никогда не чувствовал, что он высказывает мысли, которые до него никем еще не были осознаны, но в будущем неизбежно заполнят сознание всего человечества. Книга Шпенглера безусловно книга подлинного пафоса, временами, однако, досадно опускающегося до некоторой личной заносчивости, почти надменности.

Настроение, которое остается от нее, настроение тяжести и мрака. «Умирая, античный мир не знал, что он умирает, и потому наслаждался каждым предсмертным днем, как подарком богов. Но наш дар – дар предвидения своей неизбежной судьбы. Мы будем умирать сознательно, сопровождая каждую стадию своего разложения острым взором опытного врача «Закат Европы» сработан Шпенглером не из понятий, но из слов, которые должны быть читателем прочувствованы, пережиты, увидены. Слов этих в «Закате Европы» в сущности очень немного. Каждое бодрствующее сознание различает в себе «свое» и «чужое». Все философские термины указывают по Шпенглеру на эту основную противоположность. Кантовское «явление», Фихтевское «я», «воля» Шопенгауэра – вот те термины, нащупывающие в сознании некое «свое». «Вещь же в себе», «не я», «мир как представление», указывают, наоборот, на некое «чужое» нашего сознания.

Шпенглер не любит терминов и потому он «покрывает различие «своего» и «чужого» многомысленной противоположностью многомысленных слов, называя свое – «душою», а чужое – «миро м». Слова эти, взятые вместе, составляют не терминологию Шпенглера (терминологии у него нет), но некоторую условную сигнализацию.

Что такое время? – Шпенглер отвечает: «время не форма познания, все философские ответы мнимы. Время – это жизнь, направленность, стремление, тоска, подвижность». Что такое причинность? – мертвая судьба. Что такое судьба? – органическая логика бытия.

Вот таким способом сигнализирует Шпенглер в душу читателя о том, что он знает о жизни, мире и познании. Вот метод Шпенглера: он нигде не показан, так сказать, в голом виде. В «Закате Европы» нет главы, специально посвященной его раскрытию: описанию и защите. Он явлен в книге Шпенглера весьма своеобразно, как живая сила, которой, в виду ее очевидной работоспособности, незачем отчитываться и оправдываться. Это осиливание скупо развитым и глубоко схороненным методом тяжелых масс Шпенглеровского знания, придает всей книге впечатление легкости и динамичности.

К «чужому» моего сознания, т. е. к миру, я могу отнестись двояко. Я могу избрать детерминантом моего отношения или становление, направленность, время, – или ставшее, протяженность, пространство.

В первом случае я как бы возвращаю мир себе в душу – получаю историю. Во втором – наоборот: я на век закрепляю дистанцию между душою и миром и получаю природу… Природа живет в понятии, в законе, в числе, в причинности, в пространстве.

История всецело покоится по ту сторону всех этих понятий, по ту сторону всякой науки. Научный подход к истории является потому для Шпенглера методологической бессмыслицей. В истории нельзя искать не только законов, но и никаких причинных рядов. Историю нужно творить. Все остальные точки зрения не чистые решения вопроса.

Писать историю, как философ, говорит Шпенглер, значит писать ее так, как Шекспир писал трагедии своих героев. Историк-физиономист – биограф отдельных культур, т. е. отдельных духовных организмов. Мыслить потому в качестве историка-физиономиста какие-то сквозные, т. е. сквозь все народы и эпохи, проходящие логические или эстетические ценности, мыслить какую-то единую философию, единую логику, или хотя бы объективную единую математику, – значит обезличивать индивидуальные образы отдельных культур мертвыми схемами вымышленных общезначимостей. Вдумываясь в гносеологические и методологические утверждения Шпенглера, нельзя воздержаться от впечатления их крайнего субъективизма, от попытки отнестись к Шпенглеру, как к явному релятивисту. И действительно: многосмысленные слова вместо односмысленных понятий, сигнализация вместо терминологии, разве это может не вести философа к релятивизму? Но релятивизм Шпенглера коренится еще глубже. В каждом сознании Шпенглер отличает душу и чужое этой душе, т. е. – мир. Душа у каждого своя, потому и чужое этой души у каждого свое. Это значит что у каждого свой мир. Шпенглер так и говорит: «есть столько миров, сколько людей». Но если у каждого свой мир, то ясно, что и оба производных этого мира, история и природа у каждой духовной индивидуальности: у человека, народа, семьи народов, у всякой эпохи, у всякой культуры свои. И действительно, цитируя Гете, Шпенглер утверждает, что об истории никто не может судить, кто сам в себе не переживет истории.

Он потенцируется в утверждении, что субъективно не только переживание мира, но и всякое творческое закрепление этого переживания, что никакие образы искусства и никакие научные законы не вчленимы ни в какие сверхдушевные значимости и исчерпывают свой последний смысл в качестве символов этой душевности, разделяя участь всего живого – смерть.

Ошибка всех историков заключается по Шпенглеру прежде всего в том, что все они писали историю с точки зрения современного человека, деля ее в связи с этим на совершенно несоизмеримые по удельному весу куски древности, средневековья и нового времени, постигая то великое, что было, через то малое, к чему оно будто бы привело. Задача Шпенглера – покинуть эту Птолемеевскую точку зрения, стать Коперником от истории, перестать вращать историю вокруг мнимого центра западно-европейского мира, обрести по отношению к ней пафос дистанции, взглянуть на все явления истории, как на горную цепь на горизонте, взглянуть на нее взором беспристрастного божества.

Однако Шпенглер защищает не только объективность такой своей духовной ситуации по отношению к истории, он претендует еще и на объективность применяемого им метода объективного созерцания. Что такое объективное созерцание, Шпенглер по существу и строго нигде не говорит, но он везде противополагает его субъективному рассмотрению и отвлеченному размышлению. На протяжении всей своей книги Шпенглер непрерывно аналогизирует, тщательно противополагая свои субъективные, морфологически точные уподобления поверхностному импрессионизму так называемых исторических сравнений и параллелей.

