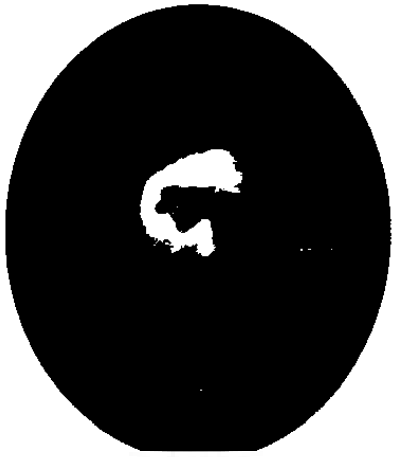
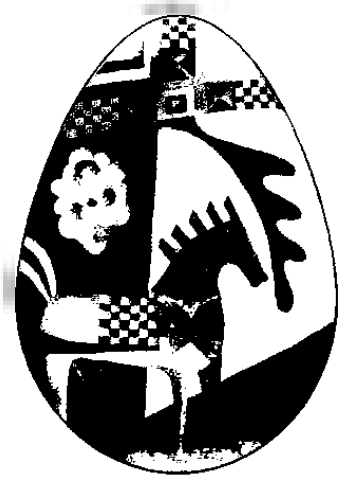
Бог і Україна

ОСНОВА

ЧАСОПИС ЗАСНОВАНИЙ 1861 РОКУ
ЗА УЧАСТЮ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА





О. Шпенглер

ПАДІННЯ ЗАХОДУ*

* Подаємо окремі розділи.

Основа. – 1995. – №6 (28).

... Місце окремих явищ визначається винятковою чистотою й силою форм їхньої мови, напруженістю їх символічного значення — безвідносно до добра й зла, високого й низького, пожитку чи ідеалу .

З огляду на те, занепад західного світу є не що інше, як питання цивілізації. В цьому міститься одне з основних питань історії: що є цивілізація — як логічний наслідок, завершення і смерть культури? Тому що кожна культура має свою власну цивілізацію. Вперше ці два слова, які донині означали непевну етичну ріжницю особистого характеру, розглядаються тут у періодичному розумінні, як вираз суворої й необхідної природної почерговости. Цивілізація є неминучою долею культури. Тут ми досягаємо того місця, за яким підлягають вирішенню останні й найважчі питання історичної морфології. Цивілізація — це ті найбільш крайні та штучні стани, здійснити які спроможний лише виший вид людей. Вони — завершення, вони йдуть як те, що постало за становленням, як смерть за життям, як безрух за розвитком, як розумова старість і скам'яніле світове місто за селом і дитинством, що з'явлене нам дорикою та готикою. Вони — неминучий кінець, та, одначе, з внутрішньою необхідністю до них завжди приходили.

Тільки так ми зрозуміємо римлян, як спадкоємців еллінів. Тільки так проливається світло на пізню античність, висвітлюючи всі її шонайглибші таємниці. Яке ж друге значення може мати та обставина — суперечка проти якої є порожнім змаганням, що римляни були варварами, варварами — не попередниками розквіту, а тими, що йшли за ним. Бездушні, байдужі до філософії та мистецтва, наділені тваринними інстинктами римляни, які цінували самі ужиткові успіхи, стоять поміж культурою еллінів і пусткою. Їх уява спрямована тільки на ужиткове — в них існувало священне право, яке визначало стосунки між богами й людьми, як між приватними особами, але в них не було навіть і сліду міфу — є такою душевною якістю, яка зовсім не простежується в Афінах. Перед нами грецька душа й римський інтелект. Так відріжняється культура від цивілізації. І це властиво не для однієї лише античности. Знов і знов з'являється цей зразок духовно сильних, але зовсім неметафізичних людей. У їхніх руках знаходиться духовна і матеріяльна доля кожної пізньої епохи. Вони були творцями вавілонського, єгипетського, індійського, китайського, римського імперіялізму. За такі часи буддизм, стоїцизм, соціялізм дозрівають до ступеня викінчених світоглядів, здатних ще раз здивувати й перетворити згасаючу людність у всій її сутності. Чиста цивілізація як історичний перебіг є поступовою розробкою (приступками, як у копальнях) форм, що стали неприродними й відмерлими.

Перехід від культури до цивілізації відбувається в античності в IV

В цьому висновку найглибшого філософа культури та історії, на жаль, найбільша його помилка, яка обумовила й інші. Становлення в земних умовах поза протистоянням добра й зла є неможливим. (Ред.)

столітті, на Заході — в XIX. Відтоді ареною великих духовних рішень стає "вся країна", як то було за часів орфічного руху і реформації, коли, властиво, кожне село відігравало свою ролю, а три чи чотири світових міста, які всмоктали в себе увесь зміст історії і в стосунку до яких решта країни культури опиняється на становиші провінції, що має своїм виключним призначенням живити ці світові міста залишками найвищого людського матеріялу. Світове місто й провінція — цими основними поняттями будь-якої цивілізації відкривається зовсім нове питання форми історії, яку ми зараз *переживаємо,* не маючи разом з тим жодного уявлення про значення цього питання. Замість світу — місто, одне місце, в якому зосереджується все життя великих країн, у той час як все інше в'яне, замість багатого на форми народу, котрий зрісся із землею, новий кочівник, паразит, мешканець великого міста, людина геть позбавлена традицій, розчинена в безладній масі, людина фактів, без релігії, інтелігентна, безплідна, перейнята глибокою відразою до селянства (і до його вищої форми — провінційного дворянства), отже, великий крок до неприродного, до кінця, — що означає все це? Франція й Англія вже зробили цей крок. Німеччина готується його зробити. Слідом за Сіракузами, Атенами, Олександрією йде Рим. Слідом за Мадрідом, Парижем, Лондоном іде Берлін. Стати провінціями — така доля великих країн, котрі не входять в коло випромінювання цих міст, як колись це було з Критом і Македонією, а тепер — із Скандинавською північчю.

Раніше боротьба за ідеальне вираження епохи велася на ґрунті світових проблем, метафізичного, культового або догматичного змісту, велася між споконвічним духом селянства (дворянство та духовенство) і "світським" патриціянським духом старовинних маленьких знаменитих міст ранньої дорійської та готичної епохи. Такою була боротьба з приводу Діонісової релігії — напр., за тирана Клистена Сікіонського, а також через реформацію в німецьких імперських містах і в війнах гугенотів. Одначе, як тільки міста перемогли село — справжню міську свідомість подибуємо вже у Парменида та Декарта, — так тепер їх перемагає світове місто. Такий природний перебіг пізньої епохи: іоніки та барокко. За наших днів, як і за еллінізму, на порозі якого стоїть основа штучного, позбавленого зв'язку з країною, великого міста Олександрії, ці міста культури — Флоренція, Нюренберг, Саламанка, Брюгге, Прага — зробилися містами провінційними, які чинять безнадійний спротив духові світових міст. Світове місто означає космополітизм замість вітчизни, холодний ужитковий розум замість благоговіння до передання і звичаю, наукову іррелігійність як закам'янілі залишки нинішньої релігії серця, суспільство замість держави, природні права замість придбаних. Гроші, як неприродний знеречевлений чинник, позбавлений зв'язку із сутністю родючої землі, з вартостями початкового способу життя — ось у чому перевага римлян над греками. Починаючи з цього часу, шляхетний світогляд стає також питанням грошей. На противагу грецькому стоїцизмові Хризиппа, пізньоримський стоїцизм Катона й Сенеки передбачає в якості необхідної умови майнову забезпеченість, соціяльно-етична спрямованість XX століття, на відміну від XVIII століття, доступна лише мільйонеру, якщо втілювати її на ділі, а не задовольнятися професійною агітацією, яка дає прибуток. У світовому місті нема народу, існує маса. Властиве їй нерозуміння традицій, боротьба з котрими є боротьбою проти культури, проти вельмож, церкви, привілеїв, династій, передань

у мистецтві, меж пізнання в науці, її неперевершений селянський розум, гостра й холодна безсторонність, її натуралізм цілком нового складу, який сягає набагато далі назад, ніж Руссо й Сократ, і безпосередньо дотичний в статевих і соціяльних питаннях з первісними людськими інстинктами й умовами життя, те "panem et circenses", котре в наші дні знову оживає під личиною боротьби за платню і спортивні змагання — все це прикмети нової в стосунку до остаточно завершеної культури і до провінції, пізньої і позбавленої майбутнього, одначе неминучої форми людського існування.

На всі ці явища потрібно дивитися не очима партійної людини, ідеолога, сучасного мораліста, не з-за загумінку якоїсь "точки зору", але з позачасової висоти, спрямувавши погляд на тисячоліття світу історичних форм, якщо справді хочеш зрозуміти великий злам сучасности.

Я вважаю символами першорядного значення те, що в Римі, де близько 60 року до Р. Х. триумвір Крас був першим спекулянтом маєтности, римський нарід, чиє ім'я прикрашало всі написи, перед ким тремтіли далекі галли, греки, парф'яни, сірійці, тулився в небачених злиднях у маленьких винайнятих помешканнях багатоповерхових будинків, у похмурих передмістях і був зовсім байдужий або щонайбільше мав якусь спортивну цікавість до успіхів у воєнних завоюваннях, що більшість вельможних родів із старовинної аристократії, нащадки переможців кельтів, самнитів і Ганнібала, вимушені були полишити свої родові маєтки і переселитися до злиденних винайнятих помешкань, бо не брали участи в дикій спекуляції; що уздовж височіли пам'ятники фінансових тузів Риму, які ще й тепер викликають подив, а тіла покійників з народу разом із трупами тварин і покидьками великого міста жбурляли до осоружної спільної могили, доки, нарешті, за Августа, щоб уникнути зарази, не засипали цього місця, де потім Меценат влаштував свої славнозвісні сади; що в спорожнілих Атенах, які жили за рахунок прибутків від наїжджих та пожертвами багатих чужинців (на кшталт юдейського царя Ірода), натовп неосвічених приходнів — швидко розбагатілих римлян — позіхав перед творами періклової епохи, які він так мало розумів, як нинішні американські відвідувачі Сикстинської капелі — геній Мікель-Анджело. В тих Атенах, звідки попередньо були вивезені або продані за божевільними цінами всі предмети, які зручно перенести, і натомість їх височіли колосальні й претензійні римські будівлі поруч із глибокими й скромними витворами давніх часів. Для того, щоб навчитися бачити — у цих речах, які історикові належно не вихваляти і гудити, а морфологічно оцінити, безпосередньо відкривається ідея епохи.

Питання і тоді, як тепер, не в тому, німецького ви походження чи романського, грек ви чи римлянин, а в тому хто ви за вихованням, мешканець світового міста чи провінції. Суть саме в цьому. У цьому перед нами — новий, досконалий погляд на життя, який є виразом нового стилю життя. Сподіюється вельми показова і цілком однакова в усіх відомих до сього часу випадках, метаморфоза. Однією з важливих причин, чому в безладній картині історичної зовнішности не була означена істинна структура історії, було невміння відокремити обопільно, проникаючи одне в одного способи культурного і цивілізованого існування. Критика сучасности стоїть тут перед одним з найважчих своїх завдань.

У подальшому викладі ми побачимо, що, починаючи з цього, всі важливі зіткнення світоглядів, політики, мистецтва, знання, почуття позначені знаком цього протистояння — що таке

політика цивілізацій завтрашнього дня у протилежність політиці культури дня вчорашнього? В античності — риторика, на Заході — журналізм, який знаходиться на службі тої знеречевленої основи, в якій виражається сила цивілізації — грошах. Дух грошей непомітно проникає в усі форми існування народів, одначе, досить часто при цьому анітрохи їх не змінюючи і не руйнуючи. Римський державний механізм у відтинку часу: від Сціпіона Африканського старшого до Августа лишався більш постійним, аніж це звичайно прийнято вважати. Одначе, вже в часи Гракхів, як і в наші дні, великі політичні партії, колишні рушії віднині застарілих форм політичного життя, відіграють тільки видиму ролю центрів рішучих дій. Насправді для forum Romanum цілком байдуже, як говорять, вирішують і вибирають на форумі в Помпеї, а в недалекому майбутньому в нас три чи чотири світових газети будуть скеровувати думку провінційних газет, а з їх допомогою "волю народу"*. Все вирішується малою кількістю видатного розуму чи імена і не належать до найбільш відомих, а величезна маса політиків другого рангу, риторів і трибунів, депутатів і журналістів, представників провінційних горизонтів, тільки підтримує в нижчих прошарках суспільства відчуття самовизначення народу. А мистецтво? А філософія? Ідеали платонівського і кантівського часу мали до діла людство найвищого ґатунку; ідеали еллінізму і сучасности, особливо ж соціялізм, генетично зріднений з ним дарвінізм із його настільки бридким духові Ґете боротьбою за існування і статевого відбору, зрідні цим останнім ученням жіноче питання та питання шлюбу в Ібсена, Стріндберга та Шоу, імпресіоністичні нахили анархічної чуттєвости, увесь букет сучасних устремлінь, принаджень і скорбот, чиїм висловом є лірика Бодлера і музика Вагнера — все це не для світовідчуття селянського чи взагалі звичайної людини, але виключно для мешканця великого міста, який живе мозком. Чим менше місто, тим безлумніше для нього зайняття подібного роду малярством і музикою. До области культури належить гімнастика, турнір, до области цивілізації — спорт. У цьому ж полягає відмінність між грецькою палестрою і римським цирком. Перед лицем втаємничених знавців і покупців саме мистецтво стає спортом — таке значення, — чи то приборкання безглуздих мас інструментальних тонів, чи то гармонічних труднощів, чи то "підхід" до питання фарб. З'являється нова філософія фактів, котра з усмішкою дивиться на метафізично-спекулятивну думку, нова література, що стає необхідною потребою для інтелекту, смаків і нервів міських мешканців, а для провінціялів чимось незрозумілим і ненависним. Ні олександріївська поезія, ані малярство ні з якого боку не можуть зацікавити "народ". Перехід від однієї школи до іншої і тоді, як і нині, означиться цілим рядом скандалів, які мають місце лишень за такої епохи. Невдоволення афінян Евріпідом чи революційної манери у малярстві, напр., проти Аполодора, у наші дні повторюється неприняттям Вагнера, Мане, Ібсена та Ніцше.

Можна зрозуміти греків, ні слова не кажучи про господарські умови життя. Римлян можна зрозуміти тільки на основі цих умов. Біля Херони і біля Лейпціґа в останній раз воювали за ідею. У першій пунічній війні і при Седані вже ясно помітні економічні чинники. Римляни з їх ужитковою енергією перші створили рабську працю і торгівлю рабами в тому велетен-

* Це настільки справдилось, що маємо тільки дивуватися прозорливості О. Шпенглера. (Ред.)

ському стилі, котрий більшість вважає властивим взагалі для античного життя. І німецькі, а не романські народи Західної Европи, співвідносно цьому, перші розвинули за допомогою парової машини ту велику промисловість, що змінила зовнішній вигляд цілих країн. Не можна нехтувати зв'язком обох цих глибокосимволічних феноменів із стоїцизмом і соціялізмом. У надрах античного світу лише римський цезаризм, передбачений К. Фламінієм і втілений вперше в особі Марія, показав, що таке велич грошей в руках сильних духом, практичних людей широкого розмаху. Без цього не можна зрозуміти ні Цезаря, ні загалом римський дух. Кожний грек має щось від Дон Кіхота, в кожному римлянові щось від Санчо Панси; то чим вони були окрім цього, відходить на другий плян.

13

Що стосується римського світового панування, то воно було явищем лихим, наслідком не надлишку сили в однієї сторони — такого римляни не мали вже після Зами — а нестачею супротивної сили в іншої. Римляни зовсім не завойовували світ. Вони тільки заволоділи тим, що лежало готовою здобиччю для кожного. Imperium Romanum утворилась не як наслідок найбільшого зусилля всіх військових і фінансових засобів, як це було в часи боротьби проти Карфагену, а у вислідок відмови з боку Сходу від політичного самовизначення. Нас не повинна вводити в оману видимість блискучих успіхів. З кількома погано навченими, погано скерованими, погано облаштованими легіонами Лукум і Помпей завоювали цілі царства, про що не можна було і мріяти в епоху битви біля Іссе. Небезпека з боку Мітрідата, яка стала справжньою небезпекою для системи матеріяльних сил, що ніколи не підлягали серйозному випробуванню, ніколи не могла б стати настільки загрозливою для переможців Ганнібала. Після битви біля Заме римляни не вели жадної війни супроти великої військової сили, та і не були в спромозі витримати таку. Класичними були їхні війни проти самнитів, проти Пірра і Карфагену. Їх великою хвилиною була битва біля Канн. Немає народу, який би упродовж цілих віків потрапив був би простояти на котурнах. Пруско-німецький нарід, в історію якого записані хвилини могутности в 1813, 1870 і 1914 роках багатший інших у цьому стосунку.

За мого переконання, імперіялізм, скам'янілі форми якого, наче єгипетська, китайська, римська імперії, індійського світу, світу Ісламу, можуть проіснувати ще цілі століття і тисячоліття, переходячи з рук одного завойовника до іншого в якості мертвих тіл, бездушних людських мас, використаного матеріялу історії, — варто розуміти як ознаку початку кінця. Імперіялізм — це чиста цивілізація. В його з'яві лежить неминуча доля Заходу. Енергія культурної людини спрямована всередину, енергія цивілізованої — на зовнішнє. Тому в Сесилі Родсі я бачу першу людину нового часу. Він втілює в собі політичний стиль подальшого, західного, германського, особливо німецького майбутнього. Його слова: "Розширення — це все" містять у своєму наполеонівському означенні справжню засаду будь-якої дозрілої цивілізації. Це так само має стосунок до римлян, арабів і китайців. Тут відсутній вибір. Тут не має ніякого значення навіть свідома воля окремої людини чи цілої кляси і народів. Потяг до розширення, це — до-

ля, дещо демонічна і химерна, що охоплює пізню людину епохи світових міст, примушує її служити собі незалежно від того, хоче вона цього чи не хоче, чи знає вона про це чи ні. Життя — це здійснення можливостей, а для людини мозку залишається єдина тільки можливість розповсюдження. Як не повстає супроти розширення сучасний, ще мало розвинутий соціялізм, настане день, коли він зі всією невідпорністю долі стане головним носієм розширення. Тут мова політики в якости безпосереднього інтелектуального вираження людей відомого типу — дотикається до глибокого метафізичного питання; з підтвердженням безумовною обов'язковістю принципу причинности, ознакою, що розум є доповненням протяжности. Родс — перший попередник на кшталт західного Цезаря, для котрого ще не скоро наступить справжній час. Він стоїть посередині між Наполеоном і людьми насилля ближчого століття, на прозір тому, як між Олександром і Цезарем стояв той Фламіній, який з 232 р. спонукав римлян до підкорення цізальпійських галлів і, звичайно ж, до вступу на шлях політики колоніального розширення. Фламіній був демагогом, суворо кажучи, приватною людиною, яка користувалася великим впливом щодо державних справ у таку епоху, коли економічні чинники перемагають державну ідею; у Римі він був, безсумнівно, першим представником спротиву цезарського типу. З ним закінчується природне прагнення патриціяту до могутности, обіперте на ідеї, і починається суто матеріялістичне, відчужене від етики, безмежове розширення. Олександр і Наполеон були романтиками, які стояли на межі цивілізації, вже обвіяні її холодним і ясним диханням, одначе одному подобалася роля Ахілла, а другий читав Вертера. Цезар був лише практиком, котрий володів великим розумом.

Але вже Родс розумів під успішною політикою одні тільки територіальні та фінансові успіхи. Ця риса була в ньому римська, і він це вельми добре розумів. Ще ні разу західноевропейська цивілізація не втілювалася з такою енергією і чистотою. Тільки географічні карти могли призвести до своєрідного поетичного екстазу цього сина пуританського пастора, котрий приїхав без будь-яких засобів існування до Південної Африки, придбавши потому величезну маєтність, яку використав як могутній засіб для досягнення політичних цілей. Його думка про трансафриканську залізницю від мису Доброї Надії до Каїру, його проект південноафриканської держави, його духовна перевага в стосунку до магнатів, власників шахт, фінансистів залізного типу, котрих він примушував віддавати свої капітали на службу своїм ідеям, його столиця Булувайо, яку він, всемогутній державний діяч, без певного стосунку до держави заснував у вигляді своєї майбутньої резиденції з царською величчю, його війни, дипломатична діяльність, система шляхів, синдикати, військо, його уявлення про високий борг людського розуму перед цивілізацією — все це носить грандіозний і величавий характер і є тільки вступом до належного нам майбутнього, яке докінечно завершить історію західноевропейської людности.

Хто не розуміє, що ніщо не змінить цього неминучого закінчення, що потрібно або бажати того, або взагалі нічого не бажати, що треба або любити цю долю, або зневіритися в майбутньому і в житті, хто не відчуває тієї величі, котра безсумнівно властива цій діяльності першорозрядних умів, цієї енергії і дисципліни твердих мов криця людей, цієї боротьби з допомогою найхолодніших та безсторонніх засобів, хто носиться зі своїм провінційним ідеалізмом і шукає воскресити стиль життя минулих часів, той пови-

нен відмовитися від того, щоб розуміти історію, переживати історію, робити історію.

Отже, Римська імперія перестає бути винятковим явищем і є наслідком суворого, енергійного, властивого обивателю світового міста з вищим ступенем ужиткового розумового побуту, і типовою викінченою стадією, подібні до якої вже неодноразово з'являлися, але тотожність яких до сих пір не була визнана. Зрозуміймо ж нарешті, що таємниця історичної форми лежить не на поверхні, що її неможливо зрозуміти з подібности костюмів та інсценізацій; що в людській історії, так само, як і в історії тварин і рослин, є явища, що володіють оманливою зовнішньою подібністю, але внутрішньо нічим одне одному не близькі, — напр., Карло Великий і Гарун-аль-Рашид, Олександр і Цезар, війни германців проти Риму і навала монголів на Західну Европу — та інші, які за великої зовнішньої відмінности виражають тотожні явища, як напр.: Траян і Рамзес II, Бурбони і античний демос, Магомет і Піфагор. Затямимо собі, що XIX і XX століття, які сприймаються за вишу ціху вершини всесвітньої історії, яка прямолінійно піднімається за висхідною, у дійсності є феномен, наявність якого можна спостерігати у будь-якій дозрілій культурі, звичайно, без соціялістів, імпресіоністів, електричних трамваїв, підводних мін і диференціальних рівнянь, які належать лиш до вмісту тіла епохи, але зі своїми цивілізованими духовними напрямними, які несуть в собі зовсім інші вищі прояви, що сучасність, звичайно, є перехід, що настає за відомих умов, що в такий спосіб існують і більш пізніші умови в порівнянні з теперішніми европейськими, що вони уже неодноразово повторювались у минулій історії, отже, і майбутнє Заходу не є безкінечним рухом вгору і вперед по лінії наших ідеалів, потопаючих у фантастично-безмежному часі, але суворо обмежений у стосунку форми і тривалости і неминучо визначений, що його можна виміряти кількома століттями, — приватний феномен історії, який можна на основі прикладів, що присутні, оглянути і визначити в його суттєвих рисах.

Коли ми вже досягли такої висоти споглядання, плоди самі падають до рук. З цією однією думкою зв'язані і нею вільно розв'язуються всі окремі питання в галузі дослідження релігій, історії мистецтва, теорії пізнання, етики, політики, політичної економії, які упродовж десятиліть пристрасно хвилювали сучасні уми, не приносячи одначе кінцевого наслідку.

Ця думка належить до числа тих, які, раз висловлені з повною ясністю, не зустрічають більше заперечень. Вона є однією з внутрішніх необхідностей культури і світочуття Західної Европи. Вона здатна вщент змінити погляди на життя тих людей, котрі її достатньо зрозуміли, тобто внутрішньо собі засвоїли. Можливість віднині простежити в його основних рисах у майбутньому той всесвітній історичний розвиток, в якому ми беремо участь і який ми до сього часу навчились споглядати в минулому як природне ціле, означає значне поглиблення властивої і необхідної нам картини світу. Про подібне до сих пір могли мріяти лише фізики при своїх вирахунках. Повторюю ще раз, це означає розповсюдження також і на області історії, заміни птоломеївського коперниковим, тобто невимірне розширення життєвого небосхилу. До сього часу кожному було вільно очікувати від майбутнього чого йому заманеться. Де немає фактів, там керує почуття. Надалі обов'язком кожного буде дізнатися стосовно майбутнього, що може відбутися і, звичайно, відбудеться з неухильною невідворотністю долі, попри всяку залежність від на-

ших власних ідеалів чи ідеалів нашого часу. Користуючись небезпечним словом "свобода", ми віднині вже не вільні здійснити те чи інше, але тільки або необхідне, або нішо. Сприймати це як "благо" — така по суті ознака реаліста. Шкодувати і гудити — не означає його змінювати. Народження пов'язане зі смертю, юність зі старістю, життя взагалі — зі своїм образом і певними межами тривалости. Сучасність є ланкою цивілізації, а не культури. У зв'язку з цим відпадає цілий ряд життєвих змістів, як неможливих. Можна жаліти за цим і одягнути жаль в одежі песимістичної філософії та лірики — у майбутньому так і будуть робить, але змінити це неможливо. Віднині не можна буде добачити із цілковитою самовпевненістю, ніяк не рахуючись з достатньо красномовними запереченнями історичного досвіду, в сьогоднішньому і завтрашньому народженні і розквіту того, що нам бажане.

Я передбачаю: заперечення, що такий погляд на світ, який висвітлює загальний напрямок майбутнього розвитку і обрізає крила широким надіям, виявилось би шкідливим для життя і для багатьох згубним, якщо воно стане практичним світоглядом гурту осіб, від котрих насправді залежить устрій майбутнього.

Я не поділяю цієї думки. Ми люди цивілізації, а не готики чи рококо, нам доводиться мати справу із суворими і холодними фактами пізньої епохи, паралелі якої можна відшукати не в периклових Афінах, а в цезарському Римі. Про велике малярство і музику серед західноевропейських умів не може бути більше мови. Архітектонічні властивості західноевропейської людини вичерпані ось вже століття тому. Йому залишаються лише можливості розповсюдження. Але я не бачу втрат від того, коли сильне і окрилене необмеженими подіями покоління своєчасно дізнається, що частину цих надій спіткає крах. Хай це будуть найдорожчі надії, хто дійсно чого-небудь вартий — той переживе. Справді, для окремих осіб може виявитись трагічним, коли у вирішальний час вони упевняться, що в галузі архітектури, драми і малярства для них неможливі ніякі завоювання. Таких чекає загибель. Донині всі були переконані, що в цій галузі не може бути ніяких обмежень, думали, що кожний час має свої завдання в будь-якій області, їх вишукували, якщо ж це було потрібно, часом з насиллям і дурною совістю, і тільки по смерті було відомо, чи мала ця віра основу, чи була робота життя необхідною чи надмірною. Але кожний, хто не тільки романтик, відмовиться від такої сумнівної втіхи. Не такою була гордість римлян. Яка користь від людей, які воліють, аби їм перед вичерпаною руднею казали: "Тут завтра відкриється нова жила" — як це чинить нинішнє мистецтво, яке створює поспіль несправжні стилі, замість того, щоб вказати шлях до найближчих і ще невідкритих багатих покладів глини. Я вважаю цю науку благодіянням для майбутнього покоління, позаяк воно покаже йому, що можливо, а разом з тим потрібно, і що належить до внутрішніх можливостей епохи. Донині безмірну кількість розуму і сил було розтрачено на оманливих шляхах. Західноевропейська людина, хоч і думає і відчуває у вищому ступені історично, у віломі роки життя не визнає свого справжнього покликання. Вона намацує, шукає і збивається з дороги, якщо зовнішні обставини їй не сприяють. Тепер, нарешті, робота цілих століть дозволила їй оглянути своє життя у взаємозв'язку із загальною культурою і перевірить, що вона, людина, може і що має робити. Якщо під впливом цієї книги люди нового покоління візьмуться за техніку замість лірики, за мореплавство замість малярства, за політику замість теорії пізнання, вони

вчинять так, як я того бажаю, і нічого ліпшого їм не побажаєш.

Залишається ще визначити взаємовідношення морфології світової історії та філософії. Будь-яке історичне дослідження є справжня філософія, або просто праця мурашок. Але філософ старого стилю перебуває в тяжкій омані. Він не вірить мінливості свого призначення. Він думає, що вище мислення має свій вічний і незмінний предмет, що великі питання в усі часи залишаються незмінними і що колинебудь з часом можна буде дати на них відповідь. Але питання і відповідь тут зливаються воєдино, будь-яке велике питання, в основі якого вже закладено жагуче бажання достатньо визначеної відповіди, має значення лише життєвого символу. Немає вічних істин. Кожна філософія є висловлення свого і тільки свого часу, і немає двох епох, котрі б мали однакові філософські прагнення, якщо тільки ми промовляємо про справжню філософію, а не про якісь безпомічні спільні місця стосовно способу судження або категорій почуття. Ріжниця не в тім, вічне чи мінливе дане вчення, а в тому, чи життєве це вчення на деякий час, чи мертвонароджене. Неминущість думок є омана. Суть у тому, яка людина знайшла в них свій образ. Чим більша людина, тим істинніша її філософія — в розумінні внутрішньої правди твору мистецтва, чия властивість не є в залежності від можливости доведення або навіть неспростованости окремих положень. У надзвичайному випадку вона може вміститися в собі і втілити увесь зміст сучасної епохи, і, надавши йому образ, втіливши його в особистості та ідеї, передати його подальшому розвитку. Наукові строї, вчена маска філософії не мають тут вирішального значіння. Немає нічого легшого, як за відсутности думок взяти й створити систему. Але навіть і гарна думка мало варта, якщо висловлена примітивною людиною. Тільки необхідність для життя визначає цінність вчення.

Ось чому наріжним каменем цінности мислителя я вважаю ступінь розуміння ним великих фактів сучасности. Тільки тут стає зрозумілим, чи є такий-то вправним творцем систем і принципів, чи володіє він тільки певною начитаністю і вправністю у визначеннях та аналізах, чи сама душа епохи промовляє з його творів та передчуттів. Філософ, котрому не притаманна здатність разом з тим охопити і засвоїти собі дійсність, ніколи не буде першорядним. Досократики були купцями і політиками великого стилю, Платонові його спроба здійснити свої політичні ідеї в Сіракузах ледь не коштувала життя. Той же Платон відкрив ряд геометричних положень, спираючись на які Евклід отримав можливість побудувати систему античної математики. Паскаль, котрого Ніцше вважає за "надламаного християнина", Декарт, Лейбніц були першорядними математиками і техніками свого часу. Якраз у цьому місці я бачу рішуче заперечення філософів недалекого минулого. Їх недолік полягав у тому, що вони не посідали вирішального становища в житті. Ніхто з них не справив належного впливу, діями чи могутньою думкою, на вищу політику, на розвиток сучасної техніки, засобів сполучення, народного господарства чи на якийсь інший бік широкої дійсности. Жоден з них не утвердив своє ім'я в галузі математики, фізики, державних науках, в противагу хоча б Канту. Значення цього нам стане зрозумілим при порівнянні з іншими епохами. Арістотель у своєму творі "Про державу афінян" виявив найтонше розуміння соціяльно-політичного становища еллінізму, що зароджувався. Він міг би вельми успішно, подібно Софоклові, відати фінансами в Афінах. Гете, чия діяльність як міністра була взірцевою і

якому, на жаль, не вистачало для діяльности великої держави, цікавився пляном побудови Суецького і Панамського каналів і їх торговельним значенням, притому передбачив рішенець їх здійснення. Економічне життя Америки, її зворотний вплив на стару Европу і машинне виробництво, яке тоді тільки виникло, повсякчасно викликали його увагу. Ґоббс був одним із творців широко задуманого пляну завоювання Південної Америки для Англії і, хоч все обмежилось зайняттям Ямайки, все ж йому належить слава першого засновника англійської кольоніальної імперії. Лейбніц, без сумніву, наймогутніший ґеній західноевропейської філософії, що поклала основу диференціальному вичисленню, в меморандумі для Людовика XIV, складеному з метою полегшення політичного становища Німеччини, висловив свій погляд на значення Єгипту для французької світової політики. Його думки наскільки визначили епоху (1672), що згодом було розповсюджене переконання, нібито Наполеон використав його працю у своїй східній експедиції. Лейбніц тоді вже висловив положення, яке після Ваграна стає все більш і більш зрозумілим Наполеонові, а саме, що завоювання Бельгії і на Рейні не можуть надовго закріпити становище Франції і що Суецький перешийок стане з часом ключем світового панування. Безсумнівно, король ще не був на висоті глибоких політичних і стратегічних висновків філософа.

При погляді на людей такого гатунку стає соромно за сучасних філософів. Як мало важать вони як особистості! Яка буденність духових та ужиткових обширів! Чому одна думка навіть про те, що будь-кому з них належалося висловити б свої духовні здібності в ролі державної людини, дипломата, організатора в широкій області, керівника якого-небудь колоніяльного торгівельного чи транспортового підприємства, викликає лише жаль. Це прикмета не внутрішньої заглиблености, а радше легковажности. Даремно шукаю між ними такого, який би утвердив своє ім'я, хоча б одним глибоким передбачаючим майбутнє судженням із якогось важливого питання сучасности. Лишень провінційні судження бачу в усіх, а їх можна почути від будь-якого обивателя. Коли я беру в руки книгу сучасного мислителя, я питаюся себе, яке він взагалі має уявлення, окрім професорської чи легкодумної партійної балаканини в дусі середнього журналіста, як ми це бачимо в Гюго, Бергсона, Спенсера, Дюрінга, Ейкена — про факти світової політики, про великі проблеми світових міст, капіталізму, будучини держави, відношення техніки і докінечної стадії цивілізації, про російське питання, про науку взагалі. Ґете зумів би все це зрозуміть і полюбити. Із сущих нині філософів ні один не володіє достатньою шириною погляду. Я повторюю, все це не складає змісту філософії, але є безсумнівною ознакою її внутрішньої необхідности, її родючости і її символістого значення.

Не варто ошукувати себе стосовно важливости цих лихих наслідків. Очевидно, втрачено розуміння конечного значення філософської діяльности. Його плутають з проповіддю, агітацією, фельєтоном чи спеціяльною наукою. Перспективу пташиного злету замінили перспективою жаби. Питання зачіпає справу найбільшої важливости: чи можливо взагалі сьогодні або завтра існування справжньої філософії. Позаяк було б доцільніше стати плянтатором чи інженером, чимнебудь справжнім і досконалим натомість того, щоб пережовувати зужиті теми під виглядом "найновішого злету філософського мислення", і ліпше побудувати двигун для літального апарата, аніж нову і наскільки ж зайву

теорію аперцепції. Справді, жалюгідна змістовність життя, присвячена тому, щоб зайвий раз і дешо по-інакшому, аніж робила це сотня попередників, означити поняття волі і психофізичного паралелізму. Згоден, що це може бути професією, але це далебі не філософія. Про те, що не охоплює і не змінює всього життя епохи аж до її потаємних глибин, ліпше було б не говорити. І те, що вчора було можливим, сьогодні є по суті непотрібним.

Я люблю глибину і вишуканість математичних і фізичних теорій, у порівнянні з котрими заняття естетика і фізіолога здаються дрібними. За вражаюче ясні форми швидкохідного пароплава, сталеплавильної виробні, машини для виготовлення предметів, які вимагають точности, за виточеність і вишуканість і елегантність інших хемічних і оптичних прийомів я віддам всю стильову нісенітницю сучасної малярської промисловости, з малярством і архітектурою в доважок. Я віддаю перевагу римському акведукові перед всіма римськими храмами і постаментами. Я люблю Колізей і гігантські склепіння Палатина за те, що ще і тепер своїми коричневими масами будівель вони з'являють нашим очам справжній Рим, величину, практичну суть його інженерів. Коли б до нашого часу збереглася порожня і гонорова мармурова розкіш цезарів, з її рядами скульптур, фризами і перевантаженими архітравами, я ставився б до неї цілком байдуже. Окинемо оком реконструкції імператорських форумів. Ми побачимо цілковиту паралель сучасних виставок, надокучних, громіздких, порожніх, геть чуже грекові періклового часу і людям часів рококо хизування матеріялом і розмірами, достатню аналогію цьому можна спостерегти серед руїн Луксора і Кариака часів Рамзеса II, біля 1300 р., епохи єгипетського модернізму. Недаремно справжній римлянин зневажав... "артиста" і "філософа" в рямцях римської цивілізації. Мистецтво і філософія в ту епоху були вже несвоєчасними, вони були виснажені, зужиті, зайві. Римлянину це підказував інстинкт реальности життя. Один римський закон більше важив, аніж вся тодішня лірика і шкільна метафізика. І я стверджую, що в наші дні винахідники, дипломати і фінансисти більші філософи, ніж всі ті, хто займається пласким ремеслом експериментальної психології. Було б божевіллям з боку римлянина, достатньо обдарованого духовними здібностями, замість того, щоб командувати військом в особі консула і претора, намацувати, облаштовувати провінцію, будувати міста і дороги або бути першим в Римі — щоби натомість всього цього працювати над висиджуванням якої-небудь подробиці постплатонівської шкільної філософії в Афінах чи Родосі. Зрозуміло, ніхто цим не займався. Це не відповідало б напряму епохи і могло б притягувати тільки людей посередніх, котрі продовжують жити позавчорашнім днем. Вельми важливе питання: чи настав вже той час, чи ще ні?

Вік чисто захопнецької діяльности, якому бракує вищої художньої і метафізичної продуктивности, скажемо коротше — вік безбожности, що цілком покривається поняттям про устрій життя світового міста — є час занепаду. Безсумнівно. Але не ми вибрали цей час. Ми не владні змінити того становища, бо родились людьми на початку зими викінченої цивілізації, а не на соняшних верховинах зрілої культури часів Фідія або Моцарта. Все зводиться до того, щоб це зрозуміти — це становище, цю долю і зрозуміти: як би ми не обдурювали себе стосовно дійсного становища речей, ми не можемо переступити через нього. Хто не розуміє цього, не має місця з-поміж людей свого покоління. Він

остається дурнем, шарлатаном або педантом*.

Спершу, ніж братися в наші дні за яке-небудь діло, потрібно спитати себе — відповідь на це справжнім вибраним підкаже інстинкт, — що приступне людині нашого часу і від чого вона може відмовитися. Число метафізичних завдань, розв'язання яких доступне відомій епосі мислення, дуже обмежене. Цілий світ уже відділяє час Ніцше, коли ще витав останній подих романтики, від сучасности, яка докінечно порвала з усякою романтикою.

Систематична філософія одержала своє завершення наприкінці XVII століття. Кант помістив її можливості у величні і для західноевропейського духу — в багатьох випадках викінчені форми. Услід за нею ішла, подібно тому, як це було після Платона й Арістотеля, виразно міська не спекулятивна, а ужиткова, безбожна, етико-суспільна філософія. Вона починається паралельно до Зенона і Епікура, з Шопенгауера, котрий першим поставив у центрі свого мислення волю життя ("творча життєва сила"), одначе під впливом великої традиції утримав у силі систематичні питання про явища і речі в собі, форму і зміст споглядання, відмінности між розумом і мудрістю, яка обставина затушувала більш глибоку тенденцію його вчення. Це все та творча воля до життя, котра то по-шопенгаурівськи заперечується в Трістані, то дарвіністично утверджується в Зіфріді, яку Ніцше з таким блиском і театральністю означав у Заратустрі, яка гегельянцю Марксу дала привід до політично-економічної гіпотези, а мальтузіанцю Дарвіну — зоологічної, причому обидві ці гіпотези суміжно і непомітно перетворили світогляд жителів великих міст — та ж воля до життя, яка нарешті породила цілий ряд трагічних створінь одного і того ж типу, починаючи від гебелевої Юдіфи до ібсенового Епілогу, а разом з тим вичерпала і усе коло справжніх філософських можливостей.

Систематична філософія безкінечно далека нам зараз, філософія етична скінчила свій розвиток. У межах західного світу залишається ще третя можливість, яка відповідає еллінському скептицизму... а саме та, котра позначена прикметами методи порівняльної історичної морфології, яка не застосовувалась до сього часу. Можливість ця означає необхідність. Античний скептицизм чужий історичности, він сумнівається і просто заперечує. Західний скептицизм, якщо він хоче бути внутрішньо необхідним і втілити символ нашої душевної стихії, яка хилиться до кінця, повинен бути наскрізь історичним. Він робить непотрібним, визнаючи все відносним історичним феноменом. Прийоми його — психологічні. В епоху еллінізму скептична філософія виявляється в запереченні філософії — її визнають безцільною. У противагу цьому ми маємо в *історії філософії* останню поважну філософську тему. В цьому полягає скептицизм. Все зводиться до відмови від абсолютних кутів погляду, причому греки посміюються над минулим свого мислення, ми ж намагаємося зрозуміти його як організм.

Темою даної книги є спроба накидати цю "нефілософську філософію" майбутнього, котра буде останньою в історії Західної Европи. Скептицизм є вираження чистої цивілізації; він розкладає картину світу культури, що передує йому. У ньому відбувається перетворення всіх колишніх питань у генетичні. Переконання, що все існуюче колись знаходилось у становленні, що в основі всього, що має стосунок до природи, і всього, що пізнається,

* Або святим. (Ред.)

