

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ

Н.А. Кормин

Эстетика разума Статья первая

Что есть разум, какое свойство мы имеем в виду, когда говорим о нем, совпадает ли природа с линией горизонта разумности, какова территория предела для разумного преобразования человеком самого себя и мира, что делает нас разумными, каковы правила интеллигибельности – все эти вопросы имеют явно метафизический смысл. Появление тематики разума в размышлениях философов с мировым именем, анализ значения отличающихся друг от друга форм его обусловлены разными причинами. И хотя многим его значения казались едва ли не интуитивно понятными, тем не менее нельзя сказать, что они со всей строгостью проникли в тот его смысл, который явен: само понятие разума не отличается простотой и наглядностью, издавна оно обсуждалось в режиме уточняющих определений, не прерывался поиск ответов на вопрос: как возможен разум? Решение его неизменно связывалось с метафизическим рассмотрением так называемых высших, предельных вопросов, осмысление которых сегодня резонирует с физикализмом, стремящимся описать умственную активность, применяя сложнейшие абстракции неклассической физики. Более того, научные теории в современной физике и космологии пытаются выявить, как изнутри работает система сотворения мира, как устанавливается великий интервал между большим взрывом и большим разрывом вселенной, ведь теория такого разрыва создает сценарий абсолютной трагедии всего сущего, которая ожидает его в далеком будущем. Практически одновременно с космологической теорией расширения вселенной возникают и философские теории расши-

ренного разума, за которыми стоит проблема утраты изначальной идентичности последнего, осмысления его специфических форм, тематизированных в эпистемологии, аксиологии, этике, теории игр. «Человек, – писал в свое время Э.Гуссерль, – поднимая “метафизические”, собственно философские проблемы, вопрошает о себе как о разумном существе, о своей истории и коль скоро речь идет о “смысле” истории, – о разуме истории. Проблема Бога явно включает в себя проблему “абсолютного” разума как теологического истока разума в мире, “смысла” мира. Естественно, что вопрос о бессмертии включает в себя вопрос о разуме не в меньшей мере, чем вопрос о свободе. Все эти “метафизические” в широком смысле вопросы, собственно философские в обычном смысле слова выходят за пределы мира, отождествляемого с универсумом простых фактов. Они выходят за его пределы, будучи вопросами, смысл которых – в идее разума»¹.

Отвечая на вопрос, что такое рации, какова его идея, философы, по сути дела, апеллировали к связности разума и сущего, к пониманию его как пропасти между бытием и ничто, к тому, как дается «слово знания», как конструируются новые интеллектуальные практики. В пределы философски значимой территории включались формы легитимации разума, теоретическое понимание знания, которое имеет своим автономным источником чувства, типы рациональности, рассмотрение действительности разума, соотношения его сознания и субстанции, т. е. такого эволюционного органа, как мозг. Следующая серия вопросов, на которые философы пытались ответить хотя бы в самых общих чертах: имплицитный смысл проблематики разума, значение субъективности в осмыслении познания, правила рационального обоснования, соотношение уровней мыслительной деятельности, виды рациональной аргументации, пределы понимания самого разума, феномен релятивизации рациональности. Многие из этих вопросов были обречены остаться открытыми, решения, предлагаемые одними философами, вызывали возражение у других. Нескончаемая драма вопрошания о сущности разума проистекала, возможно, оттого, что ни один из них не давал ответа со стороны *теории разума*, если, конечно, не считать позицию Юма, которого можно было бы, как полагал Э.Гуссерль, рассматривать в качестве основателя такой теории, окажись он более последовательным в своих построениях:

