

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Е.А. Найман

**ВОЗВЫШЕННОЕ
КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Томск
Издательство Томского государственного университета
2025

УДК 165.0
ББК 87.1
Н20

Найман Е.А.

Н20 Возвышенное как онтологическая проблема. – Томск :
Издательство Томского государственного университета,
2025. – 218 с.

ISBN 978-5-907890-60-2

Монография представляет собой историко-философское исследование категории возвышенного в её онтологическом измерении. Прослеживается многослойная эволюция понятия от античной риторики до постструктуралистских интерпретаций XX в. Центральное место занимает анализ кантовской «Аналитики возвышенного» как поворотного момента, в котором возвышенное впервые осмысливается не только как эстетическое переживание, но и как форма онтологического опыта, связанного с границами репрезентативного мышления. Особое внимание уделено философской рецепции этой категории у Ж.-Ф. Лиотара, Ж.-Л. Нанси, Ж. Делёза и Ф. Лаку-Лабарта. Монография может быть использована в качестве учебного пособия по курсам «Онтология и теория познания», «История философии» и «Эстетика и философия искусства».

Для философов, историков эстетики, исследователей культуры, искусства и политической теории.

УДК 165.0
ББК 87.1

Рецензенты:

И.Б. Ардашкин, доктор философских наук, профессор;
В.А. Суровцев, доктор философских наук, профессор

ISBN 978-5-907890-60-2 © Томский государственный университет, 2025
© Найман Е.А., 2025

Введение. Возвышенное в историческом контексте и проблема его определения

Интерес к категории «возвышенное» значительно усилился в XVIII веке после перевода Николя Буало трактата Псевдо-Лонгина. Хотя трактат «О возвышенном» был заново открыт в эпоху Возрождения и неоднократно переводился на латынь, долгое время он оставался просто одним из многих текстов античного наследия. Однако в 1700 году и последующие десятилетия трактат приобрел исключительную популярность по трём причинам: во-первых, он защищал поэтическую свободу; во-вторых, утверждал, что великие произведения искусства возможны только в условиях политической свободы и общественного единства; в-третьих, подчёркивал, что человек изначально является восхищённым созерцателем творения.

Буало, следуя традициям классической Античности, в ранних сатирах, основанных на античных образцах, критиковал моральное разложение придворного общества. В своей интерпретации текста Псевдо-Лонгина он стремился обосновать подлинное возвышенное, опираясь на авторитет древних. Для него это понятие выходило за рамки риторики и становилось предметом эстетической рефлексии. В традиционной риторике термин «*sublimitas*» обозначал высшую форму возвышенной речи. Однако Буало определял возвышенное не столько через канон правил, богатство языка или обилие тропов, сколько через его воздействие на воспринимающего.

Ни Псевдо-Лонгин, ни Буало не связывали возвышенное с категориями тьмы, дисгармонии, ужаса или бесконечности. Это смысловое расширение произошло в Англии в начале XVIII века. В предисловии к трактату Псевдо-Лонгина Буало определяет возвышенное как нечто необыкновенное и прекрасное, придающее произведению увлекательность и захватывающую силу. Для него возвышенное – это состояние духовного подъёма, подобное опьянению. Как и у Псевдо-Лонгина, в трактовке Буало оно приобретает как эстетическое, так и религиозное измерение. Он обращается к Ветхому Завету и трагедиям Пьера Корнеля, чтобы подчеркнуть мощную простоту возвышенного. В его понимании, возвышенное направлено на высший, неявно представленный порядок, который можно лишь интуитивно пережить в момент духовного подъёма. Это соотносится с интернализированной концепцией Бога. Истинно чудесное, как и истинно возвышенное, согласно Буало, заключается в его правдивой, всегда достойной восхищения, исторически правдоподобной простоте.

Возвышенное в концепции Буало противостоит внешнему величию и барочной демонстрации власти и великолепия, характерным для абсолютистской Франции эпохи Людовика XIV. Большинство авторов того времени подчёркивали «наивность» возвышенного, связывая его с языком свободы, искренности и благородной простоты. Эта характеристика соотносится с зарождающимися буржуазными ценностями, противопоставленными придворно-аристократическому миру. Наивность в данном контексте становится отличительной чертой искусства, основанного на ясности формы, героическом самосознании и возвышенном благородстве духа. Этой же линии рассуждения следует и Иоганн Винкельман, который определяет греческое искусство через категории благородной простоты и спокойного величия. Он утверждал, что чувственная красота предоставляет художнику природный материал, тогда как идеальная красота позволяет выразить

возвышенное. Первая связана с человеческим измерением, вторая – с божественным.

Новый этап осмысления возвышенного связан с развитием английской эстетики XVIII века. Уже в XVII столетии, параллельно и независимо от перевода трактата Псевдо-Лонгина Буало, складывается представление о возвышенном в природе. В этот период наблюдается усиление внимания к чувственной эстетической реакции, что впоследствии нашло отражение в философской рефлексии XVIII века. Одним из факторов, способствовавших этому процессу, стало развитие естествознания. Книга Томаса Бернета «Священная теория Земли» (1681), а также «Физико-геология» Уильяма Дерема (1713) сыграли ключевую роль в попытке примирить богословие с новым научным мировоззрением.

С богословской точки зрения «Священная теория Земли» Бернета подытоживает тенденции конца XVII века и предвосхищает многие идеи, сформировавшиеся в рамках новой концепции возвышенного. Величие, необъятность и бесконечность природы и вселенной становятся для него символами божественного всемогущества. Подобно Джону Деннису, Джозефу Аддисону и Энтони Шефтсбери, он видит в пейзаже Альп проявление возвышенного: ощущение пустоты, бесплодности и оцепенения этих мест вызывает переживание божественного присутствия и могущества. Это восприятие не является результатом рационального познания, но возникает как эмоциональный отклик, переходящий в благоговение и восхищение перед грандиозностью мироздания.

Одной из отправных точек в осмыслении возвышенного в XVIII веке стало эссе Джозефа Аддисона «Удовольствия воображения», опубликованное в журнале *Spectator* в 1712 году. Этот труд заложил основу для перехода от физической теологии к эстетической рефлексии. Аддисон использует термин «greatness» для обозначения того, что впоследствии будет названо возвышенным. Он отдаёт предпочтение понятию «величие», поскольку оно

точнее передаёт новое переживание природы и не несёт риторической нагрузки, характерной для традиционного понимания возвышенного. Согласно Аддисону, величие связано с восприятием обширных пустынных пространств, нагромождений гор, высоких скал, обрывов и широких водных просторов. Впечатление рождается не из-за новизны или красоты зрелища, а благодаря своеобразной «грубой грандиозности», присущей этим природным формам. В этом же контексте значимой оказывается апология природы в работе Энтони Шефтсбери «Моралисты, философская рапсодия» (1709). В этом произведении автор вводит читателя в состояние героической меланхолии, созерцательной экзальтации, пробуждая духовное восприятие красоты. Шефтсбери утверждает, что «дикость» природы должна вызывать у человека не страх, а восторг и вдохновение. Шефтсбери предвосхищает руссоистскую критику цивилизации, противопоставляя природу обществу, но рассматривая её через призму эстетического созерцания. В его представлении природа являет собой гармонию, в которой сосуществуют «ужасные красоты» и окультуренные ландшафты. Эта идея проецируется на нравственное поведение человека и противопоставляется механистическому взгляду на природу, характерному для рационалистической философии Декарта и Гоббса. В этом контексте энтузиазм понимается как форма социальной фантазии, способствующей добровольной социализации эгоистических инстинктов.

Критика классицизма и распространённой в XVIII веке эстетики вкуса способствовала формированию нового подхода в английской эстетике после 1750 года, расширившего границы эстетического опыта. Этот сдвиг выразился в обращении к историческим образцам: эпосам Гомера, библейской поэзии, традициям народного творчества. Важным этапом стало осознание уникальности мира Гомера, представленное в труде Роберта Вуда «Эссе

об оригинальном гении Гомера» (1769). Другим значимым явлением стало обращение к образу героической непосредственности человеческих отношений и связи с дикой природой в поэме «Оссиан» Джеймса Макферсона (1760–1763). Взгляд, представленный в этих произведениях, выходит за рамки буржуазной цивилизации, утверждая превосходство природы над повседневной роскошью. Возвышенное здесь предстает как феномен, порожденный самой природой, а не искусством. В «Оссиане» возвышенность связывается с «варварской» эпохой, поскольку ранние этапы общественного развития и его грубые, ещё не утончённые формы особенно способствуют сильным эмоциональным переживаниям. Эти традиционные поэмы передают историю человеческих эмоций и воображения до формирования в обществе изысканной цивилизации, скрывающей под внешними нормами глубинные человеческие нравы.

В «Лекциях» (1753–1787) Роберт Лоут рассматривает тексты Ветхого Завета как поэзию, выходящую за пределы классицистической поэтики. Эти лекции демонстрируют образец религиозной поэзии, воспринимаемой как выражение изначального энтузиазма человека, его эмоционально-духовного подъёма. По мнению Лоута, в каждом поэтическом произведении присутствует религиозный элемент, что объясняет его частые обращения к возвышенному, тесно связанному с энтузиазмом. Возвышенное обладает динамикой, расширяющей границы возможного, но остающегося недостижимым для представления. Лоут описывает возвышенную репрезентацию как процесс непрерывного отрицания, при котором «возвышенные идеи» оказываются несовершенными по отношению к воображаемому объекту. В результате границы расширяются, пока не исчезают вовсе; разум устремляется в бесконечность, а человека охватывает невыразимое восхищение. В начале XVIII века концепция возвышенного у Лоута была

предвосхищена Джоном Деннисом. Именно Деннис впервые противопоставил прекрасное и возвышенное. Классицистическая концепция красоты стремится «остановить историю», приведя её в соответствие с принципами порядка, разума и гармонии. В отличие от неё, эстетика возвышенного сохраняет историческое измерение христианской религии и защищает религиозное чувство от влияния науки и деистической концепции Бога. Размышляя о возвышенном, Деннис описывает поэтическое воображение как противостоящее классическим нормам правил и порядка. Новая эстетическая чувствительность находит своё теоретическое обоснование в сенсуализме Джона Локка. В качестве стандарта эстетического суждения концепция вкуса приходит на смену объективированным правилам, подчинённым законам природы. От Джозефа Аддисона до Дэвида Юма и Александра Джерарда формируется представление о вкусе как умеренном, сдержанном и ограниченном чувственностью. Однако это ограничение вдохновения и воображения оказывается столь же радикальным, как и в неоклассической концепции искусства.

Подобно Локку в «Опыте о человеческом разуме» (1690), Юм стремится классифицировать возвышенное в рамках чувственного восприятия. Он утверждает, что, анализируя наши мысли или идеи, какими бы возвышенными они ни были, мы всегда обнаруживаем, что они сводятся к простым идеям, порождённым предшествующим чувственным опытом. Возвышенное у Юма противопоставляется желаемому порядку идей, являясь проявлением необузданного воображения. Мир воображения представляется как ничем не ограниченный хаос, в котором природа пребывает в полном беспорядке. Где же, спросим мы вместе с Деннисом, заключается подлинная особенность поэтического искусства? Деннис различает две категории эмоциональных состояний: вульгарные страсти и энтузиазм. Первые возникают как

непосредственная реакция на чувственное восприятие или обусловлены идеями, возникающими в повседневной жизни. Их причина всегда чётко различима. В отличие от них энтузиазм формируется под воздействием сложного комплекса необычных, тревожных, вдохновляющих и пугающих идей.

Книга Эдмунда Бёрка «Исследование о происхождении наших представлений о возвышенном и прекрасном» (1757), наряду с «Аналитикой возвышенного» Канта, представляет собой один из наиболее значительных вкладов в дискуссию о возвышенном в XVIII веке. В своём труде Берк впервые чётко разграничивает категории прекрасного и возвышенного, рассматривая их как непримиримые противоположности. Прекрасное проявляется в виде множества отдельных объектов, таких как интерьер салонной культуры, пространство приятных ощущений, покоя, женственного порядка. Напротив, каталог явлений, связанных с возвышенным, у Берка включает свет и тьму, громкость и тишину, просторы и пустоты, неясность и религиозный трепет, величие, мощь, благоговение и восхищение. В своём анализе он суммирует результаты предшествующих дебатов о возвышенном, отрывая его от религиозного и физико-теологического контекста и трактуя как феномен субъективного восприятия.

Во второй половине XVIII века в Германии и Франции наряду с возвышенностью природы утверждается идея нравственного возвышенного как идеала буржуазной морали. В этот период моральный аспект возвышенного находит выражение в классической оперной эстетике, в частности в создании новой героической оперы Кристофом Виллибальдом Глюком в Париже. Эти процессы развивались параллельно с политическими событиями, предшествовавшими Французской революции. Кант утверждает, что возвышенное не может быть связано ни с трансцендентным Богом, ни с социальной властью, ни с хаотической, всепоглощающей природой. Оно является исключительно свойством человека

как морально-рационального существа. Переживание возвышенного, по Канту, трансформирует «неудовольствие» в «удовольствие», что отражает специфику его эстетического восприятия.

Критическое переосмысление кантовской концепции возвышенного представлено у Иоганна Готфрида Гердера в его труде «Каллигон» (1800). По мнению Гердера, музыка как «язык творчества» является единственным искусством, способным выразить возвышенное в полной мере. Он утверждает, что музыка, обладая «беспредметностью», запечатлевает то, в чем чувственная природа человека отказывает себе. Основной упрёк Гердера относительно Канта заключается в том, что аналитический подход последнего ведёт к концепции возвышенного, уводящей человека в «пустоту». Без христианского откровения возвышенное, по Гердеру, становится проявлением безграничного самовозвышения человека, лишённого меры и цели. Его идея «бесцельно-возвышенного» отражает ключевую проблему немецких дискуссий о возвышенном после Канта – утрату объекта.

В XVIII веке возвышенное было выражением морально-политического идеала. Кант включил этот аспект в свою концепцию, тогда как Гегель его отверг. Гегель рассматривает возвышенный субъект как «абсолютную субстанцию», воплощающую всеобщий разум в историческом развитии. В «Философии религии» он связывает возвышенное с древнееврейской поэзией, индийским и персидским искусством, а также с возвышенными чертами греческого искусства, рассматривая его как характеристику иудейской религии Ветхого Завета. Артур Шопенгауэр, в отличие от Гегеля, не рассматривает возвышенное в исторической перспективе, а трактует его как феномен настоящего. В его концепции буржуазный мир подвергается критическому анализу, а моральный энтузиазм утрачивает свою значимость. Возвышенное, по Шопенгауэру, выражает пафос покорности: восхождение к чистому познанию требует радикального отрыва от интересов воли, и по мере

углубления в состояние чистого созерцания возникает чувство возвышенного.

С середины XIX века интерес к возвышенному ослабевает, но точнее сказать, что акцент смещается с природы на социальную сферу. Если в XVIII веке природа воспринималась как объект культа, нормативная модель и источник вдохновения, то в XIX веке она утрачивает прежнее значение. Символическим выражением этого изменения становится тот факт, что единственное развернутое высказывание Уильяма Вордсворта о возвышенном содержится в путеводителе, написанном им для привлечения туристов к красотам нетронутой природы. Возвышенное, ранее ассоциировавшееся с дикой природой, становится частью туристического опыта XIX века. Альпы, некогда вызывавшие философские размышления, превращаются в центр туризма. Природные ландшафты уступают место индустриальным центрам, таким как Париж и Лондон. Исключением становится американский пейзаж. С европейской точки зрения он воспринимается как «жанр возвышенного», вызывающий восхищение перед бескрайними прериями Северной Америки. Американские трансценденталисты, такие как Ральф Уолдо Эмерсон, Уолт Уитмен, Генри Дэвид Торо, а также художники-романтики, например Томас Коул и Фредерик Черч, подчеркивают моральное и духовное превосходство североамериканской природы над Европой, погружённой в социальные и политические конфликты. Особенно возвышенным представляется американский Запад с его безграничностью и первозданностью.

В XIX веке структура природного возвышенного, характерная для XVIII века, переносится в сферу индустриального мира. Продукты промышленной эпохи начинают восприниматься как проявление возвышенного, представляя собой новую природную силу. В Англии эти индустриальные объекты уже в первые деся-

тилетия XIX века превращаются в современные памятники инженерной мысли. Однако на фоне зарождающегося индустриального общества, социальных конфликтов и радикальных изменений ландшафта промышленное производство предстает как некротимая сила, подобная природным катаклизмам. В иллюстрациях Джона Мартина к «Потерянному раю» Мильтона (1827) век машин изображается как индустриальный ад, поглощающий уменьшенное человеческое существо. Художник, вдохновленный возможностями промышленности, выражает страх перед её разрушительной мощью.

В эстетике Джакомо Леопарди, Виктора Гюго и Эдгара Аллана По возвышенное приобретает новый смысл, становясь выражением тоски по иному, контрконцепцией по отношению к современному буржуазному обществу. Это «критическое возвышенное» противопоставляется экономическому либерализму, который для таких мыслителей, как Шарль Бодлер, особенно после знакомства с По, находит воплощение в американской демократии – прообразе будущей Европы. Для Леопарди возвышенное и поэтическое неразрывно связаны. В его понимании возвышенное заключается в субъективно ощущаемой бесконечности, неопределенности и необъятности, не подтверждаемых реальностью, но передаваемых через поэтическое восприятие мира. Антиклассическая программа Виктора Гюго, изложенная в «Предисловии к драме Кромвеля» (1827), знаменует разрыв с античной концепцией красоты, особенно характерной для эпохи Реставрации. Гротеск в его многообразных формах, балансирующий между смешным и ужасным, становится для Гюго основой нового драматического искусства и богатейшим источником, который природа может открыть для художника. В этом отношении гротеск противопоставляется замкнутому в себе идеалу и возвышенной красоте. Вместе с тем Гюго стремится переосмыслить возвышенное, отделяя его от прекрасного и связывая с гротеском как его

современным выражением. Лишенное классического пафоса и христианской морали, возвышенное у Гюго становится символом «чистой души» – пустоты, ожидающей наполнения.

В начале XX века происходит политизация концепции возвышенного. В 1902 году Ф.А. Брокгауз утверждает, что объект может быть назван возвышенным, если он поражает своими размерами. Его грандиозность вызывает чувства, указывающие на нечто сверхчувственное, что, в свою очередь, пробуждает в человеке ощущение возвышенности. В 1907 году Альберт Мейер формулирует иную концепцию, рассматривая возвышенное как объективную эстетическую категорию, описывающую не восприятие субъекта, а характеристики самого эстетического объекта. Эти два подхода отражают основные тенденции осмысления возвышенного на рубеже XIX–XX веков: абстрактное продолжение кантовской традиции в академической эстетике, с одной стороны, и её переосмысление с акцентом на конкретные формы репрезентации, связанные с политическим сознанием эпохи, – с другой.

В этот период возвышенное всё чаще начинает ассоциироваться с национальными ценностями. В политическом языке немецкого национализма после 1914 года ключевым понятием становится «экзальтация», которая занимает центральное место в риторике национал-социалистической революции. Таким образом, возвышенное приобретает не только эстетическое, но и идеологическое значение, превращаясь в инструмент политической мобилизации. В своей речи «Возвышенное и современные моральные устремления» (1906–1907) итальянский философ Джузеппе Тароцци характеризует современность как эпоху кризиса и утраты ориентиров. В противовес этому он выражает надежду на социальную реорганизацию и формирование нового гражданского сознания, основанного на религиозных ценностях. В его выступлении сочетаются ретроспективный анализ и прогноз будущего: XIX век представляется временем господства

научно-технического мышления, позитивизма и натурализма, распространения идей детерминизма от биологии до экономики. Особое внимание уделяется марксизму и связанному с ним социальному вопросу. Тароцци видит возможность обновления цивилизации через сочетание традиционного наследия с новым духом оптимизма и этической ориентации. Он говорит не о классовой борьбе, а о необходимости примирения современного сознания с самим собой. Будущее, по его мнению, должно характеризоваться органическим разделением труда, обеспечивающим баланс между индивидуальной автономией и коллективными усилиями по созданию более справедливого общества. Именно эта потребность и определяет сущность возвышенного. Однако в его рассуждениях возвышенное остаётся скорее интуитивным ожиданием, чем чётко определённой эстетико-политической категорией.

Подобные идеи находят отклик в среде немецкого авангарда, выступающего против наследия XIX века. В период перед и после Первой мировой войны возвышенное становится знаком поиска новых ценностных ориентиров. В этот исторический момент оно перестаёт быть лишь эстетическим понятием и превращается в инструмент критики, выражения общественных устремлений и формирования политических дискурсов. Начиная с Ф.Т. Маринетти политические и эстетические манифесты футуристов определяют эстетику скорости и войны, требующую искупления возвышенного через героизм действия. Эта эстетика технического модерна связана с верой в будущее имперского величия итальянской нации. Футуризм не рассматривает технологию как самоценное явление, но придаёт миру машин и радикально изменённому восприятию соответствующие формы художественного выражения. Футуристы отвергают традиционную музейную возвышенность искусства, чтобы утвердить новую, агрессивную возвышенность. Концепция возвышенного становится ключевой

в художественно-теоретических, социально-философских и политических размышлениях экспрессионистов 1920-х годов, включая основателей Баухауза и таких художников, как Макс Бекман. В этих контекстах возвышенное выражается в пафосе пробуждения, восхождения, восстания, а также в утопических архитектурных проектах, таких как «альпийская архитектура». Оно связывается с образом прекрасного, преображённого через модернизацию и наделённого этическим потенциалом. Возвышенное здесь понимается как напряжение, разрыв между хаосом послереволюционного общества 1920 года, отмеченного последствиями мировой войны, и проектами нового мира, в котором политическая, эстетическая и религиозная рефлексия соединяются воедино.

В 1930-е годы происходит возвращение к классицизму, сопровождающееся реабилитацией возвышенного. Эрнст Юнгер называет этот период временем героического реализма, создающим условия для использования монументального стиля как символа вечности. Эстетическая рефлексия после 1933 года придаёт возвышенному всестороннее воплощение. В этом контексте оно характеризует фундаментальные ценностные ориентиры политической и художественной практики, выражаясь через героизм действия и монументальную красоту. Гитлер утверждал, что искусство – это возвышенная миссия, обязывающая к фанатизму. Нацистская эстетика опиралась на концепцию возвышенного, придавая ему конкретные формы в героике войны, фигуре фюрера, знаках власти (например, флаг со свастикой), национал-социалистической революции, а также в идеях «величия немецкого народа» и «немецкой расы». Политизация возвышенного проявлялась в его связи с «нордическо-западной душой» (по Розенбергу) или классической традицией, формирующей властное понимание искусства. Его репрезентацией стал неоклассицизм,

прославляющий воинственность, насилие и героизм. Это особенно заметно в архитектуре и образах «идеальной мужественности» в работах Арно Брекера и Йозефа Торака.

Архитектура становится главным выражением возвышенного. Она воплощает порядок и мощь, внушает благоговение, демонстрируя власть и её незыблемость. Один из её принципов – стремление к вечности установленного порядка. В этом контексте возвышенное предстает как величественное, торжественное, внушающее трепет, монументальное, героическое и даже сакральное. Апофеозом этой идеи должно было стать запланированное строительство гигантского Дворца Советов по проекту Б. М. Иофана. На вершине 200-метрового здания предполагалось установить 50–70-метровую статую Ленина – своеобразную вавилонскую башню. Монументальные сооружения выполняли квазирелигиозные функции, но в сочетании с массовыми постановочными мероприятиями раскрывали свою эффективность, создавая целостную картину эстетизированной политики.

В 1960-е годы реконструкция категории возвышенного сопровождается утратой прежнего энтузиазма и осознанием её кризиса. От былого величия остаётся лишь воспоминание, а само понятие сводится к экзистенциальным состояниям страха и ужаса. Оно ассоциируется с тёмным, хаотичным, разрушительным и сверхъестественным, с ощущением гибели и пустоты. Остаётся лишь «опыт небытия», порождающий чувство отчаяния и тревоги. Возвышенное теряет позитивные коннотации, превращаясь в обозначение пустоты.

Тем не менее во второй половине XX века категория возвышенного пережила настоящий ренессанс. Дискуссии о ней вышли за пределы академической сферы, охватив не только философию, литературу и историю искусства, но и современный политико-социальный контекст. Возвышенное стало ключевым понятием «другой» эстетики, способной адекватно откликнуться на вызовы

конца XX века. Подобно тому как в XVIII веке оно представляло собой своеобразную «контрэстетику», сегодня возвышенное вновь фиксирует кризисные состояния и предельный опыт. История возвышенного демонстрирует его гибридность, соединяющую эстетическую рефлексию, религиозные чувства, философию истории, политику, критику цивилизации и моральное осуждение. Оно становится знаком необратимого разрыва между идеей и реальностью. С XVIII века возвышенное было связано с эмоционализацией и историзацией эстетической рефлексии. Оно раскрывало духовную природу человека, опираясь на воображение, фантазию и великие страсти: энтузиазм, восхищение, удивление, страх и ужас. Возвышенное расширяет горизонты восприятия, позволяя выйти за пределы привычного опыта. Оно касается тем насилия, унижения и возвышения, превращения неудовольствия в удовольствие, хаоса – в порядок и наоборот. Эта категория продолжает фиксировать состояние отчуждения и бессилия перед лицом социальных потрясений, приобретая новые формы в исторически меняющихся условиях.

Актуализация возвышенного в XX веке во многом связана с работами Ж.-Ф. Лиотара. В условиях кризиса «великих нарративов», под которыми он понимает универсальные концепции европейской традиции – идеи Просвещения, свободы, равенства, марксистские теории – возвышенное приобретает новое значение. Оно становится реакцией на трагический опыт XX века, включая противостояние европейскому фашизму и катастрофу Освенцима. Возвышенное ассоциируется с поиском коллективных ориентиров, выходящих за границы обыденности, а его возрождение свидетельствует о переживании мирового абсурда. В этом контексте оно превращается в инструмент рефлексии над утратой смысла в современном обществе, ставшем жертвой банализации. Дискуссии конца XX века акцентируют внимание на

чувстве утраты, пустоты и кризисе ценностных ориентиров. Современное возвышенное выражает критику и фиксирует индивидуальную и коллективную подавленность в условиях доминирования технологического прогресса. В мире, управляемом «инструментальным разумом», критический потенциал возвышенного становится особенно важным. Оно служит не только эстетической категорией, но и средством анализа социальной реальности, представляя собой одну из ключевых концепций современной философской и художественной мысли.

Недавние дебаты перекликаются с концепцией возвышенного, изложенной в «Эстетической теории» Теодора Адорно (1970). Впервые со времён Канта возвышенное обрело самостоятельное значение в систематической эстетике, ориентированной на современность. Адорно отмечал, что наследие возвышенного проявляется в обнажённой, бесстыдной негативности, обещавшей себя ещё при рождении этой категории. Одновременно происходит глобальная политизация возвышенного, связанная с поражениями левых движений после 1968 года и их исчезновением с исторической сцены. Динамика, традиционно присущая этому понятию, выводит эстетическую рефлексию за её границы, перенося её в область морально-философских, социально-исторических и политико-социальных размышлений.

Хейден Уайт ещё в 1982 году отмечал, что и для левых, и для правых эстетика прекрасного управляет процессом формирования исторических исследований как автономной научной дисциплины. Он подчеркивал, что исторические факты политически одомашниваются в той мере, в какой устраняются от демонстрации любого аспекта возвышенного. Терри Иглтон в книге «Идеология эстетического» предложил концепцию марксистского возвышенного, связывая его с идеей социалистической эмансипации. Неослабевающий интерес к возвышенному в англо-амери-

канской эстетике, литературной теории и историографии искусства и литературы, начиная с фундаментальной работы Сэмюэля Х. Монка, предвосхитил его переосмысление, получившее широкое признание с середины 1980-х годов. Уже в начале 1970-х годов возвышенное стало ключевым понятием в литературной теории Гарольда Блума, который связывал появление «контрвозвышенного» с творчеством Мильтона, чьи поэтические достижения становились вызовом для романтиков.

Значительный вклад в осмысление возвышенного внесла работа Томаса Вайскеля «Романтическое возвышенное. Исследование структуры и психологии трансцендентного» (1976). Автор не только актуализировал кантовский подход, изложенный в «Аналитике возвышенного», но и адаптировал его к современности, введя понятие «романтическое возвышенное». Согласно Вайскелю, эта концепция, структурированная Кантом, продолжает влиять на современный опыт, проблематизируя знание, авторитет и социальные самопрезентации. В условиях разрушения традиционных ценностей и неконтролируемого технологического прогресса актуальность возвышенного проявляется в его способности драматизировать ритм трансцендентности в её крайней форме: возвышенное возникает там, где рушатся привычные системы. Оно соотносится со структурой отчуждения, характерной для романтиков, и фиксирует коллапс знаковых отношений, формирующих социальный порядок.

Выставка *The Natural Paradise. Painting in America (1800–1950)* демонстрирует художественную традицию, соединяющую американских люминистов XIX века, английский романтизм и американский послевоенный авангард, в частности абстрактный экспрессионизм. Термин «люминисты» был введён в 1950-е годы для обозначения группы американских пейзажистов XIX века, чьи произведения отличались изображением пространственных

ландшафтов с особыми световыми эффектами, создающими атмосферу квазирелигиозной экзальтации и возвышенности. Абстрактный экспрессионизм, возникший в Нью-Йорке в середине 1940-х годов, представлен такими художниками, как Марк Ротко, Роберт Мазервелл, Клиффорд Стилл, Ад Рейнхардт, Барнет Ньюман, Джексон Поллок и др. Их произведения воспринимались либо как утопические видения, освобождённые от субъективности, либо как образы хаоса, отражающие тревожную атмосферу постъядерной эпохи.

Возникновение возвышенного искусства стало возможным благодаря дистанцированию от западноевропейской живописной традиции, неизменно ориентировавшейся на античный идеал красоты. В противоположность этому возвышенное направлено на поиск неизвестного, на то, что ускользает от репрезентации, на феномены, которые ещё не вошли или уже исчезли из истории. Жан-Франсуа Лиотар неоднократно обращался к творчеству Барнета Ньюмана как к отправной точке для осмысления возвышенного. По его мнению, картины Ньюмана воплощают элемент неожиданности и изумления – чувства, традиционно ассоциирующиеся с возвышенным в современной эстетике. Эти произведения, представляющие собой масштабные цветовые пространства с продуманной структурой, утрачивают всякую описательную интерпретацию и не отсылают к объективной реальности.

Анализ исторической эволюции понятия «возвышенное» показывает, что его точное определение затруднено из-за множества различных, а порой противоречивых трактовок. Возвышенное начинало свою историю как риторическая категория, но даже в этом контексте сохраняло связь с энтузиазмом, пафосом и катарсисом, уходящими корнями в философские системы Платона и Аристотеля, не будучи, однако, сведено к ним. Со временем оно вышло за пределы узкориторического дискурса, обретя значимость в эстетике и приобретя моральное измерение. Кроме того,

оно всегда включало в себя теологический аспект. Представления о возвышенном Боге играли ключевую роль в античной культуре, продолжая своё развитие в христианском мистицизме Средневековья и философии Нового времени. В этом же контексте можно рассматривать иудейский запрет на изображение божества: возвышенное представляет собой нечто невидимое, неизменное и непредставимое.

Категория возвышенного применялась не только к Богу, но и к человеку, а также к природным объектам и их форме (или её отсутствию) с точки зрения эстетики восприятия. В контексте эстетики производства оно относилось к художественным изображениям и их содержанию. Возвышенное могло восприниматься как стилистический идеал, которому следовало стремиться и которому можно было обучаться, но также – как в эстетике гения – как «природный дар». Оно ассоциировалось одновременно с высшим совершенством и хаосом, грубостью. С одной стороны, возвышенное олицетворяло культуру и абсолют, с другой – часто рассматривалось как «излишество и бессмыслица» (Шиллер), связывалось с иррациональностью и даже безумием, что делало его в глазах критиков чем-то неполноценным. Для одних оно означало восхищение, страсть, экстаз, для других – отсутствие аффекта, цинизм и даже злорадство. Оно выступало как антитеза (Кант) или предвестник (Гегель) другой эстетической категории – прекрасного. В романтизме же границы между ними и вообще стирались.

Теория возвышенного претерпела многочисленные попытки дифференциации. Помимо кантовских категорий «математическое» и «динамическое» возвышенного были предложены «созерцательное» и «патетическое» возвышенное (Шиллер), а также «возвышенное по сущности», «возвышенное по отношению» и «великолепное и достойное возвышенное» (Фолькельт). Оно ча-

сто соотносилось с комическим: от английского понимания «комического» через определение юмора Жан-Полем как «возвышенного наоборот» до известного изречения «От великого до смешного – один шаг», приписываемого Наполеону.

Возвышенное тесно связано с эстетикой ужаса. От «восхитительного ужаса» Денниса и «сладкой дрожи» Мендельсона оно ведёт к «энтузиазму» Канта и Шопенгауэра, который рассматривал возвышенное как «вечное око мира». Это понятие невозможно вписать в традиционные иерархические классификации. Оно проявляется как в эмпирическом, чувственном, конечном и человеческом, так и в духовном, бесконечном, сверхчеловеческом. Возвышенное вызывает благоговение или страх перед нечеловеческим. Разнообразие его форм и интерпретаций огромно. Одни исследователи предостерегают от возвышенного как формы самовозвышения, другие видят в нём источник самодисциплины. Для одних оно представляет собой инструмент теодицеи и таит в себе опасность, для других – основу критической мысли и ценностного переосмысления. Уже Аристофан высмеивал возвышенное как напыщенное, тогда как Кант подчёркивал его простоту. Одни видят в нём воплощение феодальной традиции, уходящей корнями в античный героизм, другие – знак новой эпохи. Одни связывают его с рефеодализацией, другие полагают, что оно сформировано буржуазией. Согласно одной точке зрения, возвышенное неразрывно связано с Античностью, согласно другой – с современностью, авангардом или даже постмодернистской ремифологизацией. Все эти интерпретации в каком-то смысле верны, поскольку каждая обращается к различным аспектам возвышенного.

Современная дискуссия о возвышенном осложняется его двухтысячелетней традицией. В этом понятии сосредоточены многочисленные коннотации, сохраняющиеся в той или иной

степени. Однако его аспекты невозможно рассматривать изолированно: между ними существуют сложные взаимосвязи и пересечения. Чрезмерным упрощением было бы выделение двух линейных традиций – риторико-поэтической (Лонгин, классическая поэтика, Буало, раннее немецкое Просвещение) и эстетико-сенсуалистической (английские философы, Кант и др.). Их взаимодействие гораздо сложнее. Разные эпохи по-разному акцентировали те или иные стороны возвышенного, применяя этот термин к противоположным явлениям. Возникает вопрос: существует ли единое понятие возвышенного?

Даже у одного автора возвышенное может оставаться неопределённым, варьируясь в зависимости от контекста. Один из ключевых примеров – Кант, чьи трактовки возвышенного в «Критике способности суждения» охватывают широкий спектр явлений: от «аффектов мужественного рода» до безразличия, от «связи с обществом» до «отстранения от него». Соответственно, интерпретации его теории приводят к диаметрально противоположным выводам: одни считают, что кантовское возвышенное знаменует распад современного субъекта, другие – его окончательное укрепление. Парадоксально, но обе позиции находят убедительные обоснования.

Возвышенное не только многообразно в своих исторических проявлениях, но и внутренне противоречиво. Именно эта противоречивость становится его определяющей характеристикой. Все концепции возвышенного основаны на дихотомиях, в рамках которых оно и формируется. Эта структура делает теорию возвышенного более осязаемой, но не упрощает её, а, напротив, подчёркивает её парадоксальность. Возвышенное стремится обозначить невыразимое, в кантовских терминах – представить непредставимое (идею). Если его сущность заключается в попытке выразить неизречённое и если оно проявляется только в чувственном опыте, перспективы его концептуализации в рамках строгой теории оказываются весьма проблематичными.

Кант являет собой особенно показательный пример рассмотрения возвышенного. В философской традиции он выполняет роль своеобразного посредника между ранними теориями и более поздними интерпретациями. Кант дал наиболее фундаментальный анализ чувства возвышенного, интегрировав его в свою критическую систему. Он сделал возвышенное, ранее обсуждаемое либо в менее систематическом и эмпирическом ключе, либо в метафизическом контексте, но всегда в связи с литературой и искусством, приемлемым для философии, открыв новую эпоху его осмысления. Своё исследование возвышенного Кант представил в конце XVIII века, в период, когда интерес к этой категории стремительно возрастал. В своей «Аналитике возвышенного» немецкий философ учёл множество существовавших на тот момент точек зрения. Хотя его анализ во многом опирался на эмпирико-сенсуалистическую традицию английской философии, он не упускал из виду и метафизические аспекты проблемы. Благодаря чёткому аналитическому разделению различных сторон возвышенного теория Канта имеет особое значение для современных исследований.

Кантовская «Аналитика возвышенного» задала стандарты, по которым оценивают последующих мыслителей, и эти стандарты сохраняют свою значимость в современных дискуссиях. Адорно отмечал, что после Канта возвышенное стало неотъемлемой частью искусства, но одновременно утратило центральную роль в философии, подвергшись критике. Этот двойственный эффект характерен и для современных обсуждений возвышенного: Кант остаётся одновременно его главным сторонником и оппонентом. Его анализ не только помогает понять, что характеризует возвышенное после Канта, но и объясняет, почему это понятие остаётся столь противоречивым. Возвышенное систематически рассматривается в «Критике способности суждения» Канта, в разделе, традиционно относимом к его эстетике. На первый взгляд может

показаться, что речь идёт лишь об ограниченной области реальности. Однако кантовская эстетика охватывает более широкий круг вопросов, чем принято понимать под этим термином сегодня: она включает не только теорию искусства, но и анализ целесообразности субъективных чувств – прекрасного и возвышенного. Основная задача «Критики способности суждения» заключается в том, чтобы связать посредством этой целесообразности две другие критики Канта – «Критику чистого разума» и «Критику практического разума», тем самым устанавливая связь между познанием и разумом, конечным и бесконечным. Этот «переход» призван завершить критическую программу Канта, закладывая основу для «всякой будущей метафизики». Однако остаётся открытым вопрос, удалось ли «Критике способности суждения» осуществить этот переход. Текст допускает различные интерпретации: одни исследователи считают, что Кант утратил систематическую цель, заявленную во введении, другие полагают, что переход к метафизике обеспечивается через категорию прекрасного, третьи же утверждают, что он реализуется не в эстетическом разделе, а лишь в «Критике телеологического суждения» – второй части книги. При этом «Аналитика возвышенного» остаётся в значительной мере недооценённой, несмотря на её ключевую роль в кантовской системе.

Если исходить из «архитектоники» способностей, предложенной Кантом, и идеи «перехода», заявленного во введении к «Критике способности суждения», можно выделить следующую структуру: понимание и рассудок опосредуются чувственной способностью воображения, и все три формируют единую субъективную систему. Однако в чувстве красоты целенаправленное отношение устанавливается лишь между воображением и разумом. В отличие от этого, возвышенное возникает из взаимодействия воображения и разума, что придаёт ему особую значимость

в контексте указанного «перехода». Тем не менее взаимоотношения этих способностей оказываются столь проблематичными, что могут поставить под сомнение весь кантовский проект. В чём же заключается эта проблема?

В отличие от прекрасного, вызывающего субъективное, но всеобщее удовольствие и возникающего спонтанно через свободную игру воображения и понимания, возвышенное представляет собой двухфазное, «смешанное чувство» (по выражению Шиллера). Оно включает два противоположных эмоциональных момента: неудовольствие и удовольствие. На первой фазе, при столкновении с определёнными природными явлениями – особенно теми, что кажутся чрезмерно великими или мощными, – воображение, как чувственная и ограниченная способность, оказывается неспособным обработать поступающие впечатления. Оно не может синтезировать объект, превосходящий все возможные меры, в целостный образ, как это происходит в случае с красотой. В результате воображение терпит неудачу; природа представляется неупорядоченной и хаотичной, что порождает чувство неудовольствия. На второй фазе к неудовольствию добавляется удовольствие: размышляя дальше, субъект осознаёт, что даже столь грандиозные явления природы ничтожны по сравнению с бесконечными возможностями идей разума. Хотя природная мощь способна угрожать телесной, конечной стороне человека, она не в силах затронуть его разумную способность. Следовательно, субъект, как существо разумное, превосходит природу и ощущает свою безопасность. Для Канта само появление чувства удовольствия в этом контексте служит доказательством существования идей и силы разума.

Кант утверждает, что восприятие возвышенного требует значительно большей «культуры», чем восприятие прекрасного. На уровне способностей этот процесс можно описать следующим образом: разум компенсирует недостаточность воображения,

позволяя субъективному чувству обрести высшую целесообразность, проявляющуюся в сознании субъекта. В итоге возникает «негативное» представление о бесконечном – идея. Фазы чувства возвышенного не следует рассматривать как строго разграниченные. Кант сам говорит о быстро чередующемся отталкивании и притяжении. Фундаментальные чувственные и сверхчувственно-моральные способности находятся в конфликте. Можно говорить о диалектической структуре возвышенного в кантовском смысле: удовольствие возникает «посредством» неудовольствия, а неудача воображения становится необходимым условием для появления идеи. Однако сам «переход» идеи в эмпирию, т.е. объединение субъекта, провоцируется разумом и достигается лишь посредством его насилия над воображением. Разум оказывается не таким бескорыстным, как может показаться: он изначально заставляет воображение обобщать рассматриваемые объекты, превращая его в «инструмент разума». Неудовольствие возникает по требованию разума, который демонстрирует своё превосходство над чувственными способностями. В этом процессе преодолеваются и воображение как чувственная сторона субъекта, и природа как его объективный аналог. Возвышенной оказывается не сама природа, а субъект, её наблюдающий. Таким образом, разум буквально возвышается над природой.

Из этого следует, что достижение нравственности предполагает преодоление чувственности. Это порождает интерпретацию кантовского возвышенного как процесса, в котором последние бастионы природы субъективно «одомашниваются» инструментальным разумом аналогично современному освоению природы. Однако в таком случае «конфликт» способностей не получил бы должного признания, ведь разум не достигает возвышенного автономно, а требует для этого силы воображения. Это – «негативное наслаждение», в котором поражение сопровождается триумфом.

