



## А. Ф. ЛОСЕВ

### Фр. Ницше

Наступившая в XIX в. эпоха расцвета классической филологии в Германии была по преимуществу эпохой, отстранявшей себя от всякого обобщенного взгляда на античность. В течение десятилетий считалось зазорным и недопустимым столь невероятное верхоглядство и фантастика, чтобы говорить об античности *вообще*, не о ее бесконечно разнообразных фактах, но о ее единой идее. Под влиянием, и сознательным и бессознательным, ограниченных и узких философских теорий ученые хотели всецело погрузиться в собирание и коллекционирование фактов и в нахождение их фактической же закономерности. Думали, что всякое обобщенное суждение об античности будет уже фантазией и беспочвенным гаданием. Однако эта филология не выдержала своей марки до конца; и в последние десятилетия XIX в. появился ряд ученых, захотевших работать так, чтобы все отдельные мелкие факты античной истории, религии, философии, мифологии и искусства освещались и светом общего уразумения смысла античности в ее целом. Тут нельзя не упомянуть замечательного имени *Фр. Ницше*, который будучи сам академическим филологом, прорвал наконец плотину и дал удивительную концепцию античности, оплодотворившую к детальным филологическим изысканиям таких ученых, как Э. Роде, Вяч. Иванов<sup>1</sup> и др. Университетская наука, в лице заносчивого У. Виламовиц-фон-Меллендорфа<sup>2</sup>, не замедлила открыть огонь по гениальной интуиции Ницше.

Но дело было сделано. Концепция Ницше не умерла, а, наоборот, превратилась в прочно обоснованную научную теорию; и только из-за упорства многие филологи продолжают игнорировать великое дело Ницше и Роде. Смотреть на религию Диониса и Аполлона глазами французского салона XVIII в. или глазами выцветшего и беспомощного сенсуализма и позитивиз-

ма исследователей XIX в. — все равно является варварством в науке, как бы ни относиться к работам Ницше и Роде. И выход к грамотным теориям в этой области может быть найден только через признание или преодоление Ницше и Роде.

### АПОЛЛИНИЗМ

Свое замечательное учение об античности Ницше выразил в книге, написанной им в 1870—1871<sup>3</sup> гг. под названием: «Рождение трагедии из духа музыки». Здесь он видит два основных начала, формирующих эллинский дух, — *аполлинизм и дионисизм*. Блестящее изложение Ницше можно воспринять, только читая самую книгу, и потому мы ограничимся только голым перечислением существенных черт, открываемых Ницше в том и другом начале\*.

Аполлинизм, религия Аполлона, есть, прежде всего, стихия *сновидения*, которую нужно резко противопоставлять стихии экстаза, где нет никаких видений, и опьянения. Аполлинизм — «прекрасная иллюзия видений» и «тайна поэтических зачатий». Это — «радостная необходимость сонных видений», — наслаждение в непосредственном уразумении образа, «все формы которого говорят нам» и в котором «нет ничего безразличного и ненужного».

Далее, «при всей жизненности этого мира снов у нас все же остается еще ощущение его *иллюзорности*». «Философски настроенный человек испытывает даже чаяние того, что и под этой действительностью, в которой мы живем и существуем, лежит скрытая, вторая действительность, во всем отличная, что, следовательно, первая только иллюзия; и Шопенгауэр прямо считает тот дар, по которому человеку по временам и люди, и все вещи представляются только призраками и грезами, признаком философского дарования. И как философ относится к действительности бытия, так художественно восприимчивый человек относится к действительности снов; он охотно и зорко всматривается в них, ибо по этим образам он толкует себе жизнь, на этих событиях готовится к жизни. И не одни только приятные, ласкающие образы являются ему в такой ясной простоте и понятности: все строгое, смутное, печальное, мрачное, внезапные препятствия, насмешки случая, боязли-

\* *Ницше Фр.* Рождение трагедии из духа музыки / Пер. под ред. Ф. Зелинского // Ницше Фр. Полн. собр. соч., М.: Московск. книгоизд., 1912. Т. I. С. 40—41.