«Если бы его сенсуализм не сделал его слепым ко всей сфере интенциональности “сознания”, если бы он включил ее в исследование сущности, он не был бы великим скептиком, а был бы основателем подлинной “положительной” теории разума»². Современные исследования последнего как доминирующего аспекта психики (Theory of Mind) тоже не дают ответа на поставленные вопросы, несмотря на разработанную систему репрезентации психических феноменов – метарепрезентаций. Что же касается разившейся за последнее столетие теории рациональности, то, как признано в научной литературе³, она находится в кризисном состоянии. Между тем такая теория как раз и позволила бы объяснить природу разума, составить целостное представление о его существенных связях. Но пока такой целостной системы знания, которая могла бы выступать в качестве универсального образца высшей пробы, нет, и поскольку вряд ли в скором времени она появится, то надеяться на смысловую точность понятия разума не приходится. Поэтому остается только одно – создавать предварительный набросок и необходимое введение в эту новую теорию, анализировать ее определяющие черты, если угодно, ее «несущие опоры», стремиться к тому, чтобы здание этой теории конструировалось специалистами с логическим талантом и возводилось в соответствии с «архитектурным проектом». С созданием такой теории связаны надежды на прояснение современной интеллектуальной ситуации, порожденной невиданным социальным и культурным кризисом XX столетия, при истолковании которой уже не срабатывают мыслительные каноны эпохи Просвещения. В этой ситуации даже ратиоцентризм оборачивался, по признанию исследователей европейской культуры, иллюзиями разума, бегством в болезнь и патологию, а само мышление и смысл приобретали черты того, что П.Слотердаик называл деконтекстуализацией (*die Dekontextuierung von Sinn, das dekontextuierende Denken*)⁴. И неудивительно, что в период, когда нарастали трактовки иррациональной природы человека, возник вопрос о новом образе разума, который по существу возрождает кантовскую идею таланта разума, вопрос о синтезе идеи разума, существующего на гранях если и не собственного распада, то перехода в какие-то иные размерности. Характеризуя просветительские идеи и рецепты постепенного индивидуального самоояснения и социального объ-

яснения, Н.С.Автономова отмечает, что они «оказались с точки зрения нового социального опыта устаревшими. Культурный мир западноевропейского человека, скроенный, как некогда казалось, вполне по мерке естественных человеческих масштабов и потребностей, перестал быть самопонятным: он потерял четкость границ и целостность внутренней структуры. Те пласты и уровни бытия, которые некогда вовсе исключались из сферы опыта или же оттеснялись на его периферию, выявились теперь во всей своей качественной самобытности и тем самым потребовали переосмысления границ и критериев понимания самого разума»⁵. Не случайно, еще Гуссерль относился к ситуации, складывавшейся в XX в., со скорбным чувством, видя в ней контраст с эстетическим символом достойного уважения духа Просвещения, воплощенным в бетховенском гимне на слова Шиллера «К радости».

Этот эстетический символ вмещал магический знак перекрестов, которые готовил «просвещенья дух» (А.С.Пушкин), удерживал рациональность в более широких культурных рамках, создавал театр фигур, наделяемых значениями власти разума. Но эстетическая символика последнего – это лишь одна грань более общей проблемы эстетики вездесущих и неизменных во всех местах состояний, называемых разумом, некоторые части которого уходят в какие-то скрытые измерения, в которых как раз и объединятся эти когнитивные партнеры. Эта сторона исследования разума идет чаще всего в приглушенных тонах. Надо признать, что отношение между разумным, смысловым, мыслимым и эстетическим складывается далеко не просто. Так, как писал М.Мамардашвили, «красота мешает нам остановиться и – или ужаснуться, или обрадоваться, испытать какое-то крупное состояние мысли»⁶. Эстетику разума можно рассматривать как область применения интуитивно интерпретируемых понятий рациональности, в границах которой строились «частные» модели таковой, зависящие от явно или неявно принятых эстетических конвенций и критериев искусства, вызревали эквиваленты эстетических качеств, эти модели хотя и не отличаются всеобщностью, но охватывают значительные сферы бытия и культуры, создают своеобразный образ разума. Отыскивая синтез истории человеческого сознания как развивающегося через произведение искусства явления, А.Синджер связывает при этом эстетику разума с обсуждением вопроса об этическом значении

художественного и эстетического опыта, сам эстетический разум переэкзаменовывает, с точки зрения автора, всю историю эстетического теоретизирования, которое порвало с практикой создания произведений искусства⁷.

Симметрия разумного и эстетического порядка может рассматривается как сфера эмоционального интеллекта, эстетической модуляции рациональности – от классически завершенных, метафизически совершенных образов чистого разума до возвышенных и пластичных, но одновременно полностью неопределенных образов его или его базовых структур, например, не только логически упорядоченных систем, но и систем иного порядка, принятого только символически, каких-то идеальных образов правильного порядка, которые имел в виду Д.Хармс, когда вводил представление о чистоте порядка, она есть «та самая чистота, которая пронизывает все искусства. Когда я пишу стихи, то самым главным кажется мне не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие “качество”, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне [...] Это – чистота порядка»⁸.