Негативность представления бесконечного препятствует его полному слиянию с рассудком. Однако возвышенное не сводится и к «безоговорочной негативности», как утверждал Адорно, находясь под влиянием немецкого романтизма и современной меланхолии. Напротив, оно соединяется с удовольствием и открывает новые горизонты.

Таким образом, возвышенное, в котором чувственные и сверхчувственные способности сталкиваются напрямую, занимает центральное место в проблематике «перехода», имеющего решающее значение для успеха кантовского проекта. Однако его амбивалентность принципиально неустранима. С одной стороны, оно выражает бессилие и сомнение субъекта перед всепоглощающей природой, которая навязывает «избыточное». В этот момент субъект теряет возможность структурировать встречающиеся ему (не)формы, а также доверять «целесообразности» природы, на которой зиждется единство мира и субъекта, а также возможность метафизики, выведенной из прекрасных форм природы. В то же время возвышенное демонстрирует возможность построения единой метафизики в рамках критики через насильственное подчинение не только внешней, но и внутренней природы разуму. Даже положительные высказывания Канта о возвышенном не скрывают его противоречивых сторон: это «аффект», который сам по себе заслуживает порицания. Следовательно, возвышенное для Канта – это состояние, внутренне противоречивое и неразрешимое. Контраст вовлечённых эмоциональных сил является его конститутивным признаком: оно объединяет две крайности, которые не могут быть синтезированы. Субъект остаётся разделённым, поскольку возвышенное не может быть «отменено». В этом и заключается сама суть парадокса.

Поскольку парадокс по своей природе не поддаётся окончательной концептуализации, попытка дать возвышенному точное

определение изначально обречена на неудачу. Любое утверждение о возвышенном неизбежно содержит в себе его противоположность. Оно соединяет удовольствие и неудовольствие, а также другие фундаментальные дихотомии западной мысли: иррациональность и рациональность, пассивность и активность, эмпиризм и трансцендентализм, отрицание и утверждение, отстранённость и привязанность, природу и культуру, *physis* и *techne*, кризис и манию величия, критику и метафизику, хаос и порядок, революцию и реставрацию. Этот перечень можно продолжить, поскольку возвышенное всегда находится на границе противоположных начал.

Нельзя отдать предпочтение одной из крайностей, так как возвышенное активизирует обе одновременно. Это напряжение не является статичным; оно движется, т.е. возвышенное не фиксируется на одном полюсе, а функционирует в динамике. Оно не сводится к одному из них, а маркирует саму границу их соприкосновения. Однако граница здесь – это не фиксированное ограничение, а процесс, связанный с динамикой представления. Этимологически слово «возвышенное» означает «находящееся ниже наивысшего порога». Оно указывает на осознание этого предела. Важно учитывать, что в кантовской философии возвышенное связано не просто с нахождением у предела, но с его осмыслением и попыткой его преодоления (что и вызывает удовольствие после неудовольствия). Возвышенное определяет границу, одновременно закрывая доступ к одной сфере и расширяя перспективу другой. При этом возвышенное не просто «закрывает» доступ, а демонстрирует пределы человеческого познания. Оно показывает невозможность воображения представить бесконечное, но одновременно указывает на способность разума мыслить его. В кантовских терминах возвышенное одновременно принадлежит и не принадлежит конечности критической «системы», выступая как переход от критики к метафизике. Кант сознательно

ограничивает метафизику и не допускает перехода к чисто спекулятивному трансцендентализму. Возвышенное действительно занимает пограничную позицию: оно связано с разумом, но не даёт эмпирического знания о бесконечном. Можно сказать, что оно «демонстрирует» метафизический горизонт, но не превращается в метафизическую истину.

Эта фундаментальная, а точнее, присущая ему по определению амбивалентность объясняет, почему применение этого понятия столь разнообразно, почему взгляды на него остаются противоречивыми, а связи, пересечения и взаимовлияния между различными концепциями меняются, изменяя их иерархию. Таким образом, множественность возможных проявлений возвышенного – не произвольный феномен, а закономерное следствие его парадоксальной и «непостижимой» структуры.

Глава 1. Понятие возвышенного в современной философии

Рассмотрение эстетических категорий и их применения играет ключевую роль в дискурсивных стратегиях ведущих философских направлений XX века. В настоящее время эстетика занимает важное место в развитии философской теории, способствуя её продвижению и расширению проблемного поля. Современная критическая мысль ориентирована на онтологическую интерпретацию эстетических категорий, что позволяет раскрыть их функциональное и смысловое значение в философской онтологии. Эстетическое знание становится инструментом анализа метафизических вопросов, поскольку онтологические и эстетические проблемы сосредоточены в нерепрезентативных аспектах мышления. В этом контексте эстетика оказывается действенным средством формирования так называемой критической онтологии, концепции, к которой обращался М. Фуко.

Категория «возвышенное» играет центральную роль в исследовании возможностей эстетических понятий и их связи с онтологическим познанием. Основной тезис настоящего исследования заключается в том, что современная философия всё чаще отказывается от традиционного эстетического понимания возвышенного, сосредоточиваясь на его онтологических и эпистемологических аспектах. Анализ этой категории осуществляется в контексте фундаментальной онтологической проблемы присутствия.

В рамках постструктуралистского подхода возвышенное рассматривается не только как категория эстетического опыта, но и

как концептуальный узел, объединяющий ключевые метафизические противоположности: присутствие и отсутствие, бытие и ничто, единое и множественное, чувственное и сверхчувственное, конечное и бесконечное, свободу и необходимость, ограниченное и безграничное, позитивное и негативное представление. В этом смысле возвышенное позволяет заново осмыслить основополагающие философские вопросы, выявляя рефлексивную природу мышления. Оно не только проясняет фундаментальную онтологическую проблематику, но и создаёт связь между теоретическим и практическим разумом, проблематизируя границы эстетического и метафизического знания.

Онтологическая проблематика особенно актуализируется, когда философия сталкивается с дискурсами, выходящими за её традиционные границы. Если специфика бытия рассматривается не через внутреннюю систематизацию, а посредством выхода за пределы онтологии, эстетические категории, особенно категория возвышенного, становятся необходимым элементом философской критики. Их использование позволяет не только переосмыслить границы философского знания, но и выявить различные критические позиции внутри него. В этом смысле эстетика и онтология оказываются неразрывно связанными, формируя поле для глубинного анализа и переосмысления философских оснований.

Почему возвышенное играет столь важную философскую роль? Центральная проблема этой категории связана с вопросом чувственного представления. Западная философская традиция веками связывала природу мышления с феноменом репрезентации, понимаемой как процесс означивания и соответствия, при котором объект становится доступен субъекту. Однако существуют явления, которые не поддаются этой логике, поскольку несводимы к уже известному. Европейская эстетика традиционно относила такие явления к категориям прекрасного и возвышен-

ного, поскольку они знаменуют радикальный переход от репрезентации к чистому присутствию. Фундаментальная значимость возвышенного заключается в том, что оно выявляет пределы репрезентативной модели мышления и одновременно затрагивает ключевую онтологическую проблему бытия-в-мире. Как отмечал Кант, возвышенное демонстрирует несоизмеримость человеческого разума с бесконечностью, открывая возможность выхода за пределы представимого. В современном философском дискурсе это приобретает особую актуальность, позволяя переосмыслить границы между эстетическим и онтологическим измерениями опыта.

В кантовской эстетике категорий «прекрасное» и «возвышенное» объединяет их связь с чувственным представлением. В обоих случаях представление носит игровой характер, при котором отсутствует сам объект. Красота приносит удовольствие без необходимости конкретного представления, поскольку её основой является свободная игра воображения и неопределённого рассудка. Возвышенное же связано с бесформенным, что подчёркивает его принципиальную несводимость к традиционным механизмам репрезентации. Таким образом, переживание прекрасного и возвышенного выходит за рамки логики представления, так как в обоих случаях объект в своей целостности не может быть представлен субъекту.

В случае прекрасного объект чувственного восприятия и воображения согласуется исключительно с состоянием свободной игры познавательных способностей. Здесь объект существует не как предмет представления, а как согласие между множественностью чувственного опыта и неопределённым единством, несводимым к понятию. Воображение формирует образ, лишённый репрезентативных свойств, так как он не является объектом в строгом смысле. В результате возникает бесконечное формотворче-

ство, или, в терминах Канта, «целесообразность без цели». Единство, возникающее в процессе эстетического созерцания, соотносено с множественностью и обладает характеристикой свободы. Эстетическое представление лишено цели, поскольку свободно как от субъекта, так и от объекта. Независимость удовольствия, возникающего при восприятии прекрасного, объясняется его свободой от реального существования представленного объекта.

Кантовский образ, свободный *Bild*, предшествующий любым репрезентациям, в «Критике чистого разума» определяется как схема. Как известно, схематизм у Канта – это скрытая техника, корнящаяся в глубине человеческой души. Однако его подлинное раскрытие происходит только в «Критике способности суждения», где Кант вводит понятие эстетического схематизма. Здесь мир представляется не как совокупность объектов, а как система схем, чистых представлений.

В «Критике способности суждения» эстетическое суждение определяется как рефлексивная игра воображения, осуществляемая без опоры на понятия. Существенная особенность воображения в этом процессе – его неопределённость. *Einbildung*, или продуктивное воображение, действует при отсутствии понятийного аппарата. Прекрасное не является ни вещью, ни её качеством, а представляет собой суждение чувственности, освобождённое от понятийных ограничений и эмпирических данных. Воображение, схематизируя без понятия, создаёт единство, которому невозможно найти аналог в объективной реальности. Оно предьявляет исключительно само себя, демонстрируя способность к представлению в момент свободной игры. Этот процесс раскрывает продуктивную силу воображения, поскольку подлинное эстетическое переживание возникает лишь при согласии познавательных способностей. Воображение выявляет единство духа или дух как единство.

Таким образом, кантовский схематизм предвосхищает репрезентацию, становясь её основанием. Согласно Канту, красота не сводится ни к внутреннему, ни к внешнему качеству объекта. Она не является ни сугубо субъективной, ни объективной в традиционном смысле. Её природа выходит за рамки простой категории качества, определяя статус и бытие субъекта, формируя его способность к репрезентации феноменального мира. Именно логика незаинтересованного удовольствия становится источником познания. Следовательно, эстетика предвосхищает сам процесс познания, выявляя его априорные основания.

Следуя Ж.-Ф. Лиотару, эстетика представляет собой горизонт, в рамках которого осуществляется вся рефлексивная деятельность мышления. Он пишет: «Любой акт мышления сопровождается чувством, которое возвещает мышлению о его состоянии... Для мышления быть информированным о своём положении – значит чувствовать это состояние, быть аффицированным... Такова первая характеристика рефлексии: ослепляющая непосредственность и полное совпадение субъекта и предмета чувств... Чистая рефлексия является первой и самой главной способностью мышления быть немедленно информированным о своём состоянии за счёт самого этого состояния при отсутствии каких-либо других средств измерения, кроме как самого чувства» [17. Р. 11]. Однако изменчивость и нестабильность, которые в случае прекрасного приводят к согласию, в возвышенном приобретают иную функцию. Возвышенное, подобно прекрасному, радикально трансформирует логику представления. Если красота связана с формой и процессом формообразования, то возвышенное соотносено с безграничным, а значит, с бесконечностью. Оно основано на особом типе представления – представлении бесконечного. Но если бесконечное не может быть объектом представления, как возможно мыслить его представление? И остаётся ли оно при этом представлением?

Возвышенное связано не столько с репрезентацией бесконечного, сколько с движением и развитием безграничного, происходящими на границе представимого. Бесконечное не является ни потенциальной, ни актуальной сущностью. Оно указывает на процесс, в ходе которого происходит постоянное очерчивание границ формы, но без окончательного их установления. Безграничное – это непрерывный поиск границы и усилие, направленное на её определение. Этот процесс требует постоянного обновления, оставаясь бесконечно повторяющимся стремлением к нахождению формы в бесформенном. В этом смысле безграничное – это одновременное установление и преодоление границы; динамика, не завершающаяся окончательной формальной фиксацией.

Безграничное непредставимо, так как не является определенным объектом, а скорее жестом, операцией, динамическим актом. Представление, в отличие от возвышенного, обладает непосредственностью и позитивностью. Возвышенное же выходит за пределы репрезентации, поскольку не сводится ни к чисто негативному представлению, ни к позитивному существованию «ничто». Оно не фиксирует непредставимое как данное, но проявляется как движение, пронизывающее сам процесс представления, оставаясь при этом непредставимым. Таким образом, возвышенное можно рассматривать как движение, порождающее безграничное. Границы мысли не существуют в виде объектов, доступных восприятию. Как подчёркивает Лиотар, «граница – не объект для понимания, а его метод» [17. Р. 59].

В этом аспекте различие между прекрасным и возвышенным становится очевидным. Прекрасное реализуется в создаваемой ею форме или системе форм. Возвышенное же проявляется в наброске, стремлении, намерении, в непрерывном движении к охвату формы без привязки к конкретной фигуре. Оно не ограничено отдельным объектом, а направлено на бесконечно великое.

Прекрасное выражается в репрезентации, тогда как возвышенное обнаруживается в процессе собственного движения, представляя абсолютное перемещение безграничного вдоль границы возможного. Ж.-Л. Нанси точно подмечает: «В возвышенном представление – ни что-то представленное, ни нечто непредставимое. Это не факт, данный субъекту или посредством субъекта. Представление представляется в безграничном» [26. Р. 37].

Возвышенное не связано с крупными объектами или их количественной масштабностью. Оно затрагивает вопрос абсолютного размера, того, что является абсолютно великим. В отличие от количества, которое можно измерить, абсолютно великое относится к качеству. Любая конечная форма мала по сравнению с бесконечностью. Возвышенное – это то, перед чем всё оказывается бесконечно малым. Оно выходит за пределы сущего, поскольку любое сущее по сравнению с ним ничтожно. Воображение как способность представления ограничено образом, контуром, фигурой. Оно имеет абсолютный предел, максимум Bild, являющийся его внешней границей. Такие грандиозные объекты, как пирамиды или океан, служат аналогиями, позволяющими приблизиться к мысли о возвышенном. Однако их масштабность не исчерпывает сущности возвышенного. Воображение не просто достигает предела, но осознаёт собственное бессилие перед бесконечностью. Сталкиваясь с границей, оно ощущает свою несоизмеримость с безграничным, выходящим за рамки образного представления.

Лиотар отмечает, что в возвышенном чувстве «мышление становится бессильным, потерявшим надежду, незаинтересованным в достижении целей свободы посредством природы» [17. Р. 52]. Однако именно в отстранении от привлекательных природных форм мысль неожиданно осознаёт своё истинное предназначение. «Моментальная остановка жизненных сил» ведёт к их мощному всплеску, направленному к абсолютному. Это происходит

потому, что мышление обнаруживает в возвышенном истину своего бытия ещё до того, как вступает в связь с наличным. Это происходит прежде, чем его содержание связывается с чувственными формами, сводится к схемам, осмысливается через понятия и оценивается с точки зрения блага. Ограничения, формы, схемы, правила понятий и даже иллюзии, которые критическая философия противопоставляет силе разума, теряют своё значение, если принять кантовское положение о том, что «мышление существует здесь», а это «здесь» носит абсолютный характер. Именно эту истину возвещает «голос разума» в возвышенном чувстве, и именно это делает возвышенное по-настоящему возвышенным [17. Р. 122].

Граница играет ключевую роль в работе воображения. Возвышенное возникает на границе, но не как её констатация, а как процесс её преодоления и динамического смещения. Целостность возвышенного определяется неограниченностью, но не как сумма бесконечных форм и не как противопоставление конечному. Эта целостность, находящаяся по ту сторону границы, выходит за пределы максимума. Однако эта целостность лишена объектных качеств и не поддаётся ни позитивному, ни негативному представлению. Она не может быть осмыслена как единство множества. Возвышенное предстаёт как форма бесформенности, как движение неограниченного. В кантовской традиции этот процесс обозначается понятием «идея целого».

Как и прекрасное, возвышенное связано с понятием единого, однако здесь оно представляет собой не завершённый результат, а непрерывный процесс работы воображения на границе формы. Воображение взаимодействует со своим пределом, достигая его и одновременно преодолевая. Возвышенное тождественно избытку воображения, его постоянному переполнению. Достигнув границы, оно выходит за её пределы, но не в смысле продолжения воображения за рамками возможного; такая задача для него

невозможна. Воображение более не создаёт образов. Там, где должна быть форма, оказывается пустота, но именно через это «ничто» оно соприкасается с чем-то бóльшим. Это «большее» – идея неограниченного единого, которая существует рядом с границей и превосходит её. Ж. Деррида в «Истине в живописи» подчёркивает: «Понятие может быть слишком велико для представления. Поэтому колоссальное (*kolossalisch*) определяет представление, осуществляет его или делает видимым нечто, что является не вещью, а понятием. Колоссальное представляет это понятие настолько, что оно не может быть представлено. Не просто не может быть представлено: почти не может быть представлено...» [13. Р. 143].

Воображение достигает своей границы, сталкивается с её пределом и заглядывает в пустоту. На этой границе исчезают фигуры и формы, представимое и непредставимое утрачивают свою различимость. Именно в этом раскрывается целостность безграничного, возникающая в точке соприкосновения внутренней и внешней границы. Эта точка пересечения границ и есть само представление как таковое, поскольку представление – это всегда процесс разделения границы, линия разрыва между фигурой и её отсутствием. Здесь граница и безграничное становятся единым. Это единство и создаёт возвышенное. Деррида выражает эту мысль следующим образом: «Размер колоссального – это ни культура, ни природа, но одновременно и то и другое. Он существует между представимым и непредставимым, являясь переходом от одного к другому и одновременно свидетельством их несводимости. Размер, граница, разрез; то, что переходит и происходит, не переходя от одного к другому» [13. Р. 164–165].

Кант не противопоставляет возвышенное прекрасному. Как отмечает Ж. Деррида, «оппозиция может возникнуть только между двумя объектами, которые определены в своих контурах,

границах и конечности» [13. Р. 145]. Возвышенное же проявляется только в «объекте без формы», в котором представляется сама «безграничность» [13. Р. 146]. В этом смысле, по мнению Ж.-Л. Нанси, «от прекрасного к возвышенному – один шаг, заключенный в “скрытом искусстве” схематизма» [26. Р. 49]. В прекрасном схема выражает единство представления, тогда как в возвышенном она становится пульсацией этого единства. Кант описывал этот процесс следующим образом: «Душа при представлении о возвышенном в природе чувствует себя взволнованной... Это волнение можно сравнить с потрясением, то есть с быстро сменяющимися отталкиванием и притяжением одного и того же объекта» [3. С. 265–266]. Нанси называет этот эффект «синкопой» [26. Р. 52]. Если, говоря о красоте, речь идёт о согласии, то в возвышенном мы имеем дело с ритмическими следами этого согласия – с исчезновением и ускользанием границы, с переходом к безграничному, которое одновременно оказывается «ничто». Синкопированность целого в возвышенном выражает завершённость этой синкопы, заложенной в самом схематизме: это одновременно соединение и разъединение, установление и исчезновение границ представления.

Воображение, как активный процесс представления, достигает границы и затем обращается внутрь себя, становясь своего рода «синкопой». Именно через эту операцию оно осознаёт свою судьбу. Нанси связывает возвышенное с «абсолютной величиной» – предельным переживанием субъекта, для которого граница представления становится условием его собственного существования. Воображение обречено пребывать за пределами образа, находиться в *Bild* или *Bildung*, существовать вблизи предела. Однако эта судьба не означает исчезновения представления: напротив, воображение сохраняет свою функцию, но в ином регистре – оно становится «синкопой», разрывом, который тем не менее позволяет представлению состояться.

Граница не может быть представлена в образной форме, так как сам образ уже предполагает её наличие и существует внутри неё. Однако представление границы возможно лишь в её достижении – к ней необходимо прикоснуться, её нужно ощутить. Возвышенное воображение соприкасается с границей и в этот момент испытывает своё «бессилие». Если традиционное представление укоренено в сфере чувственного восприятия, то возвышенное воображение также остаётся чувственным, но его чувственность уже не связана с формой. Оно касается самой границы. Это переживание проявляется в приостановке импульса, разрушении напряжённого усилия, разрыве, в едва уловимой синкопе.

Возвышенное представляет собой чувство, но не в привычном смысле этого слова. Оно описывает эмоциональное состояние субъекта, находящегося в пограничной ситуации, когда он оказывается смещённым, вынесенным за пределы самого себя. Без этого движения не существовало бы ни красоты, ни искусства, ни самой мысли. Логика представления воображения лежит в основе философского разума, но возвышенное заставляет её вибрировать. Это логика перехода, устремления к границе, схватывания представления в самом её пределе. Чувство возвышенного – это не просто эмоция, а сам процесс синкопированного представления, разыгрывающегося на границе. Это чувствительность, возникающая в момент исчезновения чувственного. Возвышенное представление остаётся в сфере чувств, но представляет собой особый их вид: чувство границы, чувство сверхчувственного, синкопу самой чувствительности. В нём одновременно присутствуют боль и удовольствие. Исчезновение субъекта становится переживанием его амбивалентности, указывая на движение к сверхчувственным границам Я. Однако само по себе безграничное не может быть представлено субъекту. Как отмечает Лиотар, возвышенное – это нечто, что «разоблачает сознание, низлагает его, то, что сознание не может сформулировать, и даже то, о чём

оно забывает, чтобы конституировать себя» [5. С. 345]. В синкопе воображение выходит за пределы фигуры, представляясь безграничным. Здесь возникает ситуация непредставимого, которое оказывается соразмерным самому безграничному. В возвышенном воображении, как свободная игра представления, сталкивается со своей границей. Именно эта граница и есть свобода. Однако сама свобода также оказывается границей, поскольку её идея не может быть сведена к образу.

В академической традиции утвердилось мнение о том, что Мартин Хайдеггер не уделил должного внимания категории возвышенного. Например, Жан-Франсуа Лиотар подчеркивал, что именно эстетика возвышенного является ключом к пониманию авангардного искусства. В связи с этим он утверждал, что Хайдеггер, игнорируя эту категорию, упустил особую природу как авангардного, так и современного искусства в целом. Однако действительно ли Хайдеггер забыл о возвышенном? Действительно, сам термин «возвышенное» (нем. *erhaben*) крайне редко встречается в текстах Хайдеггера, причем исключительно в примечаниях. В его опубликованных при жизни работах это слово вообще отсутствует. Как показывает анализ Филиппа Лаку-Лабарта, ситуация не столь однозначна, как полагает Лиотар.

Лаку-Лабарт соглашается, что Хайдеггер не использует термин «возвышенное» в явном виде. Однако он отмечает, что в «Истоте художественного творения» встречается множество понятий, восходящих к лексикону возвышенного, пусть и адаптированных под хайдеггеровскую идиому. Кроме того, философ ни разу не упоминает имя Канта, хотя, по мнению Лаку-Лабарта, кантовская проблематика возвышенного в его размышлениях присутствует. Он подчеркивает, что понятие «величие» у Хайдеггера выполняет функцию возвышенного: «Возвышенное – это

слово, которое не входит в хайдеггеровский лексикон, хотя понятие и сама вещь присутствуют везде (хотя бы под именем “величие”» [16. Р. 77].

Но Лаку-Лабарт идет дальше. Он утверждает, что в «Истоке художественного творения» возвышенное не просто присутствует, но и становится основной проблемой текста. По его мнению, именно опыт возвышенного составляет суть философского анализа Хайдеггера: «То, что описывает этот текст, по-своему и на глубинном уровне, несомненно, неведомом до него, – это сам опыт возвышенного» [16. Р. 95]. Лаку-Лабарт также связывает хайдеггеровское понимание искусства с концепцией экзистенциального экстаза. В этом произведении он описывает то, что «в отношении тревоги или Бытия-без-смерти относит к экстатическому поведению *Dasein* и экзистированию. Шок, производимый произведением, отчуждение бытия – это в определенной степени экстаз или восторг» [16. Р. 95].

Филипп Лаку-Лабарт делает еще один шаг в своем анализе: он утверждает, что текст Хайдеггера не просто касается возвышенного, но и ставит под вопрос саму возможность его осмысления без учета хайдеггеровской критики метафизики. В этом контексте метафизика понимается как мышление, утратившее свою открытость бытию и подменившее ее закрытостью, т.е. интерпретацией вещей как замкнутых сущностей. Если, как показывает французский философ, Хайдеггер использует ключевые слова, соотносимые с возвышенным, то почему он никогда прямо не употребляет этот термин? Лаку-Лабарт предлагает несколько объяснений. Во-первых, возвышенное отсутствует в раннегреческой философии, на которую Хайдеггер ориентировался. Этот термин появился лишь в эллинистический период, уже под влиянием иудаизма и раннего христианства. В тот момент, по мнению Хайдеггера, мышление уже утратило свою изначальную откры-

тость бытию. Во-вторых, возвышенное изначально принадлежало риторике, а не философии. Впервые оно стало предметом философского анализа лишь в XVII–XVIII веках, причем исключительно в качестве категории эстетики. Это, вероятно, привело Хайдеггера к мысли, что возвышенное оказалось под влиянием современной метафизики, что делало его не вполне приемлемым для его концепции. Тем не менее Лаку-Лабарт подчеркивает, что Хайдеггер фактически интегрирует возвышенное в свое понимание великого искусства. Опираясь на специфическую интерпретацию категории прекрасного, он включает в нее характеристики, традиционно приписываемые возвышенному.

Эта идея особенно ярко проявляется в феноменологическом анализе греческого храма в тексте «Исток художественного творчества». Хайдеггер рассматривает храм как парадигматический пример великого искусства. Он «заключает в себе облик бога» [10. С. 137], но в то же время «покоится на каменном основании скалы». Его архитектурная форма делает видимым нечто невидимое, ведь «воздымающееся ввысь здание зримыми делает незримые воздушные пространства». Его монументальный покой контрастирует с «неистовством морской стихии», которое проявляется через него. Камни храма «впервые выявляют свет дня, широту небес и мрак ночи» [10. С. 137]. Элементы, традиционно ассоциируемые с возвышенным – темнота, буря, бурное море, – присутствуют и в хайдеггеровском анализе. Однако, в отличие от Берка или Канта, Хайдеггер отказывается от эстетической интерпретации. Он не сводит эти образы к субъективному переживанию, а связывает их с категориями красоты и истины.

Для М. Хайдеггера красота – это аспект истины как таковой. Истина, в свою очередь, раскрывается через *Lichtung* – «просвет» (от нем. *Licht* – «свет»). Произведение искусства обладает специфическим способом проявления *Lichtung*, что делает красоту одной из форм присутствия истины как несокрытости. Лаку-Лабарт

видит в хайдеггеровской интерпретации красоты неметафизический аспект. Он противопоставляет его эйдетическому прочтению красоты, характерному для западной философии начиная с Платона. Термин «эйдетический» отсылает к понятию эйдоса – центральному для платоновской метафизики представлению о бытии как идее. Эйдос – это нечто чётко очерченное и ограниченное, что требует, чтобы истина принимала фиксированную форму и могла быть воспринята разумом как определённая фигура. Согласно этому подходу, красота совпадает с правильной, завершённой формой.

По мнению Ф. Лаку-Лабарта, западная эстетика начиная с Платона основывается на этом эйдетическом определении красоты. При таком подходе возвышенное определяется как трансгрессия ограниченной фигуры в неограниченное. Именно против такого эйдетического способа мышления и выступает Лаку-Лабарт. Французский философ находит вдохновение для альтернативной линии мышления в тексте, в котором Хайдеггер сравнивает Платона с Ницше. Хайдеггер указывает, что если бытие мыслится как эйдос, как утверждал Платон, то это предполагает «вынесение на свет» (*phainesthai*). На этом основании Лаку-Лабарт делает вывод: *phainesthai* является условием возможности любого эйдоса, а значит, и всех форм или фигур. Следовательно, именно *phainesthai* делает возможными как прекрасное, так и возвышенное. Из этого вытекает главный тезис: неэйдетическое мышление, исходящее из *phainesthai*, является более фундаментальным, чем эйдетический подход, доминирующий в западной эстетике и метафизике в целом.

С точки зрения Хайдеггера, искусство представляет собой не столько репрезентацию существующего, сколько *Darbringen* – презентацию того, «что есть». Произведение искусства демонстрирует сам факт наличия несокрытости. Для обозначения этого

феномена Хайдеггер использует термин «Ereignis» – особое понятие, означающее событие, происшествие. Сам факт существования произведения уже является толчком, шоком. В тексте встречаются ключевые описания этого эффекта: «Необыкновенное» (нем. *Ungeheuer*) «пробрасывает вперед себя» [10. С. 191]; «вытаскивается на поверхность»; произведение переносит нас в «открытость бытия», а значит, «исторгает нас из обычного» [10. С. 193]. В результате творения «раздвигается небывалая громадность и тем существеннее опрокидывается толчком этого побуждения все казавшееся до сих пор привычно-бывалым» [10. С. 191]. Хайдеггер подчеркивает, что искусство вовлекает нас в процесс «смещения» (нем. *Verrückung*). Этот термин одновременно означает «быть увлекаемым, перенесённым» и «подвергнутому безумию». Таким образом, не только феноменологическое описание храма, но и сам язык, которым Хайдеггер говорит об истине как событию – шок, *Ungeheuer*, безумие, – перекликается с традиционными представлениями о возвышенном. Особого внимания заслуживает слово *Ungeheuer*. Оно означает необыкновенный, но также огромный, несоразмерный, жуткий. Если истина у Хайдеггера описывается этим понятием, то можно сказать, что она носит черты возвышенного. Именно поэтому Филипп Лаку-Лабарт называет своё эссе «Возвышенная истина».

Лаку-Лабарт предлагает особую интерпретацию возвышенного. В большинстве традиционных теорий начиная с Лонгина негативный аспект возвышенного рассматривается как конститутивный. Например, Лиотар утверждает, что возвышенное возникает там, где представление сталкивается с границами собственной способности охватить действительность. Он называет эстетику возвышенного «представлением непредставимого», что, по его мнению, лежит в основе авангардного искусства. Лаку-Лабарт критикует этот подход, поскольку он может привести к нега-

тивной метафизике модерна. В современной метафизике различение вещей часто достигается путем определения их через отрицание – через то, чем они не являются. Лаку-Лабарт утверждает, что то, что не всё представимо, может быть понято по-разному. Он выделяет две парадигмы осмысления возвышенного, иллюстрируя их цитатами из «Критики способности суждения» Канта.

В первой цитате Кант называет возвышенным библейский отрывок, провозглашающий запрет на создание искусственных изображений: «В иудейской книге законов нет, пожалуй, более возвышенного места, как заповедь: не создавай себе кумира и никакого подобия того, что есть на небе, на земле и под землей и т. д. Единственно эта заповедь может объяснить энтузиазм, с которым иудеи в период расцвета своей жизни относились к своей религии, когда они сравнивали себя с другими народами; [она же объясняет] ту гордость, которую внушает магометанство» [3. С. 285]. Образ запрещен, потому что это нечто конечное, создающее иллюзию отсылки к бесконечному, что невозможно. Этот запрет возвышен, поскольку, как объясняет Кант, «там, где [внешние] чувства ничего не видят перед собой и где тем не менее остается неоспоримая и неистребимая идея нравственности» [3. С. 285].

Лаку-Лабарт приходит к выводу, что Кант определяет возвышенное через оппозицию конечного и бесконечного, ограниченного и неограниченного. В этом контексте можно говорить и о противопоставлении формы и материи, поскольку сам процесс создания образов предполагает приведение материи в форму или разграничение материи посредством формы. При таком понимании возвышенное предстает как трансгрессия конечной формы, что ведет к преобладанию его негативного аспекта: возвышенное определяется как то, что не может быть схвачено в какой-либо форме. Для Лаку-Лабарта эта оппозиция – конечного и бесконеч-

ного, формы и материи, ограниченного и неограниченного – является фундаментальной для эстетики, поскольку сама эстетика остается частью западной метафизики.

Вторая цитата взята из сноски в § 49, посвященного гению, т.е. возвышенному художнику или художнику возвышенного: «Быть может, никогда не было сказано ничего более возвышенного или мысль не была выражена более возвышенно, чем в надписи над храмом Изиды (матери-природы): «Я все, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не приподнимал мою завесу». Зегнер предпосланной его учению о природе виньетке, чтобы своему ученику, которого он готов был ввести в этот храм, до этого внушить священный трепет, располагающий душу к глубокому вниманию» [З. С. 333]. В трактовке Лаку-Лабарта Кант связывает возвышенное с осмыслением истины как раскрытия, что сближает его с хайдеггеровским пониманием истины. У Хайдеггера истина всегда находится в двойственном движении: она одновременно раскрывается и скрывается. Соккрытие в этом контексте означает, что не все предстает перед нами, что соответствует самой природе истины. Однако это также означает, что метафизика утрачивает свою определенность, поскольку раскрытие и соккрытие больше не рассматриваются как строго разграниченные процессы. Речь идет не о противопоставлении раскрытого (представленного) и скрытого (непредставимого), а о взаимопроникновении этих процессов. Раскрытие одновременно скрывает, а соккрытие – раскрывает. Таким образом, хайдеггеровское понимание истины выходит за пределы традиционной метафизики, в которой истина трактуется как фиксированное и стабильное присутствие. Вместо этого она понимается как динамический процесс, включающий в себя как проявление, так и его невозможность.

Ф. Лаку-Лабарт развивает неметафизическое понимание возвышенного исходя из хайдеггеровской идеи о том, что *phainesthai* предшествует *eidou*. Он вводит различие между самим фактом

появления и появлением как нечто определенным. Согласно Лаку-Лабарту, произведение искусства существует не только как «что» (нечто данное), но и как процесс, раскрывающий саму возможность восприятия этого «что». В его интерпретации возвышенное – это потрясение самого факта существования, а не просто трансгрессия границ представления. Именно поэтому Лаку-Лабарт критикует Лиотара. Если для Лиотара это представление непредставимого, то для Лаку-Лабарта возвышенное – это скорее «представление того, что представление есть» [16. Р. 96]. Таким образом, традиционное негативное понимание возвышенного, основанное на идее невозможности его представления, уступает место утвердительной концепции, в которой возвышенное связано с самим актом раскрытия бытия.

Ж.-Ф. Лиотар в определенной степени также черпает вдохновение у Хайдеггера и, как и Лаку-Лабарт, рассматривает возвышенное как событие. Лиотар рассматривает событие как шок, при котором *quod* вещей (то, что нечто есть) – в отличие от их *quid* (что именно это есть) – предстает само по себе. Он подчеркивает, что событие выводит нас за пределы традиционного понимания сущности (*quid*), заставляя столкнуться с голым фактом присутствия. Это, несомненно, перекликается с хайдеггеровской темой «просвета» (*Lichtung*). На этом основании Лиотар также критикует метафизическую оппозицию двух миров – разумного и сверхразумного. Он отвергает дуализм Платона и Канта, где возвышенное связано с выходом за пределы чувственного мира. В отличие от них он утверждает, что разрыв, характерный для возвышенного, происходит внутри самого опыта, в его непосредственной событийности.

Однако отсюда следует, что способ, которым Ж.-Ф. Лиотар пытается избежать метафизики, отличается от подходов Хайдеггера и Лаку-Лабарта. Если Хайдеггер преодолевает метафизику через диалектику раскрытия и сокрытия, а Лаку-Лабарт – через

подчеркивание предшествования *phainesthai* эйдосу, то Лиотар делает это за счет подчеркивания материальности события. Наиболее важный момент в этом различии состоит в том, что Лиотар отождествляет событие («это происходит») с материей. У Лиотара событие связано с самой материальностью искусства. Это радикальный шаг, поскольку он переводит обсуждение возвышенного из области онтологии в материальную эстетику. Если такие романтики, как Каспар Давид Фридрих, считали, что возвышенное указывает на другой мир, то авангард ищет непредставимое в том, что ближе всего, в самой материи художественного произведения. Лиотар противопоставляет романтическое понимание возвышенного, связанное с трансцендентным, авангардному, в котором возвышенное связано с непредставимостью самой художественной материи. В живописи и музыке эта материя – цвет и тон, или, скорее, нюанс и тембр. Лиотар развивает идею, что материя искусства не дана раз и навсегда, а существует в изменчивых отношениях. Цвет и звук нельзя свести к физическим характеристикам, они возникают в восприятии, в их взаимосвязи. Лиотар даже называет материю «нематериальной» в том смысле, что в искусстве она не полностью определяется физическими данными.

Лиотар противопоставляет это научному редукционизму, где цвет – это просто длина волны. В искусстве один и тот же цвет может выглядеть по-разному в зависимости от окружающих оттенков, так же как один и тот же звук может восприниматься по-разному в разных контекстах. Материя для Лиотара строго сингулярна, каждое произведение искусства обладает уникальной материей, которая не может быть сведена к универсальным законам. Из того что материя является основной категорией искусства, следует, что эстетика Лиотара не является эстетикой смысла. В отличие от классической эстетики, где произведение искусства что-то означает, у Лиотара оно просто присутствует,

разрывая привычные смысловые структуры. Философ обращается к работам Барнетта Ньюмана, работы которого ничего не представляют, кроме визуального события. В них есть все: размеры, цвета, линии, но нет никаких аллюзий. В этом проявляется ключевая характеристика авангарда: произведение не отсылает к чему-то другому, оно существует само по себе. Все, что есть в его работах, сконцентрировано в восприятии, поражая моментально.

Концепция материи у Лиотара подразумевает критику традиционного понимания искусства как облечения материи в форму. В классической западной эстетике (от Аристотеля до Канта) искусство понимается как процесс оформления материи, где форма является принципом организации, а материя – пассивным носителем. Лиотар разрывает эту парадигму, ставя под сомнение саму необходимость такой дихотомии. Лиотар считает, что кантианская эстетика не выходит за пределы традиционной метафизики, поскольку сохраняет оппозицию форма/материя. Даже там, где Кант говорит о бесформенности возвышенного, он не освобождается от идеи формы: возвышенное воспринимается через разрыв формы, но не вне её. Кант действительно понимает красоту как формальную гармонию, но даже возвышенное, которое должно «разрушать» форму, по сути, остаётся её пределом. Конечно, по мнению Канта, возвышенное должно быть найдено в бесформенном предмете, но на самом деле это означает, что форма не может реализовать себя, тогда как материя предполагает полное отсутствие формы. Даже там, где Кант говорит о бесформенности, он сохраняет форму как принцип: бесформенное – это то, где форма терпит неудачу, а не то, что вообще не нуждается в форме. У Канта материя не связана с возвышенным или красотой, а скорее с приятным, где чувственность не связана с высшими способностями понимания и разума.

Лиотар, однако, хочет развить эстетику «до» форм, другими словами, эстетику, которая предшествует формообразованию.

Это радикальный шаг: если в классической эстетике материя всегда ожидает оформления, то у Лиотара она существует сама по себе, до всякого формообразования. Кант рассматривает чувственное удовольствие как низшую форму восприятия, потому что оно связано не с формой, а с физиологическими реакциями. Лиотар, напротив, настаивает, что именно в материи, до её формализации, происходит настоящее художественное событие. Например, цвет – это материя, «предшествующая» формированию видимого. Цвет не сводится к создаваемым им формам, а существует до и независимо от формообразования. Материя не пассивна, она не ждёт, пока форма придаст ей смысл. Понятие материи, о котором говорит Лиотар, не является ни сообщником формы, но предшествует оппозиции форма – материя. Лиотар полностью разрывает традиционное представление о материи как о чём-то, что либо подчиняется форме, либо ей противостоит. Его концепция уничтожает саму оппозицию форма – материя.

Если у Кант относится к материи принижено, как к хаотическому состоянию, которое требует организации, Лиотар относится к ней как к «событию». Синий цвет не нуждается в форме, он существует сам по себе. Это художественное событие чистого цвета, не зависящее от формы. Кант рассматривает цвет как второстепенный элемент, который оформляется в фигуративные формы. Лиотар же говорит, что сам по себе цвет уже является событием искусства.

«Эстетика до форм» Ж.-Ф. Лиотара может быть вдохновлена работами М. Мерло-Понти об искусстве, поскольку последний говорил, что картины Сезанна предлагают «открытие вещей», которое предшествует форме. Мерло-Понти утверждал, что живопись Сезанна не просто изображает предметы, но открывает их существование в восприятии еще до того, как на него накладываются культурные схемы. Художник пытается поймать момен-

тальный процесс становления восприятия, прежде чем оно оформится в привычные структуры. Лиотар согласен с феноменологией М. Мерло-Понти до определенного момента, но у него есть и ряд критических оговорок. По мнению Лиотара, произведение искусства не следует понимать, как выражение природы или реальности в её первозданном виде. Он настаивает, что реальность никогда не дана напрямую, даже в восприятии художника.

Это замечание напоминает размышления Ф. Лаку-Лабарта о мимесисе, согласно которым первоисточник всегда является дополненным первоисточником. Лаку-Лабарт утверждал, что нет чистого оригинала, к которому можно вернуться, – любое представление всегда дополняет и трансформирует реальность. Однако Лиотар добавляет еще один критический пункт. Он идет дальше, чем Лаку-Лабарт, и ставит под сомнение не только идею первоисточника, но и саму позитивность «состояния рождения». Для Мерло-Понти становление восприятия – это творческий процесс. Для Лиотара же оно связано с утратой, отсутствием, смертью. М. Мерло-Понти говорит о развитии восприятия, а Лиотар – о его разрывах и утрате. Восприятие не просто формируется, оно разрушается в самом своём становлении. Возникновение цвета – это не только появление, но и его затухание. По мнению Лиотара, цвета вибрируют между вспышкой и затмением. Здесь он отсылает к пульсации восприятия, в которой каждое появление содержит возможность исчезновения. Живопись – это не просто нанесение краски, а её разрыв и появление одновременно.

