

Философия и культура

*Правильная ссылка на статью:*

Кормин Н.А. И. Кант: метафизическое обоснование эстетики // Философия и культура. 2024. № 9. DOI: 10.7256/2454-0757.2024.9.71419 EDN: BERRDG URL: [https://nbpublish.com/library\\_read\\_article.php?id=71419](https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=71419)

## И. Кант: метафизическое обоснование эстетики

Кормин Николай Александрович

доктор философских наук

ведущий научный сотрудник, Институт философии РАН

109240, Россия, г. Москва, ул. Гончарная, 12 стр.1, ком. 507

✉ [n.kormin@yandex.ru](mailto:n.kormin@yandex.ru)



---

[Статья из рубрики "Философия и искусство"](#)

### DOI:

10.7256/2454-0757.2024.9.71419

### EDN:

BERRDG

### Дата направления статьи в редакцию:

07-08-2024

### Дата публикации:

15-09-2024

**Аннотация:** Предмет данной статьи – исследование проблемы метафизического обоснования эстетики в философии Канта, проведенное в ходе анализа двух редакций введения в «Критику способности суждения». Результаты проведенного исследования позволяют выяснить, насколько кантовская интерпретация эстетики является метафизически нагруженной. Впервые после Платона и Аристотеля в кантовской эстетике снова открывается метафизический горизонт. Особое внимание уделяется рассмотрению «Критики способности суждения» как первого в истории мысли произведения, в котором эстетика предстает системообразующим элементом построения метафизики. Кантовская эстетика позволяет нам снова и по-новому посмотреть на актуальные проблемы метафизики искусства; являясь духовным побуждением к преображению человеческой природы, она есть нечто неразрывно связанное с проявлением метафизического в нас. Методология историко-философского и историко-эстетического исследования в контексте зарубежной и отечественной культуры,

методология научного познания и когнитивных исследований. В отечественной и зарубежной литературе намечены лишь некоторые подходы к этой теме (В. Ф. Асмус, Т. И. Ойзерман, Е. Кюнеманн и др.), особым вкладом автора в исследование этой темы является целостный анализ слабоформализуемых проблем, связанных с изучением метафизических структур кантовской эстетики, с выявлением релевантных для нее оснований. В той и другой редакции речь идет о метафизических пролегоменах эстетики как своего рода экзегетике всей трансцендентальной философии Канта. Вместе с тем эстетическая рефлексия встраивается в метафизику как форму завершения проекта всей культуры человеческого разума. Измерение эстетического априори приводит к выводам о путях применения средств для достижения всех целей, которые подобают человечеству.

### **Ключевые слова:**

метафизика, трансцендентализм, познание, сознание, рефлексия, эстетика, творчество, искусство, культура, Кант

### **Введение**

И. Кант осуществляет поворот философии, а также ее сердцевины - метафизики к критическому осмыслению эстетики, к выявлению релевантных для нее оснований. Сегодня можно определить целый спектр метафизических концепций: наряду с классической метафизикой, это и конкретная метафизика, рефлексивная метафизика, спекулятивная метафизика возможных миров, натурализованная метафизика, метафизика модального реализма, метафизика науки, метафизика искусства, целое направление метафизической живописи, и даже суждения об исконной метафоричности самой метафизики. К тому же в современной западной эстетике существует и *metaphysical aesthetics*, хотя вокруг нее до сих пор ведутся дискуссии: одни авторы говорят о ее крахе, но зато другие подчеркивают необходимость разработки метафизических принципов в эстетике. Нас в данном случае будет интересовать вопрос – насколько кантовская интерпретация эстетики является метафизически нагруженной, как соотносятся эстетика и метафизика. «Если учесть, что в метафизику Кант включает и эстетику, то становится понятным, что метафизикой Кант считает *всю философию*, а не какую-то ее особую привилегированную часть, которую комментаторы Аристотеля именовали *первой*, т. е. важнейшей, философией» [\[37, с. 335\]](#). Такое включение позволяет говорить об эстетике эстетики, исследующей природу эстетического знания.

Обе редакции введения (ранняя, более обстоятельная, и сокращенная) к кантовской «Критике способности суждения» определяются более широкими критериями, показывающими, в какой мере раздвигается метафизический горизонт эстетического восприятия действительности, представляя ее порой в самых неожиданных ракурсах, как исследовать глубину понятия «эстетическое». Современный немецкий исследователь Готфрид Габриэль справедливо подчеркивает в своем текстуальном и проблемно ориентированном кратком введении к полному собранию сочинений Канта, что академическая литература о нем «обычно предполагает понимание его философии без каких-либо усилий по ее объяснению» [\[15, S. 10\]](#). Вопрос заключается в том, доказуемы или недоказуемы основания для такого объяснения. Данную Габриэлем характеристику можно вполне отнести и к исследованиям кантовской эстетики, с тем существенным дополнением, что среди них имеется не так много работ по ее обоснованию (одно из

редких исключений [\[25, S. 4-71\]](#)). Сама кантовская эстетика является духовным побуждением к преобразению человеческой природы, то есть она есть что-то неразрывно связанное с проявлением метафизического в нас, с концептуальным анализом парадоксального мышления, выявляющего возможности невозможного, выражения невыразимого. Определяя параметры поставленной Кантом задачи по глобальному преобразованию метафизики, связанному с выявлением условий правомерности ее постулатов, прежде всего условий априорных синтетических суждений, В. В. Васильев показывает, какие перспективы критическая философия открыла для философской психологии и трансцендентализма. «Трансцендентальный подход к эпистемологическим проблемам и проблемам философии сознания оказался необычайно перспективной философской методикой. Сам Кант, правда, ограничивал сферу трансцендентальных изысканий вопросом о возможности априорного синтетического знания. Но через какое-то время выяснилось, что аналогичные вопросы о возможности тех или иных данностей сознания могут быть не менее, или даже более интересными, чем вопрос об априорном познании. Примером подобных трансцендентальных изысканий в широком смысле может быть изучение условий разного рода онтологических установок обыденного сознания, от веры в причинность до веры в существование внешнего мира и других Я» [\[3, с. 249\]](#). Не меньшее значение имеет изучение трансцендентальных интенций для исследования предпосылок многообразных тенденций развития современного эстетического сознания и искусства.

Вообще, эстетические понятия неразрывно связаны с философскими установками. Р. Рорти, обсуждая вопрос о том, что такое философия, обращается к интерпретации противопоставления прекрасного и возвышенного как версии противостояния абсолютного и относительного. «Стремление к прекрасному - это попытка упорядочить знакомые вещи в узоры большей гармонии и плотности. Элегантные математические доказательства, блестящие научные объяснения, четкий концептуальный анализ, прекрасные узоры из линий и цветов и неповторимые мелодии - все это примеры такого упорядочивания. Напротив, стремление к возвышенному - это попытка соприкоснуться с чем-то непостижимым, потому что невыразимым - с чем-то, что не поддается переосмыслению и реконтекстуализации. Граница между прекрасным и возвышенным примерно совпадает с границей между аргументированным и вдохновляющим» [\[34, S. 41\]](#). При этом такое напряженное противостояние мыслится Рорти как способ преобразования цивилизации.

Лейтмотивом той и другой редакции является необходимость новых корреляций и взаимодействий структур эстетического пространства, связанных со смысловыми формами вопросов: бесконечны ли силы и способности разума, как он производит знания, каковы правила его отношения к миру (и тот и другой пребывают в гармонии или они совершенно разные?), каковы формы отношения, по поводу которых можно пускаться в область фантазий, воображения, вымысла, как изучать бессознательные состояния, а также категориальную аналитику в основном прекрасного и возвышенного и целую систему новых идеалов искусства. Это и вопросы о том, как возможно познание, можно ли создать целостную картину познания мира, постигнуть сокровенную идею души, каковы свойства трансцендентального субъекта и возможности обоснования единства сознания. В поиске ответов на эти фундаментальные вопросы, в поиске смысла, в раскрытии того, что в трагедии «Медея» Еврипида характеризуется как одаренность смыслом, – в данном случае смыслом произведений мысли, Кант создает свое видение тонкой материи, описываемой эстетическими представлениями. Аналогом работы с такой материей может быть, если следовать Аристотелю, работа с мрамором –

этот материал только еще создаваемой скульптором статуи, но одновременно являющийся и материалом уже завершенной статуи, то есть нечто, что есть предмет деятельности, взятой в аспекте своих темпоральных возможностей. Эта деятельность поворачивается разными гранями, и теоретическое осмысление ее изменения крайне важно при построении метафизики творчества.

Оппозиция между рациональным и эстетическим не дана заранее в готовом виде. Что касается самого разума, то философ в первой «Критике» признает ошибочность стремления подвести под его принципы критическую оценку прекрасного. Но такая точка зрения начала несколько трансформироваться уже во втором издании «Критики чистого разума», а в еще большей степени, когда он приступит к рассмотрению всей системы способностей души в «Критике способности суждения», к выявлению ценностного смысла самого суждения, «органической связи познавательных способностей под верховным управлением разума» (АА XX, S. 345), гармонией которых, ««взрывами» согласности» (Гуссерль) философия наделяет эстетику, придавая ей особенное значение. И именно указанный вопрос о соотношении эстетического и рационального порождает особые трудности. Ведь эстетические отношения невыразимы посредством одних рациональных структур, и вовсе не случайно Э. Гуссерль будет использовать выражение: верить эстетически. Поэтому даже для схем описания эстетической сферы столь важны такие образования, как метафоры, символы, аналогии, передающие развитие эстетических возможностей и прокладывающие с каждой новой эпохой линии усложнения эстетических систем. Стефан Майечак справедливо подчеркивает, что в эстетике «царит свой собственный, аналогичный разуму тип закономерности, связанный с понятиями и логически сформулированными законами разума и рассудка, [хотя они] не могут быть приравнены к дискурсивной рациональности» [28, S. 71]. Сами структурные аналогии могут быть предметно спроецированы на эстетическую реальность, представление о которой можно характеризовать как непредметное бытие, связанное с тем, что Кант будет определять как мистический корпус рациональности, который впоследствии, в экзистенциальной аналитике М. Хайдеггера, будет определяться как экзистенциальная вибрация изначального матрикса экзистенциальности, открывающего эпистемологическое пространство, такого способа бытия-в-настроении, которое таинственным образом придает его оттенкам яркие цвета, создавая при этом темпоральный эскиз бытия, «экстатично протяженную временность». Все это говорит о том, эстетика выступает как дисциплина, имманентная философскому размышлению.

Обе эти редакции столь важны для нас потому, что в них Кант впервые раскрывает, почему метафизике, эпистемологии и этике необходима эстетика как способ разрешения проблем, возникших в «Критике чистого разума» и в «Критике практического разума». Но вносит ли эстетика что-то новое в метафизику? Поднятые здесь Кантом проблемы и найденные им способы их решения до сих пор являются предметом философских споров. Некоторые исследователи вообще доводят метафизические высказывания едва ли не до абсурда. «Кант продемонстрировал, - пишет Кен Уилбер, - что - как впоследствии сформулирует Витгенштейн, - большинство метафизических проблем не ложны, они бессмысленны. Дело не в том, что ответ плох, а в том, что вопрос глуп сам по себе... он зиждется на категориальной ошибке: око чистого разума пытается узреть Рай. Заметьте, я не имею в виду, что Кант был просветлен (то есть, что его око созерцания было полностью открыто). Ведь это было не так. Замечательный способ понять позицию Канта - это изучить позицию [...] буддийского гения, Нагарджуны, ведь Нагарджуна применяет ту же самую критическую философию к рассудку, однако не для того лишь, чтобы показать ограничения рассудка, но еще и для того, чтобы продвинуться дальше и помочь открыть око созерцания (*праджню*), знающее Наивысшее напрямую, неконцептуально и

неопосредованно. Кант на самом деле, не знает о праджне, или созерцании, но поскольку он знает, что Бог за пределами чувственному и рассудочному, то, следовательно, считает, что Бог навсегда скрыт от прямого сознания. Вскоре Шопенгауэр отметит именно этот недостаток в воззрении Канта» [\[42, с. 61-62.\]](#) Что касается этого длинного пассажа, то здесь, за неимением места, следует заметить только одно: категориальная ошибка самого Уилбера другая – у чистого разума нет ока. Так что если и говорить о кантовской характеристике метафизики как мнимой несостоятельной науке, то нужно иметь в виду, что он критикует старую рационалистическую метафизику с ее отвратительной плодovitостью.

По сути, речь идет в обеих редакциях Введения о метафизических пролегоменах эстетики как своего рода экзегетике всей трансцендентальной философии Канта, которая более явно и ярко выражена в первоначальной редакции, открывающейся главой «О философии как системе» и доходящей до предпоследней главы под названием «Энциклопедическое введение критики способности суждения в систему критики чистого разума». Эстетика получает критическое освещение как наука, понимаемая как обоснование того, почему она должна иметь такую, а не другую систематическую форму (отличную и от системы теоретического знания, и от нравственной системы, но одновременно и внутренне связанную с ними). То есть, перефразируя Бориса Пастернака, из семьи каких основ она происходит, другими словами, какая община или общность оснований порождает эстетический дух? Если рассматривать эстетику как форму научного мышления, тогда сразу возникает вопрос: ведь оно всегда предметно, в то время как эстетическая реальность непредметна или обладает специфической предметностью, она, с точки зрения Канта, не есть род сущего. И в этом смысле нельзя говорить об эстетической чуждости, хотя она и может предполагать присутствие эстетической действительности. Но можно ли ее умозрительно выделить? Возможно, выход из этого затруднения стоит искать на пути синтеза таковой непредметности с идеей рассудка и разума. Но насколько оправдано выводить существование эстетических вещей из процедуры разметки высших познавательных способностей? Что, собственно, означает взаимозависимость эстетической интерпретации и когнитивной структуры? В трансцендентализме эстетика рассматривается в качестве эпистемологии и методологии интерпретации системы критицизма, в ней эта система как бы интерпретирует саму себя. Различие между системными структурами следует определять путем сравнения их, а также рассматривать эстетику как форму сравнительной философии. Речь здесь, разумеется, не идет о трансцендентальной эстетике и эстетике чистого практического разума.

Кантовская «Критика способности суждения» – первое в истории мысли произведение, в котором эстетика является системообразующим элементом построения метафизики. И зачастую, говоря об эстетическом, кантоведы фиксируют прежде всего значение этого понятия, выявляемое в контексте включения эстетического знания в уже имеющееся трансцендентальное знание, то есть такое знание, которое усматривает то место, которое, по Канту, мы или в чувственности, или в чистом рассудке уделяем понятию. При более глубоком рассмотрении оказывается, что эстетические структуры вовлечены в сам процесс возведения здания знания, формирования образцов деятельности, поэтому проведение разделительной линии между этими видами знания было для Канта довольно проблематичным. Отсюда становится понятно, почему столь важно прояснить кантовский подход к обоснованию эстетики в свете интерпретации трансцендентальной метафизики. Сама метафизика – это философские истины, рожденные системой чистого разума, при этом философии как таковой Кант иногда придает своеобразный эстетический смысл – ведь она мыслится им как гениальное начинание одной из высших познавательных

способностей, уподобляясь «гению разума (gleich als Vernunftgenius)» (AA XX, S. 343). Философствование, рассмотренное в общем контексте движения интеллектуальной мысли, есть для него «всемогущее развитие человеческого разума» (AA XX, S. 337), в котором он усматривает первоначальный зародыш природы, нечто мудро устроенное для великих целей, этот зародыш дает нам достоверно аподиктическое знание. Кант стремится найти критерий для выявления возможностей перевода старой метафизики на верный путь науки, заранее определив условия, без которых ее нельзя рассматривать в этом качестве. А это предполагает преобразование ее в формат критицизма. От этого нового состояния метафизики, скажет Кант, будет «зависеть наш образ действий в будущем», что уже само по себе усиливает ее притягательность. Вместе с тем в метафизике он усматривал завершение всей культуры человеческого разума, которая стала возможной и благодаря мужеству пользоваться собственным умом. Иметь мужество прилагать силы собственного ума и есть, по Канту, девиз Просвещения. И вполне понятно, почему в современных условиях к знаменитому кантовскому вопросу: что такое Просвещение? приковано внимание отечественных и западных исследователей. К. Делиджорджи, например, рассматривает философию Канта как интерпретацию конкретного проекта Просвещения. Философия Канта принадлежит к «интеллектуальному контексту, в котором значение, направленность и возможные пределы "Просвещения" были предметом интенсивных дебатов. Кант стремился ответить на все наиболее насущные вопросы, касающиеся теоретических основ и практических последствий философской критики, рассматривая само рациональное исследование как форму самокритики. Следовательно, он определяет просвещение не в терминах рациональной уверенности, а, скорее, в терминах свободы участвовать в публичных спорах». И далее: кантовский вопрос «остается актуальным для нас и сегодня. Задавая его, мы не просто стремимся удовлетворить свое любопытство относительно периода европейской интеллектуальной истории. Мы, скорее, пытаемся выяснить, "что все еще стоит на кону, когда мы спорим о "Просвещении", или, возможно, [несколько] колеблясь: "что осталось от Просвещения?"» [\[6, p. 14\]](#). Ответ на этот вопрос, осознание незавершенности просветительского проекта крайне важны для нас, потому что Кант мыслит свою эстетику и как выстраивание общей перспективы передачи и распространения знания и культуры, выхода человека из состояния своего несовершеннолетия, перспективы, для реализации которой необходимо сделать трудные шаги для личностного самосовершенствования, обрести «самостоянье человека», составляющее «залог величия его» (Пушкин), реализовать решительные шаги к свободе, включая и такое созидание через свободу, как искусство. Следовательно, кантовскую эстетику можно рассматривать как определенную квинтэссенцию немецкого Просвещения, как метанойю художественного опыта. Правда, некоторые эстетические положения не так просто соотнести с пониманием просвещения. Возьмем чисто эстетическую проблему мимесиса, подражания. С точки зрения Канта, само «подражание наиболее противно свободному применению нашего разума, потому что здесь мы заведомо приучаем себя вместо нашего собственного суждения пользоваться чужими... Применение разума заключается в самодеятельности, но лень человека приводит к тому, что они [люди] лучше будут вести себя пассивно, чем возвысят свою познавательную способность настолько, чтобы пользоваться своими собственными силами» [\[11, с. 278-279\]](#).

В той и другой редакции Кант как раз и объясняет значение «Критики способности суждения» для своей философской системы в целом (сопоставление двух редакций выполнено Д. Н. Разеевым и В. Эйлером [см.: 38; 9]), которая позволяет наметить смысловое размежевание теоретического и этического подходов и создать контуры изображения своей метафизической системы. К числу знаменитых вопросов метафизики,



поставленных Кантом, можно отнести и новый, определяющий всю область эстетики вопрос: что такое искусство? Этот вопрос не утрачивает своей актуальности, когда мы анализируем и современное искусство. Особую остроту этот вопрос приобретает, когда мы пытаемся определить, в какой мере современное искусство направляет интеллектуальное развитие, а не просто пассивно следует за какими-то его схемами. В скрытой форме вопрос о том, что такое искусство, затрагивается уже «Критике чистого разума», но всестороннее обсуждение этого вопроса мы находим лишь «Критике способности суждения». Эстетика и теория искусства традиционно рассматривались как нечто далекое от сердцевины философских идей Канта. Ситуация начала меняться лишь в последние десятилетия. К эстетической проблематике искусства философ подходит издали: прежде чем развернуть свое понимание сути искусства, он обращается к анализу понятия «способность суждения». Здесь только следует подчеркнуть, что у Канта метафизика способности суждения выстраивается так, что осуществляется своего рода эстетическая трансформация самого суждения. Приведем довольно длинный фрагмент текста из «Критики чистого разума». «Мир, в каждый данный момент наличный, открывает нам столь неизмеримое поприще многообразия, порядка, целесообразности и красоты независимо от того, прослеживаем мы их в бесконечности пространства или в безграничном делении его, что даже при всех знаниях, которые мог приобрести о них наш слабый рассудок, всякая речь перед столь многочисленными и необозримо великими чудесами становится бессильной, все числа теряют свою способность измерять и даже наша мысль утрачивает всякую определенность, так что наше суждение о целом неизбежно превращается в безмолвное, но зато тем более красноречивое изумление» [16, с. 799, 801 (В 650)]. Мы размышляем о способности суждения, которая не нами была создана, а эстетически обретена. Само наше мышление возможно именно благодаря способности суждения.

Вместе с тем эстетика структурно входит в аналитику способности суждения – не той, что, согласно «Критике чистого разума», применяет к явлениям рассудочные понятия, их предпосылки находятся в чувственности, которая мыслится не как «запутанность представлений, а [как] субъективное условие сознания» (AA XXIII, S. 21), из которого вытекает необходимость, присутствующая в чувственности. Без чувственности понятия не имели бы предмета, хотя посредством одного чувственного созерцания ничто не мыслится. Только в связи друг с другом рассудок и чувственность может определять эстетический предмет, но если такая связь игнорируется, то перед нами будут понятия без созерцаний или созерцания без понятий. Например, без чувственности эстетика превратилась в мнимую систему интеллектуального познания, стремящуюся определить свои предметы без помощи созерцания. Вот почему для эстетики столько важна концептуализация способности суждения. Сама теория суждения Канта, как показывает Р. Ханна в предисловии к своей статье в «Стэнфордской философской энциклопедии» [11], резко отличается от многих других теорий суждения, как традиционных, так и современных, особыми качествами: «(1) принимая врожденную способность к суждению за центральную когнитивную способность рационального человеческого разума, (2) настаивая на семантическом, логическом, психологическом, эпистемологическом и практическом приоритете пропозиционального содержания суждения, и (3) систематически встраивая суждение в метафизику трансцендентального идеализма». По сути, способность суждения тождественна способности мышления, которая своей интуитивно-ментальной гранью, своей беспрецедентной спонтанностью сближается с творческой способностью художника, в этом смысле последняя может быть отнесена к «структурному творчеству разума» (Р. Ханна).

Критический анализ способности суждения предполагает выделение ее как

обособленной познавательной способностью, вмещающей свой априорный, субъективно истолкованный принцип, способностью критически оценивать свою деятельность, идеалы и нормы которой регулируют становление своеобразного изображения того, что есть и что должно быть, создаваемого в искусстве. Ведь думать и соображать, судить – это не одно и то же. Как читаем в одном стихотворении М. Ю. Лермонтова:

... лучше все не думав говорить,

Чем глупо думать и глупей судить.

А недостаток способности суждения Кант как раз и характеризует как глупость, которую ничем не излечишь. Поэтому нужно последовать совету Г. Флобера и «краснеть, если вам скажут, что вы не обладаете способностью суждения». Но чем мотивировано появление концепции способности суждения? Какие задачи, поставленные перед трансцендентальной философией, превращают эту концепцию в важный для Канта теоретический эксперимент?

Если настоять на обсуждении этих вопросов, то их следует дополнить еще одним, не менее важным. Как Кант понимает сам разум? Правоммерно утверждать, что Кант открывает свои эстетические размышления характеристикой чистого разума, для которого свойственны следующие черты: разум как чистая априорная познавательная способность, как интеллигибельная или теоретическая форма. Казалась бы, зачем отходить на столь приличную дистанцию, чтобы начать движение в сторону эстетической мысли и интуиции? Но проблема в том, что само эстетическое как раз и связано с самим началом движения, с аристотелевской трактовкой, с которой мы встречаемся в «Метафизике», способности как начала движения (так что кантовский критический анализ способности суждения имеет глубокие метафизические корни), с новозаветным началом создания, движения к тому, что современник Канта – Э. Т. А. Гофман называл гармонией начал, с парадоксальностью этого движения, о чем говорит известная апория Ахиллес и черепаха, и даже с художественной трактовкой предпосылок самого начала – обращаясь к творчеству Фрэнсиса Бэкона, Жиль Делез подчеркивал, что живописец «сам должен войти в картину, прежде чем ее начать». Используя выражение Канта, можно сказать, что в эстетике заложено начало или, по крайней мере, появились проблески близкого преобразования и прояснения сопряженных с эстетикой наук, после того как эти науки из-за дурно приложенных усилий сделались темными, запутанными и непригодными.

Но есть ли само искусство, перефразируя Аристотеля, способность, которая не находится в том, что создается, – трудный вопрос. Эстетическое ведет свое начало, случается, «происходит из чувства и из состояния нашего субъекта, а именно, как мы аффицированы объектом» [\[11, с. 216\]](#), само искусство, по Аристотелю, есть не в себе, а в чем-то другом пребывающее начало, но ведь всякое познание из чувств – это, согласно Канту, одна лишь видимость. Не значит ли это, что эстетика занимается одними миражами? В какой-то мере – это так (чего стоит одна проблема художественного вымысла как плода творческого воображения)! Но в то же самое время, участвуя в создании новых художественных пространств, вымысел зависит в той или степени от требований достоверности, от фиксации связей и отношений между предметами. Но даже если нам объективно ясен предмет как результат взаимодействия человека и мира, то все же «зачастую нам требуется аффицировать наше состояние посредством представления и задействовать движущие силы души. Эта субъективная бóльшая ясность именуется живостью. Живость познания, следовательно, относится к эстетическому



познанию и к чувственности» [\[11, с. 252\]](#). Но это не значит, что эстетическое сводится к чувственному. Кант даже сравнивает отношение чувства к сущностно прекрасному с отношением золотой рамы к красивой картине. Так что, по сути, в центре эстетики стоит в той или в иной форме вопрос: как начать само движение, по крайней мере, какой-то частный случай движения, активной формы существования или жизни (а эстетическое, по Канту, «должно быть очень живо»)? Эстетика всегда будет писать трактат, подобный декартовской работе «*Principia philosophiae*». Поэтому для эстетики крайне важно вникнуть в споры между Гераклитом, Парменидом и Зеноном Элейским по поводу трактовки самого движения, выделив в ней своеобразный аспект анализа проблемы, тем более что эстетическая идея движения влечет за собой недостижимую глубину. Ведь пройти промежуток между разумом и эстетическим, пожалуй, сложнее, чем в случае зеноновской апории, поскольку здесь мы имеем дело с дистанцией, порожденной, во-первых, искусством, во-вторых, усилием найти универсальное для данного частного, обнаружить движение творческой мысли от множественности к ее единству, то есть движение к структурной гармонии, найти эстетическое совершенство, которое, согласно «Венской логике», покоится на согласии познания с субъектом и особых законах человеческой чувственности. «Хотя основание чувственного благорасположения является субъективным, однако субъективным в отношении всего человечества» [\[11, с. С. 214\]](#), характерным выражением чего является, согласно Канту, музыка. В трансцендентальной философии указанная дистанция становится предметом критической рефлексии, исследующей пределы априорного познания. Помещая кантовскую эстетику в рамки своего более масштабного исследования фундаментальной роли суждения в жизни разума, начатого в первой «Критике», К. Маккай занимает своеобразную позицию в трактовке соотношения эстетического и эпистемологического в третьей «Критике»: вместо того чтобы возносить идею о том, что эстетическое суждение каким-то образом предполагается познанием, она предлагает усматривать в них параллельные структуры, поскольку оба имеют основу в рефлексивном суждении (см.: 29, pp. 137-167).

