

## ОСВАЛЬД ШПЕНГЛЕР І ДИХОТОМІЯ КУЛЬТУРА — ЦИВІЛІЗАЦІЯ

*У статті розглянуто творчість Освальда Шпенглера, його фундаментальна праця «Присмерк Європи», його основний меседж про органічність розвитку кожної культури, її згасання і перетворення на цивілізацію.*

*Основним об'єктом уваги Шпенглера стають прояви в культурі Європи аполлонічної і фаустівської душі. І хоч учений упевнений, що фаустівський період наближається до фіналу, він залишить наступним поколінням свій заповіт, яким вони скористаються.*

**Ключові слова:** культура, цивілізація, фаустівська душа, аполлонічна душа, інтуїція.

*В статье рассмотрено творчество Освальда Шпенглера, его фундаментальный труд «Закат Европы», его основной посыл об ограниченности развития каждой культуры, ее угасания и превращения в цивилизацию.*

*Основным объектом внимания Шпенглера становятся проявления в культуре Европы аполлонической и фаустовской души. И хотя ученый уверен, что фаустовский период близится к финалу, он оставит следующим поколениям свое завещание, которым они воспользуются.*

**Ключевые слова:** культура, цивилизация, фаустовская душа, аполлоническая душа, интуиция.

*The article considers the works of Oswald Spengler, his fundamental work «The Decline of the West», its main message about the natural development of each culture, its extinction and transformation into civilization.*

*The main object of Spengler's attention is the manifestation of the Apollonian and Faustian soul in the culture of Europe. And although the scholar is sure that the Faustian period is nearing the end, it will leave to the next generations his will, which they will use.*

**Key words:** culture, civilization, Faustian soul, Apollonian soul, intuition.

В епоху нестримного глобального наступу цивілізації, коли у сферу тіні відступають вічні культурні цінності, варто згадати філософа і культуролога Освальда Шпенглера, оцінка якого була зовсім неоднозначною.

В історію культури і філософію Шпенглер увійшов як похмурий пророк занепаду європейської культури. Дослідники його творчості значають як неочікуваність появи його знакової книжки «Присмерк Європи», так і її закономірність. Адже важко було собі уявити, що книжка цього колишнього гімназійного вчителя, який хоч і захистив докторську дисертацію, присвячену філософії Геракліта, проте мав досить скромний перелік незначної кількості газетних статей, викличе не лише європейський, а й всесвітній резонанс.

Відомий німецький мистецтвознавець і соціолог Зігфрід Кракауер пише про неймовірний успіх твору Шпенглера в післявоєнній Німеччині, оскільки її меседжі повністю відповідали настроям, що охопили країну, занурену у післявоєнний хаос і майже метафізичний жах перед майбутнім.

Варто погодитися з думкою, що Шпенглер був пророком, визнаним у своїй Вітчизні.

«Хоча чимало великих німецьких філософів і вчених лаяли цю книгу, проте їм не до снаги було поменшити привабливість концепції Шпенглера, який пророкував загальний занепад, виходячи із законів історичного процесу. Його міркування так пасували тодішній німецькій психології, що всі контраргументи сприймалися як легковажні» [5, 105].

У «Присмерку Європи» Шпенглер ставив під сумнів те, що в історії культури здавалося вже чимось абсолютно незаперечним. Опоненти сипали образами на кшталт «розумна мавпа Ніцше», «дешевий гіпсовий Наполеон», ліві бачили його приналежність до «паразитичної інтелігенції імперіалістичного періоду».

Називаючи його дилетантом і шарлатаном, критики Шпенглера весь час збільшували, доводячи до півсотні кількість його попередників, у яких він начебто «позичив» основні ідеї своєї книжки, зокрема дихотомію «культура—цивілізація».

Автор ставився до цих інвектив досить-таки спокійно, твердячи, що свою залежність він відчуває, насамперед, від двох мислителів — Гете і Ніцше. «У Гете я запозичив метод, у Ніцше — постановку питання...» [9, 126].

Разом з тим, погодьмося, що цілий ряд філософів наступних десятиліть відчули на собі вплив поглядів Шпенглера. Нам важливо наголосити, що серед них називають Х. Ортегу-і-Гасета, П. Сорокіна, Й. Хейзингу, а також М. Фуко, Т. Адорно, Г. Маркузе.

Така спорідненість нам видається важливою саме тому, що згадані мислителі теж намагалися виявити глибинне історичне коріння процесів, котрі відбувалися в європейській культурі на рубежі XIX і XX століть. Хоч не так відверто, як у Шпенглера, в їх поглядах теж знайдемо відмову від абсолютної цінності для людства таких історичних періодів, як еллінська аполлонічна класика і Ренесанс, що його він вважав ілюзорним і штучно пов'язаним з античністю, з одночасним захопленням готикою як одним з проявів фаустівської культури.

