

А. А. Степанова

«ЗАКАТ ЕВРОПЫ» ОСВАЛЬДА ШПЕНГЛЕРА: ОПЫТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕФЛЕКСИИ В ЛИТЕРАТУРЕ МОДЕРНИЗМА

Выход в свет в 1918 г. первого тома «Заката Европы» («*Der Untergang des Abendlandes*»), в переводе на русский язык — в 1923 г.) 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 О. 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» [1, 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 [1; 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 гг. насчитывает 35 наименований [2, с. 6].

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 — чувственного переживания истории и культуры. 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 видение 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» [6].

Очевидна правота Н. Фрая, ощутившего в философской работе великий, объемный литературный смысл, который нуждается в 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 свидетель-

Степанова Анна Аркадьевна — кандидат филологических наук, доцент, Днепропетровский университет им. Альфреда Нобеля (Украина); e-mail: anika102@yandex.ru

ствуется выражение философа о «грандиозности душевной концепции», с которым человеческое сознание связывает, прежде всего, великий мир искусства художественной словесности.

В первой половине XX в. 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 выразительными 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 видение 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» [7, с. 34].

В этой связи представляется целесообразным осветить основные моменты предложенной Шпенглером концепции фаустовской культуры и исследовать особенности ее влияния на литературный процесс 1920–1930-х годов.

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 в. и приходит к своему органическому завершению к концу XIX в., когда, по мнению философа, 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 [8, с. 163], Шпенглер связывает свою концепцию заката Европы, хронологически обозначая «закатный период» началом XX века.

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).

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» [8, с. 489]. Устремленность к бесконечному саморазвитию проецируется философом на протяженность пространства — бесконечная протяженность чистого безграничного пространства, способного развить из себя совершенную форму мира [8, 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» [9, с. 92].

Рассматривая направленность и протяженность как *волю и мышление* в картине души, Шпенглер определяет фаустовскую культуру как культуру воли, обозначая в качестве ее единственной ценности *деятельное, борющееся, преодолевающее* бытие, в котором Я посредством формы управляет миром [8, 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 [8, с. 524].

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 [9, 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» [8, 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» [8, 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 [8, 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» [8, с. 494].

Рассматривая фаустовскую культуру как противоположность аполлонической (античной) («*Душевной статике* аполлонического существования противостоят *душевная динамика* фаустовского», одна — *душевное тело*, другая — *душевное пространство* [8, 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 взывание идеала аполлонической души, которой только и принадлежала ее любовь и которая возбуждала ее зависть силою своей преданности чувственно-чистому настоящему» [8, с. 232]. В этой неразрывной связи видится единство противоположностей, противопоставление, рожденное из изначальной двойственности, рассматриваемой как естественное состояние мира. В этом про-

тивопоставлении просматриваются отношения аполлонического и фаустовского как «Я» и «Другого», где Другой, по мысли К. Исупова, предстает «диалогической спецификацией ближнего <...>, внутренней иконой Я» [10, 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 преобразования мира);
- формы проявления фаустовской культуры:
- стремление к вечному познанию;
- подчинение природы («борьба пространства против материи» как идея преобразования мира);
- воля к власти (символ государства, исторической заботы как основные символы фаустовской души).

Литература 1920–1930-х годов отразила яркую закатную вспышку фаустовской культуры, осветившую все то, что было смыслом этого явления ранее. Именно тогда противоречивость и конфликтность фаустовского сознания достигла своего апогея. Смысл явления фаустовской культуры и предпосылки заката обнаружили в ее антиномиях, 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, преобразенный в духе эпохи, как Гамлет, как Дон-Кихот, как Дон-Жуан, в последнем сообразном времени преобразении как Фауст и Вертер и наконец как герой современного городского романа, но при этом всегда в атмосфере и обусловленности определенного столетия» [8, 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.

Подчеркнем также, что реальность заката фаустовской культуры в 20–30-е годы стала очевидной именно потому, что *так* его осмыслила литература, иными слова-

ми, 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. Волощук, фаустовская проблематика уже была «несколько несвоевременной, особенно на фоне Второй мировой войны» [11, с. 358]. В качестве альтернативы фаустовскому утверждался тип экзистенциального сознания.