Двигаясь вдоль границы, очерченной в первой «Критике», и доходя до той границы, что очерчена в третьей «Критике», мы должны проводить их разграничение, соблюдая и принцип разнородности в происхождении знания, и принцип подчинения частного общему. В структуре метафизики природы Кант выделяет физиологию чистого разума, исследующую мыслящую природу, то есть существование души, которую «нам не дано наблюдать с помощью каких-либо иных созерцаний, кроме тех, которые доставляются нам нашим внутренним чувством, а между тем здесь заложена тайна происхождения нашей чувственности» [\[16, с. 437 \(334\)\]](#). И именно это метафизическое направление имеет определяющее значение для эстетики. Фактически она встраивается в рациональную психологию в ее кантовском понимании, предполагающем исследование априорных принципов деятельности души, ее нравственного эйдоса. Как подчеркивает Вернер Ойлер, функция «Критики способности суждения» заключается в «методическом опосредовании между метафизикой природы и метафизикой нравственности, отношения между которыми Кант рассматривает как отношения противоположностей. Эта функция, которую «Критика способности суждения» может выполнять потому, что сама она не составляет части философии, является центральной только с точки зрения системного аспекта философии; с точки зрения других аспектов, она не имеет ключевой функции» [\[10, с. 281\]](#). При таком подходе мы начинаем рассматривать пространство между указанными формами критического анализа как бы с помощью современных устройств, позволяющих увидеть весь промежуток между ними сквозь облачность фундаментальных понятий, соотнося обозначение структур эстетического восприятия мира и художественных типов познания (проблеме соотношения кантовской теории восприятия и

теории искусства посвящена интересная монография Райнера Вилля [см.: 43]), которые к этому восприятию приводят, отыскивая специфическую методологию, способную обогатить эстетику представлениями об эволюции научного дискурса, – правда, такая методология в трансцендентализме достаточно проблематична, поскольку Кант подчас не видит какого-либо отношения эстетического суждения и истинного смысла. Но его трактовка этой проблемы меняется, когда он анализирует антиномию вкуса, суждение которого не основывается на определенном понятии и в то же время все-таки основывается на неопределенном понятии сверхчувственного. Это понятие кантоведы иногда относят к догматическим предрассудкам критической философии, связанным прежде всего с понятием души как вещи самой по себе. Ведь «этот постулат призван сыграть роль “сверхчувственного субстрата” или “носителя” всех априорных способностей и форм (чувственности, рассудка, воображения, диалектического разума, морального закона, способности суждения и т. п.), выступать в качестве основания всех способов применения разума: теоретического и познавательного, практического или нравственного, эстетического или телеологического и т. д.» [\[9, с. 235\]](#).

Для эстетики важно, что именно в учении о чувственности и способности суждения Кант допустил понятие души как вещи самой по себе. Суждение как таковое является изображением эпистемологического единства, позволяющим выявить структуры отношения понятия к сознанию. Но что же составляет, собственно, эстетическое в суждении? Это практическое или теоретическое суждение? В основе самого этого противопоставления «лежит правильное понятие вкуса, а именно как чисто рефлектирующей эстетической способности суждения; и тогда оба по видимости противоречивые основоположения соединимы: *оба могут быть истинными*» [\[14, с. 491\]](#). Указанная методология способна привести к выявлению уровней художественного нормирования, к постижению духа произведения, к определению места эстетики в мире способностей души. Возьмем, к примеру, проблему соотношения эстетического, чувственности и рассудка. «Суждения о прекрасном, – пишет Кант, – должны выноситься скорее на основе воздействия на чувственность, а не на рассудок, ибо красота есть совпадение с чувственностью, рассудок же сам по себе есть способность правил. Вкус, таким образом, не может применяться к законам. Правила вкуса суть эмпирические, однако они не делают наше суждение истинным – они служат лишь тому, чтобы подвести наше суждение под определенные понятия, если оно культивируется посредством множества упражнений. Таким образом, вкус никоим образом не может трактоваться как наука» [\[11, с. 219\]](#). Но чем ближе становятся очертания поля трансцендентальных понятий, тем яснее вырисовываются связи разума и творчества, интенция рефлексии эстетической способности суждения на то, чтобы возвыситься, как подчеркивает Кант, до соразмерности разуму, связь оснований искусства и его символических идей, переход от эстетического опыта и суждения к искусству гения. Само эстетическое знание – это результат нашей способности к пониманию красоты, возвышенного и героического, трагического и комического, выявление первоначальных условий осознания художником самого себя при внутреннем восприятии, его отношения к художественной традиции и его позиции во взаимодействии с представителями творческой среды, их взаимопонимания, что делает возможным сам опыт искусства, включая и способность коллективного действия, характерного для художественного субъекта; такое действие предполагает достижение парадигмы гармонии, неявного согласия в контексте общей цели искусства, как, например, в оркестре. То есть речь идет в основном о своего рода незримой трансцендентальной апперцепции искусства (переформулируя кантовское понимание апперцепции, можно сказать, что художник ничего не может представить себе связанным в предмете изображения, чего прежде не связал бы сам в своем

сознании, и эта связь есть единственное, что может быть создано только самим художником в акте его самодеятельности; только благодаря сознанию нечто дается его представлению как связанное, как творчески выполненное требование единства, так что картину, например, можно рассматривать как синтетическое единство многообразного в формировании художественного образа явления, даже образа как такового: если рассматривать его, согласно П. Рикеру, в кантовском духе как схему, то он «приобретает вербальное измерение: прежде чем стать полем увядающих перцептов, он является лоном рождающихся значений» [\[41, с. 444\]](#), внутренне соединяющая духовные и творческие силы посредством разума и структур искусства общения.

Рождение философской силы удивления миру позволило углубить интеллектуальные наработки в области творческого мышления, продуктивного воображения, духовной силы таланта. Эти силы «творческие постольку, поскольку их применение не черпается из опыта, а выводится а priori из принципов» [\[15, с. 165\]](#). Но такая направленность выявляет явное противоречие, характерное для эстетической науки, противоречие между структурами ее непрактического и практического, утилитарного смысла (то есть в данном случае мы не связываем этот смысл с кантовским различием технически практического и морально практического), эта направленность выражает процесс целеполагания, при этом саму способность применения средств для достижения всех целей, которые подобают человечеству, Кант характеризует как проявление, культивирование мастерства. Такое творческое применение образует, можно сказать, своего рода эстетическую метафизику, вернее, здесь осуществляется парадоксальное выражение метафизического апостериори со своим пониманием искусства. То есть эстетика строится как форма «метафизики относительно предметов, раз они даются нашим чувствам» [\[16, с. 1061 \(В 875\)\]](#). Такая метафизика составляет ядро экспериментальной философии, методологические установки которой отличны от скептицизма, направленного на выявление достоверности, когда его приверженцы пытаются отыскать причины недоразумений, разрешить возникающие споры. Но в экспериментальной философии не бывает «недоразумений, которых нельзя было бы легко устранить, и последним средством решения спора должен в конце концов служить опыт, сколько бы ни потребовалось времени для отыскания этого средства» [\[16, с. 571 \(В 452-453\)\]](#). Эстетическое исследование находится на пересечении эмпирического и априорного, чистого знания, а «различие между *empiricus* и *purus* зависит от источника понятия, и это, следовательно, уже метафизическое исследование» [\[11, с. 321\]](#). Конечно, понятие искусства невозможно вывести из опыта, и эстетика выходит за границы того, куда ведет ее опыт искусства, и неизбежно оказывается в мире идей, которые завершают все наши знания, понимание же самих идей является чисто метафизическим. Источник идей находится в разуме, и они воздействуют на опыт искусства, выступая, например, в качестве правил, в соответствии с которыми могут быть осуществлены разнообразные эксперименты в искусстве. Но это особые правила. Ведь «изящные искусства суть искусства, которые творятся не в соответствии с логическими правилами, а посредством эмпирических опытов. Ибо только лишь эффект отличает правила чувственности, которая не познает правил искусства, из-за чего не могут иметься также правила вкуса. Эстетика соответственно не может быть каноном, но [ей – Н.К.] всегда предшествуют опыты прекрасных искусств, а потом следуют правила, которые, однако, служат лишь критике искусства. Необходимо, следовательно, ознакомиться с образцами красоты, чтобы тем самым обрести вкус. Ведь в отношении вкуса человек зависим от моды и склоняется к обществу. У человека есть вкус, если то, что ему нравится, нравится всем. И так общественная склонность всех породила вкус и модифицирует его. Древние выдержали

критику многих столетий и по-прежнему остаются в почете, и кто их читает, и на кого они производят впечатление, тот и обретает вкус – только он не должен им подражать. Вкус есть воздействие способности суждения» [\[11, с. 219-220\]](#). Следовательно, сама эстетика не может быть представлена как совокупность норм и правил в искусстве, ведь она – неканоническая дисциплина, а суждение вкуса связано со свободной игрой познавательных способностей; если Платон ставил вопрос о том, что такое прекрасное само по себе, то для Канта такой вопрос лишен смысла, поскольку, как он подчеркивал в «Венской логике», эстетическое не может существовать само по себе, для знаний о нем требуется сочетание основательных знаний и легкости чувства как формы знания, поэтому вполне можно сказать, что эстетические знания «должны содержать и то и другое. Требуется большая гениальность, чтобы привести это в исполнение» [\[11, с. 216\]](#). Эстетику можно вполне связать с той тонкостью в использовании понятий, которую Кант относит к имманентной рефлексии над нашей эпистемологической сокровищницей: «Если бы мы все время знали, что мы знаем, а именно при применении определенных слов и понятий, то мы были бы поражены сокровищам нашего познания» [\[11, с. 254\]](#). Но речь идет не только об эпистемологическом изумлении. Эстетика вводит нас в открытое пространство, где пересекаются обычно разделенные моменты человеческого знания, представленные различными формами дискурса; в этой дисциплине они достигают глубины семантической разметки возможных миров. Понятность указанных пересечений обеспечивается тождеством апперцепции. Но трактовка эстетического как метафизического апостериори ставит перед эстетикой немало сложных проблем, изначально связанных с построением ее понятийного аппарата. Их можно ощутить в некоторой степени уже в «Критике чистого разума», сопоставив видение эстетических понятий с анализом, например, понятия субстанции. Ведь если бы мы захотели создать из материала, доставляемого нам восприятием, совершенно новые эстетические понятия, тогда, как пишет Кант в ходе рассмотрения вопроса о трансцендентальной истинности, «не заимствуя из опыта даже примера их связывания, то мы попали бы в мир чистейших фантазий, возможность которых ничем не была бы засвидетельствована. Ибо предаваясь фантазии, мы не руководствовались опытом, и указанные понятия не были заимствованы из него. Подобные вымышленные понятия могут приобрести характер своей возможности не а priori как категории, в качестве условия, от которого зависит весь опыт, а лишь а posteriori как данные самим опытом; следовательно, их возможность или должна быть познана а posteriori и эмпирически, или она вообще не может быть познана» [\[16, с. 363 \(269-270\)\]](#). Поэтому рассмотрение эстетики как части метафизического апостериори выходит на границу познания, так что для ее образов ставятся видимыми обе лежащие по ту и по эту стороны границы бесконечные пространства сознания.

Мыслить эстетические явления мы можем только при том условии, что чувственные созерцания связаны в одном сознании. Современные исследователи иногда показывают, сколь затруднителен кантовский анализ трансцендентального единства апперцепции. Обратимся к авторитетным представителям междисциплинарного движения, получившего название когнитивной науки, которые анализируют кантовскую традицию. «Нам сказано, что "я", - пишут в своей книге «Отелесненный ум» Ф. Варела, Э. Томпсон и Э. Рош, - действительно существует, но мы никогда не сможем его познать. Более того, это "я" едва ли соответствует нашим эмоциональным убеждениям: это не я и не мое "я"; это идея "я" в общем, идея некоего безличного агента или движителя, стоящего за опытом. Он чист, изначален и неизменен; я же нечист и эфемерен. Как может настоль отличное "я" иметь отношение к моему опыту? Как оно может быть условием или основой всех моих переживаний, при этом не испытывая влияния этих переживаний? Если такое "я" и правда существует, оно может иметь отношение к опыту, только будучи частью мировой

ткани зависимости, но это явно нарушит его первозданное абсолютное состояние» [\[2, с. 183\]](#). И хотя некоторые авторы когнитивных исследований считают Канта своим крестным отцом, но, как мы видим по приведенному фрагменту, все смешалось в доме когнитивной науки. Ведь Кант подразумевает под трансцендентальным то, что занимается видами нашего познания предметов, а сторонники когнитивистской гипотезы по-прежнему настаивают на познании самих предметов – мое «я», мои переживания, мировая зависимость и так далее. Канта же будет интересовать все то, что относится к «познанию разума на основе одних лишь понятий», то есть метафизика.

Задолго до создания «Критики чистого разума» философ ставит вопрос о различении метафизики и эстетики. Еще в середине 1760-х годов в уведомлении о плане лекций дается изложение метафизики с характерным для нее научным методом. При этом он изображает критическую философию как полную логику, акцентируя очень большое сходство двух видов самой логики как критики, соответствующих предписаниям здравого ума и предписаниям учености, что «дает в то же время повод в связи с *критикой разума* обратить внимание также и на *критику вкуса*, т. е. *эстетику*, поскольку правила первой всегда служат для пояснения правил второй и их разграничение представляет собой средство к лучшему пониманию их обеих» [\[21, с. 286\]](#). В дальнейшем развитие кантовской эстетики совершилось лишь после того, как он стал расценивать рефлексивную способность суждения со стороны способности суждения о целесообразности. И вполне понятно почему, ведь уже со времен Аристотеля известно, что именно «ради цели приобретается способность» («Метафизика» IX 8, 1050a 5 (пер. А. В. Кубицкого)). Но обращение к рефлексии (размышлению) порождает ряд сложностей, связанных в первую очередь с трактовкой эстетического предмета. Рефлексия как таковая «не имеет дела с самими предметами, чтобы получать понятия прямо от них [мы не можем получить эстетические понятия непосредственно из произведений искусства как эстетических предметов – Н. К.]; рефлексия есть такое состояние души, в коем мы прежде всего пытаемся найти субъективные условия, при которых можем добраться до понятий. Рефлексия – это осознание отношения данных представлений к различным нашим источникам познания, и только благодаря ей отношение их друг к другу может быть правильно определено» [\[16, с. 417 \(316\)\]](#). Вот почему для эстетики эпистемологически важно начинать свои построения, отталкиваясь изначально от трансцендентальной рефлексивной позиции, направленной на сами предметы. Более того, рефлексия – долг каждого, кто стремится, как сказал бы Кант, а priori судить об искусстве. Но указание на эту позицию в эстетической работе вполне закономерно и по другой причине, а именно потому, что идея рефлексии внутренне связана с идеей творческой активности субъекта. Как будет показано в феноменологическом анализе рефлексии о нерефлексивном отношении, она не может сомневаться в своем событийном статусе, она предстает как настоящее творчество – это преобразование структуры сознания.

«Критика способности суждения» вполне заслуживает того, чтобы ее метафизически рассказывали по-разному – и как часть критического анализа чистого разума (иначе невозможно было бы достигнуть полноты априорных принципов; в известном письме К. Л. Рейнгольду (декабрь 1787 г.), Кант недвусмысленно признает, что выявил три не соответствующие друг другу части философии, одна из которых содержит априорный принципы для телеологии, сообразной с эстетической способностью души), как важную проблематику критической философии, и как взгляд на само знание с широкой, промежуточной точки зрения, основанной не просто на принципах взаимодействия теоретической и практической философии, а на неких динамических принципах, позволяющих изучать эстетику как дисциплину, остающуюся в некоем колеблющемся

состоянии (но значит ли это, что она бросается из одной крайности в другую?), причины изменения движения от одного раздела философии к другому, а также причины структурного напряжения, колебания между ними: а само субъективное колебание в познании, по признанию Канта, всегда настораживает, вызывает душевную тревогу, что само по себе понятно, ибо «вначале все наши познания темны» – отсюда сомнения, противоречия, возражения, чередующиеся с прояснением самих колебаний; и здесь большое значение имеет культура общения, формы обсуждения проблем в научном сообществе, взаимопонимание между сторонниками различных точек зрения, и «большой талант проявляется в том, что [стоящие на одной точке зрения – Н. К.] могут ясно представить [свои] колебания другим» [\[11, с. 295\]](#). Такое изучение эстетики крайне важно для выявления оснований динамики построения метафизического здания, самой метафизической системы. И вполне понятно, почему некоторые писатели считают, что сам ум старается уподобиться движению корабля, качаемого волнами. Вот почему так важна следующая кантовская характеристика метафизического стиля мышления. «В самом деле, если такой системе когда-нибудь суждено осуществиться под общим названием метафизики (а разработать ее во всей ее полноте возможно и во всех отношениях исключительно важно для употребления разума), то критика заранее должна исследовать почву для этого здания до той глубины, на которой залегает первое основание способности [давать] независимые от опыта принципы, дабы не осела какая-нибудь часть постройки, что неизбежно повлекло бы за собой обвал всего здания» [\[14, с. 71, 73\]](#). Следовательно, эстетика как критическое мышление внутренне связана с исследованием глубинной композиции, заложенной в основание проекта метафизики – и как природной способности, и как априорного синтетического знания. Но что, собственно, предполагает эта композиция – структурно-смысловое подобие теоретической и моральной частей метафизики, их связь по аналогии или что-то другое? Выяснить это и следует в данной статье.

#### 1. Трансцендентальный аспект исследования эстетической способности суждения.

Выявить метафизические основания эстетики невозможно, не прояснив внутреннюю связанность всех аспектов кантовского критицизма. И здесь в первую очередь стоит вопрос о том, как возможен синтез эстетики с такими интеллектуальными направлениями, которые, казалось бы, довольно проблематичны для нее: например, с теми же априорными принципами и понятиями, составляющими предмет метафизики или первой философии. Ведь ее принципы, сообразно которым могут быть даны предметы в художественном опыте, принципы способности суждения нельзя рассматривать в рамках измененного метода мышления, из которого исходили аргументы относительно высказывания о невозможности дедуцировать их из априорных понятий. Эстетические понятия, которые мыслятся рассудком, могут быть даны лишь в опыте их применения, творческого воплощения. Поэтому изощренную опытом способность суждения нельзя рассматривать как особую часть в системе чистой философии (метафизики) как мастерства, она есть специфический психологический феномен, описываемый в качестве особой познавательной способности. Так постепенно завязывается сложный вопрос об отношении метафизического, когнитивного и психологического в моделях эстетического развития, который впоследствии будет дополнен дилеммой о непознаваемом сверхчувственном, его умственным изображением в качестве воображаемого, но реально непретворимого эстетического принципа нравственной деятельности, выражаемого категорией гармонии моральной сферы – согласно Канту, сама «гармония возможна благодаря тому, что Бог есть причина нравственности» (АА XX, S. 336). То есть сверхчувственное фактически обосновывает единство этического и



эстетического, красоты и добра, и такое обоснование перерастает в эстетический символизм духовного мира, имеющий и смысловое и чувственное значение, скрытое в его таинственных образах. Незримое сверхчувственное, с которым соотносится эстетический вкус, есть некое запредельное состояние, благодаря которому возможен синтез символического понимания красоты и моральных представлений. Вместе с тем именно со сверхчувственным сочетается многообразие высших познавательных способностей, без этого сочетания невозможно было бы осуществить их согласование с притязаниями вкуса. Такое сочетание есть условная вероятность событий в субъективном и природном мире, хотя такая вероятность не совпадает ни с тем, ни с другим. Данное сочетание является неким своеобразным явлением, которое граничит со сверхчувственным как основой свободы. На этой непостижимой для нас границе происходит всеобщий синтез теоретической способности с практической способностью. Сам умопостигаемый мир возможно помыслить также в понятии свободы через формальное законодательство. Здесь важно уяснить, что Кант понимает под самой формой, для него она – способ, как становится ясно еще из «Критики чистого разума», упорядочивания многообразного в явлении, он «находится готовым в душе *a priori*» и к нему следует относиться как к чему-то изолированному от чувственности. Как видим, Кант строит эстетическое здание на глубоком фундаменте трансцендентальной философии, который заполняется не только нашими перцептивными способностями, но и духовными структурами.

Решение вопроса о синтезе эстетики с указанными выше интеллектуальными направлениями предполагает и осмысление того, как совмещаются две части самой «Критики способности суждения» – эстетика и телеология, к проблеме такого совмещения обращено внимание некоторых современных западных исследователей. При этом здесь акценты смещаются с эстетики в область культурологии, которая представляется как едва ли не новый способ понимания этого соотношения. В подтверждение своей позиции сторонники такой точки зрения иногда ссылаются на кантовское суждение о культуре как «последней цели». Вопрос в том, о последней цели чего идет речь. В эстетической части «Критики» Кант говорит прежде всего о культуре душевных сил и морального чувства, но вряд ли такая трактовка способна претендовать на выражения эстетического смысла трактата. Явно надуманным выглядит утверждение автора, будто во введении к «Критике» Кант выдвигает взаимозависимые аргументы в пользу того, как культура демонстрирует подчинение природы своей сверхчувственной основе: это, мол, центральный вопрос, на который он стремится ответить в своей работе. Но у Канта во введении речь идет не о культуре, а о доказательстве единства сверхчувственного как принципа природы с понятием свободы, имеющем мировоззренческий смысл. Как полагает С. Бремне, «понимание критики суждения с точки зрения культуры позволяет нам увидеть, что две части работы не просто имеют сходство или общие темы, но и предполагают друг друга, что [позволяет] выяснить, как природа подчиняется свободе» [\[3, С. 367\]](#). Но общей темой этих частей, которые также не подразумевают друг друга, являются не культура, а целесообразность как эстетический принцип.

Но в чем проявляется различие культурологического и телеологического подходов? В работе С. Бремне также утверждается, что кантовская концепция культуры предоставляет собой новый способ понимания указанного выше совмещения. Действительно, Кант утверждает, что культура является одновременно "конечной целью" природы и должна определяться в терминах "искусства в целом" (видом которого является изобразительное искусство). Следовательно, исходя из наших собственных культурных предпосылок, мы оказываемся на чисто эстетической территории. В критике

телеологического суждения культура, как последний эмпирически познаваемый телос природы, служит связующим звеном между природой и свободой, в то время как в критике эстетического суждения именно через культуру проходит связь между искусством и моралью. Что касается моральной культуры, то она «приведет человека к понятию о Боге, к которому его не приведет никакой спекулятивный разум. Однако доказательства разума возможны в той мере, в какой разум настолько культивирован, чтобы иметь в своем владении все аргументы, которые ставят вне сомнения все основания спекулятивного разума» [\[16, с. 200-201\]](#). Но какая степень культивирования разума приводит к теологии? В любом случае Кант предлагает различные, но взаимозависимые аргументы в пользу того, как культура демонстрирует подчинение природы своей сверхчувственной основе: это центральный вопрос, который Кант задает и на который стремится ответить в «Критике способности суждения». Таким образом, он не только развивает концепцию, существенную для обеих частей «Критики»; он также демонстрирует, как эти две части могут восприниматься в качестве взаимодополняющих, причем каждая дополняет другую с тем, чтобы решить важнейший метафизический вопрос. Таким образом, понимание критики суждения, предполагающее расширение горизонта культуры, позволяет нам отыскать не только сходство двух частей работы, но и обнаружить место действия для метафизического исследования.

Можно ли рассматривать позднюю редакцию кантовского введения как новую программу эстетических исследований или это просто уточнение и развитие наработок, которые были осуществлены в первой редакции? Если ранняя редакция введения начиналась с рассмотрения философии как системы, то во второй редакции сначала ставится вопрос о разветвлении самой философии, понятийный аппарат которой соотносит принципы рационального познания с объектом. Ставя вопрос о конститутивности эстетического суждения, Ульрих Зееберг при этом подчеркивает, что «единство рациональности, поскольку оно связано с идеей единства всей реальности, исходя из которой рациональный субъект может понять только самого себя, оказывается плодотворной основой для объяснения... специфики эстетического опыта, как он предстает именно в дифференциации рациональных способностей человека в современную эпоху» [\[37, с. 963\]](#). Существуют два уровня аппарата этого объяснения, предполагающие понятие природы и понятие свободы (причинности, необходимости и свободы, случайности, целесообразности), они-то и дают различные принципы возможности их предметов. Первый уровень, описанный в «Критике чистого разума», посвященной метафизике и эпистемологии, создает условия для теоретического познания как философии природы, законодательство которой распространяется только на явления; принципы этого познания невозможно извлекать из всегда чувственно ограниченного понятия природы. Следует заметить, что современная западная аналитическая эпистемология, объявившая семантику *prima philosophia*, оспаривает принципиальные установки трансцендентальной философии, ее теоретического ядра: правда, ряд ее представителей значительное внимание уделяет «конструированию кантовской семантики сингулярной когнитивной референции» [\[44, p. 117\]](#), но многие из них полагают, что система Канта была построена все же на других принципах. Некоторые аспекты оппонирования трансцендентальным концепциям сказываются и на установках сегодняшней аналитической эстетики. Второй уровень создает предпосылки для практического познания как философии морали со своим законодательством, эти предпосылки как раз и предшествуют телеологическим установкам. Законодательство и первого, и второго уровня имеет отношение только к совокупности предметов всего возможного опыта, рассматриваемых как явления. Теоретическое законодательство осуществляется рассудком, практическое – разумом, и то, что тот и другой, «беспрестанно ограничивая себя – правда, не в своем

законодательстве, а в своих действиях в чувственно воспринимаемом мире, – не составляют нечто *единое*, объясняется тем, что понятие природы может, правда, представить свои предметы в созерцании, но не как вещи сами по себе, а только как явления, понятие же свободы может в своем объекте представить некую вещь саму по себе, но не в созерцании; стало быть, ни одно из этих понятий не может дать теоретическое познание своего объекта (и даже мыслящего субъекта) как вещи самой по себе, которая была бы самым сверхчувственным; идею о нем хотя и следует положить в основу возможности всех этих предметов опыта, но сама она никогда не может быть возведена и расширена до познания» [\[14, с. 89\]](#). Поскольку рассудок и разум, выражением понятийной сферы которых выступают различные категориальные структуры эстетического знания, ограничивают себя в своих разрозненных действиях в чувственном мире, а, следовательно, и в эстетической области, то такое ограничение затрагивает и представление о форме предмета, с которой Кант как раз и связывает прекрасное в природе. Но таковым предметом не может являться вещь сама по себе, его образ передают особенные явления, которые Кант называет либо искусством чувственной истины, либо искусством чувственной видимости (живопись). В отличие от понятия природы, понятие свободы может представить идею вещи самой по себе или сверхчувственного, в эстетике такое представление осуществляется опосредованно – через художественное созидание. Художник может воплотить идею сверхчувственного в своем произведении, но, сколько бы мы ни рассматривали его, там мы ее не увидим.