Власне, сам Шпенглер розширював коло тих, чий вплив на нього був визначальним, поміж яких, поруч з почесним місцем Гете і Ніцше, він називав Вагнера, Шекспіра і Рембрандта. Одна з провідних тем Ніцше — «європейський декаданс» набуває у Шпенглера особливо рельєфної виразності.

Втім, досліджуючи світові історичні процеси, Шпенглер дозволяє собі часто неочікувані паралелі, наприклад, сучасної йому Європи і Римської імперії, твердячи, що, власне перехід від культури до цивілізації є закономірним процесом, що цивілізація виступає в історії як невблаганна доля культури. Культуру сучасності Шпенглер трактує так само, як і в стародавньому Римі, як культуру космополітичного світового міста, яке стає точкою тяжіння для всіх проявів цивілізації, в тому числі і сучасного мистецтва. Воно включає в себе проблематику Ібсена, Стріндберга, Шоу, «...імпресіоністичні схильності анархічної чуттєвості, весь жмуток тужливих прагнень, вираженням яких є лірика Бодлера і музика Вагнера» [9, 168]. Мистецтво для мистецтва Шпенглер іронічно називає спортом, хоч для інтелігенції, хоч для невігласів, коли йдеться «про здолання абсурдних інструментальних звукомас і гармонічних утруднень або в “підході” до проблеми барв» [9, 169].

Література твориться для смаків і інтелекту мешканця мегаполіса, лишаючись чимось відштовхуючим і незрозумілим для провінціала.

Сучасна епоха, на думку Шпенглера, — епоха цивілізації, а не культури. Тому в її мистецтві залишилися тільки екстенсивні можливості, отож «про великий живопис і музику для західноєвропейської людини вже не йдеться. Його архітектонічні можливості вичерпалися вже сто років тому» [9, 175].

На думку мислителя, кожна культура, щойно спустошується вся повнота її внутрішніх можливостей, починає застигати і склерозуватися, життєві сили залишають її, вона стає цивілізацією. Так само відбувається і рух стилів, кожен з яких має свою біографію, котра складається з пробудження, змужніння, «осіннього періоду» і невблаганного згасання.

Простежуючи народження, розквіт і занепад світових культур, Шпенглер прагне сформулювати особливість душі культури, виділяючи античну, яку він визначає як аполлонічну, європейську — фаустівську і магічну — східну.

Йдуч за Ніцше, автор «Присмерку Європи» пов'язує аполлонічне начало чуттєво-явленим окремим тілом, відтак саме статуя і є одним з вищих проявів античного мистецтва. Сюди ж відносяться і чуттєві культури олімпійських богів, фатум Едіпа, відчуття особистого «Я» поза будь-якою динамікою, а значить і несприйняття будь-якої зовнішньої і внутрішньої історії.

Фаустівська душа позначена принципово іншим сприйняттям простору і часу. Тому домінантним для неї є часове мистецтво — музика. І разом з тим фаустівський простір набуває глибини та експресії, який знаходить свій вияв у архітектурі, найповнішим «виразом якої стало просторове склепіння могутніх, таких що линуть від порталу до глибини хорів соборів» [9, 345]. Таким бачить Шпенглер переживання глибини фаустівською душею, її устремління в далечінь всесвіту.

Для неї не існує кордонів, оптично пов'язаних з чуттєвістю. Важливим для розуміння фаустівського простору є порівняння античної фрески з вітражем готичного собору. Перша неначе зростається зі стіною матеріальності своїх барв; водночас вітраж виступає її абсолютним контрастом з барвами, сповненими просторовою свободою і світлом.

Про те, яке враження справляє на звичайну людину оте поєднання архітектури і музики, їх своєрідний контрапункт передав М. Гоголь на сторінках «Тараса Бульби». Один з героїв повісті, Андрій, очікуючи на зустріч з коханою опиняється в католицькому костьолі, де він переживає дивні відчуття сакрального.

Надвітарне вікно з різнобарвним склом «за-світилося рожевим світлом і від нього на підлогу впали блакитні, жовті й іншого кольору світляні кружала, осяявши раптом темний костюл. Увесь вівтар у своєму віддаленому заглибленні здавався немовби осяяним; дим од кадил зупинився в повітрі веселково-освітленою хмаркою. Андрій зачудовано дивився з темного свого кутка на те світлом пороблене диво. Тієї хвили величне гудіння органу враз наповнило увесь костюл. Воно все густішало й густішало, розросталося у великий гуркіт грому, а тоді раптом обернулося на небесну музику, полинуло високо під склепінням співзвучними звуками, що були немовби тоненькі дівочі голоси, потім знову обернулося на густе гомове ревіння і вщухло. І довго ще громовий гуркіт, тремтячи, ширяв під склепінням і чудувався Андрій аж рота розтуливши, з величної музики» [4, 71].

У своїх нарисах «Об архитектуре нынешнего времени» Гоголь ще раз напише про відчуття в готичному храмі людини, яку охоплює «невольный ужас... святости, которой не смеет и коснуться дерзновенный ум человека» [4, 57].