лежить історичне, що в основі світу, як дійсности, лежить "я", як можливість, котра в ньому знайшла своє здійснення, що не тільки запитання "що", але і запитання "коли" і "як довго" містить в собі глибоку таємницю, приводить до того, що усяке явище, яким би воно не було, неминуче є вираження чогось живого. У посталому відбивається становлення. За старим виразом esse est percipi пробивається споконвічне почуття, що все існуюче повинно знаходитись у певному зв'язку з *живою* людиною, а для мертвого нічого більше "не існує". Одначе чи "полишає" він світ, свій світ, чи *заперечує його,* помираючи? Ось у чому питання? Але якраз це відношення досліджувалось мислителями систематичного періоду лише з формального природно-історичного, позачасового, а отже, критико-пізнавального боку. Мали на оці просто "людину", а не певних історичних людей. Для мислителів етичного періоду, уже для Шопенгауера, це питання відступило на другий плян перед іншим, означене то ідеалістично, то ужитково, а саме перед питанням про цінність того, що "існує" для всіх чи для окремої людини. Але і тут мали на оці "людину" як тип, не досліджуючи правомірности таких висновків. Тепер, нарешті, на щаблі історично-психологічного скептицизму, виходячи від безпосереднього почуття життя, ми починаємо помічати, що вся картина оточуючого нас світу — функція самого життя, віддзеркалення, вираження, символ живущої душі, до того ж перш за все осібної душі, взятої само по собі. Пізнання і оцінка також суть діяльности живих людей. Для раннього мислення навколишня дійсність є наслідок пізнання і привід для етичної оцінки, для пізнього мислення вона в першу чергу *символ.* Морфологія світової історії незаперечно приводить до загальної символики.

У такий спосіб падають претензії вищого мислення на відшуки загальних і вічних істин. Істини існують тільки в стосунку до визначеної людности. Згідно з цим і сама ця філософія являє собою вираження західної душі на відміну від античної чи індійської, притому лише в її цивілізованій стадії. Таким чином визначається її зміст як світогляд, її практичне значення і область її застосування.

16

Нарешті я дозволю собі привести кілька особистих зауважень. В 1991 р. я збирався написати нарис про деякі політичні явища сучасности з можливими висновками стосовно майбутнього, все це на тлі широких обширів. У той час світова війна, в якості посталої неминучої зовнішньої форми історичної кризи, безпосередньо насунулась на нас і ходило про те, щоб зрозуміти її із духу попередніх років-століть. При опрацюванні цього первісного більш вузького питання в мене склалося переконання, що для справжнього розуміння епохи необхідно звернутися до більш ширшого кола основ, що при дослідженні подібного роду геть неможливо обмежитися якою-небудь окремою епохою і колом її політичних фактів, неможливо помістити дослідження в рамки ужиткових розумінь і цілком відмовитися від чисто метафізичних, у найвищому прояві трансцендентних міркувань, якщо тільки обрати собі за мету глибоку обгрунтованість і внутрішню необхідність наслідків. Мені стало зрозумілим, що політично не можна зрозуміти, грунтуючись на самій політиці, і що існуючі риси, захо-

вані в глибині подій, можуть уяснитися і зробитися доступними тільки в галузі митецтва або навіть у формі дуже віддалених наукових і чисто філософських думок. Навіть політично-соціяльне дослідження останніх десятиліть XIX віку, дослідження складу напруженої рівноваги між двома могутніми здалеку помітними подіями, а власне того, яке в особі революції і Наполеона на ціле століття визначило собою картину західноевропейської дійсности, і такого ж визначного, котре наближувалось з усією наростаючою швидкістю, навіть таке дослідження виявилося не до виконання без залучення всіх великих питань буття в їх повному обсязі. Дійсно, в історичній, як і в природно-історичній картині світу нема ні одної дрібної подробиці, у котрій не була б втілена вся сукупність глибоких тенденцій. Таким чином первісна тема виросла до величезних розмірів. Безконечне число неочікуваних, здебільшого геть нових питань і зв'язків нав'язувалось само по собі. Врешті-решт мені стало цілком ясно, що ні один окремий уривок не можна висвітлити з належною повнотою, доки не буде виявлена таємниця світової історії взагалі, точніше кажучи, таємниця вишого людства як органічної єдности, що має певну структуру. Але якраз у цій області дотепер нічого не було зроблено.

З цього часу перед моїми очима в усій повноті вимальовуються ніким не зрозумілі взаємозв'язки, чимало передчувало їх, навіть почасти порушувало, вони зв'язують форми мистецтв з формами війни і державного управління, а також глибоку подібність між політичними і математичними утвореннями однієї і тієї ж культури, між релігійними та технічними поглядами, між математикою, музикою і пластикою, господарськими формами і формами пізнання. Для мене стали безсумнівно зрозумілими: глибоко внутрішня залежність сучасних фізичних і хемічних теорій від міфологічних уявлень наших німецьких предків, повна подібність стилів трагедії, динамічної техніки і сучасного грошового обігу і той спочатку дивний, а потім сам собою зрозумілий факт, що перспектива, олійне малювання, книгодрукування, система кредиту, далекобійні гармати і контрапунктна музика, з одного боку оголена статуя, поліс, винайдена греками монета, з другого — суть ідентичні вираження одного і того ж душевного принципу, і, накінець укриваючи собою все попереднє, яскравим світлом освітлюючи основне, що всі ці могутні групи морфологічних родичальних зв'язків, із котрих кожна символічно виражає окремий певний вид людей у спільній картині світової історії, володіють строго симетричною побудовою. Тільки цей спосіб бачити речі є справжнім розумінням історії. Сам він також є ознакою і вираження певної епохи, і внутрішньо можливий, а отже, і необхідний, лише для нашого часу і для західноевропейських людей з деякими поглядами найновішої математики в області трансформаційних груп. Такими були думки, які захоплювали мене упродовж багатьох років, одначе темні й невизначені, доки вони не прийняли відчутного зразка щодо вищезгаданої причини.

Я побачив сучасність, світову війну, що наближалась, у іншому світлі. Вона вже більше не являла собою одноразову констеляцію випадкових, залежних від національних настроїв, особистих поглядів і економічних тенденцій фактів, яким історик нав'язує за допомогою будь-якої причинної схеми політичного або соціяльного характеру видимість єдности і матеріальної необхідности. Вона явилась мені типом історичної дії, яка всередині великого історичного організму,

який володіє точно обмеженим об'ємом, посідає відоме, біографічно визначене упродовж віків місце. Нинішня криза позначена безкінечною кількістю хвилюючих питань і поглядів, які в наші дні розсіяно, одинично, обмежуючись вузьким обширом окремих галузей виступають на світло в книгах і судженнях і внаслідок цього тривожать, пригнічують, і заплутують, не можуть дати звільнення. Всі їх знають, але ніхто не завважає їхньої тотожності. Я подам як приклад геть незрозумілі в їх нинішньому значенні художні проблеми, котрі лежать в основі суперечок про форму і зміст, про лінію у просторі, про малюнок і мальовничість, про розуміння стилю, про зміст імперіонізму і вагнерівської музики; я назву далі занепад мистецтва, все зростаючий сумнів щодо цінности знання; важкі питання, які витікають із перемоги світового міста над селянством, бездітність, втеча від землі, соціяльне становище нестійкого четвертого стану; криза соціялізму, парляментаризму і раціоналізму, проблему власности і залежну од неї проблему шлюбу, і далі, в іншій, видимо цілковито відмінній області: незчисленні роботи з психології народів, мітів і культів, про виникнення мистецтва, релігії, мислення, яке зробилося раптом не ідеологічним, а суворо морфологічним — всі ці питання, що мають мету одну і ту ж, ніколи з достатньою ясністю не пізнану загадку історії взагалі. У цій галузі всі щось відчували, але ніхто не знаходив зі своєї вузької мітки зору єдиного всеобхопного вирішення, яке літало в повітрі з часів Ніцше, котрий тримав у своїх руках всі питання, що вирішувались, але, будучи романтиком, не посмів дивитися в лице суворої дійсности.

В усьому цьому закладена глибока необхідність вчення, що завершується, яке повинно було прийти і могло прийти лише в наші дні. Воно зовсім не є нападком на існуючі ідеї і досягнення. Воно радше підтверджує те, що пошуковували ці покоління і що вони звершили. Ця зневіра являє собою ядро всіх живих тенденцій, існуючих у спеціяльних галузях, незалежно від їхньої мети. Та найсуттєвіше, одначе, було знаходження тої протилежности, на основі якої тільки і можна зрозуміти сутність історії: протилежності історії і природи. Я повторюю: людина, як первень і носій світу, є не тільки частка природи, але й частка історії, цього другого космосу, інакше влаштованого і наповненого іншим змістом, космосу, який всі метафізики знехтували заради першого. Вперше на думку про це основне питання нашого світоспоглядання мене навело на думку наступне спостереження: всі сучасні історики, блукаючи навпомацки навколо почуттєво відчутних подій, вважають, що уже оволоділи історією, звершенням, самим становленням: забобон цей властивий всім пізнаючим тільки розумово без допомоги споглядання, і в свій час привів до недоуміння великих елеатів, які стверджували, що власне для пізнача не існує становлення і є тільки буття (ставше). Інакше кажучи, на історію дивились як на природу, як дивиться на свій предмет фізик, і діяли відповідним чином. Звідси одержала свій початок небезпечна наслідками помилка, яка привела до того, що в здійснюване вноситься засала причинности, закону, системи, т. б. структура запімілого буття. Стосунок до історії був таким, ніби культура є таке ж явище, як електрика або тяжіння, і до неї застосовані посутньо такі ж можливости дослідження. Історики копіювали звички природодослідників так, що випадково ще можна було почути запитання стосовно того, що таке готика, іслам, античний поліс, але ніколи не питалися, чому ці символи живого виникли якраз у цей час і в цьому місці, в цій визначальній

формі і з цією тривалістю. Якщо знаходилась одна із численних рис подібности двох далеко віддалених одне від одного в часі та просторі історичних феноменів, обмежувалися лише встановленням цієї подібности, додаючи кілька дотепних зауважень щодо дивности цього співпадання, про Родос як "Венецію древнього світу" чи про Наполеона, як нового Олександра, замість того, шоб якраз тут, де питання долі проявляється як справжнє питання історії (а головно, як питання часу), грунтовно застосовувати науково побудоване психологічне дослідження і досягти "відповіди" на питання, яка діє в даному випадку інша необхідність, геть чужа причинній. Та обставина, що будь-яке явище містить у собі метафізичну загадку, що явища можна виявити у визначений, а не в будь-який час, коли приходиться допитуватися, який інший живий зв'язок, поруч із неорганічно-природним існує в картині світу, яка є, безсумнівно, вивчення всієї людини, а не лише, як гадає Кант, людина, яка пізнає, що явище являє собою не лише предмет з вершини погляду розуму, але і вираження душевної стихії, не лише об'єкт, але і символ, при якому будь-яке явище, починаючи від найвищих творів релігії і мистецтва аж до щоденних дрібниць — все це було геть новим із філософської вершини погляду.

Нарешті я зримо побачив перед собою рішення в широких рисах, перейняте внутрішньою необхідністю, рішення, основане на єдиній засаді, яку потрібно знайти, але яка дотепер ще не була знайдена, на чомусь такому, що мене переслідувало і притягало з часу юности і разом із тим мучило, тому шо я відчував цю присутність, відчував її як завдання, але не міг визначити. Так із випадкової причини виникла дана книга в образі попереднього вираження нової картини світу, з усіма помилками — я визнаю це — які властиві першому досвідові, не повна і, звичайно, не позбавлена суперечностей. Але все ж, за моїм переконанням, у ній міститься неспростована думка, котра — я повторюю це ще раз — будучи раз висловлена, не буде більше заперечувана.

Найближчою нашою темою, отже, є дослідження падіння західноевропейської культури. Мета ж його — виклад філософського погляду і притаманна йому, застосована тут у якості досвіду методу порівняльної морфології світової історії. У відповідності з цим вся праця розпадається на дві частини. Перша "Образ і Дійсність", яка пояснює числа долі, причинности, трагедії, плястичних мистецтв, світоглядів життя, пізнання природи, міту, містить основу символіки. Друга — "Всесвітньо-історичні" перспективи буде присвячена дослідженню історичних феноменів, відкритій тут вперше у її справжньому обсязі арабській культурі, цивілізації, світовому місту, Римській імперії, основним формам держави, грошей, техніки, нарешті російському питанню. У цьому дослідженні, де власне історія посідає головне місце, я, безперечно, полишаю ряд інших питань, які необхідні для більш глибшого обгрунтування і потребують самостійного опрацювання, питання статі, сім'ї, рас і мов, шлюбу і власности, релігії, взаємовідношень знання і віри, ролі батька і художньої діяльности, материнства і релігійности.

(Далі буде)

Основа. – 1995. – N7 (29)

Освальд ШПЕНГЛЕР

ПАДІННЯ ЗАХОДУ

(продовження)

4

Велике завдання пізнання світу є потребою для людини високої культури, своєрідним проникненням у зміст власного існування, яке вважається обов'язком перед собою і перед оточенням. Чи називати це філософією, чи наукою, стверджувати чи заперчувати розв'язання цього завдання зі становища художньої творчості чи інтуїції та віри, — це завдання безперечно залишається в своїх межах: виразити з повною чистотою мову форм тієї картини світу, яка заздалегідь *призначена* людині, і оскільки *цій картині нема порівнянь*, вона повинна сприйматися людиною як світ. Поділ дійсности на складники ми вважаємо вирішенням цього питання. Це ми звемо одкровенням, відкриттям, пізнанням, досвідом і впевнені, що тим ми збагатили наше існування і допровадили його частково до викінчености.

З огляду на двоїстість природи та історії це завдання теж має двоїстий характер. Воно засвідчує подвійну мову форм, й обидві вони можуть іноді заміщувати одна одну, але ніколи не можуть перетворитися в єдність.

Направленість і протяжність суть ознаки, які історичне і природничоісторичне світосприймання дозволяють розділяти. Людина позбавлена можливости одночасно привести їх в дію з рівною силою. Слово "далина" теж має показовий подвійний смисл. З одного боку, воно означає *майбутнє*, з другого — *просторову відстань*. Можна підкреслити, що історикоматеріаліст сприймає час як міру. І навпаки, для вродженого художника, як це показує лірика всіх народів, враження од віддалених обріїв та просторів, із заходом сонця пов'язуються з передчуванням будучини. Грецький поет заперечує майбутнє, тому недобачає і не оспівує цього. Він весь у сучасному, належить близьким околицям. Природодослідник, продуктивна людина розуму, чи він експериментатор, як Фарадей, а чи обчислювач, як Ньютон, теоретик, як Галілей, знаходить у своєму світі тільки неспрямовані *кількісні* величини, які вимірює, досліджує і дає їм лад. Лише кількісне підлягає означенню з допомогою чисел, може існувати в причинних зв'язках, ставати доступним у поняттях і укладатися у закони. Цим і обмежуються можливості чистого пізнання природи. Всі закони виражають кількісні взаємозалежности, або, як би висловився фізик, фізичні явища, які *відбуваються у просторі*. Античний фізик, стосовно до античного мислення, яке заперечує простір, сказав би, що всі явища "*протікають у тілах*".

Натомість історичне мислення відкидає все кількісне. Його втіленням є дещо інше. Оба способи пізнання нам давно відомі, хоч ми не усвідомлювали до цього часу їх протилежности. Є *пізнання природи* і *знання людське*. Є *науковий досвід* і *життєвий досвід*. Якщо простежити їх протилежність до крайніх висновків, стане зрозумілим, що я маю на увазі.

Врешті-решт усі спроби розуміти світ треба позначити як морфологію. *Морфологія механічного і протяжного, наука, що відкриває і систематизує закони природи і причинні зв'язки, зветься систематикою. Морфологія органічного, історії та життя, усього того, що підпорядковане спрямуванню і долі, називається фізіогномікою.*

Чим більш історично підпорядкована людина, тим у більшій мірі фізогномічний характер має все те, що вона розуміє, повідомляє і створює. Еллінському статуарному мистецтву чужою була всяка фізіогноміка, як і аттичній драмі. Класицизм Вінкельмана і Лес-

сінга помилково пояснювали це як "загальнолюдське". Гете у вченні про рослини, у своєму Тассо, в ліриці і в особистому обходженні був майстром фізіогноміки.

5

Цьому способові бачити світ ще належить пережити свій час розвитку на останніх щаблях західної цивілізації. Через сто років усі науки, які ще здатні виростати на нашому грунті, будуть частинами єдиної величезної фізіогноміки всього людського. Таке значення "морфології світової історії". В будь-якій науці з погляду мети і змісту людина розповідає про саму себе. Наукове пізнання є самопізнання. Під цим кутом щойно була розглянута математика як глава фізіогноміки. Ми не заторкували те, до чого *прагнуть* окремі науковці. Фахівець, як такий, зі своїми фактами і досягненнями зовсім відсторонюється. Вчений математик, як людина, діяльність якої є частиною її зовнішнього портрета і чиї знання та думка є частиною її поведінки, є органом культури. Через це посередництво вона заявляє про себе. Як особистість, як ум, що відкриває, називає і створює, вона зараховується до її фізіогномії.

Математика, яка наочно виражає ідею числа у вигляді наукової системи, або, як ми це бачили на прикладі Єгипту, в архітектурі, є сповіддю душі. Немає сумніву, що її спрямовані досягнення належать зовнішності історії; так само безсумнівним є її першопочаток, число, як первісне з'явище, і стиль її розвитку до закінченого світу форм виражає буття і кров. Історія її існування, її розквіт і занепад, її глибокий зв'язок з мистецтвами, міфами і культами тієї ж культури — все це належить морфології історичного виду.

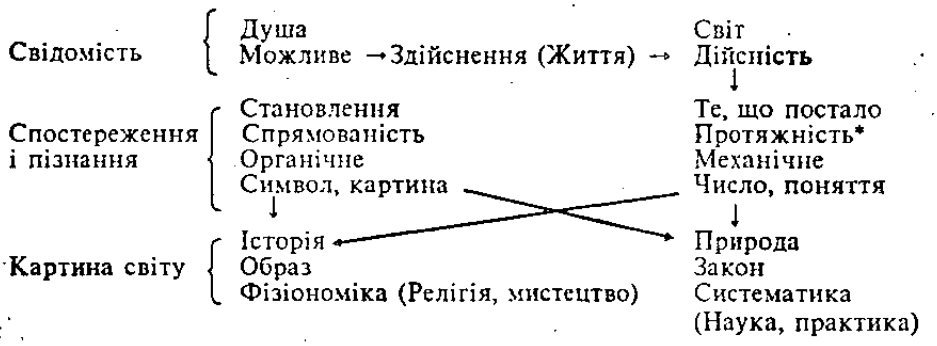
Сповидна зовнішність історії, як і зовнішність людини, зріст, манери, хода, спосіб висловлювання, діяльність мають значення. Усе це предмет для пізнання. Тіло — це вираз душі. Але бути знавцем цього обмеженого й проминущого означає також знати й утворення більшого стилю, котрі я називаю культурами, розуміти їх вираження, мову, їх вчинки так само, як розуміють ці прояви в окремої людини. Писати історію, з філософського погляду, означає робити те саме, що робив Шекспір, пишучи трагедії окремих людей.

Фізіогноміка — це перенесене в духовну сферу мистецтво портрета. Дон Кіхот, Вертер, Жюльен Сорель — ось портрети цілих епох. Фауст — це портрет цілої культури. Природодослідник, морфолог, системник знає портрет світу тільки як наслідувальне завдання. Це те ж саме, що "вірність оригіналові", "схожість" для живописця-ремісника. Справжній портрет в дусі Рембрандта — це фізіогноміка, історія. Ряд його автопортретів — це не що інше як чисто гетівська автобіографія. Так повинні бути написані портрети-біографії великих культур. Налідувальна частина, робота фахівця-історика над датами та числами — тільки засіб, а не мета. Рисами обличчя історії є все, що донині вміли оцінювати лише з особистих мірок, за ознаками користи та шкоди, добра і зла, приємного і неприємного: будь-яка державна форма, як і економічне становище, битви і мистецтва, науки і боги, математика і мораль. Взагалі все, що *постало*, все, що проявляє себе, є символом, виразом душі. Треба все це спостерігати оком знавця людей, треба не зводити в закони, а відчувати у

всьому значенні. Таким чином дослідження підноситься до останньої найвищої достовірности. *Все проминуще — це лиш подібне.*

Пізнанню природи можна навчитися, але знавцем історії можна тільки *народитися*. Керований почуттями, він одразу, одним поглядом розуміє і проникає в те, чому не можна навчитися, що заховано від дії будь-якого зумисне спрямованого впливу, який не завджи залежить від волі, а є лиш рідкісним проявом у виняткові моменти. Розчленовувати, визначати, зводити до порядку, поділяти на причину і чин — усе це можна зробити, якщо охота. Це робота, а те інше — творчість. Образ і закон, подібність і поняття, символ і формула належать до діяльности зовсім різних органів. Ми маємо перед собою співвідношення *життя і смерти*, народження і руйнування. Розум і поняття "пізнаючи" вбивають. Вони перетворюють пізнане у застиглий предмет, який можна виміряти й поділити. Споглядання ж надихає. Воно включає окреме у живе, внутрішньо відчутне ціле. Поезія та історичне дослідження споріднені так само, як і обчислення і пізнання. Але, як переконує Геббель: "Систему не можна побачити в прояві, художній твір не можна обчислити або, що одне і те ж, придумати". Художник, як і справжній історик, спостерігає становлення дечого. Він знов переживає виникнення в рисах самосутнього. Систематик — фізик, дарвініст чи автор ужиткової історії — пізнає те, що постало. Душа художника нагадує душу культури — вона цілеспрямовано прагне самоздійснення, це щось цілісне і досконале, або, мовою старовинної філософії, — мікрокосмос. Розум фізика — явище пізніше, більш вузьке і проминуще й стосується зрілих щаблів культури. Він — похідне від феномена *міст*, де згущується життя культури, і разом із ними він щезає. Антична наука існує тільки від іонійців IV століття до римської доби. Античні художники існують в усі часи античності.

Наступна схема допоможе з'ясувати сказане.



Спробувавши з'ясувати собі засади того *цілого*, на основі якого будується кожен із світів, ми побачимо, що математично побудоване пізнання (і тим рішучіше, чим воно довше) постійно торкається лише *наявного*. Картина природи, яку бачить фізик, є те, що зараз відкривається перед його почуттями. До числа звичайно замовчуваних, але основоположних припущень усього природознавства належить те, що природа для всіх завжди однакова.

* Ми вибрали цей термін, оскільки впроваджувані в укр. мову фізиками й математиками слова *продовженість, довгота, тривалість* й відповідні описові визначення не несуть в собі познак простору і часу у вичерпній єдності. (Прим. ред.)

Експериментальний дослід вирішив "назавжди". Однак справжня історія грунтується на настільки ж вірогідній внутрішній переконаності в протилежному. Історія має за орган якусь невизначену внутрішню чутливість, її враження перебувають у постійних змінах, отже, їх не можна об'єднати одним. (Про уявний "час" фізиків мова попереду). Картина історії — будь це історія людства, світу організмів, землі та зірок — це *картина пам'яті*. Можна тут повторити попередній поділ і сказати, що "природа" — це така картина світу, в якій пам'ять підпорядкована сукупності безпосередньо відчуваного, а "історія" — те, де пам'ять засвоює враження відчутого. Пам'ять ми розуміємо як відомий вищий стан, властивий далеко не кожній душі і притаманний декому тільки в незначній мірі, як деякий вид уяви, яка примушує переживати кожну миттєвість "sub specib abternitatis" (під знаком вічности) в постійному зв'язку з минулим і майбутнім; пам'ять — необхідна умова для всілякого роду мислячої споглядальности, самопізнання і самосповідальности. В цьому розумінні антична людина не має пам'яті і, як наслідок, жодної історії ні в собі, ні довкола себе. ("Про історію може судити лише той, хто сам, своєю особою, пережив історію". Гете). В античному світогляді все минуле негайно вбирається сучасним. Досить порівняти до високих меж "історичні" голови скульптур Наумбурзького собору, голови Дюрера, Рембрандта з еллінськими портретами, наприклад, відомої статуї Софокла. Перші оповідають цілу історію душі, риси другої обмежуються зображенням миттєвого внутрішнього стану. Вони мовчать про все, що привело до цього стану за все попереднє життя — якщо взагалі можна подібне говорити устами античної людини, яка завжди була чимось закінченим і не була ніколи чимось, що постає.

6

Тепер стало можливим розкрити останні складники історичного світу форм. Численні образи, що без кінця виникають, щезають, виділяються і знову зливаються, які тисячобарвно відсвічують і сяють і є, мабуть, випадковими, — це перше враження від картини світової історії, та вона постає як ціле перед духом — спостерігачем і споглядальником. Але погляд, який проникає глибше в суть речей, в цьому хаосі чистих форм — підгрунті всього становлення — мимоволі відкриває глибоко заховане.

Із всієї картини світостановлення, як його сприймає фаустівський погляд, становлення зоряних систем, поверхні землі, живих істот нині ми розглядаємо таке мале морфологічне ціле "всесвітньої історії" щодо звичного слововжитку (пошанованої Гете історії вищого людства за 6000 років), що не торкаємось проблеми симетрії цих утворень. Те, що вселяє смисл і зміст у розпливчастий світ форм і до цього часу було глибоко поховане під малозбагненною масою "дат" і "фактів" — це *феномен великих культур*. Лише тоді, коли ці основні форми будуть розкриті, відчуті в усій їхній фізіогномічній й органічній значущості, лише тоді можна вважати з'ясованою сутність історії — подібно з сутністю природи. Тільки за умови такого проникнення і такої перспективи можна говорити про філософію історії. Тільки тоді можна буде зрозуміти кожну подію історичної картини, кожну думку, мистецтво, війну, кожну особистість, кожну епоху в їх симво-

лічній змістовности, а сама історія перестане бути сумою минулого без властивого їй порядку і внутрішньої необхідности і заявить про себе як істоту строгої побудови і осмисленого складу, в загальному розвитку якого випадкове місцеперебування спостерігача не пояснює виділення окремої частини, а майбутнє не є більше безформним і невизначеним.

Культури — суть організми. Історія культури — їхня біографія. Вона дана нам як певне історичне явище в образі пам'яті; історія китайської чи античної культури морфологічно являє собою повну рівнобіжність з історією окремої людини, тварини, дерева чи квітки. Якщо ми бажаємо довідатися про її структуру, то порівняльна морфологія рослин і тварин давно вже підготувала відповідні засоби*.

Феноменами окремих культур, які йдуть один за одним, виростають поряд й торкаються один одного, затіняються самі культури і вичерпується зміст історії. Якщо дозволити її образам (які до цього часу грунтовно заховані під так званою "історією людства", що протікає досить тривіально) вільно пройти перед нашим свідомим поглядом, то, врешті-решт, без сумніву, вдасться відкрити тип, праобраз культури як такої, звільнений від усього малозначного, не затемнений, який покладено, як зразок форми, в основу кожної окремої культури.

Я розрізняю *ідею* культури, її внутрішні можливости і її чуттєвий прояв в картині історії. Це рівнозначне відношенню душі і тіла, як проявам протяжного і того, що постало. Історія культури — це її справджені можливості. Завершення — це кінець. Таке відношення аполлонівської душі (цю ідею дехто з нас, мабуть, здатен знову відчути і переживати) до її просторового розкриття, до *науково* доступної "античности", фізіогномію якої вивчають археолог, філолог, естетик, історик.

Культура — це *прафеномен* будь-якої минулої і майбутньої історії. Глибока і не досить оцінена ідея Гете, відкрита ним в його живій природі, яка постійно лягала в основу його морфологічних досліджень, буде застосована нами з найточнішим смислом в усіх визрілих, вимерлих в розквіті, напівзруйнованих і погаслих в зародку утвореннях людської історії. Тут промовляє не розум-аналітик, а безпосереднє світовідчуття і споглядання. "Вище, чого може досягти людина, це — подив, і якщо подив народжений прафеноменом, вона повинна цим задовольнитися, вищого вона не може від нього отримати і більшого в ньому не треба шукати — тут межа". Прафеномен — це те, в чому ідея становлення в чистому вигляді пролягла перед спостерігачем. Гете ясно побачив духовним оком ідею праросли в образі кожної окремої рослини, що проросла випадково, як щось взагалі можливе. З повною ясністю він відчув смисл становлення. Він виходив у своєму великому відкритті os intermaxillare, що єдине варте всіх досягнень Дарвіна, від *прафеномена типу хребець*, в інших галузях — від геологічних нашарувань, від листочка як праформи всіх рослинних органів, від метаморфози рослин як праобразу всього органічного становлення. "Той же закон можна застосувати до всього живого", — писав він до Гердера з Неаполя, повідомляючи його про своє відкриття. "Історичне" XIX століття його не зрозуміло.

Прафеномен, як рішуче заявляє Гете, це чисте споглядання ідеї, а не

* Тут маємо на оці не засоби зоологічного "прагматизму" дарвіністів з їх погонею за причинними зв'язками, а методи гетівські, інтуїтивні.

пізнання поняття. Але всі історичні описи були до цього часу виключно неорганічним поєднанням подій та спостережень, виведеним в ліпшому разі з пізнавального принципу соціального чи політичного, в усякому разі, причинного формулювання, яке, в свою чергу, було запозичене з природознавства, причому безбожного. Одні наслідували Гегеля і Шеллінга й губилися у всіляких недоречностях, інші займалися систематикою. Дарвінізм з його за змогою масивними, за змогою ужитковими "причинами" (інших західноєвропейський мешканець великих міст не визнав би справжніми причинами) насправді є перенесенням партійно-політичних вульгаризмів на явища в світі тварин і, з другого боку, принципи теперішніх, геть "економічно" настроєних історичних описів є не чим іншим, як біологічними, зворотно одержаними з дарвінізму, банальностями. Про строгу і ясну фізіогноміку, точні методи якої потрібно було ще відкрити, ніколи не було мови. Завдання XX століття полягає в тому, щоб розгорнути структуру історичних організмів, відділити морфологічно необхідне од випадкового, встановити значення історичних рис й віднайти істинний зміст цієї німої мови.

Протікання історії, яке існувало до наших днів, важкувате для огляду. Як повнотою дозрілі утворення, кожне з яких, як наслідок, є тілом завершеної духовної стихії, можна розглядати китайську, вавілонську, єгипетську, індійську, античну, арабську, західну культуру і культи майя. Ще на порозі виникнення знаходиться культура росіян. Число незрілих культур невелике: персидська, хеттська та культура Кітшуа. Для розуміння прафеномена вони непридатні.

7

Неозора многота людських істот, безбережний потік, який витікає з темного минулого, звідтіль, де наше відчуття часу втрачає свою вистрійну силу і клопітна фантазія (чи страх) одворожила нам картину геологічних періодів землі, щоб заховати за нею ніколи не розгадну загадку, і все це знову губиться в такому ж темному й позачасовому майбутньому — такий фон в картині історії людства. Одноманітний прилив незчисленних поколінь хвилює широке плесо. Розтікаються сріблясті пасма. Мчать відсвіти, танцюють над ними, хмурить ясне дзеркало, спалахують і пропадають. Ми називаємо їх родами, племенами, народами і расами. Вони охоплюють ряд поколінь у вузькому колі історичної поверхні. Коли згасне в них творча сила, а сила ця в різних станах дуже розмаїта і визначає різноманітну діяльність та пластичність цих феноменів, згасають і фізіогномічні, філологічні й розумові ознаки, з'явище розчиняється знову в безладі поколінь. Арійці, монголи, германці, кельти, парфяни, франки, карфагеняни, бербери, банту — такі назви у вищій мірі різних утворень цього розряду*.

На цій поверхні величезні кола хвиль розводять великі культури. Вони виникають раптово, поширюються чуло-лініями, вирівнюються і пропадають, і зеркало безодні знову перед нами розпростерте в супокої і самоті.

Культура зароджується в ту мить, коли із первісного стану душі вічного дитинного людства прокидається і відокремлюється велика душа, своєрідний образ із потворного, обмежено-минуще з безмежного і побутуючо-

* Див. наступну примітку.

го. Вона розквітає на грунті чітко окресленої місцевости, до якої залишається припнутою, як дерево. Культура вмирає тоді, коли ця душа оречевить повну суму своїх можливостей: створить народи, мови, віровчення, мистецтва, держави і науки й таким чином повернеться в свою первісну стихію. Її існування, ряд великих епох, які в певних контурах відліковують їх постійне вдосконалення, — це глибоко внутрішня, запальна боротьба за ствердження ідеї проти сил безладу і неуцтва, де причаїлися сили протиборства. Не тільки художник бореться з опором матеріалу й знищенням ідеї в собі. Кожна культура перебуває в глибоко символічному зв'язку з матерією і простором, через які прагне втілитися. Коли мета досягнута й ідея, все внутрішнє багатство вичерпане і вкладене у зовнішні звершення, культура несподівано застигає, відмирає, кров її згортається, сили надламлюються — вона стає *цивілізацією*. І це всохле величезне дерево в первісному лісі може ще довго настовбурчувати гниле сучча. Ми це бачимо в прикладах Єгипту, Китаю, Індії і мусульманського світу*.

Антична цивілізація часів імперії розросталася немовби з молодечою силою і забирала повітря в юної арабської культури Сходу.

Такий смисл усіх занепадів. Найчіткіше виступає перед нами падіння античного світу. Перші століття нового тисячоліття, як свідчать деякі ознаки, принесуть, очевидно, повний занепад Заходу.

Кожна культура переживає вікові пороги окремої людини. В кожної є дитинство, юність, повноліття і старість. Юна, несміла, сповнена передчуттів душа проявила я на світанку романської епохи та готики. Вона наповнює фаустівські країни від Прованса трубадурів до Гільдесгейма єпископа Бернварда. У ній віяння весни. "У творах старогерманської архітектури, — каже Гете, — ми спостерігаємо розквіт незвичайного стану речей. Перед ким несподівано розкриється цей розквіт, той зможе тільки дивуватися; але хто зазирнув у потайне внутрішнє життя цієї рослини, в порухи сил, на те, як поступово розвивається квітка, той дивиться на речі іншими очима, той знає, що бачить". Подібне дитинство промовляє спорідненими звуками в ранньогомерівській доріці, в старохристиянському, тобто ранньоарабському мистецтві, у творах єгипетського Старого царства, яке почалося з IV династії. Тут бореться міфічний світогляд зі всім темним і демонічним в собі і в природі, мовби з якоюсь провиною, аби поступово дозріти до чистого та ясного виразу у завойованому нарешті зрозумілому існуванні. Чим більше наближається культура до свого полудня, тим мужнішим, владнішим, насиченішим стає вираз її форм, тим певнішою стає вона в своїх силах. У ранньому віці все це перебуває в пошуку. Поглянемо на ор-

Дуже жаль, що видатний культуролог і філософ історії не помітив, що в перелічених та інших краях культура зроджувалась з приходом аріїв. Озіріс (Озеред) в Єгипті почав з того, що заборонив людоїдство. Запровадив землеробство, письмо, астрономію, виплавку металу, увів законодавство тощо (Діодор). Що скрізь боги — велетні як носії допотопної культури та цивілізації Атлантиди чи їх послідовники (як в Індії) в культових дійствах аріїв вносили у новутворені майбутні культури ідею вічного тривання і становлення душі і безконечности — Бога, що було першою спонукою творення культури, а коли дух аріїв в тому своєму визначальному стосунку до вічности висяхав, культура та її похідне — цивілізація гинули. Як становлення душі не є можливим поза добром і злом, так і становлення культури поза цим становленням неможливе. Освальд Шпенглер цього не розумів: в нього становлення "поза добром і злом". Це і нехтування арійським питанням — найбільші і трагічні помилки О. Шпенглера, хоча частковості становлення культур, цивілізацій, власне — історії помічені ним геніально. Сам напрям становлення для нього був захований. *Його можна було побачити лише в річищі чистого релігійного переживання і полягав він і полягає у виборі між добром і злом.* Відтак ужиткові висновки О. Шпенглера з його картини становлення культур та історії є помилковими. Особливо вони є такими для нас — спадкоємців пракультури (Атлантиди через Трипільську) світу. Бо коли вмре пракультура — земне існування людства буде закінчене (Ред.).

наментику романських церковних порталів Саксонії південної Франції. Згадаймо вази діпілонівського стилю. А ось у повному усвідомленні творчих сил витвори з епохи Сезостріса, Пізістратідів, Юстиніана I, іспанської великої держави Карла V, де кожна дрібничка вишукано виразна, переконлива, виконана легко і просто. Всюди ознаки досконалости. Це стосується також голови Аменемхета III, це звід святої Софії, полотна Тіціана. Пізніш перед нами ніжні образи Кнідської Афродіти, і портик Ерехфейона, й арабески сарацинських арок, дрезденський Цвінгер, Ватто і Моцарт. Нарешті з приходом старости цивілізації вогонь душі пригасає. Творчі сили ще пробують змагатися з половинним успіхом — в класицизмі, виразнику будь-якої вмираючої культури, потім душа із смутком поринає в спогад про дитинство у романтиці*. Нарешті, втомлена, прив'яла, застигла, вона втрачає радощі буття і втікає (в пору Риму) у присмерки містики** , назад у материнське лоно, у могилу. Ось у чому чарівність культу Ізіди, Серапіса, Горуса та Міфри, відтак ті самі культи, що тут покликали душу до життя й наповнили ширістю, прокинулися в надрах Сходу.

Ми ведемо розмову про habitus рослини, розуміючи під цим властивий лише йому зовнішній вигляд, характер і стиль його вступу в околицю протяжного і того, що постало, завдяки чому рослина кожною своєю клітиною і на кожному порозі свого життя є відмінною від інших представників рослинности. Я застосовую це важливе для фізіогноміки поняття до великих організмів історії і кажу про habitus індійської, єгипетської, античної культури, історії чи духовности. Невиразне відчуття цього завжди була закладене вже в *понятті стилю*, і ми його лише з'ясовуємо і посилюємо, коли говоримо про релігійний, духовний, політичний, соціальний, економічний стиль культури, взагалі про *стиль душі*. Цей habitus свідомого буття, який в окремих людей поширюється на світоглядний настрій, порухи та вчинки, в існуванні цілих культур охоплює усю сукупність життєвих проявів вищого порядку, а саме: надання переваги окремим видам мистецтв (кругла пластика та фрески в еллінів, контрапункт — олійний живопис на Заході) і рішуча відраза до інших (до пластики в арабів), схильність до езотеризму (Індія) чи популярности (античність), до мови (античність), до письма (Китай, Захід) як до форм розумового спілкування, тип державних утворень, грошових систем та суспільних звичаїв. Усі великі особистості античности — кажучи про це лише з математичних критеріїв — створюють велику групу, духовний habitus, який цілковито відрізняється від арабської і західної. Якщо порівняти навіть Гете і Рафаеля з античними людьми, то Геракліт, Софокл, Платон, Алкініад, Фемістокл, Горацій і Тіберій тут же потрапляють до одної спільної родини. Будь-яке світове античне місто від Гієронових Сіракузів до імператорського Рима, як втілення і символ одного й того ж життєвідчування, своїм планом, виглядом вулиць, мовою приватної і громадської архітектури, виглядом площ, провулків, дворів та фасадів, барвами, гулами і товчією, духом ночей строго відрізняється від світових міст арабських чи західних. У завойованій Гренаді ще довго відчувалася душа

* Дуже точне і вражаюче спостереження. (Ред.)

** Містика не має присмерків — тільки чисте світло. (Ред.)

арабських міст Багдада і Каїра, а в Мадріді Філіппа II вже наявні фізіогномічні риси сучастного Берліна, Лондона чи Парижа. В кожній відмінності закладена висока символіка; згадаймо західноєвропейську любов до прямолінійних перспектив та проспектів, наприклад, могутній прогін Єлісейських Полів від Лувра чи площу перед собором Св. Петра і повну їх протилежність в заплутаності й вузькости Via Sacra, Forum Romanum та Акрополя з його несиметричним і непреспективним розташуванням частин. Навіть містозабудова повторює (інстинктивно, як у готиці, чи свідомо, як це практикувалося з часів Олександра й Наполеона) то принципи математики Лейбніца для безкінечного простору, то евклідову математику окремого тіла.

До habitus'у відомої групи організмів відноситься також певна *тривалість життя* і час розвитку. Ці поняття не повинні бути відсутніми у вченні про історичну структуру. Такт античного існування був інший, аніж такт єгипетського чи арабського. Можна говорити про andante елліно-римського чи про allegro con brio фаустівського духа. З поняттям тривалости життя людини, орла, черепахи, дуба чи пальми пов'язане певне значення, яке зовсім не залежить од випадковостей окремого існування. Десять років є приблизно рівнозначальним періодом в житті кожної людини, і метаморфоза комах в усіх окремих випадках зв'язана з певною і наперед встановленою кількістю днів. Римляни зв'язували зі своїми поняттями pueritia, adolescentia, juventus, virilitas, senectus певні, просто-таки математичні уявлення. Майбутня біологія, мабуть, зробить з визначеної тривалости життя родів та видів — в противагу дарвінізмові та з рішучим відхиленням усяких причин доцільности в питаннях виникнення видів — вихідний пункт геть нової постановки питання. Довголіття покоління (як і тривалість життя істот) є величиною майже містичного значення. Ці співвідношення, до цього часу зовсім непередбачним чином, мають значення й для всіх культур. *Кожна культура, кожен початок, кожне піднесення і занепад, кожний її необхідний щабель мають певну, завжди однакову, завжди рівнозначну символові поворотну тривалість.* У цій книзі ми не ставимо перед собою завдання розкрити цей світ таємничих зв'язків, та розсіяні у подальшому викладі факти покажуть нам, як багато значущого тут заховано. Що означає властивий для всіх культур 50-річний період в ритмі політичного, духовного та художнього становлення*?

(В основі цього лежить зв'язок душ діда і внука)**. Що означають 300-літні періоди готики, барокко, доріки, іоніки, великих математик, аттичної пластики, мозаїки, контрапункту, галілеєвої механіки? Що означає *ідеальна* тривалість життя культури продовж тисячі років в порівнянні з окремою людиною, чиє життя триває сімдесят?