вые ожидания, короче — вся «божественная комедия» жизни, вместе с ее *Inferno*<sup>4</sup>, проходит перед ним не только как игра теней, — ибо он сам живет и страдает как действующее лицо этих сцен, — но все же не без упомянутого мимолетного сознания их иллюзорности; и, быть может, многим, подобно мне, придет на память, как они в опасностях и ужасах сна подчас не без успеха ободряли себя восклицанием: «Ведь это — сон. Что ж, буду грезить дальше!» Итак, Аполлон — бог не только сновидения, но и *прекрасной иллюзорности*, как бы прикрывающей некую неведомую вторую действительность.

В-третьих, Аполлон — *бог вообще всех сил, творящих образы*, а в связи с этим, в-четвертых, он — вещатель истины, *воз-вещатель грядущего*. «Он, по корню своему «блещущий», божество света, царит и над иллюзорным блеском красоты во внутреннем мире фантазии». «Высшая истинность, совершенство этих состояний в противоположность отрывочной и бессвязной действительности дня, затем глубокое сознание врачующей и вспомоществующей во сне и сновидениях природы, представляет в то же время символическую аналогию дара вещания и вообще искусств, делающих жизнь возможной и достойной».

В-пятых, аполлинизм есть всегда чувство *меры, соразмерности*, упорядоченности, мудрого самоограничения. «...Та тонкая черта, через которую сновидение не должно переступить, под опасностью обратиться в патологическое явление, — ибо тогда иллюзия обманула бы нас, приняв вид грубой действительности, — эта черта необходимо должна присутствовать в образе Аполлона: это — *полное чувство меры*, самоограничение, *свобода от диких порывов*, мудрый покой бога — творца образов. Его око, в соответствии с его происхождением, должно быть «солнечно»; даже когда он гневается и бросает недовольные взоры, благодать прекрасного видения почитает на нем».

И наконец, в-шестых, как один из видов этого чувства меры Аполлону существенно свойственно *principium individuationis*, «принцип индивидуации». «Про Аполлона можно было даже сказать, что в нем непоколебимое доверие к этому принципу и спокойная неподвижность охваченного им существа получили свое возвышеннейшее выражение; и Аполлона хотелось бы назвать совершеннейшим образом божества *principii individuationis*, в движениях и взорах которого с нами говорит вся великая радость и мудрость «иллюзии», вместе со всей ее красотой»\*.

\* Там же. Т. I. С. 41—42.

## ДИОНИСИЗМ

Религия *Диониса* — противоположна аполлинизму. Вместо успокоительной стройности и мерности аполлинийских созерцаний, здесь мы находим сомнение в них и даже уничтожение этого веселого и мудрого любования сновидческими формами. «*Чудовищный ужас*, который охватывает человека, когда он усомнится в формах познания явлений», характерен для дионисийского состояния. Но вслед за этим дионисизм теряет и то отъединение и средостение, которое существует между человеком и окружающим его миром. Человек тут переживает восторг и блаженство самозабвения и выхода из размеренного и узаконенного мира. Дионисизм — это «блаженный восторг, поднимающийся в недрах человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение *principii individuationis*», восторг опьянения. «Либо под влиянием наркотического напитка, о котором говорят в своих гимнах все первобытные люди и народы, либо при могучем, радостно проникающем всю природу приближении весны, просыпаются те дионисические чувствования, в подъеме которых субъективное исчезает до полного самозабвения. Еще в немецком средневековье, охваченные той же дионисической силой, носились все возраставшие толпы с пением и плясками, с места на место; в этих плясунах св. Иоанна и св. Вита мы узнаем вакхические хоры греков, с их историческим прошлым в Малой Азии, восходящим до Вавилона и оргиастических сакеев. Бывают люди, которые от недостаточной опытности или вследствие своей тупости с насмешкой или с сожалением отворачиваются, в сознании своего собственного здоровья, от подобных явлений, считая их «народными болезнями»; бедные, они и не подозревают, какая трупья бледность лежит на этом пресловутом здоровье, как призрачно оно выглядит, когда мимо него вихрем пронесется пламенная жизнь дионистических безумцев». В дионисизме, благодаря этому, происходит *воссоединение человека с человеком и с природой* — на почве выхождения за пределы индивидуальности.