Мистецтво як таке Шпенглер відмовляється розглядати як систему, трактуючи його як організм. Тобто живе явище, що має певні фази свого розвитку, розквіту і занепаду.

Досить своєрідним і неочікуваним є погляд Шпенглера на Ренесанс, зовсім позбавлений звичної апологетики. Мислитель його визначає як бунт проти фаустівського духа і проводить паралель між «антиготичним» Ренесансом і античним діонісійським культом, який так само протистояв пластично-аполлонічному світовідчуттю.

Втім, таке протистояння суто позірне. Шпенглер упевнений, що саме готика була єдиною основою Ренесансу. Саме ж мистецтво залишалося маскою античності. Марно шукати співзвучність у живописові й навіть античний малюнок, чіткі контури якого відділяли окремі речі від порожнечі, принципово відрізнявся від італійського живопису, де перспективний простір відділявся від речей. Про те ж саме свідчить і тосканська скульптура, наділена, на відміну від античної, прихованою динамікою. «Це не античність, але сон про античне буття, єдиний, котрий міг снитися фаустівській душі, в якому вона могла забути» [9, 412].

Рішучі зрушення, за Шпенглером, настають у XVI столітті й пов'язані з епохою бароко. Це виявляється в прагненні живописців підкорити простір. Барви набувають характеру тонів. Задній план на картинах стає дедалі важливішим, у картинах чимдалі відчутніше з'являється горизонт—

«як великий символ безмежного світового простору, що включає в себе окремі речі, котрі випадково потрапили в поле зору» [9, 412].

І хоч творчість Леонардо да Вінчі традиційно пов'язується з Ренесансом, Шпенглер вважає, що митець випередив свій час — його знамените *sfumato* демонструє «відмову від тілесних границь в ім'я простору».

До речі, саме в цьому вбачає Шпенглер виточки імпресіонізму.

Епоха, що завершує Ренесанс, позначена іншим баченням перспективи: на зміну лінійній приходиться атмосферична, котрій притаманна невольна відмінність тонів, що пов'язана знов-таки з фаустівським світосприйняттям. Барви створюють не окремі предмети, а відтворюють простір. Розглядаючи Ренесанс як помилковий шлях для західної душі, мислитель вбачає в епосі бароко зріле усвідомлення нею своїх можливостей.

Зіставлення аполлонічної групи мистецтв з фаустівською приводить до виділення їх певних доміант. Щодо першої, то це скульптура оголеної статуї, де обличчя лише частина тіла. Для другої — це інструментальна музика, а також олійний живопис. Однією з вершин його Шпенглер вважав творчість Рембрандта, портрети якого не лише проникали в душу людини, а й розкривали внутрішній світ самого митця у всій його повноті. Разом з тим явища і процеси в мистецтві нерозривно пов'язані з тими відкриттями, якими так збагатилась наука Нового часу. Шпенглер вважав, що «математика прекрасного і краса математичного віднині неподільні» [9, 462].

Втім, на сторінках книжки знаходимо гірку констатацію: фаустівське мистецтво приречене так само, як і аполлонічне або єгипетське. Симптоми цього занепаду вбачаються в утраті форми і почуття міри, котрі так необхідні для єдності і гармонії твору. Та довершеність, що для мистецтва XVIII, зокрема для Гайдна і Моцарта, була притаманна їх повсякденній роботі, митцями наступного століття досягається з величезними зусиллями. Звідси і велика кількість незавершених картин митців такого масштабу, як Ренуар і Сезанн.

Дещо неочікувано Шпенглер зіставляє творчість Мане і Вагнера, хоч при цьому і посилався на думки Ш. Бодлера. У Вагнера «все потопає в бесплотній безкінечності, навіть лінійна мелодія не намагається вже виділитись зі смутної маси тонів, що викликають у химерному хвилюванні якийсь уявний простір» [9, 472].

Так само і Мане, як і імпресіоністи в цілому, з барвистих штрихів і плям творили в просторі свій

зачаклований світ. Таке зближення можливе ще й тому, що в імпресіонізмі відчувається прагнення відійти якомога далі від пластики, наближуючись до мови музики.

На картинах імпресіоністів бачимо вже «не тіла, а опір світла в просторі, оманлива щільність котрих викривається мазком пензля» [9, 464]. Тіла на картинах імпресіоністів, втрачаючи свої абрис, неначе приносяться в жертву величі простору. Звідси таке тяжіння імпресіоністів до відтворення ландшафту, його неповторної «фізіогноміки». Світ стає складовою частиною особистості художника, а затим і глядача. І разом з тим живопис XIX століття дедалі більше втрачає порівняно з часами Леонардо і Рембрандта. «Могутні ландшафти Рембрандта лежать виключно у світовому просторі, а ландшафти Мане — десь поблизу залізничної станції» [9, 468].