Як листя, квіти, гілля, плоди виражають у зовнішніх проявах, формі та способі проростання існування рослин, так й етичні, математичні, політичні і господарські утворення відіграють цю роль в існуванні культури. Чим був, наприклад, для особистости Гете ряд різноманітних проявів, як Фауст, вчення про кольори, Рейнеке, Тассо, Вертер, Подорож по Італії, лю-

* Я звертаю тут увагу хоча б на проміжки між трьома пунійськими війнами і так само зрозумілий в ритмічному плані ряд війн за іспанську спадщину, війн Фрідріха Великого, Наполеона, Бісмарка та світової війни.

** Із цього, давно відчутого зв'язку виникає переконання первісних народів, що душа діда відроджується у внукові. Звідси поширений звичай називати внука діловим ім'ям, щоб при допомозі його містичні сили знову прив'язати душу до тілесного світу.

бов до Фредеріка, Диван та римські елегії, тим же для особистости античности (мали таке ж значення) персидські війни, аттична трагедія, поліс, діонісові засади, отже, й тиранія, іонічна колона, геометрія Евкліда, сад Епікура, римський легіон, бої гладіаторів і "panem et circenses" імператорської доби.

У цьому розумінні кожне значне особисте існування з внутрішньою необхідністю повторює щаблі тої культури, до якої належить. У кожному з нас прокидається внутрішнє життя у віршальну мить, коли ми починаємо усвідомлювати, що в нас є своє "я" — причому з тої ж відправної точки, де колись розбудилась душа цілої культури. Кожен із нас, людей Заходу, в дитинстві ще раз переживає свою готику, свої собори, рицарські замки і героїчні перекази "Dieu le veut" хрестових походів, у снах, наяву, в дитячих іграх. Кожен юний грек переживав свою гомерівську епоху* та свій Марафон. У гетівському Вертері, відображенні цілої епохи, що знайома кожному фаустівському, але не знайома жодному античному представнику людства, ще раз оживають ранні часи Петрарки і Міннезанга. Коли Гете створював план свого праФауста, він був Парсіфалем. Коли закінчив першу частину, він був Гамлетом. І тільки в другій частині він став космополітом XIX сторіччя, що розумів Байрона. Навіть старість античности, оті примхливі та безплідні століття пізнього еллінізму, "друге дитинство" втомленої і пересиченої інтелігентності можна спостерігати в багатьох великих дідуганів Греції. У Вакханках Евріпіда наперед вгадано багато чого з живучости імператорської епохи, а в Темеї Платона — з її релігійного синкретизму. Гетівський другий Фауст, вагнерівський Парсіфаль наперед натякають, якою буде наша душа в найближчі, *останні* століття.

Біологія називає *гомологією органів морфологічну рівновартість* в противагу *аналогії* органів, яка позначає рівновартість функцій. Це важливе і потім настільки плодотворне поняття встановлене Гете, який, розвиваючи його далі, цим шляхом відкрив os intermaxillare в людини; Овен надав цьому відкриттю строге наукове формулювання. Я вводжу і це поняття в історичний метод.

Відомо, що кожній частині людського черепа точно відповідає інша частина в будь-якої хребцевої тварини аж до риб, і що грудні плавники риб та ноги, крила хребцевих, яких зустрічаємо на землі, це гомологічні органи, хоч вони й утратили найбільш віддалені ознаки взаємної подібности. *Гомологічні* легені хребцевих, які проживають на землі, і плавальний пухир у риб *аналогічні* — в стосунку застосування — легені та зябра**.

Тут проявляє себе здобуте строгим вивченням погляду морфологічне обдарування, відчужене від сучасного історичного дослідження, яке порівнює Будду з Христом, Цезаря з Валленштейном, німецьку дрібнодержавність з елліньською. Пізніше порівнюють античне мистецтво з барокко, Архімеда з Галілеєм, Веймар із Флоренцією. У XVIII столітті ця своєрідна морфологія прирівнювала левині хвости до веерної пальми і лебедів до цибулі. Далі буде показано, які величезні перспективи відкриються перед історичним поглядом після того, як будуть засвоєні і збагнені поглиблені методи сприйняття історичних феномен в. Обмежуючись тільки нагадуван-

* То була ж його епоха, ще більше ніж епоха, скажімо, Київської Русі епохою юного росіянина.

** *Чисті феномени* живої природи далекі від причинности, і Гете її повністю ігнорує, як хибне механістичне трактування.

менів. Обмежуючись тільки нагадуванням, гомологічними утвореннями вважаємо уже згадану грецьку пластику й північну інструментальну музику, піраміди IV століття і готичні собори, індійський буддизм і римський стоїцизм (буддизм і християнство *навіть не аналогічні*), походи Олександра (а не Цезаря) і Наполеона, часи Перікла й Данте. Гомологічні діонісовий рух та Ренессанс, аналогічні діонісовий дух та Реформація. Для нас (Ніцше це правильно відчув) Вагнер уособлює сучасність. Отже, і для античної сучасности, для античних душі та нервів світового міста повинно існувати дещо відповідне. Це — пергамське мистецтво. Подані на початку таблиці дозволяють мати уявлення про плодотворність цього погляду.

Із гомології історичних феноменів безпосередньо витікає друге, зовсім нове поняття. Я називаю *одночасовими* ці дві історичні події, які наступають, кожна у своїй культурі, в зовсім однаковому — відносному — положенні, отже, мають відповідне значення.

Ми вже показали, що розвиток античної і західної математики протікав аналогічно, у повній подібності. Це типовий приклад. Можна навіть Піфагора і Декарта, Платона і Лапласа, Архімеда і Гаусса назвати *одночасовими*. Одночасно виникають іоніка і барокко. Полінгтон і Рембрандт, Поліклет і Бах — *сучасники*. Одночасовим в усіх культурах є час, коли відбувається метаморфоза в цивілізацію. В античності ця епоха прибрала назви Філіппа й Олександра, на Заході гомологічна з'ява настає в образі Революції і Наполеона. Якщо зупинитися — тут ми вгадуємо рішучі результати другої частини — на господарсько-інтелектуальних настроях еллінських великих міст після Анталкідового світу (386 р.), якщо спостерігати дику революцію бідняків, які, наприклад, в Аргосі (в 370 р.) перебили на вулицях усіх багатих дубинами, то перед нами паралель до французького суспільства після Паризького миру (1763 р.). Вольтер, Руссо, Мірабо, Бомарше, з одного боку, і Сократ, Арістофан, Гіппон і Ізократ, з другого, сучасники. В обох випадках наступає цивілізація: ті ж просвітництво і знищення будь-яких традицій, взяття Бастілії, масові страти, комітети громадянського порятунку, ті ж політичні утопії у Платона, Ксенофонта, Арістотеля і Руссо, Канта, Фіхте, Сен-Симона, ті ж мрії про природні права, суспільний договір, свободу й рівність аж до вимог загального переділу земель і усуспільнення багатств (Гіппон, Бебеф) і, нарешті, та ж сама резигнація і надія на утверджений на демократії наполеонізм у Платона, як і в Руссо та Сен-Симона. Наполеонівський державний переворот був не першим в ряду задуманих і вчинених, але першим, який удався. Античні "солдатські імператори" починаються вже з Діонісія Сіракузького (405 р.), Ясона із Фери (374 р.), Мавсола Галікарнасського (353 р.). Филипп Македонський був тільки спадкоємцем їх ідеї. Четверте століття, яке розпочинається Алківіадом — у якого багато імператорського честолюбства Мірабо, Наполеона й Байрона — і закінчується Олександром, є точною паралеллю до часу з 1700 по 1850 рік, коли, глибокою логікою ідуть один з одним contrat social, Робесп'єр, Наполеон, народні армії та соціалізм, у той час, коли десь в далині Рим і Пруссія готуються до своєї світової ролі. Та обставина, що Олександр зруйнував персидське царство, що боротьба Наполеона проти його *єдиного* супротивника — англійської системи — не вдалася, все це у відомому розумінні *випадковості*, поверхові форми епохи, тенденції одного великого приватного життя, під якими сховані тотожні в обох випадках доля й необхідність. Просунемось на сто років далі — й знову повторяється

гомологічність двох одночасних епох. Одна — яка в нашому випадку знову передбачає наступні висновки — носить ім'я Ганнібала, друга — світової війни. Те, що в одному випадку у вирішальній ролі виступила людина, яка зовсім не належить до античної культури (але ж таке відношення Росії й "Європи"), це — *випадковість. Покликання* Ганнібала стосується внутрішнього завершення загальної античної долі. З битви при Замі центр античности переходить від еллінізму до Риму. Відповідний зміст західноєвропейської епохи, серед якої ми тепер живемо, викладемо пізніше.

Я маю надію довести, що всі без винятку великі творива і форми релігії, мистецтва, політики, суспільства, господарства, наук в усіх культурах *одночасно* виникають, завершуються і гаснуть; що внутрішня структура одної повністю відповідає іншим; що немає ні одного явища, яке має в історичній картині глибоке фізіогномічне значення, котре б не мало відповідників в усіх інших, причому в строго показовій формі і на певному визначеному місці. Проте, щоб осягнути цю морфологічну тотожність двох феноменів, потрібні зовсім інші проникнення та незалежність від переднього плану, ніж ті, які були до цього часу у звичаї істориків, які ніколи не могли б собі уявити, що протестантизм має свою паралель в діонісівському русі, а англійський пуританізм на Заході відповідає ісламові в арабському світі.

З цього погляду відкривається можливість іти значно далі, ніж це могло малюватися марнославству усього попереднього історичного дослідження, яке, по суті, вдовольнялося тим, що зводило до послідовного ладу минуле, оскільки воно було відоме, а саме: переступити через теперішнє, як межу дослідження, й визначити ще не закінчені фази історії, їх тип, темп, зміст та наслідки і, окрім цього, реконструювати давно забуті епохи, навіть цілі культури, керуючись морфологічними зв'язками (прийом, не позбавлений схожості з палеонтологією, яка нині з одного знайденого уламка черепа може дати розгорнуті й точні вказівки щодо скелета і того, до якого виду належить тварина).

Володіючи до певної міри фізіогномічним тактом, ми, кажучи взагалі, можемо із розсіяних деталей орнаментики, способів будівництва, письма, за окремими датами політичного, господарського, релігійного порядку визначити риси історичної картини цілих століть, прочитати з подробицями художньої мови форм хоча б сучасну для них форму державного устрою, чи за математичними принципами — характер відповідного господарства; це чисто гетівський прийом, що сягає ідеї прафеномена і став звичним в обмежених галузях зоології та ботаніки, але який можна застосувати в ніколи не передбачуваних обсягах і до всього історичного.

II. Ідея долі та принцип причинности

Цей хід міркувань, нарешті, відкриває перед нашим зором той предмет, який є ключем до одного з найдавніших і найважливіших питань людства, причому останнє — тільки з його допомогою є досяжне і — оскіль-

тилежність *ідеї долі та принципу причинности*, протилежність, яка до цього часу ніким не була пізнана як така в своїй глибокій світотворчій необхідності.

Хто взагалі розуміє, до якої міри можна називати душу *ідеєю існування*, той відчує, як вона споріднена з *вірогідністю долі*, до якої міри саме життя, яке я назвав образом, в якому протікає існування можливого, повинна відчуватися вона з певним напрямком, як невідворотне, причому відчуватися смутно і боязливо не первісною людиною, а представником високої культури — ясно і в формі світоспоглядання, що можна передавати іншим, звичайно, через мистецтво та релігію, а не з допомогою доказів і понять.

Кожна високорозвинута мова має ряд слів, оточених глибокою таємницею: доля, випадок, призначення. Ні одна гіпотеза, ні одна наука не зможуть торкнутися того, що ми відчуваємо, коли заглибимося в смисл цих слів. Це — символи, а не поняття. Тут центр тяжіння тієї картини світу, яку я назвав історією в противагу до природи. Ідея долі вимагає життєвого досвіду, а не наукового, глибини, а не ума. Є *органічна* логіка, логіка життя в противагу *логіці неорганічного* і *застиглого*. Є логіка напрямку в противагу логіці протяжности. Жоден систематик, Кант чи Шопенгауер не знали, як до неї підступитися. Вони вміють говорити про судження, сприйняття, пам'ять, але вони мовчать про те, що заховане в словах надія, щастя, відданість, наполегливість. Той, хто тут, у житті, відшукує засади та висновки й думає, що внутрішнє знання смислу життя рівнозначне фаталізмові, той зовсім не тямить, про що мова, і вже сплутав пережите з пізнаним й тим, що пізнається. Причинність — щось мізкове, законовивідне, виражене словами, форма зовнішнього інтелектульного досвіду. Доля — це слово для внутрішньої вірогідності, що не піддається змалюванню. Можна пояснити суть причинности фізичною системою чи системою теорії пізнання, числами, аналізом понять. Ідею долі може повідомити лише художник портретом, трагедією, музикою. Одно вимагає *розкладання*, друге — *творення*. В цьому й корениться зв'язок долі з життям, причинности зі смертю.

В ідеї долі відкривається розшук душею світу, її прагнення до світла, піднесення, завершення й здійснення її призначення. Вона не може бути чужою для жодної людини, і лише пізня людина великих міст з новою прив'язаністю до фактів та владарюванням механізуючого інтелекту над внутрішнім життям втрачає її з овиду, поки вона раптом в годину заглиблення не з'являється перед нею в жахаючій ясності, яка спростовує усю причинність зовнішности світу. Тому що принцип причинности є пізнішим, менш частим і тільки для енергійного інтелекту високої культури надійнішим, причому почасти штучним здобутком. У ньому вже вчувається голос остраху перед світом. За його допомогою він перетворює демонічне в задану довготривалим значенням необхідність, яка *бездушно* й нерухомо розпростерлася над фізичною картиною світу. Причинність співпадає з поняттям закону. Закони завжди ґрунтуються на причинності. Згідно із твердженням Канта, схоже на те, що у причинності закладена *необхідність неусипного мислення*, форма його сприймання в стосунку до світу, як і слова доля, призначеність, неминучість означає *необхідність життя*. Справжня історія має долю, проте не має законів. Немає проміжних стадій між *організмом* та *механізмом*. У цьому полягають труднощі в поясненні цієї думки. Тому що спроба розтлумачити словами відмінність обох світів непомітно відволікає від життя у галузь причиннос-

тей. Сама мова має причинну побудову. Пояснюючи, вона механізує.

Хто розкладає *елемент* світу відчувань, *пізнаючи його*, хто освоює його за допомогою причинного досвіду, пояснюючи, виходить із ланцюга відомого механічного цілого, хто, отже, підкоряє живе становлення нерухомому — що постало, той неминуче обзорює усю суму буття з погляду причини й наслідку без внутрішнього прагнення, без таємниці. Тут околиці "категорій розуму", які Кант справедливо визнав апріорно діючими, тих форм точного пізнання, які утворюють зовнішній світ, *систему природи*, певне віддзеркалення духа. Але хто, як і Гете, як майже кожна людина у відомі хвилини її існування, вгадує в тому, що постало, перебіг становлення, зриває зі світу маску причинности, для того *час* несподівано перестає бути загадкою, поняттям і виміром, він стає чимось внутрішньо вірогідним, самою долею; його устремління, його *незворотність* і його життєздатність проявляються як *зміст* історичного аспекту світу. Доля й причинність в такому ж відношенні, як *час* і *простір*.

Як наслідок, у двох *можливих* світобудовах (ми пам'ятаємо, однак, що вони є двома полюсами цілої скелі незліченних осібних "світів"), світобудовах, що проявляються у вигляді історії та природи, *фізіогномії всього, що постає і всього, що постало*, панує доля або причинність. Між ними та ж відмінність, що й між відчуттям життя й формою пізнання. Кожна з них є вихідним пунктом двох *здійснених, замкнених у собі* світів, але цілком не одного *єдиного* світу.

Проте становлення лежить в основі того, що постало, отже, й внутрішнє *вірогідне відчуття* долі закладене в основу поняття причини й наслідку. Причинність — це, якщо можна так висловитися, доля, яка постала і перетворилася в формах розуму в необмежене й застигле. Сама доля, мимо якої проходили усі творці розумово збудованих систем, як Кант, тому вони не вміли доторкнутися до життя своїми абстракціями, знаходиться по інший бік за зрозумілою природою. Хоч, у якості споконвічного, тільки вона створює для мертвого і нерухомого принципу причини та дії історичну можливість проявитися у високорозвинутих культурах у вигляді розумової форми світу. Існування античної душі є необхідною *умовою* для виникнення фізики Демокріта, а існування фаустівської — для механіки Ньютона. Легко можна собі уявити й те, що обидві культури могли б залишитися без власного природного стилю, але не можна собі уявити обох цих систем без тла відповідних культур.

Тепер ми знаходимо доказ правильности антагонізму історії і природи. Це те, яким чином вони в якостях картин світу одна одну виключають й підпорядковують. Припустимо, що "історія" є тим видом світорозуміння, який, керуючись відчуттями, вміщує те, що постало, у становлення, в тривалість часу, тоді те ж саме мусить відбутися і в стосунку до природи. І справді, для історично налаштованої людини існує тільки *історія фізики*. Усі її системи вона розглядає не як правильні чи неправильні, а як історично, психологічно обумовлені характером доби і більш чи менш досконало увиразнені. Навіть природжений фізик, який у вступі до своєї книги дає побіжний нарис своєї науки і, отже, покликає до існування інший світ, раптом опиняється в такому стані, що сам непомітно ставить під знак запитання основи своєї науки, а саме — вимогу одної незмінної істини. Будь його природа самою природою, він не зміг би дати історії її систем. Але фізик каже навіть про долю проблем. І навпаки. Якщо "природа" є формою, яка, дотримуючись міркування, хоче

включити те що постає, у те, що постало, і таким чином прирівняти живе спрямування в нерухому протяжність (*таке походження питання руху і така причина його невирішеності*), у такому випадку історія в ліпшому разі знайде своє місце в теорії пізнання; справді бо, так би й зрозумів Кант, якби (що ще більш вражаюче) він не забув у своїй системі теорію пізнання. Для нього, як для будь-якого вродженого систематика, природа була *самим світом*; коли він говорить про час, не помічаючи його *спрямування* та незворотности, він тим самим видає себе, що, кажучи про природу, не відчуває навіть спроможности застосувати це до іншого світу, світу історичного — *для нього*, мабуть, справді неможливого.

Але *причинність не має нічого спільного з часом*. Це звучить нині жахливим парадоксом перед світом кантіанців, які навіть не знають, де вони ними є, як такі, осібно. Схоже на те, як двоїстий споконвічний образ відчуття, пошуки світу й острах перед ним означають або утвердження або заперечення активного існування та чужих сил, які відкриваються в ньому, як побоювання світу є запереченням первісної наївно-дитячої форми пошуку, що виросла з нього й поряд з ним визріла й склалася, так же втілюється потреба зрозуміти протилежність між спрямуванням і протяжністю — з їх темними ставленнями до життя і смерті. В сутності протяжності закладене заперечення спрямування. Простір заперечує час, хоча він і *первісний і покладений в основу першого*. Така ж першість належить долі. Ми спершу маємо ідею долі, а вже потім, як її заперечення, як народжену страхом спробу розуму заклясти і перемогти неминучий кінець та смерть, цей принцип причинности, за допомогою якого страх перед життям прагне захистити себе від долі і в противагу їй жадає *заснувати інший світ*. Накинувши на його чуттєву поверхню сітку причин та вчинків, доля вибудовує уявлювану картину перебування. Ця тенденція лежить в знайомому для кожної високої культури почутті: знання це влада. Під цим розуміють владу над долею. Абстрактний учений, природодослідник, людина, що мислить у системах, усе існування якої ґрунтується на принципі причинності, є пізнім проявом *ненависти* до сил природи, тобто незбагненного. "Чистий розум" відкидає будь-яку можливість поза собою. Тут постійна причина ворожнечі старого мислення і вищого мистецтва. Одне опирається, друге зраджується. Людина, схожа на Канта, завжди відчуватиме свою вищість над Бетховеном, як дорослий над дитиною, що, однак, не завадить Бетховенові відхилити "Критику чистого розуму" як убогий спосіб світобачення. Помилкове *поняття теології* (цієї нісенітниці серед нісенітниць в галузі чистої науки) є не чим іншим, як спробою підкорити й *асимілювати живий* зміст природодоцільного пізнання, а разом з цим — саме життя за допомогою механічного принципу якоїсь перевернутої причинности (адже пізнання передбачає того, хто пізнає, і хоч *змістом* такого мислення є "природа", *акт* мислення — це історія). Теологія — це карикатура на ідею долі*. Що Данте відчуває як *призначення*, те розум перетворює в *мету* життя. Такою, власне, і є справжня тенденція дарвінізму, цього міського інтелектуального світорозуміння найбільш абстрактної зі всіх цивілізацій і матеріалістичного розуміння історії, яке проростає з одного з ним кореня (воно рівним чином

* Ні, бо так чи інакше (навіть з урахуванням кількох перевтілень) доля — це наслідок втілення всіх можливостей душі і обов'язково (чого О. Шпенглер не приймає) в перебігу вибору її між добром і злом. (Ред.)

вбиває все органічне і невідворітне). Отже, морфологічним елеметом причинности є *принцип*, а елементом долі — ідея, яку неможливо пізнати, описати, визначити, а тільки відчути і внутрішньо переживати, яку можна або зовсім не розуміти, або бути переконаним в її достовірності, як у ранньої людини, а з більш пізніх — усіх, хто піднісся до справжньої значущости: це віруючий, закоханий, художник та поет.

Отже, доля є приватним різновидом існування прафеномена, у якому перед духовним зором розкривається жива ідея становлення. Доля панує над усією картиною світу історії, а причинність, яка ознаменовує вид існування *предметів*, яка перетворює наявний зміст вражень в окремі обмежені *речі*, *якості* та *відношення*, створює в якості форми розуму — його alter ego, природу, що постала.

Організми можна розглядати як ті, що постають, і ті, що постали. Я з повним правом можу говорити про закони, про причину та дію, про будову рослин і тварин, які можна в досвіді пізнати, оскільки беру їх як складники у відчуттєво-миттєвому цілому механічно оточуючого світу. Тут навіть логічний і може бути допущений так ненависний для Гете досвід. Однак анатомія та фізіологія з предметною природою в якости об'єкта зовсім не торкаються іншого світу, долі окремих рослин і тварин, їх видів і цілих класів та царств. Справа тут не в тому, що вони є, а в тому, що з ними буде. Кожна рослинка, кожна комашина має не лише відому природу, але й відому історію. Тут, маючи справу з картиною світу іншого порядку, я слушно скажу навіть про долю фізики. У словах "доля наукового відкриття", наприклад, теорії тепла, полягає великий зміст. Удар блискавки в історичному зв'язку постійно залишається моментом долі, як, приміром, той, що викликав зворотний момент в долі Лютера, хоч би в якості не індивідуальної події, а події, принципово й постійно можливої, він є необхідним чином частиною механізму електродинамічної картини світу. Ставши на точку зору античної людини, можна досліджувати її "природу", що є для неї єдино існуючою і справжньою. Це й робив Демокріт. Але якраз у припущенні точки зору античної людини лежить момент долі, від якого залежить існування деякої природи і якоїсь картини світу. Так вже мусіло трапитись, що завдяки Ньютонові із структури західного духа розвинулося динамічне світорозуміння. Ця закінчена у собі, вищою мірою переконлива множина "незаперечних істин" у дуже значному смислі залежить від руху і розвитку загальних, національних і приватних доль, від тривалости життя найбільш північної душі, а не навпаки. Кожний великий фізик, який своїм відкриттям надає, в якості окремої особи, своєрідного спрямування і забарвлення, кожна гіпотеза, що неминуче має особистий присмак, кожна гіпотеза, яка потрапляє до рук саме цього, а не іншого дослідника, є фатальними для форми, в яку остаточно перелляється дане вчення. Хто із цим сперечається, той не уявляє собі, як багато залежить від умов в абсолютних моментах механіки. Знаменитий музичний переспір між послідовниками Глюка й послідовниками Пуччіні має повну паралель у великій суперечці оптичних й електродинамічних теорій (Ньютон і Гейгенс, Ю. Р. Майєр і Томсон). Справа пролягає в питаннях стилю, отже, в *усьому*, бо йдеться про всю картину природи. Є фізичні системи, як є трагедії та симфонії. І тут є школи, традиції, манери, перекази, як і в живописі. Не можна відмахнутися від долі в живому становленні світу — однаково, чи йдеться про метелика, чи про культуру. Життя, існу-

вання і підвладність долі — все зливається в одне. І ми не можемо відмахнутися від уявлення, що всякий, збудований на засадах принципу причинности світ, кожна *природа* — а кожна зріла культура має свою власну і навіть "єдино правильну" — існує певним чином лише в умах і для того розуму, який налагоджує її на все, що постало, має протяжність й обмежене в якості *"своє"*, для нього пристосоване в придатній формі. Затемнене питання про межі прикладання причинності, або, що одне й те ж, про долі окремих картин світу, стає ще більше загадковим, коли ми пересвідчимося, що для ранньої людини, — як це доводять всі її душевні й символічні прояви, — строго причинно влаштованого світу нема; що ми, люди пізніх часів, які перебувають в недремному стані під постійною тиранією механізуючого розуму, про всі наші моменти строгої уваги (до цих днів вони єдині, коли ми справді володіємо заснованим на причинній законності зовнішнім світом в стилі нашої фізики) в кращому разі можемо стверджувати — не маючи разом з тим жодної змоги довести це твердження, — що "раніш", тобто поза цими обов'язковими для нас моментами, принцип причинности мав силу; це означає, що ми наш *спогад* про "вселенну" тих часів і тодішніх людей підпорядковуємо *моментальній картині* з наявною, *власною* механічною природою. Рання людина ніколи не заходить так далеко, щоб сприймати *свою* картину світу зовсім знеосіблено, від імені всього людства, і його історичне відчуття, без сумніву, більш зародкове, — більше вірогідне.

Лиш виходячи із світовідчуття тоскного прагнення та його прояснення в ідеї долі ми можемо підійти до *питання долі*, суть якої, оскільки вона стосується теми цієї книги, мусить бути викладена коротко. Словом "час" позначається щось в найвищій мірі особистісне, щось таке, про що ми на початку згадували, як про *особисте*, оскільки воно відчувається з внутрішньою вірогідністю, як протилежне до того чужого, що втручається в життя зі світопочувань, через нього і під його впливом. Власне, доля, час — слова взаємнозамінні.

Час, долю пояснювали всі мислителі, які обмежувалися тільки систематикою того, що постало, з повним нерозумінням. У знаменитій теорії Канта жодним словом не згадано таку ознаку, як спрямованість часу. Розмаїті пошуки такого пояснення виявилися марними. Але що означає — час як відстань, час без спрямування? Усе живе (тут я лише повторюю, що говорилося перше) володіє "життям", спрямуванням, прагненням, стремлінням, яке дуже близьке до тужного прагнення, руху, що не має нічого спільного з "рухом" у фізиці. Живе — неділиме і незворотне, однократне, неповторне і геть не підвладне визначенню механічно: у протіканні все це утворює сутність долі. Те саме час — те, що насправді *відчуваємо* в цьому звукові, що музика може краще з'ясувати, ніж мова, на відміну від мертвого простору, цей час володіє тим же *органічним* характером. Але яким чином пропадає припущена Кантом й іншими можливість підлати час, *як і простір*, розглядові з погляду теорії пізнання? Простір — це поняття. Час — це слово, що позначає щось незбагненне, яке тлумачать зовсім помилково, якщо, як поняття, піддають науковому трактуванню. Навіть слово "спрямування", яке нема чим замінити, може своїм

оптичним змістом стати приводом для тлумачення. Поняття вектора у фізиці — наочний доказ цього.

Для первісної людини слово *час* не має значення. Вона живе і не відчуває в ньому необхідності, як в протилежному до чогось іншого. У неї є час, але вона нічого про нього не відає. Лиш дух високих культур під впливом механізуючого враження від "природи", спонукуваний усвідомленням строго впорядкованої просторовості, вимірюваности і вміщености в поняття, створює фантом часу, покликаний потребою все збагнути, проміряти і покласти в причинний зв'язок. І цей інстинктивний акт, який дуже рано настає в кожній культурі і є ознакою втраченої простоти існування, створює по той бік істинного життєвідчування те, що всі культурні мови називають часом і що для духа, який пізнає, стало неорганічною величиною, яка збиває з пантелику настільки, наскільки широкий її словожиток. І якщо тотожні феномени протяжности, межі, причинности являють собою закляття й підпорядкування чужих сил душевних стихії (Гете в одному місці говорить про "принцип осмисленого розкладу", який ми носимо в собі і який хотіли б викарбувати на всьому, що нас стосується, у вигляді знаку нашого владарювання), якщо закон — це окови, які страх перед світом силкується накласти на настирливу чутливість (внутнішня самооборона життя), то концепція часу *як величини* — це пізніший чин тієї ж самооборони на тому ж терені, в дома спроба силою поняття підкорити втомливу внутрішню загадку, яка полонвоїла муку розуму серед протиріч. Якась тонка зненависть притаманна цьому розумовому чину, з допомогою якого опановується світ форм, міри і закону. *Ми вбиваємо* існуюче, коли запихаємо його в простір, позбавлений життя, який несе смерть. Смерть вже при народженні закладається, а в здійсненні — тлінність. Таким був зміст елевзінських містерій і їхніх перипетій од скорботи до торжеств, які Есхіл потім (сам походив з Елевзіна) переніс в аттичну трагедію*. Щось *вмирає* у жінці в момент зачаття. У цьому полягає вічна, породжена страхом перед світом, міжстатева ворожнеча. Людина, в надто глибокому розумінні, знищує, створюючи: тілесним зачаттям — у світі почувань, "*пізнанням*" *у духовному*. Цей зв'язок не залишився непоміченим містичним відчуттям примітивної доби. Ще у Лютера слово "пізнавати" має вторинний смисл тілесного зачаття (і "пізнав" Адам свою жону). Назвати щось своїм іменем — означає отримати над ним владу: це суттєва складова частина первісного волхвування. Аби нанести шкоди ворогові чи вбити його, над його іменем здійснювали всілякі магічні процедури. Щось од цього раннього прояву страху перед світом збереглося в намаганні систематичної філософії відштовхнутися від неосяжного, надто могутнього для духа поняття.

"Філософія", *любов до мудрості* — це страх і ненависть до незбагненного. Що названо, збагнуто, зміряно — те здолано, те стало нерухомим "табу". Ще раз: "знання — це влада". У цьому найглибший корінь відмінности між ідеалістичним й реалістичним світоглядом. Воно відповідає подвійному значенню "боягузливий". Одні виника-

* Антична трагедія будучи літургічним дійством, допускала перехід від плачу до торжествування і навпаки. Це можна простежити в Есхілових "Евменідах" та Софокловому "Едіпу в Колоні". Й, за Арістотелем, такою ж була первісна форма "трагічного".
Примітка редакції: Як елевзінські містерії, так і антична трагедія запозичили все те з обрядів пелазгів Трипілля та Халеп'я. Ходить про обряд весілля, де веселі шалі переходять у голосіння; так само про обряд похорону, де плач і голосіння переходять у веселе, як каже О. Шпенглер, "від скорботи до торжества" переходу душі до неземного існування.

ють з боягузливого обожнювання*, другі — з відрази до недосяжного. Одні споглядають, другі прагнуть підкорити, механізувати, знешкодити. Платон і Гете приймають таємницю, Арістотель і Кант хотять її знищити. Показовим прикладом цього потайного наміру реалізму є проблема часу. Тут наявне бажання заклясти жахіття часу, саме життя, знищити їх силою магії, складеної з понять.

Усе, що було мовлено про час в "науковій" філософії, психології, фізиці, всі позірні відповіді на запитання, яке не варто ставити, — що таке час? — ніколи не заторкує самої таїни, а виключно утвореного в просторі фантома-замінника, в якому життєвість спрямування, його самостійний рух замінено знеречевленим уявленням відстани, механічним, промірюваним, ділимим і зворотним відновлюванням невідновлюваного; тут річ про такий час, який можна звести до математичного виразу $\sqrt{t}$, t^2, $-t$, який навіть не затримує величини, рівної нулю чи від'ємного значення. Сучасна теорія відносности, що прагне перевернути механіку Ньютона, тобто проблему руху, допускає випадки, коли "раніш" та "пізніше" можуть бути зворотними; математичне обгрунтування цієї теорії (Мінковський) застосовує уявні одиниці часу для вимірювань. Немає сумніву, що при цьому навіть не виникає питання про складники життя, долі, живого, історичного часу. Спробуємо замінити у будь-якому філософському чи фізичному тексті слово "час" словом "доля" — і ми одразу відчуємо, в яких нетрях заблукав розум й наскільки неможливим є поєднання "простір — час". Що не пережито й не відчуто, що лише продумано, неминуче набирає просторових якостей. Фізичний і кантовий час переходять в лінію. Органічний рух часу, його душевний зміст щезають серед формул та понять. Цим і пояснюється, чому жоден з філософів-систематиків не зміг нічого застосувати в стосунку до понять минуле й майбутнє. У Кантових міркуваннях про часте, й лише навіть не згадується. Важко собі уявити, як би вони стосувалися того, про що він веде мову. Простір і час можна звести до одного порядку й поставити у функціональну залежність лише в аналізі векторів четвертого виміру (виміри x, y, z, t рівноцінні в трансформаціях). Уже Лагранж (в 1813 р.) назвав механіку геометрією четвертого виміру й навіть обережне Ньютонове поняття "Tempus absolutum sive durato" не зовсім вільне від цього необхідного для думки перетворення живого в те, що має протяжність. Я знайшов у старій філософії лиш одне глибоке і побожне позначення часу. Воно в Августина (Conf. XI, 14) : Si nemo ex me quaerat, scio, si quaerenti explicare velim, nescio.

Є помилкою розглядати простір і час як дві морфологічно однозначні величини, що позбавляє можливости для справжнього розуміння питання часу. Коли нові філософи (а вони всі це роблять) застосовують вираз, що речі існують в часі (як і в просторі) й немислимі поза ним, то вони просто будують в своїй уяві поряд зі звичайним ще один простір. Так само можна б розглядати такі "сили", як магнетизм та надія. Кант, ведучи мову про "обидві" форми" споглядання, не повинен би випускати з уваги, що можна легко науково домовитися щодо простору, якщо навіть не *пояснити* його у загальновжитковому розумінні, що поза можливостями науки і що розглядан-

* Чого ж. Хіба нема обожнювання радісного, не з страху, а з радости відчуття опори у вічності, де страх покарання за свої гріхи (до того ж є можливість їх позбутися) не може бути визначальним в стосунку до Бога. А ще ж є і вищий щабель — любов до Господа, до чого "боягузливе обожнювання" не тулиться.

ня у цьому ж стилі часу зовсім нездійснене. Читач "Критики чистого розуму" й "Пролегомена" завважить, що Кант ретельно доводить зв'язок простору з геометрією, проте старанно уникає цього щодо часу й арифметики. Він лишається в межах *твердження*, а постійно повторювана тотожність понять допомагає не помітити прогалини, *незаповненість* якої могла б розкрити недоліки його схеми. Точне мислення, яке вкладалося в поняття, загалом кажучи, співпадає з тереном того, що постало, із протяжністю. Простір, предмет, число, поняття, причинність — усе це настільки близькі складники форми, що геть неможливо дослідити одне без другого, як це доводить приклад з безліччю невдалих систем. Логіка — це відображення сучасної для неї механіки і навпаки. Мислення, чию структуру описує механічна психологія, це відображення просторового світу, як його тлумачить фізика. Поняття — суть значущості тілесного характеру; визначення, судження, висновки, системи, класифікації є складниками форми внутрішньої просторовости і настільки насичені оптикою, що знеречевлені мислителі — згадаймо Кантові й Арістотелеві категорії — не могли втриматися від спокуси зобразити перебіг мислення у вигляді креслень і таблиць, тобто чисто *просторово*. Де немає системи, там нема філософії — такий невисловлений зобобон усіх присяжних систематиків в стосунку до "споглядачів", в перевагах до яких вони внутрішньо досить впевнені. Тому Кант й називав стиль платонівського мислення "мистецтвом шедро теревенити"* й тому до цього часу професори філософії мовчать про філософію Гете. Кожну логічну операцію можна *намалювати*. Будь-яка система — це геометричний прийом поводження з думкою. Тому час не знаходить собі місця у знеречевленій системі або стає жертвою її методу.

Цим відкидається поширене й популярне непорозуміння, яке тривіальним чином зближує час із арифметикою, а простір з геометрією. Цієї помилки повинен був уникнути Кант, якщо нічого іншого й не чекали від Шопенгауера з його нерозумінням математики. У зв'язку з тим, що жива дія обчислення якось дотична до часу, прийнято через любов до певної схеми плутати час та число. Але чин обчислення не є числом, як малювання не є малюнком. Обчислення і малювання — це становлення, числа та фігури — те, що постало. Кант й інші в одному випадку мали в оці живий чин (обчислення), в другому — наслідок (формальне відношення готових фігур). Одне стосується теренів життя, друге протяжности та причинности. Уся *математика*, отже й арифметика та геометрія відповідають на запитання "що", тобто на питання про *природну* побудову речей. Протилежністю цьому є запитання "коли", специфічно *історичне*, питання про долю, майбутнє та минуле. Усе це поєднується словами *обчислення часу*, яке наївна людина розуміє правильно. Причинність цілковито зв'язана зі світом чисел чи завдяки принципові *функцій* на Заході, чи *величини* в античності. Фізика й математика зливаються (в чистій механіці). Час, доля, історія зовсім з іншого кола. До них належить хронологія.

Нема протиставлення між арифметикою та геометрією**.

Ідея числа (як це було доведено в першій главі) належить теренам про-

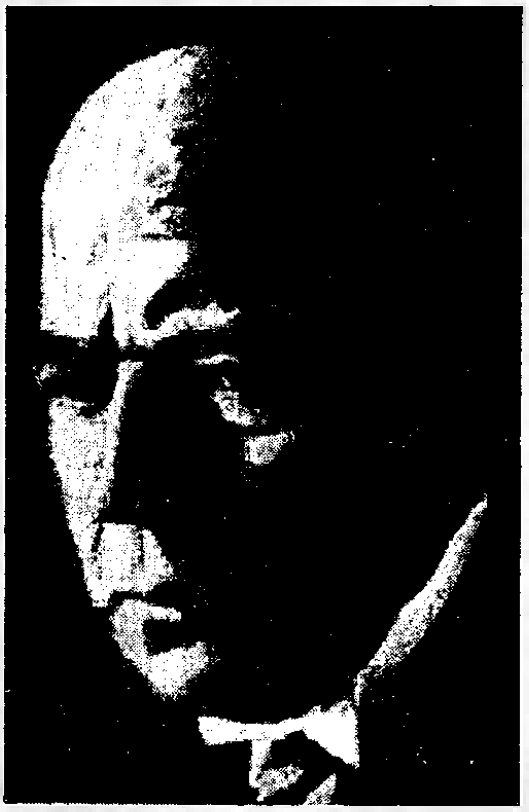
* То є слушне спостереження, проте воно зовсім не тулиться до викладу тих відомостей, що походять від єгипетських жерців (через Солона). Годі й думати, щоби Кант міг до них хоч якось доступитися.(Ред.)

** Протилежність існує в елементарній математиці. З цим враженням підходить до вивчення цього питання багато філософів, починаючи з Шопенгауера.

тяжного й того, що постало, будь це евклідівська величина чи аналітична функція. Інакше до яких околиць слід віднести циклометричні функції, біном Ньютона, Ріманові поверхні й теорію груп? Кантову схему в дкинули Ейлер та д'Аламбер раніше, ніж він її сформулював, і лише непосвяченість пізніших філософів в галузі математики (зворотне тому, що ми бачимо в Декарта, Паскаля й Лейбніца, які самі створили математику свого часу з глибин своєї філософії) винна в тому, що їхні школярські погляди на простір і час передавалися далі, не зустрічаючи опору. Але нема дотичности між становленням та певною галуззю математики. З'ясувалося також, що неможливо пояснювати ньютонівський намір приєднати диференціальне обчислення до питання становлення, а питання часу ще тонше і більш тонке, ніж у Канта. Після Вейєрштрасових спростувань щодо Ньютона відпали інші спроби підійти математично до проблеми часу.

(Далі буде)

Освальд Шпенґлер



Падіння Європи

(продовження)

12.

З викладеного нами змісту культури, як деякого феномену і долі як природної логіки буття, виходить, що кожна культура конче мусить мати свою власну ідею долі, навіть більше того, цей висновок вже закладений у відчутті, що кожна велика культура є не що інше, як здійснення і образ певної душі. Ми називаємо це тим, що має відбутися, випадком, долею, антична людина — Немезідою, ананке, тихе, фатумом, араби — кисмет, а інші — іншими іменами, але ніхто не може пережити відчуття іншого, чиє життя є виразом власної ідеї, що належить йому, іншому, а слова виказують своє безсилля точніше передати зміст: в усьому тому саме й виражається той особливий лад душі, стосовно якого кожен тільки для себе є цілком достовірний.

Я вирішив назвати античний склад ідеї долі евклідовим. Справді, доля мучить і катує почуттєво-дійсну особу Едіпа, його «емпіричне я», більше — його σῶμα Едіп скаржиться, що Креонт завдав шкоди його тілу і що оракул погрожує його тілу. А Есхіл у називає Агамемнона як такого, що кермує «царственним тілом». Це те саме слово σῶμα, яке математики застосовують до математичних тіл. Доля короля Ліра, що її можна назвати аналітичною, користуючись терміном відповідного світу чисел, вся зіткана з таємних внутрішніх стосунків: починається з ідеї батьківських стосунків, душевні зв'язки тягнуться через всю драму, надтілесні, потойбічні, і мають своєрідне висвітлення в другій, обробленій у стилі контрапункту, трагедії в Глостерському домі. Лір стає зрештою тільки іменем, осердям чогось безмежного. Це — «безконечне» розуміння долі, яке охоплює безмежний простір і безконечні часи; воно зовсім не стосується тілесного евклідівського існування, воно має на оці тільки душу. Божевільний король під час грози між блазнем і прошаком — це протилежність Лаокоону. Це фаустівське страждання на противагу аполлонівському. Софокл також написав драму про Лаокоона. Без сумніву, там не ходило про душевні муки. Тут варто використати вираз «ідея буття», надто коли згадати трагедії Геббеля, в

Основа. - 1996. - №8 (30).