Вглядываясь в бесконечный горизонт, который мы стремимся перешагнуть, чтобы приблизиться к вещи самой по себе, мы ощущаем свою собственную безосновность, от которой не могут спасти ни понятия рассудка, ни понятия разума. Но существует и более близкий нам горизонт, который представляет собой «совпадение границ нашего познания с целями человечества» [\[11, с. 222\]](#), сосредоточение наших адекватных знаний. В отличие от этого логического горизонта, эстетическим горизонтом можно назвать тот, который является достаточно специфическим: здесь указывается на расположение способностей относительно вкуса, на взаимосвязь конечного и бесконечного, на красоту отношений между ними. Тут мы возлагаем надежду на действие идей, придав им только практическую направленность в соответствии с законами из понятия свободы, не прибегая к теоретическим конструкциям, которые не способны расширить наше познание до сверхчувственного. Отсюда следует, что между природой как чувственно воспринимаемым миром и свободой как сверхчувственным лежит «необозримая пропасть», так что переход от первого ко второму невозможен. Но переход через необозримую пропасть, невозможный для одной способности, можно строить благодаря формированию другой способности – эстетической, которая всегда выстраивает великолепный герменевтический мост. Ведь само искусство выполняет некое подобие акта трансцендирования, ввиду своей онтологической укорененности в свободе: хотя чувственное не может воздействовать на сверхчувственное, тем не менее понятие свободы должно осуществить собственное целеполагание в чувственном мире в соответствии с ее законами, и в этом положении содержатся все предпосылки для раскрытия емкого понятия искусства как созидания через свободу, которое Кант построит впоследствии. Само свободное искусство представляется Канту облагораживанием человека, *Humaniora*. Правда, «то, что относится к прекрасному искусству... еще не совсем свободно, ибо художники и т. д. все еще механистичны. Поэзия и красноречие уже свободнее. Гуманист есть тот, кто трактует красоты и культивирует свой дух, изучая древних, дабы изгнать из него дикость. Из этого вытекает та светскость [*Urbanitaet*], которую мы замечаем у древних, и историческое познание важно в том отношении, что оно изгоняет неотесанность» [\[11, с. 227\]](#). Другими словами,

свобода как сверхчувственное осуществляет в чувственно воспринимаемом мире ту художественную цель, на которую указывают его предписания. Вообще говоря, природу следует мыслить таким образом, чтобы логика – эта, по Г. Шпету, «азбука наук», – содержащая описание природных форм, совпадала, по крайней мере, с возможностью телеологии, реализуемой в ней по понятиям свободы. Поэтому, несмотря на разнородность понятий природы и свободы, Кант все же отыскивает «основание единства сверхчувственного», которое делает возможным и становление философии природы, и становление философии свободы, то есть переход от склада ума, усматривающего принцип природы, к складу ума, утверждающего принцип свободы. Поиск такого основания осуществляется не с помощью теоретических структур, а на пути эстетического рассмотрения как прояснения своеобразного значения суждения, что и составляет важнейшую задачу «Критики способности суждения». Такое изображение эстетики как системообразующего компонента кантовской системы не следует ни преуменьшать, ни преувеличивать. Э. Кассирер, выявляя историческое и духовное значение «Критики способности суждения», положившей «начало новому общему движению мысли», считал, что характерное для сложившегося в современном ему кантоведении понимания происхождения эстетики как структуры, возникающей лишь из стремления к членению метафизической системы, довольно сомнительно, ведь если допустить такую трактовку эстетики, «то ее историческое воздействие должно казаться почти чудом» [\[4, S. 291\]](#), мало что объясняющим: например, почему она оказала столь значительное влияние на художественную жизнь и последующее философское развитие. Тем не менее, чудо остается чудом – этим «внезапным удивлением души» (Декарт), и именно на него, как на сверхъестественное, сверхчувственное явление, обращает внимание кантовская эстетика. Ведь сказано: если бы все происходило по естественным законам нашей души – тогда творились бы подлинные чудеса. Возможно, именно поэтому для Канта столь важно самоопределение эстетики внутри метафизической системы. И критический анализ способности суждения должен способствовать разработке эстетической топологии, то есть способствовать пониманию природы эстетических пространств, которые задаются различными измерениями в системе трансцендентальной философии.

При разработке такой топологии современная эстетика выявляет принципиальные изменения в понимании художественного действия, поскольку предмет искусства не может быть абстрагирован от субъекта, его свободы и созидательной эйфории (правда, некоторые установки предполагают именно такую абстракцию, а то и вовсе построение бессубъективной эстетики); несмотря на свою расплывчатость, этот предмет мыслится как творческий результат соприкосновения мира и человека, в некотором смысле создающего свой собственный мир и проецирующего свою индивидуальность на структуры опыта. С этой точки зрения крайне важно кантовское понимание эстетического действия как расширенного, то есть опирающегося на весь репертуар сознания для постановки на мировой сцене. В представлении Канта, структуры эстетического восприятия мира предстают как деятельностно, творчески ориентированные, даже как бы трансцендирующие их, поскольку сами эстетические понятия описывают чувственный мир не сам по себе, но как символизацию сверхчувственного мира. В процессе размышления над способами соединения обособленных частей теоретической и практической философии, эпистемологии и морали в «Критике способности суждения», Кант находит и имманентные свойства и принципы самой эстетики и философии искусства, основывая свои построения на глубоком изучении эстетических произведений своих предшественников. Как подчеркивал В. Ф. Асмус, кантовская эстетика возникает вследствие построения философии как системы.

Кант свои размышления о таком превращении облекает в форму осмысления границ способности суждения. Иногда, говоря о критике чистого разума (чистота эта обеспечивается точностью настройки на осуществление априорного законодательства) или о критике чистой познавательной способности как таковой, он именно в ходе этого критического анализа предпринимает ради возможности построения своей системы новое структурирование всей мыслительной ткани, при котором необходимо выделить в качестве одной из существенных частей такой критики способность суждения, которая оказывается «как бы средним членом, с помощью которого соединяются разрозненные моменты. Именно в силу разрозненности они нуждаются в чем-то третьем, что осуществляло бы функцию связи, поскольку ни один из противоположных моментов – ни рассудочное понятие, ни чувственное многообразие – не имеет собственного определения, через которое он мог бы соединиться со своей противоположностью. Когда мы имеем эмпирическое понятие, его связь с чувственным многообразием уже заложена в нем именно потому, что его происхождение вторично, возникает у нас путем выявления и абстрагирования общих свойств предметов опыта; но когда перед нами чистое понятие рассудка, категория, не имеющая никакого признака, по которому мы могли бы ее применить к тому или иному чувственному материалу, то необходим посредник, могущий обеспечить возможность этого применения. Таким посредником, по Канту, и является способность суждения» [\[5, с. 84-85\]](#). С появлением такого посредника трансцендентальная структура охватывает критику чистого рассудка, критику чистой способности суждения и критику чистого разума. И развитие идей эстетики в критической философии как раз и осуществляется на пути концептуализации специфической способности суждения. Произведя деление философии на две главные части – теоретическую и практическую, Кант через понятие способности суждения подходит к эстетике как структурно-смысловому подобию эпистемологии и морали, как к метафизической сингулярности. Уже в первой «Критике» он весьма своеобразно вводит понятие способности судить и воображать, канон которой создает мыслительный ландшафт, направляющий ее на схематизацию и применение дискурсивных понятий к явлениям и умение подводить под правила, принятые в этой дискурсивной области. Для применения понятий «нужна функция способности суждения, на основании которой предмет подводится под понятие, стало быть, нужно еще иметь по крайней мере формальное условие, при котором нечто может быть дано в созерцании. Если это условие – способность суждения (схема) – отсутствует, то такое подведение не может состояться, так как нам не дано ничего, что могло бы быть определено только по форме предмета» [\[16, с. 403 \(304\)\]](#). Кант вписывает эту способность в структуру высших познавательных способностей, рассматривая ее в качестве задающей логическую аналитику понятий, суждений и умозаключений. Эта аналитика абстрагируется от содержательных моментов познания, а без них в эстетической области все становится проблематичным – ведь, по знаменитому положению Канта, мысли без содержания пусты, а созерцания без понятий слепы (хотя некоторые представители современной эстетики и ставят под сомнение именно содержательный аспект эстетического знания, фиксируя его содержательную размытость), ибо здесь нельзя обойти вопрос о том, что же, собственно, излагается, изображается в произведении искусства, или в чем заключается своеобразие красоты.

Но есть ли запрет на указанное абстрагирование в трансцендентальной логике? Его здесь нет, почему Кант и говорит о трансцендентальной способности суждения как едва ли не об эстетическом явлении, то есть о выражении выдающихся способностей человека, о высокой степени одаренности, о его особом таланте, при этом концептуальное оформление этих способностей во многом совпадает с философией

художественного мышления, осваивающей и другую способность – способность суждения о целесообразности. Для Канта способность суждения являет собой уникальное дарование, «особый талант, который требует упражнения, но которому научиться нельзя. Вот почему способность суждения есть отличительная черта так называемого природного ума и отсутствие его нельзя восполнить никакой школой, так как школа может и ограниченному рассудку дать и как бы вдолбить в него сколько угодно правил, заимствованных у других, но способность правильно пользоваться ими должна быть присуща даже школьнику, и если нет этого естественного дара, то никакие правила, которые были бы предписаны ему с этой целью, не гарантируют его от ошибочного применения их» [\[16, с. 251 \(172\)\]](#). Схожим путем можно идти и в эстетике: природный дар художника – его исключительные способности, прирожденный талант, ему, конечно, может быть нужна школа, профессиональная программа которой способствует развитию методов обучения, например, рисованию, постижению правил искусства, она поощряет практиковать спонтанность, сосредоточиваясь на основных компонентах произведения искусства, но это не значит, что сами художественные дисциплины научат таланту живописца или музыканта: можно изучать сольфеджио, развивающее музыкальный слух, но не стать композитором.

Трансцендентальная логика нормативно корректирует деятельность способности суждения в процессе применения чистого рассудка, но не приведет ли эта нормативность (оспариваемая, кстати, определенной частью современного эстетического сообщества) к подмене фактически данного, познаваемого рассудком, должным, провозглашаемым разумом. Возможно ли избежать такой подмены? Это слишком сложный вопрос, чтобы рассматривать его в рамках настоящей статьи. Укажем лишь на то, как этот вопрос связан со столь важной для эстетики темой произволения, спонтанности, которые ведь всегда чувственны: законы долженствования как выражения необходимости и связи с основаниями, не следует выводить из того, что дано нам в опыте; он-то и определяет произволение, а в отношении возможных нравственных поступков, интенцией которых как раз и является долженствование, эмпирия есть не что иное, как «мать видимости» (Кант), заключенной в явлениях. Разум же не следует их порядку, а поступает чисто эстетически – «совершенно спонтанно создает себе собственный порядок исходя из идей» [\[16, с. 715 \(B 576\)\]](#).

История разума, правда, похожа скорее на театральную пьесу, чем на упорядоченную связность событий. Кант полагает, что понимание перспектив развития философии не приходит из признания возможности совершенствования дискурсивной сферы априорного знания; эти перспективы философ связывает с критическим мышлением, позволяющих избежать заблуждений способности суждения, а они могут сказаться на эстетическом мышлении, которое само по себе не есть один только продукт чувств. Специфика самой трансцендентальной философии заключается в том, что ее построения основываются на понятиях, которые относятся к своим предметам *a priori*, и поэтому она «должна с помощью общих, но достаточных признаков указать также условия, при которых предметы могут быть даны в соответствии с этими понятиями, так как в противном случае эти понятия не имели бы никакого содержания, т. е. были бы только логическими формами, а не чистыми понятиями рассудка» [16 с. 253 (175)]. Вот почему столь важно для нас трансцендентальное учение о способности суждения, которое формирует не только систему указанных соответствий, выражением которых является схематизм и основоположения чистого рассудка, но и является условием обоснования самой эстетики в процессе концептуализации рефлексивной способности суждения.

Фундаментальное нововведение кантовского подхода заключается в том, что он



выявляет нашу способность воспринимать эстетическое действие как ответ, даже как мерцание целостной структуры сознания. Критика познавательных способностей как условий получения априорного знания выявляет их прочные границы. Но границы рассудка и разума не непосредственно соприкасаются друг с другом, между ними лежат обширные пространства, все многообразие которых Кант как раз и обозначает термином «способность суждения». Как и другие познавательные способности, она должна содержать в себе собственный априорный принцип. Но кроме критики познавательных способностей Кант обнаруживает еще один критический регион, схожий с познавательными способностями, – критику способности создания наглядного образа или представления. Обе познавательные способности можно рассматривать как реализацию способностей души, каждая из которых настолько специфична, что невозможно найти их общий корень. Это «ансамбль способностей» (С. Л. Рубинштейн) души образован, в представлении Канта, прежде всего познавательной способностью и способностью желания, диалог которых крайне важен для продвижения сознания по некоему срединному пути, описываемому способностью удовольствия или неудовольствия (иногда он называет его «чувством нравственно интеллектуальным» (АА XX, S. 345)) и находящему множество конкретных параметров. К эстетике имеет непосредственное отношение не только последняя способность, но и способность желания, поскольку без нее мы не в состоянии объяснить наши творческие возможности, удостовериться в достаточности наших внутренних ресурсов для создания предмета. Само желание рассматривается как аффект, вожеление или неудержимое стремление, побуждающее нас к напряжению своих сил, свидетельствующих о своеобразной диалектике души, в глубинах которой как раз прорастают эстетические ростки из зародышей творчества. У человека имеются особые желания, «когда он побуждается к созданию объекта *только* через свое представление, от которого он ведь не может ожидать какого-либо результата, так как он сознает, что его механические силы (если так надлежит назвать непсихические силы), которые должны быть определены этим представлением, чтобы создать объект (стало быть, опосредованно), либо недостаточны, либо вообще направлены на нечто невозможное...» [14, с. 95]. Так рассмотренный ансамбль творческих способностей будет относиться не просто к сфере психологии, а к сфере критической философии только в том случае, если и для способности удовольствия удастся найти ее априорные принципы. Вообще, мы имеем знание о наших способностях только после того, как установили порядок их испытания. Результатом такого испытания души и являются проявления творчества. Все они – лишь следствие того, что Кант называет благотворным устройством нашей природы.

Если мы собираемся исследовать эстетический опыт с помощью приемов, достаточно строгих для того, чтобы он стал релевантным для метафизики как науки, то нам потребуется концепция специфической способности суждения. Для каждой из указанных выше способностей устанавливается собственное априорное законодательство: для познавательной способности – рассудком, его особенность заключается в теоретическом познании, поскольку оно соотносится с явлением; для способности желания – разумом в соответствии с понятием свободы. Подобно тому, как между рассудком и разумом, рассмотренным в их логическом применении, находится способность суждения, так и между познавательной способностью и способностью желания находится чувство удовольствия, зависимое от последней способности. Что же касается способности суждения, то относительно нее в этой схеме сразу возникает вопрос: раз в поиске принципа способности суждения нельзя опираться на логический закон, то как она может реализовать свою познавательную способность, ориентируясь при решении задач на понятия? «Способность суждения вообще есть способность мыслить особенное как

подчиненное всеобщему. Если дано всеобщее (правило, принцип, закон), то способность суждения, которая подводит под него особенное (и в том случае, если она в качестве трансцендентальной способности суждения а priori указывает условия, сообразно которым только и можно подводить под это общее), есть *определяющая* способность. Но если дано только особенное, для которого надо найти всеобщее, то способность суждения есть чисто *рефлектирующая* способность» [14, с. 99]. Для эстетики принципиальное значение имеет последняя способность, которая, правда, не имеет автономного законодательства, и потому не может создать новый мир, отличный от мира природы и мира свободы; рефлексивная деятельность ориентирована на то, чтобы самой измышлять или сочинять закон для многообразных форм природы или для модификаций ее трансцендентальных понятий. Фактически перед нами стоит чрезвычайно трудная задача, как создавать всеобщее. Ее не в состоянии решить даже рассудок, поскольку его законодательство написано для того, чтобы объяснить возможность природы, а указанные модификации предполагают выявление как бы особых точек на размытом эмпирическом изображении. Законодательство же для многообразных форм природы может представляться рассудку случайным, но все же, если отталкиваться от некоторого загадочного принципа единства многообразного, без которого не может быть построена метафизическая система, необходимым. Отсюда следует, что для рефлексивной способности суждения требуется собственный принцип, который невозможно обнаружить эмпирически, так как он призван аргументировать, с какой целью следует концептуализировать многообразие частных принципов опыта, упорядочить их в виде системы эмпирического знания. Поиск этого принципа способности суждения убеждает нас в том, что для нее характерен широкий диапазон эквивалентности. Ее интерпретация осуществляется на основе собственной автономии (замкнутости; рефлексии о законах природы, способность суждения тем не менее предписывает закон не природе, а только самой себе, формирует свой понятийный аппарат). Такая трактовка основы непосредственно сказывается на понимании эстетического опыта, который, с точки зрения А. Керн, «автономен не потому, что он не имеет отношения к познанию, а потому, что он превращает наше познание в момент игры» [23, S. 10]. А это многое меняет в интеллектуальной среде, поскольку требует нового априорного принципа в кантовской системе: «так как понятие об объекте, поскольку оно содержит в себе также основание действительности этого объекта, называется *целью*, соответствие же вещи с тем свойством вещей, которое возможно только согласно целям, называется *целесообразностью* ее формы, то принцип способности суждения в отношении формы вещей в природе под эмпирическими законами есть *целесообразность* природы в ее многообразии. То есть, природа посредством этого понятия представляется так, как если бы некий рассудок содержал в себе основание единства [в] многообразии ее эмпирических законов» (AA V, S. 180-181). Понятие целесообразности задается через свойства, реализуемые в способности суждения; именно благодаря открытию телеологического принципа эстетика и приводится в систему трансцендентальной философии, а ее нормы кодифицируются в ней. Для эстетики важно и то, что свойства самой целесообразности непосредственно связаны с творчеством. «*Цель* есть предмет произволения (разумного существа), посредством представления о котором произволение определяется к поступку для произведения этого предмета» [19, с. 27 (381)]. Понятие целесообразности никак не соотносится с целостью границ природы и не подлежит какой-либо объективации, оно может являться только способом рефлексии о ней как предмете опыта. Его нельзя сводить к моральным представлениям – этим версиям практической целесообразности. Единственное, что выдает эстетическое значение этого понятия, так это то, что оно мыслится метафорически, по аналогии с искусством. Особая область значений связана и с рефлектирующей способностью

суждения, которая, если рассматривать ее эпистемологически, будет приобретать здесь лишь регулирующего принципа. Указывая на само значение, интересно было бы проследить, как развивалась его концептуализация в современной семантической философии и какую роль она сыграла в семантической эстетике. Ведущие члены этой философской традиции сомневаются в семантическом построении (разрабатывающем теорию значений, осмысливающую концепции, суждения и пропозиции) кантовской системы. Само рождение семантики происходило в условиях, когда предпринимались, как подчеркивал Альберто Коффа в своем анализе семантической традиции от Канта до Карнапа, усилия к тому, чтобы «избежать кантовской теории *a priori*». Но насколько успешными были эти усилия, в том числе и в эстетике, – это тема специального исследования. Значит, с помощью понятийного аппарата для осмысления способности суждения не выстраивается никакая познавательная модель, само понятие обладает здесь лишь нормативным стилем. Значит ли это, что у способности суждения нет иной опоры, кроме истории ее собственной автономии. Что же это за история? И разве написана история хоть одной способности, например, такой способности, как вкус, который для Канта как раз и есть эстетическая способность суждения? Философ иногда называет его благорасположением – созерцательным, бездеятельным.

## 2. Метафизическое апостериори и синергия гармонии

В дальнейшем эстетические структуры рассматриваются Кантом в контексте метафизического обоснования научного знания, методологии анализа эмпирического и теоретического знания. Мы даже не подозреваем, какими сокровищами мы обладаем в области знания. «Если бы мы ведали о том, что знаем,... тогда мы приходили бы в изумление от того, какие сокровища сокрыты в нашем знании» [\[21, S. 843\]](#). Но какие сокровища сокрыты в эстетическом знании? Для открытия этих сокровищ крайне важно уяснить соотношение трансцендентального принципа и одной особенности метафизического принципа в «Критике способности суждения». Вообще, чтобы вещь стала объектом познания, необходимо априори выявить всеобщее условие для рассмотрения ее в качестве таковой, в этом случае она будет мыслиться через онтологический предикат, например, как изменчивая субстанция, или то, что существует само по себе. Под данным условием Кант и понимает трансцендентальный принцип. В отличие от него, метафизический принцип имеет одну специфическую грань, он предполагает такое же условие – только для эмпирически определенных объектов, которые впоследствии могут получить априорные характеристики; своеобразие их предикативного признака будет передаваться через понятие предмета, движущегося в пространстве, через представление о чем-то изменчивом, имеющем внешнюю причину, то есть акциденции. Кантовская концепция причинности претерпела значительные изменения в сторону механического описания природы в контексте теории живых существ, а такой сдвиг помогает нам, как справедливо подчеркивает А. Брайтенбах, «лучше понять многослойное кантовское понимание причинного знания» [\[2, p. 219\]](#).

До того, как была создана «Критика способности суждения», нововременная эстетическая наука еще не была признана в качестве серьезной научной дисциплины. Тогда (да иногда и сейчас) она не являлась единодушно признанным суждением о направлении исследований. В ней видели, скорее, свободное объединение различных аспектов определенных дисциплин (эпистемологии, психологии, истории искусства, искусствознания и так далее), проект их сближения по аналогии, чем единую дисциплину. Впервые она обретает такое единство в кантовской метафизике. Ведь, как ясно из предыдущего изложения, раз мы имеем дело с предметами эстетического опыта, то понятно, что мы можем подвести их только под метафизический принцип. В известном

смысле эстетический принцип – эта разновидность принципа практической целесообразности как определения свободной воли, и его можно рассматривать как «метафизический принцип, так как понятие способности желания как воли должно ведь быть дано эмпирически (оно не принадлежит к трансцендентальным предикатам). Оба принципа [трансцендентальный и метафизический – Н.К.], однако, все же не эмпирические принципы, а принципы а priori, потому что для связи предиката с эмпирическим понятием субъекта их суждений не требуется никакого дальнейшего опыта; эту связь можно усмотреть совершенно а priori» [\[14, с. 105\]](#). Поэтому эстетическому как форме метафизического апостериори нельзя придать смысл трансцендентального предиката, поскольку оно неразрывно связано с тканью опыта, хотя в эстетическом суждении связь самого предиката с субъектом интуитивно усматривается а priori.

Поэтому не удивительно, что дальнейшее обоснование эстетического допускает достаточно широкую вариативность. Показателем ее степени является прежде всего целесообразность. На принцип целесообразности, который нуждается в трансцендентальной дедукции, указывают априорные утверждения рефлексивной способности суждения, они отсылают к структурам эмпирического исследования природы, рассмотренной в многообразии ее частных законов, а также к выявлению условий подведения ее всеобщих законов под данное априорное понятие рассудка. Кант называет трансцендентальные принципы сентенциями метафизической мудрости, это – общезначимые изречения в виде правил, которые часто бросаются в глаза исследователю, типа: природа избирает кратчайший путь. Их нельзя обосновать чисто психологически, ведь эти нормы утверждают порядок, как должно судить. Предметы эмпирического исследования заданы различными способами, каждая из этих спецификаций не может быть познана а priori и поэтому для нашего суждения представляется случайной. Система эмпирических законов предполагает единство самого опыта, иначе мы не могли бы связать эмпирические знания в одно целое – некую эстетически значимую гармонию опыта, в том числе и художественного опыта. «Художник должен знать, как сгруппировать многообразие так, чтобы проявилось единство, если его картина должна понравиться. Истина есть самое предпочтительное основание единства... В эстетическом [совершенстве] она есть condition sine qua non и самое возвышенное негативное условие» [\[11, с. 218\]](#).

Но соответствие только условиям опыта в эстетической науке кажется все менее состоятельным как с логической, так и с эмпирической точки зрения. Всеобщие законы природы намекают на связь между вещами по их роду, хотя они ничего не говорят о специфической связи между ними. Однако развертывание специфической связи природных явлений ярче других выражает пути движения к тому направлению, которое вскоре станет основной интенцией эстетики, оказывающей влияние на эпистемологические и социальные связи. У Канта указанную специфику как раз и выявляет способность суждения как средство достижения чего-то такого, что считается априористским подходом: «для человеческого усмотрения случайное в особенных (эмпирических) законах природы все же содержит хотя и непостижимое для нас, но тем не менее мыслимое закономерное единство при связывании ее многообразного [содержания] в сам по себе возможный опыт» [\[14, с. 109\]](#). Это непостижимое закономерное единство (созданное рассудком в месте сопряжения частных законов, дабы установить априорный принцип познаваемости порядка природы) является тем не менее случайным, и такую случайность закономерного Кант мыслит как целесообразность природы. Принцип целесообразности априори предполагает раскрытие знаний о субординации родов и видов в природе, переход от одного рода к другому и

допускает различные виды каузальности.

Но как найти элегантное решение, которое станет промежуточным звеном между принципом целесообразности и эволюцией эстетического дискурса. Способность суждения признает соответствие природы с нашей познавательной способностью, что позволяет из столь запутанного для нас, несоизмеримого с нашей способностью понимания множества нитей соткать «путеводную нить для опыта», для эмпирического исследования, решить творческую задачу по созданию связного опыта, раскрыть, как «множилась связь» (Анна Ахматова). Данную задачу субъект решает рефлексивно, когда способность суждения вменяет самой себе в обязанность (своего рода самозаконие), реализуемую в форме закона спецификации природы в отношении многообразия ее эмпирических законов. «Следовательно, когда говорят: природа специфицирует в соответствии с принципом целесообразности свои всеобщие законы для нашей способности познания, т. е. для соответствия их с человеческим рассудком в его необходимом деле – для особенного, которое дает ему восприятие, находить всеобщее, а для различного (для каждого вида, правда, всеобщего) в свою очередь находить связь в единстве принципа, – этим природе не предписывают закона и не узнают от нее такого закона путем наблюдения (хотя наблюдением указанный принцип может быть подтвержден). В самом деле, это принцип не определяющей, а только рефлектирующей способности суждения; требуется лишь, чтобы эмпирические законы природы, как бы природа ни была устроена по своим всеобщим законам, непременно исследовались по этому принципу и по основывающимся на нем максимам, так как с употреблением нашего рассудка в опыте мы можем преуспевать и приобретать познания только в той мере, в какой имеет силу этот принцип» [\[14, с. 115\]](#). Указанное соответствие природы с нашей познавательной способностью, которое получает априорное обоснование в рефлективной способности судить о природе по ее эмпирическим законам, Кант и называет трансцендентальной целесообразностью. Она релевантна познавательной способности субъекта и представляет собой фундаментальное понятие рефлективной способности суждения, которая призвана эпистемологически мыслить бесконечное многообразие эмпирических законов согласно такому понятию. Принцип целесообразности не определяет ни природу, ни свободу, а является лишь максимой способности суждения, направленной на создание способа рефлексии о связном опыте, что вызывает в нас чувство радости – по сути, эстетическое состояние у исследователя от того, что ему пришлось встретиться с явлением систематического единства под эмпирическими законами, которое нам не дано обосновать.