Соблюдение меры эстетического и рационального предполагает, что то и другое разворачивается как непрерывно варьирующаяся матрица⁹, противостоящая как непомерной рационализации эстетической реальности, так и распознаванию этой реальности как проекта, выполненного по формальной схеме, что ведет к ее полному обесмысливанию. Между тем такого рода попытки нередко встречаются и в современной литературе. Тенденцию к сведению эстетического к рациональной конструкции нетрудно обнаружить в работе И.А.Кребель. Как полагает автор, «для классификации метафизической размерности мысли, для осмысления бытийственных оснований той или иной культурной формы требуется реконструкция исконного значения такой категории, как эстетика, а в плане формирования представления об исконных основаниях Логоса возникает потребность в вовлечении такой рациональной единицы, как *эстезис*»¹⁰. Но если бы эстезис представлял собой рациональную единицу, то никакая эстетика была бы не нужна.

Хотя тема эстетики разума в общем-то проблематизирует все основные сферы, охватываемые современным философским мышлением, но формы и методы постановки проблемы эстетических

координат познающего разума известны издревле: тема эта звучит уже в библейские времена, когда схватываются нервные узлы трактовки идеи мудрого художника. В Ветхом Завете существует тенденция оценивать разум и мудрость по признаку нарастания или убывания в них эстетических явлений. В притчах царя Соломона премудрость, обитающая с разумом и ищущая рассудительного знания, мыслится как начало начал, предшествующее акту творения мира Богом и выступающее в образе некоего эстетического априори: прежде земного бытия, говорит премудрость, «я была при Нем художницею, и была радостью всякий день, веселясь пред лицом Его во все время, веселясь на земном кругу Его, и радость моя **была** с сынами человеческими» (Притч 8, 30-31). Делая ставку на присваивание текста разума в качестве лично пережитого события, библейское мышление вычитывает в этом тексте то, что может увенчать эстетические движения души: когда человек прилепится к мудрости и разуму, она возложит ему на голову «прекрасный венок» (Притч 4, 9). Если обсуждать тему эстетического акта в терминах христианской традиции и трактовать его как акт **пения духом**, то надо признать, что уже в апостольские времена осознана зависимость эстетики разума (**пения умом**) от духовного образа самой эстетики – «буду петь духом, буду петь и умом» (1 Кор. 14, 15).

Смысловая сопряженность, дополнительность (в духе методологических идей Н.Бора) рационального и эстетического оказывается знаком того, что силы субъективности задают такой способ видения сущего, при котором оно как бы струится, становится текучим, нередко даже выявляется плавно-текучий способ думания, которым пропитано поэтическое сознание, – способ, включающий в себя оценочно-познавательный элемент, специфическую стихию мысли, структуры ассоциативного мышления. Отмечая, что эстетическое отсылает к характерному для художественной реальности типу бытия, Ж.Рансьер подчеркивает, что «в эстетическом режиме искусств художественные предметы идентифицируются своей принадлежностью к специфическому режиму чувственного. Это освобожденное от своих обычных связей чувственное населено инородной силой, силой мысли, каковая стала чуждой самой себе: продукт, тождественный не-продукту, знание, трансформированное в не-знание, *логос*, совпадающий с неким *пафосом*, на-

меренная непреднамеренность и т. п.»¹¹. Совершаемое под влиянием эстетического импульса, который обусловлен деятельностью субъективного сознания, свободного от обязательств здравого смысла, движение души доводит предмет до совершенства – на манер того, как гранится драгоценный камень, хотя в итоге и получается трансцендентальная огранка: как писала Анна Ахматова в стихотворении «Музыка»,

В ней что-то чудотворное горит,
И на глазах ее края гранятся.

Нарушая нормы общепринятого вкуса, искусство трансцендирует чувственное переживание, подражает человеческой интонации, передает вечную драму человеческого бытия, устраивает *entretien avec soi-même* – внутреннюю встречу человека с самим собой, которая происходит под знаком то ли комической гримасы, то ли трагической маски. В художественной реальности всегда есть некий неделимый остаток, ни к чему рациональному не сводимый, – иррациональный, который В.П.Зубов называл чувством дремлющих ассоциаций, присутствующих в метафоре. Этот несводимый остаток можно назвать или завораживающим чувством жизни, или не прочитываемым человеком внутренним миром его (ведь, как признано, только Бог читает в сердцах людей), или очищением разума, или особым способом познания, описанным, скажем, в «Дуинских элегиях» Р.М.Рильке:

...uns
erst zu erkennen sich gibt, wenn wir es innen
verwandeln*.