В гнездах определенных ландшафтов (Шпенглер любит слово ландшафт и все время говорит о духовных, душевных и музыкальных ландшафтах) на берегу Средиземного моря, в долине Нила, в просторах Азии, на средне-европейских равнинах рождаются души великих культур. Родившись, каждая из них восходит к своей весне и своему лету, спускается к своей осени и умирает своею зимой. Этому роковому кругу жизни внешней соответствует столь же роковой круг внутренней жизни духа. Душа каждой эпохи неизбежно совершает свой круг от жизни к смерти, от культуры к цивилизации.

Противоположность культуры и цивилизации – главная ось всех Шпенглеровских размышлений. Культура, – это могущественное творчество созревающей души, – рождение мифа, как выражения нового богочувствования, – расцвет высокого искусства, исполненного глубокой символической необходимости, – имманентное действие государственной идеи среди группы народов, объединенных единообразным мирочувствованием и единством жизненного стиля.

Цивилизация – это умирание созидающих энергий в душе; проблематизм мирочувствования; замена вопросов религиозного и метафизического характера вопросами этики и жизненной практики. В искусстве – распад монументальных форм, быстрая смена чужих входящих в моду стилей, роскошь, привычка и спорт. В политике – превращение народных организмов в практически заинтересованные массы, господство механизма и космополитизма, победа мировых городов над деревенскими далями, власть четвертого сословия.

Цивилизация представляет собой, таким образом, по Шпенглеру неизбежную форму смерти каждой изжившей себя культуры. Смерть мифа в безверии, живого творчества в мертвой работе, космического разума в практическом рассудке, нации в интернационале, организма в механизме.

Судьбы культур аналогичны, но души культур бесконечно различны. Каждая культура, как Сатурн кольцом, опоясана своим роковым одиночеством. «Нет бессмертных творений. Последний орган и последняя скрипка будут когда-нибудь расщеплены; чарующий мир наших сонат, всего только несколько лет тому назад нами, но и только для нас рожденный, замолкнет и исчезнет. Высочайшие достижения Бетховенской мелодики и гармонии покажутся будущим культурам идиотическим карканьем странных инструментов. Скорее, чем успеют истлеть полотна Рембрандта и Тициана, переведутся те последние души, для которых эти полотна будут чем-то большим, чем цветными лоскутами.

Кто понимает сейчас греческую лирику? Кто знает, кто чувствует, что она значила для людей античного мира?» Никто не знает, никто не чувствует. Нет никакого единого человечества, нет единой истории, нет развития, нет и прогресса. Есть только скорбная аналогия круговращения от жизни к смерти, от культуры к цивилизации.

Очевидно, что только что воспроизведенные утверждения Шпенглера предельно заостряют все уже вышеуказанные противоречия его мысли. Творения каждой культуры понятны только в ее собственной атмосфере, только среди объединенных ею людей. Для будущих культур Бетховенская мелодика будет идиотическим карканьем. Греческую лирику сейчас никто не понимает. Такова теория. Но что делает сам Шпенглер в своей книге? Он портретирует арабскую, индусскую, египетскую и античную культуры. Портретирует мужественно и страстно, без тени скептицизма, без малейшего сомнения в сходстве создаваемых портретов.

Разрешить это противоречие за Шпенглера, очевидно, нельзя, но искать таковое разрешение у него можно, и можно в двух противоположных направлениях: в направлении мистическом и в направлении скептического релятивизма.

Скептически-релятивистическое разрешение заключалось бы в неожиданном для Шпенглера признании, что его проникновение в души древних культур является в сущности проникновением иллюзорным, не размыкающим по-настоящему одиночества его западно-европейской души. Оно заключалось бы в утверждении, что познавая Грецию, Египет и Индию, Шпенглер в конце концов своими химерическими гаданиями об этих культурах реально познает только свою собственную душу европейца двадцатого века.

Но возможна попытка додумать Шпенглера до конца и в другом направлении, в направлении мистическом. Есть в «Закате Европы» одинокие, глухие места, в которых Шпенглер, оговариваясь, что здесь мистерия, боящаяся слов, говорит о мировой душе , отпускающей к жизни души вселенских культур и принимающей их обратно в свое лоно по свершении ими своих путей. В этой мировой душе все вечно пребывает; в ней и поныне живы потерянные трагедии Эсхила, не как созданные формы, не как телесные вещи, не для дневного сознания человечества, но как-то иначе, в какой-то несказуемой, неразрушимой первосущности. Этими прозрениями Шпенглер прокладывает в сущности путь к утверждению всего того, что он всячески отрицает, к утверждению единого человечества, единой истории и прозрачности всякого ты, для всякого я. Пойди он этим путем и все противоречия его системы разрешились бы в образе мистика-гностика. Однако, Шпенглер только видит этот путь, но идти им он не идет.

Но Шпенглер вообще никуда не идет и никуда не ведет; он убежденно стоит на перекрестке многих путей, стягивая в роковой узел своего многосмысленного существа все противоборствующие мотивы современности. Он не только романтик иллюзионист вчерашнего дня, и не только мистик-гностик вечного дня человечества, он кроме того еще и современный человек, отравленный всеми ядами всеевропейской цивилизации. Разгадав с пророческою силою образ этой цивилизации, как образ уготованной Европе смерти, он в каком-то смысле все же остался ее мечом и ее песнью Он твердо знает, что Европе осталось одно – смерть; что в Европе возможна только цивилизация и не возможна культура, и потому он каким-то своим римско-прусским вкусом к доблести воина и мужа требует от современного человека навстречу смерти открытых объятий, безропотного служения цивилизации и полного воздержания от разлагающих душу смертника юношеских мечтаний, воздержания от искусства, философии, творчества.

Сравним представления Шпенглера об античной Греции и западной Европе. Античная Греция – это расчлененное бухтами, реками и горами побережье, это изолированные тела островов Эгейского моря. Этот стиль материнского ландшафта таинственно передался стилю всей античной культуры. Для древнего грека мир – сумма отдельных тел, изолированных вещей. Того, в чем эти тела для нас находятся и чем они для нас объединяются, единого, бесконечного пространства, из которого по Канту можно отмыслить все тела, но которое нельзя перестать себе представлять, для античного человека просто не существует. Для античного человека, для аполлинической души бесконечное пространство то, чего нет. Для него реальны только тела. Это так для античной математики и так для античного искусства.