Указанное элегантное решение Кант находит в своего рода нестрогой теории, заданной весьма своеобразными метафизическими установками. Здесь присутствует целый горизонт множества механизмов соответствия природы и эмпирических законов, среди них – ее соответствие эпистемически направленному намерению или плану действия, осуществляемому на основе принципа целесообразности. Из спонтанности законов природы и всеобщих законов рассудка не может возникнуть никакого намерения когнитивной деятельности, медитация намерения содержится только как цель способности суждения, предназначенной для того, чтобы внести в порядок природы по эмпирическим законам единство принципов и приписать эту цель самой природе. Процессы умственной деятельности, составляющие намерение как весомую часть нашего опыта, невозможно понять, если они не рассмотрены эстетически, а именно как выражение чувства удовольствия, как проявление рефлективной способности суждения относительно принципа субъективно целесообразной спецификации природы по ее родам и видам. Постигание доопытных оснований намерения задает и априорную аналитику чувства удовольствия, значимого для каждого, эта аналитика показывает, сколь

взаимосвязано порождаются когнитивная способность и мир, какую когнитивную гибкость проявляет здесь эстетический аффект. Если совпадение восприятий с категориями является эстетически нейтральным процессом, так как оно порождено чисто дискурсивным образом, то «обнаруживаемая совместимость двух или более эмпирически разнородных законов природы под одним охватывающих их принципом есть основание весьма заметного удовольствия, часто и восхищения, даже такого, которое не прекращается, хотя мы уже достаточно знакомы с его предметом... Следовательно, требуется нечто такое, что при рассмотрении природы обращает внимание на целесообразность ее для нашего рассудка, – старание подвести, где возможно, неоднородные законы ее под высшие, хотя все еще эмпирические, законы, дабы мы, если это удастся, испытали удовольствие от такой согласованности их для нашей познавательной способности; [указанную] согласованность мы рассматриваем как чисто случайную» (AA V, S. 187-188; ср. с другим вариантом русского перевода: [\[14, с. 119\]](#)). Если античная и средневековая эстетика вплоть до Нового времени («Гармония мира» Кеплера) задавалась учением о гармонии космоса, музыке сфер, то кантовская эстетике воспроизводит это представление с одним существенным изменением: для немецкого философа говорить о гармонии мира – это все равно, что говорить о гармонии вещи в себе, неизвестной нам, поэтому обсуждение этой темы переносится в другую плоскость: в плоскость метафизического апостериори.

Важно описать ту мыслительную основу, которая предполагается под стройностью, сцепленностью и компактностью этих представлений и порождаемой ими удовольствием в субъективном мире. Связанное со сферой понятий, данных посредством опыта, метафизическое апостериори имеет отношение к такому событию сознания и познания, которые направлены на воспроизведение рисунка мира вместе с рисующим, а такое их соединение есть некий первосинтез, априорная структура которого участвует в синтезе восприятия и в интенциональных актах, предназначенных для совершившегося в языке действия репрезентаций. Т. Тойфель рассматривает саму проблему синтеза в «Критике способности суждения» в контексте концепции особенности (в этой связи важно выяснить, в чем состоит эстетическая пикантность особенности), показывая, как «несинтезированные, нерепрезентные чувственные состояния (то, что Кант называет "частным как таковым") впервые становятся поддающимися синтезу» [\[39, с. 54\]](#). При этом само метафизическое априори Кант непосредственно соединяет с предпосылками способности суждения, которые, несмотря на неопределенность в отношении горизонтов идеальной целесообразности природы, содействуют пониманию того, как мир эстетически явлен нам не только в различных пространственно-временных масштабах, но и в концептуальном изображении его внутреннего устройства и гармонии. Ведь мы предпочитаем слышать «тех, кто подает нам надежду: чем больше мы будем знать природу в ее внутреннем строении или сравнивать ее с внешними, неизвестными нам теперь звеньями, тем более простыми мы признаем ее принципы и, чем дальше продвинется наш опыт, тем более гармоничной мы будем считать природу при кажущейся разнородности ее эмпирических законов» [\[14, с. 121\]](#). В сущности, речь идет о нарастающем движении к синергии гармонии. Действительно, важнейшее стремление рефлексивной способности суждения к достижению симметрии между природой и нашей познавательной способностью направлено на устранение каких-либо ограничений для реализации принципа симметрии в эмпирической сфере.

Другой аспект понимания удовольствия предполагает его связь с трактовкой творчества. «Удовольствие есть представление о соответствии предмета или поступка с субъективными условиями жизни, т. е. со способностью причинности, которой обладает



*представление в отношении действительности его объекта (или определения сил субъекта к деятельности для того, чтобы создать его)»* [\[20, с. 297\]](#). Именно удовольствие придает смысл сокровенному кругу согласия между предметностью и субъективностью, обуславливая корреляцию между ними и давая импульс для творческого действия сознания в самой действительности.

Вопрос состоит в том, как создать этот круг, как извлечь эстетическое содержание Божественной книги природы – своего рода естественного откровения. Эту книгу стремился прочесть еще Галилей. Для Канта она развернута в бесконечном многообразии природных вещей. Не менее важно выяснить, из чего же, собственно, создать постижимый порядок природы. Кант полагает, что он создается из запутанного состояния, несоразмерного нашей способности постижения. И приступая к трансцендентальному исследованию самой способности суждения и вкуса, мы сталкиваемся не просто с затруднениями, но и со сложнейшей проблематикой, «столь запутанной самой природой». Сказанное характерно и в отношении самого принципа способности суждения, который «встречается главным образом в тех суждениях, которые называются эстетическими и касаются прекрасного или возвышенного в природе или в искусстве. И тем не менее критическое исследование принципа способности суждения в них составляет самую важную часть критики этой способности. В самом деле, пусть сами по себе они ничем не содействуют познанию вещей, они все же принадлежат только к способности познания и указывают на непосредственное отношение этой способности к чувству удовольствия или неудовольствия» [\[14, с. 73\]](#). Эстетика имеет непосредственное отношение к погружению в таинственные глубины эпистемологической теории, к тому, что, собственно, подразумевает познавательная струнка.

Структуры метафизического апостериори и метафизики способности суждения открывают широкое поле трактовок, используемых для бесконечного распутывания формулировок и переосмысления таинственных выражений, касающихся кантовской эпистемологической модели. Некоторые эстетические понятия, которые мыслятся рассудком, включают в себя природу способности чувствовать, но эта область понятий довольно ограничена, поскольку через них способность суждения не может почерпнуть из себя априорный принцип отношения феноменального мира к сверхчувственному, но чтобы и вовсе не дистанцироваться от него, следует очертить место, на котором отношение к нему будет перемещено в одном эпистемически важном направлении – для познания природы исключительно в собственных целях способности суждения. Именно этот априорный принцип ориентирован на познание органических систем, на постижение течения реки жизни. Философы говорят, что войти в саму реку нельзя дважды, поэты же ставят вопрос о ее свойствах или природе:

Река такова, каковы в тебе ее смыслы...

(Р. М. Рильке. Из стихотворного цикла для Мадлен

де Бройль. III. Уход (пер. с немец. Н. Болдырева).

И хотя априоризм в способности суждения прямо не связан с чувством удовольствия, но если допустить такую связь, то именно в ней Кант и будет усматривать нечто «загадочное в принципе способности суждения», в эстетическом применении этой способности.

Но как мы, несмотря на эту загадочность, можем все-таки понимать образы устройства именно эстетической способности суждения как своеобразного введения в философию?

К этому устроению нередко привлекается внимание представителей когнитивной науки. Современные исследования существенно меняют предпосылки, из которых мышлению надлежит исходить при интерпретации соотношения эстетического и когнитивного. Усматривая новаторство Канта в понимании эмоции как особой структуры сознания (хотя никакого новаторства в таком понимании нет, в этом смысле новатором можно считать едва ли не Аристотеля), И. В. Кирсберг настаивает на трактовке кантовского понимания прекрасного как внекогнитивного эмоционального переживания, замечая, правда, при этом, что «следы когнитивного понимания эстетического сохраняются у Канта не только в силу давления господствующей новоевропейской традиции, представляющей как мысль, так и все сознание как понимание, но и, главным образом, в силу таинственности лежащего в основании всего эстетического чувства (не) удовольствия: ввиду его неясности все кажется неопределенным и граница когнитивного не видна. С исключительной прозорливостью – наперерез всей новоевропейской концептуальности – Кант увидел чувство вне познания и мысли, но так и не создал концепцию, ведущую к расширению понимания сознания – показывающего собственное качество его внекогнитивных структур (эмоции и воли)» [Кирсберг, 2023, с. 176]. Что касается невидимой границы когнитивного, то Кант утверждает как раз прямо противоположное, настаивая на том, что относительно способностей познания, рассмотренных с точки зрения применения разума, мы можем устанавливать границы. Кроме того, здесь сразу возникает еще несколько вопросов. Ведь не вся новоевропейская традиция рассматривала сознание как понимание (если усматривать в самом понимании не только познавательную способность): в ней присутствовало и представление о невыразимости сущности сознания, о самосознании, о рефлексивном статусе сознания. Кант акцентировал принципиальную невозможность что-либо знать о пребывающем внутри нашего сознания трансцендентальном субъекте (с самого деления на возможное и невозможное в его представлении и начинается трансцендентальная философия). Воля как природная способность, на которую влияет ум, – не просто качество внекогнитивных структур сознания, но и одно из пространств сознания, наделенного способностью к творчеству. «Воля – это способность или создавать предметы, соответствующие представлениям, или хотя бы определять самое себя для их создания» [20, с. 313], то есть свою причинность. Другой вопрос – можно ли считать знанием такую внекогнитивную структуру, как, например, восприятие? Далее, что считать когнитивным, а что – внекогнитивным (автор трактует саму эстетическую мысль как полностью отделенную от познания, в этом смысле она у него внекогнитивна). Не менее важно понять, куда отнести чувственное познание, и выяснить, находит Кант трансцендентальное решение вопроса о соотношении когнитивного и чувственного или нет. Как спекулятивный разум может внятно чувствовать свою силу в других областях? Имеют ли сами эмоции идеаторный характер: ведь идея – это все-таки нечто нечувственное, а самими идеями, как подчеркивал Кант, удивительно богат поэтический язык. Содержат ли некоторые абстрактные структуры аффективные оттенки? Наконец, почему автору кажется, что кантовское понимание сознания не показывает такое качество, как воля? Ведь сознание способности совершать поступки есть, по Канту, произволение, которое, хотя и аффицировано побуждениями, все же может быть определено к поступкам только на основании чистой воли. Со своими суждениями о задуманном и несовершенном Кантом И. В. Кирсберг связывает возможность видения перспектив критического анализа способности суждения. Но существуют ли какие-либо перспективы ее понимания в случае такой трактовки – большой вопрос.

### 3. Трудно уловимая красота метафизики

Метафизика усматривает в способности суждения изменяемую способность любого типа,

но определение и измерение этой способности достаточно проблематично. Обратимся сначала к «Критике чистого разума», здесь философ размышляет только об одном истоке формирования познания – рассудке, ведающем о себе как о событии построения конститутивных априорных принципов, минуя, за некоторыми исключениями, такие важнейшие теоретические способности, как разум и способность суждения. В последней способности Кант усматривает не что иное, как «дарование духа», именно оно, можно сказать, открывает пространство эстетических отношений между «я» и миром. В какой-то мере к такому открытию имеет отношение и воля как способность желания, поскольку она тоже есть способность создавать предметы, то есть воля, как подчеркивает философ, – это нечто определяющее самое себя для их создания. Почему же именно эти теоретические конструкции – разум, который, по Канту, всегда при нас, и способность суждения, в которой Кант видит сущность опыта в его отношении к рассудку, – необходимы для того, чтобы понять взрыв сложности эстетических структур за последние тысячелетия? Еще в «Пролегоменах ко всякой будущей метафизике, которая может появиться как наука» Кант рассуждал о человеческом разуме в отношении его произведений искусства («*menschliche Vernunft in Ansehung ihrer Kunstwerke*» (AA IV, S. 360)), то есть в отношении одного из его эстетических состояний. Что же это за эстетическое растворение проблем, которые будут возникать в дальнейшем при объяснении деятельности разума в «Критике способности суждения»? К ответу на этот вопрос нас приближают некоторые современные исследования, в которых анализируются эстетические истоки трансцендентального априоризма. Кант, как подчеркивала Т. Б. Длугач, «говорит об эстетике как о такой сфере, где, как это ни странно, возникает сама априорность разума, хотя для философии возможность этого остается загадочной и только предполагаемой» [8, 284]. К сожалению, у загадочности есть обратная сторона – неопределенность, которая допускает не вполне отчетливое выражение философской мысли и каскад интерпретаций. Другой, отличной от Длугач, точки зрения придерживается французский исследователь. Рассматривая соотношение разума и искусства, Жан-Люк Нанси отталкивается от кантовской постановки вопроса в самом начале «Критики способности суждения», оформляющейся в виде аналитики способов осмысления целесообразности природы по аналогии с искусством, иначе говоря – по аналогии с техникой. Но, как видим, проблема данного соотношения поднимается уже в «Пролегоменах», а в первой «Критике» указанная схема приобрела более широкий масштаб, становясь неотъемлемой частью проблемы соотношения разума и культуры. В последнее время западные исследователи уделяют внимание разработке междисциплинарной генеалогии теории самого схематизма в философии Канта. Схема чувственных понятий, напоминающая монограмму чистой способности воображения а priori, участвует в формировании предпосылок эстетического концепта образа, включая и художественный образ. Сегодня некоторые авторы прослеживают происхождение трансцендентального схематизма из литературных и художественных практик того времени. Для эстетики особое значение имеет предпринятое С. Морроу исследование систематических соответствий между теорией Канта и тремя способами переосмысления статуса движения и формы в литературе, искусстве и эстетике конца XVIII века: в преобразовании балета в пантомиму у Ж.-Г. Новерра, проведенном в его теоретическом труде «*Lettres sur la danse et les ballets*» (1760 г.), выразительная функция метра у Клопштока (1764-1779 гг.) и переоценка эстетического восприятия у Лессинга в «*Лаокооне*» (1766 г.). Такой подход, по признанию самого автора, «выявляет неожиданное происхождение теории Канта» [32, S. 10]. И все-таки эстетическая мысль Канта строится по преимуществу как исходящая из чисто философских подходов, а не из теоретического осмысления художественного опыта.

Размышляя о развитии кантовской темы разума-искусства, разума-художника у Ницше и романтиков, Нанси полагает, что здесь сосредоточены все вопросы, связанные с искусством. «А вот вопрос о разуме-художнике, впервые поставленный Кантом, означает искусство как таковое, и это не имеет никакого отношения к искусству как красоте» [\[35, с. 21\]](#). Но что это за двойственное строение искусства? Да и вряд ли можно согласиться с тем, что Кант впервые ставит проблему разума-художника, потому что она стала, по сути, уже перед Аристотелем в виде отнюдь непростой задачи по описанию деятельности зодчего-ума. У самого Канта отношение между разумом, красотой и искусством более сложное. Скажем, к какому представлению об искусстве можно отнести трансцендентально-критический вопрос о возможности искусства, стоящий в «Критике чистого разума»? И возможно ли членить эстетический априоризм на части? Если говорить только о самом искусстве в более широком контексте, то, надо думать, речь идет и о таком аспекте его понимания, который обозначается еще в первой «Критике», когда ставится вопрос о том, как возможно не только искусство, но и сам разум. По сути, между этими положениями возникают взаимно усиливающие аспекты, которые будут рассмотрены в «Критике способности суждения».

Метафизически не менее важен вопрос, какими границами обусловлен перенос кантовского рассуждения о человеческом разуме на понимание произведений искусства. Не могут ли эти произведения прельщать сам разум? Наконец, не означает ли указанный перенос, что эстетическое чувство как таковое положено в основу разума? Проективная связь когнитивных способностей, фиксируемая на этих границах, выявляет даже другую теоретическую конструкцию, не совпадающую с разумом; ее-то Кант и называет способностью суждения и оценки в ее теоретическом и практическом выражении, «эстетикой чистого практического разума». Особо печальная судьба постигает наивную эстетику, исповедующую установки обычного человеческого разума (а в какой-то мере и рассудка с его счастливой простотой), не обученного чему-то новому, но зато располагающего собственными аксиологическими критериями, в области теоретической способности оценки, когда он осмеливается отдалиться от чувственного мышления, в результате чего сам «приходит к непонятному, впадает в прямые противоречия с самим собой, по меньшей мере к хаосу недостоверности, смутности и непостоянства. В практической же области сила оценки только и начинает показывать себя с очень выгодной стороны, когда обычный рассудок исключает из практических законов все чувственные мотивы. Тогда он делается даже весьма утонченным; неважно, желает ли он быть придирчивым к своей совести или притязаниям других относительно того, что должно считаться справедливым...» [\[20, с. 91, 93\]](#). Но если такой рассудок исключает из практической области чувственные побуждения, то, как он, несмотря на свои тонкие струны, может соотноситься с эстетической способностью суждения. Этот вопрос касается и того, способна ли культура обычного разума теоретически направлять науку на новый – эстетический – путь исследования. Ответ на эти вопросы как раз и дает третья «Критика», в которой галерея особых способностей образует переход между такими частями здания познания, как рассудок и разум. Построение этой галереи познавательных образов предназначено для того, чтобы определить ее априорную архитектуру, выявить, какой род принципов структурирует эту переходную форму – конститутивный или регулятивный. Возможный смысл текста о переходной форме между указанными частями столь впечатляющего здания составляет представление о ней не как особой части чистой философии, являющей собой двухчастную композицию (теоретическая и моральная философия). Эта не-часть иногда трактуется как сегмент связи: но что, собственно, здесь имеется в виду – ведь сами сегменты бывают разными (link segment и mixing segment)? Переходный сегмент, как раз и имеющий форму

способности суждения, мыслится в качестве сегмента всеединства (в русской философии и искусстве понятие всеединства будет развито и дополнено понятиями всечеловечности и всеискусства) и способа создания целого. Но какой тип самой связи здесь предполагается – той, что подразумевает связь в идее или связь в действительности? Что касается первой, то каждому звену этой связи надлежит фигурировать не только в ситуации, описываемой понятиями средства и цели, оно равным образом «должно быть определено идеей целого со своим местом и своей функцией» [\[14, с. 657сн.\]](#). В то же время Кант сохраняет за этими звеньями и более широкое значение: нисходящий ряд причин и действий переходит в восходящий, и такой переход доминирует в эстетической сфере, поскольку произведение искусства, мыслимое как действие, удостоивается при построении восходящей линии характеристики причины произведения, вследствие чего оно предстает в качестве свойства действия.

Критический разум посредством своих априорных суждений теоретически выявляет законы природы, а практический – закон свободы. Но относится ли априорное начало к тому, что лишь опосредует связь, что преобразовывает  $\delta\iota\ \alpha\pi\sigma\tau\epsilon\lambda\epsilon\sigma\iota\ \chi\omicron\rho\delta\epsilon\iota\sigma\iota\varsigma$ , проходя через все струны теоретической и практической философии, то есть к способности суждения; может ли благодаря этому быть заложена основа для третьей, опосредованной структуры, имеющей косвенное влияние на другие части здания философии. Ее Кант представляет как двухчастную систему. Хотя еще в первом введении в «Критику способности суждения» он предполагал, что способность суждения может обосновать именно особую часть философии. К тому же, несмотря на то, что переходная форма между частями данного здания не есть особая часть чистой философии, эта форма все же притязает на то, чтобы стать формированием критики чистого разума. Критическое исследование способности суждения, имеющей свои эстетические импликации, должно являться первым шагом в обосновании метафизики. Само построение галереи искусств, разработка нового научного направления, связанного с эстетическими исследованиями, предполагает обоснование метафизики как науки, критический анализ ее априорных начал. Одновременно Кантом предпринимается и обоснование эстетики как введения в персональную метафизику, систематическое изложение ее в сжатой форме. На этом пути возникают большие трудности, поскольку положения способности суждения, развернутые в эстетической способности, не подлежат трансцендентальной дедукции из априорных понятий рассудка. М. Хайдеггер подчеркивал специфические характеристики кантовского понимания самой дедукции, сближая ее значение не с философскими, а с юридическими коннотациями. «При правовом споре "полномочия" подтверждаются, или же в "притязаниях" отказывают. Для этого необходимы две вещи: сначала установление обстоятельств дела и объекта спора (*quid facti*), затем – предъявление того, что законом признается как обоснованное правом (*quid juris*). Показ правомерности притязания юристы называют "дедукцией"» [\[43, с. 48\]](#). Объясняя, почему Кант выявляет проблему возможности метафизики в форме подобной юридической дедукции, Хайдеггер здесь же отмечает, что она требует «показа возможности априорной связываемости чистых понятий с предметами. Поскольку полномочия на употребление этих, не происходящих из опыта понятий, не могут быть проверены через апелляцию к их фактическому употреблению, чистые понятия» предполагают процесс дедукции, а в ней всегда нуждаются и эстетические суждения, только в последнем случае она происходит благодаря способности суждения. Но имеет ли отношение этот правовой спор к спору о психической силе, способной развернуть эстетическое действие, являющееся как бы серединой между рациональной интеллигибельностью и моральным пространством, как бы метафизической частью чувственности? Они-то и способны порождать состояние, при котором *activitas*

instantanea creationem, активность мгновения является творением, то есть действием не только архитектора мира, но и его творца. Речь идет о споре умопостигаемого и чувственного, заканчивающегося вердиктом относительно отстранения ума от деятельности чувств, которые, правда, сами по себе вообще не судят, но тем не менее мыслятся модусами импликации ума. Декартовский персонаж - Эпистемон даже сравнивает наши чувства, склонности и способность суждения (*entendement*) с различными живописцами, обладающими способностью участвовать в первичном познании. И, разумеется, лучший из живописцев – наш разум. Каким же талантом тогда должен обладать художник способности суждения?

Что касается юрисдикции самого суждения, то оно мыслится Кантом как представление относительно имеющегося у нас предметного представления. Суждение основано на «единстве деятельности, подводящей различные представления под одно общее представление» [16, с. 157 (93)]. Оно есть специфическая форма мышления, выполняющей синтез представлений в сознании, с которой пребывает в гармонии научная эмпирия исследования природы. И. В. Кирсберг ставят в упрек Канту то, что он якобы смешивает мысли и суждение, «не замечая, ввиду этого, различия высказывания и выражения» [29, с. 176], что звучит довольно странно. Но в чем, собственно, состоит смешение, например, способности суждения и возможности мыслить целесообразность, совершенно непонятно. Разве само суждение не связано с высказыванием мысли? Как говорил Э. Гуссерль, судит тот, кто высказывает принцип, а в самом выражении философ усматривал духовное формирование. При этом он подвергал критике видовой релятивизм: согласно его установкам, суждение истинно, поскольку имеет свои истоком видовую природу человека. Тему выражения Кант поднимает не раз – например, когда говорит о выражении притязаний суждения вкуса, о самом выражении как содержащем символ для рефлексии, о выражении для понятий по аналогии с созерцанием и т. д. Так что никакого смешения здесь нет. И в современных логических исследованиях в суждениях тоже усматривают мыслительное действие, выявляющее структурное отношение к составу высказываемой мысли. Что же касается обстоятельного изложения проблемы различия между высказыванием и выражением, то о нем уместнее говорить как о явлении более позднего периода, когда логики, как подчеркивал М. М. Новоселов, стали изображать суждение в качестве инварианта в классе возможных языковых представлений. Еще более сложный вопрос возникает, если учесть кантовскую тему телеологии, – Владимир Соловьев даже будет говорить об органической логике. Но новый уровень сложности привносит выдвинутая Андреем Тарковским идея органики логики. И как в этой связи трактовать способность суждения?

Прежде, чем мы пойдем дальше, стоит подчеркнуть, что Кант обращается к проблеме эстетического из самого средоточия философского знания, придерживаясь растущего убеждения, состоящего в том, что эстетический подход строится на основе способности суждения. Уже в средневековье и в начале Нового времени само суждение анализировалось как результат взаимодействия разума и воли, при этом обе эти способности рассматривались в качестве усиливающих друг друга. П. Рикёр диагностировал их действие как проявление «до-диалектического движения, переведенного на язык психологии способностей, которая, в свою очередь, зависит от космологического понятия причинности. Эта диалектическая ситуация [однако] не исчезла с появлением ни психологии способностей, ни поддерживающей ее космологии. Кантовское различие между теоретическим разумом и разумом практическим лишь сообщило новое выражение этой старой проблеме, и известны огромные трудности, с которыми сталкивается данная дихотомия в начале третьей “Критики”» [39, с. 88]. Эти



трудности в известной мере связаны с необходимостью определения в первую очередь свойств самой способности к созерцанию, чувственной способности, без которой невозможно выяснить эпистемическую реальность того, что привнесено нами в сами вещи, она-то как раз и сопряжена с эстетическим расширением, которое одновременно и наращивает возможности творческого действия, открывает новые регионы и уменьшает насыщенность метафизических красок. Помня об используемой в «Критике чистого разума» метафоре острова, можно сказать, что им является и эстетика, окруженная океаном страстей, миражей, творческих порывов. А к картине действия самого эстетического ума можно в некотором смысле отнести кантовскую характеристику образа действий рассудка, данную в начале третьей главы, содержащей трансцендентальное учение о способности суждения. «Мы теперь, - пишет здесь Кант, - не только прошли через всю страну чистого рассудка и внимательно рассмотрели каждую его часть, но также измерили ее и определили в ней место каждой вещи. Но эта страна оказалась островом, самой природой заключенным в неизменные границы. Она есть страна истины (интригующее название), окруженное обширным и бушующим океаном, этим местоположением иллюзий, где туманы и льды, готовые вот-вот растаять, кажутся новыми странами и, постоянно обманывая пустыми надеждами мореплавателя, жаждущего открытий, втягивают его в авантюры, от которых он никогда не может отказаться, но которые он тем не менее никак не может довести до конца». Аналогия с этим фрагментом можно использовать и для описания острова под названием «эстетическая способность суждения», измерить ее и определить ее границы Кант попытается в последней «Критике», испытывая жажду открытий на этом острове эстетических сокровищ, стремясь осуществить волнующее похождение мысли в мир переживаний, ценностей и произведений души; от этого хождения по мукам творчества она не может отступить, но и не в состоянии его завершить. Однако, самое важное здесь – в другом. Дело в том, что этим фрагментом открывается кантовский анализ оснований различения всех предметов вообще на *Phenomena* и *Noumena*, и само эстетическое как раз бесконечно колеблется между ними в поисках собственной опоры в структурах метафизического апостериори, то есть эстетическое вибрирует, как струна – не только целиком, но и частями, когда ее приводит в движение творческое напряжение, оказывающееся на метафизическом перепутье между феноменальным и ноуменальным, в состоянии едва ли не трансцендентальной амфиболии. Но здесь как раз и возникают определенные сложности для эстетики, поскольку уже критика чистого рассудка налагает запрет на онтологическое творчество. Эта критика «не позволяет нам создавать новую область предметов [но ведь такой новой областью как раз и являются предметы искусства - *H. K.*], помимо тех, которые могут предстать ему как явления, и запрещает уноситься в умопостигаемые [интеллигибельные] миры, хотя бы даже только в понятие о них. К этому нас очевиднейшим образом приводит ошибка, которую можно извинить, хотя и не оправдать; она состоит в том, что употреблению рассудка, противоречащему его назначению, придают трансцендентальный характер, и предметам, т. е. возможным созерцаниям, приходится сообразовываться с понятиями, а не понятиям – с возможными созерцаниями (на которых только и покоится объективная значимость понятий)» [\[16, с. 449, 451 \(345\)\]](#). В указанном здесь «помимо» и находится выход для эстетики, – и вполне понятно, почему Э. Гуссерль будет говорить о модусе явления именно как эстетическом модусе, подчеркивая при этом в письме к Гуго фон Гофмансталу (12.1.1907), что художник усваивает полноту образов, предназначенных «для творческих эстетических решений», в отличие от философа, который схватывает в понятиях смысловую ткань мира.