Пришедшийся на 1920–1930-е годы закат очередного этапа фаустовской культуры наиболее ярко, рельефно высветил ее достижения и поражения. В этот закатный период интенсивность проявления ключевых концептов фаустовской культуры 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 преобразования 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 привлекательность в литературе во многом 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 Жида, 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 [12, 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» [13, 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» [6]. 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 годов акцентирует внимание на мысли Шпенглера о «вечности цветения жизни и культуры» [14, с. 16], о том, что всемирная история представляет собой чувственное проявление идеи культуры [8, с. 262], «выражение чувства формы, <...> точная копия нашей внутренней жизни» (курсив наш. — А. С.), это «толь-

ко выражение, знак, обретшая форму душевная стихия» [8, 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 годов оказались «на одной волне» восприятия действительности. Исследователи неоднократно указывали, что Шпенглер создал произведение, очень близкое к литературе [см.: 6], он мыслил 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» [15, 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» [16, 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 Шпенглера 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» [17, с. 359]. В этой ситуации литература предстает, по выражению М. Бойко, «второй реальностью культуры» [18, 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» [18, 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» [14, с. 420, 460].

Подчеркнем, создавая и осмысливая образ фаустовской культуры, литература придает последней статус универсальности (а не частного момента, одного из многих, привлекающих внимание и отраженных в искусстве). Фаустовская тема в литературе, традиционно представляющая собой «перелицовку» трагедии Гете, неожиданно перерастает в осмысление феномена фаустовской культуры, формы проявления которой (идея преобразования мира, город, воля к власти, стремление к вечному познанию, образ фаустовской души / духа), обретая статус поэтологических категорий, разворачиваются литературой до уровня *универсалий художественного сознания*. Последний тезис требует терминологического уточнения. Универсалии художественного сознания — своего рода способы художественного обобщения — представляют собой репрезентации эстетического опыта осмысления культурных процессов (явлений, реалий), определяющие идейную направленность литературного процесса в тот или иной период. Это определенные формообразующие принципы, характеризующие и процесс творчества, и сами произведения искусства. О. Кривцун определяет универсалии как «устойчивые приемы самовыражения на уровне образно-тематического строя произведения». «Всеобщность универсалий искусства

такова, — отмечает исследователь, — что не столько они принадлежат художнику, сколько художник им» [19, с. 189, 197].

Развернутые до уровня универсалий художественного сознания шпенглеровские концепты фаустовской культуры обозначили момент формирования в литературе эстетики фаустианства. Подчеркнем, речь идет не столько об очередном этапе традирования фаустовского сюжета, сколько об эстетизации образа закатной культуры, характерной даже для тех литературных произведений, которые не содержат известных аллюзий и реминисценций на фаустовский архетип, но в которых усматривается опыт художественной рефлексии над шпенглеровскими концептами фаустовской культуры, выраженными в универсальных для литературы 1920–1930-х годов темах, мотивах, образах, формах. Из последних в качестве ключевых выделим следующие:

- образ города как фаустовского пространства, сквозь призму которого осмысливается целый комплекс проблем, связанных с развитием научно-технического прогресса (город — оплот цивилизации, семантические оппозиции «природа — цивилизация», «город малый — город мировой»), постижением опыта взаимоотношений человека и города (обострение внутренних противоречий природного (дионисийского) и цивилизационного (аполлонического) начал, осмысление города преимущественно как враждебного человеку пространства) и т. д.;
- образ фаустовского сознания (эстетическое преломление образа фаустовского духа / души у Шпенглера) как сознания городского, сформированного урбанистической средой, и его модификации, обозначившие инварианты героя фаустовского типа, являющего собой персонификацию процесса преобразования мира («герой-завоеватель», «человек-артист», «человек-слуга», образ массового фаустовского сознания), демифологизация образа сверхчеловека;
- мотив преобразования мира и власти над ним, осмысленный в форме антиутопии (репрезентация конфликта идеологий, мировоззренческих систем, научно-технического прогресса как негативного опыта; «низвержение» идей воли к власти и изменения человеческой природы);
- мотив вечного познания (благие намерения и неблагоприятные последствия научного знания, наука как способ власти над миром, научно-технический прогресс как фактор, деформирующий человеческое сознание).

До определенного момента книга Освальда Шпенглера «Закат Европы» не рассматривалась в соотнесенности с развитием литературного процесса. И хотя концепты фаустовской культуры уже были воплощены в конкретных художественных образах, исследователями, однако, они воспринимались как частные моменты развития литературного процесса, как собственно ее (литературы) эстетическая особенность — проблематика, обусловленная запросами времени или автономный путь развития искусства. Никто ранее не связывал «Закат Европы» с развитием литературы. Между тем, более пристальный взгляд на литературный процесс 1920–1930-х годов свидетельствует о том, что именно шпенглеровская работа была практически первой в XX веке, где взаимосвязь и взаимовлияние философии и литературы совершенно очевидны. Если «Закат Европы» обусловил возможность художественного воплощения, быть может, самых дерзких настроений и мыслей, то литература способствовала тому, чтобы увидеть продуцирующий смысл фаустовской культуры.

