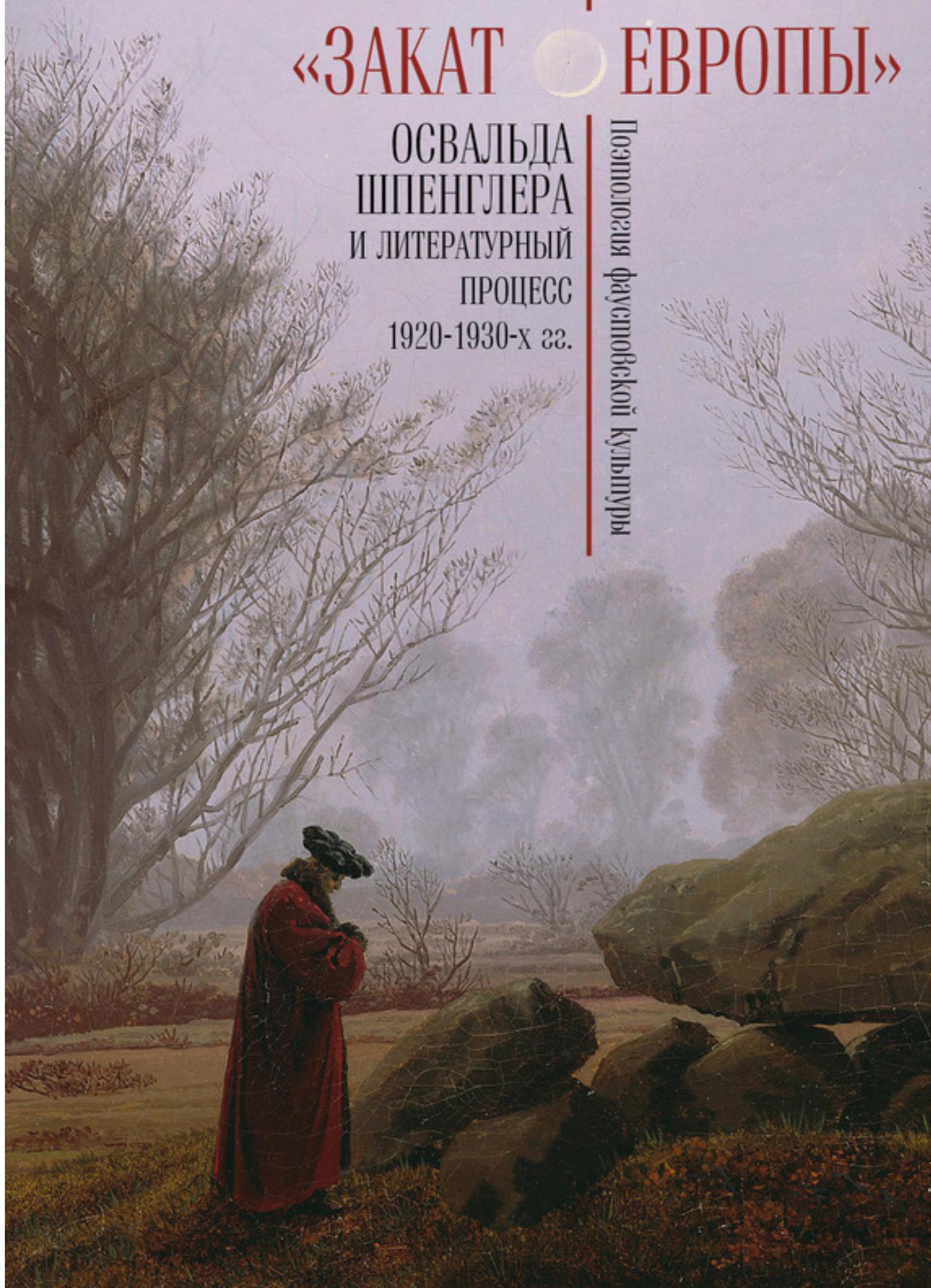


Анна | Степанова

# «ЗАКАТ ЕВРОПЫ»

ОСВАЛЬДА  
ШПЕНГЛЕРА  
И ЛИТЕРАТУРНЫЙ  
ПРОЦЕСС  
1920-1930-х гг.

Поэтология фаустовской культуры



Анна Степанова

**«Закат Европы» Освальда  
Шпенглера и литературный  
процесс 1920–1930-х гг.**

**Поэтология фаустовской культуры**

«Алетейя»

2015

УДК 82.091  
ББК 83.3(4)

**Степанова А. А.**

«Закат Европы» Освальда Шпенглера и литературный процесс 1920–1930-х гг. Поэтология фаустовской культуры / А. А. Степанова — «Алетейя», 2015

Монография посвящена исследованию актуальной современной научной проблемы взаимодействия философии и художественной литературы. Впервые рассматриваются сущность и роль знаковой работы XX века – «Закат Европы» Освальда Шпенглера в становлении и развитии литературного процесса 1920-1930-х гг. Автор анализирует формы и способы художественно-эстетического преломления концептов фаустовской культуры (закатность, фаустовский тип личности, город, идея вечного познания и преображения мира) в поэтологии произведений западноевропейской, американской, русской и украинской литератур. В монографии воссоздан образ фаустовской культуры и своеобразие ее бытования в культурном и художественном сознании разных эпох – от Возрождения до модернизма. Издание рассчитано на филологов – научных работников, преподавателей литературы, аспирантов, студентов, и широкий круг читателей, интересующихся проблемами литературы XX века. В монографии представлены цитаты из литературных произведений-оригиналов в классических переводах, что дает возможность продемонстрировать стилистические тонкости художественных оригинальных текстов и их интерпретаций и может быть полезным для студентов романо-германского отделения и будущих переводчиков.

УДК 82.091  
ББК 83.3(4)

© Степанова А. А., 2015

© Алтейя, 2015

## Содержание

Введение	7
Глава 1	15
1.1. Философско-критические рефлексии о Шпенглере	17
1.2. Фаустовская культура: от смыслового содержания к дефиниции	22
1.3. «Закат», «закатность» как философско-эстетический концепт	28
1.4. Концепция Шпенглера в литературоведческом осмыслении	33
1.5. Очарование «Заката Европы» и развитие литературного процесса 1920-1930-х гг	36
Конец ознакомительного фрагмента.	39

**Анна Степанова**  
**Закат Европы» Освальда Шпенглера**  
**и литературный процесс 1920-1930-х**  
**гг.: поэтология фаустовской культуры**

*Рекомендовано к печати ученым советом Днепрпетровского национального университета имени Олеся Гончара (протокол № 12 от 26 апреля 2013 г.)*

Научный консультант:

*В.Д. Наривская,*

доктор филологических наук, профессор (Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара)

Рецензенты:

*Г. Н. Сиваченко,*

доктор филологических наук, профессор (Институт литературы имени Т. Г. Шевченко НАН Украины)

*А. А. Газизова,*

доктор филологических наук, профессор (Московский педагогический государственный университет)

*В. И. Липина,*

доктор филологических наук, профессор (Днепропетровский национальный университет имени Олеся Гончара)

## Введение

Вынесенная в заглавие научного издания тема-проблема влияния фаустовской культуры на развитие литературы вызвана к жизни потребностью современного гуманитарного познания осмыслить многоэтапную насыщенность литературного XX века, найти скрытые (или проигнорированные) пружины его становления и развития. В сравнительно недалеком прошлом, примерно, лет тридцать тому назад, даже озвучить такую тему не представлялось возможным по известной причине, о которой скажем, перефразируя О. Мандельштама, – тогда еще была *идеология*, и некому было жаловаться [1, с. 141]. К тому же *идеология*, примноженная во многом предвзятым отношением к работе Освальда Шпенглера «Закат Европы» («*Der Untergang des Abendlandes*», т. 1 – 1918, т. 2 – 1922). Те метаморфозы, которые происходили иногда с разного рода научными концепциями (во все времена – от Сократа и Галилея до Эйнштейна), логическому осмыслению не поддаются. И в случае Шпенглера остроты восприятия/невосприимчивости, противоречий, противодействия, иронии, попыток вынести явно научную работу за пределы науки – хватило с лихвой на весь XX век.

Выход в свет «Заката Европы» вызвал невиданный доселе ажиотаж, во многом обусловленный тем, что публикация готовой уже к 1914 году работы состоялась только в 1918 г. – в год окончания Первой мировой войны, кардинально изменившей привычные устои и представления о мире. Чувство утраты привычных ценностей, незыблемости довоенного мира выбило почву из-под ног европейской интеллигенции. В этой ситуации явление европейскому сознанию книги Шпенглера было как нельзя более своевременным. Исследователи сходятся в мысли о том, что книга воспринималась бы иначе, если бы вышла на несколько лет раньше или позже. Но в 1918 г. она четко определила культурную и идейную ситуацию в Европе и дала беспощадную оценку современному состоянию культуры. Именно своевременность публикации «Заката Европы» способствовала острой восприимчивости массовым сознанием книги, рассчитанной, в общем, на довольно узкий круг читателей. Современная философия акцентирует внимание на том, что «Закат Европы» был прочитан аудиторией, «если и мало что смыслившей в тонкостях контрапункта и теории групп, то самим строем своего апокалиптического бытия вполне подготовленной к тому, чтобы *музыкально, инстинктивно, физиологически* различать на слух тысячеголосую полифонию аварийных сигналов, причудливо переплетающихся с щемяще-ностальгическими *adagio* в этой последней, может быть, книге *европейского* закала и размаха. Менялось уже само качество публики, влетевшей вдруг из столь ощутимой еще, столь размеренно-барской, «застойно»-викторианской эпохи в черные дыры эсхатологических «страхов и ужасов» [2, с. 8].

История культуры и литературы знает немало примеров, когда фразы того или иного произведения входили в культурный и повседневный обиход, становясь поговорками, афоризмами, идиомами. Но с культурфилософскими трактатами это происходит крайне редко, и работа Шпенглера в этом смысле, скорее, исключение. Она не просто обогатила западноевропейскую культурную риторику, но, по мнению исследователей, предстала «набором ходячих идиом, исподволь формирующих ведение себя и мира носителями данной культуры. Первейшее место среди них принадлежит, разумеется, обороту «Закат Европы» – одному из вариантов перевода заглавия книги Шпенглера, который бытовал в русском культурном сознании наряду с иной его интерпретацией – «Закат Запада». Само наличие такой вариативности представляется значимым, поскольку указывало на близость, а порой и совпадение в культурном сознании понятий «европейского» и «западного». И тем не менее, именно «Закат Европы» стал одним из самых «маркирующих» заглавий века» [3, с. 52], которое трактовалось не только неоднозначно, но и подчас несообразно.

Сенсационность книги, по сути, парадоксальная в силу своей ориентированности отнюдь не на массовое сознание, предвосхитила и ее парадоксальную судьбу. Популярность «Заката Европы» способствовала острой дискуссии, развернувшейся как вокруг книги, так и вокруг самого автора – дотоле никому не известного учителя гимназии, и породила множество криво толков и мифов. Многие ученые отнеслись к творению Шпенглера с изрядной долей иронии, скепсиса и часто – агрессивности и ярости, предрекая ему недолговечную судьбу. Обвинения в антинаучности, дилетантизме, шарлатанстве, упреки в мании величия посыпались со всех сторон. В критике, переходящей в брань, Шпенглер был заклеимен выражениями, которые не имели ничего общего с научной лексикой – «грошовый гипсовый Наполеон» (Курт Тухольски) [4, с. 225], «представитель паразитической интеллигенции» (Дьердь Лукач) [5, с. 158] «брюзжащий интеллектуал» (Гюнтер Грюндель) [6, с. 74] и т. п. На фоне этой не всегда научной экспрессии, свидетельствовавшей, скорее, о растерянности, нежели о понимании, такие определения, как «глашатай гибели культуры», «пессимист», «мелодраматик заката», выглядели похвалой. Ирония Томаса Манна: «Только господин Шпенглер понимает их (культуры – А.С.) все вместе и каждую в отдельности и так рассказывает, так разливается о каждой культуре, что это доставляет удовольствие» [7, с. 136] была, пожалуй, самой мягкой оценкой сенсационного шедевра. «Невежественная заносчивость» (Герман Брох) [8, с. 44] самозванца раздражала. Шпенглеру не могли простить дерзости мысли и демонстративного пренебрежения научными авторитетами, которых он, по выражению Т. Адорно, «отчитал, как фельдфебель – новобранца» [9, с. 53], выделив для себя в качестве интеллектуального и эстетического ориентира лишь Гете, Ницше и Эдуарда Мейера.

Параллельно сыпались обвинения в плагиате. Среди философов, у которых Шпенглер якобы «позаимствовал» свои идеи, назывались Гердер, Гегель, Шеллинг, Бургхарт, Дильтей, Зомбарт, Н. Данилевский, К. Леонтьев и др. Стремление уличить Шпенглера в невежестве и плагиате, скупулезность, с которой критики выискивали схожие идеи в работах его предшественников, свидетельствовали о кризисе культурфилософской мысли, о ее бесплодности, тем самым подтверждая тезис Шпенглера об окостенении культуры в XX в. Процесс становления неклассического типа мышления и неклассических форм культуры начинался с разрушения устоявшихся границ научного знания. В этом также видится причина столь пристального внимания к книге Шпенглера, о чем не раз упоминали исследователи.

Консервативность классического рационального знания, не готового принять новый тип мышления, вызвала лавину обвинений Шпенглера в дилетантизме и отчаянную попытку вытеснить «Закат Европы» в маргиналии культурного сознания, в произведения «второго», даже «третьего ряда». Но с книгой происходили парадоксальные вещи: чем больше было нападок со стороны «аккредитованной» (официальной) критики, тем больше росла ее популярность у широкого читателя. «Закат Европы» содержал тот культурфилософский заряд, который, будучи необходимым XX веку, всегда выводил сочинение Шпенглера в произведения «первого ряда» как наиболее отвечающее запросам времени.

В этой связи весьма показательным видится факт, описанный М. Шредером в своей книге «Споры о Шпенглере. Критика его критиков» (1922). В ответ на скупулезное выявление исторических и хронологических несоответствий в работе Шпенглера журналист Р. Левинсон опубликовал статью, в которой выступил с резкой критикой немецких корифеев науки: «Большинство неспециалистов вовсе не стремится уяснить различия пятой и шестой династий (фараонов), а хочет узнать о больших культурно- и духовно-исторических взаимосвязях. Пока солидная историческая наука ничего не может об этом сообщить, публика будет обращаться, и это не самое плохое, к сомнительным аутсайдерам»<sup>1</sup> [10, с. 30]. К идеям Шпенглера прислу-

<sup>1</sup> Перевод А.И. Патрушева (См.: Патрушев А.И. Миры и мифы Освальда Шпенглера // Новая и новейшая история. – 1996. – № 3. – С. 122–144).