Це відсилання до картини Е. Мане, яка так і називалася «Залізниця». На ній зображено молоду жінку з розгорнутою книжкою і маленьким песиком в руках, яка сидить біля решітки саду. Поруч стоїть дівчинка в ніжно-блакитному платтячку і вдивляється в білі клуби пари, намагаючись розгледіти диво тогочасної техніки — паротяг. Романтична і сентиментальна прогулянка матері і дочки відбувається не серед прекрасної природи, а на тлі могутньої ходи цивілізації.

Мислитель тлумачить імпресіонізм глобально, як вираз конкретного світовідчуття, яке притаманне культурі в цілому. Далі Шпенглер не бачить перспектив. Цивілізація не здатна породжувати велике мистецтво, адже «штучне» мистецтво не може розвиватися органічно. Марно модернізм намагається видати будь-яку зміну за розвиток, Шпенглер бачить у світових містах лише ілюзію мистецького розвитку.

Неминучість виродження високого мистецтва в ремесло, яке паразитує на скарбах минулого, Шпенглер доводить, посилаючись на переродження великих культур Єгипту, Греції, Китаю, Індії. І там теж, у «вечірню пору» їх існування, замість високого стилю приходить панування моди, що намагається робити запозичення в тієї чи іншої попередньої епохи.

І, звичайно ж, під прицілом уважного ока Шпенглера був той, кого він назвав фаустівською особистістю. Розглядається фаустівська душа крізь призму відчуття життя і в протистоянні передусім душі аполлонічній, яка визначається як душевне тіло, що завмерло у статиці, тоді як фаустівська — це душевний простір, сповнений внутрішньої динаміки. І тут Шпенглер вводить

одне з основних понять, яке було надзвичайно важливим як для Шопенгауера, так і для Ніцше: «Соната внутрішнього життя, головною темою має волю» [9, 485]. І далі: фаустівська культура є культура волі. Вона так само притаманна їй, як і відчуття простору, поривання в далечінь. Антична людина, яка повністю належить теперішньому, не знає таких інтенцій. На думку Шпенглера, антична ідея долі підтверджує відсутність у античної душі енергії цілеспрямованого поривання.

У поле зору автора «Присмерку Європи» потрапляє і міфологія, яку він визначає як внутрішню. Знову повертаючись до античності, до богів Гомера, він зауважує, що на Олімпі боги — тіла серед інших тіл, Зевс не вирішує, скажімо, долю Гектора. Він лише може дізнатися, на відміну від смертних, якою вона буде. Співіснування богів на Олімпі були свого роду ідеалом еллінського способу життя. Іншу картину являє собою стиль фаустівського життя, де «першослова» «воля», «сила», «простір», «Бог» позначені й одухотворені фаустівським відчуттям змісту, є символами, творчими прорисовками великих, споріднених одна одній форм, в яких це буття знаходить свій вираз» [9, 494].

Досліджуючи античну трагедію і фаустівську драму, за взірць якої береться Шекспір, автор протиставляє першу як драму «піднесеного жеста» «драмі характерів», де події обумовлені внутрішніми якостями особистості. Характер героїв визначається або як їх протистояння світу, або як їх внутрішня боротьба. Тому фаустівська трагедія «біографічна». Те, що відбувається з її героєм, має унікальний характер. В античній же трагедії людину наздоганяє і вражає фатум, причому особистісні риси тут не акцентуються. Доказом цього Шпенглер вважає наявність в античному театрі маски, тоді як фаустівську трагедію неможливо втілити без міміки виконавця. Знамениті три єдинства античної трагедії, на думку Шпенглера, є перифразуванням типу античної мармурової статуї.

Хор же на античній сцені сприймається як опозиція монологу західного театру. Як бачимо, має місце «пишний плач на публіку замість страждань в самотній комірчині» [9, 508].

Справді, самотність героїв фаустівської трагедії незаперечна. Звідси і домінування монологу, який має в собі ліричне начало. Гамлета не чує ніхто, коли він виголошує свої скорботні «слова, слова, слова». Його знамените: «бути чи не бути» — то питання до самого себе, і на них немає відповіді. Герої античної трагедії вступають у діалог з хором, що містить у собі дух поліса, з

яким античний персонаж завжди пов'язаний найтіснішими узами.

Дійство античного театру відбувалося при повному денному світлі, «антична пластика — мистецтво безхмарного світла... Геліос і Пан стали античними символами, а зоряне небо і вечірня зоря — фаустівськими» [9, 509].

Як водорозділ між античним і західноєвропейським живописом, між античним і західноєвропейським театром постає вічна ясність і вічний приємерк.