И Лаку-Лабарт, и Лиотар рассматривают возвышенное как событие. Они отходят от традиционного понимания возвышенного (Лонгин, Берк, Кант), в котором оно описывается через оппозицию формы и безграничного содержания. Поэтому Лаку-Лабарт, по-видимому, ошибается, когда говорит, что Лиотар основывает

свою эстетику на предположении, что существует нечто непредставимое. Здесь спор идёт о том, является ли «непредставимое» у Лиотара неким постоянным, неизменным принципом (как, например, Бог в теологической традиции) или же оно связано с каждым отдельным событием искусства. В отличие от теологических концепций, где Бог всегда остаётся непредставимым, Лиотар рассматривает непредставимое как нечто возникающее в каждом художественном событии заново. Оно не предшествует событию, а является его эффектом. Непредставимое Лиотара – это нечто единичное в каждой презентации; оно проявляется в неповторимости каждого художественного акта. Лаку-Лабарт и Лиотар сходятся в том, что само появление чего-то является событием. Однако Ж.-Ф. Лиотар идёт дальше и говорит, что то, что представляется в искусстве, не просто появляется, но и исчезает. Различие между Лиотаром и Лаку-Лабартом становится заметным не в моменте события, а в том, что следует за ним. Ф. Лаку-Лабарт соглашается, что эйдетическое мышление (фиксация формы) не исчезает полностью, но теряет первостепенное значение. Если Лаку-Лабарт допускает сохранение формы после события, то Лиотар ещё радикальнее: искусство не просто рождает форму, но и свидетельствует об её исчезновении. Если у Хайдеггера и Лаку-Лабарта за событием появления следует постоянство сияния, которое, как традиционно предполагалось, также сопровождает прекрасную фигуру, то, по мнению Лиотара, искусство даёт нам не только рождение вещей, но и объявление о смерти. У Хайдеггера истина – это разовое событие несокрытия, которое останавливает время (в смысле того, что истина становится «светящейся» в своём присутствии), у Лиотара же время не застывает в моменте события, оно движется дальше к исчезновению. Искусство не только открывает нечто новое, но и напоминает о его конечности. Вопрос в том, воспринимать ли исчезновение как трагедию или как неизбежный процесс искусства. Если сказать «да»,

то это значит, что Лиотар остаётся в пределах метафизики, но его искусство не задаётся вечными формами. Если сказать «нет», то это значит, что он преодолел метафизику, но его эстетика всё же задаётся вопросом границ мысли.

Кантовское понятие «возвышенное» можно рассматривать как проблеск онтологической разницы. Ж.-Ф. Лиотар в «Бесчеловечном...» отмечает: «Некоторым образом проблема возвышенного очень близко связана с тем, что Хайдеггер называл сокрытием Бытия» [20. Р. 113]. Вопрос о Бытии и его отрицании возникает через специфическое чувство тревоги, ожидания или удивления. Феноменологически это чувство основано на осознании того, что существует нечто, а не ничто. Любое событие или представление сопровождается не только ощущением его наличия, но и осознанием его возможного отсутствия. Из этого проистекает парадоксальное удивление: мир существует, хотя мог бы не существовать. Это же чувство несёт в себе двойственность: страх перед возможностью «ничто» и радость от присутствия чего-то.

На этом уровне раскрывается хрупкость бытия как такового. Всё произошедшее могло и не случиться, а потому в самом факте наличия присутствует его возможное отсутствие. Лиотар указывает, что чувство тревоги, возникающее при осознании этой возможности, сопряжено с облегчением оттого, что всё же существует нечто, а не ничто. Он пишет: «Между семнадцатым и восемнадцатым столетиями это противоречивое чувство – удовольствие и [одновременно] боль, радость и тревога, экзальтация и депрессия – в Европе было уже известно и его окрестили (вероятно, неоднократно) возвышенным» [5. С. 347].

Лиотар сопоставляет чувство удивления (*thaumazein*), о котором говорили Платон и Аристотель, с тревогой перед возможностью «ничто». Хотя эксплицитно проблема «почему существует нечто, а не ничто» была сформулирована только Лейбницем,

элемент изумления перед наличием мира уже содержит в себе эту проблематику. Удивление всегда включает в себя осознание возможного небытия. Это изменение онтологической перспективы ведёт к преобразованию всех аспектов мышления. Если у древнегреческих философов *thaumazein* связано с первичным стремлением познания, то у Лиотара возвышенное не просто трансформирует структуру удивления, но радикально меняет саму задачу мышления. Оно переориентирует его с вопроса «что есть?» на вопрос об открытости неведомому. В мышлении появляется новый вектор – не столько постижение наличного, сколько работа с неопределённостью, которая следует за наличным по его следам.

Лиотар связывает возвышенное с еврейским мессианским мышлением, где особенно остро переживается двойственность тревоги и изумления перед тем, что невозможное становится возможным [19. Р. 106]. Здесь удивление – это не просто изумление перед наличным, а потрясение перед тем фактом, что нечто продолжает существовать, несмотря на постоянную угрозу ничто. Это двойное движение удивления позволяет выйти к новому типу философского осмысления. Лиотар рассматривает возвышенное как принципиальную альтернативу эллинистической традиции. Если классическая философия ориентирована на случайность представленного события, то возвышенное вовлекает сознание в переживание возможности его отсутствия. Лиотар пишет, что это не просто эстетическая категория, но индикатор глубинного взаимодействия философии с аффектом небытия [14. Р. 125].

Возвышенное мыслится как предельно радикальный опыт мышления, непосредственно связанный с его самой фундаментальной задачей. Непредставимое остаётся непримиримым и несводимым к рациональному постижению. Это порождает чувство удивления, но не в его традиционном смысле. В античной

философии оно связано с целостностью бытия, тогда как у Лиготара удивление направлено на бессмысленность, возникающую за пределами представимого. Именно в этой непреодолимой, неустранимой бессмыслице философия возвращается к своим истокам.

Глава 2. Возвышенное как «переход» от чувственного к сверхчувственному

Кантовское наследие оказало решающее влияние на формирование философских позиций большинства мыслителей. Так, Хайдеггер, развивая метафизику и концепцию фундаментальной онтологии, опирался на работы Канта, что позволило ему вывести экзистенциальную аналитику человеческого существования из кантовской теоретической философии. Все ключевые вопросы конституирования философской онтологии берут свое начало в кантовском критическом дискурсе. Вопрос эстетического истолкования онтологии также тесно связан с кантовским наследием. Кант соединил эстетику с возможностью познания, возвращая ей метафизическую значимость, несмотря на её зависимость от субъективной оценки предмета, основанной на чувстве удовольствия или неудовольствия.

Эстетика занимает важное место в философской системе Канта. Рефлектирующее суждение служит основой для определяющего суждения, а чувство удовольствия становится катализатором познавательного процесса. Условия познания оказываются эстетическими: пространство и время как формы чувственного опыта не выводятся из принципов разума, но, напротив, формируют границы познания. Это позволяет разуму отказаться от аксиоматической позиции, сохраняя при этом своё господствующее положение и развиваясь в соответствии с математической методологией. Априорные формы чувственности, тем самым, оказываются границами эстетического познания.

Это акцентированное внимание к эстетической составляющей познания в философии Канта в конечном итоге ведет к её онтологизации. Хотя Хайдеггер не выделял эстетику как элемент фундаментальной онтологии и не пытался обосновать метафизику средствами эстетики, онтологизация эстетического в кантовской философии становится наиболее очевидной в контексте возвышенного. Для Канта возвышенное – это эстетическая модальность, в которой обостряются экзистенциальные проблемы, а метафизичность человека проявляется наиболее полно.

Хайдеггер не уделял значительного внимания «Критике способности суждения», хотя, по его мнению, идея фундаментальной онтологии «должна была бы быть раскрыта через истолкование «Критики чистого разума». Такой подход приводил его к «наброску внутренней возможности метафизики» [8. С. 1]. Рассматривая способность воображения у Канта как «образующее средоточие онтологического познания» [8. С. 72] и подчеркивая её роль как основания для «двух стволов» познания – чувственности и рассудка, Хайдеггер, подробно анализируя эволюцию взглядов автора «Критики чистого разума», фактически избегал обсуждения её роли в «Критике способности суждения».

Не вполне ясно, почему Хайдеггер не уделил внимание «Критике способности суждения». Он пишет: «Нет возможности разъяснить ни то, в каком смысле чистая способность воображения восстанавливает свои права в “Критике способности суждения”, ни, тем более, восстанавливает ли она их в связи с обоснованием метафизики как таковой» [8. С. 92]. Основной проблемой при обосновании метафизики, по Хайдеггеру, является конечность человеческой субъективности, для которой «свойственна чувственность как воспринимающее сознание» [8. С. 99]. Трансцендентальная способность воображения выступает исходным основанием целостности и единства человеческой субъективности.

Для Хайдеггера устойчивость этого основания в структуре познавательной способности делает ненужным рассмотрение роли воображения в эстетической сфере, поскольку это не добавляет принципиально новых аспектов к интерпретации метафизики. Таким образом, Хайдеггер, вероятно, рассматривает эстетику как дополнительную тематическую область, в которой способность воображения реабилитируется по сравнению с её «логическим» аспектом в другом издании «Критики чистого разума», где акцент делается на её познавательной функции. Этот историко-философский факт подчеркивает значимость способности воображения в первоначальной версии «Критики чистого разума» и укрепляет её место в кантовской системе познания.

В отличие от Хайдеггера, Ж. Лиотар в своей работе «Уроки по “Аналитике возвышенного”» предлагает онтологическую интерпретацию «Критики способности суждения» через призму «эстетики возвышенного». Он сохраняет основную суть хайдеггеровского подхода к онтологической и метафизической сущности человека, но дополняет её размышлениями об эстетическом измерении человеческой конечности.

Особый интерес представляет интерпретация кантовской философии у Ж. Делеза. Следуя примеру Хайдеггера, французский философ подробно исследует специфику функционирования способности воображения в кантовской системе, уделяя особое внимание её роли в эстетике. В отличие от Хайдеггера, Делез рассматривает воображение как в «Аналитике прекрасного», так и в «Аналитике возвышенного». Такой подход позволяет глубже осмыслить трансцендентальную способность воображения и поставить вопрос о её основаниях.

В отличие от Хайдеггера, Ж. Делез считает, что в своей последней «Критике способности суждения» Кант продвинулся значительно дальше «Критики чистого разума», открыв новое из-

мерение трансцендентальной способности воображения. Он показал, как форма синтеза трансцендентального акта воображения подчиняется более фундаментальному переживанию, связанному с феноменом возвышенного. Делез утверждает, что Кант выявил хрупкость и неустойчивость синтеза воображения, продемонстрировав риск его погружения в хаос. Этот синтетический процесс постоянно балансирует на грани разрушения. Однако он не предрасположен к простой деструкции. Напротив, он может быть захвачен другой силой – творческим порывом воображения, который активизируется в переживании возвышенного. Этот драматический процесс заставляет воображение колебаться между разрушением и созданием, формируя нестабильное, но продуктивное напряжение.

По мнению Делеза, Кант обнаружил силу, способную нанести серьёзный удар по познавательной сфере разума и самой способности воображения как её основе. Однако угроза существует не только для синтеза воображения, но и для другой его формы деятельности – схемы. Символизм, который Кант рассматривает в контексте прекрасного, способен подвергнуть схему аналогичному риску. Таким образом, Делез выявляет сложную взаимосвязь между возвышенным и прекрасным, показывая, что существует особый уровень основания, который не сводится к познанию (спекулятивному интересу разума), но способен бросить вызов самой познавательной способности. Следуя его логике, можно утверждать, что в обосновании онтологического познания возникает новая форма основания – эстетическая сфера прекрасного и возвышенного. Эта сфера, выходя за границы традиционных познавательных способностей воображения, становится решающим элементом в определении метафизической природы человека.

Как интерпретации Лиотара, так и Делеза отмечают новый поворот в проблеме обоснования метафизики. Идея фундаменталь-

ной онтологии, краскрываемая Делезом, предполагает «онтологическую аналитику конечного человеческого существа, подготавливающую фундамент для метафизики, присущей природе человека» [8. С. 1]. В отличие от традиционного подхода, фундаментальная онтология должна опираться не на проблему теоретического суждения, а на эстетическую способность суждения, рассмотренную в Третьей Критике Канта. Именно в рамках этого подхода предстоит двигаться дальше, опираясь на теорию возвышенного Канта. Анализ возвышенного в онтологическом контексте сосредоточивается на ключевой проблеме «Критики способности суждения» Канта – переходе от чувственного восприятия к сверхчувственному. Однако рассмотрение этой проблемы невозможно без учета сопутствующих аспектов: схематизма воображения, его конфликта со временем, насилия воображения, эстетической меры величины и роли «бесконечного» в переживании возвышенного. Чтобы выявить возможности онтологической интерпретации возвышенного, необходимо поставить фундаментальный вопрос: при каких условиях возможно мыслить возвышенное? Очевидно, эта проблема не исчерпывается только эстетическим измерением.

В «Так говорил Заратустра» Ницше называет человека «канатом над пропастью». Его величие заключается не в достижении конечной цели, а в самом движении – он «мост, а не цель» [6. С. 9]. В «Критике способности суждения» Кант формулирует схожую идею: философия должна проложить «мост через пропасть», соединяющий чувственное и разумное. Эстетическое суждение в этом контексте выполняет функцию баланса между природной необходимостью и свободной волей. Кант, как и Ницше, понимал, что движение по этому мосту – задача для «канатного плясуна».

Понятие «переход» (Übergang) играет важную роль в кантовской философии. В «Критике способности суждения» Кант ука-

зывает, что возможен переход «от образа мыслей согласно принципам природы к образу мыслей согласно принципам свободы» [3. С. 174]. Задача философа – обнаружить общее основание, которое обеспечит связь между теоретическим и практическим разумом. Впервые Кант ставит этот вопрос при обсуждении «третьей антиномии разума» в «Критике чистого разума», а в «Критике способности суждения» он находит решение через эстетическое суждение и идею целесообразности природы.

Ж.-Ф. Лиотар подчеркивает значимость кантовского понятия «переход». Он пишет, что Кант «фактически открыл способность “переходить” – способность рефлексивного суждения, судить без критерия, что проявляется в обеих областях, хотя и под разными названиями. Однако эта способность не ведет к установлению единства субъекта и не восстанавливает архитектонику системы» [18. Р. 18]. Лиотар отмечает, что рефлексивное суждение, по Канту, является «критической» способностью, существующей между двумя несоизмеримыми сферами. Кант подробно разъясняет это в «Первом введении» к «Критике способности суждения»: «В то же время переход посредством способности суждения, которая связывает отличительным принципом обе части, а именно переход от чувственного субстрата первой части к умопостижаемому субстрату второй части, [выявляется] благодаря критике той способности (способности суждения), которая служит лишь для связывания и потому сама по себе, правда, не может дать познание или внести какой-либо вклад в доктрину...» [3. С. 154].

Таким образом, Лиотар объединяет понятие «переход» с критическим актом и онтологическим состоянием, сближая Канта с Ницше [21]. Он рассматривает это понятие как связанное с самой структурой бытия. Переход – это процесс, в котором изменяется состояние сущего. Этот переход, по Лиотару, несёт в себе критический заряд, т.е. он является не просто изменением, а моментом

радикального осознания, разрыва с привычным способом мышления. «Я» в этом процессе не просто свидетель, но сам акт перехода. Субъект является не просто наблюдателем этого перехода, а сам становится его частью. Это очень важный тезис, потому что он ломает традиционное представление о субъекте как о фиксированной сущности. В традиционной философии субъект рассматривается как центр опыта, как нечто устойчивое, через которое проходит поток изменений. Однако у Лиотара субъект не предшествует переходу – он и есть сам переход. Это означает, что «я» не существует в виде стабильного, неизменного центра, а постоянно заново конституируется в движении, в изменении, в нестабильности.

Однако этот переход невозможно зафиксировать в каком-либо месте; его онтологическая природа проявляется только в моменте его осуществления. Переход – это не статическая точка, а движение, напряжение, балансирование над хаосом. Переход нельзя определить как что-то фиксированное, потому что его сущность заключается в изменении. Если бы он был фиксирован, он перестал бы быть переходом. Онтологический статус перехода – это чистая процессуальность, становление без конечного результата. Это напоминает хайдеггеровское понимание бытия как чего-то, что нельзя свести к сущему. Здесь Лиотар говорит примерно о том же: переход не является объектом, который можно поймать в статическом виде, он существует только тогда, когда происходит.

В этом смысле кантовская идея «перехода» приобретает новый онтологический смысл: она не предлагает устойчивого метафизического основания, а указывает на зону нестабильности, в которой сталкиваются чувственное и разумное, конечное и бесконечное. Кант действительно вводит идею перехода в эстетике возвышенного: субъект испытывает переход от чувственного потрясения к осознанию своей рациональной природы. Однако Лиотар даёт этой идее более радикальное толкование. Если у Канта

переход всё же приводит к гармонии между разумом и воображением, то у Лиотара он остаётся открытой раной, местом столкновения противоположностей, зоной нестабильности. Возвышенное, таким образом, представляет собой не только эстетическое явление, но и онтологическое событие. Это напоминает хайдеггеровский анализ искусства: произведение искусства раскрывает истину бытия, а не просто вызывает эстетическое наслаждение. Так и у Лиотара: возвышенное не просто впечатляет, оно меняет саму структуру восприятия мира.

В главе о возвышенном Кант называет это состояние «вибрацией»: «Душа при представлении о возвышенном в природе чувствует себя взволнованной, тогда как в эстетическом суждении о прекрасном она находится в спокойном созерцании. Это волнение (главным образом вначале) можно сравнить с потрясением (вибрацией) [Erschütterung], то есть с быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта» [3. С. 266–267]. Вибрация здесь означает динамическое напряжение между двумя противоположностями, которые никогда не достигают равновесия. Это ощущение, переходящее из одной крайности в другую, Лиотар называет «распрей» (différend).

Согласно его интерпретации, «распря» становится онтологической гарантией того, что переход случается с субъектом как событие, а не умозрительное понятие. В этом смысле «распря» оказывается неотъемлемой частью человеческой судьбы. Лиотар утверждает, что несводимость, разрыв, несовместимость противоположностей – это не ошибка, не случайность, а фундаментальная характеристика человеческого существования. Мы живём в мире переходов, нестабильности и разрывов. Лиотар показывает, что разрыв между конечным и бесконечным, чувственным и разумным не может быть устранён: он конститутивен для субъекта.

Лиотара привлекает кантовское стремление избежать абстрактно-логического объяснения перехода. Кант не пытается

дать строгую логическую или диалектическую схему для объяснения перехода между разными сферами – например, между природной необходимостью и свободой. Он скорее описывает переход через опыт субъекта, через рефлексию, а не через жесткую теоретическую конструкцию. Лиотар ценит в кантовском подходе именно это – стремление избежать жесткой рационализации, т.е. попытки объяснить все в терминах формальной логики. Для Лиотара важно, что Кант осознает разрыв между различными сферами (например, чувственным и разумным, конечным и бесконечным) и не пытается их насильно объединить.

Это особенно заметно в гипотезе Канта о «как если бы» переходе, который подчеркивает разрыв между несоизмеримыми сферами. Кант часто использует выражение *als ob* («как если бы»), особенно в «Критике способности суждения». Это означает, что он не утверждает существование какого-либо онтологического механизма перехода, а предлагает мыслить его как возможный, без претензии на абсолютное знание. Например, в вопросе о свободе Кант говорит, что мы должны действовать, «как если бы» свобода была реальна, даже если мы не можем доказать ее существование с точки зрения чистого разума. Таким образом, переход между несоизмеримыми сферами (например, между природной необходимостью и моральной свободой) у Канта не объясняется напрямую, а лишь моделируется через «как если бы» гипотезу. Это подчеркивает разрыв между этими сферами, а не их логическую связь.

Чтобы передать динамику этого перехода, Кант сравнивает рефлексивное суждение с кораблем, курсирующим между островами. Эта метафора означает, что познание не движется по четко заданному пути, а маневрирует между разными точками. «Острова» здесь символизируют разные автономные сферы (например, чувственное и разумное, искусство и науку). Эта метафора

показывает, что связь между природной необходимостью и свободой осуществляется не через теоретическую реконструкцию, а через само движение мысли. Кант не предлагает жесткой системы, которая должна объяснить, как сферы соединяются, а фиксирует сам процесс движения между ними. Этот образ подчеркивает нестабильность, постоянное балансирование. Обычно философия стремится объяснить переход от природы к свободе через теоретическую схему. Гегель, например, создает диалектическую систему, где свобода является результатом развития сознания. Кант же говорит, что мы не можем построить такую схему, потому что разрыв между природой и свободой неустраним. Вместо этого мы переживаем этот переход в самой деятельности мышления – в рефлексии, в осознании того, что мы одновременно связаны с природой и свободны.

Понятие «переход» действительно позволяет избежать спекулятивной диалектики Гегеля, в которой различия между категориями снимаются в процессе их развития (тезис – антитезис – синтез). Например, разум у Гегеля развивается от субъективного к объективному, постепенно преодолевая разрывы. Лиотар показывает, что у Канта переход не является процессом синтеза. Он остается разрывом. Это значит, что разные сферы мышления не сливаются, а продолжают существовать как несовместимые области, которые приходится удерживать в напряжении.

Спекулятивный метод стремится устранить различия, привести их к единству, однако сам этот процесс остается вне критики. Любая попытка проанализировать его предполагает использование других правил, что ограничивает его самокритику. Это значит, что гегелевская система замкнута: она сама устанавливает правила, по которым её можно понимать. Например, если кто-то критикует диалектику, диалектика скажет: «эта критика – просто часть диалектического процесса». Таким образом, система оста-

ется самодостаточной и не позволяет подвергнуть себя радикальной критике. Именно поэтому Лиотар утверждает невозможность метаправила (единый принцип, который объясняет все правила) и метажанра (единый стиль мышления, который объединяет все философские жанры). Критическая задача заключается не в построении тотальной системы, а в признании неустранимости разнородных уровней. Философия должна фиксировать различия, показывать, что разные уровни знания (чувственное, рациональное, эстетическое) не могут быть сведены к единому принципу.

Лиотар рассматривает Канта как философа, который фиксирует несводимость различных способностей друг к другу. Он выявляет состояние спора между ними, что, в его терминологии, соответствует «распре». Кант не создает универсального языка, способного объединить разнородные области. У Канта нет единого языка, который мог бы связать науку, мораль и эстетику. Они остаются разными сферами, каждая со своими принципами. В этом контексте эстетическое суждение становится способом соотнесения несоизмеримого, не устраняя его различия. Эстетическое суждение у Канта не объединяет чувственное и рациональное, но создаёт между ними мост, позволяя их соотнести, но не смешивать. Лиотар считает, что эстетика становится способом мышления, который принимает разнородность, а не стремится её устранить.

Для Лиотара, как и для Канта, эстетическое играет ключевую роль, так как именно через него наиболее радикально раскрывается проблема суждения. Кант показывает, что рефлексивное суждение работает не как логическая дедукция, а как процесс свободной игры воображения и рассудка. Именно здесь мы сталкиваемся с границей между рациональным и иррациональным. Эстетическое требует особой формы суждения, которое не опирается на знание объекта и не подчиняется определенным прави-

лам. Таким образом, оно становится пространством критики спекулятивных философских конструкций, формируя основу всякой критической деятельности.

В поисках трансцендентального принципа способности суждения Кант ставит проблему перехода от теоретического разума к практическому, от сферы природы к сфере свободы. Это предполагает, что сама природа обладает внутренней целесообразностью, которая делает возможным существование сверхчувственного. Способность рефлексивного суждения, управляемая принципом естественной целесообразности, направлена на обнаружение переходов: она выявляет порядок в хаосе и устанавливает «как если бы» законосообразность среди случайных явлений. Именно эта способность позволяет мыслить то, что Кант называет «единством сверхчувственного субстрата» [3. С. 11]. Сверхчувственный субстрат – это невидимая основа, которая связывает природу, разум и свободу.

Такое единство имеет пограничный характер и не поддается теоретическому определению. Мы можем только фиксировать моменты перехода, столкновения разных сфер. Это единство объединяет все априорные способности, становясь таинственным основанием открытости человека Бытию. С одной стороны, оно принадлежит субъекту, с другой – существует вне его, устанавливая границу между внутренним и внешним, субъективным и объективным. Эта согласованность способностей соединяет не только сам мир, но и сообщество, стремившееся к его познанию. В этом контексте «Критика способности суждения» рассматривает проблему красоты, а точнее, прекрасного и возвышенного в природе и искусстве, поскольку именно через эстетическое суждение становится возможным переход между этими сферами.

Классическая метафизика традиционно отдавала предпочтение прекрасному. Однако Кант в «Критике способности суждения» не поддерживает античную концепцию красоты. Для него

ключевым элементом перехода становится не прекрасное, а возвышенное. Чувство прекрасного возникает из взаимодействия рассудка и воображения и остается в границах конечных феноменальных форм. Напротив, возвышенное пробуждает конфликт воображения и разума: стремление разума к бесконечному заставляет воображение выходить за пределы своей обычной деятельности. Возвышенное открывает представление о природе как о целом, воспринимаемом в связи с чем-то сверхчувственным. Оно пробуждает интуитивное осознание высшего предназначения человека. Но каким образом следует понимать интуицию сверхчувственного через кантовское «как если бы»?

В «Критике способности суждения» Кант различает два способа представления: схему, которая непосредственно связывает понятие с интуицией, и символ, действующий опосредованно, через аналогию. Понятие «треугольник» можно схематизировать как конкретное изображение треугольника. Идея справедливости может быть выражена через образ весов, хотя сами весы не являются справедливостью как таковой. В кантовской теории не существует чувственной интуиции, адекватной идеям разума; они могут быть выражены лишь символически.

Красота в искусстве и природе представляет собой «зашифрованный язык» форм, имеющий символическую ценность для морали. Кант утверждает, что красота не является просто эстетическим феноменом – она несёт нравственную значимость. Когда мы видим гармоничную форму, она пробуждает в нас чувство порядка и целесообразности, что в свою очередь подготавливает нас к моральному восприятию мира. Красота говорит не прямо, а через символизм. Например, гармония в природе может восприниматься как знак высшего морального порядка, даже если этот порядок нельзя увидеть напрямую.

Аналогия как формальная структура поддерживает непреодолимый разрыв между элементами. Аналогия не стирает разрыв, а

фиксирует его. Например, когда мы говорим, что Бог – это свет, мы не говорим, что Бог буквально является светом. Аналогия сохраняет различие между Богом и светом, но при этом помогает выразить нечто общее между ними (идея ясности, чистоты, просветления). То есть аналогия не устраняет разрыв между понятиями, а лишь создаёт мост между ними.

В рамках классической традиции прекрасное понималось как аллегория или символ: красота лишь отражает свет Божества, будучи его внешним выражением. Произведение искусства считается прекрасным, поскольку оно указывает на нечто недостижимое, находящееся за пределами непосредственного восприятия. Таким образом, кантовский акцент на символизме прекрасного как средстве перехода от чувственного к моральному указывает на ограниченность этого подхода и его проблематичность в рамках кантовской философии. Если идеи разума можно выразить только через символы, то получается, что они никогда не даны нам непосредственно. Возникает вопрос: а можно ли вообще пережить сверхчувственное без посредников? Как же возвышенное может непосредственно проявить сверхчувственное, минуя символ-посредник? Если красота работает через символ, то возвышенное, возможно, дает доступ к сверхчувственному напрямую. Например, ощущение бесконечности в возвышенном не просто символизирует трансцендентное; оно заставляет нас его пережить. Возвышенное – это не просто знак, а само событие столкновения с чем-то запредельным.

Схематизм представляет собой способ непосредственного выражения понятия, переводя его в сферу чувственной интуиции через деятельность воображения. Схематизм – это процесс, который делает абстрактное понятие доступным для чувственного восприятия. Однако, по Хайдеггеру, трансцендентальное воображение является единым корнем понимания, так и чувственности. Он утверждает, что перехода между ними нет, потому что

они изначально едины. Именно поэтому оно способно объединять эти две сферы, обеспечивая их взаимосвязь в схеме. Воображение не создаёт переход, а раскрывает уже существующее единство. В этом и заключается истина перехода: между разнородными и разделёнными порядками не существует собственного «перехода», поскольку они изначально соотносятся в единстве, как две стороны одной медали. Если возвышенное выполняет подобную функцию, то оно должно действовать по схематическому принципу, а не как символ. Другими словами, возвышенное не отсылает к чему-то запредельному, а само является опытом встречи с бесконечным. Возвышенное не указывает на запредельное – оно его переживает непосредственно.

Кант пытается связать возвышенное со схематизмом. Он рассматривает схематизм как механизм, позволяющий разуму связать понятия с чувственными образами. Однако возвышенное – это опыт, в котором формы разрушаются, а границы исчезают. Попытка связать возвышенное со схематизмом проблематична, потому что схема предполагает структурирование хаотического чувственного материала, тогда как возвышенное, наоборот, разрушает структуру и вызывает ощущение безграничного.

Тем не менее в отдельных фрагментах «Критики способности суждения» Кант действительно намекает на возможное сближение возвышенного со схематизмом. Например, он говорит, что поэзия способна поднимать сознание к идеям, используя природу как средство приближения к сверхчувственному. Немецкий философ пишет: «Поэзия эстетически возвышается до идей. Она укрепляет душу, давая ей почувствовать свою свободную, самостоятельную и независимую от обусловленности природы способность созерцать и рассматривать природу как явление в соответствии со взглядами, которые сама природа не даёт в опыте ни для [внешних] чувств, ни для рассудка, и таким образом пользоваться природой ради сверхчувственного и как бы для схемы его» [3. С. 345]. Однако

такие формулировки у Канта встречаются редко. Это значит, что даже если поэзия может работать как «схема» для сверхчувственного, возвышенное в целом не вписывается в схематизм. Лишь изредка Кант допускает возможность, что природа может «служить» схемой для идей разума. Однако он не делает это основным принципом возвышенного. Если принять идею схематизма возвышенного как способа осуществления перехода, то следует отметить, что сам Кант избирает иной путь. Причина в том, что возвышенное, в его трактовке, противоположно базовым принципам трансцендентального схематизма. Кантовский трансцендентальный схематизм основан на том, что воображение связывает понятия с чувственным опытом, создавая организованные формы. Воображение не может найти границ бесконечного объекта, а разум не может его постичь. Поэтому возвышенное разрывает сам механизм, на котором основан схематизм.

Схема, будучи продуктом воображения, предстает в виде образа, облаченного в форму. Она даёт форму тому, что само по себе бесформенно (например, время можно представить как линию). Она представляет собой чистую силу формообразования, определяющую границы видимого. Схема не просто воспроизводит образы – она формирует саму структуру восприятия. В своей изначальной данности чувственность сталкивается с хаотичным множеством ощущений, где невозможно выделить фиксированную фигуру. Схематизм придает этому хаосу структурированную форму, создавая порядок и вычлняя индивидуальное из множества возможных вариантов. Благодаря этому процессу возникает ограниченная фигура – явление, наделенное определенной формой. Именно схематизация позволяет воображению задавать границы, объединять разнородные элементы и превращать беспорядочное в организованное. Форма при этом не просто очерченный контур, но сам процесс формообразования, связывающий разнородные элементы в единое целое. Переход от бесформенного к

оформленному составляет сущность прекрасного. Красота проявляется там, где воображение упорядочивает хаос, утверждая гармонию.

Эстетическая схематизация прекрасного должна рассматриваться как изначальный уровень работы воображения, предшествующий концептуализации и репрезентации объекта. Возбуждение, возникающее у субъекта в процессе игры прекрасных форм, вызывает подлинное наслаждение, поскольку в момент формообразования человек ощущает себя подобием творца. Однако этот триумф субъекта разрушается при столкновении с возвышенным. Если красота связана с формой объекта и его границами, то возвышенное сопряжено с безграничностью и отсутствием формы. Оно вызывает ощущение размывания пределов, разрушения границ и крушения формы. Организация чувственной способности терпит крах, возвращаясь к изначальной неразличности. Возвышенное приводит к состоянию хаоса и беспорядка, в котором происходит десхематизация восприятия, уничтожение всей работы воображения. В отличие от прекрасного, которое устанавливает гармоничный порядок и предполагает целесообразность, возвышенное разрывает эту целесообразность и делает переход к сверхчувственному проблематичным.

В «Критике способности суждения» Кант рассматривает возможность перехода к сверхчувственному через принцип целесообразности природы. Однако возвышенное, напротив, ставит этот принцип под сомнение, предполагая хаотичное нагромождение феноменов, не подчиненных закону свободы. Тем самым оно разрушает саму возможность перехода. Если прекрасное ведет к сверхчувственному, возвышенное, напротив, насильственно отрывает от него. Однако этот разрыв требует осмысления. Если бы возвышенное заключалось исключительно в беспорядке и разрушении, оно вызывало бы только страх, ужас и трансцендентальную боль, связанную с утратой целесообразности. Однако задача

«Аналитики возвышенного» состоит в том, чтобы выявить целесообразность в самом отсутствии порядка, обнаружить скрытую форму в средоточии бесформенного. Кроме того, для того чтобы о возвышенном можно было судить, феномен не должен быть абсолютно лишен формы. Здесь вступает в силу категория «целое», понимаемое как «многое, рассматриваемое как одно». Следовательно, возникает вопрос: какую роль играет «единое» в возвышенном? Что позволяет воспринимать хаос как нечто целостное, если сам объект непредставим в его полноте? Возможно ли обнаружить связь между элементами, если в них отсутствует даже намек на целесообразность?

Что же представляет собой эстетически возвышенное? Этот вопрос направляет нас к центральной проблеме: может ли возвышенное существовать в чувственном мире или это чисто субъективное переживание? В отличие от прекрасного, которое можно определить через определённые формы и гармонию, возвышенное не имеет чёткой формы. Кант утверждает, что подлинное возвышенное не может быть заключено ни в одной чувственной форме. Следовательно, бессмысленно искать его примеры в природе или искусстве. Если возвышенное не заключено в форме, то невозможно сказать, что какое-то конкретное явление или произведение искусства является возвышенным само по себе. Мы можем назвать картину прекрасной, потому что в ней есть гармония, симметрия, красота. Но мы не можем назвать что-то возвышенным в объективном смысле, потому что возвышенное существует только в восприятии субъекта.

Однако вследствие паралогизма эстетического суждения мы все же называем возвышенными некоторые произведения искусства и природные явления. Это происходит, когда способность суждения воспринимается как реальное свойство объекта. На самом деле в мире нет ничего возвышенного, но это чувство может

овладеть каждым, поскольку возвышенное – это не объект, а событие, переживание. Мы не можем сказать, что звёздное небо объективно возвышенно. Но когда мы смотрим на него и чувствуем свою ничтожность перед бесконечностью, это переживание возвышенного.

Тем не менее в «Критике способности суждения» Кант единожды нарушает данный запрет. Этот момент важен, потому что показывает сложность кантовской концепции. Он приводит пример надписи над храмом Изиды (Матери-Природы): «Я все, что есть, что было и что будет, и никто из смертных не приподнимал мою завесу» [3. С. 333]. В чем заключается возвышенное в этом сокрытом под вуалью образе? Возвышенное здесь заключается в самом факте непознаваемости. Человек стремится понять, но столкновение с границей познания вызывает трепет и восхищение. Завеса, которую невозможно поднять, символизирует истину, которая раскрывается именно в момент своего сокрытия. В этом и состоит парадокс возвышенного: истина открывается через своё сокрытие. Человек пытается проникнуть за завесу, но именно непреодолимость этой границы и создаёт эффект возвышенного. На протяжении веков мыслители пытались проникнуть в тайну богини, надеясь заглянуть за завесу. Руссо видел в этом страх перед непостижимым, Гегель и Новалис трактовали это как акт зеркального самоотражения. Философия всегда стремится к познанию запредельного. Однако возвышенное состоит не в достижении истины, а в осознании её непостижимости. Философы стремятся приподнять завесу, но возвышенное именно и заключается в невозможности это сделать.

Кант также испытывает соблазн приподнять завесу тайны. В «Критике способности суждения» Изида символизирует Природу как целостность феноменального мира в пространстве и времени. Кант использует образ Изиды в качестве модели природы

как целостности. Она предстает как бесконечное «всё», существующее во всех временных измерениях прошлого, настоящего и будущего. В этом смысле она остается неподвластной морали и разуму. Однако невозможность представить это «всё» в конкретной фигуре, его принципиальная неоформляемость и порождают возвышенное чувство.

Как можно осмыслить связь возвышенного с бесконечностью природы? Кант предполагает, что сокрытая под завесой богиня выражает моральный закон внутри нас. Иными словами, то, что в «Критике способности суждения» символизирует Природу, в последующих работах неожиданно трансформируется в образ Закона с его возвышенной и непроницаемой таинственностью.

Как возможен переход от чувственного мира к сверхчувственному Закону, от идеи спекулятивного разума к моральному закону разума? Можно ли рассматривать эту метафору как простую аллегория, несущую в себе двусмысленность? Или же в ней заложен ключ к пониманию возвышенного как пространства перехода? Если эстетическая идея Изида символизирует соединение двух миров, то мост через хаос оказывается самой возвышенной вещью. Возникает вопрос: каким образом возвышенное выполняет функцию перехода? Как оно, находясь на границе чувственного, может дать схему сверхчувственного? Решение этого вопроса напрямую связано с проблемой насилия воображения и его роли в кантовской эстетике.

Глава 3. Насилие и время: конфликт воображения и темпоральности

Чувство возвышенного возникает из «усилия воображения рассматривать природу как схему для Идей». Кант указывает: «...расположение души к чувству возвышенного требует восприимчивости ее к идеям; ведь именно в несоответствии природы с идеями, стало быть, только при наличии этого несоответствия и при усилении воображения рассматривать природу как схему для них, состоит то, что отпугивает чувственность и в то же время привлекает [нас], так как [здесь] разум оказывает принудительное воздействие на чувственность, для того лишь, чтобы расширить ее в соответствии со своей собственной областью (практической) и заставить ее заглянуть в бесконечность, которая для чувственности представляет собой бездну» [3. С. 273].

Иными словами, возвышенное возникает там, где воображение сталкивается с пределами собственного представления, но под воздействием разума вынуждено выходить за эти пределы, пытаясь объять бесконечность. Однако это расширение носит парадоксальный характер: оно сопряжено как с подавлением чувственности, так и с пробуждением особого рода аффекта – двойственного переживания, сочетающего борьбу и влечение. Схематизм воображения здесь работает в экстремальном режиме: он стремится упорядочить неупорядочиваемое, осмыслить то, что превышает его возможности. Кант описывает это переживание как «негативное удовольствие» – состояние, в котором радость и боль сосуществуют, но не «одновременно» в буквальном смысле

слова, а «как если бы» они следовали друг за другом в быстром чередовании. Это означает, что разум сталкивает чувственность с её границами, заставляя её переживать свою ограниченность, но в то же время принуждает её выходить за пределы самой себя. Именно в этом напряжении – между осознанием собственного бессилия перед бесконечностью и попыткой её мысленного освоения – возникает чувство возвышенного.

При этом сам объект, вызывающий это чувство, обладает особой природой: он одновременно привлекает и отталкивает. Почему? Потому что он не даёт себя ни полностью схватить воображением, ни полностью отвергнуть. Возвышенное всегда балансирует на грани между наслаждением красотой и ужасом перед безобразным и хаотичным. Оно – неустойчивое, пульсирующее переживание, в котором субъект движется между импульсом к расширению и необходимостью возвращения к собственным границам восприятия.

Этот процесс нельзя рассматривать как частный случай работы воображения в эстетическом опыте. Напротив, он определяет саму природу трансцендентального воображения. Его сущность состоит в динамическом переходе от ограничения к расширению, в этом напряжённом взаимодействии разума и чувственности. Поэтому возвышенное – не просто эстетическая категория, но онтологическая проблема: оно выражает фундаментальное противоречие между конечностью человеческого восприятия и стремлением разума к бесконечному.

М. Хайдеггер, анализируя трансцендентальный синтез воображения, говорит о нем как об экстагическом самовозбуждении. Сознание, согласно его трактовке, не замкнуто в себе, а всегда уже вынесено вовне, в мир. Это означает, что воображение не просто соединяет данные восприятия, а формирует горизонт возможного опыта. Оно не пассивно, а активно участвует в структурировании мира. В этом процессе взгляд, направленный вперед,

одновременно оглядывается на себя. Воображение не только проектирует новые образы, но и осознает сам процесс своего устремления.

Почему это важно? Воображение не просто создает предмет познания, но и формирует саму среду возможного опыта. Оно обладает двойной направленностью: устремляется вперед, к новому опыту и в то же время обращается назад, к условиям, которые делают этот опыт возможным. Таким образом, воображение одновременно конституирует реальность и осознает себя в этом процессе, что делает его центральным механизмом сознания.

Открытость миру, создаваемая воображением, формирует горизонт, в пределах которого раскрываются сущее и мир как объект. Человек воспринимает мир не как «данность», а как открытую возможность, очерченную его собственным воображением. Однако устойчивость и непреложность объективности не заложены в сущем как таковом. Они становятся объективными в рамках концептуального горизонта, который создает сознание. Мир не пассивен, он противостоит человеческому пониманию. Сознание сталкивается с ограничениями, но именно через это столкновение формирует новые горизонты.

Хайдеггеровская интерпретация трансцендентального воображения связана преимущественно с первой «Критикой» Канта. Однако она остается актуальной и для «Критики способности суждения», где в «Аналитике прекрасного» продуктивное воображение играет центральную роль, а в «Аналитике возвышенного» выявляется структура перевернутой интенциональности. В эстетическом опыте прекрасного продуктивное воображение создает гармонию между чувственностью и рассудком, вызывая чувство удовольствия. Однако в опыте возвышенного эта гармония нарушается. Объект оказывается слишком великим или слишком мощным, чтобы воображение могло его адекватно схва-

тить. Не является ли подобное уподобление ошибочным? Возможно, трансцендентальное воображение, как его понимает Хайдеггер, работает иначе, чем эстетическое воображение, особенно в его экстремальных формах. Двойное движение эстетического воображения может не соответствовать трансцендентальному воображению, которое у Канта выполняет более формальную, когнитивную функцию, создавая схемы и обеспечивая возможность познания. Можно предположить, что эстетическое воображение связано скорее с чувствами, тогда как трансцендентальное воображение работает в рамках априорных структур мышления.

Если эстетическое воображение действительно связано с экстатическим выходом за пределы субъекта, как полагает Хайдеггер, то оно может достигать точки, где его собственная динамика приводит к самоуничтожению. Этот поворот заслуживает внимания. Если экстатическое воображение стремится к бесконечному, но в то же время ограничено, его максимальное движение совпадает с его пределом. В этот момент оно разрушает само себя, достигая границы, за которой невозможно дальнейшее расширение. Таким образом, возвышенное оказывается не просто столкновением с бесконечностью, но и процессом саморазрушения воображения, которое стремится за грань своих возможностей.