Верность человеческой интонации уже сама по себе предполагает вопрошание о разуме и неразумии (еще апостол Павел, указывавший на суетность мудрствований, говорил, что «если кто из вас думает быть мудрым в веке сем, тот будь безумным, чтобы быть мудрым. Ибо мудрость мира сего есть безумие пред Богом» (1 Кор 3, 18-19)), некое свидетельство о рациональности и иррациональности – абсурде, алогизме, безумии, бессмыслице. Рели-

* Познавать нам дано лишь во внутреннем
преображеньи.
(пер. В.Макушевича)

гиозно-метафизическая трактовка этой темной, иррациональной стороны жизни, которую с такой силой передавало уже искусство романтизма, известна в мировой культуре давно – от дзэнских коанов до постмодернистского дискурса, в русской культуре она дана Л.Шестовым, подчеркивавшим, что в человеке, которого постигла трагическая судьба, «люди хотят видеть признаки безумия, чтобы приобрести право отречься от него»¹². Фигура иррациональности, выверяющей мышление на подлинность, соотносится с регионом неподконтрольных человеку творений его собственного ума: кинематографические образы сверхразума – электронного мозга (от антиутопии «Альфавиль» Годара до «Матрицы» братьев Вачовски), разумные начала которого несопоставимы с нашей церебральной активностью, кадры, бегущие перед глазами зрителя, наглядно демонстрируют, какую кибер-угрозу для цивилизации представляет этот искусственный мозг, осуществляющий тотальный контроль за человеческой жизнью. Парадоксальность отношения между рациональностью и иррациональностью, оценка типов первой связана с установлением интегративных связей для разнородных ценностей разума, что возможно в том числе и на пути формирования интеллектуально и эстетически насыщенной рациональности, прояснения разума в качестве творческой, эстетической ткани способности человека, хотя оценивать аксиологический образ разума по эстетической шкале весьма затруднительно. Кстати, само «крещение» эстетики разума происходило вполне традиционно – как бы в «водах» классической идеи единства теоретического, морального и эстетического знания. Поэтому так важно в ситуации, когда ценностные установки стилизуются под инструментальную рациональность, вернуть разуму утраченную им полноту культурного смысла, значения его как способа уникального понимания личностного бытия, понимания, не затеняющего всеобщность, универсальность. Только внутри пространства этих значений становится ясно, сколь существенную роль играет выбор ценностных критериев рациональности, поиск способов расширения и углубления интеллектуального постижения мира. Как справедливо подчеркивал Г.Башляр, «нельзя слишком доверять пафосу общего рационализма, это может привести нас к одному – к утрате всякого интереса к высшим, подлинно человеческим ценностям: к ценностям морального порядка и, в частности, к эстетическим

ценностям»¹³. Подлинно человеческие ценности, несомненно, уже содержат в себе имплицитно разумный смысл, но проблема в том, что их носители иногда погружаются в пучину иллюзий, в бездну неразумия, оказавшись в которой разум претерпевает собственные кризисы, их интерпретация бросает свет на скрытый в тумане неразличимости отрезок пути между самим разумом и безумием (безумием как «отсутствием произведения» (М.Фуко)) – отрезок, имеющий вид то ли изгиба, то ли разрыва. К такому отрезку не так уж часто приглядывались художники, тем не менее его размерности придает новое звучание историчность (а последнее основание всякой историчности Ж.Деррида видел в разуме вообще), которая сводит воедино и его эстетические части – «цветовой смысл» и неистовство, одержимость красотой. В свое время М.Бланшо и Ю.Хабермас стремились выявить интенциональный смысл художественного обращения к теме безумия, выделяя в истории такого обращения структуры дискурсивной напряженности между безумием и неразумием, посредством которых культура отбрасывает все то, что не вмещается в ее границы. В собирании субъективно разнородных структур, связанных с эмпирией вхождения в специфические сферы психики, – судьба некоторых явлений в поэтике (например, «безумная» поэтика Антотена Арто), в творчестве художников (Ван Гог, Гельдерлин, Нерваль), которое открывает в определенных формах безумия связь с определенными ценностными координатами и которое существует, связывая и разделяя разум и безумие, обуздывая и символизируя последнее, устанавливая симметрию и асимметрию в отношениях между ними (*El sueño de la razón produce monstruos*** – фабула офорта Франсиско Гойи из цикла «Капричос»). Искусство умерло бы как мудрость под семантическим притеснением свободной субъективности, отпечатки которого нетрудно обнаружить в эпоху классического европейского рационализма. Возможно, реакцией на такие отпечатки и явились некоторые структуры художественной рефлексии, направленные на отторжение рационализма, например, позиция отрицания разума, заявленная Малевичем накануне установления «семафоров супрематизма», задуманного как направление, которое превосходит все знания. Это и другие направления в искусстве XX в., приверженцы которого выражали его как иррациональный, так и едва

** «Сон разума рождает чудовищ» (исп.)

ли не рациональный, чтобы не сказать доктринальный, формально-геометрический канонический характер, запечатлевали, по существу, универсальность языка современного сознания, а с другой стороны, находили в самом разуме почти сверхчувственную силу, полагая, что из иррационального голода художник может выйти к состоянию мудрости: как писал Сальватор Дали, сюрреалисту, «чтобы не погибнуть до тех великих свершений, которые ему предстоят в ближайшем будущем, ему необходимо отведать икры, сравнимой с изысканным, пьянящим и напоенным мудростью виноградом, без которого тяжелая и плотная пища современных идейных учений может с самого начала парализовать жизнеутверждающий философский порыв исторического чрева»¹⁴.