Само творческое напряжение может поведать нам многое о нас самих. В сущности, речь

идет о специфическом сотворении реальности как эстетическом произведении нашей души – а оно не совпадает с аффицированием чувственности чем-то запредельным ей – вещью в себе или вещью самой по себе. Причем Кант саму «тему аффицирования чувственности использует скорее как трамплин для перемещения в сферу активной познавательной деятельности человека, которая и является его главной темой» [34 с. 385]. Эта главная тема ярко раскрывается и кантовской метафизике творчества. В чем заключается специфика сотворения или творения? Чрезвычайно сложно определить, как в этом акте бесконечного проникновения внутрь мира и возвышения свободы, участвует многоликий субъект, лишь превращающий вещи в себе в вещи для нас. Но куда более важно определить, как теоретически соединить различные эстетические профили, имея в виду несовпадение некоторых конструкций и проблематизаций, например, метафизики творения, отличного и от творчества, созидания или от того, что Кант называет нашим собственным творением, и от произведения, вообще от какой-либо деятельности, от «искусства делания» (Прем. 7, 16). В эстетическом смысле значима библейская персонификация мудрости как художницы, родившейся еще до начала мира и приложившей свою руку к его созданию. Идея творения является средоточием чистого трансцендентального сознания, как раз и ориентированного на «прозрение неизмеримости творения» (Кант), в котором становится явной божественная свобода. Западная и русская эстетика, собственно, и рождается из первоначального созерцания мудрости божественного творения, это созерцание проявляет себя как благоговение перед одухотворенной красотой – столь возвышающей душу силой. Эстетика предстает в качестве сознания произведения, или, по Канту, «тождества великого создания» – *Identität der einen Größenerzeugung*, отсылающего к этому священному изначальному произведению; сама эстетическая субстанция – творчество – является позднейшим списком творения, на который направлено *intuitus derivativus* (производное созерцание, лишенное творящей силы Абсолюта). Справедливо подчеркивая, что вопрос о творении – этом иудео-христианском представлении, не сводимом к изображению ни созидания, ни действия, Ж.-Л. Нанси полагает, что в самой природе «нет места творению как таковому» [35, с. 22-23], а поскольку отсутствует его понятийное оформление, то мы не располагаем и сложившимся понятием природы. У Канта же все намного сложнее, во-первых, именно для природы только и можно мыслить высшую сущность, которая должна быть творцом вещей; идее всемогущего творца, как подчеркивал философ, подчинено все, хотя творец мира не образует целого с самим миром. Под термином творение, объективной целью которого является совершенство мира, а конечной целью – человек, философ имеет в виду свободную причину существования мира. Творение – достояние свободы (иногда вместо творения Кант использует выражения претворение в действительность из ничего или создание субстанции из ничего). Идея творения мыслится им в контексте метафизики единства, согласно которой все субстанции не следуют друг за другом (иначе мы закрыли бы доступ к объяснению явлений и приостановилось бы само применение разума, «гармония употребления нашего разума» (Кант), которое есть не что иное, как цель творения); сам акт творения означает своего рода субстанциональный взрыв. Хотя «мы никогда не можем постичь ни начала мира, ни возможности этого начала, в итоге мы все же постигаем, что понятие причинения мира Богом остается, или что у мира есть творец» [13, с. 212], понятие которого иногда отрицается по той причине, что в кантовской эстетике сама природа рассматривается всего лишь как техника, представление о которой перечеркивает понятие самого творца (согласно Нанси, проблема творения заново переписывается в качестве априорности апостериорности, техника или искусство природы заменяет творение, другой его заменой являются разум, рефлектирующее суждение и способность суждения). Точка зрения Нанси перекликается с характерным для Ж. Делеза пониманием смысла Коперниканской

революции в философии Канта. «Догматизм утверждает гармонию между субъектом и объектом и обращается к Богу (обладающему бесконечными способностями), чтобы тот гарантировал такую гармонию. Первые две критики заменяют это идеей необходимого подчинения объекта «конечному» субъекту: подчинения нам – законодателям – в нашей конечности как таковой (даже моральный закон – факт конечного разума). Такова суть Коперниканской революции» [7, с. 218]. Но в философии Канта подобной замены не происходит. Согласно Канту, представление о системе творения приводят нас к идее зодчего (творца форм, или в другой интерпретации, нетворящего Бога), а не творца (творца субстанции), хотя сами понятия зодчества и творения в чем-то совпадают. Подвергая критике физикотеологическое доказательство, Кант разграничивает понятия зодчего мира (Weltbaumeister), деятельность которого ограничена использованием специфических материалов, и необусловленного творца мира (Weltschöpfer), которому подвластно все и который пребывает в невидимом для нас пространстве: уже в библейские времена признавали, что мудрый творец мира «благоволит обитать во мгле» (3 Цар. 8, 12).

Нанси в своем толковании идеи творения далек от того, что следует понимать под самим творением, хотя и задается вопросом, что, собственно, значит: «мыслить творение». В представлении Канта оно означает акт возникновения как действия чуждой причины, внемировой сущности. О нем, действительно, не имеет смысла говорить как о понятии, описывающем феноменальный мир, хотя Кант и употребляет термин видимое творение. Однако ситуация меняется, если мы говорим не о явлениях, а о вещах самих по себе и предметах дискурсивного знания, «то хотя бы они и были субстанциями, мы можем рассматривать их бытие как зависимое от чуждой им причины» [16, с. 343 (В 252)]. И поэтому нам следует помыслить трансцендентное основание мира, которое заключено в отличном от него существе, содержащем принцип систематического единства мира и его целесообразности – этой зримой «подписи Бога» (Нанси) под всеми вещами. В силу этого мы неизбежно должны допустить творца мира, а, следовательно, и его творение. «Из такого представления о положенной в основу идее высшего творца ясно, что я полагаю в основу не бытие такого творца и знание о нем, а только из идеи, т. е. из природы вещей в мире согласно такой идее» [16, с. 343 (В 252)], из идеи морального творца мира. Согласно принципам практического разума, существует явная гармония между творцом и его творением.

Следовательно, идея творения связана с вопросом о возможности самого возникновения – того, что возникает, возникая из себя самого, обладая тем, что философ называет способностью начинать само собой, то есть, что возникает из ничто. С точки зрения Канта, природа раскрывается как полотно картины разума, обладающего художественным талантом. На этом полотне присутствует и иудео-христианское понятие тварности человека, и сомнение в его тварной субстанции, и ноуменальные характеристики самого творчества. Как подчеркивала П. П. Гайденко, «для спасения человеческой свободы недостаточно указать на то, что человек принадлежит не только к чувственному миру (как обладающий телом), но и к миру сверхчувственному (как обладающий разумной душой), – нужно еще допустить, что в качестве сверхчувственного существа он также и сверхвременен и в качестве такового не является тварной субстанцией. Вот где лежит центр тяжести кантовского учения о времени как априорной форме чувственности; хотя оно играет первостепенную роль в теоретической философии Канта, но еще более фундаментальна его роль в практической философии, в обосновании возможности свободы» [4, с. 180]. Однако, насколько обоснована гипотеза Пиамы Павловны о том, из учения о времени как априорной форме

чувственности вытекает идея человека как нетварной субстанции? В подтверждение своей гипотезы она ссылается на тот фрагмент текста «Критики практического разума», который предшествует знаменитому суждению Канта об эстетических аспектах искусственного интеллекта, или, согласно его терминологии, мыслящего автомата. Сам Кант указывал на значительные трудности при рассмотрении вопроса о тварной и нетварной субстанции. Да и П. П. Гайденко задается вопросом, действительно ли кантовское учение о вневременности человека как вещи в себе отвергает христианский догмат о тварности человека. Чтобы ответить на этот вопрос, нужно учитывать кантовский принцип двойственного рассмотрения: действительно, о сотворении какого именно человека идет речь – человека как эмпирического существа – этого, по Гердеру, «компендия мира», или человека как ноумена. Еще в «Основоположении о метафизике нравов», размышляя об ошибочности суждения о том, будто человек создает самого себя, Кант подчеркивает, что Я как таковое, относительно того, что может быть в нем чистой деятельностью, следует причислить только к неведомому нам интеллектуальному миру, миру ноуменальному, к идее субъекта всеобщего законодательства как единственного морального творца мира. Да и само понятие претворения в действительность из ничего, «понятие сотворения принадлежит не к способу чувственного представления о существовании и не к причинности, а может относиться только к ноуменам. Следовательно, если о существах в чувственно воспринимаемом мире я говорю: они сотворены, то я их рассматриваю в этом отношении как ноумены» [20, с. 559]. Понятия сотворения, творения как причины существования мира и понятия творчества, весь регион которого постигается непостижимостью эстетического, – это разные понятия, и эстетика как таковая в какой-то своей части строится метафизически как чувство сверхчувственной сущности (ноумена), сама связь между Богом и человеком имеет структуру сотворения; эту связь можно сравнить с отношением обители и храма. «Мы придем к нему и обитель у него сотворим» (Ин. 14, 23). Комментируя этот фрагмент из Священного Писания, старец Иосиф Исихаст в своих «Письмах» подчеркивал: Господь «обещал [сотворить] обитель, и ты станешь [Его] храмом» (I, 64).

Идеи творения, сотворения человека по образу Бога небес, его богоподобия, непрекращающегося движение к новому внутри сотворенного мира, идея сотворенного и несотворенного света, сверхчувственной красоты являются ключевыми для христианской эстетики. С точки зрения Канта, сотворение затрагивает интеллигибельное, а не чувственно воспринимаемое существование сотворенных существ в видимом творении, «но все это было бы совершенно иначе, если бы существа в мире существовали *во времени* как вещи сами по себе, так как тогда создатель субстанции был бы в то же время и инициатором всей механики в этой субстанции» [20, с. 559]. Ведь сверхчувственность и сверхвременность, по сути, одно и то же, поскольку время есть одна из первоначальных форм чувственности, оно – субъективное условие созерцания нас самих, априорное условие внутренних явлений человеческой души, способ представления субъекта как объекта. Но является ли такое трансцендентальное истолкование времени аргументом в пользу того, что человек не является тварной субстанцией, что он не сотворен Богом? Сверх времени, или «прежде века» (Сир. 42, 21) пребывает только один Бог, а в представлении Канта Бог и вечность существуют в их грозном величии. В сущности, человек, понятый в своей внутренней связи с Богом, взятый со всей его причинностью в явлении, в принципе отличен от его ипостаси как субъекта ноуменального мира – мира, недоступного для структур чувственного мышления. Библейское мышление уподобляет акт творения действию горшечника с глиной. Деятельная сущность ноуменального субъекта парадоксальна, поскольку она «самопроизвольно (von selbst) начинает свои действия в чувственно-воспринимаемом

мире, однако действие [как таковое] не начинается в ней самой» (AA III, S. 368). Чтобы произвести действие как акт во времени, не имеет смысла обращаться к интеллигибельной способности чистого разума, так как он не подчинен самой форме времени. Говоря о чистом созерцании, Хайдеггер подчеркивал, что оно «может образовывать чистую череду *последовательности* "теперь" как таковой лишь тогда, когда оно в себе есть от-, про-, и вслед-образующая способность суждения» [43, с.144]. От этой точки на границе чувственности, от концепта чувственного условия и представления об особом даре способности суждения и способе, каким воображение доставляет понятию образ, а также образах, начертанных в пространстве продуктивным воображением и образном синтезе, посредством которого в воображении строится предмет и, наконец, от того, что Кант называет скрытым в глубине человеческой души искусством схематизма и созданием времени в акте эксплицитного схватывания созерцания, и прокладывается метафизический путь в эстетическую область в «Критике чистого разума». Еще, согласно ее первоначальному проекту, эта работа должна была называться «Die Grenzen der Sinnlichkeit und der Vernunft», и методологический аппарат разработки способов ограничения чувственности и разума отсылает к тому, что составляет «природу учения о вкусе, метафизике и морали» («was die Natur der Geschmackslehre, Metaphysick und Moral ausmacht» (AA X, S. 123). Так что корни кантовской эстетической способности суждения уходят в глубинные структуры умозрительных размышлений философа.

#### Метафизическое произволение

«Критика способности суждения» - одно из самых трудных произведений Канта. Говоря о значении этого произведения, Ф. Шеллинг писал: «лишь чистотой истинно независимой души и великими дарованиями ясного духа можно объяснить, что в эпоху глубочайшего унижения искусства, когда царила пустая сентиментальность, а от искусства ждали то грубого материального наслаждения, то улучшения нравов или во всяком случае, поучения или какой-либо иной пользы, когда было полностью забыто или не понято все прекрасное, сказанное *Винкельманом и Гете*, Кант поднимается до идеи искусства в его независимости от всякой иной цели, кроме той, которая заключена в нем самом, утверждает безусловность красоты и постулирует наивность как сущность гения в искусстве» [44, с. 31]. Несмотря на столь высокую оценку, этот труд в стилистическом отношении, по мнению даже авторитетных комментаторов, есть наиболее несовершенное из всех произведений Канта. Но филологическая и философская дисциплина – это все-таки разные дисциплины, и если иметь в виду смысловое достоинство этой работы Канта, то невозможно не признать, что перед нами, несмотря на стилистическую архаику, вершина европейской эстетической мысли. Раз, как мы видели, в произведениях разума более релевантные показатели располагаются ближе к художественным значениям, то отсюда вытекает, что можно формулировать какие-то допущения, которые придают эстетическому способу вопрошания относительно самого познания, осуществляемого разумом, определенное единство.

В предисловии к первому изданию третьей «Критики» Кант обращает рефлексивный взгляд на установки критического анализа чистого разума, усматривая в нем исследование возможностей и границ познания посредством априорных понятий – этих строительных камней метафизики, стремясь при этом развить это познание из его первоначальных зародышей. Философ абстрагируется от онтологического взгляда на эстетическое понимание действительности, перенося центр тяжести своей эстетической теории на чисто философскую рефлексию. П. Рикер даже будет сопоставлять структуры метафизического и эстетико-метафорического переноса: в первом случае речь идет о перенесении чувственного на не-чувственное, во втором – о перенесении собственного

на фигуральное. Но если исследование возможности самого познания и понимания мира содержит метафизический смысл, то исследование его границ имеет, скорее, эмпирическое значение: ведь образ границы – это чувственный образ. Хотя надо признать, что наблюдатель границы смысла не располагается на территории самого смысла. Однако, будучи таковым, может ли сам наблюдатель что-то высказывать о наблюдаемых явлениях? К тому же граница как таковая есть нечто удивительное, поскольку она «принадлежит и к тому, что заключается внутри нее, и к пространству, лежащему вне данной совокупности», поэтому разум, продолжает здесь же Кант, «не замыкаясь в чувственно воспринимаемом мире, но и не фантазируя за его пределами, ограничен так, как это свойственно представлению о границе, а именно ограничен отношением того, что лежит вне границы, к тому, что содержится внутри нее» [\[24, с. 126-127\]](#). Если исходить из совокупности приведенных соображений, то не следует ли признать, что мы находимся в ситуации метафизического произвола, тем более если учесть, какое внимание Кант уделяет теме произволения (*Willkür*) как такового. Поэтому вполне допустимо трактовать эстетическую идею в аспекте своеобразного принципа: она имеет отношение к чувственно воспринимаемому миру как к тому, что Кант обозначает в качестве *corpus mysticum* разумных существ в нем, обладающих свободным произволением.

Перешагивая чувственное, разум стремится постичь сверхчувственное, что подводит нас к определению внутренней возможности метафизики. В соответствии с этим эстетическое мышление следует рассматривать как сочетающее в себе, с одной стороны, метафизические понятия как понятия, характеризующие природную склонность разума, но не имеющие отношения к анализу модели редукции рационалистической деятельности к натуралистическим установкам, с другой стороны, умозаключения по аналогии, хотя такое сочетание не препятствует разуму доходить до объективной границы опыта. Стало быть, эстетика имеет непосредственное отношение и к специфическому виду творчества – к созданию метафизики как науки. И вполне понятно почему. Ведь именно определенной части научного сообщества – исследователям природы «открылся свет. Они поняли, что разум проникает только в то, что сам создает по своему эскизу, он должен вручать принципы своих суждений согласно неизменным законам природы и принуждать ее отвечать на его вопросы, а не тащиться за нею словно на помочах» (AA III, S. 10). Эстетика как раз и строится на уровне метафизики с ее двуслойным языком для описания пульсирующего поля, освещенного светом разума, *lumen cognitionem*, то есть светом, означающим, по сути, само мышление; этот язык имеет непосредственное отношение к передаче целостности некой лучезарной предметности, задающей определенную оптику исследования континуума сингулярностей в искусстве, индивидуализированных художественных сознаний; такая предметность крайне важна при интерпретации дискретности мира произведений человеческого воображения, вдохновения и ума, иррациональных способов воплощения таланта – этого «слога создания» (В. А. Жуковский). Но как эстетически фиксировать то, что может быть воспринято только самим художником, что такое эта произносительная единица искусства?

Эстетику можно уподобить тому окну, о котором говорил исламский мистик XIII века Азиз Насари, сравнивавший дух с источником света, как бы стоящим за физическим миром и, когда рождается человек, этот источник светит через него, как через окно. Эстетика, собственно, и есть такое духовное окно, освещающее запредельным светом храм человеческой души, погруженной в *magnanimité* (великодушие (*фр.*)), в то, что называют парадоксами творческой натуры. Эстетическое выражение метафизики объясняет и возможность априорного созерцания посредством чувств. Кант пытается



найти ответ на вопрос об условиях эстетического благоволения и разума, связанных между собой мозаикой отношений, но этот ответ вряд ли будет адекватен заданному вопросу. Ведь для метафизики как науки необходимо еще отыскать соответствующее мерило, чтобы она не превращалась в развлечение, способное заглушить «обременяющий зов разума», поэтому «оттого, что с метафизики снимут фальшивые перья, она вовсе не станет скудной и малой фигурой, а покажет себя в другом отношении богатой и в приличном убранстве» [\[24, с. 151\]](#). Но стоит ли эстетику сводить к украшению метафизики? Трансцендентальная метафизика, как она понимается в первой «Критике», вообще абстрагируется от чувственного представления, от чувства удовольствия и неудовольствия. Не говоря уже о метафизике в целом, даже ее аналитическая часть представлялась Канту такой, которая «была бы не только полезна своей определенностью и целостностью, но которая, сверх того, вследствие своей систематичности, содержала бы еще и трудно уловимую красоту (*vermöge des Systematischen in ihm noch überdem eine gewisse Schönheit enthalten würde*)» (AA IV, S. 325). С самого начала основоположения эстетики ограничены в том смысле, что простираются лишь на концептуализацию деятельности чувств, которые дают схему для применения рассудочных понятий, она пребывает в сложных отношениях с метафизическим предикатом, который Гегель будет называть нечувственным чувственным. При этом вид удовольствия, описываемый Кантом в третьей «Критике», с заданным натяжением противоречий, отличается от того натяжения, которое выделял Платон, – удовольствие и страдание. Уже в «Критике чистого разума» Кант следующим образом ставит вопрос об удовольствии: «Все практическое понятия относятся к предметам благорасположения или отсутствия его, т. е. удовольствия или неудовольствия, стало быть, по крайней мере косвенно они относятся к предметам нашего чувства. Но так как чувство не есть способность представлять себе вещи, а находится вне всей способности познания, то элементы наших суждений, поскольку они относятся к удовольствию или неудовольствию, принадлежат, стало быть, к практическим элементам наших суждений, а не ко всей трансцендентальной философии, которая имеет дело исключительно с чистыми познаниями *a priori*» [\[16, с.1007 \(В 829\)\]](#). О чем здесь идет речь? Преимущественно о создании предпосылок для обсуждения вопроса о месте эстетики в системе трансцендентальной философии. Правда, трудно согласиться с тем, что чувство выводится за скобки всей способности познания. Но является ли эстетическое благорасположение понимающим предвосхищением практического, актом порождения чувства «метафизической успокоенности» (Г. Зиммель)? Другая проблема абстрагирования от чувственности связана с тем, что Ж. Деррида будет рассматривать в качестве способа различения и вместе с тем связи отвлеченных и чувственных структур: ведь сами отвлеченные понятия маскируют чувственную фигуру. Как же тогда выразить собственный статус эстетических явлений?

#### Метафизическое подобие эстетических идей

Где же находится разрешающий знак движения мышления, в котором выполняется суждение о раскрывающейся бесконечности эстетического впечатления и произведения, об их бесконечно проясняемом смысле? Насколько основополагающей является способность суждения, и какое место она занимает среди других способностей? Способности как таковые нами интуитивно воспринимаются, в их структуре можно выделить, скажем, «музыку как "способность" с каноном [в каждой ноте скрыто преобразование, что не слышно марсианину и затемняется языком "способностей"; но нужно показания инструментов уравнивать с показаниями чувств, рассматривая последние тоже как искусственное, генерированное (со своей "понимательной материальностью"),

существующее лишь вместе с интерпретацией, то есть устроить основательные "поселения" наблюдения на всех этих вещах]» [\[32, с. 198-199\]](#). Другой вопрос – насколько правомерно в эстетике суждение, основанное на делении на наблюдателя и наблюдаемого. В мире специальных способностей, к которым относятся музыка и искусство в целом (в дальнейшем Кант дополнит их знаком одаренности, талантом и гениальностью) складывается довольно драматическая ситуация. В многообразии самих способностей способность суждения занимает уникальное место как самостоятельная способность – эта таинственная способность ума, еще в священных текстах мыслившаяся как око души, которое, можно сказать, всматривается в смысл. В некоторых современных исследованиях способность суждения предстает даже как операция по замещению творения. Для Канта способность суждения и рассудочная способность сходны в том, что они представляют собой различные способы нормативной деятельности мышления: если рассудок утверждает правила, то способность суждения обладает различительной возможностью – не только подводить под правила, но и в качестве специфической способности суждения вникать в сущность самой рефлексии как состояния души с ее своеобразным даром находить, открывать, нащупывать определенные субъективные условия. Способность суждения, как мы видели, есть не только способность применять особенное, чувственное и частное, переход за пределы которых совершает, по Хайдеггеру, метафизика, не только способность подводить особенное под всеобщий трансцендентальный закон, написанный рассудком и априори предначертанный ей, но и, наоборот, способность находить всеобщее для особенного в природе. К тому же она указывает на авторство самой связи познавательных способностей. В определенном смысле для способности суждения характерно само мастерство их различения, обращенное к истокам правоспособности их применения.

Это мастерство проявляет себя не столько в первой «Критике», сколько в области высказываний во всем корпусе других кантовских текстов относительно структурных особенностей прекрасного, возвышенного, героического, трагического, комического, опыта искусства, поскольку все они нами переживаются. Оценка этих высказываний составляет протокол самой критики способности суждения. Данный протокол не имеет познавательного значения, однако он все же важен для проверки связи с познавательной способностью, ее априорного соединения с чувством удовольствия. Более того, «способность суждения может из себя самой почерпнуть принцип отношения одной вещи к непознаваемому сверхчувственному и должна применять его только в собственных целях для познания природы» [\[14, с. 75\]](#), а ее априорный принцип – для познания способов адекватного выражения человеческой позиции. И хотя этот принцип нельзя прямо отнести к чувству удовольствия, но, по-видимому, возможно какое-то опосредованное отношение к нему, и такая опосредованность составляет загадочное воплощение принципа эстетической способности суждения, взятого в трансцендентальном аспекте. Загадочность как таковая появляется в случае обращения к основаниям чувственного созерцания, каковыми как раз и является все, что охватывается трансцендентальным понятием сверхчувственного, то есть таким понятием, которое, согласно Канту, может быть «само по себе неопределенным и вместе с тем неопределимым», неким  $x$ , которое сегодня в квантовой механике трактовалось бы как своего рода «квазикоордината» (Л. И. Мандельштам). В то же время эта загадочность может являться следствием запутанности проблемы отношения природы к непознаваемому сверхчувственному, благоволения перед ним, поставленной самими природными системами, их, говоря современным языком, странным аттрактором.

Итак, понятия, которые задают началам познания их объект, должны иметь спецификации, которые включают в себя различные принципы обоснования возможности

их предметов; эти спецификации составляются Кантом в виде понятий природы и свободы. Они характеризуют уникальные ландшафты философского знания: теоретический ландшафт, описываемый натурфилософией с ее эмпирическими и одновременно технически-практическими принципами, и практический ландшафт, описываемый философией нравов с ее нравственно-практическими принципами, которые могут быть лишь априорными, поскольку свобода не имеет эмпирического содержания. При этом Кант стремится полностью отменить все возражения против нравственности, отменить, по словам О. Хеффе, «сократическим способом» [14, S. 351]. Не меньшие трудности вызывает вопрос о различии самих теоретических и практических положений, как и вопрос о самом искусстве тончайшего различения в эстетической области, например, в ремесленном мастерстве: ведь «где нет такого различия и разделения работ, где каждый – мастер на все руки, там ремесла находятся в состоянии величайшего варварства» [24. С. 155]. Что касается метафизического различия между теоретическими и практическими положениями, то между ними не существует содержательного различия. Теоретические положения характеризуются как способ антропологического произведения в соответствии с некоторыми принципами, допускающими возможность их естественной обусловленности через произвольное действие, что хорошо объясняется на примере геометрии (этой, по Канту, возвышенной науки), которую можно понять и в качестве практической части философии природы. Но уже здесь мы вступаем в эстетическую область, если понимать под ней рефлексию над творческим действием. Как ни говори, но «практические положения... касаются лишь создания предметов» [14, с. 839]. Но не кажется ли эстетическое созидание вполне самодостаточным для объяснения практического? Несмотря на приведенное суждение, это вряд ли допустимо. А разрешение указанных выше затруднений возможно на основе своего рода принципа дополнительности теории объекта и того, что Кант называет теорией нашей собственной природы, а также посредством установок, которые относятся к внутренним состояниям творческого сознания. Проблема заключается в том, как они возникают. Согласно Канту, «принципы возможности состояния человека посредством искусства должны быть заимствованы из принципов возможности наших определений, вытекающих из свойств нашей природы» [14, с. 843]. Следовательно, при обосновании возможности реализации проекта искусства мы должны выходить за рамки эстетики и обращаться к тому, что Кант называет трансцендентальной антропологией. Искусство как таковое уходит своими корнями в глубины человеческой природы, вопрос лишь в том, что это за корни. Какой диапазон возможностей оно предполагает? Отношение между человеческой природой и искусством, природным и эстетическим издавна занимало значительное место в самом художественном сознании. Как писал Шекспир,

Природа не дарит, а в долг дает красу нам.