В переживании возвышенного воображение сталкивается с невозможностью представить идею целого. Оно достигает предела своих возможностей, а в попытке превзойти их обнаруживает границу, за которой его движение обрывается. В этом смысле воображение переживает свой предел как собственное поражение, поскольку его усилие преодолеть границу оказывается невозможным. Здесь можно заметить параллели с хайдеггеровской концепцией разомкнутости бытия (*Erschlossenheit*): воображение стремится раскрыть границу, но в конечном счёте наталкивается на

её неуступчивость. В своей объективирующей интенции воображение испытывает уважение к собственным пределам и «сосредоточивается на самом себе, что и доставляет ему умиленное удовольствие» [3. С. 259]. Оно осознаёт границу и принимает её, переживая при этом особый тип удовольствия. Это не радость от бесконечного расширения, а удовлетворение, связанное с признанием предела. Такая позиция может напоминать хайдеггеровскую *Gelassenheit* (отрешенность), когда субъект перестает бороться с границей и принимает её как данность. В движении к пределу воображение оказывается уже «за ним», поскольку его предельное напряжение содержит в себе сам момент выхода. Здесь можно усмотреть диалектическое измерение: движение к границе не просто ведёт к её осознанию, но в некотором смысле отменяет саму идею непреодолимого предела.

Возникает принципиальный вопрос: означает ли изначальная конечность невозможность открытия бесконечного? Если воображение сталкивается с границей и не может её преодолеть, не является ли это признаком закрытости бесконечного для человека? Возможно, напротив, конечность и позволяет мыслить бесконечное. В хайдеггеровской перспективе именно конечное существование (*Dasein*) делает возможным осознание открытости бытия. Как следует понимать «падение» воображения? Является ли его неспособность представить целое симптомом слабости или же указанием на нечто более фундаментальное? Здесь возможны два варианта. Воображение может быть действительно ограничено и неспособно выйти за пределы субъективности. Однако можно рассматривать его разрушение как способ выхода в невообразимое измерение, где граница не столько препятствует движению, сколько создаёт саму возможность перехода к иному опыту.

Действительно ли «Аналитика возвышенного» отстает от кантовской мысли, а паническое отступление перед хаосом вооб-

ражения начинается уже во второй части «Критики чистого разума»? Можно предположить, что опыт возвышенного проявляется в первой «Критике» как страх перед хаосом, т.е. перед беспорядочным многообразием, которое воображение не способно объединить. Если это так, то возвышенное не просто дополняет кантовскую эстетику, а обнажает её внутренний кризис. Или же, напротив, «Аналитика возвышенного» открывает более радикальное измерение невообразимого, хаос, который остаётся неведомым для первой «Критики»? В этом случае возвышенное в третьей «Критике» не только продолжает логику первой «Критики», но и вводит новое измерение хаоса. Если принять этот тезис, то «Критика способности суждения» уже выходит за пределы трансцендентального воображения, обращаясь к невообразимому. Именно здесь пролегает граница расхождения между Кантом и Хайдеггером.

В «Трансцендентальной аналитике» первой «Критики» слабость воображения немыслима. В рамках чистого познания воображение функционирует без сбоев, поскольку выполняет синтетическую роль, без которой невозможно мышление. В этом аспекте Кант остаётся строгим трансценденталистом: воображение действует не хаотически, а формально, поскольку объединяет разрозненные чувственные данные, делая возможным познание. Как синтезирующая способность оно является необходимым условием как восприятия, так и познания в целом. Если же возвышенное предполагает разрушение воображения, то это ставит под вопрос его фундаментальную роль в когнитивном процессе. Однако воображение – не только инструмент познания, но и чувственная интуиция, предполагающая изначальный синтез и объединяющую композицию многообразного. Здесь становится заметным переход в сторону хайдеггеровского понимания воображения, которое он рассматривает как нечто, лежащее глубже трансцендентального синтеза. В хайдеггеровской интерпретации

воображение выступает не просто как познавательная способность, но как структура самого раскрытия мира. Единственным элементом этого синтеза, согласно Канту, является чистая форма времени, благодаря которой всякая чувственная фигура получает определённую форму. Время в кантовской системе – это не просто последовательность моментов, а форма восприятия, которая структурирует всё, что может быть представлено. Таким образом, воображение, действуя как синтезирующая способность, использует время в качестве основной структуры организации чувственного материала. В этом контексте связь воображения и времени становится ключевой для понимания как познавательных механизмов, так и опыта возвышенного.

Хайдеггер действительно связывает три экстаза временности с тремя синтезами воображения. В «Бытии и времени» он описывает прошлое, настоящее и будущее как фундаментальные структуры человеческого существования. Эти экстазы соотносятся с кантовскими синтезами воображения: синтез воспоминания (относящийся к прошлому), синтез воспроизведения (обеспечивающий настоящее) и синтез предвосхищения (обращённый к будущему). Таким образом, воображение у Хайдеггера не просто инструмент познания, а способ, посредством которого человек пребывает во времени. Если эти синтезы перестают действовать, единство опыта разрушается, а мир феноменов превращается в хаотическую игру представлений, подобную картезианскому сценарию «злого гения». Когда воображение утрачивает свою объединяющую функцию, восприятие реальности рассыпается, и субъект оказывается в пространстве хаоса и иллюзий. Возвышенное может пробудить это состояние, сталкивая нас с мощью дикой природы, например, с бурей или бушующим океаном, которые могут вызвать ощущение потери ориентиров.

Опыт возвышенного невозможен без разрушения воображения. В кантовской системе возвышенное возникает именно в мо-

мент, когда воображение достигает предела и сталкивается с невозможностью представить объект как целое. Следовательно, хаос и кризис воображения не являются случайными последствиями возвышенного, но его необходимыми условиями. Однако даже в условиях разрушения воображения не наступает абсолютная бесформенность. Проект формы сохраняется даже на границе хаоса. Остатки структурности, пусть и едва уловимые, продолжают присутствовать, что свидетельствует о глубинной ориентации человеческого сознания на поиск порядка. Даже когда воображение переживает кризис, субъект неизменно стремится к форме, поскольку полная утрата структурности означала бы распад самой способности восприятия. Следовательно, онтологический синтез не может быть окончательным, а исходная связь мира и «дедукции» из «Критики чистого разума» требует пересмотра. Возникает вопрос о природе этой радикальной связи: что остаётся после разрушения воображения? Если эта связь предшествует овремениющему воображению и продолжает существовать даже после его разрушения, то каково её отношение ко времени? Если она не зависит от воображения, значит, её основание глубже временных структур. Здесь возникает хайдеггеровская проблема: не является ли время в кантовском смысле чем-то производным по отношению к более фундаментальной онтологической структуре?

Возможно, в схематизме возвышенного эта связь выполняет ту же функцию, что воображение в схематизме категорий, становясь своего рода посредником, создающим мост между хаосом сверхчувственного и возможностью его концептуализации. В классическом кантовском понимании схематизм – это механизм, посредством которого воображение связывает чувственные данные с категориями рассудка. Если предположить, что возвышенное имеет аналогичный схематизм, то его можно рассматри-

вать как структуру, связывающую хаотическое с формообразующим. В этом случае возвышенное перестаёт быть исключительно эстетическим феноменом и превращается в ключ к более глубокой философии времени. Однако, чтобы утвердить этот тезис, необходимо прояснить саму природу схематизма возвышенного и его отличие от схематизма категорий.

Особого внимания заслуживает понятие «насилие», неоднократно встречающееся в кантовском анализе возвышенного. Разум, воздействуя на воображение, принуждает его к схематизации идей, что оказывает давление на чувственность. Кант прямо указывает: «...разум оказывает принудительное воздействие на чувственность» [3. С. 273]. Это принуждение проявляется через воображение, которое становится инструментом разума. В эстетическом суждении о возвышенном «это принуждение представляется произведённым самим воображением как орудием разума... в соответствии с принципами схематизма способности суждения» [3. С. 278]. В этой формулировке заключена вся загадка схематизма возвышенного. Воображение, следуя разуму, направляет это принуждение на саму чувственность. Кант утверждает, что воображение «совершает насилие над внутренним чувством» [3. С. 266], заставляя субъекта переживать это давление. Но как можно испытать насилие над внутренним чувством, т.е. над временем, если внутреннее чувство и есть форма времени? «Последовательность во времени есть условие внутреннего чувства и созерцания» [3. С. 266]. Ни в ранних работах, ни в последующих текстах Кант не описывает операцию воображения в столь радикальных терминах. Это позволяет предположить, что здесь он переосмысляет воображение и временность совершенно по-новому. Возможно, именно в этом пункте философ максимально близко подходит к проблеме «перехода», выходя за границы традиционного трансцендентального анализа.

При более глубоком анализе кантовского текста обнаруживается новая сложность. Очевидно, что одного лишь насилия воображения недостаточно для пробуждения чувства возвышенного. Дезориентация воображения перед чем-то огромным или бесконечным создаёт лишь ощущение смятения, но этого мало. Для возникновения возвышенного необходим ещё один элемент: рефлексия разума.

Возвышенное оказывает ответное давление на воображение, создавая своего рода встречное принуждение: контрнасилие разума, выраженное в его императивном обращении к закону. Когда воображение сталкивается с чем-то безмерным, например со звёздным небом, то переживает шок. Однако в такой момент разум вступает в игру, утверждая, что человек превосходит этот хаос благодаря моральному закону. В результате возникает особый эффект: разум навязывает воображению порядок, выходящий за пределы чувственного опыта. Здесь обнаруживается связь с критикой практического разума Канта: моральный закон не нуждается в воображении, но в ситуации возвышенного он компенсирует его ограниченность. Отсюда вытекает важный вопрос: является ли возвышенное столкновением разума и воображения, т.е. двух различных сил, или же оно представляет собой внутренний кризис самого воображения, которое оборачивается против себя? В классической кантовской интерпретации возвышенное возникает из конфликта между воображением и разумом. Однако возможна более радикальная гипотеза: возвышенное – это не столько борьба двух отдельных начал, сколько напряжённость внутри самого воображения.

Если принять вторую гипотезу, то придётся признать, что воображение, следуя велению разума, само порождает принуждение. В этом случае моральный закон не является чем-то внешним по отношению к воображению, а действует как фактор, провоци-

рующий его внутренний кризис. Такая трактовка ставит под вопрос традиционное разделение разума и воображения: оказывается, что воображение не просто страдает под действием внешнего закона, а само создаёт напряжённость, из которой рождается возвышенное.

Этот процесс выражается через насилие над временем. Воображение синтезирует чувственный опыт в пределах временной структуры. Следовательно, если оно испытывает принуждение, его способность организовывать время нарушается. Здесь уместна хайдеггеровская интерпретация: если у Канта время является формой внутреннего чувства, то насилие над воображением одновременно означает насилие над самой временной структурой человеческого существования. Схематизация воображения, рассматриваемая в контексте возвышенного, оказывается подчинённой логике самовозбуждения. В таком случае моральный закон предстает не как внешняя, трансцендентная идея, а как особая модальность воображения, его специфическая форма организации. В традиционном кантовском понимании моральный закон существует независимо от чувственного опыта, являясь чистой разумной идеей. Однако если допустить, что он имеет модус воображения, то возникает необходимость пересмотра его связи с чувственностью.

Встает вопрос: сталкивается ли воображение за своими пределами с чем-то отличным от себя? Если моральный закон есть всего лишь форма воображения, то означает ли это, что вне воображения ничего нет? Или же, напротив, существует нечто трансцендентное, что выходит за его границы? Эти размышления вновь приводят нас к проблеме природы реальности. Возвышенное – это исключительно субъективный эффект функционирования воображения или же оно обладает объективным измерением, указывая на существование чего-то, выходящего за его пределы?

Гипотеза о том, что возвышенное есть не внешнее столкновение разума и воображения, а внутренняя ломка последнего, оказывается весьма продуктивной. Она позволяет интерпретировать моральный закон не как нечто внешнее, но как внутренний аспект функционирования воображения. Это сближает кантовскую концепцию возвышенного с хайдеггеровским пониманием времени, в котором оно рассматривается не просто как форма чувств, а как динамический процесс самоорганизации бытия.

В этой связи необходимо рассмотреть понятия силы (*Macht*) и власти (*Gewalt*), которые Кант использует в «Критике способности суждения»: «Сила (*Macht*) – это способность преодолевать большие препятствия. Та же сила называется властью (*Gewalt*), если она может преодолеть сопротивление того, что само обладает силой» [3. С. 268]. Динамическое возвышенное, будучи одной из форм возвышенного, раскрывает в субъекте способность к сопротивлению, сравнимую с могуществом природы. Однако остаётся открытым вопрос о том, что представляет собой эта сверхчувственная сила сопротивления. Возможно, её можно соотносить с моральным законом? И если это так, то каким образом он противостоит принудительному давлению воображения?

Очевидно, воображение не может разрушиться, если прежде оно не оказалось внутренне расколотым или вступившим в конфликт с самим собой. Разрушение воображения при столкновении с чем-то бесконечным возможно лишь в том случае, если оно изначально содержит в себе внутреннее противоречие. Следовательно, не внешний объект «ломает» воображение, а его собственная нестабильность приводит к этому эффекту. Эта внутренняя противоречивость воображения находит параллели в хайдеггерианском анализе времени, где прошлое, настоящее и будущее никогда не совпадают, оставаясь в напряжённом взаимодействии.

В рамках математического возвышенного возникает другая сложность: представление неограниченной величины требует некой фундаментальной меры. Здесь вступают в действие две синтетические операции воображения – схватывание (*apprehensio*) и соединение (*comprehensio*). Кант указывает, что между ними возникает противоречие, когда объект оказывается чрезмерно велик. Воображение способно схватывать до бесконечности, но его возможности соединения ограничены. Он поясняет: «Со схватыванием затруднений нет, ибо оно может идти до бесконечности; но с соединением дело тем труднее, чем дальше продвигается схватывание и быстро достигает своего максимума» [3. С. 257]. Это означает, что воображение испытывает границу своей способности упорядочивать данные, что влечёт за собой напряжённую реакцию субъекта и может рассматриваться как основа эстетического переживания возвышенного.

В эстетическом восприятии воображение стремится не просто зафиксировать отдельные элементы объекта, но объединить их в целостное представление. Это фундаментальный механизм работы воображения: рассматривая сложную картину, мы интуитивно воспринимаем её как единое целое, а не как совокупность отдельных мазков. В обычных условиях этот процесс не вызывает затруднений. Однако, сталкиваясь с объектом огромных размеров, воображение испытывает трудности, поскольку для формирования цельного образа требуется определённое время. Чем больше объект, тем больше времени необходимо для его целостного восприятия. Однако мгновенное схватывание всех частей оказывается невозможным.

Возникает принципиальная проблема: воображение начинает фиксировать новые части объекта, но ранее воспринятые фрагменты уже начинают исчезать из памяти. В результате соединение оказывается невозможным, поскольку элементы объекта не

удерживаются одновременно. Кант описывает этот феномен следующим образом: «Схватенные сначала частичные представления чувственного созерцания в воображении уже начинают гаснуть, а воображение тем временем переходит к схватыванию большего числа [представлений]» [3. С. 258]. Здесь можно провести аналогию с работой кратковременной памяти: когда объём информации превышает определённый предел, её части исчезают прежде, чем удаётся их осмыслить и интегрировать в целостное представление.

Попытка преодолеть это ограничение приводит к внутреннему разрыву воображения. Оно устремляется к бесконечному через последовательные акты схватывания, но при этом ограничено конечностью своих возможностей соединения. Именно в этом конфликте обнаруживается один из центральных аспектов возвышенного: человек осознаёт свою ограниченность перед лицом безмерности. Возникает напряжение между конечным и бесконечным. Кант поясняет: «В самом деле, если находиться слишком далеко, то схватываемые части (камни пирамид, расположенные друг над другом) будут представляться лишь смутно и представление о них не окажет никакого влияния на эстетическое суждение субъекта. Если же находиться слишком близко, то для глаза нужно некоторое время, чтобы завершить схватывание от основания до вершины; но при схватывании всегда отчасти гаснут первые [впечатления], прежде чем воображение восприняло последние, и соединение никогда не бывает полным» [3. С. 258–259]. Таким образом, если наблюдатель находится слишком далеко, его восприятие не в состоянии уловить детали, а если слишком близко – он не может интегрировать их в единое представление. Это не просто вопрос физического восприятия крупных объектов, но и фундаментальная эпистемологическая проблема: воображение неизбежно сталкивается с разрывом между процессами схватывания и соединения.

Этот парадокс делает опыт возвышенного двойственным: с одной стороны, он притягивает, с другой – вызывает когнитивное потрясение. Воображение, будучи по своей природе конечным, неспособно адекватно представить бесконечное. Оно действует через последовательные акты восприятия, но не может мгновенно объединить их в единую тотальность. В этом смысле оно не просто ограничено в своих возможностях, но и структурно обусловлено конечностью. Кантовская аналитика воображения демонстрирует, что его работа всегда связана с временем, поскольку оно не в состоянии охватить всё в одном акте. Это обстоятельство заставляет нас рассматривать возвышенное не просто как феномен эстетического восприятия, но как онтологическую проблему, связанную с самой природой человеческого познания.

На первый взгляд, воображение сталкивается с пространственной безмерностью: колоссальной массивностью пирамиды, необозримой ширью океана или бескрайним небом. Эта масштабность ограничивает его способность к охвату. В возвышенном первом ощущается именно физическая невозможность: объект слишком велик, его нельзя воспринять мгновенно. Однако пространственная необозримость – это лишь симптом более глубокой проблемы. Главная трудность заключается не в пространстве, а во времени. Воображение не успевает соединить все части в целостный образ, поскольку время ускользает. В кантовском понимании возвышенного проблема возникает именно как разрыв во времени, а не просто как чрезмерная пространственная протяжённость.

Воображение обнаруживает свою зависимость от времени, но это время оказывается неуловимым. Оно не даёт завершить синтез, заставляя испытывать неудовлетворённость. Таким образом, возвышенное переживается как осознание не только ограниченности воображения, но и его фундаментальной темпоральной несвободы. Человек, сталкиваясь с этим феноменом, одновременно

познаёт собственную конечность. Однако возникает вопрос: каким образом время может ускользать, если воображение по своей природе уже является темпоральным? Здесь мы сталкиваемся с парадоксом: воображение функционирует во времени, но, несмотря на это, оно не успевает завершить синтетический акт. Этот момент требует пересмотра привычного понимания времени. Если воображение уже вписано во временной поток, почему же оно не может соединить части в целое?

Этот вопрос наводит на мысль о возможном пересмотре хайдеггерской интерпретации времени. Хайдеггер рассматривает время как структуру бытия, но кантовское возвышенное демонстрирует разрыв во временности. Возможно, концепция экзистенциальной временности нуждается в корректировке. Вероятно, воображение – это не просто временная структура, а нечто большее. Оно не просто существует во времени, но и переживает его давление. В данном контексте время перестаёт быть нейтральной средой и предстаёт в роли силы, оказывающей насилие над воображением. Этот конфликт между временем и воображением становится центральной характеристикой возвышенного.

Именно сбой в соединении частей объекта сигнализирует о фундаментальном несовпадении между конечным мышлением и неуловимым временем. Возвышенное здесь оказывается не просто эстетическим феноменом, а событием, в котором обнаруживается глубинный разлад между воображением и темпоральностью. Оно обнажает границы человеческого восприятия и тем самым становится не только объектом эстетического осмысления, но и онтологической проблемой. Выявление расхождения между воображением и временем представляет собой сложную задачу. Эта сложность связана с тем, что воображение, будучи структурно временным, должно совпадать со временем, но на практике этого не происходит. Сам факт этого разрыва ставит под сомне-

ние привычное понимание времени. Прежде чем мы сможем осознать природу этого несоответствия, необходимо рассмотреть конфликт внутри самого воображения: напряжённые отношения между схватыванием (*apprehension*) и соединением (*synthesis*).

Воображение по своей функции должно связывать разрозненные элементы во времени, но сталкивается с неудачей. Важно понять, почему это происходит. Возможно, его ограниченность проявляется в неспособности удерживать всё схваченное одновременно. Если это так, то данный сбой выявляет временную границу воображения, указывая на его принципиальную конечность. Этот разрыв носит временной характер и подрывает само определение времени. Проблема заключается не просто в техническом сбое механизма воображения, а в более глубоком фундаментальном несоответствии. Разрыв между схватыванием и соединением не является случайностью – он коренится в самой природе времени. Если воображение теряет схваченное вследствие движения времени, то это ставит под сомнение саму идею времени как непрерывного потока. Возможно, время – это не единый процесс, а структура, содержащая внутренние разрывы.

С этим связан ещё один важный момент: воображение стремится схватить мгновение и удержать его. Однако время не позволяет ему этого сделать. Это столкновение порождает насилие воображения в экзистенциальном смысле. Насилие здесь понимается как напряжение, возникающее от столкновения желания зафиксировать мгновение и невозможности этого. Это напряжение есть выражение радикальной конечности воображения: оно отчаянно пытается удержать время, но неизменно терпит поражение. Время неумолимо движется вперёд, разрушая любые попытки его остановки.

Попытка воображения объединить множество элементов в единую интуицию противостоит прогрессивному движению времени. Здесь и проявляется субъективное движение воображения:

оно активно навязывает внутреннему чувству свою направленность. Воображение не пассивно, оно требует от сознания устойчивости, которой время не предоставляет. Именно в этом состоит внутреннее принуждение возвышенного. Возвышенное – это не просто эстетическая категория, но переживание радикального конфликта между стремлением к стабильности и неотвратимой нестабильностью времени. В этом напряжённом осознании проявляется фундаментальная дилемма человеческого существования.

Насилие воображения проявляется в каждом акте схватывания, независимо от протяжённости временных серий. Любое усилие воображения, направленное на соединение разрозненных элементов в единую интуицию, неизбежно содержит в себе момент насилия. Этот тезис согласуется с кантовской традицией, согласно которой синтез восприятия всегда требует усилия: воображение не пассивно принимает объект, а активно его конституирует. В данном контексте насилие следует понимать не в физическом, а в структурном смысле – как принудительное наложение формы на опыт.

Когда объект восприятия мал, интенсивность синтетического напряжения остаётся незаметной. Однако при столкновении с бесконечно большим это напряжение достигает предела, становясь ощутимым. Именно здесь раскрывается связь возвышенного с внутренней структурой воображения: оно делает явным скрытое насилие, присутствующее в любом синтетическом акте. Возвышенное тем самым демонстрирует не просто эффект восприятия, но и фундаментальную организацию сознания. Оно раскрывает границы способности воображения структурировать реальность, показывая, что воображение не просто отражает внешний мир, а конституирует его. В этом смысле возвышенное подтверждает кантовскую мысль: оно относится не столько к объекту, сколько к сознанию воспринимающего.

Возвышенное возможно только потому, что воображение изначально содержит в себе момент насилия. Без этого конфликта между воображением и разумом эстетика возвышенного не могла бы существовать. Традиционно возвышенное рассматривается как особый вид эстетического переживания. Здесь же оно предстает как структурная характеристика воображения. Разлад между воображением и объектом делает возможным эффект возвышенного, а следовательно, сам процесс восприятия всегда содержит скрытое насилие.

Важно уточнить, что схватывание в данном контексте не является ни психологическим актом, ни концептуальной операцией. Оно представляет собой фундаментальную функцию воображения, связанную с его временной структурой. Воображение объединяет разрозненные элементы, возвращаясь к исходной точке временной последовательности, вновь овладевая множественностью и воссоздавая её как единство настоящего момента. Оно не просто воспринимает последовательность событий, но активно воссоздаёт её, подчиняя единому ритму восприятия. Именно в этом смысле в «Трансцендентальной дедукции» Кант описывает синтез воспроизведения в воображении: речь идёт не о механическом запоминании, а о структурировании времени как такового.

Неразрывно связанное с синтезом схватывания, восприятие момента «сейчас» формирует горизонт настоящего. В то же время синтез воспроизведения возвращает прошлые «сейчас», связывает их между собой и заново конституирует. Это подтверждает мысль о том, что настоящее – не просто мгновение, а результат синтетической деятельности воображения. Кант рассматривает воображение как структурирующую силу, создающую время как таковое. В «Критике чистого разума» он описывает синтез как конституирующий время, тогда как в «Критике способности суждения» подчеркивается его способность нарушать

непрерывность временного потока. Таким образом, время предстает не как внешний независимый поток, а как феномен, порождаемый активностью сознания. Однако если сознание является источником времени, то возвышенное обнаруживает насилие, неизбежно сопровождающее этот процесс. Оно демонстрирует, что создание времени связано с напряжением, возникающим при структурировании временного опыта.

В этом контексте возвышенное приобретает особую значимость. Оно выявляет границы способности сознания оформлять время, раскрывая конфликт между синтетической деятельностью воображения и самой природой временного потока. Этот конфликт делает очевидным не только конституирующую силу воображения, но и его пределы. Воображение, действуя в качестве синтезирующего начала, неизбежно вступает в противоречие со временем. Во-первых, синтез выступает как ретенция: он сопротивляется потоку времени, стремясь удержать ускользающее настоящее. Этот акт схватывания пытается соединить исчезающее с наличным, тем самым создавая иллюзию устойчивости временного потока. Однако время по своей сути динамично, и любая попытка его фиксировать превращается в насилие – в принуждение времени оставаться в пределах того, что уже прошло. Во-вторых, синтез, объединяя множественность в единство, стремится навязать времени линейную последовательность, скрывая его подлинную разорванность. Кантовское понимание времени строится как череда актов восприятия «сейчас», сменяющих друг друга в определённом порядке. Однако этот порядок создаётся лишь посредством синтеза схватывания и воспроизведения, который накладывает на время структуру, сглаживающую его подлинную дискретность.

Тем не менее Кант не всегда придерживается столь упрощённого взгляда. В «Трансцендентальной дедукции» он допускает более радикальное понимание временной структуры: синтез не

просто организует последовательность мгновений, но представляет собой напряжённость, которая расщепляется, порождая три фундаментальных измерения времени – прошлое, настоящее и будущее. В этом смысле воображение не столько соединяет разрозненные моменты, сколько удерживает их в неустойчивом равновесии. Синтез воспроизведения выполняет двойственную функцию: он, с одной стороны, сохраняет следы прошлого в горизонте настоящего, а с другой – делает этот процесс незаметным, подменяя временную множественность однородным потоком. Таким образом, само присутствие, т.е. актуальное настоящее, оказывается насилием над временем, подчиняя его господству момента «здесь и сейчас». Это приводит к тому, что временность, вместо того чтобы проявляться как открытая и экстатическая структура, оказывается сведённой к непрерывной и линейной форме, поддерживаемой деятельностью воображения.

Таким образом, проблема синтеза воображения в кантовской традиции сопряжена с проблемой насилия: его структурирующая активность не просто организует чувственный материал, но одновременно подавляет временную дискретность, подменяя её иллюзией целостности. Именно этот аспект имеет решающее значение для эстетики возвышенного: если бы воображение не имело в своей основе этого насилия, оно не сталкивалось бы с внутренним разладом, порождающим чувство возвышенного. Насилие воображения коренится в настоящем моменте, в самом акте репродукции чистого представления «сейчас». Оно проявляется в синтезе схватывания, который не только фиксирует единичное мгновение, но и соединяет его с предыдущими и последующими, создавая временную последовательность. Этот процесс, будучи по своей природе синтетическим, неизбежно предполагает определённое насилие: он подчиняет множественность единству, навязывает структуру хаосу. Таким образом, каждое мгновение

содержит в себе заряд насилия, распространяющийся на прошлое и будущее и подчиняющий их господству настоящего.

В кантовской системе возможность опыта определяется синтетической связью многого. Если всякий синтез по своей сути является актом насилия, то это насилие становится условием возможности объективного познания, восприятия и опыта. Без такого трансцендентального насилия, которое открывает горизонт феномена, последний не смог бы явиться, не установил бы связи с другими феноменами и не вписался бы в целостность миропорядка.

Обратимся к «Критике чистого разума», в которой Кант утверждает, что формы пространства и времени порождаются синтезом воспроизведения. Если этот синтез терпит неудачу, если предшествующие представления оказываются недоступными для воспоминания и не интегрируются в текущее переживание, то целостная репрезентация невозможна. В таком случае мир распадается на разрозненные фрагменты, превращаясь в хаотическое нагромождение впечатлений. Именно это переживается в момент возвышенного. Однако даже в этом состоянии сохраняются следы формы – свидетельство того, что структура времени полностью не уничтожима. Время, как «форма всех форм», остаётся неизменным даже в условиях крайнего напряжения воображения. Разорванность опыта не означает разрушения самой временной структуры, а значит, даже слабость воображения не подрывает его трансцендентального основания.

Таким образом, можно подтвердить гипотезу о том, что изначальная временность не тождественна трансцендентальному воображению. Она не сводится исключительно к его самовозбуждению и не исчерпывается создаваемыми им представлениями. Напротив, насилие настоящего оказывается фундаментальным условием всех репрезентаций: именно через него открывается возможность конституирования временного потока как единства.

Однако, как подчеркивается в «Трансцендентальной эстетике», само время не поддается непосредственному представлению; его чистая форма ускользает от формообразования.

Этот недостаток компенсируется посредством аналогий, наиболее распространенной из которых является представление времени как линейного движения, устремленного в бесконечность. Однако такая репрезентация уже предполагает насилие воображения, поскольку требует от субъекта насильственного упорядочивания временного потока. Мы вынуждены принуждать время к присутствию, репрезентировать изначально непредставимое «мгновение» чистой временности через внешнюю интуицию. Только благодаря этому насильственному синтезу воображения возможно формирование фундаментальных представлений о времени. Пространственная репрезентация времени в виде непрерывной и бесконечной линии, которая стала доминирующей в классической философии, является следствием этого процесса. Если такая пространственная форма времени разрушается, то время оказывается чистым ничто, теряя любую структурированность. Именно в переживании возвышенного обнаруживается эта угроза: темпоральность предстает как несводимое к форме беспредельное движение, противостоящее привычным схемам восприятия. Однако даже в этом опыте сохраняется след времени, что указывает на его устойчивость перед разрушением воображения.

Таким образом, насилие над временем является неотъемлемой частью всякого процесса темпорализации. Оно формирует однородное и пространственно выраженное время – определенное время феномена, которое может быть схематизировано воображением, делая возможным объективное познание. В этом контексте схема реальности предстает как непрерывное и унифицированное порождение реальности во времени. Как отмечено в «Аналитике», направление схем – это не что иное, как априорное определение времени в соответствии с определенными правилами.

Это еще раз подтверждает, что репрезентация времени немыслима без синтетического акта, неизбежно содержащего в себе момент насилия. Схемы представляют собой трансцендентальный продукт воображения, овладевающего временем и подчиняющего его категориям рассудка. Кант подчёркивает, что схемы «сужают» категории, накладывая ограничения на чувственность. Они структурируют формы чувственного восприятия (пространство и время), подчиняя их регулятивным принципам категориального мышления. В этом процессе воображение навязывает время разуму, формируя унифицированное и монотонное течение, которое лишает его потенциальной многомерности.

В результате этого насилия над временем прошлое и будущее становятся лишь рецидивами вечно длящегося настоящего. Прошлое не исчезает окончательно, но вновь и вновь воспроизводится через синтез воспроизведения, который призывает его вернуться в поле актуального восприятия. Будущее же, благодаря синтезу узнавания, оказывается уже опознанным до своего наступления, а потому лишается риска и открытости неопределённому. Если бы изначальная временность была тождественна воображению, ничто «другое» не могло бы произойти, а переживание возвышенного оказалось бы невозможным. Возвышенное охватывает субъекта в тот момент, когда воображение утрачивает способность идентифицировать время, удерживать его в синтетическом единстве. Этот разрыв наступает в тот момент, когда время радикально ускользает из эмпирического горизонта. Например, при восприятии огромного объекта, такого как пирамида, последовательность схватывания разрушается: прежние восприятия исчезают прежде, чем воображение способно соединить их с последующими, что ведёт к коллапсу синтеза и потере временной целостности. Воображение истощается в стремлении удержать время в настоящем, сохранить пассивность прошлого и

предвосхитить будущие события. В результате синтез разрывается между тем, чего уже нет, и тем, чего ещё нет, открывая «руины» воображения. В этом смысле феномен возвышенного обнаруживает изначальную временность в том виде, в каком её описывает М. Мерло-Понти, связывая с исчезающим в разрыве между прошлым и будущим примитивным Бытием.

Различие между возвышенным и прекрасным во многом связано с их временной природой. Прекрасное проявляется в изяществе формы, создавая присутствие в мгновении. Оно принадлежит настоящему, которое придаёт ему завершённость. Напротив, возвышенное – это бесформенное и неограниченное; оно выходит за пределы представимого и завершённой длительности. Его временная природа раскрывается как бесконечность прошлого и ещё более абстрактная бесконечность будущего, делая его феноменологически несводимым к однородному потоку времени.

Возвышенное позволяет выйти за пределы привычных схем восприятия, но достигается это через их разрушение. Посредством насильственного синтеза воображения оно подрывает фундаментальные структуры восприятия: схему субстанции, обеспечивающую постоянство реальности во времени, схему причинности, организующую последовательность событий, и др. Эти схемы устанавливают границы мышления, исключая возможность переживания восторга, возникающего во временных сериях. Восторг этот проявляется в изменённом ощущении времени – не как упорядоченной последовательности, а как чего-то хаотичного, текучего, живого. Представьте себе человека, который всю жизнь слушал музыку, ожидая закономерного движения от одной ноты к другой, но вдруг сталкивается с разорванными звуками, формирующими новое, непривычное звучание.

Трансцендентальная свобода, как сила, порождающая последовательности феноменов, несовместима с миром, структуриро-

ванным синтезом воображения. Её простая возможность уже подрывает единство опыта: если есть хотя бы минимальный шанс, что мир не жёстко детерминирован, вся схема рушится. Десхематизация структур открывает радикальную временную дискретность, показывая, что время не является непрерывным потоком, а состоит из отдельных, несводимых друг к другу моментов. Таким образом, свобода оказывается несовместимой лишь с искаленной, репрезентативной версией времени. Но если мы признаем хаотичность и становление времени в его изначальной природе, то свобода становится естественной.

В этом смысле изначальная временность тождественна свободе. Время – не застывший поток, а постоянное становление. Оно не ведёт нас к чему-то, а само рождается в каждый миг. На границе хаоса и бесформенности возвышенное открывает процесс порождения бытия. Возвышенное переживание позволяет не просто увидеть готовый мир, но ощутить его рождение здесь и сейчас. Мир не есть; он становится. Вместо восприятия жизни как бытия к смерти нам предлагается видеть её как постоянное обновление.

Чувство возвышенного охватывает человека в момент разрушения привычного порядка феноменов. Время перестаёт быть линейным потоком и вместо этого открывает новый горизонт возможностей. Именно так возникает произведение гения: оно не воспроизводит прошлые образцы, но рождается из чистого акта свободы, без предшествующего аналога. Закон в таком понимании не закрепляет прошлое, а, напротив, освобождает от механического повторения. Призыв закона не связывает субъекта, но пробуждает к новому рождению, к подлинному обновлению бытия. Возвышенное не просто разрушает привычные схемы восприятия, но и порождает новую – схему свободы. Оно демонстрирует, что мир не является статичной структурой, а постоянно обновляется. Разрыв с устоявшимися категориями познания даёт

возможность осмыслить новое измерение реальности, выходящее за пределы фиксированных форм опыта. Этот разрыв открывает перспективу радикально иного мышления в различных сферах: инновационной эстетике, новых этических концепциях, революционных политических теориях.

Наивысшее проявление возвышенного связано с понятием события – того момента, в котором раскрывается полнота возможного, бесконечность «может быть». В традиционных метафизических системах эта бесконечная возможность связывалась с Богом как предельной формой свободы и бытия. Однако возвышенное не просто утверждает трансцендентную свободу, но и ставит вопрос о её границах: если мир полностью освобождён от причинно-следственной структуры, то он теряет свою постижимость. Полное разрушение порядка вещей привело бы к радикальному хаосу, в котором невозможно не только действие, но и само восприятие.

Этот парадокс отчётливо проявляется в кантовской философии. В «Критике чистого разума» Кант показывает, что трансцендентальная свобода остаётся проблематичной: хотя мы можем мыслить её как возможность, её реальная феноменализация сопряжена с трудностями. Если все феномены окажутся хаотично разрозненными, сознание утратит способность к их объединению. Феномены должны быть связаны, иначе разрушается сама возможность их восприятия. Именно согласованность чувственного опыта позволяет отличить бодрствование от сна: в состоянии сна феномены могут существовать без логики причинности, но бодрствующее сознание неизбежно подчиняет их определённой упорядоченности.

Таким образом, возвышенное обостряет напряжение между свободой и необходимостью: оно открывает возможность радикального разрыва, но одновременно демонстрирует, что полное

разрушение упорядоченности делает саму свободу неосуществимой. В этом контексте встаёт вопрос о природе времени: является ли оно непрерывным потоком или, напротив, дискретной последовательностью разрозненных моментов? В процессе феноменализации время утрачивает свою подлинную природу, скрывает свою разорванность, устраняет множественность возможностей. Когда мы воспринимаем время, оно кажется непрерывным, но эта непрерывность – эффект синтетической деятельности воображения. Истинная структура времени – это не плавное течение, а последовательность отдельных моментов, соединённых посредством воображения. Этот эффект можно уподобить кинематографической иллюзии: движение на экране воспринимается как непрерывное, но в действительности оно состоит из отдельных кадров. Аналогично сознание структурирует время, навязывая ему форму целостного потока.

Кант нигде не называет феноменальное время иллюзией в обыденном смысле. Время не является абсолютной реальностью, но и не сводится к фикции. Оно представляет собой структуру нашего сознания, форму, посредством которой организуется опыт. Воображение играет в этом процессе ключевую роль: оно не просто создаёт произвольные образы, но активно конституирует мир опыта, упорядочивая разрозненные моменты в целостную последовательность.

Однако возвышенное показывает, что эта согласованность не является необходимостью. Оно вскрывает более глубокий уровень времени – уровень радикальной временной дискретности, где настоящее не плавно перетекает в будущее, а каждый момент возникает как бы заново, из ничто. В этом смысле возвышенное переживание позволяет увидеть не столько застывший порядок вещей, сколько сам процесс их становления, обнаруживая в этом становлении фундаментальную свободу бытия. Истина, даже бу-

дучи открытой, остаётся скрывающей и маскирующей, поскольку её появление всегда сопряжено с трансцендентальной не-истиной. Она не раскрывает своего происхождения, но скрывает его: как если бы картина демонстрировала один смысл, но утаивала глубинный замысел художника. В этом смысле истина – это всегда нечто, что одновременно проявляется и ускользает, создавая иллюзию полного раскрытия.

Феноменальное время действует аналогично: оно маскирует сам процесс своей феноменализации, скрывая насилие детемпорализации. Мы воспринимаем время как последовательный поток явлений, но этот поток – уже результат определённой формы организации, навязанной воображением. Таким образом, во времени как феноменальной форме заложено насилие, поскольку оно подчиняет хаотическую множественность мгновений единой схеме. Подобно киноплёнке, где отдельные кадры соединяются в движение, наше восприятие времени обусловлено структурой воображения, которая делает его непрерывным и линейным. Однако за этим скрывается разорванность, множественность потенциальных вариантов временности, которые подавляются в процессе схематизации.

Это насилие присутствует не только в отношении времени, но и в самом акте представления. Всякий феномен, становясь явлением (т.е. представляемым в восприятии), неизбежно скрывает что-то иное. Представление всегда есть упорядочение, подчинение явления определённой форме. Когда мы воспринимаем объект, мы уже видим его в рамках привычной схемы – так, как позволяет наш способ восприятия. Это и есть насилие феноменальности: мир не даётся нам напрямую, он всегда представлен через определённые рамки понимания. Любой феномен возникает не как плавное появление, но как акт сокрытия альтернативных возможностей, как насильственное выделение одной формы среди множества потенциальных.

Воображение играет здесь ключевую роль: оно не только структурирует явления, но и скрывает сам процесс этой структуризации. Мы не осознаём его работы, принимая данную нам картину мира за естественную. Этот процесс можно сравнить с тем, как цветные очки окрашивают мир, но человек, не зная об их существовании, принимает этот цвет за объективное свойство реальности. Именно таким образом воображение становится насильем, навязывая прозрачность, которая на самом деле является покрывалом, скрывающим творческую деятельность самого воображения. Возвышенное нарушает эту иллюзию очевидности. Оно становится испытанием истины, потому что сталкивает нас с неочевидностью мира. Возвышенное обнажает насильственную природу феноменального порядка, заставляя нас осознать, что мир мог бы быть совершенно иным. Этот момент переживается как внезапный разрыв, как шок, как восторг, как ужас – чувства, которые Кант связывал с опытом возвышенного. В этом смысле возвышенное не просто разрушает привычное, но даёт возможность столкнуться с самой истиной – не как с фиксированной данностью, но как с чем-то открывающимся в процессе становления.

Максимальное проявление скрытого насилия воображения происходит в момент его разрушения. Пока воображение функционирует, оно незаметно; но когда оно распадается, становится очевидным его насильственное действие – принудительная истина, заключенная в каждом феномене, обнажается в этом разрыве. Возвышенное призвано сорвать покрывало иллюзий, но означает ли это подлинное раскрытие истины? В возвышенном рушатся привычные схемы восприятия, но приводит ли это нас к истине?

Возвышенное, разрушая устойчивые структуры опыта, содержит в себе элемент «безумия». Кант подчеркивает, что оно представляет собой чисто негативное понятие: оно не даёт нового зна-

ния, а лишь разрушает привычные представления, создавая ощущение безмерности, необъяснимости, бесконечности. В этом заключается его отличие от безобразного: возвышенное вызывает восхищение, даже если сопровождается страхом или трепетом. Истина, в контексте мышления о возвышенном, оказывается связанной не с позитивным знанием, а с самим актом разрушения иллюзий. Можно ли сказать, что возвышенное становится способом постижения истины? Если истину можно мыслить только через разрушение привычных структур, то осознание относительности пространства и времени также становится моментом возвышенного переживания.

Возвышенное не снимает покрывало Изида в диалектическом смысле; оно не раскрывает истину, а обнажает пустоту за иллюзией. Оно не даёт прямого доступа к истине, а демонстрирует пределы нашего познания, обнаруживая ничто там, где, казалось бы, скрывалось сущее. Можно ли тогда сказать, что возвышенное само является истиной, как несокрытость (алетейя)? Если так, то метафизическая иллюзия возникает из забвения этого момента истины. Если истина – это разрушение иллюзий, то метафизика забывает об этом и вместо этого создаёт ложные конструкции бытия, стремясь зафиксировать нечто в неподвижных понятиях.