якого західна драма досягла свого завершення, вичерпавши свої останні можливості. Хто взагалі годен споглядати велику драму космічно, у всій її широті, а не тільки бачити її сценічний бік, той відчує спорідненість Софокла з оптичною геометрією, а Шекспіра, Гете, Клейста — з аналізом, і отже, знайде протилежність величини і відношень також і в найглибшому корені художнього творчого чину.

Ми наблизились, отже, до інших відношень великого символічного значення. Типову західну драму називають драмою характерів. Тоді грецьку слід було б означити як драму становищ. В такий спосіб буде сказано, що власне люди обох культур відчувають як основну форму свого життя і ставлять як основне питання трагічного чи долі. Коли ми назвемо напрямок життя безповоротністю, то це й буде осердям усіх можливих трагічних зіткнень. Перед нами антична трагедія миті і західна —історико-психологічного розвитку. Так відчуває себе неісторична душа і душа дуже історична. Наша трагедія виникла з відчуття невблаганної закономірности становлення. Грек відчував сліпу випадковість миті. Тепер зрозуміло, чому одночасно з західною драмою виникло і згасло могутнє мистецтво портрета, що мало на вершку Рембрандта — той вид історичного і душевного мистецтва, який якраз на підставі цих ознак і був суворо заборонений в класичній Греції в час розквіту античного театру; згадаймо про заборону портретних постаментів при посвятних жертвах і ту обставину, що боязкі спроби портретного мистецтва (починаючи з Лізиппа) з'явилися саме тоді, коли велика драма була витіснена на задвірки соціальною драмою Менандра. Власне, всі грецькі статуї є масками, схожими на ті, що ними користувалися в діонісійському театрі. Усі вони зображують тілесні стани в найточнішому значенні. Фізіогномічно вони німі, тілесно вони неодмінно оголені. «Характерні голови» з'явилися тільки в еллінізмі. І ми знову згадуємо обидва світи чисел. В одному досягають шляхом обчислення предметних наслідків, в другому — досліджують морфологічно характер груп відношень, функцій, рівнянь, взагалі складників форми одного порядку і, як такий, закріплюють у закономірних виразах.

13.

Можливості переживати історію і спосіб, в який вона, особливо особисте становлення, переживається, в різних людей дуже різні.

Кожній культурі притаманний строго осібний спосіб бачити і пізнавати природу, або, що те ж саме, у кожної своя власна, своєрідна природа, якої в тому самому вигляді не може мати жоден інший вид людей. Так само у кожної культури, а в межах окремої культури з меншими відмінностями кожна окрема людина має власний, геть особливий, вид історії, в картині і стилі якого вона споглядає, відчуває і переживає громадське і особисте, внутрішнє і зовнішнє, загальноісторичне і особисте становлення. Любов до власного життєпису західної людности геть чужа античній. Протилежністю свідомій історії Західної Європи є зовсім таки мрійницька позасвідомна історія індійська. А що бачили перед собою люди арабської культури Павло[1], Плотин чи Магомет, ли вони вимовляли слова «світова історія»? (Аж ніяк вони не могли це вимовляти, поняття це виникло в західноєвропейській свідомості. -Ред.). І коли дуже важко говорити про природу причинно влаштованого світу інших людей, хоч у ній об'єднано в одну картину все, що усвідомлюється, то тим більш неможливо сприйняти силами власної душі історичний зміст світу чужих культур, картину становлення, яка виникла із геть по-іншому влаштованої душі. Тут завжди залишиться якийсь недосяжний лишок, тим більш значний, чим менший особистий історичний інстинкт, особистий фізіогномічний такт, особисте знання людей. І все ж розв'язання цього завдання є необхідною умовою справді глибокого осмислення світу. Історичний світ інших людей є частиною їхнього єства і не можна зрозуміти людину, коли не знаєш, як вона відчувала час, не знаєш її ідеї долі, стилю і рівня самосвідомости її внутрішнього життя. Чого ми не можемо відшукати тут у вигляді безпосередніх свідчень, те ми повинні запозичувати з символіки їхньої культури. Тільки таким чином незро-

зуміле стає само по собі доступним, і ця обставина робить дуже цінними історичний стиль культури і належні до неї символи часу.

Одним з таких знаків, який навряд чи хто коли-небудь розумів, є годинник, витвір високорозвинутих культур, який стає все таємничішим, коли починаєш про нього думати. Антична людина вміла без нього обходитись, хоч у двох більш давніх світах вавілонської і єгипетської душі з їх точною астрономією і літочисленням, з їхньою глибокою увагою до минулого і майбутнього і співвідношенням їх до теперішнього, годинник, як сонячний, так і водяний, був у постійному вжитку. Але античне існування евклідівське, що стоїть поза всякими зв'язками, подібне до точки, було все в плинній миті. Археології в античності не існувало, так само як і її психологічного зворотного боку -астрології. Там не було й літочислення, бо ж лік років за олімпіадами був тільки літературним прийомом.

В античних містах не було нічого, що нагадувало б тривалість, минуле, майбутнє, не було руїн, які б з побожністю охороняли, нічого не створювалося в розрахунку на майбутні покоління, ніякого матеріалу, що був вибраний з певним значенням наперекір технічним труднощам. Дорійський грек залишив без всякої уваги мікенську кам'яну техніку і знову почав будувати з дерева й глини, незважаючи на мікенські та єгипетські взірці і незважаючи на надлишок каменю в його країні. Ще за часів Павсанія у храмі Зевса в Олімпії можна було бачити останню дерев'яну колону. Для античної душі не існувало історії, пам'яти, звичної для нас, яка постійно змальовує для внутрішнього сприйняття картину особистого минулого, зродження внутрішнього життя. «Час» не існував. Те, що Цезар переробив календар, слід мати мало не за звільнення від античного світовідчуття, але Цезар думав про відмову від Риму, про перетворення міста-держави в династичну, таку, що є під символом тривання, державу зі столицею в Олександрії, звідки й походить його календар. Його вбивство вимальовується як опір цього ворожого тривалості світовідчуття, втіленого в полісі, в Urbs Roma.

Тоді ще кожну годину, кожний день переживали як сам по собі. Це можна сказати і про кожного елліна та римлянина, про міста, націю, про цілу культуру, силою і кров'ю наповнені свята, двірцеві оргії та циркові грища за Нерона та Калігули, які тільки й описує Тацит, цей справжній римлянин, що в той же час не звертає жодної уваги на життя обширних країн імперії, — ось розкішний вираз, який ототожнює тіло і мить світовідчуття. Індійці, в котрих нірвана виражена цілковитою відсутністю відрахунку часу, теж не мали годинника, отже, ніякої історії, жодних життєвих спогадів, ніякої турботи. Те, що ми, люди якщонайбільше історично налаштовані, називаємо індійською історією, втілювалося без будь-якої самосвідомости. Тисячоліття індійської культури, яке лежить між Ведами і Буддою, справляє на нас враження рухів сплячого. Там справді життя було сновидінням. Ніщо так не є далеко від цього індуського ладу як тисячоліття західної культури, ніколи ще люди, навіть у стародавньому Китаї не були такими свідомими, ніколи ще так глибоко не переживали час, не переживали з таким повним усвідомленням його напрямку і руху, в глибині якого кільчилися долі. Історія Європи — створена своєю волею доля[3], індійська довільна випадковість. У грецькому бутті роки не мають жодного значення, в індійській — навіть десятиліття минають непомітно, а тут година, хвилина, нарешті й секунда, мають значення. Про трагічну напругу історичних криз, коли кожна мить пригнічує, як у серпневі дні 1914 року, ні грек, ні індус не могли б мати жодного уявлення. Але подібні кризи глибоко західні люди можуть переживати в собі самих, елліни — ні. Над нашою країною вдень і вночі з тисяч веж б'ють годинники, повсякчас з'єднуючи майбутнє з минулим і звільняючи в якихось величезних зв'язках невловну мить «античного» теперішнього. Час зродження цієї культури — час саксонських імператорів збігся з винаходом годинника. Неможливо уявити собі людину західної культури без доскіпливого вимірювання часу, і це відповідає нашій потребі в археології, збереженні, розкопуванні, збиранні минулого. Барокко робить ще більш виразним готичний сим-

вол годинника на вежі, перетворюючи його на химерний символ кишенькового годинника, що товаришує людині всюди. І хіба не ми в той же час досягли суворої завершености у зважуванні і вимірюванні внутрішнього життя? Хіба наша культура не є культурою власних життєписів, щоденників, сповідей і невблаганного самовдосконалення? Чи піднеслись будь-коли інші до символу таємної сповіді, яка виникла в добу хрестових походів, і про яку Гете каже, що ніколи людей не можна позбавити її. Хіба наше велике мистецтво — на противагу античному — за своїм змістом не є мистецтвом сповіді? Ніхто не може думати про світову історію, історію окремих держав, відчути і зрозуміти історію інших, хто сам у собі з цілковитим усвідомленням не пережив історію, долю і час. Тому античність не створила ні справжньої всесвітньої історії, ні психології історії, ні поглибленого часопису внутрішнього життя. Цьому свідком Фукидіт і Сократ. Одному було приступним тільки вузьке коло народів, другому — непевні відголоски самоспостережень.

Поряд із символом годинника стоїть інший, такий же глибокий і настільки ж мало оцінений, а саме, символ способу поховання, освячений в усіх великих культурах культом та мистецтвом. В давні часи різні його види, ще безладно перемішані, перебували в залежності від звичаїв певного племені і доцільности. Але кожна культура незабаром вибирає один з них і підносить його до рівня високого символічного значення. І ось антична людина, керуючись глибоким підсвідомим світовідчуттям, вибирає спалювання мертвих, чи ж знищення, в якому яскраво, могутньо виражене її прив'язане до тутешнього евклідівське існування. Вона не прагнула ніякої історії, ніякої довговічности, ні минулого, ні майбутнього, ні турботи, ні звільнення, і тому знищувала те, що не мало більше існування в теперішньому, — тіло Перикла чи Цезаря, Софокла чи Фідія. Ні одну культуру не можна порівняти з цею, за одним багатозначним винятком — ранньоведійської епохи Індії. І варто звернути на це особливу увагу: дорійсько-гомерівська епоха промовляє про цей чин з піднесенням щойно створеного символу, особливо «Іліада», в той час як у Мікенах, Тиринфі, Орхомені мерці, чиї війни, мабуть, були зародком цього епосу, спочивають, поховані за єгипетським звичаєм. Коли в часи імператорів поряд з урною з'явився і саркофаг — у християн та язичників — тоді виникло вже нове відчуття часу, як і в ту добу, коли гомерівська урна прийшла на зміну мікенській підземній гробниці.

А єгиптяни з такою ретельністю зберігали своє минуле в пам'яті, камені, гієрогліфах, що ми й тепер, через чотири тисячі років, можемо точно встановити час правління їхніх царів, — вони також зберегли їхні тіла, так що великі фараони — символ жахливої величі — дотепер зберігають риси обличчя, заховуючись у наших музеях, а от царів дорійських часів[4] не збереглося навіть імен. Ми знаємо час народження і смерти майже всіх великих людей, починаючи від Данте. Але в добу розквіту античности, за Арістотеля, ніхто достеменно не міг ствердити, чи існував взагалі Левкіп, сучасник Перікла, який розробив атомістичну теорію не більш як за століття до цього. Це все одно, коли б ми не мали певности в існуванні Джордано Бруно, а Ренесанс взагалі відійшов до часу непевних переказів.

А наші музеї, куди ми складаємо всю множину минулого, яке стало чуттєво-тілесним? Хіба вони не є першорядним символом? Хіба не їхнє призначення зберегти, як мумію, «тіло» всієї культурної історії? Хіба ми не збираємо, як незліченні дати в мільярдах виданих книг, всі творіння мертвих культур в сотнях тисяч залів західно-європейських міст, де в усій множині зібраного кожний окремий предмет відсторонений від миті своєї справжньої мети — єдино святої з погляду античности — і рівномірно розчинений в безконечній рухливості часу? Згадаймо, що розуміли елліни під словом мусейон[5], і який глибокий зміст лежить в цій зміні слововживань.

14.

Фізіогномію західної культурної історії, рівно ж єгипетської та китайської позначає основне відчуття турботи, яка творить форми символіки еротичного, в якому втілюється стосунок сучасної людини до майбутніх поколінь. І тут точкоподібне евклідівське існування античности відчувало чисто тілесно. Саме тому в основі культури Деметри воно мало

страждання породіллі і взагалі вносило в античний світ символ фалоса, знак статі, присвячений виключно теперішній миті і того, що не має пам'яті ні про минуле, ні про майбутнє. Людина відчувала, як природа, як рослина чи тварина, поза власною-волею віддана у владу становлення. Домашній культ був присвячений «генію», тобто статевій спроможності глави сімейства. Наша глибока турбота протиставила цьому в західному культі знак матері, яка держить на грудях дитя — майбутнє. Культ Марії в цьому новому фаустівському значенні розцвів лише в добу готики. Його найвище втілення — це Сікстинська Мадонна Рафаеля. Це не загальнохристиянське, бо магічно-східне християнство піднесло Марію як Богоматір в геть по-іншому відчутний магічно-метафізичний символ. Мати, яка грудьми годує дитину, так само чужа арабському (візантійсько-лонгобардському) мистецтву, як і еллінському, це чисто людський символ турботи, і, звичайно, Гретхен у «Фаусті» зі своїм глибоким чаром підсвідомого материнства, ближча до готичної Мадонни, ніж до Марії візантійських чи равеннських мозаїк.

Ніщо не має такого великого ступеню турботи як єгипетська історія, в якій турбота до всього минулого, до храмів, імен, мумій відповідає відчуттю турботи до всього майбутнього, що викликало вже в часи Хеопса, за 3000 років до Р.Х. утворення глибоко продуманого державного ладу, і, пізніше, до створення такого майстерно організованого фінансового господарства, що пізньо-античні державні утворення, починаючи від Олександра Великого, лише шляхом засвоєння діяльности фараонів потрапили влаштувати в себе хоч якось упорядковане правління. Хоч як відрізняються одне від одного буддизм і стоїцизм —настрої старіючої античної та індійської душі — вони наближаються один до одного відсутністю історичного відчуття турботи, запереченням творчої енергії, свідомости обов'язку, діяльности та передбачливости; тому ніхто в індійських царствах і еллінських містах не думав про майбутнє ні щодо своєї особи, ні щодо громадських зацікавлень. «Carpe diem» аполлонівської людини було також і гаслом античної держави. Було заведено господарювати щодень, без жодного вміння накреслити план, який би щось передбачав, вже не кажучи про те, аби втілити його зусиллями цілих поколінь. Антична держава — хоч і мала перед очима приклад Єгипту — підтримувала своє існування постійними заходами насильства, пограбування своїх та чужих громадян, погіршенням грошей, грабунком заможних, і коли їй до рук потрапляли якісь багатства, то вона не знаходила їм кращого застосування, як ділити їх між черню. Люди не мали тоді внутрішньо набутої історії, а відтак, жодного розуміння потреб майбутнього. Їх просто чекали, не роблячи жодних спроб на них вплинути. Саме тому сучасний соціалізм, зі своєю безсумнівною, хоч і досі невизнаною спорідненістю з єгипетським устроєм, що являє собою відповідний стоїцизмові, але за змістом геть йому протилежний віковий період західно-європейської душі, є наскрізь єгипетський з огляду на свою турботу про влаштування стійких господарських відносин, за своєю передбачливістю та благочинністю, що бачить теперішній стан речей з історичної перспективи століть, зв'язуючи кожного з усіма його життєвими уявленнями тисячами складних відносин задуже вже знеречевленого устрою господарства, цієї повної паралелі аналітичному світу чисел, який лежить в основі сучасної теорії функцій. Античне господарське мислення — повторюючи і безтурботність стоїків, заперечує час, майбутнє, тривалість, західне — стверджує їх, чи то в неглибокому англійсько-єврейському означенні Мальтуса, Маркса й Бентама, чи в глибокій, багатообіцяючій в майбутньому пруській державній ідеї, чий заснований Фрідріхом Вільгельмом I соціалізм ще в цьому столітті без сумніву зіллється з соціалізмом, про який тут згадано перше. Слова Фрідріха Великого: «Я перший слуга своєї держави» є виразом великої турботи про майбутнє, цього фаустівського сприйняття долі. Вона має стосунок до тої ж епохи, що й Contrat Sugcial Руссо, з якого в суттєвій своїй частині походить англо-французька парламентська — напівсоціалістична ідея держави XIX століття. Руссо і Фрідріх Великий були музикантами, Сократ, їх сучасник і прабатько Стої — скульптором. Обидва господарчі ідеали —полісу та західно-

європейської держави — в глибині своїх форм споріднені з засадами пластики і контрапункту. Так ідея долі, історії, часу, турботи дотикаються до останніх художніх способів виразу духовної стихії.

15.

Пересічна людина всіх культур із фізіогноміки будь-якого становлення, як свого власного, так і всього історичного світу, помічає лише безпосередньо видимий передній план. Множина його переживань, внутрішніх і зовнішніх, є лише вервечкою окремих явищ, що наповнюють перебіг її днів. Тільки видатна людина може потрапити відчути за загальнодоступними зчепленнями історично-рухливої поверхні глибоку логіку становлення, яка постає у вигляді долі і виказує випадкове значення саме цих поверхових, бідних змістом щоденних утворень.

Між долею і випадком з першого погляду ніби-то існує різниця тільки рівнів змісту. Ми сприймаємо майже за випадковість, що Гете потрапив до Зезенгейму, і як долю те, що він приїхав до Веймару. Одне здається подією, друге — епохою. Разом з тим, з цього прикладу зрозуміло, що сама різниця залежить від внутрішньої висоти людини. Натовп навіть саме життя Гете має за низку випадковостей; і лише не багатьом приступне відчуття тої символічної необхідности, яка провляється в кожній неістотній подробиці його життя.

Тут галузь осмисленого за допомогою понять залишається далеко позаду; доля і випадок однаково мають стосунок до переживань окремої душі чи цілих культур. Це питання етики, а не логіки. Тут будь-який досвід безсилий, будь-яке відсторонене пізнання, будь-які означення; і хто схоче спізнати те й інше шляхом, що на нього виводить теорія пізнання, той нічого не досягне. Доля й випадок завжди витворюють протилежність, за допомогою якої душа прагне охопити те, що може бути лише почуттям., лише переживанням та інтуїцією, і те, що тільки найщиріші твори релігії та мистецтва відкривають покликаним прозріти.

Найкращий засіб для того, щоб пробудити в собі почуття живого буття, яке надає змісту світовій історичній картині (називати її на ім'я — порожнє заняття) — це пригадати вірші Гете, оті, що стоять епіграфом при початку книги і виражають її головну думку:

Коли в Безкінечному одне й те ж
вічно тече, повторюючись,
і склепіння, що вміщують ти-
сячі образів, могутньо зливають-
ся воєдино,
тоді радість буття струмує з
усіх речей,
як найменшої, так і найбільшої
зірки,
і всі прагнення і вся боротьба
є вічний спокій у Господі.

Розпізнати ці ідеї є справою серця. Логіка історії, напрямку, трагічна необхідність буття, яка владарює в цій галузі, це не логіка природи, не число й закон, не причина і дія, взагалі не щось таке, що можна побачити й зрозуміти. Ми говоримо про логіку пластичної групи, досконалого вірша, мелодії, орнаменту. Це іманентна логіка всіх релігій.

Це є релігія, і навіть велике мистецтво може тільки торкнутися своїми символами цеї останньої таємниці всякої душі настільки, наскільки воно є релігією. Вже як твір мистецтва має форму в художньому значенні саме технічної форми, яку можна вивчати в школі й майстерні і яка становить суть всіх традицій і вміння, канону фуги, канону пластики, побудови трагедій, — вже як твір мистецтва є тим, що відбулося, що належить світу як природа, то й логіка його має колір причинности. Не важко переконатися в спорідненості вищої математики даної культури з предметом художньої діяльности («форма» як протилежність «змістові»), але якщо художній твір у своєму найзначнішому прояві зачіпає дещо більше і, виділяючись з галузі масового рядового мистецтва епохи, спромагається доступитися до кола небагатьох покликаних добром творів, тоді він стає співучасником форми становлення, тоді в нього є доля і він сам стає долею розвитку культури, перестаючи бути атомом в історичній поверхні, він сам творить історію, епоху в точному значенні цього слова.[4]

В західному християнстві ідея добра є найвищим етичним розумінням випадку й долі.

Первородний гріх і добро — дві протилежності, які можуть бути лише образом почуття і життя, яке рухається, і ніколи змістом досвіду, і в колі яких міститься

існування всякої справді визначної людини певної культури. Хоч би й для протестанта, навіть для безбожника, хоч і прихована за поняттям «розвитку», причому останній походить від неї по прямій лінії, ідея ця є суттю всякого особистого життєпису, написаного чи не написаного, і зовсім недоступна античній людині, в якої доля мала інший зміст. З неї знов у цілковитій протилежності до Есхіла і Софокла — бере весь свій зміст трагічна творчість Шекспіра і Гете. Вона — найглибший зміст портретів Рембрандта і музики, починаючи з Баха і до Бетховена. Називати невідворотним, промислом, внутрішнім розвитком те,що ріднить між собою життєві шляхи людей Заходу, — для думки ця область недоступна. Тут всяке раціоналістичне продовження релігійних ідей закінчується суперечністю: уявним спростуванням церковних догм за допомогою «досягнень науки». Вчення про невідворотне у Кальвина і Паскаля, котрі обидва з набагато більшою щирістю, ніж Лютер і Хома Аквинський, відважилися зробити всі висновки з августинівської діалектики, — така нісенітниця, що до неї приводить розумове дослідження цих речей. Від логіки світовідчуття воно переходить до логіки понять і законів, від безпосереднього споглядання життя — до системи предметів. Жахлива внутрішня боротьба Паскаля, то боротьба глибоко щирої людини, яка водночас була і математиком, і яка хотіла знайти відповідь на найглибші і найбільш важливі питання душі одночасно і шляхом великих інтуїцій гарячої віри, і шляхом абстрактної точности таких же великих математичних можливостей. Отже, ідея долі, Боже Провидіння, релігійною мовою, сприйняло схематичну форму принципу причинности, кантівську форму розумової діяльности, безсумнівно, живе і постійно присутнє добро, зовсім тотожне історичній («надприродній»), а не природній картині світу, стає логічно можливою. Сумнів у Божому бутті — така доля людини, в якої глибокий розум перемагає глибоку душу[5].

16.

Коли тепер ми звернемося до подальшого осмислення феномену випадкового, то вже проминемо небезпеку бачити в ньому виняток чи порушення причинних взаємозалежностей природи. Доля втілюється не в картині «природи». Скрізь, де поглиблений погляд звільняється від чуттєво-завершеного і наближається до яснобачення, вглиблюється в навколишній світ і відчуває на собі дію гри феноменів, а не предметів, там з'являється історичне, чуже природному і надприродне: це погляд Данте і Вольфрама, також Гете в старості, особливо яскравим виразом якого є закінчення «Фауста» і, нарешті, — на що досі не звертали уваги — Сервантеса в той час, коли він створив образ Дон-Кіхота. Поки ми перебуваємо в цьому світі долі і випадку, мабуть, здається випадковим, що на нашій маленькій планеті розігрується дійство під назвою «Всесвітня історія», випадковим, що близьке тваринам органічне утворення на поверхні цієї планети, люди, володіють феноменом «пізнання», до того саме в цій формі, якою так по-різному користуються Кант, Арістотель та інші; випадковим, що внаслідок діяльности цього пізнання виникають саме ці закони природи («вічні й для всіх обов'язкові») і творять картину «природи», про яку кожна окрема людина думає, що вона для всіх є однакова. Справді, фізика, маючи на те підставипозбавляє свою картину світу випадку, але це знову таки випадок, що вона сама якоїсь миті аллювіального часу існування земної поверхні якось виникла у вигляді духовного феномену.

Хто, як, наприклад, Кант і більшість систематиків мислення, позбавлений цього видіння іншої картини світу, історії в найвищому її змісті — світу як «Divina commedia», як видовища для божества, — тому вона видасться беззмістовною плутаниною випадковостей, тепер вже в найбуденнішому значенні слова, але й найзвичайніше, нехудожнє, історичне дослідження є не що інше, як «ужиткове» дослідження поверхні і, припустимо, дотепне ствердження того ж простацьки-випадкового.

Навпаки, в основі «астрологічного» змісту світу, навіть у тих випадках, коли він прибирає личину науки, лежить переконання, що весь Всесвіт, зірки і люди поза всякою природно-історичною причинністю є єдністю, імманентною логікою якої є доля.

Кеплер, який відкрив математичні закони руху планет, був переконаним астрологом. Між іншим, він склав гороскоп Валленштейна, В будь-якому трагічному творі, за умови певного рівня досконалости, я бачу вираз астрологічного світочуття, навіть коли сам автор як емпірична особа спростовує це. Щодо Шекспіра це доводиться не тільки сценами відьом із «Макбета», на які спирається космічний смисл п'єси, а й похмурим основним настроєм «Ліра», «Зимової Казки» і особливо «Бурі». Тут замість провидіння ми, либонь, вибрали б слово рок. Тут панує лише якась доля, а випадком називається тільки те, що вже є незрозумілим для окремої людини, навіть і в душевній галузі.

З цього останнього погляду і те, й інше приходить, зрештою, до величної єдности, і це те, що християни великого стилю — знову я нагадую про Данте — відчувають з непорушною достовірністю як «Божественне світовлаштування». Тільки місцеперебування спостерігача відрізняє долю від випадку. Нема нічого більш показового в цьому випадку за Шекспіра, в якому ще ніхто не запідозрював і не шукав трагіка випадку. А якраз тут і є осердя західної трагіки, яка є водночас виразом західної ідеї історії, і ключем до розуміння не зрозумілого Кантом значення слова «час». Геть випадково, що політичне становище Гамлета, вбивство короля і питання його наступника зосереджені саме навколо цього характеру.

Суцільна випадковість, що Яго, пересічний волоцюга, подібні якому зустрічаються на кожному перехресті, взяв наприміту собі таку людину, особа якої мала зовсім незвичайну фізіогномію. А Лір! Чи може бути щось більш випадкове (а тому й «природне») за поєднання цієї владної гідности з цими фатальними пристарастями, що їх він передав у спадок донькам. Геббель прагнув зробити своїх дійових осіб більш послідовними, менш випадковими — і завдяки цьому він неприродний, вимушеність та систематичність його засад, які кожен відчуває, а не може пояснити, закорінені в тому, що логічна причинна схема його душевних зіткнень в суперечності з історично-рухливим світовідчуттям, з його геть поіншому влаштованою логікою. Відчувається великий розум, але не глибоке життя (душі — Ред.).

Саме такий західний відтінок випадкового геть чужий античному світовідчуттю і, отже, античній драмі. Антігона не має жодних випадкових якостей, які так чи інакш грали б якусь ролю в її трагіці. Те, що трапилося з царем Едіпом, могло б, на противагу долі Ліра. трапитися з будь-ким. Така антична доля, «загальнолюдський» фатум властива будь-якому і зовсім незалежна від будь-якого рівня особистісного.

Галуззю звичайного історичного опису постійно є випадковости. Така доля їх творців, які духовно завжди більше чи менше належать натовпу. З їхнього погляду, природа зливається в дуже зрозумілу єдність, і «випадок», «sa sacree Majeste le Hasard», все ще залишається найбільш зрозумілим для натовпу. Таємниче причинне і ще не доведене заміняє йому логіку історії, якої вона не відчуває. Цьому відповідає анекдотична картина переднього плану історії, улюблений кін всіх охочих до причинности і творців романів та п'єс пересічного рівня. Скільки війн почалися через те, що якийсь ревнивий придворний прагнув віддалити від своєї дружини якогось генерала! (В листах Лізелотти Орлеанської зустрічаються дрібні перли такого розуміння французької історії). Скілько тут було виграно чи програно через смішні побічні обставини! Згадаймо удар віялом дея Алжирського, чи інші подібні випадки, які оживляють кін історії опереточними засобами. Смерть Густава Адольфа чи Олександра мають за вигадку дурного драматурга. Ганнібал — це розривка між сценами давньої історії, куди він потрапив геть випадково. Дорога Наполеона не позбавлена мелодраматизму. Конрадин, останній Штауфер —це улюблена тема учнівської віршотворчости.

Той, хто гадає відшукати імманентну логіку історії в причинній послідовності окремих подій, завжди, якщо він щирий, знайде лише беззмістовну блазенську комедію, і я ладен думати, що та сцена танку п'яних триумвірів у шекспірівському «Антонієві і Клеопатрі», яка мало привертала уваги — з мого погляду одна з найсильніших сцен цього безмежно глибокого твору — виросла із насмішкуватого стосунку першого історичного трагіка

всіх часів до ужиткового погляду на історію. Цей занадто популярний аспект віддавна панує в «світі». Маленьким марнославцям він надає мужности і надії взяти участь у справах світу, Руссо, Ібсен, Ніцше, Маркс вірили, що своєю теорією вони змінять «течію життя». Також і соціальне, економічне чи сексуальне тлумачення, що є нині найбільшим, до чого «підноситься» обробка історії, і яке через біологічний наліт все-таки залишаться підозрілим, зважаючи на свою потуги в царину причинности, -воно ще досить тривіальне і популярне.

Наполеон у значні миті життя мав сильне відчуття істинної логіки світостановлення. Він передчував і свою долю і те, наскільки він сам є долею. «Я відчуваю, що мене щось провадить до мети, яка для мене самого є невідома. Як тільки я її досягну, як тільки перестану бути потрібним, буде достатньо атома, щоби мене знищити. До того часу ніяка людська сила нічого мені не зможе заподіяти». Це, одначе, не ужиткове розуміння. Він сам, як емпірична особа, міг загинути при Моренго, те, що він означав, було б втілене в іншому вигляді. Мелодія в руках великого музиканта може набувати різного вигляду; простому слухачеві вона видаватиметься геть зміненою, але в глибині — в геть іншому змісті — вона залишається незмінною. Час німецького національного об'єднання мав за призвідця особу Бісмарка, а визвольні війни відбувалися як широкі безіменні події. Обидві «теми» могли бути втілені інакше. Бісмарк міг бути змушеним піти у відставку, а битва біля Лейпціга могла бути програною; замість війни 1864, 1866 і 1870 років могли відбутися події дипломатичні, династичні, революційні чи економічні, хоч фізіогномічно прегнативність західної історії на противагу стилю хоча б індійської історії, так би мовити, контрапунктично, вимагає у вирішальну годину сильних наголосів, війн чи визначних осіб. Бісмарк сам у своїх спогадах говорить, що вже весною 1848 р. могло відбутися об'єднання, в набагато більших розмірах, ніж у 1870 році, а спроба ця не вдалася через політику пруського короля, точніш через його особисті смаки. Але це було б, як те відчував і Бісмарк, тьмяне трактування пассажу, яке б вимагало в майбутньому певних зусиль. Гете міг, мабуть, вмерти й замолоду, і ті його ідеї, «Фауст», «Тассо», залишилися б ненаписаними; але й позбавлені поетичного втілення, вони «існували» б у якомусь глибокому таємничому змісті...

Наша історія — це історія великих залежностей, вона збудована контрапунктно. Антична історія, і не тільки її картина в таких істориків, як Геродот, але її повна дійсність, є історією анекдотів, тобто збираниною постаметоподібних частковостей.

Стиль грецького існування взагалі анекдотичний, як і стиль кожного окремого життєпису. Тілесно-відчутне є виразником історичного, демонічного випадку. Він затінює собою і заперечує логіку звершення. Всі сюжети зразкових античних трагедій вичерпуються безглуздими випадковостями, інакше не можна виразити значення слів на противагу шекспірівській логіці, яка від зіткнення за антиісторичною логікою набуває розвитку і прояснення. Наголосимо ще: те, що трапилося з Едіпом, геть у зовнішній спосіб, нічим не викликане й необгрунтоване, могло трапитися з будьким. Такою є форма міфу. Порівняймо з цим глибоко внутрішню, всією суттю і зв'язком цього існування з епохою, обумовленою особистою необхідністю в долях Отелло, Дон-Кіхота, Вертера. Перед нами протилежність трагедії становищ і трагедії характеру. Але ця протилежність повторюється і в історії. Кожна епоха Заходу має характер, кожна епоха античности є ситуацією. Життя Гете наповнене логікою становлення того, що не могло не відбутись, життя Цезаря — міфічними випадковостями. І тільки Шекспір вніс в неї логіку. Наполеон — трагічний характер, Алківіад потрапляє у трагічні становища. Астрологія в тому вигляді як вона існувала, починаючи з Готики й Барокко, панувала над умами не тільки своїх прихильників, а й противників, намагаючись охопити весь перебіг життя в майбутньому. Гороскоп заснований на визнанні єдиного організму всього існування, яке розгорнеться в майбутньому. Одкровення оракула, яке має стосунок до окремого випадку, є, власне, символом випадку, , миті, воно точкоподібне поза зв'язками в перебігу подій, і в тому, що в Афінах

писали й переживали як історію, те, що говорили оракули, дуже до місця..[7]

Історія є образом певної душі, і один і той же стиль проявляється в тій історії, яку роблять, і в тій, яку «споглядають». Антична математика не має символу безкінечного простору, те ж стосується й античної історії. Невідворотність того, що має відбутись, і безкінечний світовий простір — з одного боку, випадок і предметна близькість та видимість тіл — з іншого, взаємопов'язані. Недарма кін античного існування такий малий: окремий поліс. Воно позбавлене обріїв і перспектив — незважаючи на окремий випадок походу Олександра — так само як і кін античного театру, що мав ззаду стіну. Згадаймо функціональні і «безкінечні» підстави нашої політики, кабінетну дипломатію, чи «Капітал»[8]. У своєму космосі елліни пізнавали і визнавали лише передній план, при цілковитому запереченні вавілонської астрології зоряного неба; боги їх були домашніми, міськими та сільськими божествами, а не божествами небесних світил, і малювали вони тільки передній план. Ніколи в Коринфі, Сикионі, Афінах не було створено картини, де були б зображені гористі небокраї з хмарами й далекими містами. Але і в переживанні — тільки передній план. Долею називалося те, що раптом скоїлось з людиною, а не «перебіг життя». І в такий спосіб Афіни створили, поряд з фресками Полігнота та геометрією Академії Платона, трагедію долі у відомому значенні «Месінської нареченої». Цілковита нісенітниця сліпого фатуму, втілена, наприклад, в долі Атридів, явила для неісторичної античної душі весь зміст її світу.

17.

Нехай кілька прикладів, які, звичайно, тепер не будуть криво витлумачені, пояснять сказане. Припустимо, що Франція, а не Іспанія, підтримала б Колумба. Звісно, Франциск I, ставши володарем Америки, отримав би імператорську корону замість іспанця Карла V. Доба раннього Барокко, від пограбування Риму до Вестфальського миру, що стала і за релігією, і за духом, і за мистецтвом, політикою та звичаями іспанським століттям — і водночас послужила у всьому основою і передумовою для доби Людовика XIV — здійснилася б не через Мадрід, а через Париж. Замість імен Філіппа, Альби, Сервантеса, Кальдерона, Веласкеса м.. називали б імена тих великих французів, котрі залишилися ненародженими. Стиль церкви, усталений завдяки іспанцеві Ігнатію Лойолі і спрямованому його духом Тридентському соборові, політичний стиль, що діставсвій напрямок завдяки іспанському військовому мистецтву, кабінетній дипломатії іспанських кардиналів і придворному духові Ескуріалу і що залишився таким аж до Бісмарка і навіть пізніше, архітектура, великий живопис, церемоніал, світське товариство великих міст — все це було б представлене іншими особами із середовища вельмож і духовенства, іншими війнами, ніж війни Філіппа II, іншим архітектором, а не Віньйолою, і іншим двором. Випадок визначив іспанську зовнішність для пізньої епохи Заходу; але внутрішньої логіки епохи, яка повинна була знайти своє завершення у великій революції, або в будь-який події такого змісту, все це не торкнулося.

Французька революція справді могла бути представлена подією іншого роду і відбуватися в іншому місці, скажімо, в Німеччині. Її ідея (як ми це побачимо пізніше), перехід культури в цивілізацію, перемога неорганічного світового міста над органічним селом, що стало віднині «провінцією» в духовному розумінні, була необхідною, при чому саме в цей момент. Для цього годиться слово епоха в його старому, тепер втраченому, значенні (плутають з періодом). Історична подія робить епоху: це означає, що вона позначає в організмі культури потрібну, фатальну стадію. Саму подію — утворення, викристалізуване на історичній поверхні — могла заступити інша відповідна подія; епоха необхідна і наперед визначена. Чи має ця подія значення епохи чи епізоду щодо даної культури і її перебігу, це, як бачимо, щільно пов'язано з ідеями долі та випадку і, далі, з відмінами епохоподібної західної і епізодичної античної трагіки.

Можна розрізняти анонімні і особисті епохи залежно від їхнього фізіогномічного типу в картині історії. Перша частина згаданої епохи, революція 1789—1799 рр., витримана загалом анонімно, друга,

наполеонівська, 1799—1815 рр., дуже особисто. Незвичайна рвійність цього явища завершила за небагато років те, що відповідній античній епосі (365—322) непевно і невпевнено довелося здійснювати впродовж цілих десятиліть, так би мовити, «поземної роботи». Властивістю органічного типу будь-якої культури та її пра-феномену є те, що на кожному відтинку є можливість здійснити те, чого не проминути або в образі великої особистости (Людовик XIV, Цезар), або великої анонімної події (пелопонеська і тридцятилітня війни), або в морфологічно неясному розвитку (доба діадохів, війна за іспанську спадщину). Яка форма є більш ймовірною, це — питання історичного — трагічного — стилю.

Історія, що розгортається у вигляді картини світу перед фаустівським зором, здійснює свої епохи в особистій або анонімній формі; трагедія тяжіє до особистої, як символічно більш значної. Поет революції влив би її зміст у яскраву особистість, скажімо, Дантона. Наші драми — це драми окремих характерів. Трагічний характер — такий, що робить епоху, наприклад, «Вертер». Отже, античних «характерів», які роблять епоху, не може бути.

Кожна справжня епоха рівнозначна справжній трагедії, в нашому, а не в античному розумінні. Парсеваль, Дон-Кіхот, Гамлет, Фауст — це трагедії, що підсумовують цілу історичну кризу в одному характері, і тому ми можемо назвати кожну трагедію нашої культури, на противагу кожній античній, що була невідворотно неісторичною і міфічною, трагедією історичною, хоч би її сюжет і був вигаданий; інакше вона стає «жанром», як у Шіллера і Альфієрі. У Шекспіра Цезар вмирає у третьому акті. Ця трагедія дає образ цілої епохи, і поет відчував, — звісно, несвідомо, що емпірична особа є лише символ, поверхове утворення. Тому й дія закінчується тільки тоді, коли завершується сама епоха, а не чуттєве існування її носія. За внутрішнім змістом Цезар гине тільки при Філіппах в образі Брута, в якому місія Цезаря знаходить завершення, в той час як Антоній, його спадкоємець в розумінні історичного переднього плану, починає в Александрії нову епоху, котра зародилась при Філіппах і завершилась у драмі при Акціумі. Та це — Цезар нашої, а не античної світової культури. Сама антична історія, як і антична трагедія, будується по епізодах, а не по епохах.

Візьмімо трагедію Наполеона. Його призначенням було завершення західної цивілізації. Його значення таке ж, як і Філіппа та Олександра, які поставили на місце еллінської культури еллінізм, так що в обох випадках рішення на історичній поверхні сталося не за участю Конвенту і гільйотини, остракізму і рішень агори, не за участю журнальних і риторичних жестів, як в часи Руссо і Вольтера, Арістофана і Сократа, а на полях великих битв усієї Європи або на рунті стародавнього Перського царства.

Трагедія його життя — ще не відкрита художникові досить великому, щоб зрозуміти її і перетворити в образи — в тому, що він, чиє існування почалося з боротьби проти англійської політики, що була найвиразнішою представницею англійського духу, саме в цій боротьбі завершив на континенті перемогу цього духу, що виявився по тому досить сильним, аби під виглядом «звільнення народів» розгромити його і знищити — на Св.Єлені. Не він був засновником принципу розширення. Цей принцип походить від пуританізму кромвелівського покоління, що покликало до життя британську колоніальну систему; починаючи від дня Вальмі, значення якого зрозумів лише Гете, як це доводить його знаменитий вислів увечері після бою, принцип цей, за посередництва таких по-англійському навчених голів, як Руссо і Мірабо, стає тенденцією революційної армії, цілковито охопленої ідеями англійської філософії. Не Наполеон створив ці ідеї, в вони його, і після того як він сів на трон, він мусив іти за ними далі і боротися з єдиною державою, що прагла того ж, тобто з Англією. Його імперія — витвір французької крові, але англійського стилю. Теорія «європейської» цивілізації була створена в Лондоні Локком, Шефтсбюрі, Клерком, надто Бентамом, а Бейль, Вольтер і Руссо перенесли її до Парижу. В ім'я цієї Англії парламентаризму, ділової моралі і журналізму люди воювали під Вальмі, Маренго, Іеною, Смоленськом і Ляйпцігом, і в усіх цих битвах здобув перемогу англійський дух над французькою культурою Заходу.