Отже, ясність, тілесність, чуттєвість античного мистецтва в епоху його розквіту робить його зрозумілим і доступним найширшій аудиторії. Античні амфітеатри вміщували майже всіх дорослих громадян поліса. Події, що розгорталися на сцені, були їм добре відомі з дитячих років, для них не існувало прихованих таємниць у житті богів і героїв. Так само кожний еллін міг належним чином оцінити творіння як великих скульпторів, так і великих архітекторів. Інше спостерігається у фаустівському мистецтві, де надзвичайної ваги набуває езотеричне начало. Через те осягнення його потаємних символів є справою небагатьох посвячених. На думку Шпенглера, ця полярність знавця і профана має символічне значення і знищення цієї відстані невмолимо веде до згасання «фаустівського життєвідчуження». Мислитель вважав, що музика Баха, живопис Рембрандта, поезія Данте адекватно можуть сприйматися лише вузьким колом посвячених. Він цілковито солідаризується з критиками Вагнера, нібито музика останнього чимдалі стає надто доступною для широкого загалу. До речі, такі самі претензії до композитора висловлював і Ніцше. І далі Шпенглер робить невтішний висновок щодо перспектив фаустівської культури на найближчі два століття: «Чим більше буде зростати притаманна світовим містам порожнеча і тривіальність мистецтв і наук, що стали публічними і “практичними”, тим суворіше замкнеться в абсолютно вузьке коло посмертний дух культури, працюючи там без будь-якого зв'язку з суспільством над думками, над формами, які можуть мати якесь значення тільки для аж надто малої кількості привілейованих людей» [9, 514].

Природно, що Шпенглер прагне відповісти на питання — хто ж є насправді людина, що сприймала мистецькі твори в античності і в епоху фаустівської культури. Автор «Присмерку Європи» висловлює впевненість, що античний мистецький твір не шукає зв'язку з глядачем. Аполлонічне життєвідчуття проявляється в автономному, суверенному існуванні тіла статуї і тіла людини-гля-

дача. Вони знаходяться поруч одне одного. На античних фресках і фазах голови зображених людей повернуті в профіль одна до одної і ніколи до глядача.

Простежуючи впливи на античність магічного, тобто східного мистецтва, Шпенглер звертає увагу на те, як очі зображеної на портреті людини раптом звертаються на глядача. Портрет потрапляє зі сфери художнього твору в сферу того, хто його сприймає.

Західний живопис, починаючи з Леонардо, створює єдиний, нескінченний простір, до якого належать і сам твір, і глядач, що його споглядає. «Картина не замикається в собі, вона не звертається до глядача, вона втягує його у свою сферу» [9, 515].

Якщо античний глядач завжди перебував перед фрескою або мозаїкою, то фаустівська особистість занурюється у картину, з якою вона опиняється у єдиному просторі.

На сторінках «Присмерку Європи» чимало уваги приділяється і принциповій відмінності наукових поглядів античної і фаустівської епохи. Еллін існував серед цілком конкретних предметів і речей. Те, що знаходиться між ними, той простір, в якому вони існують, досить мало хвилювали його. Достатньо порівняти античну космогонію з цілком усталеним небосхилом і ті відкриття фаустівської епохи, зокрема телескопа, який показав враженим очам людини нескінченну безодню всесвіту. Народжується дивна ностальгія за безмежністю, яка реалізується не лише в мистецтві, а й у тих технічних винаходах, які так різнились в античному і фаустівському світі.

Відрізняються і погляди на історію, в якій антична людина зосереджується на собі та своїй долі, не ставлячи запитань — звідки і куди все рухається. Магічна людина сприймає історію як духовну боротьбу, одвічне протистояння добра і зла, котре завершиться явленням Месії. Фаустівська історія — це динамічна картина, що складається з ряду: Стародавній світ, Середньовіччя, Нові часи.

Шпенглер констатує також вичерпаність сучасної філософії, відсутність того, що автор називає великим стилем, зіставляючи такі імена, як Платон, Декарт і Лейбніц, Ньютон, Гаусс і Піфагор.

Причини цього процесу мають своє пояснення. «Світове місто остаточно перемогло село, і його дух складає собі нині власну, неминуче спрямовану назовні механічну, бездушну теорію. Цілковито обгрунтовано тепер говорять про мозок замість душі» [9, 557].

І мистецтво, і наука, і філософія виростають у рамках певної культури, нею обумовлені й нею ж обмежені.

Уявлення про духовну кризу євро-американського світу можна собі скласти, звертаючись до історії пізнього еллінізму.

І хоч, на думку Шпенглера, фаустівський цикл культури наближається до свого фіналу, він залишить наступним культурам свій заповіт, яким вони скористаються.

Коротко вже йшлося про ті враження, що їх справила книжка німецького вченого на європейські читацькі кола. Та насамкінець слід звернутися до думок, що їх висловили філософи країни, яка переживала одну з найбільших цивілізаційних катастроф у своїй історії — жовтневий переворот і встановлення більшовицької диктатури.

У 1922 році у московському видавництві «Берег» вийшла брошура «Освальд Шпенглер и Закат Европы». Це видання надзвичайно розлютило вождя революції, і Ленін прискорив вигнання російських інтелектуалів на так званому філософському пароплаві. Звичайно ж, автори брошури — Ф. Степун, С. Франк, М. Бердяєв теж стали його пасажирами. Четвертий автор — Яків Букшпан, відомий економіст, залишився в Радянській Росії. В 1939 році його розстріляли як члена контрреволюційної організації, шпигуна.