шивалась не только широкая публика. Список тех, кто позитивно оценил его работу и испытал на своем творчестве ее благотворное влияние, превалирует. Известно, что Г. Зиммель назвал работу «Закат Европы» «самой значительной по философии истории со времен Гегеля», восторженные отклики последовали от Г. Гессе, издать книгу на испанском языке считал необходимым Х. Ортега-и-Гассет. Огромный интерес вызвала концепция фаустовской культуры и у русских философов – как событию неординарному был посвящен сборник «Освальд Шпенглер и «Закат Европы», в который вошли работы Н. Бердяева, Ф. Степуна, С. Франка, Я. Букшпана. Ряд последователей Шпенглера, прямо или косвенно развивавших его идеи, представлен именами выдающихся философов XX века – Э. Гуссерля, П. Сорокина, А. Тойнби, Й. Хейзинги, М. Хайдеггера, М. Мерло-Понти, М. Фуко, Г. Башляра, Т. Адорно, Г. Маркузе и др.

Интерес к Шпенглеру был практически неиссякаем на протяжении всего века. Его книга была востребована Европой, прорываясь через границы и предвзятость, оказывая влияние на развитие культуры. Ее присутствие не только в европейской, но и мировой культуре ощущалось, наполнялось смыслами и, вопреки всему, обретало качества знакового явления.

В 1960-70 е гг. в советской науке ярлык «шпенглерянца» считался ругательным, но негласный запрет на исследования работ Шпенглера в СССР только подогревал интерес к этому «последнему свидетелю европейской культуры». В этот период можно найти лишь несколько работ, посвященных Шпенглеру, из которых, на наш взгляд, особого внимания заслуживает статья С. Аверинцева «"Морфология культуры" Освальда Шпенглера» [11], в которой философ подробно останавливается на шпенглеровской методологии исследования культур. Отклики на изложенную в «Закате Европы» культурфилософскую концепцию находим также в работах А. Лосева и Ю. Давыдова. Но уже в трудах советских ученых ирония и скепсис в отношении воззрений Шпенглера сочетаются с подлинно научным, вдумчивым осмыслением его работ. Критика Шпенглера с позиций марксизма-ленинизма, как это ни странно, в очередной раз способствовала выходу «Заката Европы» в «первый ряд» культурфилософских произведений, ибо сам выбор шпенглеровской концепции в качестве сравнения с марксистской философией свидетельствовал далеко не о забвении, а, скорее, о том, что подспудно значимость «Заката Европы» признавалась и советской официальной наукой.

Нет необходимости говорить о том, сколько раз сравнивали эпохи рубежа XIX–XX и XX–XXI вв., но важно отметить, что одним из значимых факторов в этом сравнении было обращение к «Закату Европы». Сегодня эта книга вновь выходит в «первый ряд», будучи востребованной как массовым, так и специально подготовленным читателем, о чем свидетельствует множество научных работ, написанных уже без иронии и скепсиса (за последние двадцать лет количество отечественных и зарубежных культурфилософских работ, посвященных исследованию концепции Шпенглера, исчисляется сотнями). Шпенглер – «бессмертная страница из *красной книги* фаустовской культуры: последний великий игрок и провокатор европейского «полнозвучья», открыто приветствующий «*других людей*» и тайно призывающий любить культуру, любить до слез, сквозь все препоны, чинимые извне и изнутри» [2, с. 118] – вновь владеет умами современников. Высказанная в «Закате Европы» мысль о всесии человеческого гения и одновременно о его бессилии перед судьбой истории и культуры сегодня так же актуальна, как и в начале XX в. Тогда влияние концепции Шпенглера на развитие культуры и особенно литературы было чрезвычайно велико, и этот момент, безусловно, заслуживает более пристального внимания и осмысления. Между тем, несмотря на то, что шпенглеровские идеи, и в частности, концепция фаустовской культуры, активно осмысливаются философами, историками, культурологами и представителями иных областей гуманитарного знания, в современном литературоведении системного изучения они до сих пор не получили. В то же время литературоведческий подход к исследованию феномена фаустовской культуры представляется значимым, поскольку, с одной стороны, усиливает влияние концепции Шпенглера на культурное сознание XX в., с другой стороны – литература и наука о ней делают более выразитель-

ными концепты фаустовской культуры, наполняют их новыми смыслами. Актуальность работы Шпенглера для литературоведения во многом усиливается и тем, что «Закат Европы», помимо новой культурфилософской концепции, дал новое ведение литературы, обозначенное Шпенглером как *синтез художественного и философского*, предтечей которого немецкий философ видел Достоевского, подчеркивая необходимость сохранения и развития преемственности. На этот синтез как на одну из ключевых особенностей литературы XX в. впоследствии укажет А. Зверев, акцентируя стремительное вторжение в литературу философских концепций: «философские штудии и художественное творчество составляют живое единство, так что философия эстетизируется, а литература пропитывается концептуальным мышлением» [12, с. 34].

Наконец, выявление взаимосвязи концепции Шпенглера и модернистской литературы дает возможность нового прочтения культовых произведений 1920-1930-х гг., а именно с той точки зрения, как, создавая художественно-эстетический образ фаустовской культуры, литература приближала метафизику Шпенглера к эмпирической реальности; как литература в своих сюжетах и темах, интуитивно или сознательно, осмысливала проблемы фаустовской культуры и ее «закатные» тенденции и, отталкиваясь от фаустовской культуры, воспринятой ею как культура «закатная», предвосхищала и моделировала новые пути развития культурного сознания и искусства, утверждала новые этико-эстетические приоритеты, вскрывала изнанку деяний человеческого научного и цивилизаторского гения.

В замысле нашей работы представляется важным рассмотреть вопрос о том, как «чувствовала» себя литература в культурно-эстетическом контексте фаустовской культуры? Можно ли говорить о том, что ее (литературы) развитие шло параллельно развитию фаустовской культуры? Или это был единый путь развития, и литература, подчиняясь влиянию, шла по ее следам? Или, наоборот, процессы, происходившие в литературе, способствовали ее существованию и развитию «вопреки» фаустианским процессам? Наконец, можно ли рассматривать взаимоотношения литературы модернизма и фаустовской культуры как один из интереснейших диалогов XX века, давший плодотворные результаты?

Ответы на эти вопросы предполагают необходимость раскрыть смысл изложенной в «Закате Европы» концепции фаустовской культуры, выявить сущность фаустианства как культурного феномена, осмыслить обозначенные Шпенглером пра-символы фаустовской культуры как формы ее проявления (концепты). Исследованию этих проблем посвящена 1 глава монографии, в которой внимание акцентируется на содержании образа и характера фаустовской культуры в трактовке Шпенглером, выявлении сущности фаустовского духа и связанного с ним комплекса представлений о закятности. Смысл явления закятности раскрывается автором в двух аспектах – как мировоззренческой установки первой трети XX в., сформированной ожиданием гибели культуры, и закятности в свойственном Шпенглеру ее философско-эстетическом понимании, берущем свое начало в «Философии жизни». В этой связи представляется важным уяснить, как созданный Шпенглером философско-эстетический образ фаустовской культуры получает свое осмысление и развитие в литературе. Автор высказывает предположение, что посредством опыта художественной рефлексии литература создает художественно-эстетический образ фаустовской культуры, трансформируя ее ключевые концепты в универсалии художественного сознания.

Взаимодействие фаустовской культуры и литературы, обретающее форму диалога, берет свое начало в эпоху Возрождения и периодически возобновляется в последующие моменты наиболее активного проявления фаустианства, взаимообусловленные актуализацией фаустовской темы в литературе. В главе 2 рассматриваются основные периоды развития фаустовской культуры (Возрождение, романтизм, 20-30-е гг. XX века) в их взаимосвязи с этапами становления фаустовского архетипа в литературе. Выявляется специфика взаимоотношений в развитии фаустовского культурного сознания и типа героя в литературе, который проходит две стадии формирования – от художественного образа до культурно-литературного архетипа. В этом

разделе работы отмечается, что в разные периоды активности фаустовской культуры наблюдалось различное доминирование ее концептов. В эпохи Возрождения и романтизма литература акцентировала внимание на образе Фауста как художественно-эстетическом воплощении шпенглеровского типа фаустовского человека. В 1920-1930-е гг., когда диалог фаустовской культуры и литературы достигает наибольшей глубины, сфера художественной рефлексии проблем фаустианства расширяется, охватывая все формы проявления фаустовской культуры. Фокус художественно-эстетического видения литературы смещается, сосредоточивая внимание уже не столько на традиционном образе Фауста, сколько на пространстве его бытия – городе, образ которого в литературе выступает своеобразной призмой, сквозь которую осмысливаются проблемы фаустовской культуры в целом, ее конфликты и противоречия. В этом фокусе равно актуальными становятся образ фаустовского человека в новых культурно-исторических условиях, проблемы вечного познания, научно-технического прогресса, преобразования мира. Осмысливая проблемы и противоречия фаустианства, литература, таким образом, создает целостный художественно-эстетический образ фаустовской культуры как культуры закатной, который, становясь художественной реальностью, пресуществляет ее в феномен в его эмпирическом проявлении.

Закатный образ фаустовской культуры вырисовывается в процессе художественного осмысления ключевых форм ее проявления, представленных в анализе литературных произведений 1920-1930-х гг.

В главах 3, 4 исследуется поэтика образа города как фаустовского пространства, являющая модернистскую интерпретацию шпенглеровского тезиса о «совершенной форме мира». Фаустовская модель города выстраивается поступательно – от заданных в закатном преломлении античных архетипов, традиционно сопряженных с восприятием города и получивших воплощение в литературе в образах «города-солнца», «города-сада», «города-пещеры», до обыгранных в эстетике модернизма образов-символов (образы «города-лабиринта», «города-праздника», «города-девы» и «девы-города»), в осмыслении которых акцентируется проблема взаимоотношений и противоречий человека и города (глава 4). Актуализация в литературе модернизма городской темы, специфика осмысления образа города как чужого, враждебного человеку пространства позволяют говорить о разрушении литературой шпенглеровской экспликации фаустовского города как «развитой из бесконечного пространства совершенной формы мира».

«Деформация» совершенной формы мира, заданная эстетикой модернизма, обуславливает и деформацию фаустовского городского сознания, обозначенную в литературе через критическое осмысление героя фаустовского типа. Инварианты последнего, проанализированные в главе 5, представляют собой модификации образа фаустовского человека, выделенные Шпенглером. Автор приходит к выводу о том, что в литературе утверждается тенденция к «снижению» высокого трагического смысла, который Шпенглер вкладывал в понятие «фаустовский человек». Деградация героя фаустовского типа в литературе связывается с происходящим в сознании героя процессом подмены ценностей, влекущим за собой трансформацию образа – от шпенглеровского бесприютного «непонятого художника» – до лицедея-комедианта, от все-сильного завоевателя – до маргинала, от облеченного высокой героической идеей массового сознания – до пещерного жителя.

В осмыслении идеи вечного познания (глава 6) акцент делается на крушении иллюзий, связанных с восприятием научного знания как блага, разочарованием в результатах научно-технического прогресса. В художественной системе произведений на первый план выходит образ ученого как одна из разновидностей героя фаустовского типа, но с нетипичным для фаустовского человека строем сознания: вместо веры в прогресс – сомнение в ценности познания, вместо стремления к абсолютному знанию – отказ от научной деятельности и добровольная

гибель, в которой угасание жизни ученого символизирует угасание и самой познавательной идеи.

К своему закату подошла и великая идея преобразования мира, мечта о совершенном миропорядке. О назревшей потребности в переосмыслении этой идеи свидетельствует актуализация в литературе модернизма жанра антиутопии (глава 7), особенность которого на последнем, рассмотренном нами, этапе развития фаустовской культуры заключалась в том, что в XX веке антиутопия не столько моделировала мрачное будущее, сколько невольно отражала реальность настоящего – момент, когда многие проекты по переустройству мира уже были осуществлены. В переосмыслении художественным сознанием фаустовской идеи преобразования мира акцент смещается на неизбежное при этом насилие над человеком, что выводило на первый план конфликт «природного» и «цивилизационного» в человеческой природе, рассмотренный в нашей работе как конфликт аполлонического и дионисийского начал.

Безусловно, когда речь заходит о значимости фаустовской культуры, о ее влиянии на литературу разных стран, независимо от того, были они за «железным занавесом», как советская литература, или были открыты для культурного и художественного диалога, как литературы Западной Европы и США – границы в этом случае разрушались. Научная мысль витала в культурном пространстве, проникая через любые границы. Изучение взаимодействия фаустовской культуры и литературы, из которого прорисовывались смыслы и самой культуры, и литературы, способствует формированию нового методологически-компаративного взгляда на такой философско-литературный синтез. Сама проблема фаустовской культуры в той форме, в которой она существует, изначально содержит в себе компаративные смыслы и, следовательно, предполагает необходимость компаративного, а в некоторых моментах и междисциплинарного подходов к ее исследованию.

В нашей работе исследование проблемы взаимоотношений фаустовской культуры и литературы осуществляется на нескольких методологических компаративных уровнях. Первый уровень предполагает выявление генетических связей и взаимовлияний культурфилософской концепции Шпенглера и литературы в их сравнительно-историческом аспекте (глава 2). Второй уровень выходит на исследование межлитературных связей в осмыслении проблем фаустовской культуры. На этом уровне актуализируется сравнительно-типологический аспект, предполагающий выявление типологически общих форм проявления фаустовской культуры в литературах разных стран и общих принципов их осмысления на уровне эстетики и поэтики – исследование типологически общих образов, сюжетных линий и мотивов, авторской рецепции и т. п. (разделы 4.1, 4.2, 5.1, 5.3, глава 7). Третий уровень охватывает круг проблем, связанных с особенностями адаптации западноевропейского культурного архетипа в русском культурном пространстве. В частности, речь идет о выявлении общих культурных предпосылок, обусловивших возникновение понятия «русский Фауст» и своеобразия его интерпретации русским художественным сознанием (раздел 2.1.5). Наконец, на четвертом уровне исследуются связи и взаимовлияния западноевропейской и американской литератур и литературы «советской цивилизации» (термин М. Чудаковой), представленной русской и украинской литературами (разделы 3.1, 3.2, 4.2, 4.3, 5.2, главы 6, 7). Здесь внимание сосредоточено на выявлении общих для них проблем фаустовской культуры, схожести, а порой идентичности их восприятия и осмысления в литературах, принадлежащих к разным идеологическим формациям. На этом уровне весьма существенным представляется размышление о том, насколько приоритетным было осмысление явлений фаустовской культуры для западноевропейской и американской литератур, и только ли для них была характерна актуальность этой проблемы? Или же подобная приоритетность была свойственна и литературе «советской цивилизации», что представляется вполне возможным, поскольку, опасаясь запретов цензуры, в попытках скрыть, завуалировать главное в произведении, советская литература достигала такой изобретательности и изысканности в своих поэтологических ходах, что, действительно, могла конкурировать

с более свободными литературами Запада, которые обладали возможностью открытого выражения любой идеи.