Пифагорейское число, лежащее в основе всех вещей, ничто иное, как мера и пропорция, как чувственная плоскость античной статуи голого человека. Античное число и античная скульптура означают страстное обращение аполлинической души ко всякому «здесь» и «сейчас».

Пафос дали, пафос бесконечности абсолютно чужд аполлинической душе, потому античная математика никогда не могла бы принять концепции иррационального числа. Иррациональное число является расторжением связи между числом и телом и созданием связи между числом и бесконечностью. Поздний миф рассказывает о гибели человека, открывшего иррациональное начало. Этот миф исполнен величайшего страха аполлинической души перед далью [и] бесконечностью.

Страх дали постоянно мешал грекам расширять свои крохотные государства. Он постоянно держал их паруса недалеко от побережий. Открытого моря они не любили, как любили его египтяне и финикияне. Они не строили дорог, боялись перспектив убегающих вдаль аллей, как образа непонятной и враждебной им бесконечности.

В Афинах Перикла было запрещено распространять астрономические теории. В них никогда не возвышалась обсервационная башня. Ни один из греческих философов не имел собственных мыслей о звездных мирах. Египетская, Вавилонская, Арабская культуры постоянно мучились над разрешением астрономических вопросов. Античный же человек все время жил без единого взора в бесконечное пространство, всецело сосредоточенный на своем Евклидовском бытии. Что земля шар, повисающий в бесконечном пространстве было ни раз доказано грекам. Уже Пифагор знал эту истину. Но мысль эта была чужда и враждебна аполлинической душе, и потому она упорно забывалась; ее забывали, потому что ее не хотели знать.

Даль, бесконечность всюду и всегда враждебны аполлинической душе, потому она строит свою математику без понятия пространства, свою физику без понятия силы и психологию без понятия воли.

Античные боги – идеальные человеческие тела; место их пребывания видимый, географически-реальный Олимп; культы связаны с определенными местностями; боги, прежде всего, боги городов, домов, полей. Догмы не важны; они живут в бесконечных просторах мысли. За искажение догмы античный закон никогда никого не преследовал. Важны и обязательны культы: видимости, чувственные акты. Характерно, что античность не знала богов звезд. Гелиос поэтическая метафора, не больше. Бога Гелиоса не было; Гелиос не имел своего храма, своей статуи, своего культа. Так же и Селена не богиня луны.

Отсутствие чувства пространства как образца дали – основная черта античного искусства. Никогда ни в Коринфе, ни в Афинах, ни в Сикионе не было написано пейзажа с изображением гор, облаков, дали. Тема горизонта не тема античной живописи. Краски античной палитры: черная, желтая, красная, белая – краски земли, тела, крови. Нет голубого, зеленого – красок дали, красок небес и зеленеющих полей. Не живопись, но скульптура – верховное искусство аполлинической души. Искусство, изображающее прежде всего уединенное тело, для которого границы мира совпадают с границами его самого. Как характерно, что классическая античная скульптура уравнивает по пластической трактовке лицо и тело, превращая лицо всего только в одну из частей тела, игнорируя в нем судьбу и характер, – эти феномены духовной бесконечности, столь важные в искусстве Тициана, Рембрандта и Шекспира. Не знает античная скульптура и изображения зрачка. Зрачок превращает глаз во взор; но взор – это глаз, брошенный вдаль. Античность же боится дали. Античная скульптура одинокое тело. Взор же как бы общение скульптурного изображения со зрителем, общение в едином для обоих пространстве. Но античность не знает единого пространства, в котором находятся все тела, она знает только всегда индивидуальное пространство, живущее в каждом из тел. Законы скульптуры аполлиническая душа естественно распространяет и на все другие виды искусств.

Закон античной трагедии, закон единства времени, действия и места сводится в конце концов к единству места, т. е. к закону пластической статуарности.

Античная сцена – плоская сцена; она боится глубины и не знает перспективного пейзажа в качестве задника. Отдельные сцены античной трагедии всегда задуманы, как сменяющиеся фрески. Этой внешней статуарности строго соответствует статуарность внутренняя. Античная трагедия в отличие от трагедии Шекспира и всей новой трагедии, не трагедия характера, но трагедия ситуации. В ней герой не слагается, но в сущности только раскрывается. Она требует от него не столько борьбы с судьбою, сколько последовательного поведения, определенного идеалом душевной пластичности. Как античная этика она проповедует человека как статую и ценит возвышенный жест. Эдип, говоря о себе, неоднократно употребляет то же слово (s o m a ) сома, каким математики называют предметы своего изучения – тела. Он говорит, что оракул вещал его телу, что Креонт причинил зло его телу. Его трагическое самоощущение является ощущением себя как живой статуи, как прекрасного тела, которое судьба задумала разрушить. Античная концепция судьбы – концепция чисто Евклидовская; она не означает неотвратимой логики внутреннего становления человеческого духа в борьбе с жизнью, но лишь внезапное вторжение в эту жизнь слепого жестокого случая. Случай этот может отнять у героя трагедии жизнь, но он не властен над достоинством и красотой его последней позы, его, и в смерти осуществимого еще пластического идеала.

Не зная дали пространства и дали судьбы, античность не знает и третьей дали, дали времени. Она обходится без часов и на ее фресках ни одна деталь не поможет определить зрителю высоты солнцестояния: нет тени, нет звезд, господствует вечный вневременный свет.

Вне чувства времени нет и внутреннего строя заботы. В то время как египтяне бальзамируют своих покойников, греки сжигают своих мертвецов. Аполлиническая душа Греции – это телесность, статичность, природность, законченность, это мир, чуждый всякой динамике и истории, всякому порыву к бесконечному, безграничному и потустороннему.

Полную противоположность аполлинической душе древней Греции представляет собою умирающая ныне по Шпенглеру фаустовская душа западно-европейской культуры. Душа эта родилась в Х-м столетии вместе с романским стилем в северных равнинах между Эльбой и Тахо, что задолго до того, как в них вступила нога первого христианина, жили тоской по бесконечности. Как вся культура античности родилась из ощущения измеряемого тела, так из чувства бесконечного пространства родилась культура фаустовской души. Не унаследованную античную геометрию углубил и продолжил Декарт, но независимо от нее создал совершенно новое учение, порывавшее античную связь числа и тела и создававшее невозможную в аполлинической душе связь числа и бесконечности.