«Под чарами Диониса не только вновь смыкается союз человека с человеком, сама отчужденная, враждебная и порабощенная природа снова празднует праздник примирения со своим блудным сыном — человеком. Добровольно предлагает земля свои дары, и мирно приближаются хищные звери скал и пустыни. Цветами и венками усыпана колесница Диониса; под ярмом его шествуют пантера и тигр. Превратите ликующую песню «*К радости*» Бетховена в картину, и если у вас достанет

силы воображения, чтобы увидеть «миллионы, трепетно склоняющиеся во прахе», то вы можете подойти к Дионису. Теперь раб — свободный человек, теперь разбиты все неподвижные и враждебные границы, установленные между людьми нуждой, произволом и «дерзкой модой». Теперь, при благой вести о гармонии миров, каждый чувствует себя не только соединенным, примиренным, слитым со своим ближним, но единым с ним; как будто разорвано покрывало Майи, и только клочья его еще развеваются перед таинственным Первоединым. В пении и пляске являет себя человек сочленом высокой общины; он научился ходить и говорить и готов в пляске взлететь в воздушные выси. Его телодвижениями говорит очарование. Как звери получили теперь дар слова и земля течет млеком и медом, так и в человеке звучит нечто сверхприродное; он чувствует себя богом, он сам шествует теперь восторженный и возвышенный; такими он видал во сне шествовавших богов. Человек уж больше не художник, он сам стал художественным произведением; художественная мощь целой природы открывается здесь, в трепете опьянения, для высшего, блаженного самоудовлетворения Первоединого. Благороднейшая глина, драгоценнейший мрамор — человек — здесь лепится и вырубается, и, вместе с ударами резца дионисического мироздателя, звучит элевсинский зов: «Вы повергаетесь ниц, миллионы? Мир, чуешь ли ты своего Творца?» \*

## СИНТЕЗ АПОЛЛИНИЗМА И ДИОНИСИЗМА

Греческий дух есть эти две стихии, аполлинизм и дионисизм, и их борьба, их соединение. Гомер — победа аполлинийского над дионисийским. Тут обожествление всего, безотносительно к тому, добро оно или зло. Наряду с этим блеск и роскошь гомеровского мира содержит в своей основе страшную мудрость лесного бога Силена<sup>5</sup>, вещающего, что «наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем», «а второе по достоинству для тебя — скоро умереть». Поэтому Олимп для грека не есть предмет наивного оптимистического мировосприятия. Это — исполненное восторгов видение истязуемого мученика. Чтобы иметь возможность жить среди мук Первоединого, грек создал видения Аполлона.

\* *Ницше Фр.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 41—42.

«Тот, кто подходит к этим олимпийцам с другой религией в сердце и думает найти у них нравственную высоту, даже святость, бестелесное одухотворение, исполненные милосердия взоры, — тот неизбежно и скоро с недовольством и разочарованием отвернется от них. Здесь ничто не напоминает об аскете, духовности и долге; здесь все говорит нам лишь о роскошном, даже торжествующем существовании, в котором все наличное обожествляется, безотносительно к тому, добро оно или зло. И зритель, глубоко пораженный, остановится перед этим фантастическим преизбытком жизни и спросит себя, с каким волшебным напитком в теле прожили, наслаждаясь жизнью, эти люди, что им, куда они ни глянут, отовсюду улыбался облик Елены<sup>6</sup>, как «в сладкой чувственности парящий» идеальный образ их собственного существования. Этому, готовому уже отвернуться и отойти, зрителю мы должны крикнуть, однако: «Не уходи, а прослушай, сначала, что народная мудрость греков вещает об этой самой жизни, которая здесь раскинулась перед тобой в такой необъяснимой ясности. Ходит стародавнее предание, что царь Мидас долгое время гонялся по лесам за мудрым Силеном, спутником Диониса, и не мог изловить его. Когда он наконец попал к нему в руки, царь спрашивает, что для человека наилучшее и наипредпочтительнейшее. Упорно и недвижно молчал демон; наконец, принуждаемый царем, он с раскатистым хохотом разразился такими словами: «Злополучный однодневный род, дитя случая и нужды, что вынуждаешь ты меня сказать тебе то, чего полезнее было бы тебе не слышать? Наилучшее для тебя вполне недостижимо: не родиться, не быть вовсе, быть ничем. А второе по достоинству для тебя — скоро умереть» \*.

Гомер — преобладание Аполлона над Дионисом. С Архилоха<sup>7</sup> начинается более самостоятельная дионисийская стихия; тут основа органического сращения начал аполлинийского и дионисийского.