(«Сонеты», пер. В. Лихачева).

Но что это за долговое обязательство и как заключается оно? Когда исследователи начинают объяснять феномен искусства, они, как правило, вписывают его в устоявшееся еще в античности многозначное понятие технэ. Самого Канта интересует особая сфера практических установок, описывающих действие посредством изображения его формы, независимо от решения вопроса о возможности объекта через наше произволение или от наличия инструментов, необходимых для того, чтобы смастерить этот объект. Только эти спецификации содержат идею свободы. Но она не может быть обоснована теоретически, ее необходимость возникает лишь в практической области, включая и регион технических положений, определенных предписаний умения и следствий

теоретического знания о природе. Этот регион ближе к эстетической реальности, поскольку  $\square$  τέχνη означает искусное делание, мастерство, созидание, искусство. И исходные измерения эстетического в основном учитывают античные переменные интерпретации технэ, прежде всего, в контексте аристотелевского понимания добродетелей интеллекта. В сущности, оно и закладывает понимание эстетики как концепции творчества, как мудрости творчества, дополняющее ее античную трактовку как чувственности. Можно, конечно, абстрагироваться от чувственности, и, подобно Платону, покинуть ее, так как она ограничивает рассудок, и «пуститьсь за пределы ее на крыльях идей в пустое пространство чистого рассудка» [16, с. 59 (9)]. Но такое абстрагирование ставит под вопрос саму и возможность творчества, так как в идеальной пустоте ничего не останется даже от мазка художника. Поэтому опорой для приложения эстетических сил может служить лишь условие изначально-синтетического единства творчества и чувственности, переключения на то, что считается более глубокими выражениями сознания. К отмеченным техническим положениям Кант относит диспозиционное строение, определяющее искусство исполнения того, что подлежит осуществлению. В результате мы имеем то, что древний грек называл технэма, τὸ τέχνημα – произведение, изделие, изобретение, искусство. «В завершенной теории, – пишет Кант, – это искусство всегда есть только следствие, а не существующая сама по себе часть» определенного поучения. И далее: «мы будем пользоваться словом *техника* также и тогда, когда предметы природы *рассматриваются* лишь так, как если бы их возможность основывалась на искусстве» [14, с. 845]. То есть в понимании техники Кант исходит из условного понимания искусства, их взаимного влияния друг на друга. Эта условность означает, что суждение о технических решениях не может быть отнесено ни к теоретическим, ни к практическим положениям, поскольку в них не полагаются ни определенные признаки предмета, ни порядок его создания, в них лишь судят о нем по аналогии с искусством, но весьма примечательным образом, соотнося технические характеристики не с самим суждением, а лишь с тем, что связано с картой сознания, с чертежом способности суждения.

Отношение различных способностей в целом, скорее, напоминает состязательный судебный процесс, предполагающий наличие в качестве одной из сторон в первую очередь способности связывания, сознаваемого умопостигающим субъектом, подвергающим связь как таковую процессу концептуализации и визуализации (сегодня эта проблема рассматривается с точки зрения аналитической философии и психологии, Дж. Тюдори, например, выявляет трудности самой концептуализации возникновения человеческих способностей [см.: 41, р. 260]). Саму связь Кант мыслит как лежащую в основе философии – это своего рода программный мыслительный комплекс, который создает среду для разнообразной работы с понятиями единичного, особенного и всеобщего: если рассудок познает всеобщее, отвлекаясь от всего единичного и особенного, но делая возможным сосуществование правил и законов, а разум определяет особенное через всеобщее, извлекая принципы, то способность суждения, опосредующая связь между этими двумя способностями, предполагает Subsumtion des Besonderen unter das Allgemeine – отнесение особенного ко всеобщему (русские переводчики, как правило, переводят: «подведение особенного под всеобщее», что не вполне ясно: в первом введении Кант использует термин Subsumtion, который в немецком языке имеет значение – подчинение, отнесение, присоединение; более широкий спектр значений имеет латинский глагол subsum – находиться под, внутри, находиться вблизи, лежать в основе, содержаться, скрываться, таиться; во втором издании Кант применяет enthalten unter (подчинять)). Для эстетики важна не только эта опосредующая связь, но и связь целевая, важно то, как вообще создается

связь. Например, для нее представляет интерес то, как рассудок создает связь многообразного во внутреннем чувстве, тем самым воздействуя на него, как эмпирическое созерцание предмета превращается в восприятия, построенное на необходимом единстве пространства и созерцания («я как бы рисую очертания дома сообразно этому синтетическому единству многообразного в пространстве» [\[16, с. 239 \(162\)\]](#)), как реализуется способность рассудка, с которым соотносятся законы природы, способность а priori связывать многообразное вообще. Академик В. А. Смирнов в своей лекции «Большие культуры» (12 октября 2023 г.) в Институте философии РАН рассматривает способность суждения в контексте анализа ключевого вопроса – возможен ли другой тип связанности (а само мышление – это и есть ее разворачивание). Кант поставил бы вопрос об отличном от связанности понятии связи, связанного (Zusammenhänge) – о другом виде связи. Так, говоря о координации, он подчеркивает, что это «совсем иной вид связи, чем тот, который встречается при простом отношении причины к действию (основания к следствию), когда следствие со своей стороны не определяет основания и потому не образует с ним целого (как творец мира с миром)» [\[16, с. 181 \(112\)\]](#). Отсюда столь важная для метафизической эстетики проблема отношения между творением и сотворенным. Если говорить об эстетических вещах, то для них характерен вид причинной связи согласно понятию целесообразности или закономерности случайного, сам принцип искусства основывается на каузальности сообразно идеям. Особое значение имеет анализ этого принципа в контексте понимания разума как способности устанавливать цели и категориальных структур самой эстетики, скажем, понятия математически и динамического возвышенного. П. М. Э. Азуа, раскрывая значение телеологического возвышения разума в философии Канта, строит парадоксальное доказательство единства разума именно из двойственности категории возвышенного, показывая при этом, как «с помощью резонанса телеологической трактовки разума выявляется не только внутренняя систематика третьей “Критики”, но и внутренняя систематика всей критической философии» [\[33, 2023, S. 7\]](#). Что же касается самого искусства, то показывая невозможность физикотеологического доказательства высшей сущности, Кант подчеркивает, что именно свободно действующая согласно своим целям природа только и «делает возможным все искусство», как, впрочем, и сам разум.

Все предыдущие пункты имеют непосредственное отношение к метафизике способности суждения в понимании Канта. И здесь важно учитывать современные интерпретации этой способности. Согласно А. В. Смирнову, если существует указанный выше другой тип связанности, то тогда возможно говорить о вариативности разума, а из этого типа связанности как раз и вырастает та же кантовская способность суждения; наличие другого типа связанности означает, что и способность суждения не инварианта, как считал Кант, она не дает априорных законов. Но это сложный вопрос – согласно первой «Критике» способность суждения вообще не есть законодательная способность, однако, согласно третьей «Критике», она должна содержать если не собственное законодательство, то, по крайней мере, «собственный принцип обнаружения законов». Более того, чистая способность суждения мыслится как а priori законодательствующая, обладающая определенной автономией. Ее принцип – это априорный принцип. Способность суждения представляет собой всего лишь подведение субъекта под предикат, но что значит метафора подведения. Кстати, в современной западной литературе нет унифицированной точки зрения на значение самой метафоры в кантовских конструкциях. Так, указывая на феномен широкой известности Канта как создателя метафор, М. Раффинг подчеркивает, что «символы, аналогии и эстетические идеи, несомненно, являются метафорическими процедурами, которые выполняют как

фундаментальную, так и систематическую функцию в философском языке Канта» [\[35, p. 9\]](#). С. Форрестер фиксирует определенные ограничения в интерпретации кантовских метафор. Согласно его точке зрения, «символистский взгляд на кантовские метафоры неправдоподобен, [так] что вместо него мы должны принять эстетический взгляд на идею» [\[10, p. 107\]](#). Какое же влияние оказывает метафора на кантовскую трактовку способности суждения? Возможно ли метафорическое суждение?

Логика суждения – это логика предикации. Но в силу чего мы подводим субъекта под предикат и что значит это подведение? Сам акт подведения – это, кстати, и важная эстетическая тема, она нередко затрагивается даже в художественных произведениях. Так, в «Племяннице» И. С. Тургенева читаем: «было бы смешно подводить бесконечное разнообразие художественных личностей под какие-то неподвижные графы». Кантовская трактовка процедуры подведения означает, что мы, по А. В. Смирнову, задействуем пространственную метафорику. Выявляя различные типы предикации как средства установления связанности, он подчеркивает, что на способности ее установления, «когда два суть одно и наоборот, стоит и способность суждения, которую Кант полагал инвариантной, и логика, которая была бы невозможной без операции отнесения к множеству или же утверждения «А есть В», и наша речь: мы говорим предложениями, а не словами» [\[40, с. 51-52\]](#). Указывая на то, что в семитских языках, в отличие от европейских, такая связанность замещается простой последовательностью, автор здесь же настаивает на изучении разума через изучение языка. Учитывая это отличие, можно задать резонный вопрос: «как же тогда способность суждения, как же логика и связанная речь? Такие поразительные утверждения означают, что работа попросту не начата, что архив большой арабо-мусульманской культуры не прочитан в части арабской языковедческой традиции и арабского литературного языка. Причина такого небрежения – не невнимательность, а догматическое представление об одновариантности разума, о его представленности исключительно тем вариантом, что развернут большой европейской культурой. Это блокирует доступ к собственному тезаурусу арабской языковедческой традиции как высокой теории, описывающей арабский литературный язык как продукт коллективного разума, устроенного иначе, нежели привычный европейскому ученому по опыту его большой культуры, в том числе – его науки и философии. Сравнительное изучение разума, представленное в больших культурах человечества в разных вариантах, даст философии не меньше, чем европейскому языкознанию дало сравнительное изучение языков после его многовековой замкнутости в рамках одного языка или одной языковой семьи». Но указанные варианты придают произведению разума в целом существенно иной смысл, или не придают? Относятся ли они к тому, что Гуссерль называет сущностными событиями разума? Их можно рассматривать как эстетическую эйдетику разума, поскольку философ стремится выявить совершенный характер разума с его коррелятом – истиной. Какова связь между вариативностью разума и коллигированием разума? Вопрос стоит и о единстве разума, Гуссерль, анализируя принадлежащие к доклическим модальностям характеристики разума, даже указывал на «единый характер пра-разума». Раз понятие разума отсылает к сравнению его разных вариантов, то нужно прежде всего отметить, что само сравнение – это во многом эстетическое явление (как важнейшее средство художественной выразительности; в этой связи можно вспомнить, скажем, о проблеме сходства при интерпретации стиховой организации Ибн-Синой) – предполагает их уподобление по какому-то общему признаку. Но что это за общий признак, при интерпретации которого следовало бы учесть, что *omnis comparatio claudicat*, всякое сравнение хромает, то есть не вполне подходит? Другой вопрос – возможна ли концептуализация разума через познаваемость языка, и здесь без кантовского критико-рефлексивного понимания



оснований рациональности не обойтись; ведь вовсе не случайно, что сегодня некоторые исследователи подходят к вопросу о метафизической теории рациональности. И когда мы рассуждаем о самой способности суждения, то речь должна идти не только о сравнениях, метафорах, хотя последние ведь тоже существуют, согласно М. Хайдеггеру, «лишь в пределах метафизики». Говоря об эстетической способности суждения в целом, можно согласиться с М.К. Мамардашвили, который, анализируя кантовское понимание эстетического, помещал его в самую сердцевину определения формы и при этом подчеркивал, что «так называемые понятия пространства, времени, другие понятия – являются не понятиями, но идеями разума, похожими на эстетические идеи» [\[31, 127–128\]](#). А уже одно это выводит эстетику на чисто метафизический уровень размышления, пусть и не прямым, но окольным путем, вводя отношение подобия в самых разных формах.

Как же тогда эстетическое включается в проект концептуального оформления способности суждения? Размышляя о смысле подведения субъекта под предикат, необходимо задаться вопросом, в структурах какой логики мы рассуждаем о способности суждения – формальной или трансцендентальной. Если первая отвлекается от рассмотрения пейзажа применяемого знания, то последняя в аналитике понятий и основоположений предписывает «не только прояснение чистого понятия как элемента чистого познания, но и определение и обоснование сущностного единства чистого познания. Тем самым логика получает безусловное преимущество перед эстетикой, хотя, с другой стороны, именно созерцание являет собой первичное в целом познания» [\[43, с. 56\]](#). Правила, корректирующие способность суждения, содержит не только правила суждения, но и канон их применения или придания им реальности. Кант усматривает в этой способности природное дарование, проявление остроумия, свойство природного ума (Mutterwitz), выясняющего, описывает ли общее понятие конкретный случай. Правда, Нанси высказывает сомнение в действенности трансцендентальной логики при построении третьей «Критики», поскольку она как раз и неспособна определять конкретные случаи. Но такое суждение выглядит довольно странным. Еще Хайдеггер заметил, что, «поскольку эстетика и логика с самого начала ориентированы на трансценденцию, которая есть не просто сумма чистого созерцания и чистого мышления, но подлинно изначальное их единство, в котором они функционируют лишь как элементы, то их обоюдный результат должен выводить к чему-то большему, чем они сами» [\[43, с. 112\]](#). К тому же, поскольку в первой «Критике» сама способность суждения является рубрикой трансцендентальной логики, учение о которой открывает новую книгу этой логики, посвященную аналитике основоположений, в третьей «Критике» эта рубрика, несмотря на модально-аксиологическое смещение смыслового акцента в ее трактовке, все же сохраняет свою познавательную интенцию и дает трансцендентальную экспозицию эстетических суждений. Если говорить о самой логике, то следует иметь в виду, что эстетическое суждение рефлексии, в котором случайность рассматривается как определяющее основание в цели, противостоит логическому суждению, хотя зачастую проигрывает в этом противостоянии, поскольку из-за эстетической впечатлительности можно лишиться логической зоркости [см.: 11, с.358]. Что же касается понятий случая, случайности, то надо заметить, что применение способности суждения есть применение необходимое, к тому же упорядочиваемое априорным принципом: поэтому «для человеческого усмотрения случайное в особенных (эмпирических) законах природы все же содержит хотя и непостижимое для нас, но тем не менее мыслимое закономерное единство при связывании ее многообразного [содержания] в сам по себе возможный опыт» [\[14, с. 109\]](#).

Учитывая все приведенные затруднения и запутанности, становится понятно, сколь

сложно отыскать априорный принцип способности суждения, вывести его из непостижимого, но мыслимого для нас; такое выведение следует осуществить на уровне изучения вопросов философской пропедевтики как области применения самих априорных принципов. Способность суждения предпринимает дискурсивный анализ собственной нормативной деятельности, лишенный, однако, объективной оценки, иначе нужно было бы сделать рекурсивный шаг, чтобы определить, зависит ли данный казус от соответствующего нормативного события. Апорию, связанную принципом способности суждения, Кант как раз и обыгрывает на примере эстетических суждений, что и составляет значимую часть третьей «Критики». И хотя предпринятые в ней исследования не вносят свой вклад в познание, они все-таки приурочены к познавательной способности, являясь признаком ее связей с чувством удовольствия. А это ставит перед нами задачу по раскрытию смысла не только эстетического события, но и самого познания. «Для чего нужно познание? Это драматический вопрос. Может быть, вопрос недопустимый. Мы обнаруживаем, что наш разум спонтанным образом устроен так, чтобы создавать априорные синтетические суждения. Но первичное удовольствие от познания утрачено – мы не знаем, ради чего познаем. В то же время встает вопрос и о нашем назначении, потому что наше познание предполагает единство природы... Техника способности суждения уже станет *открытым искусством восприимчивости*, полагаемым как таковое и подвергаемым испытанию как таковое. Ну а это – эстетическое удовольствие» [35, с. 165-166]. И когда мы говорим об эстетической способности суждения, то речь идет, используя выделенное автором выражение, об открытом искусстве восприимчивости органических существ в мире, их постижении; что же касается чувства удовольствия, то относительно него само эстетическое суждение устанавливает конститутивный принцип.

Но само эстетическое суждение имеет свои границы, определяемые структурами метафизического опыта. А смешение границ различных принципов – эстетического, морального и логического суждения – может породить своего рода сфумато в интеллектуальной сфере (некое хаотическое знание). И если говорить, например, о логическом суждении, относящемся к естественным наукам, то специфика способности суждения заключается в том, что она позволяет почерпнуть из самой себя положение о причастности природных явлений к непознаваемому сверхчувственному, относительно которого у Канта возникают определенные сомнения. А ведь само сверхчувственное является отправным пунктом всей метафизики Канта. И это сомнение является свидетельством его «поразительной искренности и скромности, которая в принципе чужда великим философам. И в этом сомнении также его непреходящее величие» [36, с. 190]. При этом эстетика использует это положение в целях не объективного познания, а познания субъективного, рассматривая саму природу только в собственных целях, так что исходные постулаты эстетической науки относятся к понятию целесообразности, к познанию жизненного мира, органических закономерностей. Показывая, как в учении Канта методически выравнивается переход от причинности к учению о цели, в котором приобретает систематическая творческая сила, Г. Коген подчеркивал, что идея цели уходит своими корнями в логику первоначала. «Понятие цели в *этической* проблеме человека становится понятием первоначала. С понятием первоначала мы можем попытаться привести к точной чистоте также *свободу и автономию*... В конце концов, принцип *эстетики*, красота как систематическая мысль первоначала, также может получить оправдание» [30, с. 613]. В этом смысле эстетическое – почти что некая интеллектуальная субстанция, его метафизический язык описывает только не нечто существующее само по себе, а нечто, дающее закон самому себе как выражению универсального достоинства личности. Поэтому столь важен чисто метафизический

вопрос о первоначальном происхождении организованности как таковой, о возможности телеологического объяснения природы эстетического действия. Решение этого метафизического вопроса предполагает, что сами цели обосновывают возможность действия, которое осуществляется только в нас самих, в нашем интеллектуальном мире, способном порождать гармонирующие с целями явления в форме произведений искусства.

Несмотря на требование соответствия опыту искусства, Кант все чаще привлекает в эстетике мыслительные структуры, считавшиеся прерогативой метафизики (сверхчувственное, модальность, природа человека и так далее). Само соединение принципа суждения о целесообразности и эстетического принципа, принципа искусства выступает в качестве метафизической концепции. Философию как таковую, согласно Первому введению в «Критику способности суждения», можно представить как систему познания разумом, и весьма примечательно, что сам вопрос о системе ставится иногда в современном западном кантоведении даже чисто эстетически – как вопрос о творении. Но для Канта важна другая проблема – как отграничить систему познания разумом от критики чистого разума, которая хотя и не структурирует подобную систему, но зато обосновывает ее идею. Эта система имеет довольно сложное разветвление. Одна ее составляющая задается описанием форм мышления в их нормативной целостности, другая – анализом предметов мысли, доступных рациональному познанию посредством понятий. Последнее философское ответвление подводит нас к основанию различения принципов науки, которое предстает в виде теоретической (философия природы с ее эмпирическими началами) и практической (философия нравов с ее априорными принципами) философии. Здесь наибольшие трудности вызывают вопросы, связанные с практическими положениями, которые касаются произвольного создания в нас душевного состояния, создания возможности объектов через этот произвол. Кант сомневается в возможностях практической психологии, мыслимой в качестве входящей в состав антропологической философии, и такие сомнения крайне важно учитывать при объяснении эстетических вещей. «Дело в том, что принципы возможности состояния человека посредством искусства должны быть заимствованы из принципов возможности наших определений, вытекающих из свойств нашей природы, и хотя они заключаются в практических положениях» [\[14, с. 843\]](#), тем не менее, сами положения нельзя отнести к формированиям экспериментальной психологии, поскольку они не имеют принципиальной схемы, а составляют лишь комментарий к психологическим текстам.

Поскольку структура практических положений в философии содержит как эмпирические, так и априорные высказывания о мире, первые в качестве таковых можно отнести к ее теоретической части. К собственно практическим высказываниям следует отнести те, которые передают идею свободы и обосновывают моральные предписания. Именно такие высказывания Кант относит к практической философии как особой части системы познания разумом. Все прочие высказывания он называет не практическими, а техническими положениями. При этом речь идет не о технике в современном понимании, у Канта этот термин восходит к древнегреческому τεχνη – искусство, ремесло, мастерство, умение, способ, произведение, изделие. Такое применение термина техника обращает нас к сути эстетического императива. Ведь технические положения «относятся к искусству осуществлять то, чего хотят, чтобы оно должным образом имело место» [\[14, с. 845\]](#), превращая желаемое в действительное. Природную технику или символическое рассмотрение эстетических оснований мира Кант анализирует подобно тому, как он в первой «Критике» судил о восприятии мира так, как если бы (als ob) он был творением высшего существа. При этом речь идет не о замещении творения техникой природы, о

котором говорилось выше, ведь это замещение иногда рассматривается как введение в тематику всеобщих эквивалентов, как возможность быть различающим элементом творящей силы зодчего, создающего форму, и самого творца, создающего материю; такое поле эквивалентов задает структуру переноса, структуру подобия (метафора, аналогия, символ, образ, знак и т. д.), подводя под идею того же самого (творения) как другого (техника), трансцендируя эпистемическое мышление о самом творении и утверждая возможность первоначала. Но к подобным толкованиям вряд ли стоит всерьез относиться. Ведь Кант изначально вводит понятие техники не как структуру замещения, а как представление об использовании чего бы то ни было. Само начало, по Канту, непостижимо для нас; техническое же суждение выходит за рамки и теоретического, и практического суждения, здесь деятельность суждения не сводится ни к свойствам объекта, ни к способу его создания, иногда ее называют, как это ни парадоксально, то тем, что становится произведением, то суррогатом творящего исполнения. Концептуальное обоснование этой деятельности как раз и дается принципом способности суждения.

Современные западные исследователи пытаются объяснить, что стоит за способностью суждения, не погружаясь в глубокомысленную метафизику. Анализируя критическую философию Канта, Ж. Делез использует разные смысловые акценты в своей трактовке понятия способности: она зависит от типа связи, отсылая к особому источнику представлений. При этом описывая взаимосвязь самих способностей, он почему-то исключает из их структуры как раз способность суждения: «три активных способности (воображение, рассудок, разум) вступают в определенную связь, являющуюся функцией спекулятивного интереса. Именно рассудок законодательствует, и именно он судит; но ниже рассудка воображение синтезирует и схематизирует, разум умозаключает и символизирует так, что знание обладает максимумом синтетического единства» [\[7, с. 166\]](#). К анализу способности суждения он обращается лишь во второй части раздела, посвященного связи способностей в третьей «Критике».

До сих пор у нас речь шла в основном о кантовском понимании структуры философии, теперь нам предстоит рассмотреть способ построения системы способностей мышления, как она выполнена в Первом введении в «Критику способности суждения». Здесь она представлена в виде матрицы способностей, которая показывает, насколько мышление способно совершить определенное действие, позволяя оперировать с понятиями общего (правила, принципа, закона) и особенного: познать общее, подвести под него особенное и, наконец, определить последнее через общее (получив умозаключение относительно принципов). Эта матрица (пусть пока и не полностью представленная, в ней еще отсутствуют чистый способ созерцания, чувственность, воображение, трансцендентальный синтез которого «лежит в основе всех... наших представлений о разуме» (AA XX, S. 345)) задает априорную метрику соответственно рассудка, привносящего с собой закон природы, и разума, дающего закон свободы, и, наконец, способности суждения со своим ритмом связывания этих двух способностей, то есть выстраивает систему всех способностей. И вполне понятно, почему Ф. Шеллинг усматривал в самой системе гармоническую последовательность, подобную ритму тонов в музыке. Именно априоризм способности суждения, предполагает Кант, «заложит основу для особой части философии». Но такой философский шаг привел бы к тому, что пришлось бы допустить, как уже отмечалось, трехчастное строение философии; самое же главное в том, что оно не отражает ее целостности, которая имеет двухчастную композицию.

Способность суждения мыслится Кантом как своеобразная познавательная способность,

обладающая далеко не диспозитивными характеристиками, которые не допускают никакой проекции рассудочных понятий или идей разума. Обработка скульптурной отливки способности суждения предполагает только подведение под понятия, которые заполняются не ею. Но способность суждения может высекать и «свою» мыслительную форму, обретающую понятийное отношение к природе с диапазоном таких ее качеств, которые согласуются с этой способностью. Она позволяет впервые наводить мосты между частными и общими законами природы, которые еще предстоит открыть. Эта способность обладает понятийным мышлением, структурирующим законодательное поле через обобщение «целесообразности природы соответственно нашей способности познавать ее, поскольку для этого требуется, чтобы мы могли судить об особенном как о содержащемся во всеобщем и имели возможность подводить его под понятие природы» [14, с. 849]. Суждение получает свое завершающее воплощение в силу какой-то непостижимой мировой эстетической вспышки, которой сама природа озарена так, как если бы она рождалась в лоне гармонии с самой способностью суждения. Все высказывания о природе как органической целостности делаются в результате их сводимости к некоему смысловому центру, образованному принципом целесообразности (случайной закономерности), который способность суждения предусматривает в природе, или принципом соответствия природы нашей способности суждения.