Символический смысл Декартовской геометрии тождественен по Шпенглеру с символическим смыслом Кантовской трансцендентальной эстетики. И тут и там ощущение бесконечного пространства, как основы всего конечно существующего. И тут и там безграничный фаустовский порыв.

Ощущение мира, как совокупности тел естественно рождало политеизм аполлинической культуры. Ощущение единого бесконечного пространства столь же естественно рождает монотеизм фаустовской души.

В античности постепенное распыление богов: для римлянина Юпитер Латиарский и Юпитер Феретрийский – два разных бога. В фаустовской душе наоборот, постепенное собирание Бога. Чем больше созревает фаустовский мир, тем определеннее меркнет магическая полнота небесных иерархий. Ангелы, святые и три лица Божества постепенно бледнеют в образе Единого Бога; ощущение Бога все больше сливается с ощущением бесконечного пространства, все крепче связывается с ощущением бесконечного одиночества фаустовской души, затерянной в бесконечном пространстве. Образ дьявола тоже бледнеет. Еще Лютер запустил в него своею чернильницей, но протестантские богословы о дьяволе стыдливо умалчивают. Он несовместим с одиночеством фаустовской души, с ощущением бесконечного пространства и Единого Бога; Единый Бог одинокий Бог, при нем не мыслим дьявол, как его сосед и собеседник.

Ясно, что мироощущение фаустовской души не могло раскрыться в античном искусстве, в пластике, что оно должно было создать совершенно иные формы эстетического самоутверждения: эти формы, формы контрапунктической музыки.

Однако музыка фаустовской души не сразу нашла себя в великой европейской музыке: перед тем, как зазвучать музыкой Глюка, Баха и Бетховена, она должна была прозвучать музыкой готических соборов, музыкой судьбы в портретах Рембрандта и Тициана.

Еще Гете, увидя Страсбургский собор, назвал готику застывшей музыкой. Шпенглер подробно развивает это сравнение. Готический собор – весь музыкальный порыв к бесконечности. Музыкой бесконечности дышит взлет его башен, музыкой бесконечности бег пилястр от главного входа к далекому алтарю. Пространство под сводами готического собора дышит желанием разомкнуть эти своды, раздвинуть стены и слить свое дыхание с Божием дыханием единого бесконечного пространства. Своды готического собора живут предчувствием той контрапунктической музыки, что со временем вознесется к ним и замрет под ними.

Орнамент готический отрицает мертвую субстанцию камня и, жутко перерождая растения в тела животных и людей, превращает линии в мелодии, фасады в многоголосные фуги и тела статуй в музыку складок.

Живопись громадных цветных окон дематериализует массивы каменных стен: образы ее словно повисают в просторах; дыша свободою звуков органа.

Это утверждение для Шпенглера больше чем удачное сравнение. В нем основная эстетическая мысль Шпенглера, что разграничивать искусства по материальным признакам и в связи с органами восприятия, явная методологическая незакономерность. Такой подход означает страшную переоценку техники и физиологии. Совершенно незакономерное внесение природы в историю.

Рисунки Рафаэля, представляющие собою линии и очертания, принадлежат по Шпенглеру к совершенно другому роду искусства, чем рисунки Тициана: пятна света и тени. Ватто объединяется Шпенглером с Бахом и Купереном и противополагается Рафаэлю.

Инструментальная музыка и живопись после 1720 г. являются по его мнению по форме тождественными искусствами: их формы – формы аналитической геометрии.

После бессильной попытки Возрождения задержать самостоятельность эстетического воплощения фаустовской души, начинается углубленное развитие фаустовской живописи. Она решительно освобождается от опеки скульптуры и становится под знак полифонической музыки, подчиняя искусство кисти стилю фуги.

Фон как феномен дали, горизонта, как голос бесконечного пространства впервые становится содержанием пейзажной живописи. В полотнах Рембрандта в сущности вообще исчезает передний план.

Облака. Античное искусство вообще не изображало облаков. Классическое Возрождение трактовало их поверхностно декоративно. У венецианцев Джорджоне и Веронезе начинаются, правда, постижения их символики. Но только нидерландцы возносят их изображение на подлинно трагическую высоту.

Парки барокко и рококо. Большие парки ХVII столетия. Не тою же ли они исполнены тоскою, что и нидерландская живопись. «Point de vue» откуда глазу открываются тоскою по бесконечности звучащие просторы, вот их внутренняя форма, их эстетический закон. К point de vue, отсутствующему в садах Китая и парках Возрождения, но присутствующему в светлых звуках пасторалей ХVIII века, сбегаются все аллеи, волнующие душу своим перспективным сужением, своим быстрым свертыванием в окрыленную далями точку.

Желание остаться наедине со своим Богом, наедине с бесконечным пространством – в этом тоска фаустовской души, которою дышит великое искусство Ленотра: парки рококо и барокко, воспетые Бодлером, Верленом и Дроемом, парки тоски по бесконечному, но и чувства близящегося конца, парки закатов и наступающих сумерек, скорбные, поздние парки медленно падающей и шуршащей под ногами листвы.

Дали, просторы, горизонты – все это голоса бесконечности внешней; – чем более, однако, вызревает фаустовская душа, тем страстнее отдается она чувству бесконечности внутренней, ощущению вечности.

Портреты ХVII столетия, прежде всего портреты Тициана и Рембрандта, живут ощущением этой вечности, они изображают человека не так, как его изображала античность, но как внешнее, природное лицо, но как внутренне становящуюся личность. В портретах Рембрандта постоянно звучит великая тема судьбы человека. Они исполнены музыки вечности.