Перший Консул не мав плану підкорення західної Європи Францією, він насамперед хотів, — Олександрівська думка на порозі будь-якої цивілізації! — на місці англійської створити французьку колоніальну державу, за допомогою якої він міг би звести політично-військову перевагу Франції на майже недосяжній для нападу основі. Це була б держава Карла V, де сонце ніколи не заходить, зосереджене в Парижі, наперекір Колумбові і Філіппові III, і організоване не як рицарськи-церковне, а як господарсько-військове ціле. Тут, либонь, його місією керувала доля. Але Паризький мир 1763 року вже вирішив питання проти Франції, і його могутні плани щоразу зазнавали поразки через нікчемні випадковості; спочатку під С.Жан-Д'Арк, завдяки кільком вчасно підвезеним англійцями гарматам; далі, після Ам'єнського миру, коли він володів цілою долиною Міссісіпі, аж до великих озер, і налагодив стосунки з Типпо Сахіб, який захищав Східну Індію від англійців, — через помилкове переміщення флоту його адмірала, яке змусило його відмовитися від ретельно підготованого плану; зрештою, коли він, з метою нової висадки на Сході, зробив окупацією Далмації, Корфу і всієї Італії Адріатичне море французьким і вів переговори з перським шахом про спільні дії проти Індії, — через вередливість імператора Олександра, котрий міг би в потрібний час рушити — і тоді з безсумнівним успіхом — походом на Індію. І тільки, коли він, побачивши загибель позаєвропейських заходів, схопився, як за «ultima ratio» у боротьбі проти Англії, за приєднання Німеччини та Іспанії, тих країн, де якраз його англійсько-революційні ідеї повстали проти нього самого, їхнього провідці, тільки тоді він зробив той крок, який зробив його самого зайвим.

Стати світовою колоніальною системою, придуманою іспанським генієм, в ті дні англійською чи чи французькою перетворитися за допомогою Наполеона в Сполучені Штати Європи, які були тоді відповідником до держав діадохів і які тільки в майбутньому могли стати відповідником до «Imperium Romanum», романтичною військовою монархією на демократичних засадах, чи проробити це в XXI столітті за допомогою ділка, подібного до Цезаря, при тому здійснюючись у вигляді чисто господарському, — все це стосується до випадково-історичної картини. Його перемоги й поразки, за якими постійно ховалися перемоги Англії, перемога цивілізації над культурою, його імперія, його падіння, «La graud nation», звільнення Італії, яке означало в 1796 році, рівно як і в 1859 р., для позбавленого будь-якого значення народу лиш зміну політичного костюма, зруйнування Германської імперії, цієї застарілої готичної руїни, — все це поверхові утворення, за якими ховається велика логіка справжньої невидимої історії. Підпорядковуючись її змісту, Захід пережив у цей час останню стадію культури, яка досягла в французькому вигляді свого завершення, і перетворення цієї культури в англійську цивілізацію. Отже, в якості символів тотожних явищ Бастілія, Вальмі, Аустерліц. Ватерлоо, зміцнення Прусії є паралелями до античних: битв при Херонеї та Гавгамелі, миру під царським скіпетром, походу до Індії, розвитку Риму, і нам стає зрозумілим, що у війнах та політичних катастрофах, не перемога є найбільш суттєвим у боротьбі і не мир є метою переворотів.

Під знаком імени Лютера, як варто визнати, не зовсім вдало проведена епоха править за інший приклад. Тут безіменний розвиток — шляхом церковних соборів — був цілком можливий. Саванарола, за згодою французького короля, проводив ту ж ідею, і до його обрання папою багато хто з кардиналів поставився б із співчуттям. Внутрішньо і зовнішньо розвиток Лютера з випадковою тривалістю деяких понтифікатів, особливо Лева X. Уявімо на його місці Адріана VI. Так само, як глибокий зміст всіх битв та декретів — Наполена не в тих завданнях, які він собі ставив, чи вирішував, так само всі дії Лютера, за своїми зовнішніми цілями й наслідками, були цілком незалежні від глибокої тенденції втіленої ним епохи. Він міг би вмерти мучеником чи папою; і перше й друге було можливим. Але це було б скоріше те, що греки називали Немезидою, тобто лиш долею попереднього плану, і стосувалося б до людини, а не ідеї. Можна було зробити цього честолюбного монаха головою собору; його поступове перетворення на папу, прибічника

реформ, який дотримується помірних поглядів, і схильного до дипломатичної політики соборів, було цілком можливе. Самі по собі сповнені суперечностей, забарвлені то самоненавистю, то самообожнюванням настрої та рішення Лютера залежали дуже від тої поваги, яку виказували йому його титуловані покровителі. З самого початку його мета не дуже вирізнялася від мети інших, навіть від завдань останнього німецького папи Адріана VI. Можливо, що й він мав подібні міркування, але що ми знаємо про його приховані переживання? Весь видимий устрій тодішньої західної культури залежав від дуже небагатьох можливостей, і спершу поділ церкви здавався зовсім неймовірним. Під кінець він став Брутом церкви. Шекспір вивів тип людини, яка порпається в своїй душі, людини, позбавленої добра. Це теж одна з можливостей проведення епохи: самознищення того, хто її втілює в дійсному світі. Брут убив Цезаря, Лютер — церкву, — обидва служачи теорії[9].

Він її справді убив. Приречена на постійний самозахист від протистантизму, вона з тих пір втратила свою царственну свободу. Вона була наївною, потому стала педантичною. І лютеранство теж пережило свої Філіппи, — коли католицький дух створив в ній нову ортодоксальність, в боротьбі проти якої постійно відновлювалась діяльність Лютера у вигляді пієтизму, раціоналізму, матеріалізму та анархізму. Все це, незважаючи на велич явища, належить до зовнішнього, випадково-історичного, що в нього сама себе втягла доля.

Разом з тим особа Лютера має зв'язок з Генріхом Левом у минулому та Бісмарком у майбутньому, іншими «випадковими людьми» крайньої півночі, які втілили епоху, і які дуже споріднені між собою як противники півдня, безконечности, сп'яніння — причому всі три символічні події: Леньяно, Вормс і Кенігрету, з вражаючою виразністю періодичности, відокремлені одне від одного рівними проміжками в 345 років, що промовляє про небуденну фізіогномічну яскравість переживання, на яку була спроможна тільки західна душа зі своїм величезним прагненням чистого простору та історії і яка подібна тільки до незвично просторо і логічно побудованої єгипетської історії, цього втілення єгипетської душі.

18.

Хто повністю сприйняв ці ідеї, той зрозуміє, наскільки фатальним для переживання справжньої історії мусив би зробитися принцип причинности доступний в точній формі виключно на пізніх культурних щаблях і який відтак ще більшою тиранічністю впливає тоді на картину світу.

Кант з великою передбачливістю говорив про причинність як про необхідну форму пізнання. Слово «необхідність» вимовлялося з задоволенням, але коло того забували, що принцип цей стосується лише однієї галузі пізнання, в якій якраз сучасна історичність не мала місця. Все XIX століття намагалося знищити між природою та історією на користь першої. Чим історичніше прагнули думати, тим більше забували, наскільки в тому випадку не варто було думати, силоміць до живого застосовували застиглу схему видимо-просторового зв'язку, причини та дії, історики на чуттєвій картині поверхні історії проводили конструктивні лінії картини природи, і ніхто серед пізніх, що звикли до розумового примусу причинности, людей розуму — не відчував глибокої нісенітниці науки, яка будувалася на основі методичного непорозуміння зрозуміти те, що знаходиться в становленні, як те, що вже сталося. Доцільність стала улюбленим словом, за допомогою якого цивілізований розум підпорядковує собі всесвіт. Машина збудована доцільно. Отже, вона стала корисною. Отже і історія мусить стати подібно побудованою: на цьому висновку рунтується історичний матеріалізм. Якщо ми хочемо зрозуміти наочно справжню ідею долі, нам треба зануритися в душевне життя нашого дитинства і дитячий зовнішній світ. В той час свідомість була вщерть наповнена враженнями живої дійсности, демонічної, фатальної, безцільної у високому значенні цього слова, наповненої постійним рухом і загадковим надприродним змістом. Тоді справді існував «час». Тут у досконалій чистоті панував образ фантазії, який накидав риси пізнішого проясненого, але й в'ялого образу історії, що пізніше щораз дужче мала підпорядковуватися

причинній картині природи цивілізованої людини.

Наука завжди є природознавство. Знання, досвід мають завжди стосунок до того, що відбулося, стало пізнаним. Як життя пов'язане з історією, так знання з природою — з наявно-чуттєвим, яке розуміється як частка і розглядається у просторі, влаштоване за законами причини і дії. Отже, чи існує взагалі наука історії. Нагадаємо, що в будь-якій особистісній картині світу, яка так чи так наближається до зразкової, постійно беруть участь складники обох, і ніколи не буває природи без відголосків живого чи історії без відголосків причинности. Без сумніву, в кожній картині історії знайдуться риси причинного і природно-історичного. І саме вони є підставою для прагматизму. Безперечно, на подібних враженнях засновується наше почуття різниці справжньої випадковости і долі. Хоч би яким дивним це здавалося, випадковість внутрішньо споріднена з причинністю. Їх пов'язує необмеженість, відсутність напрямку. Вони обоє є чимось чужим в картині історії; вони належать поверхні, чия чуттєва пластичність може, щонайменше, збудувати причинні ремінісценції. Без сумніву, що рішуче видимий випадок володіє людиною, то мінливішою є картина історії цієї людини — а разом з нею і сама людина, — і — так само, що більше вичерпується об'єкт історичного опису встановленням причинних зв'язків, то більш порожнім є сам історичний опис. Чим глибше хтось переживає історію, тим рідше зустрічаються в нього строго причинні враження і тим рішучіше вважатиме він їх геть позбавленими значення. Погляньмо на природно-історичні твори Гете і ми будемо вражені, побачивши перед собою зображення живої природи без формул, без законів, майже без жодних слідів причинности. Час для нього не відстань, а почуття. Пересічний вчений, який осмислює, не відчуваючи, навряд чи здатний пережити справжній зміст і глибину явищ. Історія, одначе, вимагає такого переживання і парадокс стає правдою: що більший історик, то менше він належить власне науці.

(Далі буде)

[1] Павло не належав до арабської культури, але до культури пелазгів-полян Трипілля і Халеп'я, які прийшли в Палестину набагато раніше, ніж будь-які інші народи, і в Юдейському Царстві, як і всі апостоли — «мужі галілейські» (відповідно до висновків Соболевського — галицькі, галичанські), вже не кажучи про самарян — вихідців од ріки Самари, були упосліджені. Щодо Магомета, то до нього арабської культури не існувало, була мішанина тих же пелазгів-полян з тюркськими ордами, які прийшли в Малу Азію, в назві якої до того був корінь Русь. Слово араби означало в мові коіне, яку розуміли пелазги Греції і Палестини однаково і якою записані Євангелії, означало не-раби на противагу власне семітам. — Ред.

[2] На те були більш поважні причини. І Мікени, і Єгипет знаходилися далі від прабатьківщини аріїв-пелазгів Трипілля й Халеп'я. В Мікенах і в Єгипті їх було менше, ніж на материковій та острівній Греції. Отже, там де їх було більше, більше дотримувалися арійського прабатьківського звичаю будувати з дерева й глини, як матеріалу, що не тільки сприяє зразковому енергообміну, не тільки з навколишніми первинними сутностями на землі, а й зоряними. В тому була ще й велика ужиткова доцільність. Сьогодні відомо, що дерево і надто глина мають амплітуду коливання тотожну амплітуді коливання здорової клітини. Щодо каменю, випаленої цегли, теперішнього бетону — все навпаки. Цим і пояснюється відсутність кам'яної архітектури на Україні і те, що тут таки найдовше затрималась дерев'яна архітектура храмів. До того ж, над царем своїм не насиплеш високу могилу з піску, отже, доводилося будувати з каменю піраміду. До цього треба ще додати брак лісу, але головне — втрата арійського звичаю, в основі якого було точне знання допотопної цивілізації скіфів-богів-велетнів.

[3] Здається, тільки Євген Маланюк у роботі «Творчість і національність» силою обставин, а головне, невимовним болем, прозирнув глибше, побачив у європейській культурній історії, а відтак і в загальній, ролю «сил світового Зла» (див. Основа, 25(7), 1994 р.). В нашій культурі він чи не єдиний (хіба ще І.Мірчук) розумів О.Шпенглера.

[4] Тут, власне, точніше було б сказати, що твір мистецтва, як образ душі окремої людини і цілого народу в її становленні, є місцем становлення тої душі, що відбувається за законами долі. — Ред.).

[5] Хвалити Бога — не завжди. Ред.

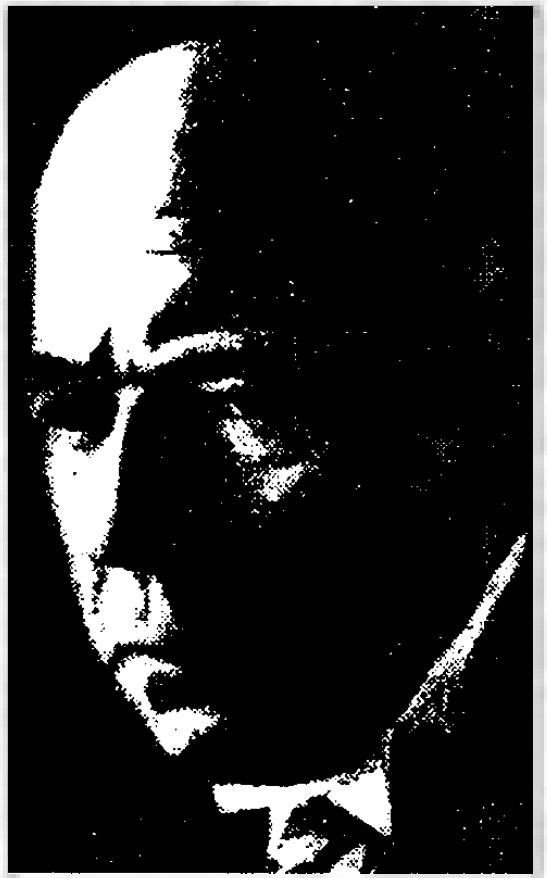
[6] При всій повазі і любові до О.Шпенглера — тут він вже «затеоретизувався». Все якраз навпаки. Пояснення чому так, зайняло б забагато місця. Скажемо тільки, що в діях Цезаря «античного» вже не було, до історії Риму воно взагалі не тулиться. При всій неповазі до Набокова, важко не погодитися з його оцінкою «Фауста» як «филистерской пошлости». — Ред.

[7] Але ж не треба забувати, що гороскоп існував задовго до античности. — Ред.

[8] О, те добро якраз є тою «поверхнею», яку так низько ставив Шпенглер. — Ред.

[9] Аби ж то тільки теорії!— Ред.

Освальд ШПЕНҐЛЕР



Падіння Європи

(ПРОДОВЖЕННЯ)

7

Все, що вимовляла ця душа за допомогою незвичного багатства засобів вираження, у словах, звуках, фарбах, живописних перспективах, філософських системах, легендах, а також значною мірою у просторах готичних соборів, і в формулах теорії функцій, а саме – усе своє світовідчуття, те ж саме єгипетська душа, далека від усякого теоретичного і літературного честолюбства, виразила виключно безпосередньою мовою каменю – могутнього символу посталого. Замість того, щоб вдаватися до гри слів на тему форми протяжности, про свій "простір" і свій "час", замість того, щоб складати гіпотези, систему чисел і догми, єгипетська душа мовчки споруджувала свої великі символи в країні, що омивалася Нілом. Що за люди! Фаустівська душа, "іскра" Екгардта, відчувала себе безмежно одинокою у великих далях – як пісня пастуха на початку третього акту "Тристана та Ізольди". Аполлонівська душа відчувала себе закинутою сліпою силою у безглуздий світ незліченних окремих речей, гнаний і розчавлений, як її приголомшене відображення, цар Едіп. Єгипетська душа уявляла себе мандрівною по вузькій і невблаганно приреченій життєвій стежині. Така була її ідея долі. Єгипетський побут, – це побут подорожнього, вся мова форм цієї культури слугує уособленням одного цього мотиву. Поріг із простором півночі і тілом античности, єгипетський пра-символ швидше всього можна окреслити словом дорога. Це зовсім інший, для нас важкодоступний спосіб розуміння протяжности, до здійснення якого, починаючи від народження і впритул до

Основа. – 1997. – №10 (32).

свого згасання, прагнуло єгипетське мистецтво. Статуя, що урочисто крокує вперед; безкінечні, розташовані строгим порядком, переходи храмів при пірамідах четвертої династії (2930 – 2750), похмурі, що ведуть все звужуючись, через зали і двори до поховальної кімнати; алеї сфінксів, особливо 12-ї династії (2000 – 1788), цикли рельєфів на стінах храмів, упродовж яких повинен проходити глядач, котрі його проводжають і направляють, – все це відображає переживання глибини дуже своєрідного народу, єгипетську долю, з її залізною необхідністю, символізуючи гранітом і діоритом (згадаймо хоча б близьке цьому значення, котре мав граніт для Гете і його пізнання історії Землі). Одначе не слід приписувати пірамідам, цим великим творінням надмірної юности – вони належать готиці єгипетської душі – змістові стереометричних тіл. Так сприймав античний глядач, із переконаністю, обумовленим його світовідчуттям. У єгиптянина, переживання глибини мало настільки сильно підкреслений напрямок, що простір залишався у стані постійного здійснення. Ми спостерігали, як в одвічному переживанні людини, що слугує для неї джерелом одночасно і внутрішнього життя і володінням зовнішнім світом, напрямок у якості ознаки живого поглиблює чуттєве сприйняття і перетворює його у простір, перетворює час у нерухому далину. Те, на що я спробував натякнути словом "дорога", є образом цього існуючого у свідомості світотворчого чину. Дорога означає одночасно і долю, і "третій вимір". Потужні поверхні стін, рельєфи, ряди колон, біля яких вона проходить, являють собою "довжину і ширину", тобто сприйняття, те стороннє, котре життя розширює у світ. Таким чином, подорожній переживає простір у деякому вигляді в його ще не об'єднаних (цілісних) складниках, у той час як античність взагалі не відає цього простору, а нас він оточує у вигляді застиглої безмежности. Тому це мистецтво досягає тільки дії площинами і нічого іншого, навіть у той час, коли воно вдається до кубічних засобів. Для єгиптянина піраміда над царським гробом була трикутником, великою, що завершувала шлях, горуючою над ландшафтом площиною могутньої сили вираження, з якої точки зору він до неї і підходив; колони внутрішніх переходів, що різнилися чіткою композицією і всюди покриті прикрасами, вирисовуючись на темному тлі, створювали враження виключно вертикальних смуг поверхні, що повторювали ритмічне проходження жерців; рельєф ретельно підігнаний під площину – чим дуже відрізняється від античного – і тільки його постаті супроводжують глядача. Все рухається потужно до одної мети. Перевага горизонтальних і вертикальних ліній і прямого кута, виключення ракурсів стверджують двомірний принцип та відокремлюють переживання глибини, яка співпадає з напрямком і метою шляху – домовиною. Це мистецтво не дозволяє ніяких послабляючих напруження душі відхилень.

Хіба не це ж саме – до того ж на прикладі Єгипту воно висловлене високою мовою, яку тільки й можна збагнути – прагнуть висловити наші теорії простору? Не менш до цього прагне і фізіологічне, так як зображення на сітчастій оболонці має також здатність площини, і тільки з допомогою життєвого чину перетворюється на просторове досвідне пізнання.

Символічним переживанням того, хто йшов від воріт пірамідного храму, що знаходиться біля берега Нілу, угору по зачиненому жертовному шляху, який супроводжується усіма символами існування у глибокодумних образах,був сам перебіг становлення простору, що замикає у собі зміст зовнішнього світу. Серед цих форм людина відчувала тотожність становлення простору з життям. Крізь вузькі двері могутніх пілонів – символу народження – доля від будь-яких відхилень вела крізь покої, що чим далі звужувалися до останньої мети, яка уособлювала в собі увічнене у вигляді мумії тіло, що утримує при собі "ка" померлого фараона. Це своєрідна метафізика в камінні, поруч з якою писана – Кантова – видається безпорадним лепетанням. Цей один символ шляху виражає склад єгипетського макрокосму більш вичерпно, ніж могли це зробити будь-які античні чи індійські символи. Це надає єгипетській мові форм ту чистоту і спрощеність, яка сприймається людьми інших культур, нами як нерухомість.

8

В кожній культурі є своя готика, її дитинство. Але і в межах окремої культури кожна окрема особа переживає відповідну мить. Давно помічено внутрішню близькість первісного і дитячого мистецтва. Безперечно, одвічне, що надибуємо навіть у звірів, задоволення наслідувати будь-що є постійно діючим подразником у будь-якому мистецтві. Навіть дитина трудиться над тим, щоб з допомогою малюнка "зобразити" що-небудь, або наслідує дорослих у їх поведінці і виразах. Ми знаємо джерела походження грецької траґедії, козлячі танці селян на діонісовому святі душ, що символізують розбуджену творчу силу природи. Найздібніші з їх середовища до мімічних зображень подорожували від села до села на возах ("віз Феспіда"), переодягшись у звірів ("траґічна маска") і веселили глядачів. Подібне зустрічається в кожній країні. Нам відомі, намальовані з великою подібністю зображення звірів, що були зроблені печерними людьми і бушменами. Хай то буде музика чи живопис – справжній раціоналіст не побачить у мистецтві ніяких більших устремлінь. Ще Аристотель указує на μιμησις, як на суть мистецтва, і звідси походить трохи спрощений вислів Лессинга, що кінцева мета будь-якого мистецтва є задоволення.

З іншого боку, відчуття форми народжуваної культури проявляється з такою силою, що воно до невпізнанности стилізує рослини, звірів і мотив морського тіла. Цього нас навчає в однаковій мірі допілоновий стиль, романський стиль, ранньоєгипетське і ранньоарабське (давньохристиянське) мистецво. Тут нова душа говорить новою, ніколи не існуючою досі і не повторною у майбутньому мовою. Тут ходить не про наслідування, а про символістичне спрямування, не про задоволення, а про демонічний порив, що вдається до всього, тільки не до цікавости розваг, "веселости душі художника". Тільки до такого мистецтва можна вжити поняття стилю; його вплив розповсюджується на всі фор-

ми зовнішнього життя, і дух його згасає тоді, коли культура перетворюється у цивілізацію, а душа – в інтелект.

У цій протидії веселости і серйозності художника, гри і спонукання, наслідуваня і закликання чуттєвого світу перед нами виявляються знову ж таки істинні почуття покарання світу і боязні світу, і нам відразу стає зрозумілим, наскільки всі суперечки про мистецтво пов'язані із цим; у протиріччі аполлонівського і діонісійського, класичного і романтичного мистецтва, форми і змісту, правил і свавілля, артистичности і натуралізму в тій чи інший мірі торкається прихованої тут таємниці. Тільки систематик, людина знеречевленого мислення, захоче розділити і зважити там, де історично, психологічно, особисто діє тільке одне ціле. Одначе необхідно пам'ятати, що й мови не може бути про один корінь мистецтва. Дитяча зміна глибокого захоплення перед мерехтінням світу, перед весною душі, нестримна вимогливість зрілости, зросту, завершення і глибоченного страху перед невідомим, яке знаходиться у цьому розквіті, перед долею, що з ним пов'язана, перед невідомістю кінця, перед таємницею тлінности, – створює на початку кожної культури суворий стиль дорійського чи готичного характеру, велику орнаментику і схильність до масштабної для пізніших поколінь часто загадкової архітектури, на яку не здатні всі культури, що досягли зрілости, як: Барок, Іслам або Середнє Царство Єгипту.

Гігантські твори такого спрямування взагалі не є "мистецтвом" в артистичному розумінні будь-якого, що усвідомлює свої засоби і мету і вибирає свої завдання, живопису, скульптури або поезії; їх виникнення – звичайне явище природи. Собор – це безіменний і мимовільний витвір, що виник із рідного ґрунту і його юного людства, із надр його народжений, а не особисто усвідомлена концепція, що з'являється із волі будь-якого митця. Несподівані, прості і цілісні, що переконують своїм виразом наполегливости та муки, повні солодкої туги і самозречення, всюди назустріч світу виростають ці юнацькі сни ранньої душі: велика архітектура, великий міф, епос, новий орнамент, війни героїчного часу. Будь-який страх світу, як ми бачили, є страх простору, здійсненного, межі – смерті. Вона знаходиться у переживанні глибини, з якої народжується зримий світ. Образ, число, простір та страх – мають спільну основу. І таким чином здійснений, приведений з допомогою прасимволу в нерухомий порядок і завдячуючи цьому в усій своїй мірі, що став уподібненням цієї душі – її макрокосмом – світ стає ворожим принципом, царством темних сил, втіленням зла. У цьому зіставленні ворожнечі між душею і світлом є першоджерело усякого світогляду. Через те юна душа раптово усвідомлює усамітнення своєї людської стихії серед усього скороминучого. Це – демонічний початок усякої природи – природи, як світу протяжности, – так само знайомий античній душі, як і будь-якій іншій. Фаустівське і магічне християнство, орфітки зі своєю формулою σωμα σνμα і єгипетська Книга Померлих мають чимало спільного. Тисячі міфічних образів, легенд і звичаїв

свідчать про це. Навіть простенький орнамент на руків'ї меча, посудині чи капітелі колони, грецька культова драма є не що інше, як засіб умилостивлення гніву Богів. Так, Лівій (VII, 2) називає сценічні ігри (трагедії), влаштовані у Римі для відвернення чуми, caelestis irae placamina. Ось це демонічне, викликане до проявлення фактом з'яви простору, душа прагне відкинути, підкорити, освятити, заклинаючи його чарами символу. Вона дає йому форму, огороджує кордонами свідомости відповідної значимости, називає, тобто робить його залежним від себе.

Тому найперше і простіше із всіх мистецтв звертається до пра-матері світу, до каміння, втілення опору, чий страх прагне зламати. Ми ніколи не зрозуміємо гігантську архітектуру соборів і пірамід, якщо їх не визнаємо за жертву, яку юна душа приносить стороннім силам. Жертва, у первинному для людства змісті, означає принесення у дарунок чогось такого, що складає частину власної душі. Переважно це тварина-тотем, у якій є якась частка душі клану, або в яку з допомогою посвят входить душа того, що приносить жертву, і жертвопринесення якого здійснює містичну єдність із силами.

Такою жертвою, до того ж, найбільшою з усих, є всі ранні архітектури. Тому що в них зберігається не лише той чи інший символічний зміст, як у культових танцях і піснях, у картині, статуї чи сонеті, але весь дух культури, що рухається через своє перевтілення в камінь "я" єднання з основами світу. Древній собор є найповніший макрокосм фаустівської душі, пірамідний храм – єгипетської, базиліки Равенни чи Візантії – магічної. Усі пізніші творіння мистецтва у порівнянні із ними є частковими. Тони і фарби, прозорий мармур, лита бронза, міцне і вимовлене поетичне слово – все це засоби мистецтва; вони зрікаються свого стихійного існування або позбавлені його. Усяке усвідомлене художньо егоїстичне, повне примхи і "волі". Його твори вже не виростають із матеріального ґрунту. Ідея безособової жертви всієї душі зникає разом із ранньою епохою.

Це перше мистецтво вимагало усвідомлення перемоги і тому долало камінь, заставляло його виростати із землі у символічних формах. І так як питання стояло про саме життя, ці форми безпосередньо привели до думки про смерть: у пірамідних храмах, чиї внутрішні переходи до царської усипальниці, так як і в соборах, де високо під склепіннями кораблі з рядами колон направлені до вівтаря, що зберігає таємницю євхаристії, жертвопринесення, що став людиною Бога. У порівнянні з таким мистецтвом всі інші скидаються на гру, надто земними і естетично-смакуючими. Звідси ці великі важкі форми, якими обтяжило себе віруюче людство, щоб зробити архітектуру дійсно жертвою. Видається просто дивом та розумова сила, з допомогою якої люди ще на ранньому етапі розвитку вирішували з першого приступу, із впевненістю сновиди, майже несвідомо технічні задачі, на яких не раз спотикалося зріле знання пізніших століть. Я пригадую у зв'язку з цим великі брили підмурівку сонячного храму в Баальбеку, перемага-

ючи опір яких зовсім для нас загадковими методами, рання арабська епоха служила ідеї свого буття і переживанню свого світового простору, а також казкові кам'яні брили соборів і пірамід, що вознеслися од землі вгору до світових просторів. Подібно до того, як близько 1100 року князі, міщани і челядь бралися за візки, щоб звести собори серед малих міст – вся гордість зодчих закарбована у віршах другого Титиреля, – у рівній мірі будова Хеопсової піраміди повинна була бути чином посвячення. При багатстві технічних і матеріальних засобів ні Рококо, ні Періклові Афіни, ні Багдад Гаруна-аль-Рашида не змогли б створити подібного. Акрополь, Версальський палац, Альгамбра, творіння вишуканого художнього смаку, видаються поруч з ними маленькими і надто людськими.

9

Обидва мистецтва мрії, велика орнаментика і велика архітектура, завжди передують початку нового культурного розвитку. Безперечно, багато мотивів північного орнаменту мають пранімецьке чи кельтське походження – і в Едді багато кельтського, – не кажучи вже про запозичення в арабів і античності, але тільки у X столітті виникає цілісне природне формування фаустівського орнаменту у всій його незглибимості, представленого тими зразками, якими захоплюємося в соборах Св. Трофима в Арлі, Св. Петра в Ольні, Св. Лазаря в Отені, в соборах Пуатьє, Муассака, у німецьких соборах, особливо в епоху Оттонів і Штауферів, на лавках хорів, на посуді, одязі, книгах і зброї. Тут новий прасимвол, безмежний простір, перетворив усю різноманітність форм у єдину цілісну мову. Одночасно із магічними куполами сірійських базилік пробуджується чарівна мова арабески, і заплутуючи, поглинає всі лінії, одухотворює з тих пір і позбавляє матеріальности все те, що є духовною основою арабської культури – впритул до світу форм перського, лангобардського і норманського, так званого "середньовічного" мистецтва.

Свята строгість переважа в цих ранніх формах. Не без підстав давня доріка має найменування геометричного стилю. Давньохристиянське – пізньоязичницьке мистецтво саркофагових рельєфів і портретів костянтинівського стилю вважалися на тих же принципах і досі вважаються мистецтвом занедбаним. У надгробному храмі Хефрена (4 династія) математична простота досягає своєї вершини: скрізь прямі кути, квадрати, прямокутні пілястри; ніяких написів,ніяких переходів; тільки декількома поколіннями пізніше пом'якшуючий напруження орнамент нарешті прагне проникнути у величну магію цих залів. Подібно до цього і благородний романський стиль Вестфалії (Корвей, Мінден, Фрекенгорет) і Саксонії (Гільдсегейм, Гернроде) потрапив із невимовною внутрішньою силою і гідністю, далеко перевищуючи всю готику, вкласти весь зміст світу в одну лінію, одну капітель, одну арку.

Для простоти цієї раньої мови душі ніщо не стоїть на заваді. У ній ми знаходимо символи, про характер яких, як символів, і донині ніхто не

щастя. Соціалізм припускає наявність виключно історичної обдарованности, так як пов'язує майбутнє з минулим; зовсім аісторичний. Він ні про що не пам'ятає та ні про що не турбується. Єгипетська держава в деякому відношенні соціалістична. Історія індійських держав – якщо про таку можно говорити – стосовно безтурботности, покірности, ходи явищ, має в собі щось античне. Хто володіє внутрішнім розвитком – в часи Гете це називалось культурою людини – і звітує собі, той володіє внутрішнім майбутнім і волею до нього. "Державою" внутрішньої людини є характер. Створення характеру та історія держав, як біографічні форми окремої особи і її культури, у своїй глибині ідентичні. Шекспір створив поряд зі своїми Отелло і Макбетом також серію своїх історичних хронік, Гете поруч з Егмонтом – Тассо, разом із зовнішньою – внутрішню революцію. Дон-Кіхот, Дон-Жуан, Вертер резюмують також відому політичну фазу, і зовсім неантичну, психологічну діалектику в романах Шодерло де Лакло, Стендаля і Бальзака можна назвати політикою душі; в цьому розумінні Жюльєн Сорель вихованець Наполеона. Аттична драма неполітична – отже, міфічна – і позбавлена формального мотиву внутрішнього розвитку. Як Антигона не є характером, що "складається у потоці світу", так і Афіни не держава в Західно-європейському контексті. І та і інші всією сумою свого буття належать миті, як евклідівське тіло. У них немає генезису і мети буття. Два явища , світова картина історії і феномен держави, в якій, за висловом Гете, беспосередньо спостерігається ідея, зіставляються один з одним як теперішнє і минуле. Тому західна політична історія і західна система держав являють собою волю і досягнення; відповідно, антична історія і роздріблена чисельність полісів – то віддання себе волі, долі і результатові цього.

Так само і готичний собор належить до північної віри, як пережите до переживання. Дихання його просторів є Духом Божим. Він символізує "шлях до Бога", до алтаря, який приховує у святій світлиці безперервне диво, що об'єднує прихожан його у видиму церкву, наче, існуючи поза межами простору і часу, фаустівську общину. Думка ця, що є виключним досягненням західної душі, виникла у X столітті і затверджена як догмат на Лютеранському соборі у 1215 році, створила із арабської базилики східного християнства собор. Відчуття простору магічної людини, вперше проголошене Пантеоном, що побудований сірійцем у Римі, і що проходить через купольні споруди Равенни і Візантії до великих мечетей ісламу, раптово поступилося місцем новому переживанню глибини, а відповідно і новій архітектурі і державницькій ідеї. У придворній капеллі Карла Великого в Ахені – за духом своїм мечеті – немає ще ніяких прикмет цих нововведень. Безсумнівно, завдяки подібному раптовому духовному злету в кінці IV династії – близько 3000 року, коли із закінченням Тиніської епохи пробуджується до життя єгипетська культура – одночасно з новим світовідчуттям виникли, як дещо цілісне, ідея релігії, ідея держави фараонів і втіле-

на їх зодча думка тодішніх незвичних храмів мертвих.

10

Нині із цієї відмінности між собором і пірамідою, між незримою церквою і видимою державою, як формами вираження духовної общини, стає зрозумілим потужний феномен готичної душі, що спрямований у прекрасному пориві через всі кордони видимої чуттєвости. Чи може бути щось більш неприйнятним духові єгипетської держави, котрому служили всі фараони, чию тенденцію хотілось би назвати піднесеним реалізмом, чим політичне честолюбство імператорів саксонських,франконських і Гогенштауфенів, що загинули через те, що вони прагнули далі всяких реальних державних можливостей. Визнання обмежень було б для них рівнозначне приниженню ідеї влади. Тут безмежний простір у якості пра-символу із всією своєю невимовною силою вступає в межі суспільства, і до образів Оттонів, Конрада II, Генріха IV і Фрідріха II можна додати норманів, завойовників Ісландії, і особливо великих пап Григорія VII і Іннокентія III, які хотіли зрівняти видиму межу влади з межами відомого на той час світу. В цьому різниця гомеровських героїв з досить обмеженим географічним світоглядом від вічно спрямованих в далину героїв переказів про Грааля, Артура і Зігфріда. В цьому також різниця хрестових походів, коли воїни з берегів Ельби і Луари відправлялися до крайніх меж відомого на той час світу, від тих подій, які лягли в основу Іліади, і місцеве обмеження і обсяг яких дає можливість робити точні висновки про стиль античної душевної стихії.

Дорична душа здійснювала символ тілесно-особистої окремої речі, так як вона зневажала всі великі, далеко сягаючім творінням. Є достатні причини тим обставинам, що перша післямікенська епоха нічого не лишила нашим археологам. Якщо єгипетська і фаустівська душа знайшли свій перший вираз в великій архітектурі, то антична душа шукала свого виразу в відмові від неї. Досягнутий нею, нарешті, вираз є доричний храм, вражаючий тільки своєю зовнішністю, як масивне утворення серед ландшафту, що заперечує взагалі простір, як такий. Залишився без художньої оцінки, як те, чому не повинно бути місця. Єгипетський ряд колон підпирав звід зали. Грек перейняв цей мотив і пристосував його до свого складу, вивернувши його тип побудови, як рукавичку. Зовнішнє розташування колон є залишок "внутрішнього простору".

На противагу цьому магічна і фаустівська душа будувала свої посічені з каменю сновидіння у вигляді перекриття склепінь, що несли значимість внутрішнього простору, зодча ідея яких перехоплює дух обох математик, алгебри та аналізу. У розповсюдженому від Бургундії і Фландрії методі будуваня ребристе хрестове склепіння з його розпалубками і контрфорсами означає взагалі вирішення замкнутого обмеженого чуттєво-видимими площинами простору. Внутрішній простір все ж являє собою дещо тілесне. Тут спостерігається прагнення вирватися із цього простору у безмежність, як

пізніше до цього ж прагне зроджена під цим склепінням контрапунктна музика, цей безтілесний світ назавжди залишився ранньоготичним. У всіх випадках, хоч би в найпізніший час, коли багатоголоса музика підносилась до своїх вищих можливостей, як, наприклад, в Страстях по Матфею, у Героїчній сонаті, у Вагнерівських Тристані і Парцифалі, вона із внутрішньою необхідністю ставала соборoподібною і поверталась до своєї батьківщини, до кам'яної мови епохи хрестових походів. На допомогу повинна була прийти вся сила глибокодумної орнаментики з її дивно-страхітливими перетвореннями рослин, тварин, тваринних і людських тіл (С. П'єр в Муасаці), заперечуючи субстанцію каміння розчиняючи всі лінії в мелодії і фігурації теми, всі фасади – у багатоголосі фуги, тілесність статуй – в музику складок, щоб остаточно вигнати античний привид тілесності. Ось у чому справжній глибокий зміст великого віконного скла соборів з їх строкатою, прозорою, відповідно зовсім не матеріальним живописом – мистецтвом, що ніколи більш не повторюється і являє собою найрізкішу із всих мислимих протиріч античної фрески. Це найкраще видно, наприклад, в Sainte Happele в Парижі, де поруч із сяючим склом каміння майже зникає. На противагу фресці, цій ніби тілесно зрощеній із стіною картині, чиї фарби передають враження предметності, тут ми натрапляємо на фарби, що подібні просторовій свободі звуків органа, зовсім відречені від посередництва несучого майдану, вільно майорять в безмежжі. Порівняймо тепер фаустівський дух цих високо пронизаних кольоровими променями, спрямованих до хору церковних кораблів із враженнями від арабських – відповідно, давньо-християнсько-візантійських – куполів. І сферичний купол, як би вільно злітаючи над базиликою чи над восьмикутною спорудою; означає також подолання античного принципу природної ваги, вираженої співвідношенням архитрава та колони. І тут каміння саме себе заперечує. Прозоро-хвилююче сполучення кулі та багатокутника, бриба, наче позбавлена ваги і піднесена над землею на каміному кільці, приховування всіх тектонічних ліній, маленькі отвори угорі зводу, що спускають донизу незвичайне світло, через що кордони простору ще більше втрачають реальність, – такими явлені перед нами шедеври цього мистецтва і Сан-Вітале в Равенні, св. Софія у Візантії і Печерний Храм у Ієрусалимі. Замість єгипетських рельєфів з їх чисто площинним трактуванням, чітко уникаючи будь-якого нагадування про глибину ракурсу, замість заманливої всередину споруди зовнішій простір світу віконного живопису соборів, – мерехтливі мозаїки і арабески, де торжествує золотий тон, одягають тут всі стіни і сповіщають дійсності казкову, невизначену примарність, завжди таку привабливу для північної людини в мавританському мистецтві.

11

Отже, феномен стилю знаходиться у підданій нами дослідженню суті макрокосму, пра-феномені культури. Той, хто вияснить для себе зміст цьо-

го слова, не зможе поставити на одну площину фрагментарні і хаотичні художні прояви первісної людини і всеосяжну визначенність стилю. Тільки мистецтво великих культур, що діє як єдине ціле в понятті вираження і значення, володіє стилем – до того ж не саме тільки мистецтво.

Існують прекрасні замальовки звірів, виконані людьми ділювіальної епохи і дикунами, а також дуже високо розвинені микенське і меровінгське мистецтво. Однак, саме в них і прояснється з повною наочністю згадана різниця. Це не є стилем. Все це – ізольоване, що знаходить радість в образах і наслідуванні, повне розуміння гармонії і відтінків, але зовсім позбавлене, скажемо відверто, метафізичного відчуття форми, яке несвідомо прагне до визначеної мети у всіх випадках свого виявлення у творах мистецтва, у будовах, в посуді і прикрасах. Тільки таким чином з'являється стиль, що є ненавмисність і неминучість (тепер особливо ми повинні підкреслити це) прагнення, характерне всій діяльності, що залишається незмінним, починаючи від ранньої дорики аж до римлян, чи від раннього романського стилю аж до Ампіра. Порівняймо, Аахенський собор з будовами, що споруджені на 150 років пізніше: в цьому проміжку народився стиль. Споруди Карла Великого – наочний приклад мистецтва, що існував поза і до атмосфери стилю, відповідно, поза культурою. В них немає пра-символу, який можна і потрібно було знайти. Також різняться один від одного на основі прикмети внутрішньої необхідности форми геометричні візерунки, пізньомікенського і ранньодорійського мистецтва. Тільки дорика вкладає в них відому тенденцію, відомий світовий закон. З іншого боку: ми бачимо, що ця тенденція завершується в античності з епохою олександринізму, у нас близь о 1800 року. Можливості саме цієї ідеї форми вичерпались. Починаючи звідси і йде наслідування, придумування "стилів", що змінюються кожні 10 років і з якими кожен робить, що йому заманеться; люди займаються повторенням, комбінуванням, турбуються до крайнощів зовнішніми дрібницями, бо потреба художньої роботи ще продовжує існувати, одначе, стиль, тобто необхідне мистецтво, уже вмер. Такий стан зберігається і в наші дні.