«Образное разрешение этого вопроса дает нам сама древность, когда она сопоставляет на своих барельефах, геммах<sup>8</sup> и т. д. Гомера и Архилоха, как праотцев и священосцев греческой поэзии, в ясном ощущении того, что только эти оба могут рассматриваться как вполне и равно оригинальные натуры, изливающие пламенный поток на всю совокупность греческого будущего. Гомер, погруженный в себя престарелый сновидец, тип аполлоновского, наивного художника, с изумлением взи-

\* *Ницше Фр.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 48.

рает на страстное чело дико носившегося в вихре жизни, воинственного служителя муз — Архилоха» \*.

## АТТИЧЕСКАЯ ТРАГЕДИЯ

Наивысший же синтез дибнисизм и аполлинизма содержится в *аттической трагедии*. Трагедия возникает как аполлиний-ское зацветание дионисийского экстаза и музыки. Дионис не может существовать без Аполлона. Оргийное безумие, являясь плодоносной почвой для всякой образности, порождает из себя аполлонийское оформление, делая каждого носителя такого оформления трагическим героем. Герой, ставший дионисийским безумцем в условиях аполлинийской мерности, есть титан; на нем лежит обреченность к трагической вине. Дионисийский герой *очарован*; сливаясь с окружающим, он *превращается* в него, он уже по этому самому в существе оказывается *лицеде-ем*. Он драматичен.

«Дионисийское возбуждение способно сообщить целой массе это художественное дарование, этот дар видеть себя окруженным толпой духов и чувствовать свое внутреннее единство с ней. Этот процесс трагического хора есть коренной драматический феномен; видеть себя самого превращенным и затем действовать, словно ты действительно вступил в другое тело, и принять другой характер. Этот процесс стоит во главе развития драмы. Здесь происходит нечто другое, чем с рапсодом, который не сливается со своими образами, но, подобно живописцу, видит их вне себя созерцающим оком; здесь налицо отказ от своей индивидуальности через погружение в чужую природу. И при этом сказанный феномен выступает эпидемически: целая толпа чувствует себя зачарованной таким образом. Поэтому дифирамб по существу своему отличен от всякого другого хорового пения. Девы, торжественно шествующие с ветвями лавра в руках ко храму Аполлона и поющие при этом торжественную песнь, остаются тем, что они есть, и сохраняют свои имена гражданок: дифирамбический хор есть хор превращенных, причем их гражданское прошлое, из социальное положение совершенно забываются. Они стали вневременными, вне всяких сфер общества живущими служителями своего бога. Вся остальная хоровая лирика эллинов есть только огромный подъем и развитие единичного аполлоновского певца; между

\* Там же. С. 55.

тем как в дифирамбе мы имеем перед собой общину бессознательных актеров, которые смотрят и на себя, и друг на друга как на превращенных».

Отсюда вся мистическая диалектика трагедии: «Очарованность есть предпосылка всякого драматического искусства. Охваченный этими чарами, дионисийский мечтатель видит себя сатиром и затем, как сатир, видит бога, т. е. в своем превращении видит новое видение вне себя, как аполлоновское восполнение его состояния. С этим новым видением драма достигает своего завершения. Это завершение достигается при помощи хора. «На основании всего нами познанного мы должны представлять себе греческую трагедию как дионисический хор, который все снова разряжается аполлоновским миром образов. Партии хора, которыми переплетена трагедия, представляют, таким образом, в известном смысле материнское лоно всего так называемого диалога, т. е. мира сцены в его целом, собственно драмы. В целом ряде следующих друг за другом разряжений эта первооснова трагедии излучает вышеуказанное видение драмы; это последнее — исключительное сновидение и в силу этого имеет эпическую природу, но, с другой стороны, как объективация дионисического состояния, представляет собой не аполлоновское спасение в иллюзии, но, напротив, разрушение индивидуальности и объединение ее с изначальным бытием. Таким образом, драма есть аполлоновское воплощение дионисических познаний и влияний и тем отделена от эпоса как бы огромной пропастью» \*.

Изображенная такими чертами аттическая трагедия является для Ницше наивысшим проявлением греческого духа, с точки зрения которого деятельность Сократа, Платона и последующей философии является не чем иным, как упадком, разложением и осложнением первоначального чистого эллинского духа. В Сократе и в диалектике Ницше увидел холодный и самодовольный оптимизм ученого, далекий от живой жизни и возможный лишь в века разложения и упадка древней мудрости.