Портрет – характернейшая эстетическая категория фаустовского творчества. Фаустовский портрет всегда автопортрет. Все великие портреты фаустовского искусства: Парсифаль, Фауст, Гамлет – исповеди, биографии, автопортреты. Исповедь была введена в церкви в IХ столетии. Окончательно установлена в 1215 году. ХVIII столетие эпоха дневников, писем, автобиографий, исповедей. Эпоха предельного отклонения фаустовского искусства от искусства аполлинической души. Нельзя представить себе автопортрета Скопаса и нельзя не мыслить нового искусства иначе, как в образе постоянно переписываемого автопортрета фаустовской души.

И все же портрет не высшее ее выявление. После открытия Ньютоном и Лейбницем дифференциального счисления, этой глубочайшей формулы фаустовской души, умирают последние великие живописцы. В 1660 – Веласкес, в 1665 – Пуссен, в 1666 – Гальс, в 1669 – Рембрандт, в 1681 – Рюисдаль и Лоррен. Ватто и Гогарт – уже падение. Почти одновременно в 1685 г. рождаются Бах и Гендель, вместе с которыми вырастают Стамиц, Корелли, Тартини и Скарлатти. Контрапунктическая музыка расцветает в великое искусство фаустовской души.

Куда же девает, однако, Шпенглер импрессионизм ХIХ столетия? Ответ его суров, но определенен. Это эпизод, не идущий в счет. «Материализм мировых столиц продышал холодом над прахом мертвого искусства и вызвал позднее цветение живописи в пределах двух поколений от Делакруа до Сезанна; живописи мертвой и холодной, отвергшей в пленэризме под именем «коричневого соуса» высокую символику бронзово-зеленых и коричневых тонов Грюневальда, Лоррена и Рембрандта, отдавшей свои силы изображению пространства не пережитого, но изученного и высчитанного, живописи, быть может, и возвращающейся к природе, но только так, как возвращается к ней старик, сходящий в могилу».

Музыка, и, прежде всего, быть может, музыка Баха остается, таким образом, непревзойденною вершиной фаустовского искусства. Уже с Бетховена начинаются признаки ее падения. Гендель был прав, обвиняя Бетховена в неверии. Бетховен романтик, романтическая нерелигиозность всюду и всегда, как в Александрии, так и в кругах Тика и Шлегелей была лишь утонченною религиозно-стилизованною формою тайного неверия. По сравнению с Бетховеном Вагнер представляет собою еще более глубокую степень культурного dйcadence’а<7> Европы. В Тристане умирает последнее фаустовское искусство – музыка.

Смерть Европейской музыки – верный симптом начала конца: гибели европейской культуры, сопровождаемой расцветом цивилизации. Сущность всякой цивилизации в атеизме: в умирании мифа, в распадении форм символического искусства, в замене вопросов метафизики вопросами этическими и практическими, в механизации жизни. Все эти мотивы явно присутствуют в господствующих течениях современной мысли: – в дарвинизме и социализме.

Несмотря на провозглашенный Кантом примат практического разума, мироощущение Канта насквозь космично и метафизично. Несмотря на глубочайшее отрицание воли Шопенгауэром, его система все-таки насквозь этична; так как, хотя и отрицаемая воля (принцип этики) все же лежит в основе его мироощущения. Задрапированная в ткани кантианства и восточной мудрости, система Шопенгауэра все же является предвосхищением дарвинизма. Борьба с природой и самоутверждение индивида, интеллектуализм, как фактор этой борьбы, половая любовь, как биологический интерес – все эти элементы дарвинизма явно присутствуют у Шопенгауэра уже в его «Воле в Природе». В системе Шопенгауэра человек как бы сосредоточивается на самом себе.

Дальше Шопенгауэра на путях цивилизации продвигается его ученик Ницше.

Отрицаемая Шопенгауэром воля к жизни является у Ницше объектом страстного утверждения. Еще живой у Шопенгауэра интерес к вопросам метафизики становится для Ницше предметом ненависти. Разрыв Ницше с Вагнером – это последнее великое событие в духовной жизни Германии – означает со стороны Ницше предательство Шопенгауэра Дарвину.

В «Шопенгауэре воспитателе» Ницше еще понимает жизнь, как органическое вызревание; впоследствии он понимает ее как механическое взращивание, как борьбу за существование.

Эта подмена смысла слова жизнь превращает Ницше в дарвиниста, которого договаривает Бернард Шоу, превращающий с мужеством безвкусия, не хватавшего Ницше, проблему развития человечества в разветвление проблемы животноводства.

Так перерождается в философии ХIХ века идея великого порыва фаустовской души к бесконечному в программу бескрылого продвижения на бесконечных путях эволюции. В этом перерождении религиозный вертикал фаустовской души, вокруг которого строилась и вращалась европейская культура, превращается в горизонтально расположенную атеистическую ось европейской цивилизации. Мертвою маскою фаустовского пафоса дали смотрит на нас господствующая ныне вера в бесконечную эволюцию и социалистический прогресс. Вера эта – не вера: она только механический остаток умершей фаустовской веры в бесконечное пространство, в бесконечность времени и судьбы.

Слепы мечты о родстве христианства и социализма. Всякий дух гуманности и сострадания чужд социализму. В основе социализма лежит дурная бесконечность воли к власти во имя власти. не творчество, но труп творчества – мертвая работа. В социалистическом мире не будет творчества и не будет свободы. Все будут повелевать всеми и все будут механически работать на всех. Силою природного закона будет всех давить и угнетать воля большинства. Так в странном оцепенении, в своеобразном китайском окостенении встретит высоко цивилизованная Европа уже приближающуюся к ней смерть.

Конкретизировав предложенными копиями Шпенглеровских портретов аполлинистической и фаустовской души, его образ артиста-мыслителя, мы должны еще дополнить этот образ более точным представлением о форме, размерах и цельности всей выполненной Шпенглером работы.

Шпенглер мистик, романтик и скептик, но Шпенглер не импрессионист. «Закат Европы» – изумительное по цельности, емкости и конструктивности творение. В глубоком соответствии с убеждением автора, что подлинно фаустовское искусство, контрапунктическая музыка, его книга, эта последняя возможная философия умирающей Европы, поставлена им под знак формы контрапункта.

В ней три основных темы: тема истории, как физиономики, тема отдельных культур, – индусской, египетской, арабской, аполлинической, фаустовской и отчасти китайской, – и тема скорбной аналогии их круговращения от весны к зиме, от культуры к цивилизации, от жизни к смерти.