В стилі вибухає і, перевищуючи всякий усвідомлений художній замір – що є взагалі пізнє і міське явище – несвідомий душевний елемент, те, що я означив словами: ідея існування. Стиль є доля. Він дається, але його не можна придбати. Усвідомлений, наміченний, надуманний стиль є хибним стилем, як це стверджується прикладом всіх пізніх епох, а особливо нашою сучасністю. Великі художники і великі творіння мистецтва, – це явище природи. Світ – природа – є усвідомлення душі; рівноцінне, і здійснене художнє творіння є творінням душі: і те інше невимушені, не залежать від вибору, необхідні, отже, і те і інше – "природа". На цьому заснована внутрішня тотожність стилю і відповідної математики. Форми стилю всі без винятку екстенсивні форми. Із двох древніх людських художніх прагнень, бажання наслідувати і бажання символізувати, це останнє, орнаментель-

на воля, створює стиль. Не в покаранні світу, а в страхові світу закладений найглибше із доступного нам коріння всіх елементарних художніх форм. Художньому творінню стиль притаманний саме в тому понятті і тією же мірою, якою фізичному уявленню, крім теоретично-образного, притаманний ще й математичний зміст.

Щоби переконатися на прикладі, повернімося ще раз до великого феномену єгипетського стилю, який за останні декілька років став для нас ще більш приступним. Якщо взагалі це можливо в будь-якому стилі, то саме тут ми бачимо володіння смертю. Тут вічність позначає кожну риску; не захоплюючу пристрасть, яка в готиці спрямовує свій політ, прагне відділитися від земного і загубитися в потойбічних просторах; не та надто тілесна, і на наш погляд, трохи поверхова схильність античности оточувати себе насолодою хвилини і забувати все інше. Єгипетський стиль повен глибокого реалізму. Він охоплює все швидкоплинне; він визнає все стале і обмежене – і тому до останньої епохи він надає перевагу в якості матеріалу камінню, але з тим, одначе, щоб пересилити його. У Рембрандта, Бетховена і Мікельанджело в кожній рисі ми відчуваємо страх перед простором; в архітектурі Мемфіса і Фів страх цей лишається далеко позаду.

Близько 1100 року одночасно у Франції, у Верхній Італії і Західній Німеччині входить в звичай перекриття склепіннями середнього корабля соборів, замість існуючої до того часу площинної стелі. Єгипетський стиль починається з творчого акту, рівний несвідомості і символічній виразності. На початку IV династії (2930 до Р. Х.) пра-символ шляху раптом вступає в життя. Світотворче переживання глибини, що притаманне цій душі, отримує свій зміст від самого фактору напрямку: глибина простору, що став нерухомим часом, далиною, смертю; доля повністю хазяйнує над засобами вираження; виключно чуттєві виміри довжини і ширини перетворюються в допоміжну поверхню, яка обмежує: вказує дорогу далі. Настільки ж раптово близько початку V династії з'являється специфічний єгипетський низький рельєф, розрахований на близьке сприйняття, і своїм циклічним розпорядком примушує глядача рухатися вздовж поверхні стіни у визначеному напрямку. Пізніші ряди сфінксів і статуй, підземні і терасові храми, статуї замислені йдучими і споглядаючими вперед, а не з профілю, все більше підкреслюють прагнення до єдиної далекої мети, існуючої в світі єгипетської людини до смерті і могили. Було помічено, що вже в ранні часи товщина і відстань між окремими колонами в колонадах розраховані так, щоб затуляти собою бокові щілини. Це явище не повторюється більш у жодній архітектурі.

Велич цього стилю здається нам чимось застиглим і нерухомим. Звичайно, він стоїть поза всякою пристрастю, яка ще шукає і боїться і таким чином сповіщає другорядним деталям суб'єктивну і неспокійну зміну в ході століть. Все, на наш погляд, існуюче в елементах свого мікрокосму єгипетська душа відсувала на задній план, але, безперечно, настільки чужий Єгипту

фаустівський стиль – він також, починаючи з самого раннього романського стилю, аж до Рококо і Ампіру, зі своїм неспокоєм і зі своїми пошуками чогось, видався б єгиптянину чимось надто одноманітним. Одначе, із встановленого нами поняття стилю випливає – і ми не повинні забувати цього, – що романський стиль, готика, Ренесанс, Барокко, Рококо суть тільки фази одного і того ж стилю, в якому ми, звичайно, в першу чергу відзначаємо змінне, а око по-іншому влаштованої людини відзначить постійне. Дійсно, чисельні перебудови романських споруд у стилі Барокко, пізньоготичному і Рококо, до того ж, в цьому немає нічого антигармонійного, внутрішня гармонія північного Ренесансу і сільського мистецтва, в яких готика і Барокко стають геть тотожними, вулиці старих міст, де фронтони і фасади найрізноманітніших стилів співіснують в гармонійній єдності, нарешті, неможливість в деяких випадках відрізнити романський стиль від готики, Ренесанс від Барокко, Барокко від Рококо, – все це переконує, що "родинна схо-жість" цих фаз набагато значиміша, ніж це видається нам.

Єгипетський стиль абсолютно архітектонічний аж до епохи згасання єгипетської душі. Він не допускає ніяких відступів вбік розважального мистецтва, ніякого станкового живопису, ніяких погрудь, ніякої світської музики. В античності з початком іоніки напрямні у створенні стилю переходить від архітектури до залежної від неї пластики; в епоху Барокко вони переходять до музики, мова форм якої, в свою чергу, владарює над усим зодчеством XVIII століття; в арабів з початком ісламського періоду орнаментика арабески розчиняє всі форми архітектури, живопису і пластики, надаючи всьому стилю особливий відбиток, який ми б тепер назвали характерним для прикладного мистецтва. В Єгипті продовжується незаперечне панування архітектури. Остання тільки пом'якшує свою мову. У залах пірамідних храмів IV династії (храм піраміди Хефрена) стоять позбавлені прикрас стовби з гострими кантами. У спорудах V династії (піраміда Сахура) з'являється рослинна колона. Закам'янілі величні лотоси і пучки папірусу виростають із алебастрової підлоги, що являє воду, оточені пурпуровими стінами. Стеля прикрашена птахами і зірками. Свята дорога від воріт до могильної кімнати – картина життя – являє потік. Це сам Ніл, що злився в одне ціле з простором напрямку. Дух рідної землі з'єд-нується з народженою від нього душею. Звичайно, таким же чином евклідівське буття античної культури прив'язане таємним зв'язком до безлічі дрібних островів і підніжжя Егейського моря, а вічно спрямована в нескінченність пристрасть Заходу – до широких низин Франконії, Бургундії і Саксонії.

Єгипетському стилю притаманний такий надлишок виразности, який за інших умов може бути зовсім недосяжним. Мені здається, що нудьга, це розрідження окремих моментів життя, яке нам також знайоме, як і грекам, була геть чужою для єгипетської душі. Жити і тільки жити, вкладати в кожну хвилину, якомога, більший зміст дії, стає необхідністю під кутом

такого погляду на світ, перед символами ієрогліфів, мумій і надмогильних пірамід. Можна тільки відчути цей уклад буття, а не висловити його. Правилом є не наша "воля", не антична "софросине", а якась невимовна словами повнота буття. Люди не пишуть і не говорять, – вони творять і діють. Велике мовчання – перше наше враження, що отримуємо від усього єгипетського, – вводить в оману відносно потуги цієї життєвої сили. Немає культури, що володіє так душевним життям. Немає народних зборищ, немає балакучої античної громадськости, немає північних гір літератури і публіцистики, – тільки визначено-впевнена, сама собою зрозуміла діяльність. Про подробиці ми вже говорили. Єгипет мав математику вищого порядку, але вона проявлялась переважно у майстерні будівельної техніки, незрівнянній системі каналів, неймовірній астрономічній практиці, і не залишила жодного теоретичного твору ("Розрахункову книгу Яхмоса" не можна вважати чимось важливим). Вже Давнє Царство (що відповідало часу німецьких імператорів) володіло майже неперевершеною, завбачливою на ціле покоління вперед, соціальною економікою, що мала, одначе, форму добре розчленованої, обмірковуючої кожну дрібницю бюрократичної держави. Римляни повинні були спиратися на нього з метою збереження життєдіяльности своєї імперії, до того ж, вони ніколи, як слід, не розуміли його духу. Єгипту довелось годувати імперію, постачати її грішми і управляти нею; завдяки зразковості своїх установ Єгипет зробився природним життєвим нервом імперії, і Цезар прагнув перенести свою резиденцію до Александрії. Але немає жодного єгипетського твору з державного права та фінансової науки. Пізніше римляни присвоїли собі літературну славу, приводячи до системи тінь цієї мудрости. Мені здається, ми ще й досі не уявляємо яка значна частина Corpus Iuris, (саме створення, а не римська правосвідомість) походить з берегів Нілу. Єгиптяни були філософами, але в них не було "філософії". Повсюди ніякої ознаки теорії і доступна тільки декому майстерність на практиці.

І схоже на те, як усяка наука на берегах Нілу була дією, а не дискусією, так само і ранній епос, й ідилія, притаманні кожній епосі, народжувались не в поетичному мистецтві слова, а в камені. Стосовно цього, то V і VI династії відповідають епосу Гомера, пісні про Нібелунгів і Парцеваля. Тоді були створені рельєфи великих храмів. Вряди-годи знайдуться інші приклади такої життєвости і такої веселости дитячо-прекрасного настрою, як ці камінні ідилії, що належать до 2700 року до Р. Х., з їх полюваннями, рибальством, сценами пастухів, сварками та іграми, святковими та сімейними сценами, прогулянками, землеробством і копіткими ремеслами, що розповідають про все різноманіття життя з такою бадьорою силою і щедрістю, з такою тонкою чуттєвістю, без усякої – гомерівської рефлексії. Чимало говорять про ясність і бадьорість людей інших культур і називають при цьому поруч з Гомером Феокріта, поруч з Вальтером фон-дер Фокельвейде при нагоді, Рабле чи Моцарта. Але

до подібного не сягали елліни у свої кращі часи, не кажучи вже про флорентійців і нідерландців, Рафаеля та Рубенса. А саме – "щастя". Тільки завдяки йому і досягається удосконалена символіка пірамідних храмів. Поруч із архітектонічними складниками форми, з допомогою яких пізнається і переборюється ідея смерти, знаходиться складник – ліричности, наслідування, який створює образ життя. У готиці перший створив у соборах, другий – в епічній поезії два окремих світи форм; тут же, з допомогою символу дороги, збережена їх одухотворена єдність.

Гете якось висловився про щастя свого існування такими словами: "Коли мені було вісімнадцать років, Німеччині теж було вісімнадцять" Серед усіх відомих нам культур, мабуть, одна лиш єгипетська досягла усвідомлення такого щастя. Тільки з часу її нароження взагалі і починається людство. Ці ідилії, що належать наслідуванню, а не символічному мистецтву, не засмучена ніяким баченням старих, відмираючих культур ясність – у греків перед очима був давній Схід, у нас "падіння античного світу" – блискуча духовність, повне усвідомлення власної сили самовладання, визначеність мети, досягнутого звичного суворого порядку і дисципліни, ніяких сумних роздумів, ніяких миттєвих бажань, ніякої боязливої стоїчної поміркованости, ніякого сліду трохи вимушеного сміху Ренесансу чи вихованого на самообмеженні Періклового часу, але наївне, відчуте, непридумане щастя, – все це промовляє до нас мовою цих рельєфів, що прикрашають шлях до царської поховальної кімнати.

12

Єгипетський стиль – це вираз сміливої душі. Його суворість і вагомість ніколи не відчувалися і не підкреслювалися єгиптянами. Наважувалися на все, але мовчали при цьому. У готиці і Барокко подолання масивности є постійним, усвідомленим мотивом мови форм. Драми Шекспіра найяскравіше промовляють про відчайдушну боротьбу між волею і світом. Антична людина відчувала свою слабкість перед "силами" страху і співчуття, звільнення аполлонівської душі від гніту в момент перипетії – такою була за Арістотелем дія античної обрядової трагедії. Коли грек бачив перед собою видовище, як дещо, знайоме – адже кожний знав міф, жив ним і в ньому – безглуздо побитий долею, за повної неможливости якого-небудь опору, схилявся в прекрасній позі, героїчно протистоячи; в цей момент дійсно в евклідівській душі відбувалось надзвичайне піднесення. Якщо життя не мало вартости, то таку мав великий жест, з яким його втрачали. Люди нічого не хотіли і ні на що не зважувалися, але знаходили п'янку красу в тому, щоби стерпіти. Вже особистість Одісея, більше ніж Ахілла, що стала пра-образом еллінської людини, свідчить про це. Мораль кініків, стої, Епікура, загальноеллінський ідеал, Діоген у своїй діжці, – все це тільки приховане боягузство, і дуже відрізняється від гордости єгипетської душі; по суті аполлонівська людина ухиляється від життя, аж до самогубства, яке тільки в цій культурі отримало значення позитивного етичного чину і

виконувалось із урочистістю сакрального символу; діонісівський хміль видається сумнівним, внаслідок нестямного насильства, чого теть не знала єгипетська душа. Грецька архітектура з її співвідношенням підпорів і ваги та притаманним їй дрібним масштабом здається постійним відхиленням від важких тектонічних завдань, які вишукувались на берегах Нілу та пізніше на берегах Рейну прямо-таки з якимось тривожним почуттям обов'язку, які були відомі і яких, звичайно, не уникали в мікенську епоху. Єгиптянин любив тверде каміння і велетенські споруди; відбирати завдання тільки найвищі, відповідні його внутрішній самосвідомості, але греки цуралися цього. Дуже примітно, що вони, успадкувавши високорозвинену мікенську техніку кам'яних будівель, до того ж у скелястій, бідній на ліси країні, знову повернулись до використання деревини. Міц-ність не входить у їхні технічні завдання. Спочатку їх будівництво відшукує невеликі завдання, потім зовсім завмирає. Порівняймо його в усьому його об'ємі в сукупности індійського, єгипетського або навіть західного будівництва, і ми будемо подивовані незначустістю цього феномену. Воно вичерпується декількома видами дорійського храму і завершується винаходом (біля 400 р.) корінфської капітелі. Все інше – тільки поєднання більш раннього.

Стиль – як і почерк – нічого не залишає прихованого. Античне буття, хоч би скільки говорили про надмірність його життєвости, зберігається дякуючи тільки гідній подиву мудрости самообмеження. Воно не могло бути марнотратним у галузі духовній. Воно хапається за дійсне і тутешнє переднього плану життя і не включає в картину світу далеч народжень і смерти, минулого і майбутнього, засвоєння яких вимагає зовсім іншу силу волі і могутність душевної стихії, тієї далечі, до якої звертався глибокодумний праеллінський міф, чиї останні сліди ми знаходимо у Ес-хіла.

Ось до чого приводить аполлонівський принцип подрібнення твору мистецтва і форм життя. Це рівнозначно відмові від історії, як і від просторової далечі. Окремий храм, окрема статуя, окреме місто – такі ці крапкоподібні одиниці, в яких ховається буття, як равлик у свою мушлю. Будь-якій іншій культурі знайомі далекі політичні дії, колонії, колоніальні держави. Але ці сотні крихітних грецьких міст являють рівну кількість політичних точок, "неначе еллінські каймі, увіткані у варварські держави", – за висловом Ціцерона. Будь-яка спроба з боку метрополії виявити вплив на колонії з метою утворення більш просторого організму, в ту ж мить призводила до жорстоких війн (Корінор і Коркіра біля 670 р.). Кожний храм зі своїми жерцями є релігійним атомом. Майже не звертають уваги на дивовижність такого явища. Дурні знаходили в ньому "здорову огиду еллінів до клерикалізму". Хоч Аполлона та Афіну називали загальноеллінськими божествами, не існувало їхнього загальновизнаного культу. Тут не слід піддаватися облуді поезії. Імена великих Богів далеко не були загальним набутком, але зазначений іменем Аполлона "numen" в кожній місцевості був чимсь

самостійним. Святилища Зевса в Додоні, Олімпії та інших містах не мають між собою ніякого зв'язку, таке ж саме становище з храмами окремих богів в одному й тому ж місті. Навіть стосовно до орфіків і союзу піфагорійців не може бути й мови про релігійну общину, у розумінні жрецької общини Ра, релігії Мітри, в розумінні давньоперської, давньохристиянської общин або сект ісламу і протестанства. Але така ж відмінна риса аттичної пластики, нерухома в вільному просторі, ні з чим не пов'язана статуя. І вона ж повторюється в усякій античній картині міста. Немає широко продуманих ліній вулиць, немає відбудованих за обумовленим планом майданів; строката мішанина будівель і статуй наповняє Акрополь і священний округ Дельф і Олімпії, поки, наостанок, в епоху еллінізму не розвивається смак до наслідування східного, що просякнутий одним загальним духом, планом міста.

Організм історичної послідовности стилів стає, таким чином, доступним нам. Стилі не наступають один за одним, ніби хвилі чи биття пульсу. Вони не мають ніякого стосунку до особистости окремих художників, до їх волі або свідомости. Навпаки, стиль у значенні опосередкованої стихії апріорно лежить в основі художньої особистости. Стиль, як і культура, є прафеноменом у суворому гетевському розумінні, хай то стиль мистецтва, державної освіти, думок, відчуттів, форм вираження релігійної свідомости або іншої групи явищ дійсности. Так само, як і "природа", стиль є постійно нове переживання людини, повне вираження миттєвих властивостей його становлення, його "alter ego" і відображення в дзеркалі. Тому в загальній історичній картині культури може існувати тільки один стиль, а саме стиль цієї культури. Було б помилкою визначати окремі фази стилю, як-то так званий романський стиль, готику, Барокко, Рококо, Ампір, у значенні самостійних стилів, і прирівнювати їх до єдности зовсім іншого порядку, як-то: єгипетський, доричний або мавританський стиль, або, востаннє, "доісторичний стиль". Готика і Барокко – це юність і старість тієї ж сукупности форм, зріючий та дозріваючий стиль Заходу. Нашій естетиці нестало в цьому стосунку перспективи, неупередженности погляду і доброї волі до знеречевлення. Не бажаючи надто турбуватись, вчені огульно зіставили в значенні "стилів" всі ясно відчутні різновиди форм. Навряд чи заслуговує окремого згадування, що й тут схема – Стародавній світ – Середні віки – Новий час – породила остаточну плутанину понять. В дійсності ж, навіть взірець твору Ренесансу, наприклад, двір палацу Фарнезе, нескінченно ближчий притвору Св. Патрокла в Зоеті, внутрішньості Магдебургського собору і парадним сходам південно-німецьких палаців XVIII століття, ніж храму в Пестумі і Ерехфейону. Таке ж співвідношення дорики та іоніки. Тому іонічна колона може вступати в таке ж досконале поєднання з доричними будівельними формами, як пізня Готика з раннім Барокко в Ст. Лоренці в Нюрберзі, або пізній романськй стиль з пізнім Барокко в прекрасній верхній частині Майнцького західного хору. Тому наше око ще тільки звикає роз-

різняти в єгипетському стилі складники Стародавнього і Нового Царства, що відповідають дорично-готичній юності і іонійсько-барочній зрілості, з повною гармонією, починаючи з XII-династії, поєднуючи форми усіх більш значних будівель.

13

Перед історією мистецтва стоїть завдання написати порівняльні життєписи великих стилів. Всі вони, в якості організмів одного й того ж виду, володіють історією життя спорідненої структури.

Спочатку ми бачимо страхітливе, смиренне, чисте вираження тільки-но пробудженої душі, в пошуках установити зв'язок зі світом, котрому вона, хоч він і є її творінням, протистоїть з острахом і захватом. Відчувається якийсь дитячий страх в будівлях єпископа Бернварда Гільдечейського, в стародавньо-християнському живописі катакомб і в залах із стовпами початку IV династії. Початок весни мистецтва, передчуття майбутньої великої кількости образів, могутня стримана напруга живе в країні, яка в головній масі залишається селянською, тільки починає прикрашатись замками і маленькими містами. Далі наступає тріумфальне піднесення у високій готиці, горельєфах константинівського часу з його колонними базиліками і церковними маківками та в прикрашених рельєфами храмах п'ятої династії. Розуміння буття досягнено; сяйво чудового і досконало влаштована мова форм розповсюджується всюди, і стиль дозріває для величної символіки глибини й долі. Але юнацький хміль досягає своєї межі. З надр самої душі народжується заперечення. Ренесанс, діонісівсько-музикальна ворожість у стосунку до апполонівської доріки, єгиптизуючий стиль у Візантії біля 450 р. на протилежність ясному і легкому антіохійському мистецтву, означають фазу реакції і намагання зруйнувати завойоване; ми не будемо тут торкатися ближче цієї фази, яку важко тлумачити.

Тепер перед нами епоха змужніння душі. Культура перетворюється в дух великих міст, віднині пануючий над рештою країни; вона одухотворює також і стиль. Піднесена символіка згасає; буяння надлюдських форм наближається до кінця; більш м'які світські мистецтва витісняють велике мистецтво кам'яних будівель; навіть в Єгипті пластика і фресковий живопис набувають великої жвавости. На сцені виступає художник. Він "проєктує" тепер те, що раніш виростало на ґрунті. Знову буття, що тепер є усвідомленим і вивільненим від сільського мрійливого й містичного складника, потребує нової відповіді і лине виразити своє нове призначення: ми це бачимо в Барокко, коли Мікельанжело, з лютим незадоволенням поставав проти меж свого митецтва, створює купол Св. Петра, в епоху Юстініана I, коли починаючи з 520 р. створюються Св.Софія і прикрашені мозаїкою купольні базиліки в Равенні, в Єгипті епохи до 2000 року, і в Греції біля 600 р., де набагато пізніше Есхіл дозволяє нам здогадуватися про те, що би могла і повинна була виразити еллінська архітектура в цю вирішальну епоху.

Пізніше настають сяючі дні осені стилю: ще раз в ньому відображується щастя душі, що усвідомлює свою останню досконалість. "Повернення до природи", тоді вже передчувається і проголошується мислителями і поетами, Руссо, Георгієм та їх "сучасниками" в інших культурах, проявляється в світі форм мистецтва як чуттєве сумне прагнення та передчуття кінця. Сяюча духовність, ясна світськість та сум розставання: про ці останні барвисті десятиліття культури Талейран говорив пізніше: "Qui n'a pas vecu avant 1789, ne connait pas la douceur de vivre". Таким стає для нас вільне, сонячне, витончене мистецтво епохи Сезостріса Аменемхета (після 2000 р.). Ті ж короткі хвилини повного щастя випливають перед глядачем, коли , під управлінням Перикла,виникає строката розкіш Акрополю і творів Фідія та Праксителя. Тисячу років по тому ми знаходимо їх знову в епоху Абассідів в яскравому казковому світі мавританських будівель з їх крихкими колонами і підковоподібними арками, які, одягшись сяйвом арабесок і сталактитів, ніби мчать розчинитись у повітрі, і ще тисячу років тому ми знову зустрічаємо їх в камерній музиці Гайдна і Моцарта, в пастушачих групах мейсенської порцеляни, в картинах Ватто і Гварді та в творах німецьких зодчих в Дрездені, Потсдамі, Вюрцбурзі й Відні.

Потому стиль згасає. Слідом за прозорою, крихкою, близькою до самознищення мовою форм Ерехфейона і дрезденського Цвінгера, наступає млявий і старечий класицизм, однаково у великих елліністичних містах, в Візантії 900 р. і в північному Ампірі. Згасання в порожніх, успадкованих формах, часом на мить знову оживаючих в архаїстичному або еклектичному "стилі" і екзотичне запозичення пробують замінити відсутність долі і внутрішньої необхідности, напівсерйозність і сунівна достоменність царює в цьому мистецтві окремих художників. Такий наш нинішній стан. Це нескінченна гра з померлими формами, з допомогою котрих намагаються зберегти ілюзію живого мистецтва.

14

Тільки коли ми звільнимось від омани античної скорини, що прикриває в епоху імператорів юнацький Схід подібними архаїзуючими і еклектичними пережитками внутрішньо давно померле художнє виробництво; коли ми в усьому, що має стосунок до стародавньохристиянського мистецтва, і що дійсно життєве в пізньоримському мистецтві, угадуємо початок арабського стилю; коли в епоху Юстініана I відкриваємо повну паралель іспано-венеціянського Барокка в тому вигляді, в якому він за царювання великих Габсбургов Карла V і Філіпа II панував у Європі; коли в палацах Візантії з їх могутніми картинами битв і тріумфальними сценами, чию давно загиблу розкіш славили в евфуїстично пихатих речах і віршах придворні літератори, в роду Прокопія із Цезарів, ми пізнаєм наш Мадрид, наших Рубенса і Тінторетто; тільки тоді не зрозумілий, як щось єдине, феномен арабського мистецтва, що охопив все перше тисячоліття нашого літочислення, на-

буває відповідного вигляду. Так як воно займає вирішальне місце в загальній картині історії мистецтва, то переважаючий до цього дня хибний виклад обставин перешкоджав пізнанню органічних взаємовідношень.

Це дивовжне і для того, хто навчився розуміти по-новому досі невідомі речі, дивовижне видовище – бачити, як юна душа, з'єднала генієм античної цивілізації, головним чином під враженням політичної всемогутньости Риму, довго не наважувалась вільно проявлятися, як вона покірливо підкорялась застарілим віджилим формам і прагнула вдовольнятися грецькою мовою, грецькими ідеями і складниками грецького мистецтва. Щире віддання себе владі юного денного світу, притаманне юності кожної культури, покірність готичної людини в її богомільних, з високими склепіннями церквах, зі статуями на стовпах і кольоровим склом, висока напруга єгипетської душі серед її світу пірамід, лотосоподібних колон і залів, прикрашених рельєфами на берегах Нілу, – зустрічаються тут зі свідомим прихиленням до мертвих форм, які вважалися вічними. Ті обставини, що запозичення і подальший їх розвиток все ж не здійснився, що не помітне проти бажання, без будь-якої готичної гідності своїм особистим, яке тут в Сірії, в часи Імперії, майже що оплакували і вважали занепадом, все ж виник завершений новий світ форми – під маскою греко-римських будівельних звичок – наповнив своїм духом навіть Рим, де сірійські майстри будували Пантеон і імператорські форуми, – все це краще всіх інших прикладів доводить виключну силу юної душевної стихії, котрій ще належить завоювати свій світ.

Історію душі в цей ранній період повідує базиліка, східний тип церкви, починаючи з її ще до цих пір загадкового походження від пізньоелліністичних форм аж до її завершення в центральній купольній будівлі Св. Софії. Вона із самого початку – і в цьому й виражається магічне світовідчуття – задумана як внутрішній простір. Античний храм до кінця лишався тілом. Одначе, неможливо зрозуміти це ранньоарабське мистецтво, якщо вважати його, як це вважається нині, виключно за ранньохристиянським і визначати його прояв межами християнської общини. Слід було б спершу окремо дослідити мистецтво, культуру Мітри, Ізіди, сонячного культу, мистецтво синагоги і неоплатонізму (Як далеко треба шукати – і все не в тому напрямку! А насправді – у дерев'яній архітектурі пелазгів – лелек Халеп'я і Трипілля, звідки пішло не тілько мікенське, а потім і античне храмове будівництво, а й пізніше – готика, і раніше, на арабському ґрунті. Слово мечеть, доречі, живе слово української мови. "Вивести мечеть" – покласти піч. Коло того треба пам'ятати про культове значення печі. Так само ступи, – де спочатку товкли зерно. А "ступа" і сьогодні храм в Індії.-Ред.) А також їх архітектуру, символіку і орнамент, а тоді із всієї цієї групи прояв однієї і тої ж художньої волі видистилювати ранньоарабське митецтво, як деяку єдність. Але сила античної опіки майже ніколи не дозволяла йому проявлятися в ідеальній чистоті. Ран-

буває відповідного вигляду. Так як воно займає вирішальне місце в загальній картині історії мистецтва, то переважаючий до цього дня хибний виклад обставин перешкоджав пізнанню органічних взаємовідношень.

Це дивовжне і для того, хто навчився розуміти по-новому досі невідомі речі, дивовижне видовище – бачити, як юна душа, з'єднала генієм античної цивілізації, головним чином під враженням політичної всемогутньости Риму, довго не наважувалась вільно проявлятися, як вона покірливо підкорялась застарілим віджилим формам і прагнула вдовольнятися грецькою мовою, грецькими ідеями і складниками грецького мистецтва. Щире віддання себе владі юного денного світу, притаманне юності кожної культури, покірність готичної людини в її богомільних, з високими склепіннями церквах, зі статуями на стовпах і кольоровим склом, висока напруга єгипетської душі серед її світу пірамід, лотосоподібних колон і залів, прикрашених рельєфами на берегах Нілу, – зустрічаються тут зі свідомим прихиленням до мертвих форм, які вважалися вічними. Ті обставини, що запозичення і подальший їх розвиток все ж не здійснився, що не помітне проти бажання, без будь-якої готичної гідності своїм особистим, яке тут в Сірії, в часи Імперії, майже що оплакували і вважали занепадом, все ж виник завершений новий світ форми – під маскою греко-римських будівельних звичок – наповнив своїм духом навіть Рим, де сірійські майстри будували Пантеон і імператорські форуми, – все це краще всіх інших прикладів доводить виключну силу юної душевної стихії, котрій ще належить завоювати свій світ.

Історію душі в цей ранній період повідує базиліка, східний тип церкви, починаючи з її ще до цих пір загадкового походження від пізньоелліністичних форм аж до її завершення в центральній купольній будівлі Св. Софії. Вона із самого початку – і в цьому й виражається магічне світовідчуття – задумана як внутрішній простір. Античний храм до кінця лишався тілом. Одначе, неможливо зрозуміти це ранньоарабське мистецтво, якщо вважати його, як це вважається нині, виключно за ранньохристиянським і визначати його прояв межами християнської общини. Слід було б спершу окремо дослідити мистецтво, культуру Мітри, Ізіди, сонячного культу, мистецтво синагоги і неоплатонізму (Як далеко треба шукати – і все не в тому напрямку! А насправді – у дерев'яній архітектурі пелазгів – лелек Халеп'я і Трипілля, звідки пішло не тілько мікенське, а потім і античне храмове будівництво, а й пізніше – готика, і раніше, на арабському ґрунті. Слово мечеть, доречі, живе слово української мови. "Вивести мечеть" – покласти піч. Коло того треба пам'ятати про культове значення печі. Так само ступи, – де спочатку товкли зерно. А "ступа" і сьогодні храм в Індії.-Ред.) А також їх архітектуру, символіку і орнамент, а тоді із всієї цієї групи прояв однієї і тої ж художньої волі видистилювати ранньоарабське митецтво, як деяку єдність. Але сила античної опіки майже ніколи не дозволяла йому проявлятися в ідеальній чистоті. Ран-

Сірія, в 635 році – Дамаск, в 637 році – Ктезіфон. У 641 році араби досягають Єгипту й Індії, в 647 році – Карфагену, 676 року – Самарканду, 710 – Іспанії; в 732 році вони вже під Парижем. У стрімкості небагатьох років тут згущується вся сукупність накопиченої жаги, запізнілої творчости, стримуваної діяльности, якими інші культури, не швидко розвиваючись, могли б заповнити історію цілих століть. Хрестоносці біля стін Ієрусалиму, Гогенштауфени в Сіцілії, Гонза в Балтійському морі, рицарі німецького ордену в слов'янських землях, іспанці в Америці, португальці у Східній Індії, держава Карла V, в якій сонце ніколи не заходить, початок англійської колоніальної держави при Кромвелі, – все це збирається в один вибух, який приводить арабів до Іспанії, Франції, Індії і Туркестану.

Не підлягає сумніву: всі культури, не рахуючи єгипетської і, можливо, китайської, знаходилися під впливом більш древніх культур; (Див. "Основу" №30(8) та 31(9) за 1996 р. "Скілько тисяч років слову "тато", де це уречевлено спростовано стосовно Єгипту та Китаю.-Ред.) чужі елементи зустрічаються в кожному із цих світів форм. Фаустівська душа готики, направлена, завдяки арабському походженню християнства, (галилейці (галичани) самаряни та інші ще не встигли на час зродження християнства стати арабами, вони були аріями-пелазгами-лелеками Халеп'я, Трипілля, Галичу та з берегів Самари (сама Ра), Ред.) в бік його богобоязні, сприйняла багату скарбницю пізньоарабського мистецтва. Візерунок арабесок, безсумнівно, південного, хотілось би мовити, арабського готичного стилю, обплутує фасади соборів Бургундії і Провансу, панує магією каміння в мові Страсбургського Мюнстера і веде прихована боротьбу всюди у статуях і порталах, малюнках тканин, різьбі, металевих виробах, а також в химерних фігурах схоластичного мислення і в одному з найвищих західних символів, в переказі про Св. Грааля, з північним пра-почуттям готики вікінгів, що панує в середині Магдебурзького собору, шпилі Фрейбурзького Мюнстера і в містиці Еккегарда. Шпильова арка неодноразово загрожує розірвати свою з'єднувальну лінію і перетворитись на підковоподібну арку мавритансько-норманських будівель. (І арабески арабів, і все аж до північної Європи, і землі вікінгів Геродот називав Скіфією, а кельти – як відомо – руси, походять з орнаментики аріїв, що збереглися частково в тетралогічному орнаменті Руси. Ред.)

Аполлонівське мистецтво ранньодорійської епохи, чиї перші спроби майже втрачені, безумовно, перейняло єгипетські форми так само, як і тип фронтальної статуї та мотив колонади, і при їх допомозі створило власну символіку. Одна лиш магічна душа не спромоглася засвоїти собі засоби,не підкоряючись їм, і це й робить психологію арабського стилю безмежно багатозначною.

15

Так із ідеї макрокосму, яка в питанні стилю бере більш просту і зручну для ока форму, виростає цілий ряд завдань вирішення яких є долею май-

бутнього. Спроби, що робились до цього часу, використати світ художніх форм з метою проникнення в духовну стихію, сприймаючи її при цьому виключно фізіогномічно і символічно, безсумнівно, були дуже недосконалими. Ми нічого не знаємо про дійсну психологію основних архітектонічних форм. Ми навіть уявити собі не можемо, які перспективи нам може відкрити зміна значення такої форми при її запозиченні однією культурою в іншої. (Особливо, коли ходить про пра-культуру! Ред.) Історія душі колони ще ніким не переказана. Ми нічого не знаємо про глибоку символіку художніх засобів, художніх знарядь. Я накреслюю тут тільки деякі питання, щоб пізніше повернутись до них.

Ось перед нами мозаїка, що виготовлялась в еллінську епоху з шматочків мармуру, не прозорими, тілесно-евклідівськими і, подібно видатній битві Олександра в Неаполі, прикрашаючи підлогу; з народженням арабської душі, її починають складати зі скляних шматочків по золоченому тлу і покривають нею стіни й перекриття купольних базилік. Цей ранньоарабський, що виник у Сірії, мозаїчний живопис займає ту ж ступінь у розвитку, що і віконний живопис готичних соборів; це два ранніх мистецтва, службові по відношенню до релігійної архітектури. Одне при допомозі проникаючого світла розширює внутрішність церкви і перетворює її на світовий простір, а друге перетворює ту магічну сферу, чиє золоте мерехтіння підносить її від земної дійсности до видінь Плотіна, Орігена, маніхеїв, гностиків, отців церкви і апокаліптичної поезії – починаючи від Іоанна до Єхрема Столиніка в IV столітті.

Ось перед нами прекрасно вишуканий мотив поєднання круглої арки з колоною, теж сірійський витвір III – "квітучого готичного" – століття. Видатне значення цього ге ь магічного мотиву, котрий ведеться вважати античним і котрий для багатьох прямо-таки характеризує античність, досі зовсім не поціновано. Єгиптяни не встановили тісного зв'язку між своєю рослинною колоною і перекиттям. Їхня колона виражає зростання, а не силу. Античність, для якої монолітна колона – вся тіло, вся єдність, вся спокій – була могутнім символом евклідівського буття, пов'язала її з архитравом у суворій рівномірності вертикальної і горизонтальної ліній, сили і ваги. Тут же, при цілковитому запереченні матеріального принципу ваги й інертности, виростає із стрімких колон повна дуга – мотив, котрий з трагічної помилки був особливо облюбований Ренесансом, в якості дійсно античного, який, одначе, не належав до античности і не міг їй належати; здійснена тут ідея вивільнення від усієї земної ваги глибоко споріднена водночас ідеї вільно ширяючого над землею склепіння (мечеті. Ред.); цей магічний мотив, наповнений найвищою силою вираження, природним станом речей, одержав свою завершеність у мавританському "Рококо" мечетей, наприклад, в Кордовській, де неземної ніжности колони, виростаючи часто без всякого базису на підлозі, здається, тільки завдячуючи якимсь чарам, здатні нести весь цей світ численних різних арок, сяючих орнаментів, сталактитів і

насичених фарбами склепінь. Щоб підкреслити все значення цієї основної архітектурної форми, можна було б назвати з'єднання колони з архитравом аполлонівським, з'єднання колони з круглою аркою – магічним, з'єднання стовпа зі шпильовою аркою – фаустівським лейтмотивом.

Візьмемо далі історію мотиву акантового орнаменту. У тій формі, в якій він є, наприклад, на пам'ятнику Лісістрата, він є одним з найбільш характерних античних орнаментів. Він володіє тілом. Він залишається окремим предметом. Всю його структуру можна схопити єдиним поглядом. Але вже в мистецтві римських імператорських форумів (форум Нерви, Трояна), на храмі Мареа Ультора він видається більш важким і пишним. Органічне членування стає настільки складним, що його звичайно доводиться вивчати. Проглядається прагнення заповнювати площини. У візантійському мистецтві, "про прихований сарацинський характер" котрого говорить уже А.Рігель, не підозрюючи, одначе, існування з'ясованих нами зв'язків, (а надто нез'ясованих, арійських, тоді б може і просторікування про візантійський вплив на Русь дещо стихло. Ред.) – листок розкладається на нескінченне поєднання вусиків та завитків і, наприклад, у св. Софії, без всякої органічности покриває і затягує цілі поверхні. До античного мотиву приєднуються одвічні семітичні молитви виноградного листя і пальметки, що відіграють роль уже в давньоєврейській орнаментиці (а де той виноград у бідних кочівників (не землеробів) узявся? Ред.) Приділяється місце плетінню з пізньоримських мозаїчних підлог і країв саркофагів, далі геометрично-площинним візерункам, і, нарешті, в Сірії і царстві сассанідів виникає разом з наростаючою рухливістю і плутаниною арабески. Вона, будучи до крайнощів антиантична, являє собою дійсний магічний мотив. Сама безтілесна, вона робить безтілесним також і предмет, котрий покриває з нескінченним багатством. Таким шедевром архітектури, повністю підкорений орнаментиці, є фасад вибудованого Газанідами в пустелі замку Мшатта (зараз знаходиться в Берліні). Розповсюдившись по всьому Заходу і, заволодівши державою Каролінгів, мистецтво візантійсько-магометанського стилю є в більшості випадків творінням східних художників або предметом східного торговельного ввозу. Равенна, Лукка, Венеція, Гранада – ось центр діяльности на той час високоцивілізованої мови форм, що мала для Італії виключне значення ще близько 1000 року. В той час, коли на півночі вже склались і утвердились форми нової культури.

Нарешті торкнемося змін пластичного сприйняття людського тіла. Воно переживає разом з перемогою арабського світовідчуття новий переворот. Майже у всякому римському погрудді із Ватіканського зібрання, що виникло між 100 і 250 роками, можна спостерігати протилежність між аполлонівським і магічним почуттям, між передачею виразу з допомогою розташування м'язів або з допомогою "погляду". Часто – навіть у Римі за часів Адріана – використовують у скульптурі свердло, засіб, який зовсім запе-

речуює евклідівське відчуття каменю. Тілесність, матеріальність мармурової брили утверджується при роботі долотом, що виділяє площини, але вони заперечуються при роботі свердлом, яке роздроблює поверхню і створює гру світлотіней. Відповідно, нарівні у "язичницьких" і християнських художників зникає розуміння оголеного тіла. Пригадаймо площинні порожні статуї Антиноя, задумані, одначе, з усією рішучістю на зразок античних. В них тільки голова фізіогномічно примітна, чого ми ніколи не спостерігаємо в античній пластиці. Одяг набуває нового змісту і геть панує над усім явищем. Статуї консулярів у Капітолії є прекрасним прикладом цього. Висвердлені зіниці очей, спрямованих вдалину, зовсім відбирають у тіла загальний вираз і переносять його в той "повітряний", магічний принцип, наявність якого в людині передбачають неоплатонізм і вирішення християнських соборів, як і релігія Мітри та міський римський культ Ізіди.

(далі буде)

ОСВАЛЬД ШПЕНҐЛЕР

Падіння Заходу

(Продовження)

Т. 1.

Глава четверта

МУЗИКА І ПЛАСТИКА

I. Образотворче мистецтво

На початку будь-якого огляду, суть якого полягає не в походженні і змісті художніх творів, а в походженні і змісті родів мистецтва, необхідно визначити, що розуміється під формою мистецтва, оскільки мова йде не про засоби та цілі приватної художньої волі, а про спрагу цих поколінь, що рухаються в одному напрямку, прагнення якого ніхто не знає і не хоче, але яким кожна особа підкоряється. Означень та естетичних начерків тут недосить. Кожен у слова «форми мистецтва» вкладає своє значення. Немає сумніву, що всюди, де діє живе мистецтво, існує відома сума формальних засад, які можна назвати канонами, традицією чи школою, можна вивчати і проповідувати, знання яких наділяє майстерністю і розвиток яких тільки й мають на оці, коли беруться за книгу, що зветься Історією мистецтва. Естетика й філософія завжди полюбляли зводити до системи ці співмірні складники.