Обращение литератур разных идеологических формаций к осмыслению одного и того же культурного феномена позволяет говорить об общности проблем, актуальных как для западно-европейско-американской, так и для советской литератур. При всей своей «закрытости» советская литература вместе с литературами Западной Европы и США составляла, как это ни парадоксально, единое культурное пространство с характерной для него общностью культурного развития.

В этом смысле выбранный нами период 1920-1930-х годов является наиболее репрезентативным. Прежде всего, это была одна из самых интересных страниц в развитии как зарубежной, так и русской и украинской прозы XX века и, несмотря ни на что, – один из самых интересных периодов развития советской литературы, когда она еще не до конца стала советской, и когда идеи, витавшие в пространстве 20-30-х, нельзя было отнести ни к «ложным» советским, ни к «истинным» альтернативным в силу того, что, несмотря на кажущуюся альтернативность «советское™», это было *естественное* развитие литературы.

Кроме того, для Европы, США и СССР это было бурное, напряженное межвоенное двадцатилетие, в перипетиях которого ключевые социальные, исторические проблемы и противоречия выявились необыкновенно отчетливо, обнаружив одностадиальность историко-культурного развития разных идеологических систем. Первая мировая война (1914–1918), октябрьская революция 1917 г. и создание СССР в 1922 г. обозначили период существенных социальных изменений в странах Европы и в США, продуцируя американские «красные тридцатые»; социалистическую революцию в Германии и ее крушение; создание и противостояние двух тоталитарных систем в СССР, Германии и ее сателлитах, завершившееся Второй мировой войной; экономический подъем в Европе и США, коснувшийся, в том числе, и СССР в форме НЭПа в 1920-х гг.; вызванную кризисом 1929 г. «великую депрессию» в Европе и США и голод в СССР в 1930-х гг.; Вторую мировую войну как общую трагедию, бурное развитие науки и тотальную урбанизацию. Социально-исторические и политические катаклизмы 20-30-х гг. – вехи фаустовского состояния мира – прорисовали эпоху, которая, по выражению А. Зверева, «выразила мертвенность бытия, лишившегося Бога, и сочла объективность своего свидетельства о таком бытии самодостаточной» [12, с. 7].

Уникальной особенностью периода 1920-1930-х гг. и одновременно ярким выражением одностадиальности развития стало обращение литератур разных идеологических формаций к проблемам фаустовской культуры. Этот фактор является наиболее выразительным проявлением «целостности» литературного периода, которая, по мнению исследователей, предполагает «не только внутреннее единство объекта, но и наличие в нем специфической сущности, то есть <...> особого художественного мировидения» [13, с. 45]. В этой связи отметим, что для более глубокого постижения этого единого художественного мировидения мы привлекаем к анализу несколько литературных произведений, создание которых хотя и выходит хронологически за рамки указанного периода («Игра в бисер» Г. Гессе, «Посторонний» А. Камю, «Перед зеркалом» В. Каверина), но характер осмысленных в них проблем обнаруживает связь с проблемами фаустовской культуры и с эстетикой «академического модернизма» (термин М. Германа) 1920-1930-х, тем самым, идейно и генетически примыкая к этому периоду.

Выбор художественных произведений для анализа обусловлен тремя аспектами. Во-первых, предпочтение отдавалось произведениям, практически не исследованным с точки зрения осмысления феномена фаустовской культуры и форм ее проявления в рамках концепции О. Шпенглера. Во-вторых, исследовательский интерес вызвали те произведения, в которых наиболее ярко обозначен переход концептов фаустовской культуры в универсалии художественного сознания. Наконец, в-третьих, особую группу представляют те произведения, в которых отсутствует явная связь с фаустовской *литературной* традицией, но тема заката фаустовской

культуры осмыслена при этом достаточно глубоко. Хотя объектом компаративного исследования в монографии являются литературные произведения стран Западной Европы (Германии, Франции, Великобритании), США, России и Украины, все же акцент делается на западноевропейскую литературу, поскольку генетически образ фаустовской культуры связан именно с ней.

Считаем необходимым сказать несколько слов об особенностях непосредственной работы с художественными текстами. В монографии анализируются литературные произведения, в оригинале созданные на английском, немецком, французском языках. Руководствуясь общепринятым определением художественного перевода как особого *вида литературного творчества*, мы посчитали нужным сопроводить процитированные в работе фрагменты текста-оригинала уже существующим классическим переводом, не приводя собственного варианта перевода-подстрочника. М. Герман справедливо заметил, что «знание языка – это лишь приходящая на пути в пространство иной жизни, иных мыслей, тайных интеллектуальных и эмоциональных кодов, понимания *иного*, бесконечно закрытого мира. Даже умение думать по-французски не означает *думать как французы* и понимать, *как* они думают» [13, с. 8]. К этому, на наш взгляд, вплотную смогли приблизиться лишь те мастера, чьи переводы по своей близости к оригиналу и художественной ценности и по сей день считаются образцовыми. Для иллюстрации произведений зарубежной литературы в нашей работе мы выбрали именно их. Оригинальные художественные произведения английской, немецкой, французской, американской литератур представлены в переводах Бориса Пастернака, Норы Галь, Соломона Апта, Ивана Кашкина, Веры Топер, Елены Суриц, Валентина Стенича, Анатолия Луначарского.

Автор выражает сердечную благодарность за помощь в создании монографии своим учителям – научному консультанту, профессору кафедры зарубежной литературы Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара Валентине Даниловне Наривской, профессору кафедры зарубежной литературы Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова Наталье Тиграновне Пахсарьян, профессору кафедры русской литературы и журналистики XX–XXI веков Московского педагогического государственного университета Амине Абдуллаевне Газизовой, профессору кафедры русской литературы Института нефилологии Поморской академии в Слупске (Польша) Галине Львовне Нефагиной, профессору кафедры теории литературы и компаративистики Киевского национального университета имени Т.Г. Шевченко Михаилу Кузьмичу Наенко, профессору, заведующей кафедрой языковой подготовки Днепропетровской государственной медицинской академии Татьяне Витальевне Филат, доктору филологических наук Элеоноре Георгиевне Шестаковой, коллегам с кафедры зарубежной литературы ДНУ, чье творческое участие и ценные замечания способствовали научному поиску и созданию книги. Сердечная благодарность автора – ректору Днепропетровского национального университета имени Олеся Гончара, профессору

Николаю Викторовичу Полякову за предоставленную возможность работать над диссертацией в кругу коллег-представителей филологической школы ДНУ. Автор очень признателен заведующей кафедрой английской филологии и перевода Днепропетровского университета имени Альфреда Нобеля Наталье Викторовне Зинуковой и всем своим коллегам по кафедре за помощь и поддержку в процессе работы над монографией.

И, конечно же, искренняя благодарность всей моей семье за любовь и поддержку моих научных начинаний.

## Глава 1

# Реконструкция концептуального смысла фаустовской культуры

Тезис о том, что книга О. Шпенглера «Закат Европы» является своеобразной вехой в развитии отечественной и зарубежной философии и культурологии, давно приобрел в научном дискурсе статус «общего места». Значительный массив научных и критических работ, посвященных исследованию «Заката Европы», уже сам по себе является свидетельством неоспоримого влияния работы Шпенглера на развитие современной культурфилософской мысли. Как отметил Н. Фрай, «упадок, или старение Запада, в той же мере часть нашего мировосприятия сегодня, что и электрон с динозавром, и в этом смысле все мы шпенглеровцы» [1]. Скоро исполнится 100 лет со дня выхода в свет первого тома «Заката Европы». За это время многие философы, культурологи обращались к проблеме судьбы культуры, ее угасания («Цивилизация перед судом истории» А. Дж. Тойнби (1948), «Шок будущего» Э. Тоффлера (1970), «Конец истории и последний человек» Ф. Фукуямы (1992) и др.). Наверное, никто не мог тогда предположить, что не столько сама работа, но в большей степени ее афористическое название станут своеобразным «геном сюжета» в философских размышлениях столетия о судьбах культуры, с непременным акцентом на ее угасании, упадке, крушении, близкой или более отдаленной гибели. «Горизонт ожидания» Шпенглера и его «Заката Европы» становился все более явственным. Не только научное, но и массовое, обыденное сознание оказалось в плену закатности. Именно шпенглеровской модусностью измерялось все, что происходило в культурном развитии – и малейшие колебания, и весомые противоречия, и взрывные потрясения, которые в очередной раз пережило человечество на протяжении столетия. Все происходящее вновь вызвало к жизни шпенглеровскую риторику, и тень «Заката Европы» – прямая отсылка к Шпенглеру – отчетливо прослеживается в названиях современных культурфилософских бестселлеров Кристофера Коукера «Сумерки

Запада» («Twilight of the West») (1998) и Патрика Дж. Бьюкенена «Смерть Запада» («The Death of the West») (2002). Несмотря на обилие культурфилософских концепций в современной науке, человеческая мысль, дискуссия, иронизируя, полемизируя, неизменно возвращалась к Шпенглеру и его творению уже как к культурной потребности, усматривая в «Закате Европы» особенную привлекательность, обусловленную отсутствием ему альтернативы, т. е. некоей универсальной научной концепции, которая охватила бы состояние современной культуры – происходящие с ней превращения, трансформации, метаморфозы. Такую мысль впервые высказал Н. Фрай в начале 1970-х гг.: «Книгу Шпенглера постоянно опровергали со времени ее появления на свет. Но она продолжает жить, потому что за 60 лет не было предложено альтернативного видения событий, над которыми размышляет автор «Заката Европы» в своей книге» [1]. Как оказалось, это была не только констатация актуальности «проблемы Шпенглера», но и, отчасти, предсказание будущего хода событий, поскольку с момента публикации статьи Н. Фрая мало что изменилось.

Судя по тому, какое множество откликов вызвал «Закат Европы», Шпенглеру удалось заставить человечество задуматься. И в этом, на наш взгляд, не последнюю роль сыграло то, что автор обратился не столько к сознанию читателя, сколько к разработанной им наиболее восприимчивой форме познания мира – переживанию истории и культуры. Основное внимание немецкого ученого сконцентрировано отнюдь не на идее заката культуры, а, скорее, на детальном, проникновенном описании того, какой трудный и прекрасный путь прошло человечество, совершенствуя себя и мир не в абстрактных явлениях, а в культурно-исторической конкретике, как создавалось все то, *что мы можем потерять* как достижения культуры и

цивилизации – религия, город, деревня, число, музыка и т. д., предоставив возможность пережить это как чудо – способность человека познавать и созидать. В этом смысле работа Шпенглера по силе своего эстетически-экспрессивного воздействия сравнима лишь с литературным произведением, рассчитанным, в том числе, и на массового читателя. «Книга Шпенглера, – писал Н. Фрай, – обращена к миру в целом, и историки – последние из тех, на кого она должна повлиять. То, что сделал Шпенглер, это ведение истории, очень близкое к литературе <...> И если бы «Закат Европы» не был ничем более, даже в этом случае он бы оставался одной из величайших романтических поэм человечества», поскольку его автор «обладает способностью захватывать воображение читателя, на что его критики неспособны, и он переживет их всех, даже если все они правы» [1].

Очевидна правота Н. Фрая, ощутившего в философской работе великий, объемный литературный смысл, который нуждается в очень пристальном взгляде, понимании и расшифровке. Когда Шпенглер на первых страницах работы говорит о многообразии культур мира как проявлении «единой жизни», то в дальнейшем он демонстрирует, что этой закономерности подчинены все ее сегменты, следовательно, и литература, о чем свидетельствует выражение философа о «грандиозности душевной концепции», с которым человеческое сознание связывает, прежде всего, великий мир искусства художественной словесности.

## 1.1. Философско-критические рефлексии о Шпенглере

Выход в свет в 1918 г. первого тома книги (в переводе на русский язык – в 1923 г.)<sup>2</sup> совпал с напряженным ожиданием конца истории, вызванным Первой мировой войной, глобальным потрясением всех основ бытия в результате революций, гражданской войны, террора, голода. Ощущение крушения цивилизации, безвозвратной утраты прежнего мира, породило состояние всеобщего пессимизма и обреченности, которое, однако, стремительно эстетизировалось в изысканно-художественных формах. И в этой ситуации книга Шпенглера, вызвавшая огромный резонанс, казалось, как нельзя более отвечала пессимистическим настроениям эпохи, более того, дала «точные имена если и не происходящему, то, во всяком случае, чувствам, с которыми оно переживалось» [2, с. 30].

Исследователи неоднократно подчеркивали, что эффект, который произвел первый том «Заката Европы» на научную и общественную мысль Европы и России, по своим масштабам и силе воздействия мало с чем сопоставим [2; 3; 4; 5 и др.]. Концепция заката западноевропейской культуры вызвала шквал как критических, так и сочувственных откликов в умах Европы и России. К. Свасьян отмечает, что библиография работ о Шпенглере в одной только Германии в промежутке между 1921–1925 годами насчитывает 35 наименований [3, с. 6]. Не менее бурно полемика вокруг концепции заката разворачивалась и в России: в 1922–23 гг. выходят в свет сборник «Освальд Шпенглер и Закат Европы», авторами статей которого являются Н. Бердяев, Я. Букшпан, Ф. Степун, и С. Франк [6]; публикации Е. Браудо [7], Б. Вышеславцева [8], В. Лазарева [9] и ряд критических статей оппонентов Шпенглера К. Грасиса, В. Ваганяна, С. Боброва, В. Базарова [10]. Стоит отметить, что острота критики и неприятие книги Шпенглера были отчасти вызваны тем, что его концепция не укладывалась целиком ни в рамки истории, ни в рамки философии – объем охваченных в ней проблем был гораздо шире и очерчивал ту сферу гуманитарного знания, которую западные исследователи обозначают как «поле культурологической проблематики», в которое включают «широкий спектр отдельных философских, психологических, социологических, литературоведческих, искусствоведческих, политологических, этнографических и пр. текстов, которые, с одной стороны, опираются на изучение конкретного культурного феномена, а с другой – индуктивно вырабатывают модели осмысления этого феномена, которые впоследствии становятся смыслопорождающими конструктами для аналитики культурного пространства в целом» [11, с. 124–128]. В этом смысле книга Шпенглера, по справедливому замечанию известного российского искусствоведа Евгения Браудо, предстала «собирательным стеклом для идей современников», что во многом обеспечило ей небывалый успех [7, с. 27].