Тема трагической судьбы каждой культуры, тема предопределенного в ней круга: весна, лето, осень, зима проводится Шпенглером сквозь души всех культур и зорко выслеживается им во всех разветвлениях человеческого творчества и природного бытия – в религии, философии, искусстве, науке, технике, быте и пейзаже.

Оригинален ли Шпенглер, прав ли он и в чем причина успеха его книги, т. е. каково его симптоматическое значение?

Оригинален ли Шпенглер? Если оригинальность мыслителя (я же сейчас говорю, прежде всего, о мыслителе Шпенглере) измерять несхожестью его отдельных, и прежде всего, основных мыслей с мыслями, высказанными еще до него, то за философской концепцией «Заката Европы» нельзя будет признать высокой оригинальности. Слишком ясен ее философский генезис и слишком явно перекликается она с целым рядом современных философских явлений.

Главное явление, очевидно, очень глубоко пережитое Шпенглером – это влияние Гете. Сколько ни билась европейская мысль над определением Гетевского миросозерцания, миросозерцание Гете все еще не определено. Неопределено потому, что оно не определимо, неопределимо потому, что в отношении его верны решительно все определения. Всякое миросозерцание представляет собою результат созерцания мира с определенного наблюдательного пункта, а потому неизбежно и искажение картины мира, его преломляющей перспективностью. Гениальность Гете в отсутствии такого постоянного наблюдательного пункта. Каждое явление он созерцает как бы приблизившись к нему, как бы проникнув в его сердце. Отсюда та единственная глубина Гетевского созерцания обликов мира, что органически не переносит стесняющих границ никакого определенного миросозерцания.

То, что дано Гете, того хочет Шпенглер. Он в сущности не хочет философии и миросозерцания; он хочет голого созерцания мира, никаким мнением не искаженного образа.

Это становится вполне ясным при сопоставлении Шпенглеровской концепции истории, концепции рокового кружения каждой исторической души над бездною ждущей ее смерти, с драматическим построением христианской философии истории.

Итак, ясно, что Гетевский интуитивизм был главною моделью Шпенглеровской физиономики. Разница только в том, что Шпенглер, как безусловный романтик явно перенес свой интерес с природы на историю. Но история не переносит того равнодушно справедливого к себе отношения, которое не оскорбляет природы; потому она и отомстила Шпенглеру тем, что обязала его к глубоко минорной транскрипции светоносного гетеанства. Второе решающее влияние – безусловно испытанное Шпенглером – влияние Ницше.

Если у Гете Шпенглер заимствовал метод, то Ницше дал ему его главную тему, тему европейского «dеcadence'а», тему цивилизации и гибели. Но если отношение Шпенглера к Гете есть положительная зависимость, то с Ницше Шпенглер глубоко связан формулой противоположности и, поскольку это возможно для Шпенглера, формулой противоборства. Оба чувствуют, что корабль гибнет, но Ницше жаждет спасения, а Шпенглер ждет гибели, Ницше одержим безумною мечтою взрастить у себя за спиною крылья, улететь самому и унести на себе душу гибнущего человечества. В этой вере в чудо – христианский пафос антихриста Ницше. Его трагедия только в том, что он не видит, что для людей христианского пафоса это чудо уже свершено Христом. Иной пафос у Шпенглера. Пафос капитана на вышке гибнущего корабля: ни на что не надеяться, до конца делать свое дело и мужественно пойти ко дну. У Ницше пафос подвига, у Шпенглера пафос позы, в том высоком смысле, в котором он применяет этот термин к героям античной трагедии.

Но Шпенглер связан не только с такими вершинами как Гете и Ницше. В постановке проблемы культуры и цивилизации он созвучен с целым рядом так глубоко презираемых им профессоров философии, с Зиммелем, Эйкеном, Коном, Эвальдом.

Все эти ученые и целый ряд других много писали в последнее время о вопросу культуры и цивилизации. 0 русской философии не приходится и говорить, она вся, от Ивана Киреевского до Владимира Соловьева и Льва Толстого, посвящена вопросу обезбоженья Европейской культуры, т. е. вопросу Европейской цивилизации. Можно без преувеличения сказать, что вряд ли мыслим современный философ, равнодушный к вопросам философии истории, которому вопрос культуры и цивилизации не казался бы ее главным вопросом.

Оскудение религиозного чувства, распад монументальных форм искусства во всяческого рода импрессионизме и эстетизме, утрата органического чувства бытия, бесконечный проблематизм жизни, подмененной россыпью мертвых переживаний, обезличенье человека механизмом, превращение его души в накипь его профессий, смерть нации в космополитизме, – вот задолго до Шпенглера указанные черты перерождения культуры в цивилизации.

Не нова и основная метафизическая мысль Шпенглера. Его убеждение, что души культур свершают каждая свой одинокий круг, кружат каждая над своею собственною смертью, не связанные друг с другом сквозным историческим процессом, не объединенные в единое человечество. Эту мысль еще в начале ХVIII столетия высказывал и прочно обосновывал Вико, ее варьировал немецкий историк Рюккерт, передавший ее Данилевскому, который в книге «Россия и Европа» теоретически очень близко подходит к Шпенглеру.

Трактовка противоположности природы и истории не как противоположности двух миров, а как противоположности двух точек зрения на единый мир, также не может претендовать на безусловную оригинальность; она очевидно представляет собою ничто иное, как сильно упрощенную и как бы эмоционализированную главную мысль методологии Виндельбанда и Риккерта.

Если такую философию не угодно называть философией, то о словах можно, конечно, не спорить.

Оригинальность Шпенглера, как философа культуры заключается в том, что он не принадлежит к тем мыслителям позитивистам, которые склонны видеть в цивилизации наиболее совершенное лицо культуры, но не принадлежит и к тем религиозно настроенным философам, к которым принадлежат почти все русские мыслители, что видят в цивилизации маску умершей культуры. Для Шпенглера цивилизация лицо, но не лицо жизни; а живое лицо смерти. Но смерть не имеет своего лица. В лице близкого умершего мы не можем оторваться не от лица смерти, а от лица умершей в нем жизни. В лице современной цивилизации Шпенглер бесконечно любит какой-то страстный предсмертный порыв европейской культуры, этот его душе, быть может, самый дорогой ее жест.