Власне таємниця форми на цьому шляху опиниться поза предметом дослідження. Творчість, мистецтво — це щось нескінчене. Воно тамує в собі цілий світ. Це — мікрокосм, в цілості невичерпний, який можна осягнути лише в окремих подробицях, за умови, звичайно, що твір сповнений значення, а не є зумисне задуманою і виконаною механічною роботою. Те, що в ньому можна збагнути розумом, отже, зведено до системи, з'ява зовнішня. Якби у великих шкіл, окрім запасу легко сприйнятних технічних прийомів, не було ще й справжнього смислу, що не настільки передається в спадок, скільки пробуджує само-

Основа. — № 11 (33). — 1992.

діяльність, то їх вирішальне значення — як нема мистецтва без передання — було б важко зрозуміле.

Геть інша форма, форма душі, якщо так можна передати незбагненне, є в тому, що люди називають «змістом».

«Я страждала і кохала — таким був справжній лик мого серця», сказано в «Зізнаннях прекрасної душі» Вільгельма Мейстера.

Є при цьому, і не лише в галузях мистецтва, форма, що походить від страху, і форма, народжена тужливим устремлінням. Одна підкоряє своїй владі, називаючи імена і нав'язуючи правила, друга навіває одкровення. Для першої почуттєве сприйняття — суть, для другої — засіб. Є художники, які володіють лише одною формою. Жан Поль збіднений щодо форми, якщо згадати з якою майстерністю володіє нею Расін. У Бетховена одна форма постійно загрожує знищенням другій.

Є форма, що вже постала і залишається такою, отже, справжня, і є та, яка вічно перебуває в становленні, отже, не справжня[1]. Перша, нерухома, обумовлює буття всього вже закінченого, всього того, що «існує» в природному світі. Основні правила фуги чи пластичної групи так само закладені a priori в основі з'яви окремих творів мистецтв для нашого вуха та ока, як Кантові форми споглядання чи категорії розуму в основі явища природних предметів. Цей найпростіший образ, «тіло» мистецького витвору, підлеглий принципові причинности, — художньої логіки, — з допомогою яких будь-який витвір мистецтва належить до дійсного, обмеженого і керованого законами, тобто є проминущим, як усе здійснене, все справжнє. Нема «безсмертних», зразкових творінь. Останній орган, остання скрипка Страдіварі — з часом щезнуть. Весь чарівний світ наших сонат, тріо, симфоній, арій, мова форм яких виникла кілька століть тому разом із розмаїттям музичних інструментів, зумисне для них винайдених і які промовляють лише для фаустівської душі, для нас і з нас, замовкне й пропаде. Що ми знаємо про індійську та китайську музику і душевні потрясіння, що пробуджувалися її правилами? Високі випадки мелодики і гармоніки Бетховена, чарівні для нас, посвячених, для чужих, майбутніх поколінь видадуться безглуздим карканням, викликаним дивними інструментами. Од фресок Полігнота нічого не лишилося, і це позбавляє нас необхідности в псевдорозумінні. Споруди майя, очевидно, взірцеві для покоління їх творців, для нас виглядають курйозними. Такими ж стануть для наступних поколінь Страсбурзький собор, Палаццо Фарнезе, офорти, грав'юри, рима і драма. Полотно, на якому Рембрандт і Тіціан писали свої величаві твори, загине, та раніш, ймовірно, загине решта людей, для яких ці картини — дещо більше, ніж тканина. Чи мають цінність для єгипетських фелаххів чи індійського кулі піраміди та Веди їх предків? Що ми знаємо про вплив грецьких віршів на людей тої доби? Усе, що знищене й може бути знищеним, коли перестане бути дійсністю й не матиме смислу для душі пересічної людини, — це самоздійснення форми, форма, що постає.

Усе це не відпорядковується до іншої форми, яка заявляє про себе в неперервному становленні і власне є живою, образом душі. Мистецький твір так само має душу: це взагалі щось духовне, поза овидом, довкіллям та числом. Для буття цей образ не потребує дійсности. Він виникає і не знищується. Навіть втрачені, — які щезли із почуттєвого обігу, — трагедії Есхіла, перебувають, не в написаній чи усно переданій формі, не як матеріальні твори, не для ден-

[1]Можливо, варто було уникати слова «форма», бо воно відліковує тільки момент протяжности. Але слова як щось, що вже постало, не засіб для позначення в сферах становлення.

ної свідомости якихось людей, а в тій сутності, що непорушна. Це таїна, яку словами можна лише передати і неправильно витлумачити. Тому в дуже глибокому змісті тілесні з'яви видатних творів мистецтва залишаються уривками, чого, однак, не усвідомлює більшість глядачів. Нехай ззовні для художнього розуміння, для почуття, вони виглядають закінченими, внутрішньо справа виглядає інакше, і в певний час відчуваєш причину цього. Це стосується не тільки полотен Леонардо чи гетівського Фауста; в грав'юрах Рембрандта теж затамовано пошук, існує певна незакінченість. Музика Трістана сповнена запитань без відповіді; Гамлет такий же торс, як Буря і Зимова Казка; Клейст не один раз спалював Роберта Гіскарда, Достоєвський полишив недовершеними Братів Карамазових та злочин і кару, твердо усвідомлюючи недосконалість будь-якого ствердження ідеї. Стосовно всіх художників та поетів, які лишили звіт про свою діяльність, ми бачимо і знаємо, як багато — лише начерки ідей, внутрішній образ - лише тому, що не проявилася можливість справжньої, природної зовнішньої форми. Відпрацювання, завершення, викінчення, а не лише доведення до кінця, все це прикмети творів нижчого гатунку, усе це наслідок звички, досвіду, особливого талану. Така форма плодить тип віртуоза і знавця. Друга — містичне переживання, над яким художник не панує, ані той, для кого він творить. Такий художник прагне внутрішнього довершення, тоді як перший закінчує свої твори. В руках одного технічні засоби, відібрані культурою, осягають вищої досконалости; другий сам залишається засобом в руках долі культури[2].

[2]Як все переконливо і красиво навіть у автора виходить. А насправді, все не так І причина тут у ніщоті Ренесансу. Запозичивши стару чуттєву форму виповіді в атичности для виповіді новозродженного менш чуттєвого світовідчуття, що почало зроджуватись в душі європейця і втілюватись в ранній готиці, художник культури Ренесансу від викінчення тої форми окрім поразки нічого іншого не міг мати. Це й було причиною, що найбільш проникливі (Мікельанжело) залишали свої роботи незавершеними. Пізніші художники, аж до нашого часу, мали вже це як засіб. (Ред.).

Буття	душа	світ
	довершеність	
	змога	дійсність
Мистецтво	ея (феномен)	елемент (світ)
	тужливе устремління	страх
	релігія	техніка
	всезагальне)	(спеціальне)
	«образ серця»	«художня форма»
	творчість, сприйняття	робота, порядок
	«геній»	«талант»
	почуття («дещо»)	розум («я»)
	інтуїція	перекази
	самота	(школа)

Жан Поль Леонардо — Расін Мане

Рембрандт, Моцарт

Те, що неможливо виразити словами, може, наочніш виразить наступна таблиця.

2

Світовідчуття людини вищої знаходить власний символічний вираз (якщо залишити поза увагою коло математичних та фізичних уявлень), і повніше втілюється в живописних мистецтвах, кількість яких незчисленна. Музика теж сюди входить, і коли б в абстрактному огляді історії зважити на все її розмаїття, замість відокремлення від живописно-пластичних мистецтв, то, звичайно, можна б піти далеко далі в розумінні мети, до якої спрямований цей поступ. Але чи ми коли-небудь збагнемо прагнення творити, яке спрацьовує позасвідомо, якщо будемо зважати лиш на різницю зорових й слухових засобів як на щось зовнішнє. Не це розділяє мистецтва. Твір для ока і для вуха — цим не все сказано. Лиш XIX сторіччя змогло так переоцінити значущість фізіологічних умов самовиразу, сприймання і посередництва. Полотно Лоррена і Ватто в справжньому розумінні так само націлене до ока, як музика Баха до слуху. Античне співвідношення творів та органів сприймання, на яке постійно і безпідставно посилаються, дещо інше, дещо більш предметне й спрощене в своїй основі, ніж наше. Ми читаємо Отелло і Фауста, вивчаємо партитури для того, щоб дух цих творів діяв на нас. У цих випадках завжди від зовнішнього почуття звертаються до внутрішнього, до уяви. Тільки так можна збагнути безконечну зміну сцен впротивагу античній єдності місця. В обмежених обставинах, як наприклад у Фаусті, вичерпна передача змісту в цілому взагалі геть неможлива. Але і в музиці Моцарта, Бетховена, Вагнера за відчуттєвими враженнями переживаємо сонмище інших, в яких і проявляється вся повнота й глибина твору і про які можна вести мову в переносних образах — так же, як гармонія причаровує нас світлими, коричньовими, темними, золотими фарбами, присмерками, верховинами далеких гір, грозою, весняними ландшафтами, затонулими містами і дивними привидами. Адже не випадково Бетховен зумів написати свої останні твори в стані глухоти. Цей стан розв'язав останні пута його генія. Для цієї музики зір і слух однаково суть лиш місток до душі, не більш. Грекові геть чужий цей примарний різновид художньої насолоди. Він обмацує поглядом мармур. Око й вухо лише співосяжники повного враження в його обширах. Ми відійшли від такого сприймання вже в готиці.

Насправді звуки залежать від чисел, як і лінії; гармонія, мелодія, рима, ритм — так же, як і перспектива, пропорція, тіні й контури. Відмінність між двома видами живопису може бути набагато більшою, ніж між живописом та музикою водночас. У противагу статуї Мирона ландшафт Рембрандта і пасторальна симфонія Бетховена належать до одного й того ж мистецтва, їх внутрішня мова форм настільки тотожна, що зникає різниця в зорових та звукових засобах.

Значення, яке наука про мистецтво здавна надавала збудованому на поняттях обмеженню окремих художніх теренів, якраз вказує, що проблему не збагнули в усій повноті. Педантичність систематиків і поверхова потреба зручного розподілу матеріалу більш за все нашкодили успіхові художньо-філософських досліджень. Завжди передовсім старалися за зовнішніми ознаками засобів розділити безмір мистецтва на умовно нерухомі види з незмінними принципами форми. Розділяли музику і живопис, музику і драму, живопис і пластику, відтак визначали «живопис», «пластику», «трагедію». Але відчутний результат технічних прийомів виразу — не що інше, як маска твору. Стиль не є, як вважав надто поверховий Сем-

пер — справжній сучасник Дарвіна і матеріалізму — продуктом матеріалу, техніки і застосування. Навпаки, це те, що не вкладається в розуміння мистецтва, це доля, атмосфера духовності. В нього нема нічого спільного з матеріальними кордонами окремих мистецтв.

Покласти в основу поділу мистецтв умови технічного роду — означає заздалегідь зіпсувати всю постановку питання форми. Як можна було a priori визнати пластику окремим видом мистецтва й намагатися на цій підставі вивести загальні основні закони? Що таке «пластика»? У чому її відмінність від розфарбованого рельєфу? Живопису як такого немає. Хто не відчуває, що малюнки Рафаеля й Тіціана (один творив контурами, другий світлотінями) належать до різних мистецтв, що мистецтво Джотто чи Мантеньї та Вермейєра чи Ван-Гоєна не мають майже нічого спільного. Що одні пензлем створюють рельєф, а інші створюють барвисту поверхню — це родовид музики, тоді як фрески Полігнота і равенську мозаїку навіть за технікою та матеріалом неможливо об'єднати в спільний вид? Хто не відчуває цього, той не здатен проникнути в глибину питання. Олійний живопис та інструментальна музика, починаючи з 1720 р., майже споріднені за внутрішнім образом та почуттям форми. Ватто належить до сфери Куперена і Баха і не має нічого спільного з Рафаелем. Так само це стосується офортів Рембрандта й мистецтва Фра-Анжеліко, корінфського вазового живопису й готичного вікна в соборі, єгипетського й парфенонського рельєфів.

Межі мистецтва — це межі світу його форм. Вони можуть бути лише історичними, а не технічними чи фізіологічними. Мистецтво — організм, а не система. Немає роду мистецтва, який би пронизував віки. Навіть там, де технічні традиції (наприклад, в Ренесансі) спершу оманливі для ока і начебто засвідчують неперехідність античних художніх законів, у глибинах існує цілковита відчуженість. У греко-римському мистецтві нема нічого спорідненого з мовою форм Донателло, полотном Синореллі чи фасадом Мікельанджело. У Кваттроченто внутрішній засіб не виняток із сучасної готики. Але види мистецтва швидкопроминущі і не повертаються знову. Кожна культура має власні види, групи видів, теорія і техніка яких носять ознаки символів людства в цих культурах. Є аполлонівський, фаустівський, магічний види мистецтва, в порівнянні з чим розрізнення мистецтва поверхні і мистецтва тіла — лише другорядна прикмета. Грецька музика в тисячу разів ближча до грецької пластики, аніж до мистецтва Палестрини. Те, що нині називають барвистістю — уявлювана передача довкілля за допомогою фарб і лишилась би незбагненною для живописця сікіонської школи. Прасимвол двох культур — ось у чому полягає відмінність «одночасових» полотен Полігнота і Рембрандта: в фресках — статуеткоподібне та евклідівське співставлення площин, в олійних полотнах — контрапунктне проникнення за допомогою мазків пензля.

Таким чином поняття форми піддається колосальному розширенню. Не лише технічний засіб, не тільки матеріал — сам вибір виду мистецтва це засіб вираження. Створення головного твору («Нічної варти» Рембрандта, «Мейстерзінгерів» Вагнера) для художника — це щось визначальне для епохи. Таке ж значення в історії культури має винайдення виду мистецтва, як цілого (напр. грецької вільно поставленої статуї, контрапункту, візантійського фронтального портрета, перспективного олійного живопису). Кожне з цих мистецтв — це окремий організм без попередників і послідовників, якщо не керуватися тільки зовнішнім боком справи. Вся теорія, техніка, переказ — лише частина цього виду мистецтва не є вічною

та не має всезагального значення. Коли одно з таких мистецтв виникає, коли вичерпується, то чи вичерпується або перетворюється в інше, чому те або інше не перебуває в складі мистецтв певної культури, — все це однозначно стосується форми в найвищому розумінні, як і інше питання: чому окремий живописець або музика, сам цього не відаючи, не користується окремими фарбами або гармоніями і настільки віддає перевагу іншим, що його можна пізнати тільки завдяки їм.

Теорія, навіть сучасна, не з'ясувала собі значення цих питань і, тим не менше, тільки цей бік справи надає фізіогноміці мистецтва ключ для розуміння. До цього часу, вдаючись до розгляду цього складного завдання, вважали існування всіх видів мистецтв повсюдно можливим — причому завжди передбачали згадане «розділення», — а де помічали відсутність того чи іншого виду, пояснювали випадковою відсутністю майстра, сприятливих обставин чи меценатів, від яких нібито залежало, чи вести мистецтво шляхом розвитку. Це те, що я називав перенесенням фізичних причинних принципів зі світу, що постав, в світ становлення. Тому, що не вміли бачити логіки іншої та необхідности всього існуючого, тобто долі, то зверталися до причин матеріальних, які можна «промацати» на поверхні, і з їх допомогою конструювали матеріальну послідовність художньо-історичних подій. Проте історії мистецтв, архітектури, музики, драми, як таких, немає. Вибір можливих у певної культури мистецтв (жодне з яких ніколи не може існувати в іншій культурі), їх становище, обсяг, доля — усе це стосується символіки, психології культури і не є наслідком яких-небудь причин.

На самому початку ми говорили про поверховість уявлення лінійного розвою «людства» через Стародавній світ — Середньовіччя — Нові часи, яке нас зробило сліпцями відносно істинної картини історії та її структури. Приклад історії мистецтва в цьому розумінні особливо показовий. Якщо була прийнята як така, що не викликає сумнівів наявність певної кількости постійно і суворо визначених галузей мистецтва, стали будувати історію цих окремих підрозділів за схемою стародавнього і нового світу, що так само не підлягає сумнівам, хоч індійське та азіатське мистецтво не знайшло в ній для себе місця. При цьому ніхто не помітив безглуздости цієї побудови, все далі наповнюючи її новими подробицями. Ні хвилини не вагаючись, визначали зміни піднесень та занепадів. Тимчасові затишшя назвали «природньою паузою», занепад чи відродження в мистецтвах стали тлумачити як народження нового людства. Навіть Ренесанс пояснили як відродження античности.

Врешті-решт висновки про повну можливість й необхідність знову спрямувати на дорогу ті види мистецтва, які були визнані ослабленими або й вимерлими (сучасність дає для цього особливо багато приводів), за допомогою нових утворень та синтезів звели справу до спроб вподобаного в останній час насильницького відродження.

Проте якраз питання, чому велике мистецтво (антична драма в особі Евріпіда, флорентійська пластика в особі Мікеланджело, інструментальна музика в особі Ліста й Вагнера) несподівано знаходить свій кінець, що має характер символу, може найкраще освітити феномен цих мистецтв. Поглянувши пильніше, легко переконатися, що ніколи не могло бути й мови про «відродження» якогось з визначних мистецтв.

Ми бачили, що мовою єгипетської душі були форми підкореного суворій дійсности прасимволу: піраміди, рельєфи, ієрогліфи, господарство й техніка, давній церемоніал і пануючий над усім нед-

рімним культ мертвих. Тому в цій душі не було «літератури». Особливо драми високого стилю. Арабська душа створює образи чуттєво багатші, грайливі, але безформні в монументальному розумінні і тому настільки ж, та в іншому значенні, геть абстрактні. Магічне світовідчуття не відає логіки дійсности, мистецтво площин і простору втрачає логіку ліній і пропорцій. Живопис і пластика давньохристиянського візантійського стилю поволі зникають, і природним засобом вираження, зрештою, зостається арабеска, орнамент сарацинської доби.

Арабеска (це часто випускають з поля зору) — найбільш пасивний з усіх орнаментів. Вона відповідає магічній ідеї долі «кисмет». У ній немає позитивної виразности, хоч і походить з найвиразнішого античного орнаменту. Античні мотиви мають евклідівський характер, викінчені в собі, тілесно ізольовані і можуть повторюватися й нанизуватися як окремі складники. Арабеско-перські взори можуть поширюватися в усі боки безмежно. Романсько-готичний орнамент — це максимум виразности, її повна сила. Мрійлива арабеска відкидає волю. Вона впливає навіюванням, яке притаманне й арабській музиці, танку, — і все це відповідає слову «магічний». Орнамент — свідчення душевної стихії, світовідчуття. Алгебраїчне число, на думку Евкліда, заперечує число взагалі. Так й арабеска є чимось від'ємним, заперечуючим. Вона — знецінення справжности, відкидає її самостійність, цей її смисл співпадає з світовідчуттям первісного християнства, гностики, культу Міфри, неоплатонізму, відходом від світових справ у схимництво. Готичний стиль розчиняє матеріальність в просторі, арабеска зливає все в невизначену сновидність. Тому держави каліфів у Багдаді, Каїрі, Гренаді (в порівнянні з державами фараонів, Людовіка XIV і Гогенцоллернів) несуть у собі заперечення державницької ідеї. Ось чому лірика арабесок перетворює архітектуру банних споруд у ворохобність кордовської мечеті. Ось чому щезають статуї і мозаїка, немає арабської драми.

Є гемологія між мавританським мистецтвом і Рококо, але Моцарт, Пеппельман і Ватто створюють продуману форму, а будівничі замку М'шатта і севільського Алькасара знищують її сліди заради якоїсь фантастичної гри.

Ця тенденція вимела усі мистецтва, лишивши тільки орнамент. Вона намітилася з самого початку. В еллінські часи портретна пластика всюди переживає епоху розквіту (за винятком Антіохії та Олександрії), хоч мистецтва Вавілону та Єгипту створили значні традиції.

Слідом за забороною Магомета людських зображень наступає християнський іконопис Візантії, хоч тлумачення людських форм було вже тоді в занепаді. Цей символічний акт християнсько-ісламського світовідчуття збігається з тенденціями магічного мистецтва. Вони розчинили все в позбавленій тілесности й образу арабесці.

Треба сказати, що щось схоже відбувається в іконоборців протестантських Нідерландів і пуританській Англії, де музика готувалася перемогти живопис. Тут ми відчуваємо весь зміст кінця мистецтв, бо заперечується все людське в просторі. Тому-то пластика Заходу, соборів у Бамберзі, Ренесансу Флоренції та Нюрнберга загинули задовго до Палестрини й Тиціана.

3

Храм Посейдона в Пестумі і Ульмський собор, твори зрілої доріки й готики, відмінні поміж собою, як евклідова геометрія обмежених площинами тіл й аналітична геометрія точок простору по відношенню до координат. Античне будівельне мистецтво своєю висхідною бере зовнішній вигляд будинку, західне — внутрішність.

У старохристиянських базиліках центральної Сірії та Північної Африки, де рішуче порвали з архітектурними ідеями античности, ми відчуваємо магічно-таємниче струменіння простору. Це було першим потужним виразом нової душі. Щойно германський дух оволодіває цим типом базиліки, починається дивовижна зміна положення і смислу всіх архітектурних складників, суворе пониження в планах бокових нефів, головна розробка безмірно важливого для символіки собору бокового нефу, що створює міру середхрестя і в русі визначає й розчленовує простір церкви. Тут, на фаустівській Півночі, починаючи з цього часу, зовнішній вигляд всіх будівель, як храмів, так і житлових будинків, підлягає принципові розчленування внутрішнього простору. Мечеть мовчить про це розчленування, храм його не звідав. Недосить було враховано, що мотив фасаду, архітектура якого фізіогномічно відображає нутро будівлі, так само чуже щодо античности, як і для арабського світу, а в нас це проведено не тільки в окремих великих будівлях, але й запанувало у загальній картині вулиць, майданів, міст.

Еллінський храм задуманий і виконаний, як масивне тіло. Іншої спроможности для почуття діючої тут форми не було. Тому історія античного образотворчого мистецтва була безнастанною роботою над удосконаленням єдиного ідеалу, над підкоренням людського тіла, що вільно стоїть, як сутности чистої, матеріальної наявности. Пафос цієї пронесеної через століття тенденції зовсім не був зрозумілим. Досі ніхто не відчував, що й архаїчний рельєф, і корінфський вазовий живопис, і аттична фреска завжди мали за свою єдину мету це чисто матеріальне, буздушне тіло, Gwma, поки, зрештою, Поліклет і Фідій не навчили способу цілковито заволодіти ним. Цей вид пластики з дивовижною сліпотою визнали для всіх обов'язковим і повсюди можливим, пластикою взагалі, і писали її історію та теорію, залучаючи сюди народи всіх епох і всіх країн, а наші скульптори проповідують і досі, під враженням сприйнятих на віру догматів Ренесансу, що оголене людське тіло є найшляхетнішою і найбільш справжньою темою образотворчого мистецтва. Здається, ніхто й не завважив, який рідкісний цей вид мистецтва, що це тільки виняток, і аж ніяк не правило. Справді, цей рід статуарного мистецтва, що ставить вільно на площині оголене тіло і з усіх боків його проробляє, існував тільки одного разу, а саме в античному світі, і тільки там, бо існувала одна тільки антична культура, що цілком негативно ставилася до подолання чуттєвих меж заради простору. Єгипетська статуя завжди була розрахована на фронтальність, будучи водночас видозміною плаского рельєфу, і статуї Ренесансу, які здаються антично задуманими, — якщо порахувати їх, то виявиться їх дивовижно мало, — не що інше як ремінісценція.

Ця аполлонівська пластика — паралель евклідівської математики. Обидві заперечують чистий простір і бачать в тілесній формі a priori споглядання. Ця пластика не знає ні історичних подій, а лиш обмежене в самому собі існування обмежених поверхнями тіл.

Згадаймо, що слово «Γωμα» грецькі математики вживають для позначення стереометричних утворень, фізики в розумінні субстанції, а в «Εγινι» Софокл позначає ним особистість.

Розвиток цього непросторового par excelence мистецтва наповнює три сторіччя — з 650 до 350 рр., починаючи від завершення дорики, які збіглися з появою тенденцій до звільнення постаті від фронтальної єгипетської зв'язаности (Аполлон Тенейський, після 650 р.) до початку еллінізму, з його ілюзійним живописом, котрим завершується великий стиль. Цю пластику можна гідно поцінувати,

лиш визнавши її останнім і найвищим античним мистецтвом, що вийшло з фрескового живопису і перемогло його. Звісно, технічний його початок можна виводити зі спроб обробити у вигляді постаті дорічну дерев'яну колону («Гера» Херамія) і металеву платівку стінної обшивки дерев'яного храму («Артеміда» Нікандри). Як ідеал форми, однак, аттична статуя випливає з окремої фігури фрески. Вона ніколи не позбавилася слідів цього походження. Мова її образів тісно споріднена з чотирикомірним живописом Полігнота, причому вона ніколи не могла цілковито звільнитися від його принципів. Пригадаймо поліхромне зафарбування мармуру — про яке не знали Гете і Ренесанс і назвали б його варварським — про статуї із золота і слонової кістки та прикраси з емалі на бронзі, що природно виграє золотими тонами.

Відливання із бронзи цілковито горує над застосуванням розфарбованого мармуру в добу розквіту.

Античне число — величина, міра — близько відповідає мові форм вазового живопису червонофігурного стилю і пізнішої фрески. Планіметрія особливо надається до рішуче плаского стилю Полігнота, який не знав ні світла, ні тіней, ні перспективи. Це мистецтво є природним першим щаблем скульптури. Але воно не існує поряд з нею. Ще 475 р. не було рівного Полігноту скульптора, так само як 1650 р. поряд з Рембрандтом не було музиканта одного з ним рівня.

Лише останнє століття принесло перемогу строгому мистецтву в обох культурах. Поліклет, учень Полігнота, створив канон оголеної статуї. Близько 1740 року, коли всі великі майстри олійного живопису вже померли, і Бах був у розквіті своєї сили, став викінченим строгий канон сонатної фрази з чотирьох частин. Вони обидва ознаменували найбільшу досконалість форми, якої лиш можна було досягти, виходячи з прасимволу в першому випадку тіла, в другому випадку — простору. Обидва вони затримують своє значення аж до Скопаса і Бетховена, які перебувають на межі культури і цивілізації і вже не можуть впоратися з великим стилем. Лізіпп і Вагнер зруйнували той стиль. Піфагорійці створили, починаючи з 540 року, геометрію тіл; Декарт, Ферма і Паскаль, починаючи з 1620 р., створили геометрію простору. Таким чином, збудований виключно на значенні площин і тіл, аттичний вазовий живопис гомологічний і стоїть поряд з перспективним мистецтвом олійного живопису, а сцени вази Франсуа (близько 570 р.) — поряд з ландшафтами Лоррена (1682 р.). Одні творили людей без тла, інші, навпаки, тло без людей (людина є тут тільки вторинною). Аполлонівське переживання глибини розуміє протяжність як тло без простору, Фавстівське — як простір без тла.

Дуже споріднений з фрескою, і відтак геть протилежний тенденції Рембрандта, горельєф, поєднання без зв'язку, а відтак бідна внутрішніми стосунками, група тіл, стереометрично приставлена до тла. Без сумніву, тут Єгипет мали за зразок, за допомогою якого пошук вираження власних можливостей спричинився до прояснення форми. Але мистецтвом, відповідним єгипетському світовідчуттю — прасимволу дороги, — був плаский рельєф, який завдяки розкладу простору в становленні на площину і глибину, на чуттєве сприйняття і живий рух глядача, кажучи релігійно — на випадок і неминучість, дозволяє в картині на стіні мати лише довжину і висоту, тоді як глибина — «третій вимір» — має вираз з допомогою розчленування, яке означає напрямок, самої будови. Наслідком було те, що рельєф зі своїми сценами, які йдуть одна за одною (античний рельєф завжди статичний) уникає навіть натяку на тривимірну тілесність і, зрештою, досягає дивної форми поглибленого рельєфу, надто в епоху XVII династії, яко-

му, якщо не зважати на єдиний, хоч вельми показовий виняток, давньокитайського мистецтва, нема жодного прикладу в світі і який є конечною формою безтілесної пластики двох вимірів.

В той час як єгипетська статуя була притулена до стіни, а антична, навіть статуя Донателла, стає зовсім зрозумілою лиш як архітектонічний мотив, наприклад, разом з простором заглиблення, еллінська статуя завжди стояла вільно, на плаєкій поверхні. Це єдиний, неповторений, навіть Ренесансом, приклад художнього твору, який можна оглядати з усіх боків, а не тільки з боку, вибраного художником. Такого твору мистецтва вимагало світорозуміння такого космосу, в якому всі окремі предмети видимі і розташовані однаково, не будучи переобтяжені в своїй сутності будь-якими (неодмінно просторовими) взаємовідношеннями. Вибрати якесь розташування, з метою, розвинути бажане враження, означає вносити просторовий взаємозв'язок між глядачем і твором в мову форм останнього. Але геометрія Евкліда не знає «функцій». Так само і фронтальні групи еллінських храмів, якщо не привносити в них силувано свого тлумачення, являють собою виключно ощадне заповнення порожнього простору окремими мотивами.

Завдяки цьому вся множина античних мистецтв набуває одну загальну рису, в жертву якій, в міру наближення зрілости, приноситься значення, об'єм і саме подальше існування окремих мистецтв. В Гомера нема жодного слова про постаменти богів. Важко собі уявити, наскільки був сумісний з ними ранній доримський допілоновий стиль. Пізніше на давньоаттичних поховальних вазах з'являються міфологічні сцени. Давньоіонійський вазовий живопис Мілету і Самоса знав сюжетні сцени і зображення битв. Цим славився живописець Буларх. Але по тому починається скорочення можливостей. Велика символіка аполлонівської душі вибирає і відхиляє. Дорійський періптерос і академічне зображення оголеного тіла мають однаково мало варіацій. Полігнот досягає в цих суворих метрах вершин художньої виразности і вичерпує її. Його мистецтво чисто лінійне, без переходів, без взаємодій світла і тіней, без заднього плану. Він розміщує на площині однієї картини множину сцен, не пов'язаних між собою в розумінні просторової перспективи. Кожна фігура стоїть окремо. Простір між ними, атмосфера є «Mnoy « і відтак не підлягає ніколи художньому зображенню. Грек не зважав на те, що далекі предмети здаються маленькими. Він взагалі не звертає уваги на далину і обрії. Постамент є екстракт близького безпросторового, оптично вичерпного. Він знаменує центр ваги античного мистецтва. Драма за його зразком стала мистецтвом знаменитих трьох єдностей, передусім єдности місця, яке є принципом статуарности. Сцени античної трагедії задумані в стилі фресок. Еллінська музика стала пластикою тонів без поліфонії і гармонії, які виражають звукову просторовість і як самостійне мистецтво позбавилась глибоких можливостей. Тоді як на заході вона була першою серед інших мистецтв, в Атенах її значення зводилося до простого супроводу інших мистецтв, як-то танцю і драми.

(Далі буде.)

Освальд ШПЕНҐЛЕР

ПАДІННЯ ЗАХОДУ

ДУША МІСТА

В середині другого тисячоліття до Народження Христа на Егейському морі існувало два світи: один з них — мікенський — тихо достигав, переповнений неясних передчуттів, надій і страждань, інший — мінойський на острові Кріт — веселився і безтурботно існував серед скарбів давньої культури, залишивши без уваги всі значні проблеми.

Ми ніколи правильно не зрозуміємо цього стану, котрий сьогодні ставиться на перший план досліджень, якщо не зважимо тої глибини суперечностей, що пролягла поміж душами цих двох культур. Люди того часу тонко відчували різницю, але навряд чи усвідомлювали її . Я навіть бачу несміле пошанування, з яким жителі Тірінфу і Мікен вдячно поглядали на недосяжну для них духовність життєвого устрою в Кносі, і презирство, з яким пещені крітські поселяни дивилися зверхньо на мікенських вождів і їх почет. І разом з тим я відчуваю таємне почуття зверхності здорових варварів, яке було у кожного германського воя стосовно до зношених римських вельмож.

Звідки ми про це все знаємо? Було чимало випадків, коли люди двох різних культур заглядали в очі одне одному. Ми знаємо більше, ніж дещо "поміж культурами". Тут виявляються настрої, які стосуються повчальних настроїв людської душі.

Кнос і Мікени — це не єдиний приклад. Такими ж були стосунки поміж візантійським двором і німецькими королями, що брали шлюби, Оттон II тому приклад. Те саме захоплене подивування, як це описано у Шеффеля в "Екхарді", щодо лицарів і графів з боку в'янучої втомленої цивілізації.

В характері Карла Великого яскраво проявляється суміш давньолюдської душевності, яка властива тому часові, коли культура прокидається, і духовності пізнішого періоду. Окремі відтінки його правління дозволяють охарактеризувати його як "халіфа франкістанського".

З іншого боку, він є вождем германського племені. Таке співвідношення символічне, воно проступає, наприклад, у формах палацової каплиці в Ахені, яка вже не мечеть, але ще не собор.

Германо-західноєвропейська передкультура тим часом помалу, але впевнено прокладає собі шлях, а несподіваний короткий розквіт, який ми звемо "каролінським Ренесансом", був викликаний впливом Багдаду. Не можна не зауважити, що доба Карла Великого досить поверхова. Разом з її закінченням закінчився і період розвитку, що був ніби випадковим і не мав наслідків. Після 900 року, коли припинився спад, почалося щось нове, що за своєю

© *Освальд ШПЕНҐЛЕР. Падіння Заходу. (Продовження)* . – Т.2 .

Основа. – 2004. – N 12 (34).

глибиною і доленосністю обіцяло продовження і було результативним. Проте близько 800 року арабська цивілізація великих міст Сходу зійшла, як сонце, над світом, подібно до еллінської, котра навіть без допомоги Олександра і ще до його з'яви засяяла аж до Інду. Олександр її і не розбудив, і не розширив. Він рухався на Схід не попереду, а радше її слідами.

На горбах Тірінфу і Мікен стоять палаци і твердині давньогерманського зразка. Крітські палаци — не королівські, а величезні культові споруди для чисельної касти жерців і жриць — оздоблені воістину з пізньоримською шляхетністю, пишнотою світового міста. Біля підніжжя пагорбів, на яких височіють замки, туляться хатки селян і кріпаків. На острові Кріт, коли розкопали Гурнію[1] і Агія Тріад, знайшли міста і вілли, що дозволяє думати про високоцивілізовані запити їх мешканців і щодо техніки будівництва, і щодо досвіду у будівництві[2]. Тут і витончені форми меблів, і чудові настінні розписи зі світлопроникними отворами, і каналізація, й інші цікаві подробиці. Якщо в одному місці планування будинку є строгим символом житла, то в іншому — відображенням рафінованої "цілеспрямованости". Варто лише порівняти крітські Камареські вази і фрески на гладенькому тиньку з воістину мікенським мистецтвом. Цей чисто художній промисел, витончений, але порожній, не велике і глибоке мистецтво з важкою й неповороткою символікою. Крітське мистецтво це взагалі не стиль, а смак. В Мікенах живе стародавня раса, котра вибирає місце для проживання там, де родючий грунт і зручне місце для захисту від ворогів, мінойське населення селиться, керуючись можливостями для промислу, для прикладу маємо місто Філакоп на Мелосі, котре було засноване, щоб експортувати обсидіан. Мікенський палац — це обіцянка на майбутнє, а мінойський — лебедина пісня. Так само як у 800 році франкські і вестготські селянські двори і замки знаті займали долини від Луари до Ербо, південніше милували око мавританські палаци, вілли і мечеті Кордови і Гранади.

Звісно, не випадково те, що розквіт мінойських розкошів припадає на період великої єгипетської революції і перш за все на час гіксосів (1780—1580 рр. до н.е.). Тоді єгипетські ремісники втекли на мирні острови і далі, під захист укріплень на європейський берег, так само, як набагато пізніше візантійські вчені втекли в Італію. Це є передумова для всіх наступних роздумів: мінойська культура як складник єгипетської[3]. Ми знали б про це набагато більше, якби головна частина всіх єгипетських творів мистецтва, які зродились на території Західної Дельти, не стала жертвою вологої землі. Ми знаємо лише ту єгипетську культуру, котра розцвіла на сухих просторах півдня, але вже давно нема сумнівів, що головний центр розвитку був не тут.

Неможливо провести чіткий кордон між давнім мінойським і молодим мікенським мистецтвом. У всьому єгипетсько-крітському світі помітне дуже сильне тяжіння до чужоземних примітивних предметів мистецтва, і навпаки, володарі твердинь з материка грабували і купували, де лиш могли, крітські мистецькі витвори, імітували їх, подібно як стиль епохи переселення народів, котрий раніше вважався питомо германським, за своєю формою має східне походження. Їхні замки і гробниці будували і прикрашали полонені чи перебіжчики з півдня. "Гробниця Атрея" в Мікенах стоїть в одному ряду з гробницею Теодоріха в Равенні.

Таки дивом є і Візантія. Тут треба дуже обережно знімати нашарування з нашарування. Зразу в 326 році Костянтин відновив зруйноване Септімієм Севером велике місто у пізньоантичному стилі світової столиці першого ступеня, тоді із Заходу сюди прийшла аполлонова стародавність, а зі сходу магічна

[1]Шкода, що автор так мало цікавився етнологією (*Ред.*).
[2]Як і Мохенджо Даро в Індії (*Ред.*).
[3]Точніше, як єгипетська залежала від одного джерела (*Ред.*).

юність, ще пізніше, 1096 року, перед стінами тепер вже пізньоарабської столиці з'явились хрестоносці, котрих вів Готфрід Бульонський, безпощадно зневажливий образ яких високодуховна Ганна Комніна подає нам у своїй історичній праці, місто, в яке у останні дні осени цієї цивілізації вломилось щось, що нагадувало весну. Цим містом захоплювались готи, тоді коли воно було найсхіднішим форпостом античної цивілізації, а на тисячоліття пізніш росіяни, тоді коли Візантій вже був крайнім на півночі арабського світу. У Москві стоїть величний собор Василя Блаженного, побудований 1554 року, котрий є свідком російської передкультури і об'єднує в собі декілька стилів, так само, як за два тисячоліття до цього був споруджений храм Соломона, що об'єднав у собі світове місто Вавилон і раннє християнство.

2

Первісна людина — це бродяча тварина, істота, чиє існування навпомацки пробивається через товщу життя, мікрокосм свого часу, який не мав постійного місця проживання і батьківщини, із загостре ними, але несмілими почуттями, котрий постійно клопотався тим, аби щось відвоювати у ворожої природи. Поважні зміни настали лише з виникненням землеробства, через те, що тут виникають зроблені речі, геть не властиві для пастухів і мисливців. Той, хто копає і оре, хоче не пограбувати природу, а змінити її. Садити рослини — це означає не забирати, а створювати. Щоправда, в процесі цих занять людина сама стає рослиною, тобто селянином. Він пускає коріння в землю, яку обробляє. Душа людини виявляє душу у краєвиді, в людини проявляється новий зв'язок із землею, нове почуття проявляється, і ворожа природа стає другом.

Земля стає матінкою-землею. Виникає проникливий зв'язок між посівом і зачаттям, урожаєм і смертю, дитям і насінням[4]. Ця нова віра в Бога виливається у хтонічні культи родючости землі, котрі удосконалюються разом з людиною. В якості найповнішого вираження цього відчуття життя фігурує символічний образ селянської хати, її внутрішній устрій і кожна рисочка зовнішнього вигляду розказують про походження пожильця. Селянська хата — це величний символ осідлости. Вона сама по собі є рослиною, що глибоко вкорінилася в свою землю. Це відчуття власности є найсвятішим. Добрі духи гуртів худоби, вхідних дверей, земельного наділу і житла — Веста, Янус, Лари і Пенати — займають у цьому домі таке ж місце як і людина.

Такі передумови кожної культури, яка виростає, наче рослина, зі свого рідного краєвиду і ще більше посилює душевний зв'язок людини із землею. Те, чим для селянина є його дім, тим для культурної людини стає її місто.

Добрі духи домашнього вогнища перетворюються в кожному місті на доброчинних до цього міста Богів і святих. Місто це теж істота з різновиду рослин. Йому, як і селянину, чужі кочові звички, в ньому все мікрокосмічне. Тому будь-який розвиток високих форм мови пов'язаний з природним ландшафтом. Ні мистецтво, ні релігія не можуть змінити місце свого розвитку. Лише цивілізація зі своїми гігантськими містами зневажає коріння душі і позбувається їх. Цивілізована людина, інтелектуальний мандрівник знову стає мікрокосмом, який не має батьківщини, духовно вільним, так як почуттєво вільними були мисливці і пастухи. Ubi bene ibi patzia — таке гасло до виникнення культури і після її зникнення. На світанку великого переселення народів у германців була ще непорочна культура, але й материнське прагнення на південь, шукати батьківщину, те місце, де вони могли б створити майбутню культуру. Сьогодні на початку кінця цієї культури, позбавлений коріння дух літає в сум'ятті поміж різними краєвидами і різними способами мислення. В проміжках між цими знаковими періодами був час, коли людина була ладна померти за шмат землі.

[4]Тут би згадати Трипілля... (*Ред.*).

Вирішальним і не поцінованим фактом є те, що всі великі культури були міськими. "Висока" людина другого тисячоліття — це тварина, яка будує міста. Це власний критерій "світової" історії, який є докорінно відмінним від історії людства взагалі. Світова історія — це історія людини міста. Народи. Держави, політика і релігія, всі різновиди мистецтв. Всі науки засновуються на одному стародавньому феномені — на містах. Адже всі мислителі всіх культур живуть у містах, навіть коли їхнє фізичне тіло перебуває в селі, вони просто не уявляють, наскільки своєрідним є таке явище як місто. Ми повинні зі всією повнотою уявити собі подивування дикуна, який посеред ландшафту зустрічає це накопичення каміння й дерева, з вимощеними бутом вулицями і майданами, коробками дивної форми, в яких кишить повно люду.