Однако следует уточнить: воображение, скрывающее себя в феноменах, не является источником метафизической иллюзии. Оно не создаёт её, хотя и участвует в её формировании. Воображение структурирует чувственный мир, делая его доступным восприятию, но оно не даёт ложных представлений о трансцендентном. Ложные представления создаёт разум, когда пытается выйти за пределы возможного опыта и постичь вещь-в-себе. В кантовской терминологии необходимо различать трансцендентальное насилие воображения, которое конституирует мир феноменов, и трансцендентное устремление чистого разума, направленное на постижение сверхчувственного. Это различие важно, поскольку воображение задаёт условия

для опыта, а разум, стремясь выйти за эти пределы, порождает метафизические иллюзии. Но здесь возникает парадокс: хотя воображение не создаёт иллюзий напрямую, оно формирует структуру, в рамках которой они становятся возможны. Иными словами, оно формирует пространство феноменального мира, а затем разум, опираясь на эти схемы, строит ложные представления о том, что лежит за его границами. Это означает, что иллюзии разума коренятся в его зависимости от воображения, даже когда он стремится познать нечто выходящее за пределы опыта.

Таким образом, возвышенное обнаруживает не только границы нашего познания, но и сам механизм их создания. Оно показывает, что истина связана не с позитивным знанием, а с разрушением иллюзий, что делает её парадоксальной: она открывается как ничто, которое оставляет нас перед бездной возможного. Воображение играет ключевую роль в структурировании времени: оно создаёт феномен временной протяжённости, но при этом обслуживает прежде всего настоящее. Вся наша темпоральная ориентация – наше восприятие и осмысление времени – формируется через воображение, однако его работа сосредоточена на настоящем как центральном моменте. В этом смысле метафизическая привилегия присутствия, о которой говорили Хайдеггер и Деррида, достигает своего апогея в стремлении упразднить время, свести его к вечности «уже-настоящего».

Метафизика, стремясь к абсолютному, неизменному бытию, пытается устранить саму изменчивость времени, представить его как неподвижную сущность. Тем самым воображение, структурируя феномены во времени, доведённое до предела, порождает иллюзию вневременного бытия. В этом заключается парадокс: воображение создаёт саму темпоральность опыта, но в то же время приводит к мысли о возможности устранения времени. Таким образом, высшая точка темпорализации феномена оборачивается иллюзией атемпоральности.

Разум, стремящийся к трансцендентному, строит свои Идеи – субъекта, мира, Бога – через отрицание временных условий интуиции. Чтобы мыслить эти идеи, необходимо поместить их вне времени, устранить их временную протяжённость. Так, например, создаётся иллюзия непрерывного самотождественного «я». В действительности же, как отмечает Кант, самосознание дискретно: оно складывается из последовательности отдельных актов, каждое из которых закрепляется памятью и воображением. Но поскольку воображение создаёт эффект непрерывности, метафизики интерпретируют это как доказательство неизменности субъекта. А раз субъект неизменен, значит, он не подвержен разрушению, что приводит к метафизической идее бессмертия души.

Однако даже в этом акте отрицания времени разум остаётся зависимым от схем воображения: он продолжает мыслить в рамках структурированного времени, заданного воображением. Более того, метафизика усиливает трансцендентальное насилие воображения, доводя его до предела. Это насилие заключается в том, что воображение не только структурирует чувственный опыт, но и создаёт условия для возникновения метафизических иллюзий. Оно не порождает их напрямую, но создаёт возможность их появления. Например, линейность феноменального времени задаёт саму возможность мышления о вечности как о чём-то выходящем за пределы времени.

Метафизика, стремясь к абсолютному, пытается мыслить чистое бытие, вечность, бесконечность, что означает преодоление любых границ, в том числе границ воображения. Но именно здесь она сталкивается с разрушением: воображение, усиленное до предела, рушится, как перегруженное здание. Кант анализирует границы разума, однако он не исследует подробно механизм, приводящий к разрушению метафизики в её предельных формах. Это разрушение становится очевидным именно в возвышенном.

Возвышенное обнаруживает момент насилия воображения, достигшего своей критической точки, и демонстрирует крах метафизических иллюзий. В этом смысле возвышенное оказывается не просто эстетической категорией, но глубокой онтологической проблемой, требующей пересмотра оснований философского мышления.

Если метафизика представляет собой стремление к безграничному и забвение конечного, то это обусловлено её укоренённостью в экстатическом состоянии воображения. В этом состоянии воображение переживает собственную способность к бесконечному расширению. Это можно сравнить с ощущением восторга, когда кажется, что возможно всё. Однако наступает момент, когда воображение сталкивается с собственными пределами и его расширение превращается в крушение. Как показывает один из пассажей «Критики способности суждения», чистое воображение, открывая конечный горизонт феномена, внезапно останавливается, замыкаясь внутри этого горизонта. В представлении эстетических идей воображение стремится конкурировать с разумом, достигая максимума, пытаясь выйти за границы опыта. Оно направляется к идеям, выходящим за пределы чувственного, и переживает себя как неограниченное. Это переживание возвышенного есть негативное представление бесконечности, поскольку воображение не может представить её в позитивном виде.

Таким образом, возвышенное возникает на границе метафизики – в той области, где воображение, приближаясь к максимуму, стремится преодолеть его и охватить бесконечное. Метафизика стремится постичь абсолютное, но неизменно терпит неудачу. Воображение хочет представить бесконечность, но оказывается неспособным к этому. Этот процесс ограничен во времени и в момент попытки представить невозможное воображение переживает собственное разрушение. Оно достигает высшей точки

стремления вперёд и одновременно осознаёт своё бессилие перед бесконечным.

Конфликт между воображением и разумом принимает форму принудительного состязания. Разум стремится к чистым идеям, а воображение пытается дать им чувственное выражение. Оно порождает образы, но неизменно сталкивается с невозможностью представить непредставимое. Продолжая стремиться превзойти себя, оно вновь и вновь терпит крах. Так возникает трансцендентальная иллюзия: разум оказывается обманутым воображением, поскольку начинает считать, что метафизические идеи могут быть представлены. Воображение создаёт фиктивные образы (например, «бесконечное пространство»), поддерживая эту иллюзию.

Однако это не означает, что воображение, как считали Платон и Мальбранш, является «врагом разума». Напротив, оно представляет собой сам чистый разум в его способности к выходу за пределы собственного горизонта. Воображение и разум не просто связаны – в определённом смысле они тождественны. Разум ассоциируется с логикой, порядком, правилами, а воображение – с хаосом, свободной игрой, безграничностью. Но в критические моменты сам разум становится «безумным», пытаясь осмыслить непостижимое – бесконечность, Бога, вечность. Выходя за границы возможного мышления, разум приобретает характеристики «безумного» воображения. Возвышенное, демонстрируя слабость воображения, разрушает метафизическую иллюзию, согласно которой абсолютное может быть постигнуто. Конечное осознаёт своё бессилие перед бесконечным. В этот момент метафизика рушится: бесконечное не может быть мыслью, оно становится лишь её пределом.

Глава 4. Воображение и его границы

Воображение играет ключевую роль в суждении о возвышенном. Центральный драматизм этой способности заключается в болевом шоке, который она испытывает, сталкиваясь с невозможностью эстетически охватить величину предмета природы как единого целого. Это явление подробно анализирует Кант в «Критике способности суждения». Он пишет: «Идея же включения каждого явления, которое может быть дано, в созерцание целого есть такая идея, которую возлагает на нас некий закон разума, признающего лишь одну определенную, значимую для каждого и неизменную меру – абсолютно целое. Но наше воображение, даже при своем величайшем напряжении, обнаруживает в отношении требуемого от него включения данного предмета в одно целое созерцание (стало быть, для изображения идеи разума) свою ограниченность и свое несоответствие, но вместе с тем и свое назначение достигнуть этого соответствия с указанной идеей как законом» [3. С. 264–265]. Таким образом, воображение, подчиняясь разуму, пытается объять целое, но оказывается неспособным завершить этот процесс. В этом парадоксе раскрывается фундаментальная природа возвышенного: субъект переживает одновременное восхищение и тревогу перед бесконечным.

Этот болевой шок не ограничивается только ситуациями переживания возвышенного. Он сопровождает воображение в любом процессе измерения величины. В дополнение к прогрессивному схватыванию множества элементов возникает требование объединить их в единое целостное созерцание. Это требование усиливает напряжение воображения и делает процесс измерения

внутренне противоречивым. В параграфе 27 «Критики способности суждения» Кант обращает внимание на то, что всякое измерение величины сопряжено с определённым насилием над внутренним чувством. Он пишет: «Приведение множества к единству (единству не мысли, но созерцания, стало быть, последовательно схватываемого в одно мгновение) есть, напротив, регресс, который снова устраняет условие времени в прогрессе воображения и делает наглядным сосуществование. Оно, таким образом (ввиду того что последовательность во времени есть условие внутреннего чувства и созерцания), есть субъективное движение воображения, которым оно совершает насилие над внутренним чувством, и это насилие должно быть тем заметнее, чем больше количество, которое воображение включает в созерцание» [3. С. 266].

Здесь Кант подчёркивает двойственное движение воображения: сначала оно следует прогрессивному движению времени, схватывая элементы последовательно, а затем должно совершить обратный шаг – представить всё множество элементов одновременно, в одном моменте созерцания. Это противоречие особенно остро проявляется в восприятии возвышенного, где объект превосходит возможности воображения и приводит его в состояние аффективного потрясения. В более широком контексте эти рассуждения перекликаются с кантовским анализом измерения пространства в «Критике чистого разума» (раздел «Система космологических идей»). Там он устанавливает, что измерение величин всегда включает два аспекта: первое движение – прогрессивное, развёрнутое во времени, и второе – регрессивное, которое представляет схваченное многообразие в едином моменте. Возвышенное, таким образом, демонстрирует напряжённую диалектику этих двух движений, приводя воображение к его пределу и одновременно раскрывая его трансцендентальное назначение.

Однако такое понимание оказывается регрессивным, поскольку устраняет временную структуру прогрессивного движения воображения. Кант пишет: «Измерение пространства (как схватывание) есть вместе с тем и описание его, стало быть, объективное движение в воображении и прогресс; приведение множества к единству [Vielheit in die Einheit], [единству] не мысли, а созерцания, стало быть, последовательно схватываемого в одно мгновение, есть, напротив, регресс, который снова устраняет [aufhebt] условие времени [Zeitbedingung] в прогрессе воображения и делает наглядным сосуществование [das Zugleichsein]. Оно, таким образом (ввиду того что последовательность во времени есть условие внутреннего чувства и созерцания), есть субъективное движение воображения, которым оно совершает насилие над внутренним чувством, и это насилие должно быть заметнее, чем больше количество, которое воображение включает в созерцание» [3. С. 266].

Рудольф Маккрил уточняет, что устранение временного условия в операции воображения не означает устранения трансцендентального времени как такового, поскольку это противоречило бы кантовской системе. Речь идёт лишь об отмене одной из его форм – математически линейного времени, которое характеризует последовательность операций схватывания [24. Р. 73–77]. Эстетическое соединение, по Маккрилу, предполагает мгновение (Augenblick) во времени, в котором «содержание чувства рассматривается как многообразие неопределённых частей целого», единство которого «может быть одновременно соединено в субъективном регрессе воображения» [24. Р. 75]. В отличие от обычного опыта, подчинённого линейной временной последовательности, эстетическое соединение предлагает мгновенное переживание единства в неопределённой форме. Как отмечает Маккрил, «опыт требует последовательного упорядочивания того, что дано чувствам как линейное многообразие, для того чтобы

представить (vorstellen) объекты определённым образом» [24. Р. 77]. Однако эстетическое представление (darstellen) множественности возможно и без чётко выраженной определённости. В этом заключается его особенность: эстетическое представление множественности приводит к утрате фиксированной определённости и создаёт эффект неопределённого, но воспринимаемого целого [24. С. 77].

Регресс воображения, таким образом, не просто устраняет линейное время, но также отменяет жёсткое требование к переживанию события в настоящем прежде, чем оно может стать частью прошлого. В этом смысле событие, которое обычно ускользает от присутствия, уходя в прошлое, может быть пережито как элемент множественности, формирующей неопределённое единство эстетического соединения. Такое эстетическое переживание допускает своеобразный «момент воспоминания», который не сводит прошлое к настоящему, но делает их сосуществование обозримым. Прошлое остаётся различимым, не будучи полностью поглощённым текущим моментом, а его след сохраняется в акте созерцания. Уничтожение времени, о котором идет речь в данном контексте, представляет собой насилие, совершаемое над формой внутреннего чувства, управляющего воображением в процессе схватывания многообразного. Однако без этого насилия невозможно было бы осуществлять измерение величин, поскольку такое измерение требует наличия фундаментального эстетического стандарта.

Воображение, нарушая естественный ход внутреннего чувства для того, чтобы схватить и измерить многообразное, оказывается соучастником разума. Это соучастие задействовано даже в повседневных действиях, таких как оценка размеров или количеств. Как отмечает Кант, степень этого насилия возрастает по мере увеличения оцениваемого количества, а потому любое измерение неизбежно сопряжено с насилием по отношению к форме внутреннего чувства. Он заключает: «Следовательно, стремление

принять меру для величин в одно созерцание, что требует значительного времени для схватывания, есть способ представления, который, рассматриваемый субъективно, нецелесообразен, но объективно необходим для определения величин, стало быть, целесообразен; причем, однако, то же самое насилие, которое воображение совершает над субъектом, для всего назначения души рассматривается как целесообразное» [3. С. 266–267].

Математическое возвышенное выявляет субъективную неспособность удерживать свой прошлый опыт в настоящем. В регрессе воображения, в едином моменте, прошлое и будущее созерцаются вместе в неопределенном единстве. Однако этот момент не может длиться долго: он сразу же поглощается потоком линейного времени, в котором протекает обычный опыт субъекта. Первоначально это воспринимается как угроза внутреннему миру субъекта, вызывая чувство священного трепета. Однако этот трепет кратковременный: на смену конфликту приходит гармония. Правда, эта гармония устанавливается не между воображением и разумом (их конфликт остается нерешенным), а, скорее, между субъектом и его миром.

В опыте возвышенного воображение испытывает страдание и боль от неспособности совершить привычное насилие, необходимое для «замораживания» схваченного многообразия в едином акте созерцания. Здесь оно сталкивается с невозможностью выполнить свою обычную, пусть и болезненную, функцию подчинения требований разума. Оказавшись перед великими объектами, оно испытывает временной цейтнот и осознает свою неспособность завершить задачу в требуемые сроки. Эта неспособность превращает боль воображения в боль, обусловленную необходимостью повиноваться разуму.

Таким образом, в самой сути высшей чувственной способности – стремления воображения предоставить развернутую эсте-

тическую меру для логической оценки величины – уже присутствует его отношение к чему-то абсолютно большому. Следовательно, оно неизбежно связано с законом разума, предписывающим считать лишь это высшей мерой величины. Созерцая величину как целое, воображение оказывается подчиненным разуму с самого начала. Боль, которую оно испытывает, – это боль осознания необходимости подчинения, неотделимого от его функции [З. С. 265].

Воображение, даже сталкиваясь с невозможностью обрести фундаментальную эстетическую меру, стремится исполнить повеление разума. Именно благодаря этому стремлению оно осознаёт свою собственную неадекватность, тем самым обнаруживая своё сверхчувственное предназначение. Кант пишет: «...внутреннее восприятие несоответствия всякого чувственного масштаба с определением величин разумом есть согласие с законами разума и неудовольствие, возбуждаемое в нас чувством нашего сверхчувственного назначения, согласно которому целесообразно, стало быть, представляет собой удовольствие считать каждый масштаб чувственности несоразмерным с идеями разума» [З. С. 265]. Это означает, что сама возможность переживания боли в данном контексте указывает на конститутивную связь воображения и разума.

Сложные взаимоотношения этих двух способностей особенно ярко раскрываются у Канта через феномен возвышенного, проявляющийся в чувстве взволнованности (*Rührung*). Он пишет: «...душа в представлении о возвышенном в природе чувствует себя взволнованной, тогда как в эстетическом суждении о прекрасном она находится в спокойном созерцании. Это волнение (главным образом вначале) можно сравнить с потрясением (вибрацией) [*Erschütterung*], то есть с быстро сменяющимся отталкиванием и притяжением одного и того же объекта» [З. С. 266–267].

В этом состоянии душа испытывает напряжённые колебания между противоречивыми импульсами.

Воображение сталкивается с задачей схватывания чрезмерного (*Überschwengliche*), что создаёт угрозу его разрушения. Кант сравнивает этот опыт с бездной, в которой воображение боится затеряться. Однако именно разум требует от воображения такого стремления к охвату безмерного. В результате оно одновременно испытывает и отталкивание, и притяжение: «Чрезмерное для воображения (к которому оно побуждается при схватывании созерцания) есть как бы бездна, в которой само оно боится затеряться; но все же и для идеи разума о сверхчувственном не чрезмерно, а закономерно вызывать такое стремление воображения; стало быть, оно в свою очередь в той же мере привлекательно, в какой оно было отталкивающим для одной лишь чувственности» [З. С. 266]. Таким образом, возвышенное представление угрожает воображению потерей себя, но остаётся в границах разума, ибо обсуждаемая величина здесь есть показатель закона. Кант подчёркивает, что сила вовлечённости в возвышенное равна степени отталкивания. Разум не выступает в качестве подавляющей инстанции, принуждающей воображение, но, напротив, оказывается его союзником. Именно это равенство и объясняет переживание взволнованности.

Жан-Франсуа Лиотар описывает возвышенное как «двойной вызов». Он пишет: «...чувство возвышенного представляет собой двойной вызов. Воображение на границах того, что оно может представить, совершает насилие по отношению к себе ради представления того, что оно не в силах более представлять. Разум, в свою очередь, безрассудно стремится превзойти запрет, который он накладывает на себя и который, являясь строгим критическим запретом, отказывает вправе искать объекты, соответствующие его понятиям в чувственном созерцании. В этих двух аспектах

мышление бросает вызов собственной конечности, очаровываясь своей избыточностью» [17. Р. 17].

Кант напоминает, что суждение о возвышенном остаётся эстетическим, а не моральным или рациональным: «...но само суждение всегда остается при этом только эстетическим, так как, не имея основанием определенного понятия об объекте, оно представляет лишь субъективную игру самих душевных сил (воображения и рассудка) через их контраст как гармоническую. В самом деле, так же как воображение и рассудок в оценке прекрасного порождают своим единомыслием субъективную целесообразность душевных сил, так и воображение и разум через столкновение между собой порождают ту же целесообразность, а именно чувство того, что мы имеем чистый, самостоятельный разум или способность определять величину, превосходство которой можно сделать наглядным, только (показывая) недостаточность той способности, которая в изображении величин (чувственно воспринимаемых предметов) сама безгранична» [3. С. 266]. Это подчеркивает, что возвышенное не просто указывает на несовершенство воображения, но одновременно демонстрирует превосходство разума.

Чувство возвышенного можно рассматривать как особую игру способностей, в которой разум утрачивает свою привычную определяющую роль. Однако его присутствие в этом процессе сохраняется в той мере, в какой болезненная неадекватность воображения оказывается целесообразной. Разум становится обладателем высшего оценочного стандарта в тот момент, когда воображение сталкивается с невозможностью охватить определённые величины природы. В то же время, поскольку эстетическое суждение не может основываться на разуме в его привычной роли, чувство возвышенного должно формироваться внутри самой способности воображения. Оно возникает в пространстве между воображением как чувственной способностью и его возможностью

устремляться к высшему. В феномене возвышенного воображение оказывается очарованным собственной неспособностью эстетически постичь абсолютную величину природы. Это очарование обусловлено тем, что неспособность воображения открывает его восприимчивость к иному, сверхчувственному стандарту. Таким образом, чувство возвышенного предполагает трансцендирование чувственного опыта.

Удовольствие, возникающее при переживании возвышенного в природе, представляет собой своеобразное негативное удовольствие. Кант определяет его как «чувство лишения свободы воображения через само это воображение [Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sich selbst], так как оно целесообразно определяется не по закону эмпирического применения, а по другому закону» [З. С. 278]. В этом процессе воображение жертвует собой, но не уничтожается. И. Кант пишет: «Благодаря этому оно получает расширение и силу, которые больше того, чем оно жертвует, но основание которых скрыто от него самого; вместо этого оно чувствует пожертвование или лишение [чего-то] и вместе с тем причину, которой оно подчиняется. Удивление, которое граничит с испугом, ужас и священный трепет, которые охватывают зрителя... не есть действительный страх, а только попытка вникнуть во всё это воображением, чтобы почувствовать силу этой же способности...» [З. С. 278–279].

Кант описывает это самопожертвование как потерю воображением той свободы, которой оно обладало в своём эмпирическом применении. Однако само воображение не является по настоящему свободным, поскольку подчиняется строгим правилам понимания. В своём эмпирическом функционировании оно связано с конкретными чувственными данными, но, освобождаясь от этого уровня, оно становится инструментом разума. Таким образом, только через самоотрицание воображение может обрести высший статус среди чувственных способностей. Подчиняясь

закону, оно отказывается от своей эмпирической природы, но делает это через саму чувственность. В этом парадоксе заключается специфика возвышенного: воображение обретает свободу исключительно через эстетическое переживание.

Мартин Хайдеггер, анализируя кантовскую философию, оставляет в стороне проблему эстетики и концентрируется на понятии «чувство почитания». В 30-м параграфе «Трансцендентальная способность воображения и практический разум» книги «Кант и проблема метафизики» он утверждает, что главным чувством возвышенного является уважение к собственному предназначению как к внутреннему состоянию души. В этом уважении проявляется почитание закона разума. Чувство уважения делает человека личностью в подлинном смысле, так как именно через него он осознаёт себя как моральное существо, а значит, как свободное существо.

Хайдеггер подчёркивает, что в чувстве уважения личность открывается самой себе. Это переживание конституирует человека как морального субъекта, который освобождается от принуждения чувственности. В этом отношении уважение можно рассматривать как форму самосознания. В акте почитания закона субъект обнаруживает себя как свободного не только от внешнего принуждения, но и от собственной эмпирической природы. Таким образом, чувство возвышенного оказывается онтологически значимым: оно раскрывает внутреннюю свободу субъекта через парадокс самопожертвования воображения. Ощущение свободы связано с подчинением закону, т.е. со способностью субъекта преодолевать наличное в движении к идее «абсолютного целого». Этот процесс снятия конечных определений ради высшей цели разума демонстрирует способность «я» как свободного существа преодолевать ограничения, накладываемые чувственным восприятием.

Чем глубже субъект переживает свою чувственную неспособность достичь идеи, тем более остро он осознает степень своей

свободы в процессе разрушения конечных детерминаций. Чувственная неспособность становится свидетельством неограниченной способности самого субъекта. В этом опыте он открывает собственное бытие, и бытие открывается в нем, выявляя несоизмеримость между эмпирическим существованием субъекта и идеей бесконечности. Собственно, чувство неспособности достижения идеи и есть уважение. М. Хайдеггер рассматривает чувство почитания как указатель широкого онтологического процесса, раскрывающего метафизическую природу человека и его онтологическую сущность. «Почитание – это форма ответственности самости перед самой собой, подлинное бытие самостью». Уважение, по Хайдеггеру, непосредственно связано с экзистенцией. Оно представляет собой «чувство моей экзистенции; оно проясняется в онто-метафизическом смысле» [8. С. 91]. Закон разума и экзистирующая самость в чувстве уважения постигаются не предметно, а «образуют неотрелефлексированное поступающее «бытие самости» [8. С. 92].

Таким образом, идея бесконечности, реализуемая в законе разума, дает возможность подлинного экзистирования, которое можно рассматривать как ничтожащую активность, переживаемую как открывающаяся бытийственность. Если, как утверждает Хайдеггер, эта онтологическая составляющая исходит из трансцендентальной способности воображения, а согласно Ж. Делёзу, воображение основано на эстетическом понимании, то объединение этих позиций позволяет предположить, что эстетический горизонт, будучи подвергнут разрушению, выводит к метафизическому горизонту. Переход между этими горизонтами остается незаметным, поскольку у Канта мышление и созерцание, сущность и феномен разорваны.

Мучительный и негативный процесс эстетического созерцания, доведенный до предела, расширяет субъективную сферу до

такой степени, что субъект начинает испытывать фундаментальное бытийное переживание – осознание своей свободы и причастности к бесконечности. В глубине утраты себя обнаруживается наиболее подлинное, реальное и действительное. Так же как в активном переживании собственной смертности, когда перед лицом ничтожащего жеста смерти рождается переживание бессмертия.

Если принять основной тезис Хайдеггера о том, что «сущностный состав человека» [8. С. 92] возводится к трансцендентальной способности воображения, а также согласиться с тем, что синтез этой способности покоится на эстетическом понимании измерения и самой единицы измерения, то вопрос о едином корне чувственности и рассудка оказывается связанным с эстетической сферой. Следовательно, онтометафизическая сущность человека опирается на эстетический горизонт.

Ж.-Л. Нанси справедливо замечает: «То, что обязательно нужно понять, читая третью Критику, – так это то, что Единое как Единое не существует, то есть, исходя из своей сущности, не может наступить» [25. Р. 65]. Кант же констатирует: «Но для того чтобы, тем не менее, можно было хотя бы только мыслить без противоречия данное бесконечное, в человеческой душе требуется способность, которая сама сверхчувственна» [3. С. 261–262]. Это так называемая сверхчувственная способность, представляющая собой способность к абсолютному величию. Однако она может проявиться только как дополнение к какому-либо событию. Вся «Критика способности суждения» сосредоточена на исследовании необходимости этого дополнения. Бесконечность не обладает определённым местоположением; её сущность заключается в разложении всякого единства. В ходе этого процесса конечное и абсолютное сходятся только в субъекте. В конечном уже заложено бесконечное; максимум обнаруживается в минимуме. «Бесконечное переливается через край изнутри: здесь вся кантов-

ская проблематика “сверхчувственной силы” возвышенного, которая указывает на то, что мышление конечного есть мышление возвышенного. Это мышление не является “возвышенным” мышлением, а представляет собой лишь мышление неопределённого единства Единого, его несоразмерного величия» [25. Р. 68].

Кантовское понимание конечного предполагает, что человек начинает своё мышление из Единого, а Единое мыслится как часть человека. Однако это не круговая структура, а, скорее, процесс разрыва. В данной перспективе человек предстаёт как катастрофа Единого, а само Единое – как его бытие, смертельно разорванное и пограничное [25. Р. 69].

Глава 5. Эстетическое измерение величины.

Бесконечность в структуре возвышенного

Кантовское осмысление понятия «величина» в «Критике способности суждения» не только выявляет соотношение эстетического и научного уровней познания, но и служит важнейшим инструментом фундаментализации эстетического опыта, открывая путь к онтологическому рассмотрению проблемы. Актуализация понятия величины у Канта связана с проблемой возвышенного. Возвышенное – это абсолютно великое. Когда нечто представляется столь грандиозным, что не поддается измерению в сравнении с какой-либо заданной единицей, оно воспринимается как бесконечно великое.

Оценка величины относится к деятельности воображения, поскольку именно оно является источником всех наших суждений о пространственных характеристиках. Этот процесс осуществляется через акт воображения, называемый синтезом. Когда воображение производит синтетическую операцию в актуальном моменте восприятия, оно выполняет два последовательных действия – аппрегензию и репродукцию. Завершающий этап, рекогниция, уже относится к сфере понимания. Как же мы измеряем величину и определяем ее границы? Один из способов – математический расчет. Для этого требуется задать меру, используя известную единицу измерения, например средний рост человека, высоту дерева или размеры горы. Чтобы соотнести одно с другим, воображение должно выполнить ряд синтетических операций.

Первая операция, которую выделяет Кант, – это аппрегензия, или схватывание в созерцании. Синтез аппрегензии представляет собой последовательное соединение воспринимаемых частей в единое целое. В гносеологическом отношении это фундаментальная процедура созерцания. Любой объект, содержащий множество частей, требует последовательного восприятия. Воображение метонимически выстраивает эти части в прогрессивной последовательности. Может показаться, что малые объекты воспринимаются мгновенно, но даже в этом случае зрительное восприятие начинается с определенной точки и движется в определенном направлении. Время, необходимое для схватывания частей, может быть минимальным, но последовательный синтез всегда происходит. Важно отметить, что такая последовательность субъективна: она существует не в самих вещах, а в способе их восприятия (аппрегензии). Однако существуют и объективные последовательности, например в восприятии событий, где порядок элементов задан самой природой явления. В отличие от событий, вещи в пространстве подчиняются исключительно субъективному порядку восприятия.

Аппрегензия невозможна без памяти. Необходимо постоянно помнить, что настоящее отличается от прошлого. Если какая-то информация теряется в процессе оценки величины, расчет становится невозможным. Ведь сам акт подсчета, осуществляемый через синтез аппрегензии, требует сравнения, а следовательно, постоянных отсылок к предыдущему опыту. Воображение способно одновременно удерживать в сознании определенные величины, например десять в десятичной системе или четыре в четвертичной, чтобы обеспечивать беспрепятственное продвижение к бесконечности. Законы числовых комбинаций, предоставляемые пониманием, позволяют воображению без затруднений продолжать движение в этой потенциальной бесконечности.

Аппрегензия не испытывает трудностей в восприятии бесконечности как возможности бесконечного счета, поскольку она основывается на метонимическом принципе комбинации. В данном случае бесконечность – это лишь потенциальная возможность неограниченного продолжения серии. Кант называет такую бесконечность логической: она навязывается рассудком, который задает схему для числовых операций. Однако сам процесс бесконечного подсчета утомителен и монотонен. Можно ли испытать скуку перед лицом возвышенного? Очевидно, что наряду с логической бесконечностью существует иная форма бесконечности – эстетическая, связанная с чувственным восприятием величины.

Для оценки размера воображение выполняет еще одну ключевую операцию – синтез компрегензии, или воспроизведения (репродукции). Этот синтез представляет собой сжатие восприятия: необходимо не просто последовательно переходить от одной части к другой, но и удерживать в сознании предшествующие части при переходе к следующим. Таким образом, восприятие величины включает два уровня: аппрегензия воспринимает объект как совокупность однородных частей, а воспроизведение представляет его как множество, схваченное в едином акте воображения. В этом смысле величина воспринимается как равная самой себе. Если аппрегензия работает по принципу метонимии, то воспроизведение ближе к метафоре.

Кант понимал, что одной аппрегензии недостаточно для оценки или измерения величины. При сравнении одной единицы с другой всегда необходимо исходить из некоего изначального размера, который служит фундаментальной единицей измерения. Например, чтобы определить высоту горы относительно человека, необходимо сначала задать средний рост человека. Однако средний человеческий рост, в свою очередь, сам определяется через другую фундаментальную единицу, например метр. Если бы воображение ограничивалось только аппрегензией, возник бы

бесконечный регресс от одного размера к другому, еще более фундаментальному.

Чтобы остановить этот регресс, воображение должно обладать способностью непосредственного измерения величины – путем эстетического схватывания размера в едином созерцании. Определение величины исключительно через созерцание является эстетическим. Оно позволяет узнать величину предмета непосредственно, без сравнения с другими объектами: «То, что нечто есть величина, можно узнать из самой вещи без всякого сравнения с другими» [З. С. 254]. В этом случае величина воспринимается как безотносительная. Когда человек оценивает величину предмета, мерило оказывается субъективным, и решающую роль в этом процессе играет воображение.

На уровне восприятия воспроизведение последовательных частей требует наличия живой системы измерения и оценки, то есть перцептуального масштаба, который Кант называет «чувственным масштабом»: «...мерило, которое, как считают, может быть именно как таковое признано каждым, но которое пригодно не для логического (математически определенного), а только для эстетического суждения о величине, так как оно чисто субъективное мерило, лежащее в основе суждения, рефлектирующего о величине» [З. С. 255]. Этот масштаб определяет способность субъекта воспринимать объект в созерцании и соединять его отдельные части в целостный образ. Сам по себе объект не содержит фиксированной единицы измерения. Она возникает только в рефлексивном суждении и процедурах понимания. Обладая таким масштабом, человек может оценивать любой объект опыта в зависимости от его восприятия. Однако последовательное схватывание частей конкретного объекта не может подчиняться единой рефлексивной единице измерения, как это происходит при использовании метра для определения пространственных величин.

Кант подразумевает под воспроизведением частей не столько количественное измерение, сколько качественное, зависящее от специфики объекта, данного в созерцании.

Чтобы воспринять объект, необходимо проследить за последовательностью его частей. Однако выбор стратегии восприятия этой последовательности не является фиксированным, поскольку объекты различаются по своим характеристикам. Соответственно, и стратегия восприятия должна варьироваться. Например, наблюдая дерево, я могу начать с его вершины и затем проследить взглядом к основанию или же выбрать круговое движение, после чего прийти к выводу, что, возможно, это дерево столь велико, что обхватить его могут только десять человек, взявшись за руки. В этом случае я интуитивно выбираю определенную чувственную единицу измерения, соответствующую процессу восприятия. Если за деревом возвышается гора, я оцениваю её величину, мысленно соотнося её с деревом, и заключаю, что гора примерно в десять раз выше. А глядя на солнце, могу задаться вопросом: сколько таких гор могло бы поместиться в его диске? Эти примеры показывают, что человек постоянно меняет единицу измерения в зависимости от особенностей восприятия. При этом ключевое требование состоит в том, что выбранная мера должна быть соотносимой с оцениваемым объектом. Субъект сам определяет масштаб измерения, и эта величина варьируется в каждом конкретном случае в соответствии с воспринимаемой вещью.

Вопрос об объективности эстетического суждения о величине неизбежно встает, когда человек утверждает, что нечто велико, не сравнивая его с объективной мерой. Как возможно претендовать на всеобщее согласие в таком суждении? Кант разъясняет это следующим образом: «Но так как в суждении, просто обозначающем нечто как большое, хотят сказать не только то, что предмет имеет величину, но и то, что эта величина вместе с тем при-

писывается ему предпочтительно перед многими другими предметами того же рода, однако без определенного указания на это преимущество, то в основу его, несомненно, полагается мерило, которое, как считают, может быть именно как таковое признано каждым, но которое пригодно не для логического (математически определенного), а только для эстетического суждения о величине, так как оно чисто субъективное мерило, лежащее в основе суждения, рефлектирующего о величине» [3. С. 254–255].

Таким образом, эстетическое суждение о величине опирается на изменчивый масштаб, который обуславливает возможность рефлексии. Этот масштаб может быть скрытым или эксплицитным, но его наличие остается необходимым условием. Кант раскрывает нечто фундаментальное в процессе синтеза воспроизведения – наличие эстетической единицы измерения, определяющей структуру познавательного акта. Однако вопрос о том, каким образом что-либо принимается в качестве такой единицы, остается открытым. Определение этой единицы подчиняется специфическому ритму восприятия, который не может быть сведен к единому принципу. Он носит сугубо субъективный характер и варьируется в зависимости от ситуации.

Эстетическое воспроизведение величины схватывает количество, равное только самому себе. Оно не соотносится ни с чем иным, кроме самого себя. Такая величина ни с чем не сопоставима, поскольку она абсолютна. Она выступает как мерило, по отношению к которому всё остальное представляется малым. Именно эта абсолютная величина неразрывно связана с переживанием возвышенного. Возникает своеобразный микроопыт возвышенного, который, возможно, является необходимым условием всякой математической оценки размера. Как отмечает Кант, «когда же мы называем что-нибудь не только большим, но большим безотносительно, абсолютно и во всех отношениях (помимо всякого сравнения), то легко заметить, что для него мы позволяем

себе искать соразмерное ему мерилу не вне его, а только в нем. Это есть величина, которая равна только себе самой» [3. С. 256].

Аппрегензия представляет собой бесконечность мыслительной способности комбинирования в бесконечных сериях. Это математическая бесконечность, которая легко схватывается мыслью. В то же время эстетическая бесконечность – это созерцание целостности, равной и подобной только самой себе, несоизмеримой ни с чем. Именно этот аспект бесконечного поднимает сознание до уровня эстетической идеи возвышенного – идеи существования бесконечно великого, находящегося по ту сторону любых сравнений.

Таким образом, в основе привычного акта измерения лежит эстетическое суждение об абсолютной величине, схваченной в ее целостности. Это суждение неотлично от эстетического восприятия возвышенного. Бесконечность абсолютно великого остается принципиально непредставимой воображением и переживается в акте возвышенного. В любом эстетическом представлении величины или размера имплицитно содержится идея бесконечно великого как условия непосредственного созерцания данной целостности. Всякое конституирование конечного, возможность оценки и измерения размера зависят от эстетического суждения, которое включает в себя представление о бесконечно великой и абсолютной вещи, равной исключительно самой себе и запредельной для какого-либо сравнения. Эстетическое определение величины у Канта предшествует рационально-рефлексивному научному пониманию. Логическое или математическое определение величины у него оказывается обусловленным эстетическим: «...определение величины основной меры должно состоять лишь в возможности непосредственно схватывать ее в созерцании и через воображение применять для изображения числовых понятий, т.е. всякое определение величины предметов в природе

есть в конечном итоге эстетическое определение (т.е. субъективно, а не объективно установленное)» [З. С. 257].

Вся система синтезов воображения, обеспечивающая процессы понимания в теоретической сфере, покоится на столь ненадежном основании, как субъективный выбор чувственного масштаба. Это означает, что существует вероятность возникновения ситуации, способной парализовать эту субъективную способность и поставить под сомнение стабильность эпистемологического субъект-объектного позиционирования. Возможен сбой воображения, при котором привычный механизм синтеза перестает функционировать. Такой сбой может произойти в ситуации, когда субъект, сталкиваясь с определенными природными объектами, не способен выбрать единицу измерения, на которую мог бы опереться. Поиск такого масштаба становится невозможным. В результате процесс схватывания оказывается парализованным.

Даже если субъект способен различить отдельные части объекта, продвижение к последующим частям сопровождается утратой предшествующих. Это делает невозможным воспроизведение структуры предмета, что влечет за собой утрату способности его определить. Возникает трудность в наполнении объектной формы, что препятствует идентификации предмета. Таким образом, исчезает сама возможность понимания. Именно таким переживанием, которое наносит удар по эстетической способности схватывания, является переживание возвышенного. Суждение о возвышенном связано с неудачей воображения при эстетической оценке величины. Возвышенное предстает как нечто бесформенное, не поддающееся измерению и нарушающее привычные категории восприятия. На эстетической стадии переживания возвышенного все привычные структуры рушатся: масштаб оказывается несостоятельным, а целостность – недостижимой.

В момент созерцания возвышенного вся система восприятия находится под угрозой разрушения. Все синтезы воображения,

обеспечивающие процессы понимания, погружаются в хаос. Исчезновение объектных форм ведет к разрушению субъектных позиций. Воображение достигает предела своих возможностей. В этот момент субъект испытывает предельное истощение, поскольку перед ним остается лишь раздробленный опыт, рассеянный под натиском интенсивного переживания. Кант подчеркивает, что в таком состоянии перед воображением разверзается бездна, и оно боится в ней исчезнуть. Возникает чувство приближения к ничто, пробуждающее подлинную экзистенциальную тревогу.

Из сказанного можно сделать ряд выводов. Синтез воображения, лежащий в основе познавательного процесса, во всех своих аспектах (аппрегензии, репродукции) подразумевает эстетическое понимание, которое проявляется в существовании чувственного масштаба восприятия. Однако эстетическое понимание не сводится к познавательным операциям и не является их частью. Напротив, оно составляет фундамент всех познавательных процессов. Эстетическое схватывание выступает основанием синтеза воображения, поскольку без него были бы невозможны ни аппрегензия, ни репродукция.

Тем не менее синтезы воображения, обеспечивающие процесс познания, подвержены разрушению, поскольку может быть нарушено само эстетическое осознание единицы измерения. В пространственно-временном континууме существуют феномены, способные нанести удар по самому основанию эстетического восприятия и тем самым парализовать процесс понимания. Однако Кант находит возможность выхода из этой ситуации. Он утверждает, что неспособность воображения охватить размеры определенного природного объекта активизирует в душе чисто интеллектуальный стандарт измерения, связанный с идеями разума. Именно это приводит его философию к онтологическому уровню

анализа, где становится возможным рассмотрение пределов человеческого познания и природы самого мышления.

Событие возвышенного происходит в тот момент, когда воображение, подчинённое метафизическому принуждению, сталкивается с бесконечностью как с противостоящей ему силой. Возвышенное переживается как чувство конечности. Природа в своих грандиозных проявлениях пробуждает идею бесконечности, что ставит вопрос о возможности восприятия бесконечности как феномена.

Однако само это понятие противоречиво. Именно поэтому Кант утверждает: «...величина объекта природы, на которую воображение напрасно тратит всю свою способность к соединению, должна привести понятие природы к сверхчувственному субстрату (лежащему в основе её, а также в основе нашей способности мыслить)» [3. С. 263]. Здесь возникает переход от чувственного к сверхчувственному: возвышенное, выходя за пределы эмпирического опыта, направляет разум в практическую перспективу. Вопрос заключается в том, является ли движение от чувственной бесконечности к бесконечности иного порядка своеобразным мостом между феноменальным миром и трансцендентным. В конечном счёте проблема сводится к роли бесконечного в структуре чувства возвышенного.

На первый взгляд, воображение требует представления целостности, стремясь объединить в одно созерцание все члены бесконечно возрастающих серий, включая саму бесконечность. Кант подчёркивает: воображение «требует целокупности, стало быть соединения в одно созерцание, и для всех этих членов возрастающего в прогрессии числового ряда требует изображения и из этого требования не исключает даже бесконечного (пространства и истекшего времени), скорее же делает неизбежной (в суждении обыденного разума) мысль об этой бесконечности как це-

ликом (в своей целокупности) данной» [3. С. 261]. Таким образом, мысль об абсолютной бесконечности становится неизбежной в контексте рационального восприятия.

Однако представление бесконечности как «абсолютной целокупности беспредельного прогресса» (то есть непрерывного перехода от одного состояния к другому) оказывается догматической иллюзией. Именно такое понимание бесконечности приводит к антиномии рациональной космологии, выраженной в противоречии между тезисом, утверждающим конечность мира в пространстве и времени, и антитезисом, отстаивающим его бесконечность. В этом контексте целокупная бесконечность природы оказывается внутренне противоречивым понятием, тогда как практическая бесконечность остаётся лишь пустой идеей.