Так разрешается в конце концов и пользу Шпенглера вопрос о его оригинальности.Но прав ли Шпенглер? Верны ли его утверждения, правильны ли его построения? Не окрылена ли его книга произвольным духом дилетантизма, есть ли в ней истина? Разрешение этого вопроса предопределено для меня разрешением предыдущего. Как безусловная неоригинальность многих мыслей Шпенглера не доказывает неоригинальности его философии, также безусловное присутствие в «Закате Европы» многих логических неправомерностей и фактических неверностей, не может поколебать его существенной истинности.

Есть книги, в которых правильны все положения и верны все факты, но которые все-таки не имеют никакого отношения к истине, потому что не имеют никакого отношения к духовному бытию, которых потому в сущности нет.

Есть другие, перегруженные бытием, но освещенные с формально логической и позитивно научной точки зрения произволом и самовластием. К таким, не худшим книгам принадлежит и «Закат Европы». В Греции просмотрен Дионис. В Ренессансе – реформация, в искусстве ХIХ века французский роман. Религиозное мироощущение фаустовской души односторонне связано с протестантизмом, а оторванный от Манчестерства и Марксизма социализм – с государственным идеалом Фридриха Великого и т. д. и т. д. Нет сомнений, что если исследование «Заката Европы» поручить комиссии ученых специалистов, то она представит длинный список фактических неверностей. Но нет сомнений, что этой комиссии будет правильно ответить за Шпенглера знаменитою фразою Гегеля «тем хуже для фактов».

Нет сомнения, что если бы книга Шпенглера появилась до потрясений мировой войны и революции, она не имела бы в Европе и, прежде всего, в самой Германии и половины того шумного успеха, который очевидно выпал ей на долю. Ученые отнеслись бы к ней скептически, как к работе талантливого дилетанта, широкие же круги интеллигенции никак не приняли бы пророчества о смерти. Пустым чудачеством прозвучала бы она может быть в самодовольной атмосфере европейской жизни, в атмосфере ее слишком бумажной культуры и слишком стальной цивилизации. Успех книги Шпенглера означает потому, думается, благостное пробуждение лучшие людей Европы к каким-то новым тревожным чувствам, к чувству хрупкости человеческого бытия и «распавшейся цепи времени», к чувству недоверия к разуму жизни, к логике культуры, к обещаниям заносчивой цивилизации, к чувству вулканической природы всякой исторической почвы. Ученая книга Шпенглера явный вызов науке. Этот вызов не мог бы иметь успеха в довоенной Германии, довоенной Европе. Успех этого вызова психологически предполагает некую утрату веры в науку, как в верховную силу культуры, очевидно означает происходящий в многих европейских душах кризис религии науки. Возможность такого кризиса вполне объяснима. Наука, эта непогрешимая созидательница европейской жизни, оказалась в годы войны страшною разрушительницей. Она глубоко ошиблась во всех своих предсказаниях. Все ее экономические и политические расчеты были неожиданно опрокинуты жизнью. Таким образом, исторический релятивизм Шпенглера опровергается, прежде всего, живым ощущением обще - человеческого единства, которым веет от его книги, вопреки всем ее сознательным утверждениям, и самоочевидным документом которого служит сама его книга. И наконец, – что самое важное – весь блеск художественных интуиций Шпенглера бессилен убедить нас в том, что христианство – которое в его концепции вообще совершенно исчезает, как особое культурное начало, и раздробляется между «арабско-магической» и «западно-фаустовской» культурами, – не было особым культурным началом, внесшим в дух человечества какой-то новый момент (в чем бы его ни находить и как бы его ни оценивать по существу). В конечном счете, когда обдумываешь такие и им подобные натяжки и пробелы, начинаешь сознавать что-то неладное в самой идее «культурной эпохи», намеченной у Шпенглера. Абсолютный характер этого понятия у Шпенглера, в силу которого в пределах одной культуры все окрашено единым стилем, проникнуто единым духом, и, наоборот, между разными культурами не оказывается ничего общего, и самый переход от одной к другой выражен лишь через отмирание одной и зарождение другой, без всякой внутренней непрерывности – этот абсолютный характер идеи «культурной эпохи» начинает сознаваться, как предвзятая схема или, по крайней мере, как преувеличение. Он противоречит единству и непрерывности исторического развития. Очевидно, те исторические единства, которые с таким блеском и яркостью интуиции намечает Шпенглер в лице своих «великих культур», суть все же не единственные и не абсолютные деления истории, не какие-то замкнутые в себе и обособленные друг от друга острова в океане истории, а лишь относительные единства, наряду с которыми существуют и перекрещиваются с ними сближающие их между собой деления иного рода.

Они суть не замкнутые и обособленные острова, а как бы великие волны исторического океана, которые соприкасаются одна с другой, часто сливаются в еще более широкие волны, часто сталкиваются с волнами иного измерения, так что нарушается всякая четкость ритма в подъеме и упадке отдельных волн.