У короткій передмові до видання йшлося про те, що своє завдання російські мислителі бачили у введенні читачів у світ ідей Освальда Шпенглера.

Попри те, що автори в своїх філософських поглядах не були одностайними, їх точка зору на твір Шпенглера багато в чому збігається.

Кожен з них висловлює захоплення грандіозними масштабами праці німецького історика і культуролога, осмислення ним величезного масиву матеріалу різних епох і різноманітних культур. Один з авторів (Я. Букшпан) називає книжку «філософською симфонією» [2].

Їх захоплює «героїчний песимізм», коли йдеться про невблаганну долю кожної культури — її перетворення в цивілізацію, що і означає її вичерпність і смерть. Звертається увага на паралель, що її проводить Шпенглер між згасанням античної культури і культурною ситуацією в сучасній Європі. Та відхід античності не був до кінця усвідомлений її сучасниками. Людина античності продовжувала жити, насолоджуючись кожним днем, не задумуючись про майбутнє. Натомість європейський мислитель, розглядаючи процеси занепаду культури, нагадує людину, яка добре розуміє і навіть фіксує процес особистого вмирання.

Звичайно ж, увага авторів брошури зосереджується на не менш важливій дихотомії: аполлонічна культура — фаустівська культура. Основну увагу привертає постать Фауста — свого роду втілення європейської душі. Особливо цікавими є спостереження М. Бердяєва, який розглядає інтерпретацію гетевського Фауста на сторінках «Присмерку Європи». Свої замітки російський філософ багатозначно назвав «Передсмертні думки Фауста» [1].

Герой трагедії Гете починався як ідеаліст, захоплений високими духовними цінностями, але, «спокушений» духом землі, завершує як людина суто практичної діяльності (осушення боліт), тобто як людина цивілізації, яка прагне матеріальної влади над світом. Духовна вертикаль культури змінюється цивілізаційною горизонталлю. Рух Фауста відбувається від релігійної культури до безрелігійної цивілізації. І все ж Бердяєв бачить перспективу руху фаустівської душі від зовнішньої до внутрішньої безкінечності.

І Бердяєв, і Франк вважають, що недооцінка ролі християнства в європейській культурі не дає можливості авторів «Присмерку Європи» відчутти історію як рух, відчутти її динаміку. Він, власне, повертається до ідеї циклічності і, хоч як це парадоксально, до еллінського світогляду, втрачаючи фаустівське відчуття часу, простору і перспективи. Найбільш повно зупинився на протистоянні аполлонічної та фаустівської душі Ф. Степун, розглядаючи його крізь призму мистецтва еллінської епохи і готики.

Відсутність відчуття простору і далечини — основна риса античного мистецтва. «Античність неначе боїться далечини... Античність не знає єдиного простору, в якому перебувають усі тіла, вона знає лише індивідуальний простір, що живе в кожному з тіл. Закони скульптури аполлонічна душа природно поширює і на всі інші види мистецтва» [6, 7].

Як це поширення подається на сторінках праці Шпенглера, Степун показує на прикладі античного театру. «Антична сцена — пласка сцена, вона боїться глибини і не знає перспективного пейзажу як задник...»

У Шпенглера «аполлонічна душа — це тілесність, статичність, природність, завершеність...» [6].

У той же час фаустівська душа є її повною протилежністю, бо народилась вона разом з романським стилем, з відчуттям нескінченного простору. «Готичний собор — весь музичний порив нескінченності» [6].

Викладаючи основні тези автора «Присмерку Європи» Федір Степун розглядає їх як свій ескіз до портрета Шпенглера. Причому портрета, виконаного з повагою і любов'ю до оригіналу. Російський філософ бачить у Шпенглері романтика, містика і людину цивілізації водночас.

Дослідників Шпенглера цікавить не лише змістовий бік твору. Значна увага приділяється його блискучій формі і, власне, методології автора. Так, кожен з них, як уже зауважувалося, дає високу оцінку тому артистизмові, з яким написано книжку. Степун твердить, що вона далека від тих штампованих форм, «в які вчені останніх десятиліть звикли зносити свої мертві знання» [6].

Російський філософ бачить твір Шпенглера як живий організм, як живе обличчя, де «всі проблеми переведені в почуття, філософські терміни замінені словами» [6].

«В основі “Присмерку Європи” не лежить апарат понять, в основі його лежить організм слів. Поняття — мертвий кристал думки, слово — її жива квітка. Поняття завжди одномисленне, собітотожне і раз та назавжди визначене в своїй логічній ємності. Слово завжди багатомисленне, невловиме, завжди навантажене новим змістом. “Присмерк Європи” споруджено Шпенглером не з понять, але зі слів, які були читачем відчуті, пережиті і побачені» [6].

Ці методологічні зауваження не втрачають своєї цінності й у наш час, коли вчені змушені втискати в склерозовані форми дисертаційних досліджень свої свіжі і оригінальні думки. Термінологічна «вишуканість» інколи лише притлумлює зміст цих думок.