Эта и другие метафизические трудности возникают при попытке приспособить интерпретацию способности суждения к эстетике. Способность суждения – это такая форма понятийного мышления, что так и не стала идеей, хотя перестала быть категорией, – уже отсюда можно усмотреть ее очевидную промежуточность. Это едва уловимый оттенок ее деятельности, который существует в тот самый момент, когда его выявили в качестве системы по эмпирическим законам. Все сказанное заставляет обратиться к поиску дополнительных понятий, которые могли бы определить границы многообразия эмпирических законов и разнородности природных форм, мастерское владение которыми позволяет выстраивать частный опыт. Хотя дополнительность этого проекта проблематизирует понятие эмпирической системы познания, тем не менее именно сам частный опыт функционирует как зеркало, отражающее систематическую связь законов природы. Эта система открывает для способности суждения перспективу подведения особенного под общее, построения эмпирического единства. Гегель справедливо указывал, что в третьей «Критике» появляется требование конкретности, согласно которому идея «единства была положена не как некое потустороннее, а как наличное» [6, с. 504], делающее возможной, по Канту, всеохватывающую закономерную связь. Случайную закономерность Кант называет формальной целесообразностью природы, наличие которой предполагается в ней. Речь идет не просто о глубинной аналогии между природой и познанием, а о том, насколько тонко отражаются в мышлении оттенки соотносящихся с ним теоретических образов познания природы и практических максим свободы; тут имеются в виду, скорее, эвристические методы, используемые для решения задачи по выстраиванию модели искомого систематического соединения, которое приведет к априорному познанию связного опыта. Способность суждения есть то эстетическое место в структуре интеллекта, где впервые возникает понятие – *понятие о природе как искусстве*, своего рода художественная аппрегензия мирового понятия. Если иметь в виду античную традицию использования понятия искусства, то его можно трактовать и как понятие техники природы относительно ее особых законов. Такой понятийный каркас не дает никакого теоретического знания о природе как системе по трансцендентальным законам, а создает лишь понимающую структуру для нее, чтобы свершилось наблюдение в соответствии с объективными законами природы, с которыми бы сравнивались природные формы. Речь идет о

концептуализации субъективного исследования природы, позволяющей вносить системную связь в многообразие ее эмпирических законов. И такое исследование Кант как раз и представляет как часть системы критики чистого разума, изучающей соотношение двух промежуточных способностей – чувства удовольствия и способности суждения, причем последняя содержит априорный принцип для первого. Поскольку априорный принцип для явлений, составляющих ткань опыта, дает рассудок, то возникает вопрос – какую роль может играть априорный принцип способности суждения по отношению к единому эмпирическому полю, расчерченному на общие и частные законы. Их многообразие и неоднородность столь велики, что не удастся привести эмпирические законы к родовому единству под некоторым общим принципом, систематизировать их по законам, которые рассудок дает а priori для явлений (способов представления). Несмотря на это фиаско, мы все-таки должны рассчитывать на трансцендентальные выражения способности суждения, в качестве основы их типологии можно рассматривать известные формулы (природа идет кратчайшим путем, она ничего не делает напрасно, не совершает скачка в многообразии форм), а они указывают на принцип для опыта как системы и способствуют восхождению от эмпирически особенного к более общему, хотя тоже эмпирическому. В самом деле, единство в смысле трансцендентальной эстетики совпадает с единством возможного опыта, в структурах которого сама природа предстает перед нами как объективная действительность.

В структуре способности суждения эстетику интересует, в первую очередь, рефлектирующая способность суждения, когда мы анализируем свои мысли о конкретных представлениях или явлениях, чтобы внутренне сосредоточиться на понятии, возможном благодаря сравнению и синтезу этих представлений. Она также нуждается в трансцендентальном принципе своей деятельности. «Рефлектирующая способность суждения, чтобы подвести данные явления под эмпирические понятия об определенных природных вещах, обращается с ними не схематически, а *технически*, не чисто механически, подобно инструменту, управляемому рассудком и чувствами, а художественно, согласно всеобщему, но в то же время неопределенному принципу целесообразного устройства природы в некоей системе, как бы в интересах нашей способности суждения при соответствии между особыми законами природы (о которых рассудок не говорит ничего) и возможностью опыта как системы» (АА XX, S. 214). Рефлексивная способность суждения соотносит чувственные созерцания с понятиями, и, анализируя, как Кант трактует само чувство, отечественные исследователи иногда представляют его как наполненное принципом неопределенности образование (хотя сам Кант сравнивает его едва ли не с механическим инструментом). Но вычитывается ли метафизика из анализа этого смутного чувства и какие метафизические вопросы возникают, когда пытаются соотнести эту аналитику с пониманием эстетического? Проблема прежде всего в том, что эстетическая система Канта задается не просто чувственно неопределенным, а еще более сложным принципом всеобщнеопределенного, фактически принципом искусства, выражающим целесообразное устройство мира в идее его системы как бы в интересах способности суждения, нисходящей к особенному и многообразному с высот общего понятия. Так что никакого, как полагают сторонники узкой трактовки чувственности, подхватывания эстетической мысли как своего рода аналога чувства у Канта нет. То есть, мы можем судить о природе как искусстве, если признаем, что она специфицирует свои трансцендентальные законы по принципу самой способности суждения, как бы создающей их и позволяющей отыскивать в бесконечном многообразии ее явлений их сродство по возможным эмпирическим законам. Конечно, существует и логическая целесообразность, но из ее установок невозможно понять, как выявляются в природных вещах формы системы, а также каким образом реализуется способность производить в них сами эти формы.



Рассматривая целесообразность как «закономерность случайного», которая воспринимается в акте рефлексии о данном объекте, Кант показывает, как она возникает из субъективного отношения явлений к одной из способностей нашей души, – способности суждения, идеей которой обосновывается возможность самого формообразования. Эта идея порождает абсолютную целесообразность природных форм, но лишь в отношении явлений как систем природа поступает в качестве художника, а сами целесообразные формы могут быть даны и ему, и ученому, только эмпирически. При этом целесообразность как таковая, открывающая доступ к систематическому единству в делении и спецификации особенных форм природы, может строиться на сверхчувственном основании, трансцендируя мировоззренческие структуры. Отсюда понятен способ подхода к эстетическому суждению рефлексии. Вот как описывает его Кант. Если «форма данного объекта в эмпирическом созерцании такова, что схватывание многообразного [содержания] этого объекта в воображении согласуется с *изображением* понятия рассудка (неясно, какого понятия), то в простой рефлексии рассудок и воображение согласуются между собой, способствуя своему делу, и предмет воспринимается как целесообразный лишь для способности суждения, стало быть, сама целесообразность рассматривается только как субъективная. Для этого ведь не требуется и этим не порождается какое-либо определенное понятие об объекте, а само суждение не есть познавательное суждение. – Такое суждение называется эстетическим суждением рефлексии» [\[14, с. 885, 887\]](#). Осмысливая проблему поиска границ эстетики, Кант выделяет важнейшую перспективу ее рассмотрения не только с точки зрения рефлексии, но и с точки зрения теории изображения. На вопрос о природе изображения стремятся ответить и современные западные исследователи, пытающиеся построить единую теорию типов изображений, объединяя идеи философии науки, когнитивной науки и когнитивной психологии. При этом подчеркивается: «мы можем понять, что такое изображения, только если по-настоящему осознаем ту роль, которую они играют в наших мыслительных процедурах, бросая вызов распространенному мнению о том, что полезность изображений является лишь инструментальной и когнитивно неполноценной» [\[24, р. 10\]](#). Кант же прямо признает, что открытие рефлексивной способности суждения предполагает то, что сегодня мы назвали бы проектом искусства, художественного изображения, включающим в себя не только наше отношение к устройству императива целесообразных связей, но и методологический смысл, отсылающий к основаниям теорий, которые строятся на понимании опытных данных (закон спецификации, принцип сродства явлений по возможным эмпирическим законам). А это полностью изменяет саму методологию научного исследования и во многом объясняет феномен методологической привлекательности кантовского критицизма для современной философии и науки, для понимания смысла эстетических дебатов о природе изображения и визуального восприятия (Э. Гомбрич, Н. Гудман).

Как видим, к эстетической науке, к природе эстетического суждения Кант подходит весьма специфически, ясно осознавая, что достигнуть ее полноты не может никакой другой вид познания, кроме метафизики, когда разум, вступая на ее территорию, пребывает в достаточно драматической ситуации, – он не в состоянии ни удержаться на обусловленном, ни постигнуть безусловное. В этом смысле разум пребывает в таком же промежуточном положении, выходит на такой же мост экспликации, в каком будет пребывать выстраиваемая Кантом эстетическая теория, только на этот раз на территории метафизики способностей души. В эстетике как раз и разыгрывается эта метафизическая драма, когда разум (а эстетическая идея находится в обратном соответствии с идеей разума: ведь эстетическая способность суждения и разум оперируют одними и теми же понятиями «особенного» и «общего», только эстетика подводит первое под второе, а

разум определяет первое через второе) вместо границы мира стремится очертить границу собственной способности, выявить характерную для него антиномию при эстетическом применении способности суждения. Она, в отличие от эмпирического созерцания, которое при аппрегензии многообразного скрепляет имманентной гармонией воображение и дискурсивное изображение, дополняет эту гармонию в чистой рефлексии так, что само многообразие воспринимается как субъективная целесообразность.

Кант допускает двусмысленность в выражении *эстетический способ представления*. Это выражение может характеризовать и познавательное отношение представления, то есть нашей восприимчивости, к явлению, и тогда собственно эстетическое может отсылать к форме чувственности, в силу чего и выстраивалась трансцендентальная эстетика, относящаяся не к рефлексивной способности суждения, а к способности познавать предмет через представления или так называемую спонтанность понятий о нем. Указывая на то, что тема спонтанности, понимаемой как действие разума и воли, находит отклик во всей теоретической и практической философии Канта, К. А. Моран подчеркивает, что, «поскольку спонтанность и сопутствующее ей понятие свободы лежат в основе многих важнейших тезисов и аргументов Канта, касающихся познания, суждения и моральных действий, то и та, и другая сами по себе часто остаются окутанными тайной или доступными только с помощью трансцендентальных аргументов» [\[31, p.10\]](#). С эстетической точки зрения важна трактовка спонтанности мышления как способности начинать состояние и ряд явлений, как способности связывания многообразного содержания созерцания посредством самодеятельности субъекта. На ней основываются понятия, при этом требуется просмотр многообразного содержания представлений и связывание его для получения нового знания. Речь идет о способности самостоятельно создавать понятия с помощью рассудка, а также о способности разума действовать спонтанно, создавая себе при этом «собственный порядок». И здесь вспыхивает коренная антитеза между двумя уровнями понимания эстетического: на первом уровне Кант, абстрагируясь от чувственности, обосновывает только ее априорные принципы, дающие нам форму явлений, и метафизически истолковывает понятия пространства и времени в качестве трансцендентальных структур. Такой уровень он связывает с познавательной способностью. Это так называемая трансцендентальная эстетика первой «Критики». Но существует и другой уровень, в какой-то степени соприкасающийся с психологической частью первого, когда под эстетическим подразумевается чувственное, в этом случае речь идет об отношении представления к *Gefühl der Lust*, к чувству удовольствия (и его отрицанию), понятому как модификация нашего внутреннего состояния, основанием которого является согласованность познавательных способностей. В этом смысле эстетическое лишено каких-либо познавательных свойств, что в силу своего субъективного смысла подрывает статус эстетики как объективной науки, – и это несмотря на то, что эстетический субъект так или иначе включен в осознаваемый им мир. А неясность выражения «эстетический способ представления» проистекает из области различения априорных созерцаний (первоначальных форм чувственности) и переживания аффективных состояний. Концептуальные основания эстетических разработок проясняются тогда, когда термин «эстетическое» соотносится не с созерцанием и с дискурсивным представлением, а только с актами способности суждения в ее рефлексивной вариации, когда мы выносим суждение только о субъективной целесообразности предмета, осуществляем рефлексия над целостным восприятием гармонии познавательных способностей, а также над искусством и его основаниями, задаемся целью создать мозаику отношений между философией и искусством, в которой разрабатываются сложнейшие мыслительные

переходы, смягчаются полутона, используются необычные композиционные приемы. Вспомним в этой связи Стендаля, который в своем «Письме о Моцарте» (Монтичелло, 29 августа 1814 г.) подчеркивал, что «с философской точки зрения Моцарт кажется еще более удивительным явлением, чем он представляется нам как автор великолепных музыкальных произведений».

Эстетика как пропедевтика философии

Меж эстетическими текстами Канта нет такого текста,

Где свидетельства мысли сухие

Не выказывали бы ума.

(Борис Пастернак «Божий мир»)

Великого ума, добавим мы. И потому так важно понять, как кантовский ум будет выстраивать метафизический язык эстетики, язык, произведенный кантовским трансцендентализмом. Ведь пафос Канта «сводится к тому, чтобы заново разыграть метафизику, опираясь на чувственность» [\[35, с. 158\]](#). Не менее сложен вопрос, как воспроизвести метафизику, исходя из того, что существует такая особая сфера чувственности, которую нередко сводят к удовольствию и неудовольствию. И почему само чувство удовольствия соотносится именно с эстетическим представлением? Ведь в мировой традиции эстетическое сопряжено с положительными чувствами радости, удивления, восторга, наслаждения, очарования, катарсиса. Например, то же удивление, по современным представлениям, «отвечает на нашу фундаментальную потребность разобраться в себе и во всем, что нас окружает, позволяя нам взаимодействовать с миром так, словно мы видим его впервые» [\[5, p. 232\]](#). Поэтому, когда Кант говорит о чувстве радости, удовольствия, наслаждения (*das Gefühl der Lust*), целесообразнее иметь в виду более широкий спектр чувств и переживаний, не говоря уже о том, в грузинской и русской переводческой традиции (А. Бочоришвили, Е. Фейнберг, А. Гулыга) используется термин благоволение (*das Wohlgefallen*), имеющий также значения: удовлетворение, удовольствие, симпатия, сочувствие (вспомним библейское: *Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen* – мир на земле и в человецех благоволение). Да и сам Кант нередко при рассмотрении эстетического будет обращаться именно на указанному спектру. Для эстетики важно и то, что кантовская трактовка самого удовольствия связана с проблематикой творчества и объективности – понятие удовольствие определяется им как «сила субъекта к деятельности», чтобы производить, создавать объект (*“der Kräfte des Subjekts zur Handlung, es hervorzubringen”* (AA V, S. 9)).

Наши эстетические представления моделируют мир, и эти представления отличаются от логических и рациональных тем, что они вбирают в себя только субъективную сторону самого представления, никак не связанную с воспроизведенным образом объекта, с его определением в порядке выполнения логических, познавательных операций. Такую сторону Кант и будет характеризовать как эстетическое свойство данного представления, связанное с чувством удовольствия. В этом смысле оно идентично с тем, что представляется в восприятии и является целесообразностью, которая тоже не является качеством объекта, хотя ее можно дедуцировать эпистемологически. «Целесообразность, которая предшествует познанию объекта и которая, более того, – пусть и при отсутствии желания использовать это представление для познания – все же непосредственно связывается с представлением об объекте, [такая целесообразность] есть то субъективное в представлении, что не может стать моментом познания. Следовательно,

предмет в таком случае лишь потому называется целесообразным, что представление о нем непосредственно связано с чувством удовольствия; и само это представление есть эстетическое представление о целесообразности» [\[14, с. 123\]](#). Удовольствие – это не формализованная репрезентация мира, и хотя оно связано с аппрегензией формы предмета созерцания, но его воспроизведение корреспондирует только с субъектом, так что само удовольствие говорит не только о его соразмерности с познавательными способностями, которые проявляются в игре рефлектирующей способности суждения, в том, что Гете называл кантовской «апологией игры», но и о субъективной формальной целесообразности объекта. Мы схватываем указанные формы в воображении в его свободе, но это возможно, если рефлектирующая способность суждения направлена на усиление своей склонности соизмерять созерцания и понятия. Если в этом сопоставлении выявляется гармония воображения и рассудка, то многое в ее тоне способствует пробуждению чувства удовольствия, а наши контакты с объектами проецируются на паттерны активности, сопряженной с ни с чем не сравнимым удовольствием от созерцания предметов как данных в рефлексивном восприятии и целесообразных для рефлексивной способности суждения. О таких предметах мы судим как об эстетически целесообразных, абстрагируясь от представления о них как имеющих своей предпосылкой понятие. И если утверждение об удовольствии от представления такого предмета характерно для каждого, кто выносит подобные суждения, то сам предмет Кант называет прекрасным, а событие подобного суждения, притягивающее на общезначимость, несмотря на его внутреннюю случайность, – проявлением вкуса. «Восприимчивость к удовольствию из рефлексии о формах вещей (как природы, так и искусства) обозначает не одну только целесообразность объектов в отношении к рефлектирующей способности суждения сообразно понятию природы в субъекте, но и, наоборот, целесообразность субъекта в отношении предметов, если иметь в виду их форму и даже бесформенность, в силу понятия свободы; вот почему эстетическое суждение, с одной стороны, как суждение вкуса соотносится с прекрасным, а с другой – как возникшее из некоего духовного чувства – и с *возвышенным*» [\[14, с. 129\]](#).

В зависимости от того, на каком основании – субъективном или объективном – мы представляем целесообразность в предмете опыта, будет происходить дальнейшее различие в «Критике способности суждения». Если речь идет о субъективном основании, то подразумевается связанная с чувством удовольствия гармония формы эмпирического предмета и познавательной способности, эта гармония возникает в процессе схватывания самой формы и задается на допредикативном уровне посредством синтеза созерцания и понятия, – синтеза, взятого в своей активности и рассмотренного с учетом его эпистемических особенностей. Если речь идет об объективном основании, то имеется в виду найденное рассудком соответствие формы предмета с самой его возможностью, данное пропорционально понятию о нем и проистекающее из принципа обоснования этой формы. Чтобы уяснить, насколько опыт стал эстетически релевантным, необходимо детальнее рассмотреть фон производства синтеза созерцания и понятия, который осуществляет способность суждения. Она эпистемологически применяет понятие в виде его изображения, то есть сближает понятие и корреспондирующее с ним созерцание, «все равно будет ли это происходить посредством нашей собственной способности воображения, как в искусстве, когда мы реализуем заранее составленное понятие о предмете, который есть для нас цель, или через посредство природы, в ее технике (как в органических телах), когда мы для суждения о ее продукте привносим в нее наше понятие цели» [\[14, с. 131\]](#). Исходя из этого, Кант различает в критическом анализе способности суждения критику эстетической и критику телеологической способности суждения, рассматривая первую как способность судить о формальной или

субъективной целесообразности посредством чувства удовольствия. Эстетическая способность суждения имеет принципиальное значение для всей структуры третьей «Критики», поскольку именно она содержит априорный принцип для рефлексивного подхода к миру природы и миру человека – принцип формальной целесообразности природы в субъективном отношении к нашей познавательной способности, рассмотренной по ее частным законам; без этого картина познания представлялась бы рассудку достаточно смутной. Павел Флоренский, усматривавший в созерцании объективной целесообразности источник удивления, полагал, что сам Кант здесь отстраняется от духа кантианства и как бы обращается к установкам «конкретной метафизики».

Вместе с тем как особая способность она подводит под чувственное суждение гармонию формы предмета природы и нашей познавательной способности, наблюдая природу под углом зрения определенных нормативных, а не только понятийных структур. Но здесь стоит заметить, что сама проблема соотношения суждения и чувственности достаточно сложна. Еще средневековый комментатор «Энеиды» Вергилия полагал, что иногда несправедливо упрекают Вергилия в том, будто он разрушал собственные суждения неким противочувствием. Сегодня существуют различные трактовки этого понятия. Но мы приведем здесь только ту, которую дает С. С. Аверинцев, характеризуя вергилиевское противочувствие, тем более, что эта трактовка в какой-то мере имеет в виду и структуру суждения. Противочувствие означает, что «сложность мира входит в сознание индивида, не облегчая, а усугубляя требования его совести. Приходится платить не просто по счету, а по всем счетам, и расплачиваться до конца едва ли удастся. Вместо внешнего, разыгрываемого с партнером «агона» - спор внутренний, спор с самим собой, идущий на глубине, порой беззвучно; шум аргументов и контраргументов сменяется ответственным и тихим осознанием той трудной истины, что для человека цивилизации, вышедшего из тождества себе в историю, опосредованного историей, нравственная коллизия – это уже не чрезвычайное происшествие, не особый случай, а стихия, в которой надо приучиться жить. Чем дальше, тем глубже погружаешься в эту стихию. Наше знакомство с ней потеряло остроту первого переживания, какую имело во времена Вергилия, но стало несравнимо всестороннее: два тысячелетия прошли даром. Своевольные, безответственные попытки облегчить себе жизнь ведут в пустоту, в каком бы из двух возможных направлений – в направлении фальшивой имитации цельности или в направлении от релятивистского отказа от потребности цельности – они не предпринимались. Можно искать насильственного упрощения проблем, выбросить из памяти, что уже видел другую, не к тебе обращенную сторону истины, словно другую сторону Луны, заглушить это знание агрессивным и прямолинейным утверждением истин, принятых в твоём кругу; но это против совести ума. Можно успокоиться на том, что все-де относительно, нравственная норма – иллюзия, субъект нравственной ответственности – фантом, потому что прерывистая последовательность случайных реакций на случайные воздействия ни за что и ни перед кем отвечать не может, отвечать некому....То, что мы говорили о Вергилии, – «присказка»; «сказка» касается нас самих. Мышление о судьбах культуры может сегодня идти лишь путем «противочувствий». Важно, что это не обрекает его ни на скепсис, ни на релятивизм» [\[1, с. 331-332\]](#), а в эстетике обращает к совести творца, составляющей суть художественной синергии.

Не внося своего вклада в познание природы, эстетическая способность суждения, структурирующая средоточие культуры, а не псевдокультуры, тем не менее имеет важнейшее значение для понимания развития экспрессивной стороны познавательных практик; эта способность относится *«только к критике высказывающего суждения субъекта и его способностей познания, поскольку им доступны априорные принципы,*

каково бы, впрочем, ни было их употребление (теоретическое или практическое), и эта критика составляет пропедевтику всякой философии» [\[14, с. 137\]](#).

К пониманию целей и задач эстетической пропедевтики философии мы подойдем теперь не в контексте первой редакции введения в «Критику способности суждения», а в контексте их анализа во второй редакции, в заключительной главе которой выявляется связь посредством способности суждения между двумя формами законодательства, осуществляемого рассудком и разумом. Это более сжатый вариант общего аргумента о том, что эта связь не может быть основой исследования ни в теоретической, ни в практической философии, эту основу следует искать в совсем другой области. Эти доводы изложены уже в первой редакции. Такой поиск касается не конкретного содержания процессов в этой области, а параметров ее природы, как раз и определяемых способностью суждения. Перед нами карта сознания, которая созвучна высшим способностям души и требует философского исследования и обоснования в структурах экспериментальной метафизики. Характеризуя перспективы метафизики, вступившей на надежный путь науки, на который ее должен направить измененный способ мышления, Кант подчеркивает, что «с помощью способности познания а priori мы никогда не можем выйти за пределы возможного опыта, а ведь как раз это и составляет самую существенную задачу данной науки» [\[16, с. 21 \(XIX\)\]](#), задачу экспериментальной метафизики, в архитектуру будущего решения которой должна быть встроена не только теоретическая философия, но и эстетика. К тому же эстетическое имплицировано в саму экспериментальную структуру. Проводя различие между физическим и умственным экспериментом, Эрнст Мах подчеркивал, что «...фантазер, писатель романов, поэт социальных или технических утопий – все экспериментируют в уме. Но то же самое делают... серьезный изобретатель или исследователь. Все они представляют себе известные условия и с этим представлением связывают ожидание, предположение известных последствий: они делают умственный опыт. Однако в то время как первые комбинируют в своей фантазии условия, которые в действительности не существуют, или приписывают в своем представлении этим условиям последствия, с ними не связанные, вторые в своем мышлении остаются весьма близкими к действительности» [\[33, с. 190\]](#). На тесном примыкании метафизического мышления к эксперименту и строится кантовская эстетика, создающая эстетический эквивалент метафизического опыта.

Согласно теоретической философии, рассудок, делающий возможным саму природу, являющуюся нашим чувствам, включает в себе априорные конститутивные принципы теоретического познания, вследствие этого он как бы а priori предписывает свое законодательство природе; он есть способность понимать то, что мы воспринимаем в мире, способность умозаключать, строить опосредованные суждения и давать правила. Рассудок характеризуется склонностью предполагать существование за предметами чувств еще чего-то невидимого, символизируя сверхчувственный субстрат природы во всей его неопределенности. Тем самым он решает головоломную задачу по выявлению законов их связи. На деятельности рассудка и его операциях с суждениями, которые прямо обращаются к чувствам и относятся к его понятиям о предметах, к пониманию восприятий, сосредоточивается разум – этот инструмент концептуального постижения, придающий рассудку связность, учреждающий априорное законодательство для свободы с ее своеобразной причинностью, которое выражается через представление о сверхчувственном в субъекте. Разум выстраивает никогда не завершающуюся систему знания, его априорные понятия привносят единство в многообразие дискурсивных знаний, создают дискурсивную гармонию спроектированного единства многообразного, достигающего «гармонического максимума» (Марина Цветаева), приводят правила



рассудка к возможной гармонии, подыскивая безусловное для обусловленного. Здесь основания искусства совпадают с априорными возможностями чувств. Благодаря разуму человек выделяет себя из окружающего мира, испытывая воздействие предметов на свои чувства. Разум – создатель понятий, его отличительная способность – способность давать принципы или синтетические знания из чистых понятий, посредством которых мы познаем частное в общем, их Кант называет идеями, строящими трансцендентальное учение о душе и трансцендентальную науку о мире. Через эти идеи разум доходит до крайних пределов познания, доставляя прагматические законы свободного поведения для реализации чувственно обусловленных целей. И вполне понятно, почему Ж. Деррида рассматривает Канта в ряду таких мыслителей, как Маркс и Альтюссер, которые «настаивают на приоритете практического порядка. У них речь идет, скорее, о том, чтобы создать строгие условия для практицизма, чтобы избежать возможных отклонений разума от теоретико-спекулятивного мистицизма» [\[8, p. 37\]](#). Кант указывает на конечную цель, которая заключается во всем предназначении человека, а философию, обосновывающую такую цель, он называет моралью. Моральная философия входит структуру чистой философии, и «все оснащение разума при обработке того, что можно назвать чистой философией, в самом деле направлено на... более отдаленную цель, а именно [определение того], что *должно делать*, если воля свободна, если существует Бог и если есть загробный мир» [\[16, с. 1007 \(В 828-829\)\]](#). Для эстетики вопрос заключается в том, на каком языке можно говорить о том, что *должно делать*. Ведь сама реальность ...утешает мало

Того, в ком тлеет интеллект.

Язык богов земля изгнала,

Прияла прозы диалект.

(Игорь Северянин «Поэза душевной боли»).