Эта абсолютизация по существу относительных категорий – дань, которую релятивизм Шпенглера (как и всякий релятивизм) платит абсолютизму, который он тщетно пытается подавить – особенно явственно сказывается в том, что религиозный дух культуры, не укладывающийся в его схемы, оказывается у него совершенно затушеванным, оттесненным куда-то на периферию жизни. Он много и, как всегда, умно и тонко говорит о стилях различных культов и догматов, но собственно живое религиозное начало, как носитель и сила культурного творчества, у него совершенно отсутствует. Мы уже указывали, что христианство вообще исчезает у него, не находя себе места в его схемах; оно разрезывается пополам двойственностью между «магической» и «фаустовской» культурой; причем одна половина его сливается в культурное единство с исламом, или с средневековым арабским пантеизмом, а другая половина растворяется в одно целое вместе с ренессансом, и даже эпохой просвещения и современным капитализмом. Точно также он признает и отчасти с большей тонкостью изображает индийскую, вавилонскую, египетскую, даже китайскую культуру, но культурно-историческая роль иудейского монотеизма даже не поминается у него. А между тем, как бы кто ни относился к религии по существу, совершенно несомненно с чисто исторической точки зрения, что всякая культура произрастает прежде всего из недр определенного религиозного духа. Этим мы затрагиваем другой существенный пробел творчества Шпенглера. Его исторические, как и его философские интуиции суть интуиции художественные, эстетические; религиозной интуиции он лишен, а потому лишен и религиозно-исторического чутья. Где он говорит о религии, она является у него либо только в роли духовного материала, формируемого силами эстетического порядка, либо подменяется эстетической метафизикой. Та сила, которая у него творит культуру есть, собственно, художественная сила духа; тот духовный порыв человеческого духа, который творит статую и картину, музыку и поэзию, у Шпенглера творит также и Бога, и народный быт, и государственный порядок. Или, если Шпенглер намекает на силу более глубокого, целостного порядка – в указании на метафизический страх и метафизическую мечту в душе, творящей культуру, – то этот намек только остается намеком, а в осуществлении его идея целостного религиозного духа подменяется идеей художественного духа, который находит свое выражение и удовлетворение в пластическом формировании мировых образов. Религия – как, с другого конца, и наука – есть для Шпенглера только одна из духовных сфер, подчиненных творящему художественному началу, а не средоточие и глубочайший корень жизни и творчества. В этом опять обнаруживается промежуточность позиций Шпенглера, наличность в нем чутья и внимания к тем глубинам жизни, в которых он сам внутренне и действенно не укоренен. Уже тот, отмеченный нами выше, факт, что христианство оказывается у Шпенглера вообще отсутствующим в роли фактора, определяющего культуру, и механически рассекается на две части, будто бы не имеющие между собой в внутренне-духовном смысле, ничего общего (именно на «магическое» и на «фаустовское» христианство), – говорит против этой концепции. Понятие «фаустовской» культуры принимает в связи с этим очень неясный характер. «Цивилизация – неотвратимая судьба культуры». Книга Шпенглера имеет огромное симптоматическое значение. Она дает ощущение кризиса, перелома, конца целой исторической эпохи.

Западно-европейский мыслитель страдает, по мнению Шпенглера, коренным заблуждением: он не понимает исторически относительного характера своих выводов, типичных для определенной и только этой одной категории людей; не сознает необходимых границ обязательности его взглядов; не отдает себе отчета в том, что его «неопровержимые истины» и «вечные суждения» истинны только для него и вечны только с точки зрения его миросозерцания, и что на нем лежит обязанность подняться выше всего этого и поискать тех истин и суждений, которые высказаны были с такой же уверенностью людьми других культур.

Шпенглер не жалеет резких слов по адресу современных мыслителей с их «узким историческим горизонтом», с их «шаблонным кругом идей», который не идет дальше римлян, греков, ренессанса, современности, короче говоря, зиждится на схеме: древний мир – средневековье – новое время.

«Но можно ли на этом основании, – вопрошает он, – философствовать о мире? Значит ли это заниматься исследованием человеческой истории в о о б щ е? Стоят ли чего-нибудь суммарные, якобы мирообъемлющие, построения Ницше, который ничего не знал об Египте, Вавилоне, России и Китае? Иные культуры – иное выражение, иные люди – иные истины. Для мыслителя эти истины либо все действительны, либо ни одна из них недействительна».

Таков пафос исторического релятивизма Шпенглера; релятивизм исторический превращается в философский, как это мы знаем в древности у софистов, скептиков, Отвергая современную философию, как нечто психологически чуждое Шпенглеру, с его методом художественного проникновения, и забронировав себя тем самым от обычных приемов логической критики, он в то же время удивительно обнажает для самых легких нападок существенные места своего организма образов и слов. Поскольку его релятивизм становится типом известного нам философского релятивизма, он не защищен от самой банальной недоуменной критики, не менее убедительной, чем его яркие критические вопрошания.

Эти недоумения возникают под впечатлением его художественного анализа и противопоставления культуры и цивилизации, может быть, наиболее ценного во всей книге. Здесь действует тот же аппарат постижения, система двойных символов.

Культура – Цивилизация.

Становление – Ставшее.

Прочувствованная история – Познанная природа.

Организм – Механизм.

Душа – Мозг.

Этическое – Логическое.

Одухотворенное тело – Мумия.

Этот водораздел проходит до последней глубины и дает много для полноты художественного анализа. Шпенглер утверждает, что одной из главных причин – почему в хаотической картине исторических явлений не была выяснена истинная структура истории, заключается в неумении отделить один от другого взаимно друг друга проникающие комплексы форм культурного и цивилизованного существования.

Одно из двух:или цивилизация – смерть культуры, тогда нельзя сравнивать ее, как новую залежь с истощенным рудником, тогда нельзя звать к технике и к практической работе; или она есть жизнь, которая имеет свои духовные корни, следовательно, духовную преемственность с культурой, ее истоками и дальнейшим развитием.

Шпенглер хочет, чтобы мы ощутили величие цивилизаторской деятельности, энергию и дисциплину закаленных, высокоинтеллектуальных натур великих промышленных деятелей: он иронизирует над идеализмом провинциала, который «стремится воскресить стиль жизни минувших времен», и в то же время он всем своим художественным творчеством раскрывает нам смысл цивилизации, как конца культуры. Но не только в сфере субъективно-волевой, но и в объективно-причинной есть несоответствие в Шпенглеровском понимании цивилизации и культуры.

Если каждая культура имеет свою цивилизацию, то каким образом складывается однообразие цивилизации в современном мире фрагментов разных культур? Как одинаковым образом происходит делание цивилизации у народов, завершающих цикл культурного развития, и народов, познающих только впервые радости культурного пробуждения

Очевидно, при выяснении этого своего и чужого в культуре, а также своей культуры и чужой цивилизации, открываются с убедительной ясностью какие-то универсальные моменты человеческой культуры. Шпенглер их обходит, или, может быть, не видит. Поэтому, отчасти он так мало понимает в христианстве, которое по природе своей универсально. Идея Богочеловека и Воскресения одинаково воспринимается всеми верующими христианами Лондона, Чикаго, Москвы и Капстада.