Семен Франк, говорячи про історико-філософський контекст творчості Шпенглера, цілком обгрунтовано ставить його в один ряд з такими видатними представниками «філософії життя», як Ф. Ніцше, А. Бергсон, В. Дільтей, М. Шелер. Їх зближує трактування культури як живого організму, що проходить природні етапи розвитку. С. Франк високо цінує у німецького вченого прагнення здолати «банальну концепцію всесвітньої історії з її пласким раціоналістичним оптимізмом, що знайшов свій вираз у теорії “прогресу”, з її убогим провінціалізмом думки, для якої вся повнота всесвітньо-історичного життя має своїм призначенням довести людство до сучасної європейської цивілізації... Цій “птоломеївській” історичній картині він протиставляє свій гордий і, повторюся, абсолютно вірний задум суто об'єктивної, незалежної від позиції глядача і його суб'єктивних оцінок, “Коперніанської” картини історії» [7].

Попри те, що сам Шпенглер як учений належить до епохи цивілізації, він творить як людина культури, спираючись на всі багатства її надбання. Своєю книжкою він робив справу культури, а не цивілізації (Я. Букшпан) [2].

Звичайно ж, книга Шпенглера сповнена фаталізму, похмурих віщувань. Як зауважує Бердяєв, за Шпенглером майбутні варвари існуватимуть не серед лісів, а серед машин. Надходить час панування «всесвітнього міста» — мегаполіса, де все органічне життя буде витіснене на периферію [1].

Як уже зазначалося, ряд позицій німецького вченого викликали критику з боку авторів брошури. Одну з основних суперечностей дослідження вони вбачали в тому, що Шпенглер часто виступає як скептик-релятивіст, а творить як інтуїтивіст-містик.

Разом з тим, на думку російських філософів, твір Шпенглера покликаний вселяти надію. Адже справляється враження, що йдеться не про остаточну загибель культури, а про її глибоку кризу, котра сприймається як оновлення і народження нового.

Творчістю німецького філософа цікавились і українські інтелектуали, його сучасники. Для них книга Шпенглера була явищем надзвичайно актуальним. З особливою гостротою сприймав ідеї та роздуми автора «Присмерку Європи» Микола Хвильовий, один з провідних діячів українського Відродження.

Спроби Хвильового посилатися на Шпенглера, навіть дискутувати з ним наражалися на нападки з боку партійного керівництва. Як зазначає один з дослідників творчості Хвильового, автор змістовної розвідки «Хвильовий і Шпенглер» Петро Голубенко [3], було організовано листи від студентської спільноти, буцімто обуреної тим, що український письменник «солідаризується з фашистським мислителем Шпенглером». Сам Хвильовий ставився до цих випадів досить іронічно, висловлюючи припущення, що його опоненти вперше чують ім'я Шпенглера і, заспокоюючи їх, запевняв, що німецький учений не належить до організації «Гарт» (літературна організація, до якої входив і М. Хвильовий).

Невігластво і необізнаність критиків Хвильового помітив М. Зеров, звертаючи увагу на те, що в працях Шпенглера ніхто не знайде «фашистських» тверджень, які в своєму листі йому приписували юні робітфаківці.

Голубенко справедливо твердить, що проблема «шпенглеріанства» Хвильового і досить лишалася майже не висвітленою, а вона заслуговує на пильну увагу.

Варто погодитись із думкою, що Хвильовий, захоплюючись певними ідеями Шпенглера, «перетоплював їх у чорнилі свого світогляду» [3].

Однією з наріжних наукових тез німецького вченого була концепція неповторності та своєрідності шляхів розвитку культур. Ці положення особливо гостро сприймалися в тогочасному (1920-ті роки) українському суспільстві з його палкими дискусіями про шляхи і напрями розвитку української культури.

Українським інтелектуалам епохи національного відродження надзвичайно імпонувала думка Шпенглера про безпідставність тверджень щодо «зближення і злиття національних культур і цілого людства», вважаючи поняття «людства взагалі» чистою абстракцією. Близький Хвильовому був і художньо-інтуїтивний метод Шпенглера.

Німецького філософа хвилювало питання «Російський світ і майбутнє». Певний час Шпенглер готовий був схилитися до думки, що нові шляхи культури пролягатимуть на Схід, до таємничої і непізнаної Росії, про що він збирався писати в другому томі «Присмерку Європи». Але не зробив цього, бо, певно, розчарувався в культурних перспективах східної імперії, що в його часи вже надягла більшовицьку машкару. До речі, втратив віру в месіанство Росії і один з адептів «російської ідеї» К. Леонтєв. Як твердить М. Бердяєв у згаданій брошурі, наприкінці життя Леонтєв побачив, що і в Росії торжествує цивілізація з її «упростительным смешением», що і привело його до песимістичних, апокаліптичних висновків.

Хвильовий висловлював свою віру в «азійський ренесанс», але бачив його насамперед у культурах молодих республік, що виникли на теренах колишньої імперії. І, звичайно, вірив у майбутнє української культури, жорстко критикуючи разом з тим усі прояви «малоросійщини».