Язык эстетики есть язык свободы – этот как бы перевод с языка богов. Понятие природы и понятие свободы нигде не пересекаются, между ними лежит, согласно Канту, глубокая пропасть, через которую невозможно перебросить мост – ни между природой и свободой, ни между сверхчувственным и явлением. Но неосуществимость такой переходной конструкции ставит и перед эстетикой непростые проблемы. Например, Кристиан Тис ставит вопрос: «какие мосты Кант построил от эстетического к моральному – и насколько они прочны» [\[40, S. 630\]](#)? Особенно остро стоит этот вопрос, если говорить о современном мостостроении, поражающем не только своими эстетическими проектами, но и немыслимыми рациональными расчетами с помощью высокоскоростных компьютеров, расчетами, позволяющими учитывать огромное количество внешних факторов, воздействующих на его конструкцию. Речь идет, стало быть, об усложнившихся отношениях между эстетическим и рациональным в современную эпоху. И далеко не случайно, что С. Л. Франк будет подчеркивать важность рассмотрения сопричастности художественного знания и знания отвлеченного. Несмотря на проблематичность, связанную с возведением такого мыслительного моста, Кант все же допускает возможность своего рода обратного моста на территории метафизики, конструкция которого предполагает, что сверхчувственное оказывает воздействие на чувственное посредством каузальности через свободу. Действие в соответствии с понятием свободы указывает на конечную цель как необходимое условие возможности свободного целеполагания, свойственного природе человека. Существование такой априорной предпосылки как раз и подразумевает способность суждения, обеспечивая

переход от понятия природы к понятию свободы, эта способность содержит регулятивный принцип познавательной способности, предполагает создание ткани опыта по трансцендентальному принципу. В «Критике чистого разума» концепцию способности суждения Кант связывает с идеей гипотетического применения разума, регулятивного принципа всей познавательной способности. В отличие от рассудка, способность суждения дает сверхчувственному субстрату природы *«определимость через интеллектуальную способность»*, а разум определяет его. «Если разум есть способность выводить особенное из всеобщего, то всеобщее или уже *само по себе достоверно* и дано, тогда требуется лишь *способность суждения* для подведения, и особенное необходимо определяется этим. Такое применение разума я буду называть аподиктическим. Или же всеобщее применяется только *проблематически* и составляет лишь идею, тогда как особенное достоверно, но всеобщность правила для этого следствия еще составляет проблему» [16, с. 829 (В 674-675)]. И такое применение разума Кант как раз и называет гипотетическим. В третьей «Критике» акцент делается на такой концептуализации способности суждения, которая вводит понятие цели, исключенное Кантом в «Критике чистого разума» из числа категорий чистого рассудка (но сохраняющее в трансцендентальной диалектике регулятивное значение в качестве структуры телеологического рассмотрения природы), здесь предполагается априорное понятие целесообразности природы, обосновывающее возможность перехода от понятия природы к понятию свободы. Это, с одной стороны. А с другой – телеология смотрит на мир так, как если бы реальность зависела от действий некоего запредельного разума, обосновывающего целесообразность и значимость своего проекта. Здесь ощутима разница между двумя интерпретациями способности суждения, которая заключается в том, что центральный образ способности суждения, данный в первом случае на дорефлексивном уровне, теперь понимается как актуализация способности судить и критиковать с точки зрения целенаправленности эстетического восприятия; на рефлексивном уровне суждение относится к человеку, к чему-то метафизическому в нас, которое впервые и делает возможным достижение эстетических целей.

### Заключение

Иммануил Кант – первый классик неклассической эстетики, который в своем анализе способности суждения дает метафизическое обоснование структур эстетического сознания, концепции искусства как формы экспериментальной метафизики, которая будет развита во французской и отечественной интеллектуальной традиции на основе представления о метафизическом апостериори (М. Пруст, М. Мамардашвили). Задача настоящей статьи – выявить, насколько кантовская интерпретация эстетики является метафизически нагруженной. Она решается в рамках трансцендентальной антропологии, включающей в себя интеграцию разделов философских наук, формы единства познавательных способностей на различных ступенях их соотнесенности, так что сама эстетика становится связующим звеном между различными философскими дисциплинами, не утрачивая при этом своего нормативного характера. В этих рамках осуществляется трактовка соотношения чувственности, духовности и рациональности, поиск новой системы идеалов «человека творящего». Эстетика рассматривается Кантом не только как концептуализация познавательных способностей души, но и как метафизическое экспертное суждение относительно эстетического восприятия, впечатления, воображения, которые полагают многообразие таких явлений, как случайность и неопределенность в актах творческого сознания, бессознательное состояние, а также категориальную аналитику в основном прекрасного и возвышенного и целую систему новых идеалов искусства. Впервые после Платона и Аристотеля в кантовской эстетике снова открывается философский горизонт. «Критика способности суждения» – первое в

истории мысли произведение, в котором эстетика является системообразующим элементом построения метафизики. Кантовская эстетика позволяет нам снова и по-новому посмотреть на актуальные проблемы метафизики искусства, являясь духовным побуждением к преображению человеческой природы, другими словами, она есть что-то неразрывно связанное с проявлением метафизического в нас, к рассмотрению которого мы подошли в ходе анализа двух редакций введения к «Критике способности суждения». Обе эти редакции столь важны для эстетики потому, что в них Кант впервые раскрывает, почему метафизике, эпистемологии и этике необходима сама эстетика как способ разрешения проблем, возникших в «Критике чистого разума» и в «Критике практического разума». В той и другой редакции Кант как раз и объясняет значение «Критики способности суждения» для своей философской системы в целом. По сути, речь идет в данных работах о метафизических пролегоменах эстетики как своего рода экзегетике всей трансцендентальной философии Канта, которая более явно и ярко выражена в первоначальной редакции. Вместе с тем эстетическая рефлексия встраивается в метафизику как форму завершения проекта всей культуры человеческого разума. Будучи дисциплиной, имманентной философскому размышлению, эстетика рассматривается в качестве эпистемологии и методологии интерпретации системы критицизма, в ней эта система как бы интерпретирует саму себя. Отсюда становится понятно, почему столь важно прояснить кантовский подход к обоснованию эстетики в свете интерпретации трансцендентальной метафизики. Метафизическое направление, связанное с исследованием мыслящей природы, имеет определяющее значение для эстетики. Фактически она встраивается в рациональную психологию в ее кантовском понимании, предполагающем исследование априорных принципов деятельности души. Измерение эстетического априори приводит к тяжеловесным выводам о путях применения средств для достижения всех целей, которые подобают человечеству, эти пути достижимы через проявление, культивирование мастерства, через творчество как архетип его, человечества, спасения. Такое творческое применение образует, можно сказать, своего рода эстетическую метафизику, вернее, здесь осуществляется парадоксальное выражение метафизического апостериори со своим пониманием искусства, а эстетика как таковая находится на пересечении эмпирического и априорного, чистого знания. Такая метафизика составляет ядро экспериментальной философии. Но трактовка эстетического как метафизического апостериори ставит перед наукой о красоте немало сложных проблем, изначально связанных в первую очередь с построением ее современного понятийного аппарата.

## Библиография

1. Аверинцев, С. С. Противочувствия [Текст] – В кн.: Красная книга культуры [отв. ред. И. Т. Фролов]. – М.: Искусство, 1989. – С. 323- 338.
2. Варела, Ф., Томсон, Э., Рош, Э. Отелесненный ум. Когнитивная наука и человеческий опыт [Текст] / [пер. с англ. К. Тулуповой]. – М.: Фонд «Сохраним Тибет», 2023. – 456 с.
3. Васильев, В.В. Трансцендентализм Канта и вольфианская психология [Текст]. – В кн.: Историко-философский ежегодник. 2004. – М.: Наука, 2005. – С. 238-249.
4. Гайденко, П. П. Кант о природе времени, о вневременности ноуменов и бессмертии души [Текст] – В кн.: Иммануил Кант: наследие и проект. – М.: Канон+, 2007. – С. 164-181.
5. Гайденко, П. П. Прорыв к трансцендентному: новая онтология XX века [Текст] – М.: Республика, 1997. – 495 с.
6. Гегель, Г. В. Ф. Лекции по истории философии: в 3 кн. [Текст] / [пер. с немец. Б. Столпнера]. – СПб.: Наука, 2006. – Кн. 3. – 583 с.
7. Делез, Ж. Эмпиризм и субъективность: опыт о человеческой природе по Юму.

- Критическая философия Кант: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза [Текст] / [пер. с франц. Я. И. Свирского]. – М.: Per se, 2001. – 480 с.
8. Длугач, Т. Б. От Канта к Фихте. Сравнительно-исторический анализ [Текст] / [2-изд.]. – М.: Канон+, 2010. – 368 с.
9. Жучков, В. А. О «коперниканском перевороте» Канта и некоторых предрассудках кантоведения [Текст] . – В кн.: Историко-философский ежегодник. 2004. – М.: Наука, 2005. – С. 227-238.
10. Иммануил Кант: наследие и проект [Текст] / [под ред. В. С. Степина, Н. В. Мотрошиловой]. – М.: Канон+, 2007. – 624 с.
11. Кант, И. Венская логика [Текст] / [пер. с немец. А. М. Харитоновой, Л. Э. Крыштоп; под ред. А. Н. Круглова]. – М.: Канон+, 2022. – 496 с.
12. Кант, И. Единственно возможно основание доказательства бытия Бога [Текст] / И. Кант. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1963. – Т. 1 [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т.И. Ойзермана; пер. с немец. Б. А. Фохта]. – С. 391-508.
13. Кант, И. Из рукописного наследия (материалы к «Критике чистого разума», *Opus postumum*) [Текст] / [отв. ред. В. А. Жучков; пер. с немец. В. В. Васильева, С. А. Чернова]. – М.: Прогресс-Традиция, 2000. – 752 с.
14. Кант, И. Критика способности суждения [Текст] / Иммануил Кант. Сочинения на немецком и русском языках [пер. с немец. Н. Соколова, новый исправленный вариант пер. Н. В. Мотрошиловой, Т. Б. Длугач]. – М.: Наука, 2001. – Т. 4. – 1120 с.
15. Кант, И. Критика чистого разума: в 2 ч. 1-е изд. (А) [Текст] / Иммануил Кант. Сочинения на немецком и русском языках [пер. с немец. Н. О. Лосского, новая ред. пер. Н. В. Мотрошиловой]. – М.: Наука, 2006. – Т. 2. – Ч. 2. – 936 с.
16. Кант, И. Критика чистого разума: в 2 ч. 2-е изд. (В) [Текст] / Иммануил Кант. Сочинения на немецком и русском языках [пер. с немец. Н. О. Лосского, новая ред. пер. Н. В. Мотрошиловой]. – М.: Наука, 2006. – Т. 2. – Ч. 1. – 1081 с.
17. Кант, И. Лекции о философском учении о религии (редакция К. Г. Л. Пелица) [Текст] / [под ред. А. Н. Круглова, пер. с немец. Л. Э. Крыштоп]. – М.: Канон+, 2016. – 384 с.
18. Кант, И. Метафизика нравов [Текст] / Иммануил Кант. Сочинения на немецком и русском языках [пер. с немец. С. Я. Шейнман-Топштейн, Ц. А. Арзаканяна, новая ред. пер. Н. В. Мотрошиловой, А. К. Судакова]. – М.: «Канон+», 2014. – Т. 5. – Ч. 1. Метафизические первоначала учения о праве. – 1120 с.
19. Кант, И. Метафизика нравов [Текст] / Иммануил Кант. Сочинения на немецком и русском языках [пер. С. Я. Шейнман-Топштейн и Ц. Г. Арзаканяна, новая редакция перевода А. К. Судакова, Н. В. Мотрошиловой, А. Н. Круглова]. – М.: Канон+, 2019. – Т. 5. – Ч. 2. Метафизические основные начала учения о добродетели. – 488 с.
20. Кант, И. Основоположение к метафизике нравов. Критика практического разума [Текст] / Иммануил Кант. Сочинения на немецком и русском языках [пер. с немец. В. М. Хвостова, Л. Д. Б., А. К. Судакова, Э. Ю. Соловьева]. – М.: Московский философский фонд, 1997. – Т. 3. – 784 с.
21. Кант, И. Приложение к «Наблюдениям над чувством прекрасного и возвышенного» [Текст] / И. Кант. Сочинения: в 6 т. – М.: Мысль, 1964. – Т. 2 [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана; пер. с немец. Б. А. Фохта]. – С. 185-224.
22. Кант, И. Сочинения на немецком и русском языках [Текст] / [пер. с немец. И. А. Шапиро, Т. Б. Длугач, Ц. А. Арзаканяна, В. А. Жучкова, И. Д. Копцева, М. Ф. Быковой, Н. Вальденберг, Э. Ю. Соловьева, Л. А. Комаровского, Т. И. Ойзермана, А. К. Судакова]. – М.: АО Каті, 1994. – Т. 1. Трактаты и статьи (1784-1796). – 586 с.
23. Кант, И. Сочинения: в 6 т. [Текст] – М.: Мысль, 1965. – Т. 4. Ч. 1 [под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т.И. Ойзермана; пер. с немец. В. С. Соловьева, Н. М. Соколова]. – С. 391-508.

24. Кант, И. Собрание сочинений: в 8 т. [Текст] / [под общ. ред. А. В. Гулыги; пер. с немец. С. Роговина, Б. Чредина, новый пер. А. В. Гулыги; М. И. Левиной]. – М.: Чоро, 1994. – Т. 4. – 630 с.
25. Кант, И. Собрание сочинений: в 8 т. [Текст] / [под общ. ред. А. В. Гулыги; пер. с немец. С. Роговина, Б. Чредина, новый пер. А. В. Гулыги; М. И. Левиной]. – М.: Чоро, 1994. – Т. 7. – 495 с.
26. Кант, И. Собрание сочинений: в 8 т. [Текст] / [под общ. ред. А. В. Гулыги; пер. с немец. Ц. Г. Арзаканьяна, И. А. Шапиро, Ю. П. Байрачного, М. О. Башкирцевой и др.]. – М.: Чоро, 1994. – Т. 8. – 718 с.
27. Кант, И. Трактаты и письма [Текст] / [пер. с немец. Н. Вальденберг, Т. Васильевой и др.; отв. ред. А. В. Гулыга]. – М.: Наука, 1980. – 710 с.
28. Кассирер, Э. Познание и действительность [Текст] / [пер. с немец. Б. Столпнера, П. Юшкевича]. – М.: Гнозис, 2006. – 400 с.
29. Кирсберг, И. В. Как Марк Ришир понимает «прекрасное» Иммануила Канта? [Текст] // Вопросы философии. 2023. № 11. – С. 173-181.
30. Коген, Г. Теория опыта Канта [Текст] / [пер. с немец. В. Н. Белова]. – М.: Академический проект, 2012. – 618 с.
31. Мамардашвили М.К. Кантианские вариации [Текст] / [под ред. Ю.П. Сенокосова]. – М.: Аграф, 1997. – 320 с.
32. Мамардашвили, М. К. Стрела познания. Сборник [Текст] – М.: «Тайдекс Ко», 2004. – 264 с.
33. Мах, Э. Познание и заблуждение: очерки по психологии исследования [Текст] / [пер. с немец. Г. А. Котляра, под ред. Н. Ланге; 3-е, доп. изд.]. – М.: ЛЕНАНД, 2021. – 432 с.
34. Мотрошилова, Н.В. Рождение и развитие философских идей: историко-философские очерки и портреты [Текст]. – М.: Канон+, 2010. – 488 с.
35. Нанси, Ж.-Л. Лекции о Канте (по конспектам Елены Петровской) [Текст]. – М.: Common Place, 2023. – 224 с.
36. Ойзерман, Т. И. Кант и Гегель (опыт сравнительного исследования) [Текст] . – М.: Канон+, 2008. – 520 с.
37. Ойзерман Т. И. Метафилософия. Теория историко-философского процесса [Текст]. – М.: Канон+, 2009. – 440 с.
38. Разеев, Д. Н. «Критика способности суждения» Канта в эпистемологической перспективе // X Кантовские чтения. Классический разум и вызовы современной цивилизации: материалы меж дународной конференции: в 2 ч. [Текст] / [под ред. В. Н. Брюшинкина]. – Калининград: изд-во РГУ им. И. Канта, 2010. – Ч. 1. – С. 235 – 242.
39. Рикёр, П. Философская антропология. Рукописи и выступления 3 [Текст] / [пер. с франц. И. С. Вдовиной]. – М.: изд-во гуманитарной литературы, 2017. – 312 с.
40. Смирнов, А. В. Логико-смысловое исследование арабского языка: вопросы словообразования [Текст] // Вопросы философии. 2023. № 12. С. 50-64.
41. Теория метафоры / [пер. с англ., франц., немец., испан., польск.; общ. ред. Н. Д. Арутюновой, М. А. Журинской]. [Текст]. – М.: Проресс, 1990. – 512 с.
42. Уилбер, К. Очи познания: плоть, разум, созерцание [Текст] / [пер. с англ. Е. Пустошкина]. – М.: РИПОЛ классик, 2016. – 464 с.
43. Хайдеггер, М. Кант и проблемы метафизики [Текст] / [пер. с немец. О. В. Никифорова]. – М.: «Русское феноменологическое общество», 1997. – 176 с.
44. Шеллинг, Ф. В. Й. Сочинения: в 2 т. [Текст] / [пер. с немец. М. И. Левиной, А. В. Михайлова]. – М.: Мысль, 1989. – Т. 2. – 636 с.

## Результаты процедуры рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не*

раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Рецензируемый материала представляет собой обширное оригинальное исследование, посвящённое «Критике способности суждения». Его объём составляет более 5 а.л., что соответствует не привычной журнальной статье, а, скорее, небольшой монографии, содержание которой, разумеется, можно представить и в виде серии статей. Если опираться на то, что сам автор выделяет в качестве ориентира для построения своего исследования, то это вопрос, «насколько кантовская интерпретация эстетики является метафизически нагруженной, как соотносятся эстетика и метафизика». Действительно, мало того, что «Критика способности суждения», на взгляд рецензента, является в концептуальном отношении самой сложной из трёх «Критик» (то же мнение высказывает и автор), но и вопрос о её месте в системе философии не вполне ясно освещён и самим философом, и интерпретаторами. В конце (весьма обширного) введения автор следующим образом уточняет проблему исследования: «эстетика как критическое мышление внутренне связана с исследованием глубинной композиции, заложенной в основание проекта метафизики – и как природной способности, и как априорного синтетического знания. Но что, собственно, предполагает эта композиция – структурно-смысловое подобие теоретической и моральной частей метафизики, их связь по аналогии или что-то другое?» Признаем, что традиционные представления о «Критике способности суждения» то ли как «мосте» между первыми двумя «Критиками», то ли как о завершении представленного в них замысла трудно назвать ясными. На этом основании можно заключить, что обращение автора к заявленной теме является актуальной исследовательской задачей не только в границах эстетики, но и в границах истории философии. Ещё один момент, который автор «заостряет», между тем как большинство кантоведов, напротив, склонны отодвигать его на задний план, будто он не содержит никакой проблемы для читателя, это вопрос о соотношении в самой третьей «Критике» эстетики (в современном смысле) и объективной телеологии. Насколько можно понять в рамках знакомства с представленным обширным текстом, осуществлённого в продолжение весьма ограниченного времени, автор склоняется к тому, что способность суждения является не только тем «узлом», в котором сходятся эстетика и объективная телеология, но к ней восходят и принципы исследования природы и нравственности. Вместе с тем, следует констатировать, что далеко не весь представленный автором материал безоговорочно «укладывается» в заявленную тему. Гуссерль, Рорти, Пастернак, Шекспир, Делёз, Рикёр, Вергилий и Гёте, С.С. Аверинцев и М.К. Мамардашвили, А.В. Смирнов и И.С. Тургенев, Хайдеггер и Деррида, и т.д., – каждый из множества упоминаемых авторов, их идеи или выразительные суждения, которые, кажется, сами «просятся на перо», заслуживают того, чтобы поделиться с читателями своими мыслями о них. Однако у жанров философской литературы свои законы и свои требования. Поэтому, осознавая свою обязанность высказать на основании знакомства с материалом определённую рекомендацию, рецензент склоняется к следующему решению. Автор мог бы попытаться конспективно представить основное содержание исследования (исключив из него параллельные линии мысли) в виде журнальной статьи привычного формата, а весь текст в целом издать в виде монографии либо серии статей более частного содержания, определив для каждой из них в качестве собственной темы отдельный аспект исследования. Несмотря на то, что представленный материал представляет собой глубокое самостоятельное исследование в области эстетики и истории философии, представляется правильным отправить его на доработку.



## Результаты процедуры повторного рецензирования статьи

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Предметом исследования в представленном для рецензирования тексте (более 220 000 зн.) для публикации в качестве научной статьи в журнале «Философия и культура», судя по заголовку («И. Кант: метафизическое обоснование эстетики»), является метафизическое обоснование эстетики И. Кантом. Учитывая место эстетического в метафизике И. Канта, объектом исследования должна была бы стать философия И. Канта в целом, хотя автор разумно ограничивается анализом двух кантовских введений в Критику способности суждения в контексте обращений к их текстам выдающихся мыслителей.

Первое, что бросается в глаза при знакомстве с представленным текстом — это масштабность поставленной в кратком заголовке задачи. Второе, — объем самого текста, слабо согласующийся с жанром научной статьи: более 220000 знаков при рекомендованных редакцией «от 12000 знаков» (представленный объем равновелик 18-ти соответствующим требованиям редакции статьям). В связи с чем встают три вопроса, ответы на которые исключают возможность рекомендации представленного текста к публикации в журнале «Философия и культура»:

1) Каков жанр представленного текста? Несоответствие жанра: представленный текст — скорее монография, или часть монографии, нежели статья, посвященная изложению результатов исследования; следовательно, текст не может быть рекомендован к публикации в журнале «Философия и культура» (см. [https://nbpublish.com/fkmag/info\\_106.html](https://nbpublish.com/fkmag/info_106.html)), автору следует либо сократить (реферировать) свои рассуждения в 18 раз (если есть необходимость сохранить объем содержания), либо представить их в соответствующем количестве статей (если исходить из требуемых редакцией объемов количества знаков в рукописи); в противном случае, к сожалению, приходится констатировать, что представленный на рецензирование текст не соответствует редакционным требованиям и не может быть рекомендован к публикации в качестве научной статьи;

2) Сколько времени отводит автор на работу рецензенту над содержанием его опуса? Такие объемы содержания невозможно достойно оценить (отрецензировать) в рамках установленного редакцией временного регламента: текст требует продолжительного вдумчивого анализа, а результаты такой аналитической работы сами достойны публикации (рецензии на книги — совершенно иной жанр рецензирования, не предусмотренный редакционными требованиями к работе рецензента над научной статьей; к сожалению, приходится констатировать, что представленный на рецензирование текст невозможно отрецензировать, а соответственно, он не может быть рекомендован к публикации в качестве научной статьи;

3) На сколько разработано автором методическое сопровождение его рассуждений, позволяет ли методическое сопровождение исследования однозначно верифицировать достигнутый результат? К сожалению, в обширном введении автор не раскрывает читателю ни своих методологических принципов, ни применяемых им инструментальных методов решения конкретных научно-познавательных задач, ни новизны полученных в результате проведенного исследования знаний, т. е. не стремится облегчить читателю логику изложения собственных мыслей, предполагая, что она самоочевидна в представленном объемном тексте; насколько эта «самоочевидность» реальна, в ограниченное редакцией время рецензирования установить невозможно, что, к сожалению, отрицает предполагаемую автором самоочевидность его методологической

позиции (вероятнее всего автор остается на позициях субъективного идеализма, считая, что оригинальности изложенных им мыслей достаточно для прибавления нового научного знания).

Таким образом, соответствие текста заявленной тематике и цели раскрытия предмета исследования установить в отведенное редакцией на рецензирование время невозможно. Рецензент не может рекомендовать представленный текст к публикации.

Методологии исследования автор не уделяет отдельного внимания. Вероятнее всего автор остается на аристотелевских метафизических позициях, предполагающих критику теории исключительно с методологических позиций самой критикуемой теории. Судя по представленным в заключении выводам, автор не пришел к значимым для науки результатам.

Актуальность выбранной темы автор обосновывает открытостью (незавершенностью) философских дискуссий вокруг эстетики И. Канта. Тезис, безусловно, достойный, но не достаточный для краткого жанра научной статьи.

Научная новизна исследования для рецензента осталась непроясненной. Возможно, она и присутствует в авторских интерпретациях состояния теоретической дискуссии по вопросу актуальности классической (философской) эстетике, а также в авторской оценке эстетики Канта, как первой неклассической концепции, но для предметного осмысления авторских аргументов отведенного редакцией времени на рецензирование недостаточно.

Стиль текста автором в целом выдержан научный, хотя по окончании выделенных отдельной строкой подзаголовков в научном стиле не принято ставить точки.

Структура представленного текста не соответствует логике изложения результатов научного исследования в жанре научной статьи.

Библиография в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без критических нарушений редакционных требований.

Апелляция к оппонентам в тексте весьма обстоятельно аргументирована.

Текст представляет интерес для читательской аудитории журнала «Философия и культура», но не может быть рекомендован к публикации в полном объеме (более 220 000 зн.), автору следует предложить редакции одну или несколько статей по материалам проведенного исследования в приемлемом объеме.

## **Результаты процедуры окончательного рецензирования статьи**

*В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.*

*Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).*

Представленная на рецензирование статья на тему: «И. Кант: метафизическое обоснование этики» посвящена одной из актуальных философских проблем прошлого и современности – оценке кантовского подхода к осмыслению соотношения метафизики и эстетики.

Проведенный нами анализ статьи, ее количественно-качественных показателей, позволяет сделать следующие выводы.

Статья представляет собой достаточно значительный по объему и своему содержанию научный труд, представляющий собой основательное научное исследование. При его подготовке автором/ами было использовано значительное количество источников философской литературы – всего 44 источника. В статье сделаны необходимые ссылки, что позволяет провести верификацию соответствующей информации в целях расширения представления по позиции того или иного исследователя, представленного в тексте статьи.

Статья структурирована. Она содержит введение, основную часть и заключение, в котором представлены выводы по итогам проведенного анализа исследуемой проблемы. Во введении авторами статьи представлена постановка проблемы исследования – соотношение кантовской метафизики и эстетики, которая рассматривается с учетом позиций и мнений как современных отечественных и зарубежных философов, так и современников И. Канта.

Во введении, автором/ми также разворачивается представление читателю мнений, например, В.В. Васильева о трансцендентальном подходе к эпистемологическим проблемам и проблемам философии, разворачивая его далее по тексту статьи в ее специальный раздел.

Это, также, представленные авторомми позиции Р.Рорти о связи эстетических понятий с философскими установками, С. Майечак о закономерностях в эстетике и др.

Таким образом, с одной стороны, создается впечатление об отсутствии развернутости научной дискуссии в рамках статьи. С другой стороны, в статье постоянно присутствует авторская оценка и анализ мнений целого ряда исследователей кантовского наследия в парадигме «метафизика- эстетика».

В целом, авторами проводится как анализ двух редакций введений к кантовскому произведению «Критика способности суждения», так и собственно самого философского произведения. Лейтмотивом содержательной части статьи, таким образом, становится вопрос о том, вносит ли эстетика что-то новое в метафизику, а, также, проблемность и спорность кантовских выводов и найденных им решениях в этом соотношении, что является актуальным до сих пор и для современных исследователей кантовского наследия.

Статья, в целом, производит хорошее впечатление. Она логична. Статья читается легко, и, как мы полагаем, она способна вызвать интерес у потенциального читателя.

Таким образом, исходя из изложенного, считаем, что рецензируемая статья на тему: «И. Кант: метафизическое обоснование этики» соответствует предъявляемым требованиям к такому виду работ и она может быть рекомендована к опубликованию в искомом научном журнале.