Только посредством аналогии можно установить связь между этими двумя видами бесконечности, но разрыв между сверхчувственным и миром феноменов остаётся непреодолённым. Кант не пытается дать позитивное определение бесконечности, которое могло бы служить связующим звеном между этими сферами. Напротив, он сознательно избегает обсуждения бесконечного в его хаотической беспредельности, фиксируя внимание на границах человеческого познания. Однако является ли это окончательным суждением Канта? Рассматривает ли он бесконечность исключительно как противоречивое понятие и иллюзию разума? Как известно, в «Трансцендентальной эстетике» пространство и время определяются как данные бесконечные количества. На первый взгляд, это утверждение противоречит положению «Трансцендентальной диалектики», согласно которому данное бесконечное количество невозможно. Однако это расхождение обусловлено различием в самих понятиях бесконечности.

Первая антиномия строится на понятии количественной бесконечности как неограниченной последовательности, не имею-

щей конечного предела. Однако пространство и время в кантовской системе – это не просто величины или относительные количества, но «абсолютно большое», не поддающееся сравнению с чем-либо еще. Они не образуются через бесконечное суммирование, а даны изначально как формы чувственного созерцания. Согласно «Трансцендентальной диалектике», бесконечность мира представляет собой бесконечное множество реальных вещей, непрерывные ряды сменяющихся состояний. Это принципиально отличается от бесконечности как формы чувственного восприятия. В «Трансцендентальной эстетике» Кант трактует бесконечность пространства и времени как изначально данное, неорганизованное единство. В отличие от диалектической бесконечности, являющейся противоречивым понятием, пространство и время представляют собой согласованную чистую форму, существующую независимо от мира феноменов. Их особая «неформальная формальность» воспринимается через категории огромного и всеобщего. Эти характеристики сближают бесконечность чувственного опыта, описанную в «Трансцендентальной эстетике», с эстетической бесконечностью, рассматриваемой в «Критике способности суждения», где она пробуждает чувство возвышенного. Таким образом, несмотря на отрицание бесконечности мира как противоречивого понятия, Кант оставляет возможность иного осмысления бесконечного через категорию перехода.

Кант определяет возвышенное как то, что является абсолютно великим. Если бы оценка величины основывалась исключительно на математических измерениях, эстетика возвышенного была бы невозможна. В логическом аспекте рассудок соотносит объект с некоторой относительной величиной. Однако такая количественная оценка остается абстрактной, если не подкреплена эстетическим восприятием масштаба, которое позволяет человеку охватывать мир «единым взглядом». Именно этот до-логи-

ческий и интуитивный способ восприятия приводит к переживанию абсолютного величия. Абсолютно великое не сводится к бесконечной величине в математическом смысле. Оно не является величиной в количественном смысле, а представляет собой принципиально иную категорию. Кант подчеркивает: «...быть большим и быть величиной – это два совершенно разных понятия (*magnitude* и *quantitas*)» [3. С. 253]. Великое в этом контексте означает максимальную степень величины, не имеющую высшего аналога. Он уточняет: «Точно так же просто (*simpliciter*) сказать, что нечто велико – это нечто совершенно другое, чем сказать, что оно безусловно велико (*absolute, non comparative magnum*). Последнее есть то, что велико помимо всякого сравнения» [3. С. 253–254].

Таким образом, великое – это мера, которая сама не поддается измерению. В отличие от конечных объектов, обладающих количественными характеристиками, великое оказывается бесконечным, поскольку не может быть соотнесено с чем-либо иным. Оно представляет собой абсолютную меру, по сравнению с которой любое конечное явление воспринимается как малое. Будучи вне границ сравнения, оно может быть соотнесено только с самим собой и потому является «бесконечно другим» по отношению ко всем конечным величинам. С этой точки зрения даже вопрос о том, является ли оно большим или малым, теряет смысл. Кант особо подчеркивает, что в феноменальном мире нет объектов, которые можно было бы считать поистине бесконечными. Это означает, что чувственно воспринимаемая фигура не может быть возвышенной сама по себе. Отсюда философ делает вывод, что возвышенное обнаруживается не в природных объектах, а только в идеях. Этот вывод ставит «Аналитику возвышенного» в определённую методологическую дилемму. Когда анализ бесконечно великого приближает Канта к мысли о возможном переходе от

чувственного к трансцендентному, он возвращается к диалектическому понятию возвышенного как иллюзорной бесконечности пространства и времени. Однако при этом он не рассматривает саму бесконечность пространства и времени как возможную основу для осмысления возвышенного. Таким образом, в «Трансцендентальной эстетике» осмысление возвышенного остается незавершенным: оно останавливается на грани своей реализации, не находя систематического места в философии Канта.

Тем не менее следы великого обнаруживаются и в чистых формах пространства и времени. Великое, будучи бесконечно большим и не имеющим величины в привычном смысле, остается равным самому себе в каждой своей части. Подобным образом пространство не локализовано в каком-либо конкретном месте, но обеспечивает возможность существования всего, что в нем находится. Всякий выделенный участок пространства остается частью пространства в целом, так же как любое мгновение времени продолжает принадлежать потоку времени. Бесконечность пространства и времени демонстрирует уникальное отношение частей к целому: здесь части не существуют сами по себе, но всегда остаются зависимыми от целого.

Один из ключевых тезисов Канта заключается в следующем: композиция является знаком конечного. В горизонте конечного части предшествуют целому и соединяются для его формирования. Напротив, в бесконечных формах пространства и времени бесконечность не составляется из частей, а сама порождает их внутри себя, удерживая их в своем единстве. Эти части не являются отдельными порциями пространства или временными отрезками, но представляют собой внутренние границы, которые разворачиваются внутри неограниченного целого. Они не существуют сами по себе: их взаимосвязь обеспечивается целостностью самого пространства и времени, что делает их зависимыми друг от друга.

Именно эта целостность и есть мир как универсум. Чувство возвышенного пробуждается в нас осознанием этой бесконечности мира, переживанием единства и общности всего сущего. Возвышенное, возникающее из такого осознания, не просто вызывает эмоцию или эстетическое впечатление. Оно указывает на глубинную связь между нашим разумом и тем, что лежит за пределами чувственного опыта. Эта общность выражается в том, что бесконечная множественность мира структурируется через форму, объединяющую разное в единое и обеспечивающую его согласованность. Пространство и время функционируют как изначальные формы связи, в которых чувственное проявляется в своей чистой разнородности прежде любого упорядочивания. Однако ошибочно представлять их как монотонное и пустое расширение. Будучи априорными формами интуиции, они уже включают в себя чистую множественность, т.е. априорное многообразие чувственности, отличное от эмпирического многообразия феноменов, которое является лишь следствием их распространения и изменения. В «Аналитике возвышенного» Кант указывает, что форма интуиции содержит простое многообразие. Априорные формы пространства и времени – это не просто условия опыта, но сама данность. Они не создают новой связи между уже существующими эмпирическими данными, а изначально порождают множественность чувственных элементов, объединённых в рамках связующей формы.

Чистая форма представляет собой дар, заключающийся во власти различения и бесконечного рассеивания. Если сущность всякой формы состоит в объединении многого и установлении границ, то трансцендентальная форма существует лишь постольку, поскольку подвергается деформации или сама становится деформированной. В процессе саморазрушения она устраняет собственные границы, переходя в состояние бесформенности. Однако именно это бесконечное разъединение и размыкание обеспечивает гармонию множества.

Пространство и время в этом контексте остаются единными по своей сути, сохраняя структурную форму в процессе деформаций, происходящих от возвышенного. То, что может восприниматься как хаос, на самом деле является упорядоченностью чистых форм, из которых проистекает как эмпирический порядок, так и беспорядок. Определяя пространство и время как данные бесконечные величины, т.е. как обозначение бесконечной формы, «Трансцендентальная эстетика» разрывает с традицией, связывавшей форму с гештальтом, где форма определялась через эйдос, как стабильная граница контура феномена. С точки зрения конечного разума бесконечность трансцендентальных форм выглядит бесформенной и даже чудовищной. Однако их кажущийся хаос содержит бесконечное множество возможностей, открывая онтологию чистого «может быть», то есть идеала чистого разума, который метафизики традиционно гипостазировали и именовали Богом. Кантовская третья «Критика» призывает деконструировать этот гипостазис и обнаружить за образом божества возвышенный мировой хаос.

Чувственные формы могут содержаться в нечувственной форме. Они не являются «фигурами» в традиционном смысле, а представляют собой скорее тёмное основание, на фоне которого рождаются конечные фигуры во всей их выразительной яркости. Платон называл невидимую и бесформенную матрицу всех форм хорой. Хора представляет собой бесформенность чистого пространства, являющуюся трансцендентальной стороной мира. Возвышенное открывает нам чистую форму пространства, не сводящуюся к абстрактной пространственной протяжённости. Это исходное, первичное пространство априорно феномену, но уже дифференцировано, асимметрично и разнородно. Именно в таком состоянии оно приобретает необычные характеристики.

Согласно Канту, внутренняя основа пространственного разнообразия укоренена в пространственной организации тела, кото-

рая определяется его ориентацией и противоположными структурами: верх–низ, переднее–заднее, право–лево. Однако эта телесная матрица пространства часто остаётся скрытой. Мы осознаем пространственные отношения формы тела, сопоставляя его с другими телами, например, когда соединяем руки или прикасаемся к другому человеку. В этом первичном движении контакта, тактильном хиазме, раскрывается телесная пространственность мира, и именно здесь тело приобретает характер возвышенного. Однако Кант не уделяет этому аспекту детального рассмотрения.

Тем не менее в «Критике способности суждения» Кант неоднократно подчёркивает телесную природу человеческих чувств. Эмоции, согласно его взглядам, возникают в момент возбуждения, временно замедляя «жизненные силы». Это означает, что эмоция глубоко укоренена в материальной основе жизни. В «Антропологии» Кант описывает эмоции как «жизненные впечатления», которые не ограничиваются воздействием на отдельный орган, но пронизывают всё тело, выходя за его границы. Ощущения, возникающие при восприятии возвышенного, обладают тем же характером. Они вспыхивают во всём теле, выражая его жизненность. Таким образом, чувство возвышенного можно интерпретировать как осознание живого тела Бытия. Хаос, в этом контексте, оказывается именем осуществлённой жизни, а покрывало Изида – символом телесной бесконечности.

Телесное преломление пространства и экстатический взрыв времени... Можно ли рассматривать их различие как истину возвышенного? Бесконечная мировая форма представляет собой общность, т.е. связь и единство множества. Пространство и время, будучи по своей сути «одним», выражают бесконечность как непрерывность целого, в котором всё взаимопроникает и соотносится друг с другом. Это радикальное единство основано на мере, но в то же время находится в состоянии постоянного беско-

нечного рассеивания. Однако это единство не может быть абстрактным – ни в количественном смысле, ни в синтетическом. Оно является трансцендентальным.

Пространственные измерения пересекаются, рождаясь из единого поля уникальной телесности. Здесь изначальная общность проявляется как одновременно рассеивание Единого и восприятие Многого. Однако это не просто собирание разъединённых частей и не механический синтез элементов. Синтетическое объединение – это результат деятельности воображения, которое, соединяя разнородное, неизбежно совершает акт насилия над ним. Однако конечное воображение неспособно охватить бесконечное, и именно возвышенное указывает на этот предел. Оно становится знаком того, что глубинная связь мира не является продуктом воображения. Пространство и время связаны изначалью благодаря имманентному аутосинтезу, который предшествует любому вмешательству воображения или рассудка.

Это положение можно соотнести с кантовским понятием «синописис» множественного в чистой интуиции, а также с хайдеггеровским понятием «синдозис» – объединяющего соития, не навязывающего внешней связи многообразному и, следовательно, лишённого насилия. Высшая степень возвышенного заключается в тайной общности мира, где форма выступает как дар Бытия. В этом контексте «переход» можно определить как универсальный принцип взаимодействия феноменов, пронизывающий весь универсум, поскольку пространство и время выступают абсолютными сущностями. Возвышенное можно рассматривать как эстетическое выражение этого перехода, напоминающее покрывало Изиды, символизирующее скрытое единство всего, что существует во времени.

Такое понимание возвышенного проясняет задачу «Критики способности суждения». Она заключается в обосновании трансцендентального принципа способности суждения и оправдании

рефлексивного созерцания порядка, скрытого в кажущейся случайности природы. Упорядоченность эмпирического многообразия может быть истолкована как проявление изначальной связанности мира. Этот принцип схематизируется через синдозис – взаимопроникновение Единого и Многого в пространстве и времени. Центральное место в третьей «Критике» занимает проблема целесообразности природных форм. Здесь открывается целесообразность, возникающая из хаоса и указывающая на сверхчувственный порядок. Можно выделить три типа рефлексивного суждения, соответствующих трем формам целесообразности: прекрасное, возвышенное и жизнь. Эти формы синдозиса воплощают конечно-бесконечную форму общности.

Возникает вопрос: эквивалентны ли эти формы или же между ними существует градация? Первый уровень – это объективная целесообразность, свойственная органическим системам, в которых части взаимно порождают друг друга, создавая единое целое. Каждое живое существо несет в себе живую форму мира. В суждении о прекрасном проявляется иное измерение синдозиса – свободное явление многообразного в Едином. Здесь акцент смещается с внутренней связи частей на свободную игру форм, на «законность без закона» и «целесообразность без цели». Трансцендентальная формальность предстает как динамическое изменение фигур, в которых многое объединяется без заранее заданного правила. Прекрасное выражается в текучих, изменчивых формах: в контурах арабесок, орнаментах, дрожащем пламени свечи, ряби на поверхности воды. Эти структуры существуют лишь в момент своего явления и исчезают сразу после него, иллюстрируя неуловимость трансцендентального порядка, через который проявляется скрытая связность мира.

В своей изменчивости красота глубже, чем жизнь, раскрывает структуру синдозиса, проявляя в себе имманентный дар многого, где форма непрерывно трансформируется, оставаясь при этом

единой. Однако её границы определяются конечностью. Свободная красота ограничивает игру синдозиса, сводя форму к контуру и абрису, накладывая на неё представление, которое фиксирует её в определенной форме. Только преодолев фигуративные ограничения и выйдя за пределы представления, красота устремляется к возвышенному – к области, где хаотическое и бесформенное становится проявлением высшего порядка. Фигуры феноменов скрывают бесконечность чистых форм, и лишь радикальная дисфигурация мира открывает мировой закон. Предел возвышенного становится отправной точкой перехода к иному уровню понимания бытия.

Этот переход не ведёт к иному миру, отличному от мира феноменов. В испытании возвышенным античная оппозиция между чувственным и сверхчувственным разрушается. В третьей «Критике» Кант предлагает иное понимание сверхчувственного: оно не скрывается за покрывалом Изида, но вплетено в саму его ткань. Иными словами, сверхчувственное не пребывает за пределами чувственного, но заключено в нём как скрытая форма, которая наделяет чувственное множественностью и исчезает в тот же момент, когда проявляется. Таким образом, единство сверхчувственного субстрата становится связующей формой мира, его узами и его Законом. Истина возвышенного заключается в том, что оно, будучи неясным, тем не менее открывает безликую форму Закона.

Возвышенное переживается как разрушение привычных структур восприятия и как насилие над воображением, вынужденным выйти за пределы привычного. Однако это насилие – не внешнее принуждение, а проявление силы дара, избыточности бесконечного над конечным. Здесь бесконечное уже не соотносится с картезианским Богом, но выступает как императивное обязательство перед Законом. Этот мировой Закон представляет собой Закон общности, первейшее предписание этики, которое

выражает необходимость согласия между разумными существами. Он не управляет чем-то отдельным, а охватывает саму структуру бытия. Сообщество, организуемое под именем Закона, становится царством целей, высшей формой категорического императива. В этом смысле оно есть конечная цель существования мира и высшее добро, доступное в нём.

Возвышенное сообщает нам об этой цели, являясь своего рода уведомлением или обещанием общности. Однако оно не может быть сведено к эстетической иллюстрации заранее установленного морального правила. Как схема сверхчувственного возвышенное не может быть внешним по отношению к тому, что оно схематизирует. Оно само и есть Закон, но возвышенное сообщество остаётся грядущим и обещанным. В этом смысле бесконечность будущего становится наиболее возвышенной формой времени. Однако нельзя рассматривать её как иллюзорную бесконечность, описанную в «Диалектике», которая представляет собой лишь недостижимую цель неопределённой последовательности. Напротив, бесконечная форма общности всегда уже дана нам и возобновляется в каждый момент времени.

Глава 6. Онтологический интерес возвышенного

Одна из ключевых проблем теории возвышенного связана с понятием «интереса», который образует «глубинный нерв всего “организма” способностей» [19. С. 109]. Эта проблема имеет принципиальное значение как для анализа взаимоотношений между различными познавательными способностями, так и для изучения их актуализации в эмпирическом опыте. «Аналитика возвышенного» разрушает надежду «Аналитики прекрасного» на единство и гармонию субъективных способностей, поскольку чувство возвышенного сопряжено с переживанием разочарования.

Чувство прекрасного характеризуется своей непосредственностью и незаинтересованностью. Оно связано со способностью получать удовольствие от формы предмета, не обращая внимания на его материальные свойства. В противном случае суждение о прекрасном зависело бы от предпочтений, например цвета или звука, и, таким образом, включало бы эмпирический интерес. Материальные характеристики объекта порождают стремление к обладанию им, что делает удовольствие зависимым от субъективных склонностей. В подобном контексте сознание утрачивает автономию, подчиняясь «низменному» интересу к существованию объекта. Кант определяет чистый вкус как независимый от чувственного желания. В XX веке Лиотар покажет, как современное искусство разрушает эту границу между рефлексией и материальностью.

Кант, стремясь освободить удовольствие от зависимости желания, различает чистый и нечистый вкус, разделяя чувственное

и рефлексивное восприятие красоты. В рефлексивном суждении о прекрасном необходимо исключить любой интерес или зависимость воли от объекта, поскольку цель такого суждения состоит в формировании эстетического опыта, свободного от внешних предписаний и прагматических установок. «Суждение вкуса, – пишет Кант, – в котором нечто признается прекрасным, не должно иметь определяющим основанием какой-либо интерес» [З. С. 309]. Следовательно, оно не может быть обусловлено природой самого объекта. Это различие между определяющим и рефлексивным суждением демонстрирует фундаментальное отличие чистого и эмпирического использования познавательных способностей.

Кант выделяет три вида удовольствия, соотносящиеся с разными отношениями субъекта к чувственному миру. Первое – эмпирическое удовольствие, основанное на склонностях субъекта. Оно функционирует в рамках экономики желания, предполагая наличие потребности и стремление к её удовлетворению. Чувственное удовольствие осознаёт нехватку и жаждет её восполнения. Рефлексивное удовольствие, т.е. удовольствие от прекрасного, возникает в отсутствие стремления к удовлетворению желания. Хотя оно подчиняется определённой целесообразности, сама цель, к которой стремится субъект, остаётся неопределённой даже в рамках трансцендентального анализа. Среди всех видов удовольствия лишь наслаждение прекрасным является «незаинтересованным и свободным удовольствием». Кант подчёркивает: «Всякий интерес предполагает потребность или порождает её и в качестве определяющего основания нашего одобрения не позволяет суждению о предмете быть свободным» [З. С. 210].

Таким образом, эстетический опыт прекрасного строится на принципиальном исключении всякого утилитарного интереса, что отличает его от опыта возвышенного, в котором субъект сталкивается с напряжением между конечностью и бесконечностью.

Субъект может не осознавать, в чем именно заключается его потребность, а также не иметь представления о том, какова должна быть реальность, способная эту потребность удовлетворить. В отличие от утилитарных желаний, которые направлены на конкретные объекты, эстетический опыт не всегда осознается в терминах потребности. Однако это не означает, что цель, к которой он стремится, лишена границ или бесконечна. Напротив, достижение этой цели не зависит от индивидуальных склонностей субъекта. В этом смысле невозможно говорить о «желании красоты» как таковом: перед субъектом всегда стоит выбор – либо желание, либо красота. Желание связано с нехваткой, стремлением заполнить пустоту. Красота же, в кантовском смысле, не связана с нехваткой, она воспринимается без стремления к обладанию.

Удовольствие, которое приносит прекрасное, возникает неожиданно, без ясной причины и безотносительно к каким-либо целям или потребностям. Оно не направлено на их удовлетворение, а существует само по себе, являясь мотивацией без конкретного мотива. В этом отношении рефлексивный вкус, в отличие от чувственного, не обусловлен стремлением к наслаждению. Он скорее предполагает «благосклонность» – способность воспринимать прекрасное без расчета на получение удовольствия, но тем не менее испытывать его внезапно, подобно тому как снег может внезапно обрушиться на голову.

Кант выделяет еще один, третий вид удовольствия – оценочное, связанное с одобрением и возникающее на основе уважения к предмету. Он поясняет: «Каждый называет хорошим – то, что он ценит, одобряет, т.е. в чем он усматривает объективную ценность» [3. С. 210]. Это удовольствие соединяет в себе этическое и эстетическое измерения. Таким образом, любое удовольствие относится либо к склонности, либо к благосклонности, либо к уважению [3. С. 210]. При этом только «свободное удовольствие» связано исключительно с благосклонностью, поскольку «здесь

никакой интерес – ни интерес [внешних] чувств, ни интерес разума – не вынуждает [у нас] одобрения» [3. С. 210].

Уважение само по себе является свободным чувством. Однако моральный закон накладывает на волю определенные обязательства, заставляя субъект проявлять интерес к определенным объектам. Кант поясняет: «Предмет склонности и предмет, желание обладать которым предписывается нам законом разума, не оставляют нам свободы самим себе сделать что-то предметом удовольствия. Всякий интерес предполагает потребность или порождает ее и в качестве определяющего основания нашего одобрения не позволяет суждению о предмете быть свободным» [3. С. 210]. Таким образом, как только вступает в силу моральный закон, свобода выбора исчезает. В этом смысле третий вид удовольствия содержит в себе элемент принуждения, поскольку в нем сохраняется способность желания, подчиненного нормативному предписанию.

Таким образом, три вида удовольствия – чувственное, рефлексивное и оценочное – различаются по своей природе. Первое исходит из склонности, второе связано с благосклонностью, третье обусловлено уважением. Однако только рефлексивное удовольствие, возникающее в восприятии прекрасного, является действительно свободным, поскольку оно не диктуется ни потребностью, ни моральным долгом, а проявляется спонтанно и независимо от интересов субъекта. Способность желания сопряжена с приобретением «хорошего», а оценка «хорошего» является результатом одобрения. Даже «хорошее само по себе» отличается от других форм «хорошего» лишь степенью интереса. Кант уточняет: «Мы называем нечто хорошим для чего-то (полезным), если оно нравится только как средство; другое же – хорошим самим по себе, [а именно то], что нравится ради него самого. И в том и в другом всегда содержится понятие цели, стало быть, отношение

разума к (по крайней мере, возможному) волеию, следовательно, и удовольствие от существования объекта или действия, т.е. какой-то интерес» [З. С. 206–207]. Таким образом, различие между этими типами интереса носит количественный характер.

Там, где есть воля, присутствует и интерес, «ведь нравственный образ мыслей содержит в себе веление и порождает потребность» [З. С. 211]. Доброе, будучи объектом воли (т.е. способности желания, определяемой разумом), соединяет в себе стремление к обладанию и удовольствие от обладания. «Хотеть чего-то и находить удовольствие в его существовании, т.е. питать к нему интерес, – одно и то же» [З. С. 209]. В эстетическом удовольствии ситуация совершенно иная: здесь нет целевой обусловленности желания. На этом основании Кант проводит ключевое различие между двумя основными способностями души: способностью желания и способностью к чувству удовольствия и неудовольствия. Интерес как таковой делает невозможным объединение воли и чувства, что разрушает надежду на единство субъекта и его когнитивных и эмоциональных возможностей. Всегда существует два разнородных субъекта: субъект чистого удовольствия от прекрасного и субъект, действующий в интересах выполнения требований закона. Тем не менее, несмотря на этот разлад, «Критика способности суждения» ищет опору именно в эстетическом чувстве. В чем заключается причина такого подхода?

Критические суждения, по-видимому, предполагают различные формы согласования способностей души. В параграфах 42 и 59 «Критики способности суждения» Кант вводит понятие надэмпирического (интеллектуального) интереса, заключенного в чувстве прекрасного. Этот интерес соотносится с выполнением предписаний нравственного закона и направлен на «хороший» объект, предписанный этим законом. Он утверждает: «Я утверждаю, что питать непосредственный интерес к красоте природы (а не только обладать вкусом, чтобы судить о ней) всегда есть

признак доброй души и что, если этот интерес становится привычным, он свидетельствует, по крайней мере, о расположении души, благоприятном для морального чувства, если этот интерес охотно сочетается с созерцанием природы» [З. С. 312].

Этот тезис получает дальнейшее развитие в параграфе 59, где Кант делает знаменитое утверждение: «прекрасное есть символ нравственно доброго» [З. С. 374]. Для преодоления разрыва между способностями души немецкий философ вводит понятие гипотипозы (*subjectio sub aspectum* – «изображение») – операции, позволяющей представить перед субъектом предметы, аналогически соответствующие невидимым объектам. Эта процедура особенно важна для представления Идей разума, которые не даны в непосредственной интуиции, но могут быть символически выражены через аналогию.

На первый взгляд, данные положения Канта возрождают традиционную западную мысль о производности доброго от прекрасного, открывая путь к идеям Шиллера об «эстетическом воспитании». В этом контексте можно также вспомнить концепцию «воли к власти» Ницше, согласно которой этика и политика сводятся к системе ценностей, в которой добро и истина утверждаются через красоту. Однако Кант вводит важные ограничения в интерпретацию данной аналогии. Он предупреждает: «Хотя из двух неоднородных вещей, а именно в точке их неоднородности, одну можно мыслить по аналогии с другой, но из того, в чем они неоднородны, нельзя по аналогии заключать от одной к другой, т.е. нельзя этот признак специфического различия одной переносить на другую» [З. С. 501–502]. Это означает, что допустимо говорить о сходстве прекрасного и доброго, но нельзя утверждать, что всякое прекрасное непременно является добрым. Таким образом, окончательная эстетизация этики и политики становится сомнительной, а попытки такого рода оказываются формой трансцендентальной иллюзии.

Смещение стремления к воплощению законов красоты в искусстве с подчинением нравственному закону является ошибочным. Если мотивом художественного творчества становится моральный закон, это приводит к утрате автономии эстетической сферы. Искусство необходимо защитить от внешнего нормативного вмешательства, поскольку антиномия разума в сфере удовольствия и неудовольствия не должна отождествляться с антиномией, относящейся к способности желания. Это ключевой тезис Канта, направленный против попыток этизации искусства.

Принцип разнообразия способностей исключает и другую пространственную иллюзию – сведение чувств удовольствия и неудовольствия к способности познания. Согласно этому заблуждению, суждение вкуса является лишь смутным вариантом рационального суждения о совершенстве объекта, а различие между ними носит исключительно количественный характер. Кант решительно возражает против такого подхода: «Следовательно, через красоту как формальную субъективную целесообразность никак не мыслится совершенство предмета как якобы формальная, но все же объективная целесообразность; и если считать, будто понятие прекрасного и понятие доброго различаются только по логической форме, что первое есть лишь смутное, а второе – ясное понятие совершенства, в остальном же они по содержанию и происхождению тождественны, то такое различие незначительно, ибо в таком случае между ними не было бы специфического различия, а суждение вкуса было бы таким же познавательным суждением, как суждение, в котором нечто признается добрым» [3. С. 230].

Если бы вкус опирался на оценку целесообразности объекта, то ему пришлось бы рассматривать эту целесообразность в качестве предмета ясного познания. Однако вся концепция «Критики способности суждения» направлена против подобного редукционизма, который был свойствен, например, Лейбницу.

Еще в «Критике чистого разума» Кант провел резкое различие между пространством и временем как чистыми формами чувственности и способностью понимания, что подготовило почву для последующего разграничения между эстетическим и моральным суждением.

Рассматривая проблему «перехода», можно утверждать, что аналогия, используемая для связывания различных способностей, не создает подлинного моста между ними. Основная стратегия консолидации эстетической и моральной сфер строится на иных аргументах. Их можно разделить на две группы. Первая основана на выявлении общих трансцендентальных свойств, обосновывающих аналогию между моральным и эстетическим суждением. Эти аргументы можно назвать логическими, так как они опираются на трансцендентальную логику. Вторая группа связана с регулятивной идеей природы, конечную форму которой придает искусство. Эти аргументы можно отнести к сфере критической телеологии, развитой Кантом в «Критике способности суждения».

С логической точки зрения прекрасное и доброе действительно имеют общие черты. Они вызывают непосредственное удовольствие, нравятся независимо от интереса, воспринимаются как необходимые и требуют всеобщего согласия. Однако между ними существуют принципиальные различия. В области морали действует понятие всеобщего закона, предписывающего определенные поступки. Напротив, субъективный принцип суждения о прекрасном не опирается на понятие. В моральной сфере воля свободна в том смысле, что определяется исключительно рациональной формой предписаний. В эстетической сфере свобода выражается иначе: воображение освобождено от ограничений понятия, заданного схемой. Кант пишет: «Воображение (как продуктивная способность познания) очень сильно в созидании как бы другой природы из материала, который ему дает действительная

природа» [3. С. 330]. Эстетическое восприятие и творчество предполагают свободную игру воображения и рассудка, не связанную с жесткими рамками понятий. Это позволяет говорить о всеобщности вкуса, но, в отличие от морали, здесь нет необходимости в нормативном обосновании. Универсализация моральной максимы аналитически требует определения закона, тогда как универсальность эстетического суждения основана на субъективной, а не нормативной необходимости.

Прекрасное не требует признания и доставляет удовольствие независимо от интереса. В отличие от него, доброе связано с интересом, но это различие не является абсолютным. Кант подчеркивает, что моральный интерес не предшествует суждению, а следует из него: «...нравственно доброе хотя и необходимо связывается с некоторым интересом, но не с таким, который предшествует суждению об удовольствии, а с таким, который только удовольствием и вызывается» [3. С. 376]. Практическое суждение не основано на интересе, но само порождает его: «...наше суждение не основывается на каком-либо интересе, однако вызывает такой интерес» [3. С. 313]. Эта смена позиции интереса имеет ключевое значение для кантовской этики. Закон не является следствием воли к добру, но сам определяет её. В этом заключается фундаментальный парадокс кантовского подхода: ни до, ни после, ни на основе морального закона нельзя определить понятия «доброе» и «злое». Это объяснимо: категорический императив не может быть обусловлен внешним объектом, так как тогда добрая воля оказалась бы зависимой от желаемого или полезного. Такая зависимость неизбежно ведет либо к скептицизму, либо к цинизму. Именно поэтому Кант переворачивает порядок детерминации: закон непосредственно определяет волю через чистое должествование, не соотносясь с каким-либо объектом. Единственным содержанием морального закона является само предписание, а его обязательность не выводится ни из чего внешнего.

Таким образом, моральный закон не просто требует соблюдения, но и пробуждает интерес к добру, тем самым порождая его существование. Добро не задано заранее в качестве объекта стремления, но определяется через его практическую реализацию. Человек должен не просто знать, что есть добро, но и творить его. В этом смысле объектами моральной деятельности становятся не абстрактные идеи, а реальные совершенные поступки. Закон вызывает интерес, который проявляется в «максиме» – субъективном принципе воли, побуждающем к добру. В нравственной сфере интерес порождается самим законом, поскольку его исполнение становится обязанностью. Человек интересуется добром, потому что он обязан поступать согласно моральному предписанию. Однако сам закон не раскрывает содержания добродетели заранее, а лишь требует следовать предписанию. Он лишь указывает на возможность универсального и всеобщего поступка, но не дает конкретных предписаний о том, что именно является добрым в каждом случае. Таким образом, моральный интерес существует только в одном модусе – в модусе осуществления.

Если рассмотреть эти различия в соотношении с эстетическим суждением, оно оказывается свободным, тогда как этический интерес обусловлен объективным законом. В эстетике «незаинтересованный» интерес – это не просто отсутствие субъективных пристрастий, но принципиальная независимость от познания и воли. Этический же интерес, напротив, порождается чистым категорическим императивом, что ставит вопрос: как интерес может непосредственно определять волю, если он всегда опосредован формальной обязательностью закона? Если два вида суждений обладают семейным сходством, то они должны разделять общие цели и намерения. Это предполагает возможность их аналогии и перехода между ними. Однако в рамках трансцендентальной логики такой переход остается проблематичным. В суждении вкуса интерес полностью отсутствует, тогда как в моральном

суждении он появляется как вторичное следствие понятия закона. Чтобы прояснить соотношение эстетического и этического суждений, рассмотрим телеологическую аргументацию.

Во-первых, сознание изначально не проявляет непосредственного интереса к моральному закону. Однако закон предписывает совершение добродетельных поступков, и их реализация пробуждает интерес, связанный с их осуществлением. Это требование актуализации распространяется на все способности, которые рассматриваются как потенциальные возможности. Во-вторых, аналогичным образом сознание не испытывает заинтересованности в прекрасном. Однако в момент актуализации прекрасного рефлексивное суждение, оставаясь чистым и незаинтересованным, получает возможность реализации. Искусство, порождающее прекрасное, предоставляет такую возможность, но только если оно само остается свободным от утилитарного интереса. В-третьих, природа предлагает свои ландшафты для бескорыстного созерцания, не имея сознательной цели. Ее творения вызывают незаинтересованное удовольствие, поскольку в них отсутствует стремление к извлечению выгоды. Искусство становится подлинно чистым, если оно возникает по аналогии с природой, которая в этом смысле служит для него парадигмой. В-четвертых, являясь источником чистого эстетического удовольствия, природа демонстрирует, что потенциальная незаинтересованная активность суждения может быть актуализирована. Этот же принцип применим к реализации незаинтересованных поступков рациональной воли: моральное действие не должно зависеть от внешней выгоды, а должно основываться на долге.

Наконец, практический разум обнаруживает свою заинтересованность в незаинтересованном удовольствии, источником которого является природная красота. Это создает предпосылки для сближения прекрасного и доброго. Однако если рассматривать это сближение с позиций диалектической логики, возникает риск

растворить критический аспект анализа. В гегелевском смысле эстетическая незаинтересованность могла бы быть рассмотрена как момент, переходящий в этическую заинтересованность. Однако Кантова критика стремится показать, что такая «мнимая» диалектика сводится лишь к регулятивной идее природы, направленной на актуализацию всех сознательных сил. В отличие от гегелевского Понятия, которое стремится синтезировать противоположности в диалектическом процессе, критическая философия оставляет границу между эстетическим и моральным суждением, обнаруживая лишь возможные аналогии между ними.

Критический принцип противостоит диалектической логике отрицания, которая посредством «снятия» уравнивает в правах «да» (интерес) и «нет» (незаинтересованность). Однако регулятивная Идея должна обосновать собственную легитимность, т.е. «дедупцировать» себя. В данном случае дедукция должна выявить область реализации третьей способности – способности рефлексивного суждения, которая, находясь в игре между познанием и моралью, сохраняет свою автономию в сфере искусства и природы, где она реализуется в согласии с собой. Эти обстоятельства усложняют задачу объединения эстетики и этики. Основная сложность заключается в непредставляемости Идеи природы и необходимости дополнительной способности при синтезе первых двух. Однако критическая философия уделяет особое внимание исследованию динамики взаимоотношений между интересом и незаинтересованностью. Эта динамика потенциально позволяет установить связь между эстетической благосклонностью и этическим уважением. Данное исследование особо значимо, поскольку выявляет момент, в котором чувство возвышенного нарушает эту игру, разрушая гармоничный союз двух видов удовольствия.

Для того чтобы разъяснить присутствие возвышенного в кантовской критике, необходимо рассмотреть проблему актуализации познавательных способностей. Способности сами по себе

представляют чистые возможности. Как именно они актуализируются? Что побуждает познание, вкус или волю начать действовать, выполняя свои функции? Как преодолевается дистанция между возможным и актуальным? Ответ на эти вопросы дает понятие «интерес». Именно интерес превращает потенциальное в актуальное.

В «Критике практического разума» Кант стремится утвердить превосходство практического разума над чистым спекулятивным разумом. Однако это превосходство не является внутренним. Практическое использование разума не дает более «проникающего видения», чем теоретическое. Оно не обладает большим уровнем проницательности или точности. В конечном счете, это превосходство не может быть трансцендентальным, поскольку условия, определяющие способность сознания к действию, задаются самой природой разума. Было бы абсурдно утверждать, что одни способности «радикальнее» других. Когда возникает вопрос о «применении» какой-либо из способностей, необходимо уточнить, при каких условиях это происходит и какие способности за это отвечают. Таким образом, в контексте кантовской критики интерес играет ключевую роль как механизм, посредством которого возможное становится действительным. Он связывает моральный закон с волей, а эстетическое суждение с чувственным восприятием, позволяя актуализировать рефлексивность в разных сферах человеческой деятельности.

Понятие «применение» тесно связано с понятиями «интерес» и «мотив». Применение способностей напоминает процесс превращения денег в товары, которым руководит интерес. В «Критике практического разума» Кант определяет интерес как «принцип, содержащий в себе условие, при котором только и может быть успешным применение этой способности» [4. С. 452]. Каждой способности души соответствует свой интерес, и ее применение является способом реализации этого интереса. В процессе

осуществления сознание не только раскрывает, но и расширяет диапазон данной способности, демонстрируя ее силу в действии. Способность, таким образом, напоминает банк возможных решений, а сознание реализует свой интерес, применяя ее. Кант подчеркивает, что «разум как способность давать принципы определяет интерес всех душевных сил, а также и свой собственный интерес». При этом он уточняет: «...только расширение разума, а не просто соответствие его с самим собой, мы относим к его интересу» [4. С. 452]. Именно понятие «расширение» в данном контексте является ключевым: способность не замыкается в своих пределах, а стремится к актуализации за счет выхода за границы привычных условий.

Однако для того, чтобы способность была реализована, необходимы два типа мотивации. Во-первых, это внутренний мотив, побуждающий сознание к актуализации способности. Во-вторых, внешний мотив, связанный с эмпирической реальностью, который, в отличие от первого, не может быть априорным. Здесь возникает необходимость рационального расчета, поскольку эмпирическое сознание всегда сталкивается с риском: любое актуализированное действие неизбежно предполагает возможность потерь. К тому же существуют внутренние препятствия, мешающие реализации способности. В этом смысле Кант замечает: «Все три понятия – мотива, интереса и максимы – применимы только к конечным существам: все они предполагают ограниченность природы существа, так как субъективный характер его произвольного выбора не сам собой соответствует объективным законам практического разума. Это потребность быть чем-то побуждаемым к деятельности, так как этой деятельности противодействует внутреннее препятствие» [4. Р. 405].

Когда сознание стремится актуализировать одну из своих способностей, оно испытывает к ней интерес. Этот интерес не всегда рационально обоснован: зачастую он требует жертв, поскольку

сознательный мотив актуализации одной способности может вступать в конфликт с другими интересами. Именно поэтому рациональный интерес требует удовлетворения, т.е. обеспечения его первичности по сравнению с другими возможностями. Кант, однако, не раскрывает в полной мере, чем именно «жертвует» дух ради исполнения морального закона. Требование добра приостанавливает самовлюбленность и самоуверенность эмпирического «я». Уже на этом этапе выявляется связь между уважением и энтузиазмом, между этикой и эстетикой возвышенного.

Практический разум заинтересован в собственном осуществлении, поскольку только так он может отличаться от других способностей, например от способности рассудка. Он обладает императивной формой закона, который предписывает необходимость реализации. Закон обращается к сознанию с требованием «Действуй!», что означает «Выполни меня!». Однако для осуществления этого требования воля должна быть подчинена мотиву, способному преодолеть внутренние препятствия, сформированные ранее установленными эмпирическими мотивами. Главным условием выполнения этого требования становится преданность воли моральному долгу, который, в свою очередь, противостоит эгоистическим стремлениям эмпирического «я».

Интересы практического разума остаются неразличимыми до тех пор, пока в «я» не сформируется интерес, свободный от привязанности к самому себе. Однако это освобождение не сводится к смене объекта внимания или перенаправлению интереса к закону, который ранее господствовал над сознанием. Здесь речь идет о трансформации самой природы интереса. Рациональный закон формирует собственный интерес, независимый от интересов эмпирического «я». С этой точки зрения возникает парадокс: закон, определяющий поведение, требует мотива незаинтересованности.

Этот парадокс возникает потому, что закон не предлагает «я» новый объект, в который оно могло бы вложиться, рассчитывая на выгоду. Закон не может выступать таким объектом, поскольку не лишён содержания, которое дало бы возможность преобразовать интерес закона в личный интерес субъекта. Сознание не должно ожидать какого-либо преимущества, будь то счастье или удовлетворение гордыни, следуя велению закона. Напротив, оно обязано подчиниться ему, не исходя из эмпирического расчета или ложного пафоса. Практический разум стремится к реализации своей сущности именно в условиях отсутствия эмпирического интереса.

В «Критике чистого разума» мотив и интерес теоретического разума обозначены не столь определенно. Ясно лишь одно: они отличаются от мотива и интереса практического разума. Однако основная проблема здесь связана с установлением иерархии: какая из способностей занимает высшее положение? Что важнее – стремление к расширению познания или к углублению морали? Кант однозначно отвечает на этот вопрос: не умаляя функции теоретического познания, приоритетом обладает практический разум. Однако аргументация этого первенства требует внимания. Именно моральный закон и чувство долга предоставляют сознанию доступ к сверхчувственному измерению свободы, т.е. к абсолютной причинности. Познание же, напротив, лишь приближает к сверхчувственному, но не дает ему непосредственного доступа. Более того, в процессе расширения оно преобразует понятия в Идеи, но поскольку эти Идеи остаются непредставимыми, они утрачивают свою познавательную ценность. Таким образом, кантовский аргумент о гегемонии практического разума оказывается своего рода тавтологией: «...нельзя требовать от чистого практического разума, чтобы он подчинялся спекулятивному и, таким образом, переменил порядок, так как всякий интерес, в конце концов, есть практический» [4. С. 454].

Следовательно, всякий интерес в конечном итоге оказывается практическим. Трансцендентальный интерес свидетельствует о потребности актуализации способности, которая представляет собой чистую решимость воли к бытию. В то же время с эмпирической точки зрения эта решимость остается неактуализированной до тех пор, пока не появится внутренний импульс, исходящий из сферы эмпирических интересов, условий и влечений. Сознание должно обратить внимание на присутствие способности, чтобы та могла ощутить необходимость своей реализации. Таким образом, интерес выступает как сила, которая мобилизует способности, побуждая их к актуализации.