Образы «заката», «закатности» прочно вошли в сознание и определили смысл многих философских и эстетических работ, как, собственно, и содержательную направленность многих художественных произведений. Феномен фаустовской культуры, вместе с «Закатом Европы» во многом определивший мироощущение 1920–1930-х годов, особенность восприятия этого явления создали такой культурный фон, который стал своеобразным источником тех художественных преобразований, скрытых, подчас интуитивных, и потому не до конца осознанных современниками — в литературе (искусстве) во взаимосвязи с философией и культурой зарождались и развивались те тенденции, которые будут осмыслены гораздо позже, как и заново будет осмыслена книга Шпенглера.

Литература

1. Балла О. Ф. Историческая судьба «Заката Европы» Освальда Шпенглера // Балла О. Ф. Примечания к ненаписанному. Статьи, эссе: в 3 т. USA: Franc-Tireur, 2010. Т. 1. С. 29–64.
2. Свасьян К. А. Освальд Шпенглер и его реквием по Западу // Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. М.: Мысль, 1998. Т. 1: Гештальт и действительность. 208 с.
3. Аверинцев С. С. «Морфология культуры» Освальда Шпенглера // Новые идеи в философии. Ежегодник Философского общества СССР. М.: Наука, 1991. С. 183–203.
4. Немеров Е. Н. Фаустовский тип культуры в философии Георга Зиммеля и Освальда Шпенглера: дис. ... канд. филос. наук. Курск, 2006. 201 с.
5. Браудо Е. М. Освальд Шпенглер и «Крушение западной культуры» // Парфенон. СПб., 1922. Сб. 1. 112 с.
6. Фрай Н. «Закат Европы» Освальда Шпенглера / пер. с английского Е. С. Шварц. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Polit/Article/fray_zak.php (дата обращения: 08.09.2013).
7. Зверев А. М. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. 1992. № 2. С. 3–56.
8. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Гештальт и действительность. М.: Мысль, 1998. Т. 1. 663 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Всемирно-исторические перспективы. М.: Мысль, 1998. Т. 2. 606 с.
10. Исупов К. Г. Другой // Культурология. Энциклопедия: в 2 т. / под ред. С. Я. Левит. М.: РОССПЭН, 2007. Т. 1. 1392 с.
11. Волощук Є. В. Чарівна флейта модерну. Духовно-естетичні тенденції німецькомовної модерністської літератури ХХ ст. у ліриці Р. М. Рільке, прозі Т. Манна, драматургії М. Фріша. К.: Видавничий Дім Дмитра Бураго, 2008. 528 с.
12. Thinès G. L'esprit faustien selon Oswald Spengler // Faust ou la mélancolie du savoir. Paris: Desjonquères, 2003. P. 158–169.
13. Шмид В. Событийность, субъект и контекст // Событие и событийность. Сборник статей / под ред. В. Марковича и В. Шмида. М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2010. С. 13–23.
14. Шпенглер О. Закат Европы / пер. с нем. Н. Ф. Гарелина. Новосибирск: Наука, 1993. Т. 1: Образ и действительность. 592 с.
15. Дырдин А. А. Андрей Платонов и «Закат Европы» Освальда Шпенглера: смысл истории // Русская литературная классика XX века: В. Набоков, А. Платонов, Л. Леонов. Саратов: Изд-во Сарат. пед. ин-та, 2000. С. 78–88. [Электронный ресурс]. URL: http://www.hrono.ru/proza/platonov_a/dyrdin3.html (дата обращения: 08.09.2013).
16. Бергсон А. Введение в метафизику // Бергсон А. Творческая эволюция. Материя и память. Минск: Харвест, 1999. С. 1172–1222.
17. Гайденко П. П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. 495 с.
18. Бойко М. Н. XX век. «Вторая реальность» культуры и ее новые измерения (Фрейд — Шпенглер — Станиславский) // Искусство в ситуации смены циклов: Междисциплинарные аспекты исследования художественной культуры в переходных процессах. Сборник научных статей. М.: Наука, 2002. С. 212–223.
19. Кривицун О. А. Эстетика: учебник. М.: Аспект Пресс, 1998. 430 с.

Статья поступила в редакцию 10 сентября 2013 г.