Если интерес к Шпенглере на Западе был логичен и ожидаем, то близость идей немецкого философа русскому мироощущению весьма знаменательна и объясняется следующими знаковыми для XX в. предпосылками: во-первых, Первая мировая война сблизила Восток и Запад общими проблемами, на что неоднократно указывали русские философы (В. Эрн, Н. Бердяев и др.). Во-вторых, прочно прижившийся в русской литературе и культуре образ Фау-

---

<sup>2</sup> Следует отметить, что на русский язык «Закат Европы» переводился несколько раз. Наиболее известны переводы Н.Ф. Гарелина, который работал над книгой Шпенглера в 1920-е гг., и К. Свасьяна – известного философа, посвятившего Шпенглере не одну статью. Однако мы вынуждены констатировать, что оба варианта перевода книги являются неполными, обнаруживая некую избирательность переводчиков в выборе текста для интерпретации. Так, Н.Ф. Гарелин упускает некоторые части текста, содержащие подробные описания-перечисления имен и дат, К. Свасьян оставляет без внимания те страницы, которые содержат шпенглеровский анализ «Фауста» Гете и определения-описания фаустовской культуры. В результате получить адекватное, полное представление о работе Шпенглера весьма затруднительно. В связи с этим, мы, стараясь воспроизвести целостный образ фаустовской культуры по-Шпенглере, используем в работе оба варианта перевода: Шпенглер О. Закат Европы. – Т. 1. Образ и действительность / пер. с нем. Н.Ф. Гарелина. – Новосибирск: Наука, 1993. – 592 с. и Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории: В 2-х т. / пер. с нем. К. Свасьяна. – М.: Мысль, 1998.

ста, обладающий особой привлекательностью для русской души и сыгравший весомую роль в русском философском и художественном осмыслении мира (о чем свидетельствует факт активного осмысления фаустовской темы в русской литературе, особенно в первой половине XX в.), обусловил характер восприятия книги Шпенглера русскими мыслителями, которые в отличие от западных критиков, акцентировавших в «Закате Европы», в основном, концепцию морфологии культур, сосредоточили внимание на проблемах фаустовской культуры и образе фаустовской души. В-третьих, созвучна русскому сознанию была и шпенглеровская идея заката, глубоко осмысленная в концепциях кризиса культуры еще на рубеже веков (Н. Бердяев, И. Ильин, В. Соловьев, Вяч. Иванов, С. Булгаков и др.). Наконец, отклик в русском философском сознании получила та часть концепции Шпенглера, которая была посвящена восточно-сибирской – русской – культуре, облик которой выстраивался Шпенглером на христианско-мировоззренческих установках Ф.М. Достоевского и Л.Н. Толстого. Попытка понять русскую душу так же, как и западную, глобальная роль, которую уготовил Шпенглер русской культуре в будущем, безусловно, оказали влияние на русские философские рефлексии о «Закате Европы».

Отметим, парадоксальность ситуации заключалась в том, что немецкие философы причину русской заинтересованности в «Закате Европы» видели в том, что Шпенглер в своей книге следовал за русским философом истории Н. Данилевским, рассматривавшим культуры, образующие мировую историю, как отдельные организмы с длительностью жизни в тысячу лет [12, с. 515]. Однако в русских философских работах 1920-1930-х гг., посвященных Шпенглеру, Данилевский упомянут лишь мельком, хотя, как представляется, мысль, высказанная немецкими философами, имеет под собой основания.

Не менее парадоксальным выглядит и объяснение причин популярности «Заката Европы» в Германии. Не скрывая своей предвзятости к Шпенглеру и его работе, современные немецкие философы отмечают: «Его книга в период между двумя мировыми войнами имела необыкновенный успех, потому что она была проникнута основанной якобы на исторических фактах враждебностью духа, которой придерживались тогда сторонники философии жизни (Эрнст Юнгер, Клагес и др.), а также широкие круги образованной публики» [12, с. 317]. В объяснении причин популярности «Заката Европы», в обвинениях Шпенглера в пророчествах гибели культуры и пессимизме, немецкие исследователи, словно, забыли о своей же концепции «Ожидания гибели», озвученной уже в работах Ницше. Но при всей парадоксальности и неоднозначности этих объяснений, в работах немецких философов просматриваются определенные установки, которые позволяют говорить о том, что идея цикличности развития культур Н. Данилевского в России и немецкая концепция «Ожидания гибели» составили тот культурно-мировоззренческий контекст, в котором вызрела, оформилась и развивалась философская мысль Шпенглера, подготовленная исторической философской традицией и попавшая на благодатную почву культурного сознания межвоенного двадцатилетия.

С конца 1940-х гг. резонанс, вызванный книгой Шпенглера, несколько затихает. Это затишье во многом было обусловлено тем, что, по мнению исследователей, в этот период снижается популярность концепций кризиса культуры в философии и культурологии [13, с. 9]. И только в 1960-х гг. на фоне поисков направлений в сфере гуманитарного познания ученые возвращаются к «Закату Европы», осмысливая концепцию фаустовской культуры.

Возрождение интереса ученых к идеям Шпенглера и начало нового этапа шпенглероведения во многом связано с выходом в свет в 1968 г. книги Антона Мирко Коктанека «Освальд Шпенглер и его время» [14], представляющую собой первую официальную биографию немецкого философа, одобренную его племянницей. Книга отличается взвешенностью и непредвзятостью в осмыслении идей Шпенглера – качеством, совершенно не свойственным предшественникам Коктанека, в исследованиях которых зачастую на первый план выступало эмоциональное восприятие концепции, изложенной в «Закате Европы». Тщательно анализируя все предыдущие исследования, посвященные автору «Заката Европы», Коктанек создает

объективную, целостную картину не только жизни и творческой судьбы Шпенглера, его работ, но и эпохи в ее целостности.

Тенденцией к непредвзятости и объективности в осмыслении идей Шпенглера отличаются и работы последователей Коктанека. Наполненная трагическими событиями временная дистанция, прошедшая после первой волны критических рефлексий о Шпенглере, дала возможность осмыслить идеи философа уже как частично сбывшиеся прогнозы. Сквозь призму «Заката Европы» оценивается состояние современной культуры в работах Г. Мурьяна «Романтика и реализм в доктрине Освальда Шпенглера» (1968) [15], Дж. Ф. Феннелли «Сумерки вечерних стран: Освальд Шпенглер полвека спустя» (1972) [16], К. Фишера «История и пророчество: Освальд Шпенглер и «Закат Европы» (1977) [17] и др.

В 1960-70-е гг. идеи Шпенглера становятся особенно актуальными для немецкой философии. Критика уступает место аналитическому осмыслению концепции фаустовской культуры, появляются первые работы компаративного характера. Так, Г. Шишкофф в книге «Шпенглер и Тойнби» сосредоточивает внимание на шпенглеровской методологии исследования культуры как первого опыта теории культурных циклов. Отмечая универсальность теории немецкого философа, Шишкофф утверждает Шпенглера как основоположника культурно-морфологического метода исследования истории, который позволяет отразить в полной мере многообразие развития народов и культур, что до Шпенглера не удавалось сделать никому [18, с. 62].

Характерной для немецкой философии этого периода становится идеологизация воззрений Шпенглера. Идеи философа вводятся в политологический контекст Западной Европы 1970-х. Так, К. Эккерманн в работе «Освальд Шпенглер и современный культуркритицизм» акцентирует внимание на сходстве с концепцией Шпенглера идеологических лозунгов консерваторов [19, с. 300], Герман Люббе в предисловии к сборнику статей «Шпенглер сегодня», в сущности, отвергая идею морфологии культуры Шпенглера, единственной ценностью концепции «Заката Европы» провозглашает «политический экзистенциализм» [20, с. 16].

В новых исторических реалиях наметился и новый поворот в осмыслении шпенглеровской концепции закатности культуры. Если в 1920-1930-х гг. философа обвиняли в апокалипсичности мировосприятия и тотальном пессимизме, то в 1970-е исследователи призывают игнорировать фатализм Шпенглера и обратиться к переработке идеи закатности как рационального осмысления прогнозов Шпенглера относительно будущего [21, с. 30].

В советской философии этого периода исследование концепции Шпенглера носило не столь фундаментальный характер и было ограничено всего двумя работами – С. Аверинцева «Морфология культуры» Освальда Шпенглера» (1968) и Ю. Давыдова «О. Шпенглер и судьбы романтического мирозерцания» (1971).

В статье С. Аверинцева глубокий и всесторонний анализ философии культуры Шпенглера в целом направлен на критическое осмысление «Заката Европы» как «интеллектуальной сенсации 20-х годов». При этом пристальное внимание ученого к книге Шпенглера вызвано не столько научным интересом к содержанию работы, своей неугасающей популярностью претендующей, быть может, на возведение в ранг «абсолютного знания», сколько скептицизмом по отношению к «вечным истинам» и пророчествам в науке. Отмечая массовый интерес к «Закату Европы» и его воздействие на человеческое сознание эпохи, С. Аверинцев высказывает мысль о необходимости преодоления наследия Шпенглера. Детальный анализ концепции немецкого философа, осуществленный в статье, обусловлен желанием С. Аверинцева прояснить основные положения «Заката Европы», скрывающиеся, по его мнению, за отшлифованностью стиля книги и «блеском литературного изложения» [4, с. 188], неточность формулировок и невыверенность многих философских тезисов: «Только тогда, когда каждая истинная интуиция и каждая ложная предпосылка Шпенглера действительно станут прозрачными для всех, можно будет спокойно счесть, что его наследие окончательно преодолено» [4, с. 184].

Отсюда ключевой тональностью статьи российского философа является не столько неприятие самой философской концепции Шпенглера, сколько ирония, направленная против склонности автора «Заката Европы» к глобальным историческим прогнозам, именуемым С. Аверинцевым «остроумными догадками», против «авторитарного тона учителя и пророка» [4, с. 186], «установки на внушение» [4, с. 190] и т. п.

Однако при всем своем ироничном отношении к Шпенглеру, С. Аверинцев не мог не оценить то, что остается привлекательным в работе немецкого философа – «изложение истории человечества как "лично пережитой"» [4, с. 189], способность постичь культуру как «выразительный лик бытия», умение объединить и «отразить друг в друге стиль и мировоззрение» [4, с. 201]. Возражая против многих положений «Заката Европы», С. Аверинцев акцентирует внимание на продуктивности методологии исследования культуры, предложенной Шпенглером: «Сколь бы абсурдной ни была шпенглеровская концепция культуры-организма, всецело связанная со странным суеверием XIX в. <...> само по себе осознание необходимости изучать культуру прошлого как структуру, в которой наиболее сложные компоненты связаны со специфическим восприятием элементарных вещей, было глубоко необходимым» [4, с. 201]. Именно в этом подходе, по мнению исследователя, заключена ценность и смысл «Заката Европы».

Ю. Давыдов в своей работе сосредоточивает внимание на шпенглеровской идее «переживания культуры» – чувстве, на котором основывается ее постижение. Истоки этой идеи исследователь находит в философии романтизма. Сравнивая феномен романтического чувствования и переживания «по-Шпенглеру», Ю. Давыдов отмечает субъективность и некую интимность этого состояния у романтиков в отличие от всеобъемлющего, объективного переживания «души» культуры у Шпенглера [22].

В связи с прочным укоренением в культурфилософском сознании понятия «фаустовской культуры», введенного в научный обиход Освальдом Шпенглером, фаустовская тема приобретает особое значение для научной мысли XX–XXI вв. В поисках решения проблем современной культуры ученые обращаются к Шпенглеру. Концепция западноевропейской культуры, символически обозначенной Шпенглером как «фаустовская», становится все более актуальной. При этом ученые не уходят от базовой модели Шпенглера, а, сохраняя приверженность ей, разрабатывают, углубляют ее смыслы. В научный обиход вводятся новые понятия, производные от фаустовской культуры: фаустовский компромисс, фаустовский политический торг, фаустовская динамика развития, фаустовская цивилизация, фаустовское мироощущение, фаустовская эра, фаустовские ценности и т. д. Концепция Шпенглера становится востребованной различными сферами научного знания – *философии*, где векторы осмысления фаустовской культуры предполагают исследование проблем фаустовского сознания (опыт катастрофизма фаустовского мышления в работе И. Боргуша «Фаустовский человек» [23]), кризиса культуры [13]; развития научно-технической революции как фаустовского опыта познания (работы И. Боргуша «Фаустовский и человеческий взгляд на научно-техническую революцию» [24], М. Шваба «Зеркало технологии» [25]), антропологической самоидентичности (работы С. Клемчака «Фаустовский миф как попытка освоения нового мира» [26]); *культурологии*, где на первый план выходят проблемы кризиса современной культуры и цивилизации (работы Т. Торубаровой «Фаустовский дух как феномен новоевропейской культуры» [27], Жоржа Тине «Дух Фауста по Освальду Шпенглеру» [28], Вольфганга Питера «Фауст на пороге третьего тысячелетия» [29]), А. Панарины «Пределы фаустовской культуры и пути российской цивилизации» [30], А. Беззубцева-Кондакова «Фаустовская цивилизация и ее финал» [31]); *эстетики*, исследующей процесс становления эстетического фаустовского сознания (статья Д.Б. Ричардсона «Метаморфозы фаустианской чувствительности» [32]); *политологии*, актуализирующей проблемы антагонизма человека и личности в фаустовском сознании (работа Г. Грузмана «Демократия демоса и демократия личности» [33]), политических противоречий фаустовской культуры (работы Уильяма Пирса «Фаустовский дух и политкорректность» [34], Джинхью

Бая и Роджера Лагунофф «Фаустовская динамика в вопросах политики и политической власти» [35]) и т. д.

Массив философских и культурологических научных работ, посвященных анализу концепции Шпенглера, за последние десятилетия вырос. Их объем может послужить материалом для отдельного исследования [36]. Неугасающий интерес ученых (отечественных и зарубежных) к наследию Шпенглера является убедительным доказательством того, что влияние его на развитие культурфилософской мысли XX–XXI вв. – неоспоримо.

## 1.2. Фаустовская культура: от смыслового содержания к дефиниции

Название данного раздела нуждается в обосновании именно такой постановки проблемы. Необходимо отметить, что смыслы работы Шпенглера, проанализированные в предыдущем разделе, были привнесены критиками и читателями «Заката Европы» и во многом расходились с тем смыслом, который вкладывал в свою работу сам Шпенглер. Об отличном от авторского замысла толковании «Заката Европы» свидетельствует реакция Шпенглера, озвученная в опубликованной десятилетием позже статье «Пессимизм ли это?», в которой философ опровергает сложившееся впечатление о своей книге. Думается, шпенглеровское содержание работы и, в частности, концепции фаустовской культуры раскрывалось со временем в целом комплексе исследований, и только теперь представляется возможным рассматривать его как *дефиницию*, т. е. как «определение понятия, раскрытие его смысла путем перечисления его признаков, иными словами, путем указания на содержание понятия» [12, с. 133]. Наши отсылки к немецкой философии имеют под собой основание. Думается, Шпенглер все же придерживался позиций немецкой классической философии, дискутируя с ней, опровергая, иногда демонстративно игнорируя. Но в подтексте его работ просматривается верность немецким философским смыслам. Он был не до конца свободен от национальных корней. Подобно Д. Джойсу, ниспровергавшему католические святыни, Шпенглер ниспровергал святыни философские, но, как и в случае с Джойсом, характер его нападок на классику немецкой философской мысли «выдавал «отступника», не до конца свободного от воздействия того, что он ниспровергает» [37, с. 133].