Таким образом, даже интерес спекулятивного разума оказывается обусловленным. Однако это не означает, что наука превращается в служанку морали. Скорее, то, что актуализирует познание и расширяет его сферу, побуждая к научным исследованиям (как в соответствии с его собственными правилами, так и в согласии с моральным законом), само обусловлено трансцендентальным интересом. Оно определяется «волей, направленной на результат» со стороны возможностей понимания, стремлением принести пользу и заставить познавательную активность действовать в этом мире.

Следует отметить, что и в эмпирической сфере познание нуждается в спекулятивном интересе разума. «Человеческое» в человеке изначально связано с незнанием, злом и, возможно, даже с безобразным. Поэтому познавательная активность требует побудительного стимула. В сфере морали осуществление доброй воли сталкивается с системой склонностей, которая ограничивает эмпирическую волю. Чистый практический мотив может утвердиться только через неудовольствие, боль и скорбь, связанные с разрывом с объектами желания, на которых воля была устойчиво сосредоточена. «Я» становится препятствием для доброго мо-

тива, поскольку связано с заносчивостью и собственной переоценкой. Императив освобождает «я» от этого ложного превосходства. Все человеческие склонности, удовлетворение которых и называется счастьем, порождают эгоизм. Кант уточняет, что эгоизм может быть двояким: «...эгоизм себялюбия, т.е. выше всего ставящего благоволение к самому себе (*philautia*), или эгоизм самодовольства (*arrogantia*). Первое называется самолюбием, второе – сомнением» [4. С. 398].

Нарциссизм должен быть разрушен. Кант пишет: «Моральный закон сокрушает сомнение, так как все притязания высокой самооценки, которые предшествуют согласию с нравственным законом, ничтожны и необоснованны именно потому, что достоверность убеждения, которое соответствует этому закону, есть первое условие всякого достоинства личности... и до этого условия всякие притязания ложны и противны закону. А стремление к высокой самооценке принадлежит к тем склонностям, которые наносят ущерб моральному закону, поскольку такая самооценка основывается на чувственности» [4. С. 398]. «Я» ощущает свою захваченность долгом и стремится исполнить закон, поскольку чувствует себя бесправным и «заброшенным». Когда его прежние патологические привязанности разрушаются, освобождается пространство, ранее занятое склонностями. В этот момент возникает негативное ощущение конечности своего «Я». Кант поясняет: «В самом деле, всякая склонность и каждое чувственное побуждение основываются на чувстве, и негативное действие на чувство (путем обуздания склонностей) само есть чувство. Следовательно, мы можем а priori усмотреть, что моральный закон как определяющее основание воли, ввиду того что он наносит ущерб всем нашим склонностям, должен породить чувство, которое может быть названо страданием» [4. С. 387]. Однако этот процесс сокрушения сомнения ведет к рождению уважения к закону. Кант подчеркивает, что именно то, что «смиряет нас в

нашем самосознании, само по себе будит чувство уважения к себе» [3. С. 399]. Таким образом, закон становится основой глубокого позитивного чувства, превращаясь в подлинный «мотив».

Уважение к закону есть эмпирическое внимание к чистому практическому разуму. Оно не является мотивом морали в традиционном смысле, но представляет собой внутреннюю форму мотивации, возникающую в связи с законом. При этом интерес, который он вызывает, остается независимым от эмпирических устремлений и не сводится к расчету удовольствий. Этот интерес проявляется исключительно в отношении самого закона. Таким образом, закон не просто требует подчинения, но сам становится мотивом, который предваряет его осознание и понимание.

Ф. Лиотар полагает, что наиболее точное описание рассматриваемой ситуации выражено в немецком слове «Achtung». Он пишет: «Achtung есть, прежде всего, внимание к тому, что не является объектом и не пробуждает страстных интриг. Этого нельзя страстно желать и любить. И вообще подобное внимание вряд ли можно назвать чувством. Закон проливает свет, открывая свой общий лик в закрытой структуре обусловленного. Будучи “категоричным”, он ничем не предопределен. Он что-то освещает в своей простоте. То, что закон просветляет, есть, по сути своей, ничто. В нем он и пребывает. Проясняя, не проясняет ничего» [19. P. 123].

Таким образом, внимание становится мотивом самообладания, лишенным пафоса. Это состояние чувств Лиотар называет «апатия». В этом смысле внимание можно рассматривать как возвышенное чувство, обладающее преимуществами перед энтузиазмом из-за отсутствия чрезмерного пафоса. Следовательно, можно говорить о целой шкале незаинтересованного чувства, охватывающей диапазон от чистого эстетического переживания до чистого этического внимания, где возвышенное занимает место промежуточных тонов. Возникает вопрос: каковы характер,

структура и чувство интереса в возвышенном? Существует целое семейство возвышенных чувств, и Ф. Лиотар пытается реконструировать их генеалогию. Он пишет: «На генеалогическом древе “способностей души” прародителем является “чувство”, состояние удовольствия и неудовольствия. Отец счастлив, а мать несчастна. Их ребенок сочетает в себе страдание и удовольствие. Это происходит потому, что в генеалогии способностей “познания” родители – выходцы из совершенно разных семей. Она – из “способности суждения”, он – из “разума”. Она – художник, он – моралист. Она “рефлектирует”, он “определяет”. <...> Разум хочет доброго маленького ребенка, требует рождения справедливости, моральных максим. А мать – рефлексивное, свободное воображение – знает только, как раскрыть свои формы в отсутствие предустановленных правил и осознанных целей. <...> Возвышенное есть дитя несчастной встречи Идеи с формой» [19. Р. 124].

Союз идеи и формы, по Лиотару, оказывается несчастным, поскольку идея не расположена к уступкам. Закон авторитарен и независим, он не стремится к согласию или гармонии творческого воображения. Напротив, закон рассеивает формы, требуя сосредоточенности лишь на себе. Он не нуждается в природной красоте, его цель – насилие над воображением. В момент рождения возвышенного мать – воображение – погибает. Это насилие выражается в подавлении воображения: только через страдание возникает радость от осознания закона. Возвышенное «делает для нас как бы наглядным превосходство основанного на разуме назначения наших познавательных способностей над максимальной способностью чувственности» [3. С. 265]. Следовательно, возникающая радость несет в себе следы боли и страдания. Страдание, связанное с уважением к закону, демонстрирует его темную сторону, но тем не менее служит его средством. Однако страдающая воля не является необходимым условием уважения. Она

лишь подтверждает конечность человеческого существа. Уважение нельзя измерять масштабами жертвы. Закон в своей абсолютности сводит человека к ничтожности. Возвышенное требует страдания разума, оно предъявляет себя как представление-присутствие, демонстрирующее ничтожность воображения перед лицом закона.

Этот сценарий, предложенный Лиотаром, является несколько упрощенной схемой. Однако он дает общее представление о возвышенном чувстве. Если оставить в стороне метафорическую конструкцию и перейти к логическому аргументу, мы можем выстроить следующую цепочку рассуждений. Кант отмечает, что добро ближе к возвышенному, нежели к прекрасному. В чем заключается результат этой связи добра и возвышенного с точки зрения эстетики? Он пишет: «Понятие возвышенного в природе далеко не так важно и богато выводами, как понятие прекрасного в ней, и что оно вообще указывает на целесообразное не в самой природе, а только в возможном *применении* ее созерцаний, чтобы сделать ощутимой в нас самих целесообразность, совершенно независимую от природы» [3. С. 252].

Слово «применение» выделено в тексте курсивом, что подчеркивает его значимость в контексте телеологического аргумента. Этот аргумент касается парадоксального соотношения между эстетической благосклонностью и этическим уважением. Практический разум стремится к незаинтересованному отношению к закону, что, собственно, и составляет его уважение. В свою очередь, рефлексивное суждение также стремится к освобождению от познавательных мотивов и предпочтений, что делает его родственником эстетического восприятия красоты. Применение этих двух способностей – морального уважения к закону и эстетической благосклонности к красоте – основано на одном и том же парадоксальном принципе – незаинтересованном интересе. Бла-

госклонность предполагает избыток естественной красоты, который становится ее причиной, тогда как уважение к закону обнаруживает свой источник в самой природе, вызывающей незаинтересованное удовольствие.

Телеологический аргумент органично дополняет логический, строящийся на строгой аналогии между добром и прекрасным. Однако дополнение это совершается иным способом. Сознание подчиняется эстетическому жесту и переживает его как удовольствие, вызванное восприятием ландшафта. Прекрасные природные объекты можно рассматривать как ландшафты, обладающие особой выразительностью. Они словно «говорят» нам, но их сообщение остается зашифрованным, ускользающим от понятийного осмысления. Их смысл доступен лишь эстетическому вкусу, но этот вкус носит внутренний, субъективный характер. Сознание воспринимает в молчаливом сообщении природы нечто похожее на целесообразность, но эта целесообразность иллюзорна. Как отмечает Кант, «так как мы нигде вовне не находим цели, мы, естественно, ищем ее в нас самих, а именно в том, что составляет конечную цель нашего бытия – в [нашем] моральном назначении» [3. С. 316].

Эстетический жест обращения к возвышенному остается скрытым. Кант говорит о «подстановке», когда уважение к объекту смешивается с уважением к идее человечества внутри субъекта [3. С. 364]. Это намекает на проекцию, объективизацию, которую «Аналитика возвышенного» подвергает критике: возвышенное не имеет объектного воплощения, оно существует лишь в качестве чувства. Тем не менее подстановка уже присутствует в самом вкусе, но движется в направлении от объекта к субъекту. Ландшафт намекает на предназначение сознания, но делает это без определенности. Благосклонность к нему порождает двойное уважение: эстетическое и этическое. Намек на закон трансформируется в целую «объективную» телеологию, оправдывающую этот переход. Однако сама телеология ничего не содержит, кроме

«путеводных нитей». Одна из таких нитей протягивается благодаря эстетической «подстановке».

Возвышенное разрывает эту нить, прерывает аллюзию на целесообразность природы. Оно указывает на отсутствие в ней объективной целесообразности, кроме как в применении ее интуиций. Природа не поддается раскрытию, она не может быть сведена к понятиям. Более того, возвышенное даже не признает того перехода от эстетики к этике, который допускает эстетическое восприятие природы. Природа не сообщает нам о нашем предназначении – напротив, сознание само стремится «использовать» природу. Объект, будучи «бесформенным и нецелесообразным», «только применяется субъективно целесообразно, но не рассматривается как таковой сам по себе и по своей форме (как бы *species finalis accepta, non data*)» [3. С. 291].

Такое понимание связано с инверсией – не только инверсией в отношении объекта, но прежде всего инверсией интересов, что вновь ставит проблему заинтересованной незаинтересованности. Оказывается возможным использовать природную нецелесообразность, или «антиприроду» [19. Р. 126]. Лиотар употребляет этот термин для обозначения природы в том смысле, в котором она вынуждает мышление выходить за пределы привычных эстетических форм. Таким образом, возможно, что объект, воспринимаемый эстетически, не содержит в себе внутренней целесообразности, связанной с его формой. При этом речь идет не о безобразном или чрезмерно огромном, а о том, что сама форма перестает быть объектом эстетического созерцания. Возвышенное не принимает объект в его собственной форме и индивидуальной целесообразности, а значит, полностью разрушает традиционное понимание эстетики.

Но что за «применение» заставляет сознание вводить природу или антиприроду в переживание возвышенного? «Первое введение» к третьей «Критике» дает ответ: «случайное применение»

[З. С. 157]. Целесообразность природы, исходя из субъективной точки зрения, не может вызывать «в» субъекте его собственную «природную» целесообразность, переживаемую как гармония различных способностей. Действительно, существует целесообразность, находящаяся априорно в субъекте, априорный принцип, который делает возможным целесообразное применение определенных чувственных интуиций. Случайность этого применения заключается в том, что она не предполагает особой «техники природы». Искусство природы, от которой так «взволнован» вкус внутри субъекта, является молчаливым.

С другой стороны, существует сознание, которое издала и свысока накладывает свою целесообразность на то, что остается от природы, когда природная форма больше не «дана» в качестве произведения искусства, а просто «признана» и «принята». Речь идёт не о каком-то природном объекте или ландшафте, который намекает на нравственное предназначение человека и побуждает возвышенные чувства – даже не в смутной форме, как это бывает в эстетическом вкусе. Скорее, существует сознание, которое осуществляет это предназначение, своевольно, без достаточных оснований, автономно, в связи со «случайным» объектом, захватывая причину, доставленную не ландшафтом, но своей аморфностью.

Следовательно, доля, которую играет в возвышенном представлении за счет воображения, как и за счет стабилизации форм, должна быть совершенно минимальной. Вот почему в кантовском словаре возвышенное называется «духовное чувство» в противоположность вкусу. Его актуальная область есть сфера целесообразности, присущей духу, который безразличен к целесообразности форм. То, что приводит в движение возвышенное чувство и поддерживает его, больше не есть целесообразность объекта в отношении способности рефлексивного суждения. Посредством прекрасного субъект вынужден слушать природу, включая

себя самого. Благодаря возвышенному природа сбрасывает свои покровы за счет другого субъекта, призванного законом, моральной Идеей. И здесь присутствует не просто наслаждение, а удовольствие от пиетета, уважения.

Термин «применение» играет ключевую роль в осмыслении возвышенного, поскольку оно заставляет сознание вовлекать природу или антиприроду в свое переживание. В «Первом введении» к «Критике способности суждения» Кант говорит о «случайном применении» [3. С. 157]. Это означает, что целесообразность природы не может автоматически вызывать у субъекта переживание его собственной целесообразности, воспринимаемой как гармония различных способностей. Однако в самом субъекте существует априорный принцип, который делает возможным целесообразное применение чувственных интуиций. Случайность этого применения заключается в том, что оно не зависит от какой-либо «техники природы». Искусство природы, вызывающее восхищение субъекта, остается молчаливым.

Сознание, с другой стороны, способно накладывать свою целесообразность на природу, даже если последняя больше не дана в виде художественного произведения, а просто «признана» или «принята». В данном случае речь идет не о природных объектах, воспринимаемых как эстетические ландшафты, а о сознании, которое осуществляет свое предназначение автономно и без достаточных оснований. Это сознание действует в связи со случайным объектом, который в силу своей аморфности оказывается вовлеченным в процесс переживания возвышенного.

Таким образом, представление воображения играет минимальную роль в возвышенном. Именно поэтому в кантовской терминологии возвышенное называется «духовным чувством», противопоставляемым вкусу. Его область – это сфера целесообразности духа, который не зависит от целесообразности форм.

Возвышенное чувство не обусловлено целесообразностью объекта и не связано с рефлексивным суждением о нем. В отличие от прекрасного, которое побуждает субъект «слушать» природу и познавать самого себя через нее, возвышенное разоблачает природу, обращаясь к другому субъекту – к моральной идее. Здесь присутствует не просто наслаждение, а уважение, связанное с пietetом перед моральным законом.

Следуя логике перевернутой целесообразности, можно обнаружить, что возвышенное, несмотря на его безразличие к природе и форме, по-прежнему остается эстетическим. Это объясняется тем, что оно выражает субъективную целесообразность, которая не опирается на понятие объекта. Как и вкус, возвышенное представляет собой рефлексивное суждение без концептуальной привязки к объекту. Достаточно того, что оно относится к определению чувства удовольствия и неудовольствия. В эстетическом смысле возвышенное связано с субъективным состоянием духа, но не с объектом, который мог бы его вызвать. Возникающее в сознании ощущение не является результатом познания объекта, но само по себе несет достаточную информативность, определяя субъективное состояние. Это чувство, происходящее из логики, оказывается эстетическим, даже если оно игнорирует чувственные формы. В этом смысле оно также является непознавательным суждением.

Однако причины эстетического суждения различаются в случае вкуса и возвышенного. Это различие определяет систему интересов, создавая игру между ними. В возвышенном объект перестает быть причиной, определяющей изменение формы. Он существует не в силу собственной структуры, но за счет отсутствия формы или независимости от нее. В то же время он становится причиной для практического разума, усиливая его влияние на субъект. Разум расширяет свое господство в соответствии со слу-

чайным интересом, но не в принудительном порядке. Субъект обращается к закону не из-за внешнего воздействия, а исключительно на основании этического мотива – уважения. Безразличие возвышенного к форме является признаком его незаинтересованности. В трансцендентальном смысле способность самореализации оказывается принужденной, поскольку возвышенное требует «несчастья форм». Это приводит к изменению иерархии внутри познавательных способностей. Понимание и разум должны отказаться от своей актуализации, тогда как во вкусе происходит обратное – вкус пробуждает их через взаимодействие с формой. Если красота способствует познанию, возвышенное его разрушает. Разум, как способность чистых идей, заинтересован в ликвидации наличного и разрушении познавательных структур. Открывающаяся пустота приводит субъект к осознанию его морального предназначения.

Если в определенный момент эмпирический субъект, возбужденный возвышенной эмоцией, отложит «незаинтересованный интерес», он испытает результат этого состояния – моральный закон внутри себя. Однако его безразличие к формам объектов не должно проистекать из какого-либо интереса или его отсутствия, а скорее из простого отказа от интереса. Формы воображения не подлежат осуждению, пока они способствуют пробуждению «духовного чувства». В то же время отсутствие форм воображения несет в себе особый смысл, так как способствует осознанию субъектом его истинного предназначения. Если невозможность формирования ясных образов вызывает страдание, но в конечном итоге ведет к радости открытия высшей (этической) судьбы и вызывает уважение, это означает, что «несчастье форм» может быть целесообразно ориентировано на идею этого предназначения. В этом можно усмотреть определенное эстетическое измерение «дурного», не связанное с ужасным или безобразным, но создающее аморфное и лишенное формы. Сила чистого практического

разума оказывается расширенной и актуализированной, когда формам природы больше не удастся организовать себя в эстетически приятное целое. Здесь возникает избыток чистой рациональности, который чрезмерно утверждает себя, приводя к гипертрофированному чувству возвышенного. Практический разум использует страдание как инструмент, позволяющий подчеркнуть величие закона. Возвышенное, таким образом, парадоксально опосредует свет через тьму – ясность закона открывается через разрушение привычных форм.

Этот косвенный интерес, возникающая вторичная выгода, приводит к исчезновению природы перед лицом разума. Именно это состояние мотивирует «применение», его «случайное» использование, то, что сознание делает с природой (или антиприродой) в возвышенном переживании. Как отмечает Кант, «понятие возвышенного в природе далеко не так важно и богато выводами, как понятие прекрасного в ней, и что оно вообще указывает на целесообразное не в самой природе, а только в возможном применении ее созерцаний, чтобы сделать ощутимой в нас самих целесообразность, совершенно независимую от природы» [3. С. 253]. В этом смысле эмпирический субъект испытывает сильный интерес. «Несчастье форм» приобретает значение, а воображение, оказываясь в подчиненном положении, вынуждено следовать целесообразности, предписанной разумом. «Благодаря этому оно получает расширение и силу, которые больше того, чем оно жертвует, но основание которых скрыто от него самого; вместо этого оно чувствует пожертвование или лишение [чего-то] и вместе с тем причину, которой оно подчиняется» [3. С. 278]. Воображение теряет свою свободу, поскольку оказывается определенным к цели в соответствии с законом, отличным от закона эмпирического применения.

Кто и что извлекает пользу из этого процесса? «Жертвенная экономика» здесь становится центральным понятием: природа

приносится в жертву ради закона. «Случайное применение» природы обусловлено этим механизмом жертвенности, который пронизывает возвышенное. Уважение к закону достигается через отказ от форм. Субъект сопротивляется превратностям судьбы, но одновременно принимает неизбежность жертвенности. Жертва предполагает потлач – разрушение, трату данного. Она требует присутствия изобилия природных форм, чтобы затем обменять его на дар отсутствия. В этом заключается динамика возвышенного: закон практического разума становится доступным в эстетической сфере только через жертву. Таким образом, возвышенное всегда связано с онтологической жертвой. Прощение возможно только через отказ или дар, который сам по себе бесконечно ценен. Природа, принесенная в жертву, приобретает сакральный статус. Однако возвышенное требует именно такого онтологического кощунства: практический разум – «закон всех законов» – подчиняет продуктивное воображение своим условиям возможности и автономии. Это подчинение, однако, происходит добровольно. Воображение лишает себя свободы, чтобы сделать закон чувственно доступным. В этом акте эстетического самопожертвования оно возвышает закон в своих глазах.

Как и в любом жертвенном механизме, в расчете интересов учитывается «скидка» на чувства. Уничтожьте благосклонность – получите уважение. На первый взгляд, этот расчет прост и совпадает с диалектическим обменом, подобным тому, что можно наблюдать в диалектике хозяина и раба: отказавшись от удовольствия, субъект обретает признание. Однако Кант не идет по пути Гегеля, не рассматривая закон как объект сделки, в которой отказ от прекрасного может дать взамен этическую высоту. Напротив, Кант осуждает «слепоту» выбора цели и надежду на ее осуществление, которые характерны для подобной экономики жертвенности. Возвышенное, являясь «сильным

аффектом» и насилием над чувством, не может служить удовлетворению разума. Оно остается бесполезным в этическом смысле: закон не принимает формы, принесенные в жертву, как плату за признание. Он требует только чистого уважения, незаинтересованного подчинения. Ему не нужны героические демонстрации или мученичество. Уважение не является объектом торга и не может быть приобретено даже ценой самой природы. Оно непосредственно проистекает из морали как мотив, действующий в эмпирическом субъекте.

Если же понимать торг как ситуацию, в которой одна способность сознания уступает другой, например формальное представление подчиняется закону, то это подчинение выходит за пределы простой иерархии способностей. Здесь возникает фундаментальный вопрос автономии: уступка одной способности другой не просто меняет баланс между ними, но разрушает сам принцип практического разума, который требует безусловного уважения к закону. В этом смысле экономика способностей оказывается дезорганизованной.

Кант рассматривает подобное подчинение как преступление кощунства. Уважение, в его чистом виде, как идеал закона не может включаться в расчеты жертвенной экономики. Однако на своей темной стороне уважение сопряжено с утратой: эмпирический субъект не свят, он конечен. Но жертва конечного не способна обрести святость. Практический разум не может удовлетвориться ценой этой трансцендентальной сделки. Как пишет Кант, «энтузиазм можно сравнивать с безумием» [З. С. 286]. Это означает, что энтузиазм не является благочестием, а лишь профанным способом получить к нему доступ. Внутренний конфликт, который он вызывает, противопоставляет мотив божественного мотиву святого. Ф. Лиотар отмечает, что возвышенное порождает целую семью других состояний:

«гнев», «мятежное отчаяние», «разочарование», «печаль», «не-способность к риску». Перед лицом такого множества критический дух вновь сталкивается с проблемой возвышенного, и это открывает перспективу его дальнейшего анализа в антропологическом контексте.

Глава 7. Тропология vs онтология

В последнее время довольно часто обращается внимание на продуктивность взаимодействия философского и художественного мышления. Взаимная экстраполяция художественной и философской методологии, несомненно, обогащает обе культурные сферы. Но наряду с этим привлекает внимание и другая проблема подобных контактов: банализация художником наиболее сложных философских онтологий. Под банализацией подразумевается существенное упрощение философских идей, связанное с устранением ключевого онтологического напряжения философского дискурса и наивной редукцией его главных теоретических проблем.

Однако следует принципиально отказаться от эмпирического (социального или психологического) рассмотрения этого вопроса. Необходимо исключить из анализа механизма фальсификации такие факторы, как недостаточная компетентность художника, недобросовестность прочтения, сознательные искажения по причине социальной, религиозной или эмоциональной неприязни философа и т.д. Сама личность художника должна рассматриваться исключительно сквозь призму стилистических и риторических аспектов.

Процесс банализации философского дискурса во многом определяется его неизбежным переводом в тропологическое и фигуративное пространство, используемое художником. Сама структурная логика тропов является причиной существенного упрощения и искажения интерпретируемых философских идей. Виной этому становятся такие существенные атрибуты тропа, как

обратимость и симметричность. Оба свойства привносят диалектичность, нивелирующую ключевые несоизмеримости философской онтологии. Чисто структурный код симметричного тропологического обмена неминуемо поглощает необратимость, разорванность и перформативность онтологического дискурса.

Интерпретация теории возвышенного И. Канта Ф. Шиллером выбрана в качестве модели, демонстрирующей механизм тропологического поглощения онтологии, говорящей на трансцендентально-критическом языке. Модель взаимодействия Шиллера и Канта представляет взаимообратный переход тропологической, или познавательной, концепции языка в перформативную. В ней легко обнаруживается борьба двух лингвистических моделей, одна из которых ориентирована на познавательный акт, а другая – на онтологическое событие. И действительно, если искать наиболее точный лингвистический аналог онтологии, то таковым может выступить только перформатив. Перформативная модель описывает непреложность и необратимость события, указывающих на его истинность. Ведь случившееся истинно, потому что случилось. Сама фактичность события является условием его истинности.

В сценическом пространстве противостояния Канта и Шиллера в последующей истории мысли роль «Канта» превосходно исполнили Ницше и Деррида, а роль «Шиллера» – Шопенгауэр и Хайдеггер. На протяжении многих лет эпистемология тропа противостояла трансцендентально-критическому дискурсу, а познавательная функция языка вела борьбу с перформативной. При этом тропологическая система всегда открывала возможности для появления критического дискурса, но затем вновь стремилась его поглотить, насыщая собой всю область языка. В истории мысли язык власти наступающего события всячески сопротивлялся языку познания. При этом очевидно, что перформатив не

отрицает троп. Между тропологическим и перформативным существует разделение, которое не предусматривает какого-либо диалектически опосредованного перехода.

Стилистика шиллеровской работы «О возвышенном» (1793) является тропологической от начала до конца. Наиболее часто используемая фигура – хиазм. Текст Шиллера структурирован и организован по логике хиазма. Соседствующие предложения в тексте симметричны и крестообразны. Повсюду повторяется одна и та же стилистическая и тропологическая структура. Что это означает? На протяжении всего трактата мы имеем систему резко и строго очерченных противоположностей. Например, противоположность Природы и Разума выражена в противопоставлении Страха и Успокоенности. Природа выглядит опасной, вызывает Страх, а свободный Разум несет желаемую Успокоенность. В результате получаем систему парных противоположностей: Природа–Страх и Разум–Успокоенность. Отметим, что страх является атрибутом Природы лишь в ее возвышенных проявлениях. Человека страшит только возвышенная природа. Возвышенный Разум находится в состоянии свободного созерцания, и этим дарует успокоенность. Природа – это стресс, Разум – это покой. Указанная система противоположностей становится отправной для шиллеровского анализа.

Впоследствии Шиллер начинает доказывать, что возвышенное не есть Природа. Понятие возвышенного исключает все природные средства, которые использует человек для противодействия ее силам. Дело в том, что человек, сталкиваясь со страшным явлением природы, обязан ему противостоять. Он может делать это с помощью природных средств, устраняющих страх. Человек строит плотину, чтобы усмирить реку или корабль, способный противостоять буре. Но для Шиллера все эти события являются не возвышенными, а великими. «Есть средства, которые че-

ловек взял у природы (ловкость, хитрость, физическая выносливость) и они составляют свойства человека как существа природного; значит, за счет них он оказывает сопротивление явлениям природы не как интеллект, а как существо чувственного мира, не морально, благодаря своей внутренней свободе, а чисто физически» [11. С. 177].

Чтобы испытать чувство возвышенного, мы должны лишиться всех средств физического сопротивления. Мы должны искать защиты в нефизическом «я»: «Сила природы теряет свою возвышенность настолько, насколько она обуздана человеком и немедленно вновь становится возвышенной, когда торжествует над его ухищрениями» [11. С. 178]. Возвышенное возникает только тогда, когда страху противостоит Разум. Он подчиняет себе страх. Разум отстраняется от Природы, пребывая в границах собственной мысли. Противоположности меняются местами. Возникает симметричный переворот. Страх, связанный ранее с Природой, начинает ассоциироваться с Разумом. Если Разум может Страх сделать своим собственным атрибутом, то Природа вполне может позаимствовать атрибут Успокоенности. А человек будет иметь возможность наслаждаться покоем, безмятежно воспринимая насилие Природы. Ведь возвышенное доставляет удовольствие, только если Природой можно наслаждаться в состоянии покоя и умиротворенности. Наслаждение от возвышенного обусловлено превосходством нашего Разума и внутренней свободой духа. Таким образом, легко выстраивается хиазм: Разум–Страх, Природа–Успокоенность.

Подобная стилистическая структура определяет способ интерпретации Шиллером математического и динамического возвышенного у Канта. Немецкий поэт жестко противопоставляет разновидности возвышенного, делая их сугубо контрадикторными. Кроме того, Шиллер совершает явную номинативную подмену,

называя математическое возвышенное теоретическим, а динамическое – практическим.

У Канта математическое и динамическое возвышенное отнюдь не симметрично противостоят друг другу. Природу их очень сложного соотношения в тексте немецкого мыслителя довольно трудно определить. Познание и сила у Канта – разные инстанции, но не антитетичные. С одной стороны, существует сила самого познания, с другой – имеются силы, которые не подчиняются познанию и т.д. Взаимоисключение здесь отсутствует. А если отсутствует взаимоисключение, то о контрадикторности не может быть и речи. Оба вида возвышенного оторваны друг от друга. Между ними невозможно обнаружить диалектического перехода. Но момент взаимопроникновения или даже вторжения на территорию друг друга явно присутствует. Важно, что их взаимодействие не поддается тропологическому объяснению. Тропологическая модель в этом случае непригодна.

Несмотря на это, Шиллер спокойно противопоставляет теоретическое и практическое возвышенное. Логика тропа определяет направление его мысли: запускается привычная схема крестообразных переходов. Шиллер пишет, что теоретическое возвышенное противоречит побуждению человека к представлению, а практическое возвышенное противоречит побуждению к самосохранению. Эти два предложения совершенно подобны друг другу. В них ощутим полный синтаксический параллелизм. С одной стороны, она противоречит побуждению получить представление, с другой – побуждению к самосохранению. Везде присутствует принцип противоположности: теоретическое/практическое, познание/эмоция, представление/самосохранение. Трудность кантовского различения математического и динамического возвышенного Шиллер подменяет противоположностью теоретического и практического возвышенного. Номинативная под-

мена необходима Шиллеру для того, чтобы средствами противоречивой противоположности исчерпать и покрыть всю сферу возвышенного.

Когда Шиллер характеризует математическое возвышенное с точки зрения слабости нашей способности представления охватить большую величину, то это вполне корректно. Однако при анализе динамического возвышенного происходит существенная фальсификация. Практически возвышенным немецкий драматург называет предмет, от которого идет опасность, с которой наша физическая сила не может совладать. Этот вид возвышенного указывает на физическую ущербность человека. Природа может разрушить нас потому, что физически сильнее. Однако же понятие физической опасности, исходящей от Природы, в эмпирическом смысле слова, у Канта отсутствует.

Кант отмечает наличие подобной опасности. Но она возникает не в качестве непосредственной угрозы природной силы нашему физическому существованию, а как определенный шок или изумление, испытываемое человеком от встречи с колоссальным. Мы чувствуем, что наши способности, прежде всего воображение, не в силах охватить колоссальное в едином и целостном представлении. Причиной опасности для Канта является слабость нашего представления. Опасность связана со структурой воображения. Кант ничего не говорит об аффекте самосохранения. Немецкий философ не дает практических рекомендаций по поводу того, как защититься от бури. Он ничего не говорит о физическом или психологическом удовлетворении жажды самосохранения. У Шиллера практическое возвышенное угрожает нашей способности существования, условиям нашего бытия. На этом основании оно противоположно теоретически возвышенному, несущему угрозу лишь нашей познавательной способ-

ности. Существование противоположно познанию. Шиллер подчеркивает прагматичность практического возвышенного, а Кант апеллирует к структуре воображения.

Кроме того, Шиллер оценивает практическое возвышенное выше теоретического, потому что оно имеет дело с нашей способностью быть, а теоретическое – со способностью познавать. И действительно, когда хочешь выжить – не до познания. Конец существования не идет ни в какое сравнение с частичной утратой познавательной способности. В одном случае – реальный страх, в другом – временное неудовольствие. Бесконечность, в отличие от бури, не угрожает уничтожением. Эти выводы Шиллера эмпирически и психологически совершенно справедливы и разумны. Однако в этом случае драматург берет верх над философом. Канта интересовали проблемы способности воображения. Драматург же обязан взывать к аудитории, живописуя сценами страха. Бесконечность, будучи абстракцией, на сцене непредставима. Шиллер удивительно наивно, как художник, по-детски, теряет суть трансцендентальной проблемы. У Канта причиной страха является разрушение гармонии разума и воображения. И в этом сокрыт огромный философский интерес. Шиллер устремляется в область психологии страха. «Как я должен противостоять страху и с ним бороться?», «Как жить в тот момент, когда действительно страшно?» – это вопросы драматурга. Шиллер идеализирует практически возвышенное и психологизирует теоретически возвышенное.

Для Канта теоретическая проблема соотношения динамического и математического возвышенного крайне сложна. Для Шиллера она банальна. В последнем случае мы рассуждаем о психологической защите против страха. И этот вопрос понятен каждому из нас, потому что связан с повседневным опытом. Все мы знаем, что, сталкиваясь с опасностью, надо уповать на свой разум и черпать в нем силы. Справиться с опасностью или болью

можно лишь одним путем – осознать их, сделав предметом свободной игры собственной мысли. Существует некая разновидность интеллектуального веселья, которое способно противостоять угрозе и утешать в трудные моменты. Но проблема психологической защиты не является философской. Этот вопрос не входил в сферу интересов Канта. Шиллер наивно смешивает практическое и прагматическое с философско-теоретическим.

За интерпретацией Шиллера американский исследователь Пол де Ман обнаруживает глубокую идеологическую тенденцию. Он называет трактовку возвышенного Шиллера сугубо идеалистической, а самого поэта – ярким представителем «эстетической идеологии». «Эстетическое» определяется де Маном как соответствие между значением и его эмпирической манифестацией, логико-грамматической структурой языка и феноменально-когнитивной моделью человеческого опыта. Непрерывность между миром и языком связана с феноменализмом процесса означивания и понимания. «Эстетическая идеология» смешивает лингвистические структуры и формы чувственного восприятия, характеризующие наше познание объектов и процессов природного мира, отождествляет субъективное и объективное, интуитивное и концептуальное познание, мысль и природу, язык и феномен.

В противоположность эстетическому феноменализму де Ман обращается к Канту, который уже в «Критике чистого разума» характеризует идеализм как заблуждение, определяя его как ложное чувство возможности воплощения понятий чистого разума в чувственном созерцании. Чувственное изображение понятия Кант называет «гипотипозой»: «Для того чтобы доказать реальность наших понятий, всегда требуется созерцание» [3. С. 373]. Если мы имеем дело с чистыми рассудочными понятиями, то созерцания называются *схемами*. Если это идеи разума, то созерцания являются *символами*. Гипотипоза бывает схематичной, когда понятию, постигаемому рассудком, дается соответствующее

априорное созерцание. Например, треугольник или какая-либо другая геометрическая форма для априорного созерцания. Объединение понятия и созерцания. Де Ман именует «эпистемологически достоверным тропом».

Гипотипоза бывает символической, когда под идею разума понятие подводится по аналогии или по форме рефлексии. Например, идее невинности соответствует белая лилия, данная в созерцании. У Канта в символе идея разума всегда неадекватна воплощению в чувственном созерцании. Символическое воплощение является несовершенным, ибо идея может воплощаться только благодаря весьма приблизительной аналогии. Если произойдет адекватное символическое воплощение, то его нельзя будет отличить от схемы. Де Ман всячески поддерживает недоверие к непосредственной и чистой референциальности, выраженной в эстетическом соответствии между чувством и значением.

Особо высоко оценивается кантовское описание природы как возвышенного феномена, поскольку здесь философу удается избежать экономики обмена между природой и мышлением. В теории возвышенного постулируется свобода от природного мира. Для де Мана наиболее интересен кантовский пассаж о природе возвышенного, который воспроизводится им и в статье «Феноменальность и материальность у Канта» и в «Кантовском материализме»: «...если вид звездного неба называют возвышенным, то в основе суждения о нем не должны лежать понятия о мирах, населенных разумными существами; и на светлые точки, которыми, как мы видим, наполнено пространство над нами, [должно смотреть] не как на их солнца, движущиеся по весьма целесообразно установленным для них орбитам, а только так, как его и видят, [т.е.] как на широкий свод, который обнимает все; и только при таком представлении мы и должны определять возвышенный характер, который чистое эстетическое суждение приписывает этому предмету. И на океан мы должны смотреть иначе, чем мы

его мыслим, обогащенные всевозможными знаниями (которые, однако, не содержатся в непосредственном созерцании), например не как на обширное царство подводных обитателей, не как на великий резервуар воды для испарений, которые наполняют воздух облаками на пользу суше, и не как на стихию, которая хотя и отделяет части света друг от друга, но, несмотря на это, делает возможным максимальное общение между ними: все это дает только телеологические суждения; а надо, как это делают поэты, уметь находить океан возвышенным, исходя из того, что видит глаз; например, смотреть на него, когда он спокоен, как на ясную зеркальную гладь воды, ограниченную только небом, а когда он не спокоен – как на бездну, угрожающую поглотить все» [3. С. 279–280].

Итак, видеть природу как возвышенную – воспринимать в отсутствии какого-либо суждения о ее свойствах с позиции целесообразности. Рассматривать объект, предполагая цель, – значит, рассматривать его с точки зрения телеологической, а не эстетической целесообразности. Если мы смотрим на небо и океан с позиции их пригодности для рождения и развития живых организмов на нашей земле, то считаем их лишь инструментами реализации внешних целей. В пику этому мы должны созерцать природу так же, как это делают поэты, т.е. внимать исключительно ее внутренней форме. На воду и землю нужно смотреть как на свод и зеркальную поверхность, не задумываясь об их целях.

«Эстетическая идеология» заставляет воспринимать природу как продукт, созданный в соответствии с нуждами человека (даже если внешне это не проявляется). Форма внутренне очеловечивается. Момент такой феноменологизации ощутим и у Канта. Однако для немецкого мыслителя этот аспект не столь принципиален. Де Ман полагает, что в кантовском описании возвышенного органический и антропологический элементы извлечены из природы. Кант противопоставляется традиционному органицизму.

Для де Мана кантовское возвышенное – это конструкт, лишенный значения. Причем созерцание возвышенного несет на себе печать архитектурного события. Любимый пассаж – процитированный фрагмент из Канта – де Ман характеризует как архитектурно-тонический. «Доминирующее созерцание в кантовском отрывке, – пишет де Ман, – созерцание звездного неба и океана как архитектурных конструктов. Звездное небо есть свод, который покрывает все земное пространство, словно крыша – дом. Пространство у Канта, как и у Аристотеля, выражаясь поэтическим языком, подобно дому на этой земле, где мы ощущаем себя в безопасности» [23. Р. 81].

Однако кантовская архитектоника обозначает вовсе не человеческое присутствие и обитание. Поэт воспринимает мир не в телеологической, а архитектурно-тонической манере. Небо у Канта – это не свод, под которым находит свое убежище человек. Де Ман настаивает на том, что «никакие разумные способности не вовлечены в кантовское созерцание океана и звездного неба» [23. Р. 82]. У немецкого мыслителя отсутствует противопоставление формы целесообразной и формы, наполненной гуманистическим смыслом. Де Ман полагает, что кантовская сцена содержит нечто абсолютно простое и доступное глазу. Горизонт созерцания находится под прицелом «чисто окулярного видения» [23. Р. 83] и «неподвижно-холодного каменного взгляда» [23. Р. 127]. Однако это созерцание природы вовсе не является эмпирически буквальным. Природа – это здание, которое нужно воспринимать не как человеческое жилище, а как нечто совершенно иное.

Де Ман обращается к «Логике» Канта. Немецкий мыслитель приводит в пример дикаря, наблюдающего дом, но не имеющего представления о его использовании. Он видит тот же объект, что и другие люди, которые осведомлены о функции данного предмета. Но с формальной точки зрения познания дикаря и цивилизованного человека различаются. «В первом случае оно – простое

созерцание... в другом случае – созерцание и понятие. Поэт, смотрящий на звездный свод, чист как дикарь» [23. Р. 81].

Дикарь, который осматривает дом, не понимая, что тот служит целям человеческого проживания, воспринимает лишь его форму. Созерцая, он не ведаёт, *что* созерцает. Тот, кто видит дом, зная о его предназначении, владеет как созерцанием объекта, так и понятием, организующим это созерцание. У Канта созерцание связывается с понятием, когда рассудок схватывает эмпирический мир. В этом и заключается *буквальное* видение.

Простое созерцание явленного без упорядочивающих понятийных категорий превратится в созерцание непонятого хаоса. Такое схватывание чувственных данных фактически невозможно. Мы знаем, что ряд понятий является априорно необходимым для эмпирического созерцания, определяя цели объектов опыта. Кантовское эстетическое созерцание предполагает наше восприятие дома, как если бы это был не дом.

Однако, когда мы видим природу, не накладывая телеологию на ее формы, нельзя сказать, что мы созерцаем ее формы буквально, т.е. абсолютно ясно и прозрачно. Скорее, мы видим метафору, позволяющую вынести за скобки все категоризирующие версии созерцаемой формы. Мы узреваем бесцельную форму, которая суть «в себе» и априорна эмпирически структурирующим тропам. Де Ман утверждает, что «кантовское видение едва ли может быть названо буквальным, что должно означать его возможную фигурализацию или символизацию посредством суждения. Только одно слово приходит на ум: *материальное* видение» (здесь и далее в цитатах курсив автора. – *Е.Н.*) [23. Р. 83]. Материализм противостоит эмпирическому буквализму. Кантовское эстетическое созерцание де Ман называет «формальным материализмом» [23. Р. 83].

Итак, де Ман противопоставляет идею, воплощенную в явлении, тавтологическому явлению глаза. Тем не менее его истолкование сталкивается с трудностью. С одной стороны, «возвышенное» воспроизводит скептицизм «Критики Чистого разума» по поводу природного воплощения идей. По Канту, возвышенным является такой объект природы, представление которого заставляет разум мыслить о неспособности природы достичь изображения его идей. С другой стороны, в некотором смысле возвышенное является воплощением идей разума. Ведь слабость воображения при освоении возвышенного превращается в силу, утверждающую необходимость разумной способности. Наивной версии символического воплощения у Канта, конечно же, не существует, но негативный аспект в возвышенном эффективно воспроизводит форму представления (*Darstellung*).