Але справжнім дивом є народження душі міста. В якості масової душі, геть нової за змістом, котра буде для нас вічною таємницею, вона раптом відділиться із всезагальної душевности своєї культури. Варто їй тільки проникнутись, коли вона утворює власне видиме тіло.

Із накопичених селянських дворищ, кожне з яких має свою історію, виникає щось ціле. Це ціле живе, дихає, росте, має лице, внутрішню форму та історію. З цієї миті не лише окремий дім, храм, палац, але весь образ міста як єдности говорить мовою форм і історією стилю, які супроводжують культуру впродовж усього її життя.

Очевидно, що місто і село різняться не зайнятою площею, а змістом душі. Не лише в примітивних суспільствах, як, наприклад, в сьогоднішній Центральній Африці, але в пізньому Китаї і Індії, так само і у всіх промислових районах сучасної Європи та Америки зустрічаються великі поселення, котрі все ж не є містами. Вони є центрами життєвих зон, але не створюють власного внутрішнього світу. У них немає душі. Будь-яка примітивна людність живе за селянським способом, прив'язана до землі. Поняття "місто" для неї не відоме. Те, що відрізняється за зовнішніми ознаками від села, це не місто, а базар, місце, де переплітаються життєві інтереси селян, тобто тут не йдеться про якесь самостійне життя. Обивателі базару, навіть якщо це ремісники чи купці, живуть і мислять як селяни. Треба тонко відчути, коли з давньоєгипетського, давньокитайського чи давньогерманського села, які були лише крапками на безмежних просторах країни, виникло місто, яке за зовнішні виглядом можливо і не дуже відрізнялося від села, але із появою душі міста перетворюється на місто, з якого людина вже відчуває країну як "оточення", як щось інше і підкорене. З цієї миті вже існує два способи життя: життя всередині і зовні, і селянин сприймає це так само явно, як і міщанин. Сільський коваль і коваль у місті, сільський староста і бургомістр живуть в двох різних світах. Людина із сільської місцевости і людина з міста — різні істоти. Спершу вони починають лише відчувати це, потім ці почуття стають панівними, а ще пізніше ці люди перестають розуміти одне одного. Селяни з Бранденбурга і з Сицилії сьогодні психологічно ближчі, ніж бранденбурзький селянин і мешканець Берліна. З цієї точки зору є справжні міста, які є носіями живої міської культури.

Ранні культури — це культури ранніх міст. Людина з епохи передкультури відчуває атавістичний страх перед цими спорудами, з якими вона не має внутрішнього зв'язку. На Рейні і на Дунаї германці часто осідали біля воріт залишених римлянами міст, як, наприклад, в Страсбурзі. На Кріті завойовники будували села на руїнах спалених міст: Гурнія, Кнос. Ордени монахів часу західноєвропейської передкультури — бенедиктинці і особливо клюнійці та премонстріанці селились, як лицарі, на вільних землях. Лише францисканці та домініканці почали влаштовуватись у ранньоготичних містах: в ці часи вже прокинулась нова міська душа. Але навіть і тоді в будівлях і у мистецтві францисканців ще спостерігався легкий смуток, майже містичний страх окремої людини перед чимось новим, світлим і життєрадісним, яке ще не зовсім

запанувало в культурі міста. Люди не відразу скидають з себе личину селянина. І лише ієзуїти в цей час вже живуть як питомі міщани. Символом попередніх господарів країни є рухомі резиденції військової знаті, котра ще не визнала ролі міст і була носієм своєї культури. В Давньому Єгипетському царстві густо населений адміністративний центр знаходився біля "Білої стіни", близько від храму Птаха в пізньому Мемфісі, але резиденція фараонів весь час переїздила з місця на місце, так само як і в шумерській Вавілонії і в імперії Каролінгів. Давньокитайські правителі з династії Жоу, починаючи з 1109 року, зазвичай мали резиденцію біля Лояна (тепер Хунані), але лише 770 року, відповідно до нашого літочислення в XVI столітті, це місто стає столицею, де постійно перебуває монарх. Ніде так не проявило себе це рослинно-космічне почуття прив'язаності до землі, як у архітектурі маленьких міст, що складались з кількох вулиць навколо базарного майдану, замка і церкви. Якщо де і можна спостерегти те, що кожен великий стиль схожий на рослину, то тільки тут. Дорична колона, єгипетська піраміда, готичний собор — ростуть ніби за повелінням долі. Це півсонне існування рослини, яка росте із землі. Напротивагу, іонічна колона і будівлі Середнього царства або часів бароко вільно і певно, з усвідомленням власної самодостатности спочивають на ній. Існування блідне, відділене від ландшафту мощеною бутом дорогою під ногами, а світовідчуття і самоусвідомлення посилюються. Людина знову потроху стає схожою на кочівника, вона стає "духом", "звільненою", але разом з тим і обмеженою та "холодною". "Дух" — це властиво лише міська форма усвідомленого існування. Будь-яке мистецтво, будь-яка релігія і наука поступово стають ще духовнішими, чужими до землі і незрозумілими для селянина. Разом з цивілізацією на людину тисне клімат. Стародавнє коріння існування всихає під камінними масами міст. Вільний дух — доленосне слово! — піднімається мов полум'я у всій своїй красі і палахкотить під вітром[5].

3

Нова душа міста говорить іншою мовою, яка невдовзі ототожнюється з мовою культури взагалі. Вільна країна з її сільськими жителями, спантеличене сільське населення, вже не розуміє мови міської культури і замовкає. Будь-яка справжня історія стилю звершується в містах. Це винятково доля міста і переживання міських жителів, що обернені до очей логіки видимих форм. Рання готика зароджувалась ще в ландшафті і включала в себе селянську хату зі всіма її пожильцями і реманентом. Але стиль відродження і бароко з'являється лише в місті, не кажучи вже про корінфську колону і рококо. Можливо тут ще теж можна завважити якісь сліди ландшафту, але село в будь-якій мірі не здатне до творчости. Воно мовчить і дивиться вбік. Селянин і його хата головним чином до сьогодні залишились готичними. Еллінське село зберегло геометричний стиль, а єгипетське — стиль стародавнього царства.

Серед всіх цих речей лише "лице" міста має історичний вигляд, його міміка практично являє собою історію душі власне культури. Ще можна надибати маленькі старі міста, що побудовані в готичному стилі і в стилі інших ранніх культур, котрі майже губляться серед ландшафту, де можна побачити справжні селянські садиби в затінку замка чи якогось храму, котрі без будь-якої зміни внутрішньої форми перетворились на міські об'єкти, бо виросли не серед полів і лугів, а серед інших будівель. Народи ранніх стадій культури поступово ставали міськими, і, таким чином, існує особливий китайський, індійський, аполлонівський, фаустівський образи міст, як вірменське, сирійське, іонійське, етруське, німецьке, французьке чи англійське лице міста. Є місто Фідія, місто Рембрандта, місто

[5]Аж поки не спалить все, що має стосунок до культури. Бо дух той без Бога. (*Ред.*). Власне, той дух — лише знеречевлений предмет, тобто нісенітниця.

Лютера. Це характеристики чи навіть просто назви міст, як то Гренада чи Венеція. Нюрнберг миттєво викликає в пам'яті давно сформований образ, тому що все, що народжено культурою, виникло в таких містах. Хрестові походи зароджувались ще посеред замків і монастирів, але вже Реформація — це міське явище. Її середовище — це вузькі вулички і високі будинки. Великі епоси про кров належать замкам і укріпленням; драма, в якій животрепетне життя випробовує саме себе, — це поезія міста, а великі романи, що являють собою погляд звільненого духа на людське життя, народилися в містах світового значення. Якщо уважно придивитись до істинно народної пісні, то це всього-на-всього міська лірика[6], і якщо абстрагуватись від "вічного" селянського мистецтва, то існує лише міський живопис і архітектура, котрі мають швидку і коротку історію.

А тепер голосна мова цього скромного кам'яного утворення, що протистоїть разом з міськими жителями тихій мові ландшафту, у його середовищі світла. Силует великого міста, дахи з коминами, башти і бані на горизонті. Як багато нам каже зовнішній вигляд Нюрнберга і Флоренції, Дамаска і Москви, Пекіна і Бенаресу! Що ми знаємо про душу античних міст, якщо ми не бачили їх обрисів на тлі південного неба, під південним сонцем, під південними хмарами рано вранці зоряної ночі? Ці прямі чи криві, широкі а чи вузькі вулиці, високі, низькі, світлі, похмурі будинки, що дивляться своїми фасадами, своїми лицями на вулиці всіх західноєвропейських міст, чи безвіконні, що відвернулися загратованими вікнами в глибину дворів на Ближньому Сході; дух майданів і провулків, глухих кутків і протинаючих все місто магістралей, водонапірних башт і монументів, церков, монастирів і мечетей, амфітеатрів і вокзалів, базарів і ратуш! Або околиці міста, садові будиночки і накопичення безликих багатоквартирних будинків для простих людей поміж купами сміття і грядками, престижні і бідні квартали — Субуру в античному Римі чи передмістя Сен-Жермен в Парижі, старі Байї і теперішня Ніцца, маленькі Ротенбург і Брюгге і море будинків у Вавілоні, Теночтітлані, Римі і Лондоні! Всі вони мають історію і самі є історією. Трапляються великі політичні події — і змінюються обличчя міст. Наполеон змінив лице бурбонського Парижа, а Бісмарк — дрібнобуржуазного Берліна. Селянство в цей час стоїть збоку і невдоволено бурчить.

В давні часи в очах людей панував лише ландшафт. Він творив душу людини, він змінювався разом з людиною. Його однаковий ритм пронизував почуття людини і шепіт лісів. Навіть зовнішній вигляд селянина був підлаштований до середовища лубів і кушів, а також хода і одежа. Села з їх тихими схожими на пагорби дахами, з димом з коминів вечорами, з криницями, тинами і домашніми тваринами геть губилися в краєвиді. Провінційне місто повторює місцевість, визначає її лице, і тільки пізнє місто чинить опір простору. Його силует протидіє лініям природи. Він заперечує природу. Місто хоче бути чимось іншим і вищим. Ці гострі дахи, бані в стилі бароко, шпилі і визубні на стінах не мають і не хочуть мати нічого спільного з природою. Тоді з'являється величезне світове місто, місто як світ, поряд з яким не можуть існувати ніякі інші міста це місто починає знищувати образ ландшафту. На початку місто підкорялося вигляду ландшафту, а тепер робить його схожим на себе. Сільські путівці перетворюються на магістралі, ліси і луги — на парки, гори — на оглядові майданчики. Штучна природа з'являється і в самому місті: водограї замість джерел, клумби квітів, канали, підстрижені газони замість лугу, ставки замість озер. В селі солом'яні стріхи схожі на пагорби, а вулиця на просіки. У місті виникають вулиці-ущелини поміж довгими рядами кам'яниць, що заповнені сміттям і шумом. В таких умовах, що їх собі створили люди, не може жити жодна жива істота. Одежа і навіть лиця міщан потроху стають схожими на сіру буденність міста. Вдень тут панує барвисте пожвавлення,

[6]Одна з найбільших помилок О.Шпенглера. (*Ред.*).

а вночі в штучному світлі губиться світло місяця. А селянин стоїть нерішучий на кам'яній вулиці, ніби комедійний персонаж. Він нічого не розуміє і ніхто не розуміє його. Селянин потрібен лише для того, щоб постачати в місто хліб.

Робимо з цього всього дуже важливий висновок: будь-яка політична чи економічна історія може бути зрозумілою лише тоді, коли ми зрозуміємо місто, яке що більше відмежовується від села, місто, яке нівелює значення села і визначає вищий зміст історії взагалі. Світова історія — це історія міста.

Незважаючи на те, що антична людина зі своїм евклідовим почуттям існування вкладала в поняття державности мінімум протяжности і ототожнювала його з камінним тілом окремого полісу, у всіх культурах по тому виникає таке явище, як головне місто — столиця. Це місто, про що і говорить його назва, панує над країною засобом політичних і економічних важелів. Країна разом з усіма громадянами стає засобом і об'єктом для цього пануючого даху. Вона не розуміє, що твориться, але ніхто її і не питає. Чисельні партії у всіх країнах пізніх культур, революції, цезаризм, демократії, парламенти — ось ті форми, через які місто доносить до країни свої ідеї, до чого громадянам треба прагнути і заради чого треба інколи померти. Античний форум, західноєвропейська преса — це засіб духовної влади пануючого міста. Якщо хтось в селі взагалі уявляє собі, що є на сьогодні політика і почуває, що він дозрів для неї, то він іде до міста, якщо не фізично, то принаймні духовно. Настроями і громадською думкою сільської місцевости, якщо такі є, в наявності, керує місто через послання лідерів, опубліковані в пресі, чи, як раніше, зачитані посланцем з лобного місця. Фіви — це Єгипет, Рим — це orbis terrarum, Багдад — це іслам, Париж — це Франція. Рання історія завжди розігрувалась у багатьох центрах окремих ландшафтів. Єгипетські провінції. Багато грецьких народів часів Гомера, готичні графства і вільні міста колись творили історію. Але політика все більше зосереджувалась у столицях, а всі інші міста зберігали лише позірність політичного життя. Нічого тут не змінилось і тоді, коли античний світ поділився на міста-держави. Вже під час пелопоннеських війн справжню політику вершили Афіни і Спарта. Всі інші міста Егейського узбережжя лише були у сфері їхнього впливу. Потім антична історія розігрувалась на римському форумі. Навіть якщо Цезар воював у Галії, його вбивці в Македонії, а Марк Аврелій в Єгипті, то всі ці події творили політичну ситуацію у Римі.

4

Справжня історія починається лише тоді, коли над селянством піднімаються прадавні стани дворян і духовенства. Суперечності між великим і дрібнопомісним дворянством, королем і васалами, цивільною і духовною владою, є головною формою усієї ранньогерманської, давньокитайської, готичної політики до тих пір, доки з появою міста, буржуазії, третього стану, не перемінився стиль історії. Селянин не має історії. Село стоїть на узбіччі світової історії, і весь розвиток від Троянської до Мітрідатових війн, і від саксонських королів до світової війни, залишає ці пункти ландшафту збоку. Інколи руйнуючи їх, користуючись їхньою кров'ю, але не торкаючись їх внутрішнього змісту.

Селянин — це вічна людина, не залежна від культури[7], котра звила своє гніздо в місті. Він був до неї і залишиться після неї, розмножуючись від покоління до покоління, обмежившись обумовленими землею ремеслами і здібностями. Містична душа, сухий практичний розум, вічне джерело крові, котра в містах робить історію.

Що б не придумувала культура в містах під виглядом державних форм, економічних законів, догматів віри, знарядь, знань і мистецтв, селянин сприймає з недовір'ям і побоюванням, не маючи в цей час власної суті. Так західно-

[7]Дуже залежна, бо Творець культури. Первісне значення слова „культура" — „ходити коло землі". (*Ред.*).

європейський селянин зовнішньо сприйняв рішення великих соборів від Лютеранського до Тридентського так само як і досягнення механіки і Французької революції. Тому він залишився таким як за Карла Великого. Теперішня побожність селян старша за Християнство. Їхні боги старші за будь-яку високу релігію. Звільніть селянина від тиску великого міста, і він без всяких втрат для себе повернеться у свій первісний стан. Його питома етика, його справжня метафізика, до яких ніколи не опускалися міські вчені, лежить за межами всіх історій релігії і духовности. У селян взагалі немає історії.

Місто — це дух. Велике місто — це "вільний дух". Буржуазія стан духу починає з виступів проти "феодальної влади, яка заснована на праві крові і традиції, котра усвідомлює свій власний статус. Вона валить феодальні трони і обмежує старі права іменем розуму і перш за все від імени "народу"[8], маючи на увазі лише міське населення. Демократія є політичною формою, коли від селянина вимагають міського світогляду. Міський дух реформує велику релігію раннього періоду і насаджує поряд з нею свою буржуазну релігію — вільну науку. Місто перебирає на себе керівництво історією економіки. Ставлячи на місце первісних цінностей країни, невіддільних від селянського життя, поняття грошей, відокремлених від товару. В селі рух товарів значився лише словом "обмін".

Навіть якщо йдеться про обмін чогось на цінний метал. В основі цього перебігу не лежало "грошове мислення", котре відділяє поняття вартости від товару і зв'язує її з якоюсь фіктивною чи металевою величиною, призначенням якої з цього моменту стає вимірювання чогось "іншого", "товару". В ранні часи караванні шляхи і маршрути вікінгів вели від села до села, і за цим стояв обмін і здобич. Пізніше їхньою метою стали міста, а це означало "гроші". Це відрізняло норманів, які жили ще до хрестових походів, від ганзейців і венеціанців, які жили після них, античних мореплавців мікенських часів і періоду великих колонізацій. Місто — це не лише дух, а й гроші.

Нарешті настає епоха, коли місто так розвинулось, що вже не йому доводиться стверджувати свою владу над селом, над селянами і рицарством, а селу доводиться вести безнадійну боротьбу проти одноосібного панування міста: в духовному сенсі проти раціоналізму, в політичному — проти демократії, в економічному — проти грошей. У цей час кількість міст, котрі мали домінуюче історичне значення, різко скорочується. Виникає глибока, перш за все духовна, різниця між великими і малими містами, котрі отримали назву провінційних, і які стали частиною сільської місцевости, внаслідок чого втратили своє значення. Різниця між міським і сільським людом в цих містечках не стає меншою, але вона нівелюється тою прірвою, котра виникла між маленькими містами і великими. Селянська і дрібнопомісна хитрість та міська інтелігентність стають двома формами співіснування, взаєморозуміння між якими вже навряд чи можливе. Зрозуміло, що мова тут не про кількість жителів, а про дух. Зрозуміло, також, що у всіх великих містах є куточки, де люди, майже зберігши сільський спосіб життя, живуть у своїх вуличках, як у селі, ходять одне до одного в гості через дорогу. Складається піраміда, в основі якої є майже сільський люд, котрий обміщанюється поступово, а на вершині — справжні міщани великого міста, які почуваються ніби вдома скрізь, де вони можуть задовольнити свої духовні потреби.

Таким чином, поняття грошей стає цілком абстрактним. Вони вже не слугують тому, аби розуміти економічний обмін, але підкоряють своєму власному розвиткові весь товарообмін. Вони вже не порівнюють речі поміж себе, а зіставляють з власне грошима. Їхній зв'язок з землею і людиною, яка на цій землі виросла, зникає настільки, що вже не враховується у економічному мисленні головних міст в якостях грошових. Гроші тепер — це влада, це чисто духовна, але визначена у металі сила в існуванні верхнього шару економічно

[8]Демагогія. (*Ред.*).

активного люду, яка так само підкоряє собі інших людей, котрі з нею мають справи, як раніше оброблювана селянами земля. Якщо раніше говорили про математичне чи юридичне мислення, то тепер з'являється "грошове мислення".

Але земля реальна і предметна, а гроші — така ж абстрактна і штучна категорія, як "доброчинність" у розумінні епохи Відродження. Із цього випливає, що кожна початкова економіка до епохи міст залежить від космічних сил, від ґрунту, погоди, людської натури і, таким чином, обмежена, в той час як гроші, будучи чистою формою обігу всередині існуючої системи, мають майже такі обмежені дійсністю можливості, як математика чи логічні величини. Так як ніщо не може завадити нам утворити будь-яку кількість неевклідових геометрій, у розвинутій економіці великих міст не існує вже ніяких перепон для того, щоб примножити гроші, тобто мислити іншими грошовими вимірами, що не має нічого спільного з можливістю збільшити кількість золота чи взагалі питомих цінностей. Під час персидських воєн і походів Помпея до Єгипту не було ні масштабів, ні вигляду товарів, якими можна було б виміряти вартісність таланту. Тепер же гроші стали для людини формою дійсного існування, яка не має коріння. В цьому — наявність неймовірної влади грошей над будь-якою цивілізацією, яка зароджується, яка кожного разу є обов'язково "диктатурою грошей", хоча під різними личинами для кожної культури. Але гроші не можуть зупинитись вчасно і через це в кінцевому підсумку знесилюються, гублять доцільність і зникають з мислення пізньої цивілізації, як у часи Діоклетіана, поступаючись місцем початковим непорушним цінностям.

Зрештою виникає світова столиця, величний символ і оселя абсолютно вільного духу, центру, у якому нарешті повністю концентрується рух світової історії. Існує лише декілька таких міст зрілої цивілізації, котрі зневажають і позбавляють самодостатності весь материнський ландшафт своєї культури, називаючи його провінцією. Провінцією тепер звуть все: село, містечко, велике місто, за винятком двох-трьох пунктів. Не існує більше аристократії і громадян, вільних общинників і рабів, еллінів і варварів, правовірних й іновірців, а є лише жителі столиці світу і провінціали. Всі інші відмінності губляться на тлі столиці світу, яка панує над усіма подіями, життєвими звичками і світоглядом.

Найдавнішими містами світового значення були Вавілон і Фіви в Новому царстві (мінойський світ і Кріт, незважаючи на свій блиск, все ж були єгипетською провінцією). В античну добу таким містом була Александрія. Біля неї вся стара Еллада швидко стала провінцією. Її не змогли витіснити ні Рим, ні знову заселений Карфаген, ні Візантія. В Індії дуже відомі аж до Китаю і Яви були міста Удджайн, Канаудж і, насамперед, Паталіпутра. Казкову славу, яка досягла Західної Європи, мали Багдад і Гранада. У мексиканському світі першим великим містом імперії майя було, очевидно, місто Ушмаль, засноване 950 року, котре стало потім провінцією, коли досягли могутности міста Тешкоко і Теночтітлана.

Не можна забувати, де вперше виникло слово "провінція": цим словом римляни офіційно називали Сіцілію — котра колись вела перед за культурним ландшафтом. Сіракузи були першим справді великим містом античного світу, коли Рим ще був невеликим містечком, котре не мало ніякого значення. Тепер же Сіракузи стали стосовно Риму провінцією. Подібно у XVII столітті габсбурзький Мадрід і папський Рим були пануючими містами, до тих пір, поки в кінці XVIII століття Лондон і Париж не витіснили їх в розряд провінційних. Вивищення Нью-Йорка до статусу світової столиці в результаті громадянської війни 1861-65 років стало наслідком безлічі дуже важливих подій.

5

В кінці біографії кожної вищої культури вивищується кам'яний гігант — "столиця світу". Культурна людина, духовно сформована сільською місцевістю,

опиняється під владою власного витвору — міста. Місто стає її твором, її виконавчим органом, і зрештою — жертвою. Ця камінна маса є абсолютним містом. Образ цього абсолютного міста, що відображується у всій своїй пишноті в людських очах, має в собі символіку смерти кінечно "довершеного". Пронизаний душею камінь готичних будівель під впливом тисячолітньої історії розвитку стилів перетворюється нарешті на бездушний матеріал цієї демонічної кам'яної пустелі.

Ці останні міста є суцільним духом[9]. Їхні будинки вже не мають нічого спільного з старими селянськими хатами, з яких культура починалась, так як у містах іонічної епохи і бароко. Це вже взагалі не доми, в яких можна знайти місце для Вести і Януса, Ларів і Пенатів, це просто житло, створене не кров'ю, а доцільністю, не почуттям, а духом підприємництва. Доти поки домашня піч залишається справді визначальним центром сім'ї в набожному тлумаченні, можна вважати, що останній зв'язок з сільською місцевістю ще не розірваний. Лиш коли цей зв'язок втрачається, і маса пожильців та квартирантів пхається від одного притулку до іншого в цьому світі будівель, наче мисливці і пастухи давнього світу, можна вважати, що інтелектуальний кочівник остаточно сформувався. Це місто перетворюється на світ, на цей світ. Тільки воно у всій своїй сукупності має значення житла для людини. Тепер старі міста зі своїм готичним ядром, що складається з собору, ратуші і будинків з гостроверхими дахами, що товпляться вздовж вузьких вуличок, в оточенні башточок і воріт часів бароко із світлими, більш одухотвореними будинками патриціїв, палацами — починають розростатися безформною масою прибуткових будинків, будинків спеціального призначення, руйнується патріархальний образ міста різними перебудовами. Якщо глянути з башти на море будинків, то можна роздивитись в кам'яному лиці нового утворення ту епоху, коли закінчилось органічне зростання і почалося неорганічне, і тому не обмежене, що виходить за всі обрії нагромадження. В цей час виникають штучні, математичні, геть чужі щодо ландшафту утворення, які служать лиш духовному задоволенню, а не доцільності. Це міста плановиків, які завжди прагнули до форми шахматної дошки, символу бездушности. Ці правильні квадрати будинків дивували Геродота у Вавілоні й іспанців у Теночітлані. В античному світі початок таким абстрактним містам поклали Фурії, що їх "спроектував" у 441 році Гіпподам Мілетський. За ними іде Прієна, де шахматне планування геть ігнорує форми рельєфу, Родос і Олександрія, що стали взірцем для багатьох провінційних міст імператорських часів. Ісламські архітектори 726 року розробили план Багдаду, а через століття — величезного міста Самари на Тигрі. В західноєвропейському американському світі першим великим прикладом стало планування Вашингтона (1791). Немає сумніву, що міста зі світовим значенням ханської епохи в Китаї і часів династії Маур'я в Індії мали такі ж геометричні форми. Світові столиці західноєвропейської і американської цивілізацій ще зовсім не досягли вершини свого розвитку. Перед моїм поглядом у майбутнє бачаться після 2000 року міста на 10-20 мільйонів мешканців, що розкинулися на широких просторах, з висотними будинками, поряд з якими сучасні будівлі є просто карликові, з транспортними магістралями, які нам зараз здалися б маренням з гарячки.

Навіть у своєму останньому образі міста прагнуть зберегти ідеал тілесної форми людини античности. Хоча величезні міста сучасности прагнуть до безкінечности, утворюють навколо себе безліч передмість і колонії вілл, пронизуючи ландшафт, плетуть безкінечну сітку доріг для авто і поїздів у всіх напрямках від щільно забудованого центру, швидкісні види транспорту під землею і над нею, по-справжньому античне велике місто противиться розширенню і намагається щосили ущільнитись. Вулиці залишаються вузькими, заважаючи швидкому руху,

[9]Дуже більшовицький дух у автора. Дух має стосунок до Божої дійсності, а не є будь-чим, позбавленим матеріального. Її найбільш матеріальна сутність Дух без Бога. (*Ред.*).

який вже був на вулицях Риму за його світового панування, жителі не мають охоти жити в передмістях і створювати для цього відповідні умови. Місто, як і раніше, хоче залишатись єдиним "тілом", щільним і округлим. Якщо раннього античного періоду люди, підкоряючись сінойкізму, тягнулись до міста, створюючи таким чином тин полісу, то тепер кожен хоче жити абсурдно: в центрі міста, у його найущільненішому ядрі, бо в іншому випадку він не відчуває себе міщанином. Всі ці міста є city внутрішнім містом. Новий сінеикізм замість приміської зони творить світ верхніх поверхів. Рим у 74 році, незважаючи на величезний розмах будівництва, мав у околиці всього 19,5 кілометрів. Все це веде до того, що тіло росте не в ширину, а в вишину. Житлові будинки для простої римської людности, такі, як відомий Insula Feliculae, були досить високими, в той час як ширина вулиці була всього 3-5 метрів. Таких високих будівель у цей час не було в Західній Європі, а в Америці лише в кількох містах. Поряд з Капітолієм за правління Весьпасіана дахи досягали рівня перешийка гір. Жахлива бідність, занепад всіх життєвих правил і звичок, які вже тепер серед високих дахів і мансард, в підвалах і на задніх дворах виховують нову первісну людину, панували у цих розкішних масових містах. В цьому сенсі Багдад і Вавілон не відрізнялись від Теночтітлана чи сьогоднішніх Лондона і Берліна. Діодор розповідає про одного із скинутих єгипетських царів, який був змушений поселитись у Римі, наймаючи жахливе помешкання на горішньому поверсі. Але ні жахлива бідність, ні заборона, ні свідоме розуміння пагубности такого шляху не зменшує притягальности цих демонічних утворень. Колесо долі котиться до прірви: народження міста тягне за собою його смерть. Початок і кінець, селянська хата і міський житловий квартал співвідносяться між собою як душа і розум, як кров і камінь. Бо не даремно слово "час" означає факт безповоротности. Рухатись можна тільки вперед, назад дороги нема. Селянство на початку породило ринок, потім невелике містечко і годувало їх своєю кращою кров'ю. Тепер гігантське місто ненаситно висмоктує соки із села, вимагаючи і ковтаючи нові й нові маси люду, до тих пір, поки саме не занепаде і не помре у майже безлюдній пустелі. Людина, котра потрапила під вплив цього останнього дива всієї історії, вже не може звільнитись. Первісні народи мали можливість знятись зі своєї землі і піти у дальні краї. Духовний кочівник вже на це не здатен. Туга за великим містом потьмарює. Місто для нього — батьківщина, а сусіднє село — чужина. Він краще помре на бутовій дорозі, ніж повернеться до села. І навіть коли він відчуває відразу до цієї розкоші, коли втомлюється від кольорів і вогнів міста, відчуває teadium vitae то, усвідомлюючи це, не може відмовитись від його чару. Подорожуючи в гори чи морем, людина несе з собою образ міста. Вона загубила в собі село і не може віднайти його, навіть потрапивши до нього.

Міщанин не може жити на іншій землі, окрім цієї, штучної, тому що космічний ритм його існування відходить на задній план, а напруженість існування наростає до небезпечних меж. Не треба забувати, що в мікрокосмі тваринна характеристика додається до рослинного існування, а не навпаки. Ритм і напруженість, кров і дух, доля і причинність відносяться одне до одного як квітуюча земля до закам'янілого міста, як щось, що існує для себе, до чогось іншого, котре від нього залежить. Напруженість без космічного ритму, що пронизує її, — це шлях в Ніщо. Але вся цивілізація — це суцільна напруга. В головах всіх цивілізованих людей панує лише вищий ступінь напруги. Розум — це лише здатність до напруженого розуміння. Такі голови в культурі кожного різновиду належать "останнім із людей". Спробуйте порівняти з ними голову селянина, що потрапив у колотнечу великого міста. Шлях від селянського розуму — вроджених хитрощів, дотепности, інстинкту, які, як у розвинутих тварин, базуються на відчуттєвому ритмі — через міський дух до розуму мегаполіса — вже слово в своєму чіткому звучанні доводить збіднення космічних основ — можна схарактеризувати як постійне зменшення почуттів

долі і невтримне зростання потреб і причинности. Розум — це заміна неусвідомленого життєвого досвіду засобом постійних вправ для мислення, щось безтілесне, худе. Інтелігентні особи всіх рас схожі між собою. У них на задній план відступає сама раса. Чим менше розвинуте почуття необхідности і очевидности існування, чим випукліше проявляється звичка "все пояснити", тим частіше ми боремося зі страхом свідомого існування казуально. Звідси випливає знак рівняння між знанням і доказовістю, заміна релігійних міфів на казуальні, тобто на наукові теорії. Тому абстрактні гроші як виразник чистої причинности економічного життя заміщують сільський товарообмін, котрий є особливим ритмом, а не системою напруженостей.

Інтелектуальне існування знає тільки одну, специфічно властиву містам світу форму відпочинку: ослаблення напруги, "забавляння". Справжня гра, радощі життя, сп'яніння життям народились із космічного ритму, і їхнє значення губиться. Навпаки, заміна інтенсивної практичної розумової праці на її протилежність, свідомі пустощі, заміна духовної напруги фізичною, тобто спортом, заміна тілесного "задоволення" чуттєвим і духовним "збудженням" гри і змагання, заміна чистої логіки повсякденної роботи свідомою містикою — все це чиниться у всіх великих містах всіх цивілізацій. Кіно, експресіонізм, теософія, боксерські бої, негритянські танці, покер і гонки — щось схоже можна було спостерігати ще в стародавньому Римі, а знавцям не завадило б провести аналогічні досліди у великих індійських, китайських і арабських містах. Скажемо так: читаючи "Кама Сутру", починаєш розуміти, що за люди мали смак до буддизму. Після цього починаєш іншими очима дивитись на бій биків у крітських палацах. В їхній основі, без сумніву, лежить культ, але овіяний дурманом, схожим з дурманом культу Ізіди, що проник разом з Zircus Maximus.

Із того факту, що існування більше й більше втрачає коріння, а активне існування стає більш і більш напруженим, народжується явище, яке вже давно підспудно готувалось, а тепер несподівано вторгається в історію, щоб покласти край цій комедії: безплідність цивілізованої людини. Мова йде не про щось таке, що можна зрозуміти за допомогою повсякденної причинности, наприклад фізіології, як це намагається робити сучасна наука. Тут проявляється метафізичний поворот до смерти. Остання людина з великих міст не хоче більш жити. Можливо, людина тягнеться до життя як індивідуальність, але не як тип, не як маса. Ця істота, як така, губить страх перед смертю. Характерний для селянина глибокий і нез'ясований страх, що вимре рід і нікому буде продовжити прізвище, губить глузд. Продовження роду — спорідненої крові — всередині видимого світу не сприймається вже як обов'язок цієї крові, а вірогідність залишитись останнім в роду не здається вже такою трагічною. Річ не в тому, що не народжуються діти, а перш за все в тому, що розум, котрий досяг вищої точки розвитку, не бачить у тому необхідности. Спробуймо заглянути в душу селянина, який з прадавніх часів сидить на своєму кровному клапті землі чи зачарований нею, щоб пригорнутись до неї своєю кров'ю. Він закорінений в ній як спадкоємець предків і як предок майбутніх спадкоємців. Це його дім, це його власність. Це не просто короткочасовий зв'язок тіла і майна, а глибоке взаємопроникнення вічної землі і вічної крові. Лише в цих умовах, лише з осідлості в містичному розумінні великі епохи колообігу зачаття, народження і смерти набувають тих метафізичних чарів, котрі знаходять відображення в звичаях і релігіях всіх осідлих народів. Розум і безпліддя зв'язані поміж себе в старих сім'ях, старих народах і старих культурах не лише тому, що всередині кожного окремого мікрокосму напружений до межі тваринний бік життя перемагає рослинний, але й тому, що активне існування виробляє звичку казуальної регуляції існування. Те, що розумна людина зве природним потягом, не тільки усвідомлюється ним з точки зору причинности, а й отримує оцінку і своє місце в колі інших потреб. Великий перелом наступає

тоді, коли у повсякденному мисленні висококультурного населення починається пошук "причин", для того щоб народжувати дітей. У природи нема ніяких причин. Скрізь, де протікає справжнє життя, панує внутрішня органічна логіка, потяг, абсолютно незалежний від активного існування і його причинно-результативних зв'язків. Висока народжуваність у древніх народів — це природне явище, про яке ніхто не замислюється, не кажучи вже про те, щоб роздумувати про її користь чи шкоду. Там, де усвідомлюються засновки для виправдання доцільности життєво важливих питань, під знаком запитання стає саме життя. Так починається мудре обмеження народжуваности, яке ще Полібій вважав злою долею для Греції, але яке існувало у великих містах ще задовго до того як набрало загрозливих розмірів в Римі, де спершу виправдовувалось матеріальними статками, а потім взагалі втратило всяке виправдання. І в буддійській Індії, і у Вавілоні, і в Римі, як і в сучасних містах, вибір "супутниці життя" перетворюється на духовну проблему, в той час як селянин вибирає матір для своїх дітей.

Виникають сім'ї, описані в Ібсена, які є "вищою духовною спільнотою", в якій обидва учасники "вільні". Вільні, як розумні істоти, а саме від рослинного буяння крові, яка прагне до розмноження. Шоу мав рацію, коли стверджував, що "жінка не може порівнятись з чоловіком до тих пір, поки не відкине свою жіночність, свої обов'язки перед чоловіком, перед дітьми, перед суспільством і законом, перед усіма, окрім самої себе". Першожінка — жінка селянина — це мати. В цьому слові уся її життєва мета. Але тут виникає ібсенівська жінка: подруга, героїня всієї міської літератури від північної драми до паризького романа. Замість дітей у неї духовні конфлікти, замість шлюбу — художнє завдання. Всі стосунки в сім'ї зводяться до "взаєморозуміння". Немає ніякого значення те, чому жінка не бачить необхідности мати дітей: американка боїться пропустити сезон, парижанка боїться втратити коханця, героїня Ібсена вважає що вона "належить лише собі". Всі вони належать лише собі, всі вони безплідні. Ті ж факти у співвідношенні з такими самими "причинами" можна знайти в олександрійському, римському і, зрозуміло, у будь-якому іншому цивілізованому суспільстві, і перш за все в тому, де народився Будда, і скрізь існує своя етика для бездітного розуму, чи це в епоху еллінізму, чи у XIX столітті, у вченні Лао-цзи чи у вченні чарваків. Існує навіть література, присвячена внутрішнім конфліктам якоїсь Нори чи Нани.

Багатодітні сім'ї, про які з повагою говорив Гете у своєму "Вертері", стають провінційним явищем. Багатодітний батько у великому місті стає посміховищем. У Ібсена він теж виступає в якості комічної фігури у його "Комедії любові".

На цій стадії у всіх цивілізаціях починається період жахливого зниження народжуваности, який триває кілька століть. Зникає піраміда здатних до творення культури людей. На початку зниження чисельности ми спостерігаємо на вершині цієї піраміди — у світових містах, потім у провінційних і, нарешті, в селі, яке тривалий час було перепоною спустошення міст, за рахунок відходу в міста кращого сільського населення. Залишається лиш примітивна кров, позбавлена своїх найсильніших, орієнтованих на майбутнє елементів. Так виникає тип "феллаха".

Загальновідомий "захід античности", що почався ще задовго до вторгнення германських кочових племен, кращий доказ того, що причинність не має нічого спільного з історією. В імперії панує мир, вона багата, високоосвічена, добре організована. Вона може похвалитися галереєю добрих правителів — від Нерви до Марка Аврелія, рівних яким не було ні в якій іншій цивілізації. І все-таки кількість населення різко зменшується, не дивлячись на відчайдушні закони Августа про шлюб і дітей, які наче lex de mazitandis ordinibus зробили на римське суспільство сильніший вплив і подивування, чим поразка Вара; не

дивлячись на масове усиновлення, не дивлячись на постійне поселення в межах імперії вояків варварського походження, щоб заселити опустілі землі, не дивлячись на нечувані аліментаційні фонди Нерви і Трояна, створені для виховання дітей бідних батьків. На початку Італія, потім Північна Африка і Галлія і, нарешті Іспанія, які мали за перших імператорів велику щільність населення, стають безлюдними і пустельними. У знаменитому вислові Плінія, який зараз часто повторюють в економічній науці: tatifundia perdidere italiam, jam vero et provincias — переплутані причини і наслідки процесу. Великі землеволодіння ніколи не досягли таких розмірів, якби селянство не переманювалось у міста, і, психологічно, маючи легший спосіб заробітку на життя, не відмовлялося від обробітку землі. Едикт Пертінакса 193 року розкриває нарешті жахливий стан речей: в Італії і в провінціях усім дозволяється займати знелюднені землі. Якщо людина може її обробляти, вона одержує на неї право власності. Дослідникам історії варто лише звернутися до інших цивілізацій, щоб скрізь знайти те ж явище. За подіями в Новому царстві, особливо починаючи з 19-тої династії, стоїть могутній спад чисельності населення. Будівництво міста, яке Аменофіс IV здійснив у Тель-єль-Амані, де ширина вулиць була 45 метрів, було б не можливе при колишній щільності населення, так само як і необхідний спротив "морським народам", перспективи яких для оволодіння царством у той час були не гірші, чим у германців у IV столітті, і нарешті, безперервне переселення лівійців в район дельти, де в 945 році один з вождів, так само як у 476 році нашої ери Одоакр, захопив владу в царстві. Те ж саме відбувалося і в історії політичного буддизму з часів царя Ашоки. Коли населення майя за короткий час після вторгнення іспанців майже щезло і величезні порожні міста загубились у джунглях, то це свідчить не про жорстокість завойовників, які були б безсилі проти молодої і плодовитої культури, а про внутрішнє затухання, яке мабуть почалося набагато раніше. Якщо ми глянемо на власну цивілізацію, то старовинні французькі аристократичні сім'ї в своїй більшості вимерли не в час Французької революції, а після 1815 року. Безпліддя розповсюдилось від них на буржуазію, а починаючи з 1870 року і на селянство, яке було майже наново створене після цієї революції. В Англії і особливо в Сполучених Штатах, до того ж у найціннішому середовищі першопоселенців на Сході, відбувається широкомасштабне "самовбивство раси", проти якого Рузвельт виступив у своїй відомій книзі.

Тому скрізь в цих цивілізаціях навіть на ранніх стадіях ми знаходимо спорожнілі провінційні міста, пізніш і великі, в камінних нетрищах яких населення "феллахів" живе так, як люди кам'яного віку в печерах і будиночках на воді. Самара була залишена вже в X столітті. Резиденція Ашоки, Паталіпутри, коли у 635 році її відвідав китайський подорожній Сюань Цзан, була величезною безлюдною пустелею, забудованою будинками в яких ніхто не жив, а більшість міст майя були порожні вже за часів Кортеса. У нас є багато античних описів, починаючи з Полібія: знамениті древні міста, порожні будинки в яких поступово валяться, в той час як на Форумі і в Гімнасії пасеться товар, а в амфітеатрі вирощують пшеницю, з якої ще виглядають статуї Богів.

На цьому завершується історія міста. Міста, яке виросло із сільського базару, перейшло стадію культурного міста до світової столиці, котра приносить кров і душу своїх творців у жертву цьому грандіозному розвитку і його вінку — духу цивілізації — і таким чином себе страчує.

Переклад Василя РУБАНА

Далі буде.