«При чому тут Україна? А при тому, що азійське відродження може яскраво виявитись тільки в молодих радянських республіках і в першу чергу під голубим небом південно-східної республіки... Більш того, оскільки Євразія стоїть на грані двох великих територій, двох енергій, постільки авангардом четвертого культурно-історичного типу виступаємо ми.» [8].

«Азійський ренесанс» не протистоїть, на думку Хвильового, навпаки, відродить найкращі риси «фавстівської» культури. Разом з тим, він твердить про певну вичерпаність російської культури, яка, як культура панівної нації, вже дала світові все, що могла дати. Її відродження теж мож-

ливе лише у взаємодії з культурою колись пригноблених народів.

Полемізуючи зі Шпенглером у його баченні повної ізолюваності культур, Хвильовий приймає ідею їх взаємовпливів і взаємозбагачення. Але необхідною умовою є відсутність колоніального гніту, що штучно «упосліджує» культури залежних націй. Він прагне толерантності до української культури з боку російського суспільства.

Кожна національна культура — явище органічне, притаманне певній епосі і суспільній організації. В цьому Хвильовий наслідує Шпенглера і вводить поняття, що має характеризувати напрям розвитку української культури — романтика «вітаїзму».

Розкриваючи зміст цього визначення, Хвильовий писав: «Це сума нового споглядання, нового світовідчужання, нових складних вібрацій. Це мистецтво першого періоду азійського ренесансу» [8]. Українська культура має відіграти в цьому відродженні визначну роль.

Історіософія Шпенглера з його баченням нерозривного зв'язку людини, а тим більш людини-творця, з долею своєю національної культури була близька і зрозуміла Хвильовому. Так і він торував шлях свого життя, аж до його трагічного фіналу.

І сьогодні книжка німецького вченого не лишається тільки величним монументом, пам'ятником європейської культури, а містить у собі думки та ідеї, які не втрачають актуальності й у наш час.

### Джерела та література

1. Бердяєв Н. Предсмертные мысли Фауста / Освальд Шпенглер и конец Европы // Н. А. Бердяев. — М. : Берг, 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
2. Букшпан Я. Непреодоленный рационализм / Освальд Шпенглер и конец Европы // Я. М. Букшпан. — М. : Берг, 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
3. Голубенко П. Хвильовий і Шпенглер / Петро Голубенко. — 1576 UAuploads.
4. Гоголь М. Тарас Бульба / М. Гоголь // Повісті М. Гоголя. Найкращі українські переклади (Старе видання) : у 2-х т. — К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. — Т. II. — 304 с.
5. Кракауер З. Від Калігарі до Гітлера — психологічна історія німецького кіна / Зігфрід Кракауер. — К. : Грані-Т, 2009. — 384 с.
6. Степун Ф. Освальд Шпенглер и Закат Европы / Освальд Шпенглер и конец Европы // Ф. А. Степун. — М. : Берг. — 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
7. Франк С. Кризис западной культуры / Освальд Шпенглер и конец Европы // С. Л. Франк. — М. : Берг. 1922. — [Електронний ресурс] : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
8. Хвильовий М. Цит. за : Петро Голубенко. Хвильовий і Шпенглер. — 1576 UAuploads.



9. Шпенглер О. Закат Европы // Освальд Шпенглер. — М. : Мысль, 1993. — 668 с.

---

**References**

1. Berdyaev, N. Predsmertnyie myisli Fausta / Oswald Shpengler i konets Evropyi // N. A. Berdyaev. — M. : Bereg, 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
2. Bukshpan, Ya. Npreodolennyiy ratsionalizm. Oswald Shpengler i konets Evropyi // Ya. M. Bukshpan. — M. : Bereg, 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
3. Holubenko, P. Khvylovyi i Shpenhler / Petro Holubenko. — 1576 UAuploados.
4. Hohol, M. Taras Bulba / M. Hohol // Povisti M. Hoholia. Naikrashchi ukrainski pereklady (Stare vydannia) : u 2-kh t. — K. : A-BA-BA-HA-LA-MA-HA, 2009. — Т. II. — 304 s.
5. Krakauer, Z. Vid Kalihari do Hitlera — psykholohichna istoriia nimetskoho kina / Zihfrid Krakauer. — K. : Hrani-T, 2009. — 384 s.
6. Stepun, F. Oswald Shpengler i Zakat Evropyi / Oswald Shpengler i konets Evropyi // F. A. Stepun. M. : Bereg. — 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
7. Frank, S. Krizis zapadnoy kulturyi / Oswald Shpengler i konets Evropyi // S. L. Frank. M. : Bereg. 1922. — Retrieved from : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/shpngl04.htm>.
8. Khvylovyi, M. Tsyt. za : Petro Holubenko. Khvylovyi i Shpenhler. — 1576. UAuploados.
9. Shpengler, O. Zakat Evropyi // Oswald Shpengler. — M. : Myisl, 1993. — 668 s.