Возникает проблема: «Как возможно примирить конкретное представление идей с чистым окулярным видением, *Darstellung von Ideen* с *Augenschein*?» [23. Р. 83]. В некотором смысле Кант воссоединяет представление идей с окулярным видением. Де Мана интересует проблема соотношения между двумя архитектониками: архитектоники, возникшей в первой «Критике», которая «определяет архитектонику как органическое единство систем» [23. Р. 88], и «материальной архитектоники видения» [23. Р. 87] в третьей «Критике».

Американский исследователь противопоставляет органицистское прочтение Канта и его собственное «материалистическое». У Канта «органицизм» и «материализм» находятся в состоянии борьбы. И все же де Ман пытается убедить в торжестве эстетического материализма. Непосредственно после рекомендаций по поводу созерцания звездного неба и океана у Канта следует обращение к человеческому телу: «...то же самое надо сказать о возвышенном и прекрасном в человеческом облике: мы не должны смотреть на понятия целей, для чего существуют все члены его

тела, как на определяющие основания суждения и не должны позволить согласию с этими целями *влиять* на наше (в таком случае уже не чистое) эстетическое суждение» [3. С. 280]. Отделение частей тела от их функций действительно создает странный расчлененный портрет. Мы должны рассматривать наши члены, руки и ноги независимо друг от друга. Органическое единство тела перестает быть актуальным. Мы вынуждены воспринимать наши органы так же, как дикарь разглядывал дом, не имея представления о его назначении. Разрыв с эстетической органической формой приводит к столкновению с безжизненными частями тела, лишенными какой-либо внутренней жизни.

Сравнивая этот набор органов с описанием неба и океана, де Ман полагает, что свод может выступать метафорой некоего целесообразного единства без цели. Значимость видения дикарем дома становится очевидной: он видит своды так же, как поэты видят облака и океаны. И целостный эффект такого созерцания становится понятен, когда мы созерцаем тело в виде множества разрозненных частей. Тело превращается в некое подобие эстетической машины. Возникает теоретическая безжизненность как особая версия «радикального формализма» [23. Р. 128].

Для де Мана кантовский материализм носит скорее контрэстетический характер. Хотя на самом деле он и представляет собой подлинное эстетическое созерцание. Кант предлагает особый вариант эстетической формы, которая, ради исключения всего неформального содержания и всех целей, предусматривает «искаженное» истолкование сооружений, тел и природных явлений.

Дальнейшее развитие эстетики, по мнению де Мана, лишь фальсифицирует кантовские эстетические принципы. А, точнее – идеологизирует их. В особенности это касается ближайшего последователя немецкого мыслителя – Фридриха Шиллера, который неверно переоценивает кантовское соотношение математи-

ческого и динамического возвышенного, ставя практическое возвышенное выше теоретического. Кант трактует возвышенное как способ суждения в противоположность его предмету. Возвышенное – не качество объекта, а качество его схватывания. Не существует эмпирического объекта, который бы соответствовал данному суждению. Шиллер акцентирует внимание на непосредственной реакции на возвышенное событие. Шиллер вводит в теорию возвышенного прагматический элемент, придавая кантовской теории практическое значение. Но «материализм» Канта не является эмпирическим, и его нельзя так просто трансформировать в практическую сферу.

Де Ман упрекает Шиллера и его последователей в том, что они сделали эстетику прагматической и идеалистической одновременно. Идеалистическая идеология радикально разрывает сферу природного и морального «я», мышления и чувств, чистый интеллект и материальный мир, доступный чувственному опыту. Связь прагматического момента и идеалистической идеологии ведет к антропологизации, психологизации эстетического пространства. Именно это приводит Шиллера к эстетическим утопиям свободного гуманистического образования (эстетического образования) и эстетического государства, чей политический порядок есть результат такого образования.

Кантовская эстетическая формализация является «незаинтересованной», лишенной антропологической ценности. Из нее вычищено психологическое, этическое, этническое содержание, ибо в противном случае она была бы столь же случайной, как эмпирический вкус. Эстетическое созерцание не может быть психологическим событием, лишенным устойчивой формы и не поддающейся теоретизации. В противовес Канту Шиллер антропологизировал эстетику, наполнив ее человеческими аффектами. Кантовский материализм включает в себя видение природных форм,

лишенных всякой целесообразности. Кант учит созерцанию дегуманизированной природы, которая не содержит и не откликается на какие-либо человеческие цели. Шиллер, по существу, разместил на этой сцене «человеческое», выдвигая его в качестве определяющей сущности искусства, которое дает смысл культуре и существованию государства. Это очеловечивание, или антропологизацию, де Ман называет переходом от познавательной к перформативной модели эстетики. Перформативная модель эстетики и лежит в основе «эстетической идеологии», которая, как отмечает де Ман в «Сопроотивлении теории», есть «смещение лингвистической и природной реальности» [22. Р. 11].

Кантовский материализм есть вариант познавательной эстетической модели. Кантовское возвышенное – это выбранный способ истолкования. Кант призывает смотреть на небо и океан, так же как это делают поэты. Мы обязаны нейтрализовать телеологическую составляющую. Эстетическое созерцание – это процесс искусственного омертвления облаков, океана и даже человеческого тела. Процесс их полной материализации. Такое видение и есть подлинное перспективное и онтологическое. Истолкование прошлого перед лицом присутствия предполагает рассмотрение форм прошлого, как если бы они были для нас лишены всяческого смысла. Необходимо «снятие» прежнего содержания, связанного с этими формами, предусматривающее процесс дистанцирования и деструкции. Элементы прошлого перед лицом настоящего являются строениями, на которые смотрит дикарь.

Возвращаясь к началу главы, где постулировалось противостояние тропологической и перформативной моделей, необходимо сказать следующее. Безусловно, наличие тропологической системы следует признать и у Канта. Но у философа она имеет исключительно формальный характер. Это – чисто лингвистическая структура, которая функционирует совершенно автономно.

У Шиллера троп *используется* телеологически как цель идеологического желания, а именно желания по преодолению страха. Троп перестает быть структурой. Он начинает идти на поводу весьма специфического желания. Троп приобретает прагматическое и эмпирическое содержание, которого не существовало у Канта. Структура становится центром искажения и фальсификации мысли немецкого философа. Анализ средств языковой выразительности и изобразительности в стилистической системе художника дает реальную возможность предсказывать направление интерпретации философского дискурса и объяснять его возможные трансформации.

Глава 8. Возвышенное и трагическое в онтологической перспективе

Онтологическое рассмотрение возвышенного тесно связано с подобной же интерпретацией трагического. Ключевой фигурой для анализа онтологического смысла трагического является Фридрих Гельдерлин.

Теория трагедии Шеллинга и Гегеля соседствует с интерпретацией Гельдерлина, занявшего значительное место в теории и практике трагического искусства. Дистанция между этим великим немецким поэтом и переводчиком трагедий Софокла и его сокурсниками по Тюбингену очень незначительна. Более того, Гельдерлин наиболее тесно сотрудничает с теорией трагедии при обосновании спекулятивной диалектики. Тем не менее Гельдерлин для немецкой идеалистической традиции является фигурой пограничной. Например, Мартин Хайдеггер, разрабатывая алетическую концепцию истины, которая отходит от платоновско-картезианской и спекулятивно-диалектической, обращается именно к лирике Гельдерлина. Ф. Лаку-Лабарт полагает, что Гельдерлин как бы «одновременно обнажает спекулятивно-трагическую матрицу, которую сам стремится тщательно разрабатывать (и целые его пассажи в проблемном горизонте феномена трагедии движутся в этом направлении), так и проводит сложную работу по разрушению спекулятивного мышления, что дает ему в конечном счете ресурсы для какого-то “другого” мышления» [15. Р. 211].

Ф. Гельдерлин превращается в «случай» (Лаку-Лабарт), на основе которого становится возможным поставить вопрос о границах спекулятивного мышления. Но не потому, что немецкий поэт

каким-то образом критикует или сознательно противостоит его принципам. Наоборот, он столь ярко и отчетливо в своих теоретических рассуждениях эксплицирует горизонт спекулятивной мысли и очерчивает ее границы, что в этом же движении становится возможным обнаружить элемент трансгрессии, выхода за пределы традиционной идеалистической модели. «Гельдерлин» и его уникальная позиция обозначают пространство деконструкции спекулятивного, т.е. того места, где оно самораспускается и саморазрушается в момент возвещения всей силой своего грандиозного системотворчества.

В своих оценках трагедии Гельдерлин практически не расходится с Шеллингом. Трагедия является проявлением самой сущности искусства, наиболее точной поэтической формой. В трагическом сочинении находят покой мучительные конфликты и противоречия свободы и необходимости, божественного и человеческого и т.д. Как отмечает Лаку-Лабарт, «Гельдерлин разделяет общую идею всего идеализма, что трагедия является абсолютным *органоном*, или, заимствуя выражение Ницше, относимое им к *Тристану* (работа, в которой Ницше фиксирует приблизительно ту же самую вещь), органоном “всего искусства, *opus metaphysicum*”» [15. Р. 224–225].

Наиболее важная и самая сложная для интерпретации оценка трагедии Гельдерлином сосредоточена в следующем высказывании: «Значение трагедий наиболее просто осознается сквозь призму парадокса. Поскольку вся власть распределена по справедливости и в равной степени, то все изначальное проявляется не в свойственной ему исходной силе и мощи, но, в соответствии со своими возможностями (*eigenlich*), проявляется в своей слабости. Следовательно, свет жизни (*Lebenslicht*) и явленности принадлежат, только исходя из собственных возможностей (*recht eigentlich*), слабости всякого целого (*jedes Ganzen*). Именно потому, что в Трагическом знак сам по себе является ничтожным и

бездействующим, источник открыто возвещает о себе. Собственно говоря, источник может появиться только в своей слабости, но поскольку сам по себе знак устанавливается как ничтожный $= 0$, то тогда оригинал, также будучи скрытым основанием всего в природе (jede Natur), может объявиться на свет. Если природа открывается в своих слабых способностях, то тогда, когда она показывает свои наиболее сильные дарования, знак $= 0$) (цит. по: [27. Р. 46]).

Этот, на первый взгляд, загадочный фрагмент был написан Гельдерлином между 1789 и 1800 гг. и связан с его пониманием природы. В этом отрывке немецкий поэт хочет показать, что в столкновении человека и природы человек не только является ее слугой и рабом, но природа также обнаруживает свою глубокую зависимость от человека. Парадокс, о котором заявляется в начале отрывка, касается того, что художественная и образосозидающая энергия есть настоящая услуга, которую человек оказывает природе. И этот парадокс объясняет значение трагедии. Поскольку «вся власть распределена по справедливости и в равной степени», то нечто изначальное по своей сущности, т.е. природа, не способна появиться в «свойственной ей подлинной силе и мощи». Исходя из собственной власти и в соответствии со своими возможностями, она может «проявляться только в своей слабости». Диалектический процесс, при котором сильное может возникнуть только исходя из собственной власти как нечто слабое и требует чего-то слабого, чтобы проявить свою силу, доказывает необходимость существования искусства.

В искусстве природа больше не проявляется, опираясь исключительно на свои «собственные» силы. В данном случае она опосредована знаком. В трагедии таким знаком является герой. Не будучи способным господствовать над силой природы, которая в конечном счете разрушает его, трагический герой является

«ничтожным и бездействующим». Но в результате гибели трагического героя, когда знак равно 0, природа в своих наиболее сильных способностях оказывается победителем.

Гельдерлин интерпретирует трагедию как жертвоприношение, которое человек предлагает природе для того, чтобы она смогла проявиться во всей своей мощи и адекватной ей силе. Трагический знак, фигура страдающего героя есть местоположение откровения того, что есть. Именно эта услуга, которую человек оказывает природе, придает его существованию смысл. Она реализуется только в момент смерти, когда герой становится знаком, по своей ничтожности равным 0. Этот конфликт между природой и искусством в трагедии приходит к своему разрешению. В это же время (1798–1800 гг.) Гельдерлин пишет фрагмент, в котором он «определяет трагедию как “метафору интеллектуальной интуиции” (Über den Unterschied der Dichtarten)» [15. Р. 225]. Трагедия является важнейшим связующим звеном между фиктеанской интеллектуальной интуицией и безымянным «бытием» в направлении к абсолютному единству субъекта и объекта.

Несмотря на довольно сильные теоретические ограничения гельдерлиновской интерпретации трагедии и ее связь с шеллинговским истолкованием, можно предполагать некое смещение, которое позволяет «вынести» горизонт мысли Гельдерлина за пределы спекулятивной теории. Теория трагического является опорным пунктом внутреннего сдвига, происходящего с топикой спекулятивного. Возникает нечто, что препятствует самозавершению спекулятивного, сковывая и временно откладывая его. Нечто «вонзается в него настолько, что вытягивает в спираль и доводит до состояния коллапса. Или же оно прерывает спекулятивное и провоцирует его “спазм”» [15. Р. 227].

Движение, вследствие которого совершаются подобные аберрации, Ф. Лаку-Лабарт называет поворотом назад, или повторением, связанным с указанием на сущностные характеристики

трагедии. Поскольку конституирование модели спекулятивной трагедии основано на восстановлении принципов аристотелевской миметологии и теории катарсиса, то настойчивое возвращение Ф. Гельдерлина к общей теории мимесиса вполне укладывается в рамки этой программы. Однако этот поворот к мимесису ведет Гельдерлина как за пределы аристотелевской поэтики трагедии, так и за пределы ее философской интерпретации. Немецкий поэт приближается к религиозным и ритуальным функциям трагедии. Возвращение к проблематике миметического способа высказывания ведет к серьезной дезорганизации диалектической схемы трагедии.

Тема конфликта между природой и искусством находит свое воплощение в знаменитой трагедии Гельдерлина «Смерть Эмпедокла». Эмпедокл является воплощением антагонизма между природой и искусством. Он становится человеком, в котором эти противоречия объединены на столь глубоком внутреннем уровне, что становятся чем-то единым, воплощенным в его личности. Трагичность ситуации заключается в том, что Эмпедокл должен погибнуть ради им же воплощаемого примирения. Он должен погибнуть именно потому, что воплощает это примирение, пронизывающее всю сферу его чувств.

С одной стороны, состояние примирения может быть распознано, только когда изначально объединенное во внутреннем единстве подвергается разделению через конфликт. С другой стороны, физическое единство должно быть совершенно очевидным и должно носить временный характер. Это единство должно быть уничтожено и превзойдено. В противном случае универсальное растворится в индивидуальном. Эмпедокл становится жертвой своего времени, а его судьба воплощает судьбу любой «трагической фигуры». Эмпедокл у Гельдерлина является фигурой спекулятивного желания и ностальгии по Единственному и Целому. Как от-

мечает Лаку-Лабарт, «этот одинокий субъект, в сущности, является оправданием спекулятивного самоубийства» [15. С. 228]. Эта, по замыслу Гельдерлина, «современная трагедия» является «трагедией трагедии или даже... трагедией теории трагедии» [15. Р. 228].

Трагическое разрешение антагонизма природы и искусства превращается в творчестве позднего Гельдерлина в противоречие между Богом и человеком. Трагическое заключается в ужасном факте соединения Бога и человека, в полном объединении силы Природы с сокровенными глубинами человеческого духа, которое воспринимается в процессе ничем не ограниченного становления и проходит через очищение безграничным разделением. Здесь вновь возникает проблема катарсиса, которая выходит за пределы поэтики, а привносит мысль об отношении человеческого и божественного, земли и неба, природного и культурного. Проблема катарсиса вписывается в важнейшую онтологическую проблему о чередовании или обмене собственного и несобственного. Наиболее трагичное у Гельдерлина отождествляется со спекулятивным желанием бесконечного и божественного и отбрасыванием в раздельное, разъединенное и конечное. Трагедия становится катарсисом спекулятивного.

Именно с этими мыслями Гельдерлин переходит от собственной трагедии Эмпедокла к переводам и комментариям «Царя Эдипа» Софокла. Обращение к эдиповскому сценарию обусловлено острым осознанием ошибочности спекулятивного соблазна Эмпедокла. Фундаментальный мотив вины Эдипа Гельдерлин видит в спекулятивном и религиозном соблазне, который охватывает трагического героя. Эдип виновен в том, что он действует как жрец. Святотатство Эдипа связано с избыточной интерпретацией слов оракула. Слова оракула об очищении Земли от скверны подразумевают исключительно сохранение гражданского порядка. Трагическая вина Эдипа состоит в том, что он подверг социальную

болезнь религиозной интерпретации. Трагический герой движим желанием исполнить ритуал и исцелить от скверны, которую он считает священной. В этот момент он перешагивает за пределы человеческих границ, присваивая божественную позицию.

Трагедия как катарсис спекулятивного представляет собой лишение права собственности, запрет на присвоение, экспроприацию. Именно поэтому Эдип является воплощением безумия познания и самосознания. Ведь познание – это не что иное, как стремление к присвоению. Вводя в действие священо-диалектический процесс, трагедия откладывает его кульминационный момент, парализуя изнутри. Миметическая структура трагедии перестает гарантировать примирительный поворот к тому же самому, т.е. к исходной точке. Трагический спектакль несет потерю всякой безопасной, равновесной и надежной позиции, представляя бесконечный процесс расприсвоения. Структурно-диалектическая концепция организации трагедии изменяется. Структура трагедии становится неподвижной и парализованной. Однако эта неподвижность вовсе не наносит ущерба постоянно активной диалектической динамике противоположностей, которые продолжают оставаться «мотором» трагедии. Диалектические и онтологические ресурсы трагической структуры остаются, несмотря на ее торможение.

Гельдерлин преодолевает спекулятивное не только не выходя за его пределы, а, наоборот, постоянно утверждая его. Выход за пределы спекулятивного ни в коем случае не означает какую-либо критичность Гельдерлина по отношению к традиции спекулятивного мышления. Ж.-Л. Нанси, например, подчеркивает, что Гельдерлин «*желает* спекулятивного не меньше», чем Гегель. И далее: «Гельдерлин вместе с Гегелем и до него доводит идеализм до своего завершения; он организует его вокруг этого «гармонично противоречивого Единого» [25. Р. 75]. Десистематизация трагедии и ее расчленение начинаются именно тогда, когда

диалектическая организация утверждается с максимальной силой. Не только с именем Гельдерлина связывается возможность новой концепции трагедии, выходящей за пределы спекулятивной модели мышления. Ф. Шлегель вполне осознанно говорит о «теории философской трагедии», которая «еще совершенно неизвестна» [12. С. 111]. «Собственное естественное развитие и поступательное движение приводит характерную поэзию к *философской трагедии*, этой полной противоположности эстетической трагедии», – пишет лидер йенского романтизма. Цель эстетической трагедии – высшая гармония. Конечный результат философской трагедии – «крайняя дисгармония» [12. С. 111]. Философская трагедия затрагивает вопрос о соотношении человека и его судьбы в виде «совершенного раздора» [12. С. 112]. Шлегель говорит о рождении философского содержания трагедии в эстетической форме: «Событием называется то смешанное явление, где преобладает судьба. Поэтому *объектом философской трагедии* является трагическое событие, по своему составу и внешней форме – эстетическое, по содержанию же и духу – философски интересное» [12. С. 112]. Главное впечатление от философской трагедии – максимум отчаяния. Итог трагедии – «*колоссальный диссонанс*, разделяющий человека и судьбу» [12. С. 113].

Деструктурирование шеллинговской модели трагедии Ф. Лаку-Лабарт связывает с неким «неподвижным истощением диалектического процесса, который обозначает время в бесконечном колебании между двумя полюсами противоположности, всегда бесконечно отдаленными друг от друга» [15. Р. 230]. Момент приостановки заключается в том, что диалектический процесс, в котором наиболее близкое становится наиболее далеким, максимально чужое – максимально своим, наиболее внутреннее превращается в наиболее внешнее, носит непрекращающийся и безостановочный характер. Безумие Гельдерлина помогло ему в

этом прозрении. «Предпосылки безумия – подчас только лишь особая чуткость к некоторым формам восприятия мира, присутствующим греческой трагедии» [2. С. 190], – отмечает Рене Жирар.

«Логике» открыто-закрытого, обмена излишка присутствия и излишка отсутствия, чередованию присвоения и растраты «можно дать имя, следуя гельдерлиновской терминологии (за неимением чего-то лучшего), “гипербологики”» [15. Р. 231]. Именно за счет «гипербологики» образуемый ею излишек и избыток спекулятивного направляется в противоположную сторону от примирительного синтеза. Временную приостановку набирающего скорость катастрофического процесса чередования, колебания и вибрации противоположностей Гельдерлин обозначает словом «цезура». Цезура, представляющая собой некое контрритмическое вторжение, становится необходимой для того, чтобы связать бесконечное ритмическое чередование противоположных представлений в кульминационной точке и достичь какого-либо равновесного состояния, которое предохраняет от выдвигания вперед и доминирования одного из полюсов противоположностей. Цезура как интервал «между» является «пустым» моментом, торозящим процесс ритмического чередования.

Р. Жирар в «Насилии и священном» отмечает, что такие характеристики персонажей трагедии, как гнев, тирания, принадлежат всем персонажам именно потому, что они чередуются: «Вся трагедия – сплошное чередование, но непрестанно действует та непобедимая склонность нашего сознания замораживать чередование в какой-то точке». Эта склонность «придает протагонистам псевдоопределенность, преобразуя подвижные оппозиции в стабильные различия» [2. С. 183]. Все герои трагедии испытывают «превратности», чередования. Оппозиции трагедии в высшей степени подвижны. Любой мотив трагедии затронут чередованием, погружен в «ритмы чередования» [2. С. 184].

Жирар говорит о чередовании объекта желания, о ритмическом обмене оскорблениями в трагическом агоне, чередовании между «подъемом» и «падением», изменяющим отношение между отношением господства и подчинения (это постоянно меняющееся отношение господства и подчинения «нельзя свести к диалектике отношений господина и раба, поскольку оно совершенно лишено стабильности, поскольку оно не ведет ни к какому разрешающему синтезу» [2. С. 188]), чередующееся наличие или отсутствие *thymos*-а («гнева»), то, что названо в психиатрии *циклотимией*. «Головокружительные качания трагического взаимоотношения» [2. С. 190] – вот главный момент трагедии.

Рене Жирар отмечает, что Гельдерлин был первым, кто «угадал смысл трагического понятия превратности». И таких превратностей в трагедии великое множество: «...бог, посещающий поэта, открывается лишь затем, чтобы скрыться» [2. С. 190]; «...память о присутствии во время отсутствия и об отсутствии во время присутствия сохраняется, и ее хватает и чтобы обеспечить непрерывность индивидуального бытия, и чтобы поставить вехи, делающие радость обладания еще более пьянящей, а горечь утраты – еще более острой»; «то существо, считающее себя навеки падшим, в экстазе наблюдает за собственным воскрешением, то, наоборот, существо, принимающее себя за бога, в ужасе обнаруживает, что заблудилось» [2. С. 191].

Жирар очень точно описывает тормозящий процесс ритмического чередования в трагедии. Ритм чередования поражений и побед в трагедии стирает различие антагонистов в момент их взаимопревращения. Специфика персонажей стирается ритмом циклотимии. Но «непосредственно наблюдается не стирание различий, а их последовательная инверсия» [2. С. 193]. При нефиксируемых различиях антагонисты в трагедии становятся двойниками. Потрясающая скорость чередования приводит к торможению процесса, состоянию «непульсирующего времени» (Ж. Делез). Жирар дает

превосходное описание феномена удвоения и повторения в трагедии: «...по мере нарастания кризиса различие, будто бы разделяющее антагонистов, качается между ними все быстрее и все сильнее. За каким-то порогом моменты невзаимности чередуются с такой скоростью, что становятся уже неразличимы. Они накладываются друг на друга и слагаются в комплексный образ, где наконец смешиваются все предыдущие “подъемы” и “падения”, все “крайности”, которые до того друг другу противостояли и друг друга сменяли, никогда не смешиваясь. Вместо того чтобы видеть и в своем антагонисте, и в себе воплощение отдельного момента структуры, всегда разного для них обоих, всегда уникального, субъект обнаруживает и на той и на другой стороне два симультанных воплощения всех этих моментов сразу, в каком-то почти кинематографическом совмещении» [2. С. 195]. Идея «бешеного качания» приводит к тому, что «на краткий миг все крайности соприкоснулись, все различия расплавились» [2. С. 197].

Как здесь не вспомнить великий фрагмент Парменида, говорящий о людях, доверяющих чувствам: «Мечутся, глухи и слепы равно, невнятные толпы/ Коими “быть” и “не быть” одним признаются и тем же/ И не тем не же, но все идет на попятную тотчас» [7. С. 296]. И здесь же – остановка. «Есть, одно, сплошное» [7. С. 296] с «кинематографическим совмещением», которое характеризует переживания бытия: «Все непрерывно тем самым: сомкнулось сущее с сущим» [7. С. 296]. И в этом суть хайдеггеровского «присутствия», гельдерлиновской цезуры, характеризующих миг чистого присутствия. Как справедливо отмечает В. Бибихин, «бытие и есть тождество, мгновенная схваченность всего в его абсолютно неотменимом равенстве самому себе» [1. С. 90]. Бытие – остановка в мгновении. Цезура – это схваченность, остановленность всего способом озарения. «Эта гармонизация, – пишет Жирар, – уже намечена во всякой подлинно тра-

гической или комической перспективе» [2. С. 194]. Эта гармонизация возникает тогда, когда различия уничтожаются, но при этом не снимаются. Циклотимия Гельдерлина ведет к алтейной концепции истины Хайдеггера, которая направлена против спекулятивной онтологии.

Циклотимия является важнейшей характеристикой того трансцендентального факта, который М. Хайдеггер назвал «онтологической разницей» между сущим и бытием. *Dasein* располагает себя в разрыве, «нахождении между». «Мы сами же и есть переход, “ни то, ни другое”. Что такое это наше колебание между “ни то-ни то”? Ни одно, ни, равным образом, другое, вечное «пожалуй, и все-таки нет, и однако же» [9. С. 119–120]. Гипертрофированное колебание и чередование являются неотъемлемой частью переходного состояния *Dasein*.

«Гипербологика» Гельдерлина тесным образом связана с логикой «двойного зажима» (*double bind*) Грегори Бейтсона, из которого во многом происходит концепция «миметического соперничества» Р. Жирара. В ситуацию «задержки» индивид попадает тогда, когда значимый для него другой человек передает ему одновременно два равноуровневых сообщения, одно из которых отрицает другое. Разрыв цикличности в трагедии непосредственно связан с изменением понятия времени. Нам хорошо известен анализ Ж. Делеза понятия «время» у Канта, в котором он связывает кантовский подход ко времени с гамлетовской формулой «Распалась связь времен».

Время Античности было цикличным. Круг времени, являющийся мерилom движения планет, становится основанием знаменитой формулы о времени как об образе вечности. С Канта время утрачивает свою циклическую форму и становится прямой линией, как если бы кто-то выпрямил спираль. Циклическое время совершает ограничение, которое всегда признавалось как наибо-

лее значимый акт для греков. Когда время становится прямой линией, то граница будет существовать не в смысле ограничения, а в смысле крайности или предела, к которому будет стремиться сущее. Атмосфера времени будет подчиняться логике «предела». Речь идет не об упрощении фигуры времени, а о ее серьезном усложнении.

Фигура Гельдерлина в связи с переходом циклического времени к линейному будет ключевой. Гельдерлин ставит эту проблему в аспекте проблемы греческой трагедии. Для грека циклический аспект времени определял смысл трагического. Момент ограничения был связан с идеей справедливости, которая предписана каждому члену сообщества. Преодоление этих границ ведет к гибели трагического героя. Трагический цикл времени включает в себя ограничение, трансгрессию и возмездие. Искупление вины ведет к восстановлению порушенной справедливости.

Обращение Гельдерлина к трагедии Софокла абсолютно не случайно. Именно «Царя Эдипа» он называет современной трагедией. Нельзя сказать, что в этой трагедии кто-то изначально переходит границы и за это его ждет возмездие. Эдип движется к определенному пределу. В судьбе Эдипа время распрямляется и становится прямой линией. Начало и конец его пути больше не будут замыкаться друг на друге. Постоянно находясь в подвешенном состоянии, трагический герой Софокла перемещается по прямой линии времени. Мы видим длинное одинокое странствие Эдипа по направлению к ничто, к собственной смерти. (Хайдеггеровская идея бытия-к-смерти берет свои истоки именно из линейной концепции времени.)

В «Царе Эдипе» отсутствие спекулятивной связи начала и конца приводит к существованию некоего нулевого мгновения. Это и есть цезура, которая не дает возможности объединиться «до» и «после», началу и концу. Это мгновение и есть простран-

ство «до» и «после». Как говорит Лаку-Лабарт, «не случайно цезура является в каждом случае пустым моментом – отсутствием “момента” – вторжения Тесея: вторжением профетического слова...» [15. Р. 235]. Для Эдипа Гельдерлин приписывает момент цезуры внедрению Тесея, внедрению пророка. Именно это вмешательство будет конституировать чистое мгновение, исходя из которого прошлое и будущее образуют границы прямой линии и более не совпадут. Можно назвать цезуру чистым присутствием, которая несимметрично разводит в разные стороны прошлое и будущее. Время использует цезуру для разведения двух своих основных модусов. За счет цезуры (чистого присутствия) во времени вырабатывается прошлое и будущее. Поэтому линейная форма времени – время современного сознания в отличие от античного – конституируется именно цезурой.

На границе разрыва герой самозабвенно и полностью поглощен моментом. В этом пограничном состоянии не только человек забывает о себе, в таком же положении пребывает сам Бог. Бог забывает о человеке, потому что он есть время. Безбожие начинает возникать с обеих сторон. У Гельдерлина появляется понятие «божественная неверность», которая становится центром трагедии. Диалектика верности и неверности, памяти и забвения – основная тема поэзии позднего Гельдерлина. В кромешной тьме, которую изображает Гельдерлин, боги отдаляются прочь и все же продолжают присутствовать, не уничтожая при этом человека. Поэт в ночных кошмарах ждет будущего прибытия богов. По Гельдерлину, бесконечно истолковывая слова оракула как религиозный приказ и осуществляя его, Эдип достигает единства с Богом. Но это безграничное объединение должно обернуться безграничным разделением, если чудовищное действие, которое оно представляет, станет известным. День трагическим образом превратится в зловещую ночь, в тьму ослепшего Эдипа.

Возникает категорическое отвращение Бога и человека друг от друга. Линейное время разделяет их, отбрасывая в разные стороны. Эдип отделен от Бога, который больше не управляет временем. Человек превращается в цезуру, предохраняющую прошлое и будущее от соединения. Бог становится не чем иным, как пустым временем. Человек как сознание времени делается просто цезурой во времени. Возникает двойной поворот: Бог становится пустым временем в тот же самый момент, когда человек становится цезурой. В этой схеме, как отмечает Лаку-Лабарт, “категорическое” обращение вспять божественного соответствует повороту вокруг человека по направлению к земному, его ханжескому безбожию и продолжающемуся блужданию «под тяжестью немислимого», которое фундаментально определила кантовская эпоха, которой мы все принадлежим» [15. Р. 232].

Упоминание Канта в этом контексте совсем не случайно. Ведь Кант смело вычитает Бога и душу из познания. Он дает им функцию в области познания, но Бог и душа неизвестны нам как таковые, потому что мы только знаем феномен, т.е. только то, что явление. Он предоставляет Богу и душе моральную и практическую функцию. Однако с точки зрения познания Бог превращается в пустое время, тогда как душа превращается в цезуру. Время у Канта становится условием возможности феномена, чистой формой, которая отвечает за процесс конституирования. Оно трансцендентно. Время становится внутренней границей, которая находится в работе внутри мышления. Время – это то, что невозможно помыслить изнутри мысли. Мысль существует, возвращаясь на круги своя благодаря собственному немислимому источнику. Сам субъект начинает вращаться по линии времени, пересекается и расчленяется ею. Ж. Делез в своей знаменитой интерпретации связывает природу времени у Канта со строчкой Рембо «Я – другой». Таким образом, время выполняет для мышления ту же функцию, что и цезура в трагедии.

Параллели между Гельдерлином и Кантом вовсе не случайны. Возможно, Ф. Гельдерлин уже со времени знаменитого «Гипериона» становится репрезентантом кантовской философской критической силы, которая обозначает глубинный кризисный разрыв между двумя сферами человеческой деятельности – моральной и познавательной. Возможно, место немецкого поэта-мыслителя является столь уникальным, «что обозначает границы *критической* силы как таковой» [15. Р. 212]. Самим своим существованием он указывает на кантовскую «незаживающую рану, все еще открытую в сплетениях философии, которая будет постоянно расползаться под руками, прикрывающими ее» [15. Р. 212–213]. Трагизм личности и мышления Гельдерлина, его специфическая логика позволяют наметить пространство этой сложнейшей кризисной пограничной позиции, которая становится рубежом многовекового философского вопрошания и завершением колоссальной метафизической программы.

Эра спекулятивного мышления является безусловно кантовской. В ее основе лежит требование безусловного единства. Кантовская «Критика», разделенная на эмпирическое и идеальное, теоретическое и практическое, с необычайной силой требует создания нового единства. Как справедливо отмечает Ж.-Л. Нанси, «после Канта Единое больше не есть что-то простое или данное, но является объектом или фокусом окончательного требования» [25. Р. 61]. Показательно, что наиболее сильно это требование звучит у Канта в эстетическом трактате – «Критике способности суждения». Кант использует красоту, чтобы мыслить Единое; красота открывает возможность *понятию* Единого (и это различным образом единогласно избегается Фихте, Гегелем, Шлегелем и даже Шеллингом).

Кант указал на необходимость мыслить (философию, политику, искусство) с точки зрения целостности и единства. Однако

требуемое единство является результатом многотрудного и многосоставного процесса, завоевание которого сопровождается тревогой ожидания, колоссальным беспокойством, разорванностью целого. Кант обратил внимание мыслителей на то, что единство не является данностью. Примирение разного есть результат борьбы и спора, которые требуют огромных усилий по поиску Единого. Озабоченность Единым с разработкой его внутренних различий и их примирением становится главным ожиданием эпохи Фихте и Шлегеля, Шеллинга и Новалиса, Гегеля и Гельдерлина.

В своей философии Кант приходит к идее никогда не наступающего Единого. Неприходящее Единое – это неразорванное, неполное или незавершенное. И если Единое не наступает, то это не значит, что оно исчезнет, исчерпается, не будет способно быть Единым. Единое только и существует в своей ненаступаемости. Единое потому и единое, что никогда не наступает. «То, что обязательно нужно понять, читая третью Критику, – пишет Нанси, – так это то, что Единое *как Единое* не существует, то есть, исходя из самой своей сущности, не может наступить» [25. Р. 65]. Гельдерлин в этом аспекте необыкновенно близок Канту. Их различие, как полагает Нанси, заключается лишь в том, что Гельдерлин «мыслит *красоту исходя из Единого, которое не имеет понятия*, из Единого, которое не есть ни Субъект, ни Идея, ни Субстанция. Он мыслит Единое, начиная с того, что как нечто одно оно не существует» [25. Р. 65].

Но где все же существует Единое, где может быть обнаружен его след? И здесь мы вновь возвращаемся к гельдерлиновскому понятию «цезура». Для Гельдерлина вечность и единство в действительности могут существовать только в переходном характере «момента». Момент и есть переход. Переход очень напоминает гегелевский момент. Этот момент, являясь формой внутрен-

него смысла, становится кантовским трансцендентальным условием, указывающим на границы мышления. Мышление о Едином Гельдерлин полностью подчиняет этой логике «перехода». Когда Гельдерлин разбирает миф об Эдипе, он говорит о том, что человек пребывает в самозабвении, потому что он полностью находится внутри момента. Он есть само время. Человек есть просто становление в процессе его перехода из одного состояния в другое. Прошлое и будущее во времени разорваны и не могут рифмоваться, а человек теряет идентичность и, абсолютно следуя течению времени, перестает быть тем, кем был вначале. Время все разделяет и ничего не оставляет постоянным. Время превращается в становление момента, т.е. в становление в процессе истечения, перехода, исчезновения. Как отмечает Нанси, «божественное – это всегда диссонанс единства и разделения. Божественное и *есть* такой диссонанс божественного и человеческого. В этом суть категорического поворота божественного у Гельдерлина. Он включает в себя и кантовскую идею возвышенного, которая суть идея представления невозможности представления Единого» [25. Р. 73]. Таким образом, Единое не может божественным образом наступить, оно может только случиться в момент перехода. Более того, оно только и может что быть таким переходом.

Условием возможности пребывания Целого является Красота, которая осуществляется в уникальном произведении искусства. «Красота “возвещает” о себе через свой переход (*passage*), – отмечает Нанси, – через свое *прохождение* внутри поэмы (поэма не есть красота, но красота проходит через нее). Произведение для Гельдерлина не *opus*, или бесконечный *Dichtung* романтиков, но место и *время* перехода, которое не есть переход красоты, но красота сама в своем непримиримом тождестве» [25. Р. 76]. В подлинном произведении искусства красота живет в переходном мгновении, исчезая и возрождаясь вновь. Нанси дает описание

прекрасного именно в логике «перехода»: «Красота превращается в прохождение красоты. “Поэт” становится категорической единичностью этого превращения. Гельдерлин мыслит о красоте исходя из Единого без понятия, т.е. исходя из Канта. Он мыслит об исчезновении Единого, чье присутствие Кант все же, несмотря ни на что, мечтал сохранить» [25. Р. 77].

Литература

1. Бибухин В.В. Собственность. СПб. : Наука, 2011. 320 с.
2. Жирар Р. Насилие и священное. М. : Прогресс, 1994. 432 с.
3. Кант И. Критика способности суждения // Сочинения : в 6 т. Т. 5. М. : Мысль, 1966. С. 165–485.
4. Кант И. Критика практического разума // Сочинения : в 6 т. Т. 4. М. : Мысль, 1965. С. 205–377.
5. Лиотар Ж.-Ф. Возвышенное и авангард // Искусствознание. 2001. № 2. С. 344–358.
6. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М. : Мысль, 1990. 384 с.
7. Фрагменты ранних греческих философов : в 3 ч. Ч. 1. М. : Наука, 1989. 576 с.
8. Хайдеггер М. Кант и проблема метафизики. М. : Республика, 1997. 352 с.
9. Хайдеггер М. Основные понятия метафизики // Вопросы философии. 1989. № 9. С. 125–142.
10. Хайдеггер М. Исток художественного творения: работы разных лет. СПб. : Алетейя, 2005. 416 с.
11. Шиллер Ф. О возвышенном // Собр. соч. : в 7 т. Т. 6. М. : Гос. изд-во худож. лит., 1957. С. 97–156.
12. Шлегель Ф. Об изучении греческой поэзии // Шлегель Ф. Эстетика. Философия. Критика : в 2 т. Т. 1. М. : Искусство, 1983. С. 45–78.
13. Derrida J. The Truth in Painting / transl. by G. Bennington, I. McLeod. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 386 p.

14. Gasché R. The Sublime, Ontologically Speaking // Jean-François Lyotard: Time and Judgment / ed. by R. Harvey, M.S. Roberts. New Haven : Yale University Press, 2001. P. 121–142.

15. Lacoue-Labarthe Ph. The Caesura of the Speculative // Typography: Mimesis, Philosophy, Politics / ed. by C. Fynsk. Cambridge : Harvard University Press, 1989. P. 209–236.

16. Lacoue-Labarthe Ph. Sublime Truth // Of the Sublime: Presence in Question / ed. by J.S. Librett. Albany : State University of New York Press, 1993. P. 71–108.

17. Lyotard J.-F. Lessons on the Analytic of the Sublime: (Kant's «Critique of Judgment», section 23–29). Stanford : Stanford University Press, 1994. 154 p.

18. Lyotard J.-F. Interview // Diacritics. 1984. Vol. 14, № 2. P. 10–22.

19. Lyotard J.-F. The Differend: Phrases in Dispute. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1988. 274 p.

20. Lyotard J.-F. The Inhuman: Reflections on Time. Cambridge : Polity Press, 1991. 315 p.

21. Lyotard J.-F. The Interest of the Sublime // Of the Sublime: Presence in Question / ed. by J.S. Librett. Albany : State University of New York Press, 1993. P. 109–133.

22. De Man P. The Resistance to Theory. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. 140 p.

23. De Man P. Aesthetic Ideology. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. 226 p.

24. Makkreel R. Imagination and Interpretation in Kant: The Hermeneutical Import of the Critique of Judgment. Chicago : University of Chicago Press, 1990. 238 p.

25. Nancy J.-L. Hyperion's Joy // The Birth to Presence. Stanford, California : Stanford University Press, 1993. P. 271–287.

26. Nancy J.-L. *The Sublime Offering // Of the Sublime: Presence in Question* / ed. by J.S. Librett. Albany : State University of New York Press, 1993. P. 25–53.

27. Szondi P. *The Notion of the Tragic in Schelling, Hölderlin and Hegel // Textual Understanding and Other Essays*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. P. 37–58.

Оглавление

Введение. Возвышенное в историческом контексте и проблема его определения	3
Глава 1. Понятие возвышенного в современной философии	31
Глава 2. Возвышенное как «переход» от чувственного к сверхчувственному	58
Глава 3. Насилие и время: конфликт воображения и темпоральности	78
Глава 4. Воображение и его границы	113
Глава 5. Эстетическое измерение величины. Бесконечность в структуре возвышенного	126
Глава 6. Онтологический интерес возвышенного	147
Глава 7. Тропология vs онтология	178
Глава 8. Возвышенное и трагическое в онтологической перспективе	195
Литература	214

Научное издание

Евгений Артурович НАЙМАН

**ВОЗВЫШЕННОЕ
КАК ОНТОЛОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

Редактор Н.А. Афанасьева
Компьютерная верстка А.И. Лелоюр
Дизайн обложки Л.Д. Кривцовой

Подписано к печати 24.04.2025 г. Формат 60×84¹/₁₆.
Бумага для офисной техники. Гарнитура Times.
Печ. л. 13,6. Усл. печ. л. 12,6.
Тираж 500 экз. Заказ № 6267.

Отпечатано на оборудовании
Издательства Томского государственного университета
634050, г. Томск, пр. Ленина, 36
Тел. 8+(382-2)–52-98-49
Сайт: <http://publish.tsu.ru>
E-mail: rio.tsu@mail.ru

ISBN 978-5-907890-60-2