Представляется целесообразным осветить основные моменты предложенной Шпенглером концепции фаустовской культуры и исследовать особенности ее влияния на литературный процесс 1920–1930-х гг.

Понятие «фаустовская культура» было введено Шпенглером в научный и культурный обиход в «Закате Европы». Согласно мысли немецкого философа, фаустовская культура есть обозначение почти тысячелетнего периода западноевропейской культуры, который берет начало в X веке и приходит к своему органическому завершению к концу XIX в., когда, по мнению

Шпенглера, фаустовская культура вступает в завершающую стадию своего развития и клонится к закату, вырождаясь в цивилизацию. С пониманием цивилизации как «неизбежной судьбы культуры», означающей смерть и окостенение [38, с. 163], Шпенглер связывает свою концепцию заката Европы, хронологически обозначая «закатный период» началом XX века.

Столь выразительное определение – фаустовская, – данное Шпенглером огромному во временном и пространственном отношении пласту культуры, требует пояснений. Возникает вопрос: почему в качестве основополагающего начала, определяющего характер целой культуры, был выбран именно герой всемирно известного литературного творения? При этом подчеркнем, что выбор этот определил как методологию исследования культуры, так и стиль «Заката Европы» в целом. Отметим также, что Фауст – далеко не единственный культурный архетип: наряду с Дон Кихотом, Дон Жуаном, Гамлетом и т. д. он составляет галерею вечных образов мировой литературы и культуры, т. е. рассматривается, по сути, как *один из* подобных. При этом, удерживая в сознании «фаустовский архетип», Шпенглер все же апеллирует к его образной наполненности, созданной в трагедии Гете. Именно Фауст явился тем образом, который отразил характер и судьбу западноевропейской культуры и, представ прежде как реальность литературная, благодаря Шпенглеру обрел статус культурной реальности.

Выбор Фауста в качестве духовной доминанты западноевропейской культуры обозначил ее персонифицированный образ как форму, в которой культура была осмыслена в «Закате Европы»: «Зримая авансцена всякой истории, – отмечает Шпенглер, – имеет такое же значе-

ние, как и внешний облик отдельного человека – рост, выражение лица, осанка, походка, не язык, а речь, не написанное, а почерк. Все это воочию предстает знатоку людей. Тело во всех его проявлениях, все ограниченное, ставшее, *преходящее* есть выражение души. Но быть знатоком людей значит при этом знать и те человеческие организмы большого стиля, которые я называю культурами, понимать их мимику, их язык, их поступки, как понимают мимику, язык, поступки отдельного человека» [38, с. 258]. Эта установка определила выбор особой методологии исследования культуры – *физиогномики* – метода, обычно применяемого при исследовании типа личности человека, его характера, душевных свойств, исходя из анализа черт лица. Именно этот метод позволил воплотить замысел Шпенглера – создать портрет культуры, что, по словам самого автора «Заката Европы», объясняет и выбор Фауста в качестве «натуры»: «Описательная, формообразующая физиогномика есть перенесенное в духовную сферу искусство портрета. Дон Кихот, Гамлет, Вертер, Жюльен Сорель – портреты эпохи. Фауст – портрет целой культуры <...> Настоящий портрет в смысле Рембрандта есть физиогномика, т. е. *история*, заколдованная в мгновение. Ряд его автопортретов есть не что иное, как – подлинно гетевская – автобиография. Так следовало бы писать биографию великих культур» [38, с. 258]. Исходя из этого, Шпенглер выделяет «черты лица истории», в которых отразятся формы проявления фаустовской культуры – «формы государства, как и хозяйственные формы, сражения, как и искусства, науки, как и боги, математика, как и мораль» [38, с. 259].

В этой связи, рассуждая о духе западноевропейской культуры, Шпенглер постоянно обращается к «Фаусту» Гете, глубоко осмысливая его творение, акцентируя в легендарном образе те грани характера, которые закладываются в основу характера целой культуры, и которые, в сущности, объясняют ее определение как «фаустовская». Так, смысл сцены перевода Фаустом Евангелия заключает, по мысли философа, этику действия фаустовской культуры: «Припомним ту сцену «Фауста», в которой заключается весь смысл целого тысячелетия, где созревший до своей высоты дух этой культуры переводит евангельское «В начале было Слово» – на немецкое «В начале было дело» [39, с. 450], утверждая, таким образом, «деятельное, борющееся, преодолевающее бытие» [38, с. 497] в качестве духовного кредо и единственного способа существования фаустовской культуры. Трагизм, который, согласно Шпенглеру, является ключевой чертой характера, «делающего эпоху», достигает своего наивысшего накала именно в гетевском образе. Считая Фауста наиболее трагическим характером по глобальности внутреннего конфликта, Шпенглер определяет произведение Гете как «трагедию, резюмирующую целый исторический кризис в одном характере» [39, с. 216–217]. В этом трагизме характера, его конфликтности и противоречиях – то, что сообщает легендарному образу момент незавершенности, неохватности, вечности, в силу чего Фауст в трактовке Шпенглера предстает как образ, отражающий процесс вечного становления: «В случае Фауста, исчерпывающая, реальная передача содержания в целом вообще невозможна» [38, с. 389], каждая эпоха трактует его по-своему. Основная идея гетевского творения в осмыслении Шпенглера определяет суть всей концепции «Заката Европы» – идею перехода фаустовской культуры в стадию цивилизации: «Так Фауст первой части трагедии, страстный исследователь в сумраке одиноких полнощных бдений, последовательно вызывает к жизни Фауста второй части и нового столетия, тип чисто практической, дальнзоркой, обращенной вовне деятельности. Здесь Гете психологически предвосхитил все будущее Западной Европы. Это цивилизация вместо культуры, внешний механизм вместо внутреннего организма, интеллект, как душевный петрефакт, вместо самой угасшей души» [38, с. 540]. В этом смысле, согласно Шпенглеру, конец второй части «Фауста» представляет собой «раннюю концепцию цивилизованного европейца. Здесь нет ничего отрицательного. Дело, воля, преодоление – есть все» [39, с. 454].

Шпенглеровская трактовка трагедии Гете исчерпывающе объясняет выбор имени «Фауст» в качестве обозначения целой культуры. Мы лишь дополним его собственными размышлениями. Думается, название целого пласта культуры именем литературного персонажа

обусловлено и тем, что Фауст – единственный архетип, заключающий черты универсального образа *человека культуры* в его представлении В. Кругликовым как «индивида, вобравшего в себя все содержание и значение духовности эпохи», человека, являющегося «выражением смысла духовности» культуры, «воплощением возможностей в преодолении трагичности своего индивидуального бытия» [40, с. 8]. Кроме того, Фауст – человек культуры в ее понимании как активной человеческой деятельности, направленной на познание и преобразование мира и потому противостоящей природе. В силу этого в образе Фауста воплощены все те конфликты, столкновения, противоречия, которые присущи западноевропейской культуре – между природой и цивилизацией, наукой и религией, городом и деревней и, соответственно, между городским сознанием и сознанием родовым, политикой и моралью, свободой и насилием, духом и материей и т. д. В образе Фауста заключена присущая человеку культуры способность не только к познанию, но и к непосредственному переживанию кризисного состояния культуры, на чем акцентировал внимание Шпенглер. Будучи символом человеческого познания и держания, образ Фауста в то же время на определенном этапе развития способен к перевоплощению, к перерождению из *человека культуры*, согласно концепции В. Кругликова, добывающего знание о мире и в этом «проявляющего свое личностное начало», в *человека цивилизации*, чей волевой инстинкт прагматика побуждает его к практической реализации добытых знаний. В этой своей смысловой наполненности фаустовский архетип выходит за границы немецкой литературы и культуры, становится портретом культуры европейской.

Не давая в своей работе научного определения фаустовской культуры как понятия, Шпенглер выстраивает ее эстетический образ<sup>3</sup>, целостность которого складывается из определенного рода констант – «прасимволов», в которых раскрывается характер культуры: «Фаустовское – существование, ведомое с глубочайшей сознательностью и наблюдающее самое себя, решительно личностная культура мемуаров, рефлексий, итогов и перспектив, и совети» [38, с. 345]. Эстетическая грань образа выходит у Шпенглера на первый план, поскольку сама концепция «Заката Европы» основывается на идее познания культуры путем ее *переживания*. Отсюда – отсутствие свойственных строго научной методологии четких определений и некая им-прессионистичность образа фаустовской культуры, штрихами, мазками, фрагментами, символами создающая целостность и динамику фаустовской картины мира, в которой акцентируются не внешние проявления, а внутренний смысл ее бытия. Так, согласно Шпенглеру, фаустовская культура представляет собой «тип энергичной, императивной, динамичной, высокоинтеллектуальной культуры» «победителей и первооткрывателей» [38, с. 535, 506], чьим основным устремлением является устремление к бесконечной экспансии в любом ее проявлении: «Фаустовская культура в сильнейшей степени направлена на *расширение* (курсив – автора), будь то политического, хозяйственного или духовного характера; она преодолевала все географически-материальные преграды; она стремилась, без какой-либо практической цели, лишь ради самого символа, достичь Северного и Южного полюсов; наконец, она превратила земную поверхность в одну колониальную область и хозяйственную систему» [38, с. 532]. Эта мысль позволила Шпенглеру в дальнейшем расширить и географические границы фаустовской культуры от Западной Европы до Америки, обозначив общий для западноевропейского и американского фаустианства внутренний смысл и стиль культуры: «Зрелища, вроде переселения в Америку – каждый сам по себе, на свой страх и риск и с глубокой потребностью остаться одному, – испанских конкистадоров, потока калифорнийских золотоискателей, неукротимого

---

<sup>3</sup> В процессе истолкования работы Шпенглера и его влияния на развитие литературного процесса возникает необходимость определиться с понятием «эстетическое». Если анализ «Заката Европы» предполагает употребление «эстетического» в его трактовке Баумгартеном как относящегося к сфере чувственного познания, заключающего «принципы чувственной выразительности творений» (О. Кривцун), то анализ непосредственно художественных произведений уже будет связан с понятием «эстетического» в гегелевской трактовке как «философии художественного творчества». (См.: Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4-х т. – М.: Искусство, 1968. – Т. 1. – С. 7).

желания свободы, одиночества, безмерной самостоятельности, гигантское отрицание так или иначе ограниченного чувства родины – все это есть нечто исключительно фаустовское. Такого не знает ни одна другая культура, даже китайская» [38, с. 523]. Здесь отметим, что осмысление общего стиля культур Западной Европы и Америки побудило Шпенглера в новом переработанном издании обозначить фаустовскую культуру как культуру *западноевропейско-американскую*<sup>4</sup>.

Сущность фаустовской культуры раскрывается Шпенглером через осмысление образа фаустовской души, в характеристике которой условно можно выделить три ключевых момента – воля к прорыву в беспредельное, заключающая идею преобразования пространства; вечное познание как воля к власти и тоска по прошлому (неразрывность традиции). В этих моментах, согласно Шпенглеру, заключена двойственность, противоречивость фаустовской души, являющей контраст *рассудочности* и *романтичности* [38, с. 159].

Прорыв в беспредельное есть, по мысли Шпенглера, основная интенция фаустовской души, нацеленной на бесконечное самосовершенствование и саморазвитие, в котором заключена идея бессмертия: «*вся фаустовская этика есть некое "вверх": совершенствование Я, нравственная работа над Я, оправдание Я верой и добрыми деяниями, уважение Ты в ближнем ради собственного Я и его блаженства, и наконец, высочайшее: бессмертие Я*» [38, с. 489]. Устремленность к бесконечному саморазвитию проецируется философом на протяженность пространства – бесконечная протяженность чистого безграничного пространства, способного развить из себя совершенную форму мира [38, с. 345], мыслится прасимволом фаустовской души. Такой совершенной формой мира предстает *город*, поскольку именно он, по мысли Шпенглера, является «единственным прафеноменом человеческого существования, на котором покоятся народы, государства, политика и религия, все искусства, все науки» [41, с. 92].

Рассматривая направленность и протяженность как *волю и мышление* в картине души («Чувство направления представляется нам «волей», чувство пространства – «рассудком» [38, с. 489]), Шпенглер определяет фаустовскую культуру как культуру воли, обозначая в качестве ее единственной ценности *деятельное, борющееся, преодолевающее* бытие, в котором Я посредством формы управляет миром [38, с. 491]. Воля и глубинное пространство, таким образом, становятся тождественны друг другу, и в этом смысле, согласно Шпенглеру, «чистое пространство фаустовской картины мира» предстает «не просто как растяженность», но как «протяженность в даль как действие, как преодоление только-чувственного, как напряженность и тенденция, как духовная воля к власти» [38, с. 491]. Воля к власти как стремление всего фаустовского к исключительному господству определяет *волю, силу и действие* в качестве производных безграничного пространства как прасимвола фаустовской души [38, с. 524]. По мысли Шпенглера, понятие «мировой воли» для фаустовского человека становится идентичным чувству Бога как «вездесущего деяния» и напрямую связано с активным деятельным

---

<sup>4</sup> В примечаниях к 1 тому «Заката Европы» К. Свасьян отмечает, что «в издании 1918 года речь шла только о «западноевропейской культуре». Шпенглер проморгал Америку в самый момент ее вступления в мировую историю. В новом переработанном издании ошибка была исправлена: западноевропейская культура становилась теперь западноевропейско-американской» (См.: Свасьян К.А. Примечания // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории – Т. 1. Гештальт и действительность. – М.: Мысль, 1998. – С. 630–656. – С. 636). Такое расширение пространства фаустовской культуры, на наш взгляд, имеет основания, особенно когда речь идет о развитии западноевропейской и американской литератур и том огромном влиянии, которое оказала литература западной Европы на литературу США. Известно, что, начиная с XIX века, многие американские писатели (В. Ирвинг, Д.Ф. Купер, Г. Лонгфелло и др.), совершали многолетние путешествия в Европу с целью знакомства с многовековой европейской культурой и европейской эстетикой, поскольку у США не было своей многолетней истории, которая позволила бы опираться на собственные национальные традиции. В XX в., когда, по выражению К. Свасьяна, Америка вступила в мировую историю, эта тенденция лишь усилилась («Не хватало Европы», как писал Томас Вулф) – центром паломничества многих американских писателей стал Париж, где много лет прожили Э. Хемингуэй, Ф.С. Фицджеральд, Т. Вулф, Г. Стайн, Т.С. Элиот, Э. Паунд и др., где, постигая европейскую культуру, писатели «мучительно пытались найти новую художественную формулу мира – мира, обманувшего их мечты и ожидания» (См.: Анастасьев Н. Фолкнер. Очерк творчества. – М.: Художественная литература, 1978. – 221 с.)