### КРИТИЧЕСКОЕ ЗАМЕЧАНИЕ О КОНЦЕПЦИИ НИЦШЕ

Вся эта концепция Ницше, несмотря на явный импрессионизм и шопенгауэрианство, является замечательным явлением человеческой мысли, с небывалой глубиной проникшей в зата-

\* *Ницше Фр.* Рождение трагедии из духа музыки. С. 72—74.



енные истоки и корни античной души. И я не буду защищать эту концепцию от тех ученых филологов, которым она кажется неосновательной и даже фантастичной. Я укажу только на то, что она отнюдь не содержит в себе чего-нибудь абсолютно нового и небывалого. Конечно, для филологического позитивизма и сенсуализма она была явлением совершенно неожиданным и фантастичным. Ей удивлялись те, кто вообще никаких «концепций» античности как некоей целостности не признавали и не понимали. Для того же, кому дороги именно эти обобщенные концепции, тут весьма много старого и давно известного. Во-первых, сам Ницше сопоставляет свой взгляд на аполлоновское начало с учением Шиллера о наивном. Правда, он отбрасывает те просветительские предрассудки, которые с известной точки зрения можно находить у Шиллера. Но все же он находит тут нечто правильное. «Гомеровская «наивность» может быть понята, — говорит он, — лишь как совершенная победа аполлоновской иллюзии; это та иллюзия, которой так часто пользуется природа для достижения своих целей. Действительная цель прячется за образом химеры; мы протираем руки к этой последней, а природа своим обманом достигает первой» \*. Я думаю, что в этих словах нетрудно узнать мысли Шиллера о наивном, в котором сущность тоже богаче выражения, хотя при помощи выражения и средствами выражения она только и дается. Значительно бледнее, конечно, «сентиментальное» Шиллера, чем «дионисизм» Ницше, но и тут не трудно угадать родство по крайней мере одной логической конструкции, если не самого опытного и мифологического содержания обеих стихий. Однако через Шиллера концепция Ницше породнится и с рассуждениями Шеллинга и Гегеля. Конечно, нечего и говорить о том, что Шеллинг и Гегель тут являются как бы преломленными через призму Шопенгауэра. Но и у самого Шеллинга мы можем прочесть, например, такое место, близко подходящее к антитетическому тождеству Аполлона и Диониса: «Основное созерцание самого Хаоса лежит в созерцании Абсолюта. Внутренняя сущность Абсолюта, в котором залегает все как одно и одно как все, есть сам первоначальный Хаос. Но именно также здесь встречаем мы это тождество абсолютной формы с бесформенностью. Этот Хаос в Абсолюте не есть только отрицание формы, но бесформенность в высочайшей и абсолютной форме, как и наоборот, — высочайшая и абсолютная форма в бесформенности: абсолютная форма, ибо в каждую форму обра-

\* Там же. С. 50.

зованы все (формы) и каждая — во все, и бесформенность, ибо именно в этом единстве всех форм ни одна не различима как особенная» \*. Из подобных утверждений немецких идеалистов (об общеизвестном влиянии Шопенгауэрова учения о мировой воле на Ницше я уже не говорю) вытекает то, что Ницше только заново пережил эти старые утверждения философов, пытавшихся проникнуть в существо античности, пережил их в новой, совершенно чуждой им обстановке библиотечной пыли и мертвечины немецкой позитивной филологии, и пережил со всей нервностью и напряжением, какая свойственна современному человеку, в отличие от старых, созерцательных эпох. Это придало всей концепции античности характер необычайной новизны и яркости, порою фантастичности, которой не может не надивиться человек, привыкший раскладывать по ящичкам останки умерщвленного тела античности. По существу же это старая-престарая концепция античности, уходящая корнями даже не к немецким философам начала прошлого века, но к тем первым попыткам диалектического обоснования греческой мифологии, которые мы находим у неоплатоника V в. после Р. Х. Прокла<sup>9</sup>. Последний пишет: «Орфей<sup>10</sup> противопоставляет царю Дионису аполлонийскую монаду, отвращающую ее от нисхождения в титаническую множественность и от ухода с трона и берегущую его чистым и непорочным в единстве» \*\*.