бытием – «отношение жизни к действию» есть мерило фаустовского характера [38, с. 496]. В этом смысле в своем толковании фаустовской души Шпенглер тяготеет к пониманию души немецкой классической философией – как «совокупности побуждений сознания» [12, с. 147], определяющей стремления человека.

В характеристике фаустовской души воля к власти неразрывно связана с проблемой вечного познания как ключевой сферой устремленности западноевропейского духа. Отмечая, что у всей фаустовской культуры душа первооткрывателя, заключающая первозданную мощь его воли, светоносную силу его озарений, несокрушимую энергию его практического размышления [41, с. 532], Шпенглер рассматривает «вечное познание» как идеал фаустовского бытия, стремление к которому обеспечивает возможность власти над миром, достижения исконной цели фаустовского честолюбия – «подчинить мир «как явление» властным притязаниям познающего Я» [38, с. 522]. Таким образом, по мысли философа, бесконечное пространство, вечное познание как воля к власти определяют в качестве основных символов фаустовской души «символ исторической дали, заботы, длительности и задумчивости, символ государства» [38, с. 449].

Столь глобальное целеполагание фаустовского начала предопределено рядом внутренних качеств фаустовской личности, среди которых Шпенглер выделяет динамичность, изменчивость, чувственность, обозначая бытие фаустовской души как преодоление видимости, ее чувство – одиночество, ее тоску – бесконечность [38, с. 577]. Из эстетически осмысленных символов, первообразов Шпенглер создает картину фаустовского стиля бытия: «Где речь идет о *стиле* фаустовской жизни в противоположность всякой другой, будем твердо помнить, что первослова «воля», «сила», «пространство», «Бог», отмеченные и одушевленные *фаустовским* ощущением смысла, суть символы, творческие прорисовки больших, родственных друг другу миров форм, в которых это бытие находит свое выражение» [38, с. 494].

Рассматривая фаустовскую культуру как противоположность аполлонической (античной) («*Душевной статике* аполлонического существования противостоит *душевная динамика* фаустовского», одна – *душевное тело*, другая – *душевное пространство* [38, с. 484–485]), Шпенглер, тем не менее, подчеркивает неразрывную связь двух культурных организмов, неоднократно указывая на тяготение фаустовской культуры (души) к античной традиции: «Мы находим в западной, фаустовской душе это ностальгическое взыскание идеала аполлонической души, которой только и принадлежала ее любовь и которая возбуждала ее зависть силою своей преданности чувственно-чистому настоящему» [38, с. 232]. В этой неразрывной связи видится единство противоположностей, противопоставление, рожденное из изначальной двойственности, рассматриваемой как естественное состояние мира. В этом противопоставлении просматриваются отношения аполлонического и фаустовского как «Я» и «Другого», где Другой предстает «диалогической спецификацией ближнего <...>, внутренней иконой Я» [42, с. 594], и в этом смысле аполлоническое являет своеобразную, но органичную ипостась фаустовского.

Таким образом, основными концептами фаустовской культуры, составляющими ее идентичность, согласно Шпенглеру, предстают:

- фаустовский тип личности, явленный в образе фаустовской души как совокупности побуждений сознания, сочетающий в себе параметры античности (аполлоническое начало), Фауста как культурного архетипа и черты его образного воплощения в творчестве Гете;
- город как явление фаустовской культуры и среда бытия фаустовского человека (совершенная форма мира, развитая из бесконечного пространства, форма преображения мира);
- формы проявления фаустовской культуры:
  - стремление к вечному познанию;
  - подчинение природы («борьба пространства против материи» как идея преображения мира);

– воля к власти (символ государства, исторической заботы как основные символы фаустовской души);

### 1.3. «Закат», «закатность» как философско-эстетический концепт

Рассматривая фаустовскую культуру как живой организм с присущим ему жизненным циклом, являющим совокупность стадий развития, Шпенглер акцентирует внимание на грядущем в XX веке закате фаустианства. Чувство закатности в мироощущении философа становится столь значимым, что, вынося его в заглавие книги, он исследует весь цикл развития фаустовской культуры сквозь призму закатности, создавая, по сути, образ закатной культуры и связывая воедино понятия закатности и фаустианства.

К концу первого десятилетия XX в. все апокалиптически-катастрофически-пессимистические настроения объединились под смыслом слова *Der Untergang*, в русском переводе – *закат*. Это слово обычно соотносилось, скорее, с живописью, к тому же, импрессионистической, т. е. заключало смысл мгновения, схваченного пейзажными зарисовками вспышки угасающего солнца. Именно живописи было свойственно восприятие заката как *состояния* природы, в котором ярче всего проступают контрасты и противоположности пейзажа. В 1850 г. в своем дневнике Эжен Делакруа писал: «Чем ярче светлые тона, тем сильнее природа подчеркивает противоположный им серый <...> Я заметил то же явление при закате солнца; оно блистательнее, поразительнее только потому, что противоположности резче выражены. Серый цвет облаков достигает вечером почти синевы, чистая часть неба становится *ярко-желтой* или *оранжевой*. Общий закон: чем сильнее противоположности, тем больше блеска» [43, с. 151].

Благодаря Шпенглеру явление заката наполнилось культурным смыслом, приобрело статус эмблематического феномена, мировоззренческой мифологемы, о чем свидетельствует опубликованный в этот период ряд работ философского и культурологического характера, названия которых обнаруживают некое смысловое родство с выразительным заглавием книги Шпенглера: «Крушение гуманизма» А. Блока (1919), «Россия во мгле» Г. Уэллса (1920), «Конец Европы» Н. Бердяева (1918), где философ говорит о «сумерках Европы» и др. Здесь ощутим и греческий смысл слова *Ἠλιοβασίλειμα* – «закат», «обожженный лучами солнца», поскольку название работы Шпенглера соотносится с названием изданной в это же время книги Отто Зеека «Закат античного мира», на что указывал С. Аверинцев [4, с. 185]. В сущности, это было предположением российского философа – С. Аверинцев указал лишь на то, что Шпенглер увидел книгу Зеека. Но эта книга могла привлечь Шпенглера не только яркой образностью названия, но и своим смыслом – античность представляла собой неотъемлемую часть европейской культуры, и о ее закате, историческом и культурном, уже говорилось неоднократно, особенно на рубеже XIX–XX вв. В то же время книга Зеека могла быть только первым звеном в цепи «закатных» ассоциаций Шпенглера. Когда речь заходила о закате эпох, невольно возникала ассоциация, связанная с угасанием еще одной эпохи, в хронологическом отношении наиболее близкой Шпенглеру и одной из самых ярких со времен античности – ассоциация с закатом эпохи романтизма и одновременно с заглавием известного литературного произведения, отразившего смысл этого исторического момента – стихотворения Шарля Бодлера «Романтический закат», в котором прямо указывается на уход, закат романтизма как эпохи. Очевидно, для Бодлера понятие закатности культурной эпохи было исполнено глубокой значимости, поскольку поэт счел необходимым внести дополнительные примечания об этом на полях верстки [44, с. 451]. Тем самым Бодлер сообщил слову «закат» тот смысл, который так привлек и Шпенглера. С большой долей вероятности, для Шпенглера это могла быть куда более яркая ассоциация, нежели заглавие книги Отто Зеека<sup>5</sup>, поскольку она таила в себе важ-

---

<sup>5</sup> Здесь отметим, если книга «Закат античного мира» и ее автор ни разу не упомянуты на страницах «Заката Европы», то имя Бодлера в работе Шпенглера встречается довольно часто как в связи с его литературным творчеством, так и в связи с его

ные моменты относительно будущей концепции фаустовской культуры. От заката античности, через закат романтизма – к закату Европы Шпенглер последовательно выстраивал своеобразный контекст, в котором закатность выступала в качестве эстетической характеристики эпохи, и в этом своем замысле немецкий философ поразительно точно соответствовал бодлеровскому образу: «Воистину блажен тот, кто с любовью мог / *Благословить закат* державного светила» [45, с. 218] (курсив наш – А.С.).

Как бы там ни было, отныне закатность соотносилась со шпенглеровским смыслом. Отметим при этом, что споры о точном переводе и смысле закатности не прекращаются и по сей день.

Закат фаустовской культуры в XX веке Шпенглер связывал с переходом культуры в цивилизацию как завершающую стадию развития последней, выделяя в качестве основных маркеров ее угасания научно-технический прогресс и мировой город как оплот цивилизации. Пророчество заката фаустовской культуры выглядело как нельзя более правдоподобным потому, что Шпенглеру и его современникам уже были видны плоды цивилизации как последствия деяний фаустовского духа – в XX веке фаустовская культура явила собой *феномен* в его понимании как бытийной характеристики, способа бытия сущего, как явления «себя-в-себе-самом-показывающего» [46, с. 31]. А фаустовский человек из абстрактно-философского понятия Шпенглера поднялся до уровня «культурной реалии», обретшей свое историческое бытие и статус активного участника культурно-исторического процесса, явившего стремительный натиск цивилизации, выразившийся в высоких темпах научно-технического прогресса, бурном росте городов, установлением фашистского режима в Германии и Италии, где идеями Ницше воспользовались для формирования политической идеологии, двух мировых войн и революции в России.

Эти моменты наиболее ярко были осмыслены Шпенглером в статье «Человек и техника» (1931), написанной в связи с уже осознанной неизбежностью прихода к власти нацистов. В статье философ сосредоточивает внимание на ключевых проблемах западноевропейской цивилизации, одной из основных характеристик которой является научно-технический прогресс. Статья пронизана чувством горького трагизма по поводу обесценивания понятия «духовная культура», ибо осуществление «воли к власти» в XX веке есть уже не прорыв фаустовского духа, а победа техники над природой: «Самому построить мир, самому быть Богом – вот фаустовская мечта, из которой проистекли все проекты машин, насколько возможно приближавшиеся к недостижимой цели *Perpetuum mobile* <...> Трагизм нашего времени заключается в том, что лишенное уз человеческое мышление уже не в силах улавливать собственные последствия. Механизация мира оказывается стадией опаснейшего перенапряжения. Меняется образ земли со всеми ее растениями, животными и людьми» [47, с. 484, 487]. Техника становится сущностью фаустовской души, образ последней подменяется образом человека-хищника, подминающего под себя все и вся. Шпенглер снимает антиномию «культура – цивилизация», отныне рассматривая культуру исключительно как процесс тотального подчинения природы, вечной борьбы техники с биологическим началом: «Все органическое подлежит тотальной организации, искусственный мир пронизывает и отравляет мир естественный. Сама цивилизация стала машиной, которая все делает или желает делать, по образу машины. Мыслят теперь исключительно лошадиными силами. Во всяком водопаде видят только возможность электростанции <...> Есть в том смысл или нет, но техническое мышление желает осуществления <...> В конечном счете, машина есть символ, подобно своему тайному идеалу, *Perpetuum mobile*, – это душевная, духовная, а не жизненная необходимость» [47, с. 488].

---

критической деятельностью, оценивая которую философ неоднократно называет Бодлера великим знатоком романтического и декадентского искусства. Более того, в разделах «Заката Европы», где речь идет о творчестве Делакруа, Моне, Курбе, Вагнера и т. д., Шпенглер останавливается именно на тех концептуальных моментах их художественного мировидения, которые в свое время были акцентированы и глубоко осмыслены в статьях Шарля Бодлера.

Тональность статьи Шпенглера, очевидность ложного пафоса панегирика технике, отчаянная попытка отступить от своих же собственных взглядов на историю как на процесс «бесконечного воспроизведения культурных форм», по сути, есть яркая иллюстрация характерной для межвоенного двадцатилетия ситуации, когда между поступательным ходом развития цивилизации (научно-технический прогресс) и постижением человеческим сознанием стремительно меняющегося мира обнаружился разрыв, послуживший одной из причин кризисного состояния культуры и обостривший до предела ее противоречия. «Фаустовская культура, – отмечает Шпенглер, – быть может, не последняя, но она, наверняка, самая насильственная, страстная, трагичнейшая в своем внутреннем противоречии между всеохватывающей одухотворенностью и глубочайшей разорванностью души» [47, с. 481]. Внутренние противоречия явили конфликтную сущность фаустовской культуры, проявившуюся в столкновении идеологий, конфликте человека и города, рационального и чувственного, цивилизационного и природного начал в человеческой природе. «Драматизм и брутальность цивилизации» [13, с. 106] явили, согласно Шпенглеру, предпосылки заката фаустовской культуры: «Трагедия человека, – утверждает философ, – начинается потому, что природа сильнее. Человек остается зависимым от нее, ибо она все охватывает, в том числе и его, свое творение. Все великие культуры являются поэтому столь же великими поражениями. Целые расы пребывают сломленными, внутренне разрушенными, впавшими в бесплодие и расстройство духа – это ее жертвы. Борьба против природы безнадежна и все же она будет вестись до самого конца» [47, с. 469–470].

Концепция закатности Шпенглера, воспринятая критиками как предвестие неотвратимой гибели Европы, породила обвинения в «мрачном пессимизме» (М. Вебер), «скептицизме» (С. Франк), едва ли не в историческом цинизме. Однако, связывая закатность культуры с развитием научно-технического прогресса, Шпенглер не определял это как пессимизм<sup>6</sup>. В своей статье «Пессимизм ли это?», написанной в ответ на критику первого тома «Заката Европы», философ подчеркивает: «В слове падение *не содержится* (курсив – автора) смысла катастрофы. Если вместо падения скажут завершение <...>, то на время пессимистическая сторона устраняется без изменения собственного смысла понятия» [48, с. 171]. И далее: «Нет, я не пессимист. Не видеть больше никаких задач – вот в чем заключается пессимизм. А я вижу такое количество неразрешенных задач, что начинаю опасаться недостатка времени и людей» [48, с. 179]. Эту позицию философа прекрасно понял Н. Бердяев, подчеркнув, что у Шпенглера «нет пессимистического понимания самого существа жизни <...> Шпенглер не хочет угашения воли к жизни <...> Он признает заключенный в перводуше неиссякаемый творческий источник жизни, порождающий все новые и новые культуры» [49, с. 56]. В этом

<sup>6</sup> В примечаниях к первому тому «Заката Европы» К. Свасьян акцентирует внимание на том, что уже в процессе перевода заглавия книги на русский язык обнаружилось категорическое неприятие Шпенглером трактовки заката как гибели. При неприкосновенности слова «Запад», на которой настаивал Шпенглер, заведомо исключая возможность замены его «Европой», вся вариативность переводческой интерпретации ложилась на слово «Закат». Однако, как отмечает К. Свасьян, «русские аппроксимации немецкого «*Untergang*» не выдерживали никакого сравнения с «*Закатом*»; получался приблизительно следующий ассортимент заглавий: «*Закат Запада*» (или даже просто «*Запад Запада*»), «*Гибель Запада*», «*Крушение Запада*», «*Упадок Запада*», «*Преставление Запада*», в итоге сплошное *не то*, ибо за вычетом единственно точной, но тавтологической первой версии оставался ряд семантически одинаковых вариантов, против которых негодуяюще возражал сам Шпенглер, обнаружив, что популярность его книги поддерживается сомнительной аналогией с гибелью «Титаника». Заглавие, по мнению Шпенглера, должно было отразить тот момент, что «речь идет именно о «*закате*» или *постепенном* угасании, целой культуры, где семантические оттенки «*гибели*» и «*крушения*», просвечивающие немецкое «*Untergang*», имеют не более чем эпизодическое и локальное значение на фоне грандиозно закатывающегося целого. Шпенглеровский «*Untergang*», таким образом, безоговорочно калькировался русским «*закатом*», и тогда центр тяжести целиком смещался на «*Abendland*», единственным эквивалентом которого могла быть только «*Европа*» <...> «*Закат Европы*» – в этом счастливым переводе выигрывали одновременно как стиль, так и вкус; выигрывала, между прочим, и традиция русскоязычной оптики и русскоязычной акустики восприятия, привыкшего вот уже семь десятков лет – поверх всех запретов, глупостей и умолчаний – отзываться на имя «*Освальд Шпенглер*» безошибочно единственным «*Закатом Европы*» (См.: Свасьян К. А. Примечания // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории – Т. 1. Гештальт и действительность / пер. с нем. К. Свасья-на. – М.: Мысль, 1998. – С. 630–656. – С. 634–635).

смысле с пониманием закатности связывается ведение Шпенглером нового развития, нового начала культуры. За порогом заката «все оказывается не обреченностью, небытием, а символом» [13, с. 53].

Осмысление Шпенглером явления закатности связано с его идеей судьбы культуры, оформившейся под влиянием «философии жизни». Утверждая главенство жизни над истинной, представители философии жизни (А. Бергсон, В. Дильтей, Г. Зиммель, Ф. Ницше) видели сущность последней в бесконечном становлении, рассматривали ее как жизненный порыв, как поток переживаний, генерирующий творческую энергию. Согласно воззрениям философов, «схватить суть жизни можно не при помощи логических рассуждений – понятий, категорий, рассудочной деятельности, а благодаря интуиции, символизации, иррациональным прозрениям. Познать жизнь – значит не объяснить ее, а понять, почувствовать, погрузившись в ее становление и изменение» [50, с. 51]. Из этого положения исходит тезис Шпенглера об определении судьбы культуры и ее постижении не рассудком, а образной интуицией. Так определяются ключевые моменты исторического переживания культуры по Шпенглеру – не логика, но интуиция, не закон, но судьба. Одной из форм образного постижения фаустовской культуры предстает закатность – как ощущение, символическое переживание, восходящее, по мнению Ю. Давыдова, к философии романтизма [22, с. 125], лирическое чувство жизни и судьбы и в то же время – символическое обозначение состояния культуры: вечерняя заря, по мысли Шпенглера, – исключительно фаустовский символ [38, с. 509]. В этой связи лиризм, поэтичность изложения, стиля книги Шпенглера – не только признак литературного таланта и эстетического вкуса, но и форма выражения смысла закатности – не как гибели или катастрофы, но как мягкой эмоциональной тональности, лирического чувства в его словесном обрамлении – в форме «образа-символа – как вспышки, как озарения», который «своей наглядностью, непротиворечивостью, неделимостью в качестве чувственной единицы адекватен произвольно-«целостной» оценке культуры» [13, с. 64]. Это лирическое чувство находит свое воплощение в образах *лица культуры, души культуры, души города, одиночества фаустовской души* и т. д., осмысленных Шпенглером как категории непреходящие, *вечные*.

Отметим, что понимание Шпенглером судьбы фаустовской культуры и смысла закатности восходит к философской трактовке Г. Зиммелем форм культуры как форм «более-жизни» и «более-чем-жизни», которые жизнь обретает на надорганическом уровне существования [50, с. 53]. В этой связи понятие смерти культуры как конечности развития (на чем, собственно, акцентировали внимание критики Шпенглера, обвиняя его в пессимизме) утрачивает свой смысл, сменяясь в философии жизни идеей «вечного возвращения». Как указывает Г. Пономарева, в философии жизни «Вселенная, пространство, заполняющееся системами сил, ограничено, но время их существования – вечно. Это ведет к тому, что через огромные временные интервалы возможно повторение уже проживших комбинаций, возвращение уже бывших систем. Поэтому при всем разнообразии жизни (и культуры – А.С.) ее отдельные элементы, «картины» будут воспроизводиться бесконечно» [50, с. 52]. Думается, что осмысление Шпенглером судьбы фаустовской культуры происходило сквозь призму идеи «вечного возвращения» (отчего, по-видимому, он и настаивал на том, что «в слове падение *не содержится* смысла катастрофы»). Отсюда и явление закатности, по Шпенглеру, не содержит смысла «конца». Перефразируя мысль известного искусствоведа М. Германа, закат являет собой не столько «эпилог уходящего», сколько «пролог будущего» [51, с. 337]. Закат как «неотвратимый момент в самой жизненной судьбе культуры» (Н. Бердяев) символизирует ту стадию развития явления, когда может уходить само явление, но остается его животворящая сила, из которой рождается новая сущность. Это, по мысли Германа Гессе, «правильный, естественный, здоровый закат, который есть начало нового возрождения <...> Этот миг кажущегося заката оборачивается <...> потрясающим чудом, поворотной точкой. Это миг озарения, парадоксального прозрения, когда соприкасаются отдельные голоса, рушатся границы, плаваются нормы» [52, с. 22]. В этом

смысле цивилизация, мыслимая Шпенглером как завершающая стадия развития культуры, не есть смерть последней. Г. Тавризян акцентирует внимание на том, что цивилизация – «это драматизм *новых* форм жизни, *новых* противоречий» (курсив – автора) [13, с. 28], и с ней нельзя не согласиться. Именно на этом этапе новых противоречий мы и рассматриваем фаустовскую культуру.

Отрицание пессимистического восприятия закатности как неизбежного конца выражено Шпенглером символически. В подтверждение тому, что закат – не гибель, Шпенглер выбирает в качестве символа закатности *вечный* образ мировой литературы – образ Фауста, осмысленный как образ устремленной в бесконечность фаустовской души и определяющий характер всей западноевропейской культуры, как образ, заключающий в себе одновременно идею конечности и вечности бытия: «Когда около 1000 года на Западе стала распространяться мысль о конце мира, это ознаменовало рождение фаустовской души» [38, т. 1, с. 328]; «Сколько душевной страстности в фаустовском стремлении к безграничному и вечному» [39, с. 376]. Жорж Тине справедливо заметил, что фундаментальный труд Освальда Шпенглера «Закат Европы» более всего знаменателен тем, что в нем философ акцентирует переход от истории индивидуальной (история Фауста) до Истории универсальной (история фаустовской культуры). – «Маг оказывается способным на большее, чем один фокус на сцене повседневной жизни» [28, с. 163, 161].

Фаустовский дух – дух противоречия и постоянной внутренней борьбы, но неизменно устремленный вперед – к бесконечности, становится воплощением идеи закатности и философии жизни, для которой, как указывают исследователи, «отправной точкой мышления были не бог, дух, идеи, но «действующий человек» как болящий и творящий субъект» [50, с. 50]. При этом одним из основных определений жизни выступает воля к власти, заменяющая традиционную идею прогресса. «Противоречие, – отмечает Г. Пономарева, – между устремленностью жизни, как становящегося вперед и вечным возвращением, снимается благодаря концепции сверхчеловека (Ф. Ницше), в котором актуализируется высшее воплощение воли к власти как воли к свободе. Сверхчеловек своей волей творит себе законы жизни и добровольно подчиняется им. Поэтому вечное возвращение – это приятие человеком жизни в вечности, в полноте осуществления воли к власти» [50, с. 52].

Закат фаустовской культуры, таким образом, являет символическое обозначение ее состояния как лирического образа осени жизни, за порогом которой – рождение новой животворящей силы.

## 1.4. Концепция Шпенглера в литературоведческом осмыслении

Идеи Шпенглера имели свою особенную привлекательность как для литературы, так и для науки о ней, что объяснялось целым рядом причин. Во-первых, созданный немецким философом образ фаустовской культуры был генетически связан с наиболее известным и наиболее сложным литературным архетипом. Во-вторых, концепция закатной культуры достаточно ярко освещала социокультурный фон развития литературы и, по существу, определяла направление последней. Наконец, в-третьих, философская мысль в «Закате Европы» переплеталась с мыслью эстетической, обозначая эстетические константы в искусстве от античности до XX в., и обретала эстетическое оформление в стиле книги. Однако влияние концепции фаустовской культуры на развитие литературного процесса в XX в. практически не исследовано.

А. Михайлов отмечал, что «Фауст» – «подлинно немецкая тема, подготовленная всем духовным развитием XVIII века, вокруг нее собираются самые глубокие и острые проблемы, обсуждавшиеся немецкой мыслью. У Гете так и выходит: всемирная история и современность, происхождение Земли, немецкая литературная жизнь, существо человека – все это заключено в его необыкновенное произведение, и для обсуждения всего этого разработан особый уникальный литературный жанр с его символично-мифологическим языком» [53, с. 652]. Эти моменты были выделены многими литературоведами как проблемные вехи «Фауста» Гете. База научных работ, посвященных исследованию творения Гете и фаустовской темы в литературе, столь велика, что в совокупности своей их можно рассматривать как отдельное направление в литературоведении. Но никто из исследователей не связывал эти работы с концепцией Шпенглера, между тем, как именно эти моменты составили смысл и структуру «Заката Европы». Попытки преломления «Заката Европы» в литературоведении весьма ощутимы, но пока можно говорить лишь о разработке некоторых положений концепции Шпенглера, исследуемых в литературоведческих работах в связи с анализом философских воззрений писателей (статьи Н. Гаврюшина, В. Мельника, С. Покаи, содержащих сравнительный анализ философских взглядов Ф. Достоевского и идей О. Шпенглера [54; 55; 56]; работы Е. Тихомировой, И. Ерыкаловой, А. Дырдина, посвященные исследованию мотива «конца мира» в «Закате Европы» и произведениях А. Платонова и М. Булгакова [57; 58; 59]; литературоведческие наработки И. Бердниковой, Л. Сугай, О. Капленко, связанные с изучением влияния идей Шпенглера на творчество отдельных писателей [60; 61; 62; 63] и т. п.). Исключение составляют работы Л. Андреева «От "Заката Европы" к "Концу истории"» [64] и М. Тростникова «Поэтология» [65], содержащая поэтико-эстетическую интерпретацию концепции Шпенглера. М. Тростников, пожалуй, был единственным, кто в конце 1990-х гг. поставил вопрос о необходимости конкретных, детальных исследований тех положений работы Шпенглера, которые, вопреки несколько ироничному к ней отношению, не только выдержали испытание временем, но и оказались востребованными сейчас. Среди ключевых аспектов «Заката Европы» М. Тростников указал проблему фаустовской культуры, которую рассматривал как «одну из наиболее значимых в истории мировой эстетики» [65, с. 7]. Понимая под культурой «формы и способы репрезентации, передачи и хранения информации, которая не может быть передана сугубо генетическим путем» [65, с. 7], автор употреблял термин «фаустовская культура» как синоним культуры европейской. В своей работе М. Тростникову впервые удалось проследить *изменение художественного сознания*, характерное для фаустовской культуры, на рубеже XIX–XX вв. Сосредоточивая внимание не на шпенглеровской концепции фаустианства как таковой, а на его идее заката культуры, интерпретируя закат исключительно как смерть последней, автор акцентировал внимание на тех положениях книги Шпенглера, в которых осмыслена специфика развития западноевропейского искусства, а точнее, предпосылки его угасания. Философ-

скую мысль Шпенглера М. Тростников переводит в литературоведческую плоскость, рассматривая смерть культуры, прежде всего, как угасание, окостенение эстетики. «Закат культуры, – отмечал исследователь, – ознаменовывается отсутствием принципиальных изменений в сложившейся эстетике, тиражированием накопленного эстетического опыта, господством формализованных застывших структур, общеизвестных, легко узнаваемых и однозначно интерпретируемых в рамках данного культурного социума. Иначе говоря, абсолютное господство прозаического сознания (вытесняющего сознание поэтическое) означает начало конца социокультурного образования» [65, с. 10–11], датируемого автором 1922 годом: «Окончательная смерть европейской («фаустовской») культуры стала к 1922 году окончательно свершившимся фактом» [65, с. 27]. Автор прослеживает этот процесс на уровне поэтики литературных произведений начала XX в., опираясь на разработанную им же методологию поэтологического анализа художественного текста. С трактовкой М. Тростниковым заката как окончательной смерти культуры, безусловно, можно полемизировать. В нашей работе мы представим свой, скорее, противоположный, взгляд на идею заката культуры, сосредоточим внимание на осмыслении и иных аспектов концепции фаустовской культуры О. Шпенглера. Однако даже при полемическом взгляде на идеи М. Тростникова следует признать бесспорную ценность его работы, по существу, являющейся знаковой в современном литературоведении. М. Тростников был первым литературоведом, заговорившим о необходимости «глобального анализа эстетического феномена подобного рода» [65, с. 7] и пока единственным, кому удалось выявить и осмыслить основные принципы *художественного* освоения фаустовской культуры. Его интерес к изложенной в «Закате Европы» концепции свидетельствует о том, что назрела потребность в литературоведческом преломлении идей Шпенглера, исследовании их влияния на развитие литературного процесса.

В статье Л. Андреева «От «Заката Европы» к «Концу истории» осмысливается феномен заката как мировоззренческой характеристики эпохи рубежа XIX–XX вв. Исследователь вынес в заглавие статьи названия созданных Освальдом Шпенглером и Френсисом Фукуямой знаковых культурфилософских бестселлеров начала и конца XX в., анализируя их как две мировоззренческие установки – два полюса культурного сознания, определяющие ход развития западноевропейской культуры от конца XIX до конца XX вв. как процесс «изменения соотношения идеи и действительности» [64, с. 245].

Осмысливая состояние закатности как кризис духа, осознанный, прежде всего, в связи с интерпретацией книги Шпенглера, Л. Андреев подчеркивал, что на рубеже XIX–XX вв. это была идея, отражавшая восприятие культурным сознанием грядущих перемен, и потому лишь опосредованно связанная с исторической действительностью. Закат не мыслился как «завершение истории» (Ясперс), не исключал восхода и новых перспектив развития культуры. К концу XX в. диалектика Заката, по мнению Л. Андреева, уступает место диалектике Конца Истории, осмысленной уже не как идея или метафора, но как свершившийся факт – «реальная, научно доказанная перспектива гибели, исчезновение перспективы» [64, с. 245]. Л. Андреев, таким образом, анализирует шпенглеровский прогноз вырождения культуры в цивилизацию и преломление этого процесса в искусстве XX века.