Только одно критическое замечание я все же сделал бы по поводу учения Ницше. Что обе стихии античного духа уловлены и изображены здесь с гениальной прозорливостью, — опровергать это можно теперь лишь в порядке позитивистического ослепления или недостаточного внимания к существу вопроса. Однако есть одна сторона в концепции Ницше, которая делает ее слишком современной нам и слишком, действительно, модернизирующей древность, хотя и далеко не в том смысле, как это приписывали Ницше его враги. Аполлон и Дионис Ницше несут на себе, несомненно, печать новоевропейского мироощущения, от которой их, правда, легко можно освободить. Именно, их природа существенно романтическая. «Романтизм», в отличие от «классицизма», есть бесконечное стремление и ста-

\* Phil<sup>o</sup>sophie d<sup>e</sup>r Kunst. S. 465.

\*\* Эту цитату приводит В. Иванов в «Дионисе и прадионисийстве» (Баку, 1923. С. 157), к которой я подобрал из Прокла еще ряд весьма интересных текстов в «Античном космосе» (267; ср. 230, как, напр., учение в Procl. in Tim. II 197 Diehl о двойном деле демиурга, который разрешает душу на части дионисийски (Διονυσιακῶς), воссоединяет же их в гармонию — аполлонийски (Ἀπολλωνιακῶς).

новление идеи, идущей в неведомую даль и ищущей утешения в неведомом и неопределенном, в то время как «классическая» идея есть вращение смысла в себе, пребывание вокруг собственного центра, блаженное и непрерывное самодовление вечности в себе \*. Налет этого «романтизма» несомненно лежит на всей концепции Ницше. Его Дионис построен на «воле» Шопенгауэра, на «хаосе» Фр. Шлегеля<sup>11</sup> и Шеллинга, на музыке Рих. Вагнера. Его Аполлон слишком близок к музыкально-мистической Вальгалле того же Вагнера. Да и вся «аттическая трагедия» Ницше, конечно, очень сильно напоминает вагнеровскую «музыкальную драму», и притом совершенно определенный тип ее, — конечно, «Кольцо Нибелунга»<sup>12</sup>. В концепции Ницше слишком сильно бьется западная романтическая душа. Тут слишком много нервов, энергии, «воли»; слишком много блужданий, исканий, безысходной тоски, напряжения и неопределенности. Античность спокойнее, беспорывнее, сосредоточеннее, определеннее, телеснее, ограниченнее. Здесь больше дневного освещения, больше солнца, в конце концов больше здоровья, чем в учении Ницше. Надо понять Диониса и Аполлона «классически», а не романтически, — и тогда завоевание Ницше станет на совершенно твердую почву, и с ним нельзя будет уже спорить. Диониса и Аполлона нужно понять телесно. Их духовное содержание надо прикрепить к телу, отождествить с телом, чтобы был подлинный языческий «классицизм», а не европейский романтизм, выросший на выдохшемся христианстве. Гегель более прав, хотя и не столь ярок. Он неопровержимо правильно прозрел существо «классической» формы в равновесном отождествлении «духа» и «тела», когда получается единственно возможный результат — скульптурное произведение; и это учение Гегеля надо помнить в качестве корректива к учению Ницше. Останется целиком вся характеристика Аполлона и Диониса, но сразу переменится культурно-исторический коэффициент этих художественно-мистических концепций; и мы увидим, как вместо «Кольца Нибелунга», с его колоссальным оркестром и партитурой, с его сложнейшим текстом и всеми глубинами и тонкостями драматической мотивировки, появится подлинная «аттическая трагедия», с какой-нибудь примитивной кифарой, с двумя-тремя действующими лицами, с «плоскостной» «глубинной» мотивировкой, с рассказами вме-

\* Подобную сравнительную характеристику романтизма и классицизма я дал в: *Лосев А. Диалог художественной формы*. С. 204—211.

---

сто действия, с пустой сценой, устроенной под открытым небом в жаркий полдень, с неподвижными масками вместо живой мимики актера, с котурнами и рупорами для многотысячной толпы зрителей. Эту сторону античности великолепно подметил один современный автор, О. Шпенглер<sup>13</sup>, может быть, впавший в противоположную крайность. Но Шпенглера необходимо иметь в виду, если мы хотим извлечь из Ницше все подлинное богатство его гениальных умозрений.