Отталкиваясь от воззрений Шпенглера, Л. Андреев рассматривал идею Заката в контексте культурфилософских исканий рубежа веков. Ссылаясь на ключевые положения работ предшественника Шпенглера – Ф. Ницше, Г. Гессе, П. Валери, Н. Бердяева, А. Блока, Д. Мережковского, В. Розанова, ученый подчеркивал, что состояние закатности как мироощущения в канун

XX в. приобретало характер тенденции. В соответствии с теорией Шпенглера Л. Андреев обозначил в качестве основных характеристик закатности «деятельный, волевой инстинкт» фаустовского человека как героя эпохи Заката, несущего цивилизацию вместо культуры; утопизм, связанный с достижениями науки и техники; научно-технический прогресс, обусловив-

ший «натиск цивилизации на культуру» [64, с. 243] и ее вытеснение, в сущности, обозначившее Конец Истории.

Ценность работы Л. Андреева представляется, прежде всего, в том, что в ней историософия Шпенглера, а затем Фукуямы получает литературоведческое осмысление: процесс развития культурного сознания XX в. от Заката Европы к Концу Истории проецируется на ход развития литературного процесса, на движение художественного сознания от декаданса и модернизма до постмодерна. Идеи Заката и Конца Истории, их исследование в статье предстают не столько самоцелью, сколько отправной точкой размышления исследователя о проблемах развития литературного процесса в XX в. Согласно концепции Л. Андреева, эти идеи – суть олицетворение истории, исторической реальности, отношение к которой (преодоление хаотичности действительности художественным сознанием через целостность системы произведения искусства в модернизме или превращение истории в пыль, утрата доверия к реальности, выразившаяся в распаде текста, ориентации на пародийную, раздробленную художественную форму произведения в постмодерне [64, с. 250–251]) обуславливает формирование и эволюцию художественных систем в искусстве. Закат в его осмыслении как утвержденного Шпенглером культурного феномена рассматривается Л. Андреевым в качестве важнейшего мировоззренческого фактора, определяющего специфику развития литературного процесса XX в., начиная со становления эстетической системы модернизма. Ученый выстраивает парадигму деградации искусства от модернизма эпохи Заката к постмодернизму Конца Истории, прослеживая, как утопизм и энтузиазм авангарда и модернизма перерождается в антиутопизм и бессмысленность игры постмодерна; содержательность модернистского Абсурда – в утверждение абсурда как непреодолимого хаоса в постмодернизме; характерная для искусства модерна ставка на внутренний мир человека как непреходящую ценность уступает место присущей постмодернизму размытости понятий «человек», «внутренний мир»; апелляция к культурным ценностям минувших эпох, свойственная литературе модернизма, сменяется их пародированием в постмодернизме, «ироническим «обезьянничаньем», переписыванием, переиначиванием уже написанных текстов» [64, с. 252]; наконец, созидательность искусства модерна деградирует в бесплодность постмодернизма.

Выход исследователь видел в возвращении от цивилизации к духовной культуре. И в этой связи культурный феномен Заката представляется отправной точкой на пути к признанию необходимости «целостного взгляда на человеческое бытие» [64, с. 254], потребности выработки нового художественного метода, представляющего синтез нового и традиционного [64, с. 253–254], универсальность и синкретизм, к которому тяготеет художественное сознание новейшего времени.

Акцентируя внимание, прежде всего, на идее закатности, Л. Андреев обозначил основные концепты фаустовской культуры, тем самым актуализируя необходимость исследования теории Шпенглера в литературоведческом ключе. Мысли исследователя обрамляют сборник статей ученых МГУ «"На границах". Зарубежная литература от средневековья до современности», в которых ощутима инновационность преломления затронутых Л. Андреевым проблем в современной трактовке классических литературных явлений и творческих личностей. По сути, это был качественно новый прорыв за рамки устоявшихся моделей литературоведческого мышления. Именно поэтому Л. Андреев акцентировал внимание на развитии преемственности затронутых проблем в своей следующей статье «Чем же закончилась история второго тысячелетия?», цитируя при этом известный афоризм Т. Элиота о том, что мир закончится не «взрывом», но «всхлипом» [66, с. 292]. И хотя в этой статье упоминание о Шпенглере или его работе как таковое отсутствует, но в подтексте эта преемственная однозначная связь угадывается во «взрыве», «всхлипе» как онтологических моделях и скрытых смыслах закатности.

## 1.5. Очарование «Заката Европы» и развитие литературного процесса 1920-1930-х гг

Литература 1920-1930-х гг. отразила яркую закатную вспышку фаустовской культуры, осветившую все то, что было смыслом этого явления ранее. Смысл явления фаустовской культуры и предпосылки заката обнаружились в ее противоречиях, которые были переданы литературой в осмыслении трагических коллизий, свойственных времени, – природы и цивилизации, природы и культуры в человеческом естестве (конфликт аполлонического и дионисийского начал), стремительный натиск цивилизации и его восприятие человеческим сознанием и т. д. Особую роль в этот период играет в литературе тема города. Образ города часто как абсурдного пространства, оплота цивилизации, деформирующей сознание человека, антагонизмы городского сознания, его осмысление как сознания «несчастливого» и связанные с ними мотивы одиночества, неприкаянности, отчаяния, проблема взаимоотношений человека и города позволяют говорить о формировании в художественной системе модернизма 20-30-х годов целого пласта урбанистической литературы с характерной для нее особой урбанистической эстетикой. В свете восприятия литературой концепции Шпенглера, город мыслится как фаустовское пространство, фаустовский человек – как человек городской культуры: «В поэзии Запада фаустовский человек выступает сначала как Парцифаль и Тристан, далее, преображенный в духе эпохи, как Гамлет, как ДонКихот, как Дон-Жуан, в последнем сообразном времени преображения как Фауст и Вертер и наконец как герой современного городского романа, но при этом всегда в атмосфере и обусловленности определенного столетия» [38, с. 141]. В этой связи урбанистическая эстетика составляет важное слагаемое эстетики фаустианства. Последняя предстает, прежде всего, как эстетика пространства, эстетика контрапункта – полифоничная и многомерная, ее яркое воплощение в литературе есть образ города как многомерного полифонического пространства. В этой связи эстетика урбанизма требует более детального анализа, который будет осуществлен в отдельных, посвященных ей, разделах нашей работы.

Подчеркнем также, что реальность заката фаустовской культуры в 20-30-е гг. стала очевидной именно потому, что *так* его осмыслила литература, иными словами, благодаря литературе утвержденный в художественном сознании момент закатности фаустовской культуры стал реальностью, а сама фаустовская культура обрела статус эстетического феномена. Будучи убедительным воплощением эпохи Заката, литература, тем самым, подвела своеобразный итог осмыслению трагической фаустовской темы – в середине XX в., как справедливо отмечает Е. Волошук, фаустовская проблематика уже была «несколько несвоевременной, особенно на фоне Второй мировой войны» [67, с. 358]. В качестве альтернативы фаустовскому утверждался тип экзистенциального сознания.

Пришедшийся на 1920-1930-е гг. закат очередного этапа фаустовской культуры спровоцировал ее наиболее яркую вспышку, в зареве которой ярко, рельефно высветилась сущность феномена фаустовской культуры, ее достижения и поражения. В этот закатный период интенсивность проявления ее ключевых концептов достигла своего пика, отчетливо обозначив их трансформацию и, как следствие – обострение внутренних противоречий культуры: подчинение природы как «борьба пространства против материи» трансформировалось в стремительный натиск индустриальной цивилизации как насилие над природой и человеком; развитие города как совершенной формы мира повлекло за собой повсеместную урбанизацию и господство мирового города как оплота цивилизации; стремление к вечному познанию уступило место воли к власти; идея преображения мира выродилась в стремление к неограниченной власти над ним.

Литература неожиданно подхватывает этот момент и его развивает. Известно, что образ Фауста всегда был желанным объектом художественно-эстетического осмысления. Его привле-

кательность в литературе была обусловлена извечной привлекательностью порока, ибо Фауст всегда был воплощением человеческой природы как таковой – с ее амбициозными устремлениями, внутренними противоречиями, сомнениями. И вместе с тем, как справедливо отмечает Жорж Тине, образ Фауста наряду с образами Дон Жуана и Вечного Жиды, составляющими фундаментальную триаду великих мифов современной Европы, предстает воплощением абсолютного Я, являющегося еще одним способом утверждения влияния сознания на реальную действительность: Фауст – в поисках абсолютного знания, Дон Жуан – в поисках абсолютной любви и Вечный Жид – в поисках абсолютной идентичности [28, с. 162]. Однако наиболее притягательным для литературы образ Фауста становится в XX в., когда отчетливо видны происходящие с ним метаморфозы – из высокого романтического героя-индивидуалиста Фауст превращается в «низкого» прагматика, одержимого желанием перекроить весь мир, подчинить себе все и вся, становится онтологическим явлением и обретает форму *события* как «особого типа изменения состояния определенной ментальности» [68, с. 14].

В этой ситуации актуальным становится уже не столько образ Фауста как таковой, сколько осмысление его как некоей культурной ментальности, что, собственно, и делает Шпенглер, утверждая, по выражению Нортропа Фрая, «чувство неразделимости человеческой мысли и культуры» [1]. Это чувство впитывает и литература. В ситуации тяжелого духовного и экономического кризиса, вызванного потрясением Первой мировой войны, и ощущения новой надвигающейся катастрофы, литература 1920-1930-х гг. акцентирует внимание на мысли Шпенглера о «вечности цветения жизни и культуры» [39, с. 16], о том, что всемирная история представляет собой чувственное проявление идеи культуры [38, с. 262]. Всемирная история, по мысли Шпенглера, есть ни что иное как «выражение чувства формы <...> *точная копия нашей внутренней жизни*» (курсив наш – А.С.), это «только выражение, знак, обретшая форму душевная стихия» [38, с. 144, 132]. И так же, как Шпенглер, литература предчувствует момент закатности фаустовской культуры, но закатности не в ее эсхатологическом содержании.

Представляется весьма интересным вопрос о том, каким образом шпенглеровская концепция фаустовской культуры стала литературной тенденцией. Безусловно, важен тот факт, что сознание немецкого философа и художественное сознание эпохи 1920-1930-х гг. оказались «на одной волне» восприятия действительности. Исследователи неоднократно указывали, что Шпенглер создал произведение, очень близкое к литературе [1], он мыслит теми же категориями, какими мыслит литература (образ, символ, лирическое чувство, картина мира и т. п.), а его книга, как и литературное произведение, во многом была плодом эстетического переживания истории. Однако, несмотря на очевидную близость литературе и на то, что в этот период имя Шпенглера гремело по всей Европе и России, а во многих литературных произведениях в той или иной мере присутствовали его идеи, существует мало документальных свидетельств того, что какое-либо произведение обязано своим рождением именно концепции Шпенглера. Бесспорно, его книга была широко известна как в философских, так и в литературных кругах. Известно, что ей зачитывались Уильям Батлер Йейтс, Эзра Паунд, Евгений Замятин. «Закат Европы» был глубоко осмыслен Томасом Манном и Андреем Платоновым, чья повесть «Эфирный тракт» (другое название – «Цветущее сердце»), воспроизводящая картину земной истории, практически дословно повторяет идеи Шпенглера, книгу которого русский писатель назвал «ослепительной» [59, с. 79], и т. д. Тем не менее, в большинстве случаев постижение литературой идей Шпенглера происходило интуитивно, можно сказать, на уровне «коллективного бессознательного». Думается, здесь имеет смысл говорить об интуиции в ее понимании А. Бергсоном, – как о «роде интеллектуальной симпатии, путем которой переносятся внутрь предмета, чтобы слиться с тем, что есть в нем единственного и, следовательно, невыразимого» [69, с. 1173]. Только благодаря художественной интуиции как уникальной способности «видеть целое раньше его частей» искусство в состоянии довести увиденное до художественно-эстетического оформления. Один из моментов интуитивного развития идей Шпен-

глеря ярко проиллюстрировал Нортроп Фрай: «Бесплодная земля» Т.С. Элиота, вышедшая в 1922 году, была написана безо всякой связи со Шпенглером, да последний и навряд ли мог бы привести в восторг Элиота. Однако взгляните на образы поэмы:

весна	Лето	Осень	зима
утро	Полдень	Вечер	ночь
Молодость	Зрелость	Старость	смерть
Весенний ливень	Река Темза	Эстуарий	Море
Средние века	Елизаветинцы	18 век	20 век

<...>– шпенглеровские аналогии ощущаются, тем не менее, во всем <...> Если мы не получим знания об идее Шпенглера от самого Шпенглера, нам придется взять его из воздуха, но как бы там ни было, мы его получим – просто у нас в этом случае нет выбора» [1].

Интуитивно постигая идеи Шпенглера, литература выстраивает образ фаустовской культуры, создавая последнюю как художественную реальность. И, становясь таковой, фаустовская культура утверждается в человеческом сознании, соотнося художественную символику с сущностными основами бытия и, тем самым, обретая статус бытийной идентичности. Именно литература открывает фаустовскую культуру как феномен. Выражаясь языком философов, литература в данном случае выполняет функцию феноменологии как «метода, сущность которого состоит в открывании того, что само-себя-в-себе-показывает» [70, с. 359]. В этой ситуации литература предстает, «второй реальностью культуры» (выражение В. Бойко [71, с. 212]), в которой символическая образность Шпенглера находит свое эстетическое обоснование. Осмысление концептов фаустовской культуры художественным сознанием, в сущности, является тем, что позже «на театральном языке Станиславского начнет называться процессом актерского «присвоения» всего того образного и фактологического материала, который составляет суть определенного персонажа. Когда нет понятия «актер в роли принца Гамлета», а есть «мой Гамлет» <...> По Станиславскому же, это присвоение происходит без отрыва от своего «Я», даже наоборот, путем познания своего «Я» – по принципу «Я в предлагаемых обстоятельствах» [71, с. 217]. Так литература создает свой образ фаустианства, вырисовывая его как образ закатной культуры. Именно в литературе акцентированный Шпенглером момент закатности предстает наиболее ярким и впечатляющим. Образ закатности явлен в литературе как осмысление до предела обострившихся противоречий фаустовской культуры, представленных в столкновении идеологий, конфликте человека и города, во внутренней конфликтности человеческой сущности, выраженной в столкновении аполлонического и дионисийского начал, в мотивах духовного одиночества и образе несчастного сознания. Отметим, что в литературе модернизма образы несчастного сознания, одиночества души соотносимы с «безграничным одиночеством фаустовской души» у Шпенглера: «Монологичность фаустовской души, ее страшное одиночество и потерянности во вселенной проходит бесконечной мелодией через все западное искусство <...> Свободная воля в качестве «формы внутреннего созерцания» <...> стоит в глубокой связи с одиночеством фаустовского «Я», с монологичностью его бытия и всего его художественного проявления» [39, с. 420, 460].

## **Конец ознакомительного фрагмента.**

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.