Эстетическая интенция, понятая как язык, присущий разуму, связана с той всеобщей эпистемологической структурой, с которой ее хотят поставить в некоторое отношение, – прежде всего со структурой гуманитарной эпистемологии. Эстетическая ориентированность мира познания задана, по существу, уже библейским мышлением. Ведь само древо познания имеет эстетический вид: оно «приятно для глаз и вожделенно, потому что дает знание» (Быт 3, 6). Но в полной мере этот эпистемологический ракурс начинает теоретически описываться только в современной ситуации. «Признаки становления новых “парадигм знания”, когда философия “разыгрывает почтовую открытку как карту против литературы” (Деррида), все отчетливее проявляются в пространстве всех гуманитарных наук, начавших, особенно последовательно со второй половины XX века, выраженный дрейф в сторону эстетизации лежащего в их основе сознания и форм его дискурсивной презентации»¹⁵.

В современной ситуации этот вопрос, как видим, получает новое звучание, поскольку расширяется эпистемологический диапазон, идет процесс формирования разноориентированных эпистемологий – от эволюционной эпистемологии до эпистемологии перевода, пытающихся сломить замкнутость познавательных позиций, осуществить основательный поворот, ведущий к тому, что они становятся более широкой темой. Обнаруживая эстетическое измерение в структурах современной философии, присутствие тончайших поворотов и оттенков мысли в бесконечно варьирующихся контекстах, умственный блеск, интеллектуальные ассоциации, тонкий аналитизм и так далее, Н.С.Автономова подчеркива-

ет: «Уже сейчас несомненно, что эстетическое (в широком смысле слова) переосмысление разума даст нам очень много, если после всех своих глубоких погружений разум сможет вновь обрести концептуально значимую форму... Без мыслительной гимнастики, без гибкости всех суставов и сочленений мысли, способной и к погружению в неизведанное, и к внятному отчету об всем понятом, ничто в человеческом мире не удержится»¹⁶.

Эпистемологическая интеграция «многолистных» гуманитарных дискурсов имеет и свои культурологические приложения, направленные на анализ положения, которое занимает разум во всем корпусе культуры, на изучение возможностей сколь-нибудь определенной экспликации складывающегося между ними отношения, их смысла и сферы применимости. Рациональному знанию в истории культуры и философии придавался высокий статус, оно приобретало гуманистическое звучание, вспыхнувшие личностные акты самонастраивались на разум – эту грань собственного достоинства человека. Объективный смысл философского обсуждения проблемы знания, его местоположения в культуре В.А.Лекторский усматривает «не в нахождении неких несомненных образцов знания, а в трансформации сложившихся форм познавательной культуры и в нахождении мостов между постоянно обновляющейся теоретической мыслью и когнитивными установками, укорененными в жизненном мире. Философская теория знания была не описанием неких непроблематизируемых знаний, а имела нормативно-оценочный смысл»¹⁷. Место эстетики в структуре познавательной культуры определяется ее способностью сопрягать разум с воображением, обживать пространство «умных чувств», особенно в их избыточном варианте, создавать уникальные гносеологические явления, например, так называемую кинематографическую эпистемологию в духе А.Бергсона. Чувствуя смысловое дыхание искусства, передавая аксиологически напряженное и очаровывающее звучание мыслительной культуры, эстетика раскрывает все свои возможности, чтобы устроить неусыпное бдение концептуальных сил вокруг произведения искусства, проникнуть в лоно антропологической мистики жизни и открыть в поэзии корень экзистенции, чтобы представить само мышление как своего рода «прапоэзию» (М.Хайдеггер), выявить, как с наступлением познавательной способности «светает» творение бытия, как само *cogito* становится

картиной «разумности разума» (Ж.Деррида). Эстетически символизированное *cogito*, **обретающее, согласно концепции деконструкции**, свою меру, став лицом к лицу с демоном, со злым гением, с не-смыслом и выдерживая его натиск, выражает гиперболический пик, находясь на котором «мысль возвещается для самой себя, ужасается самой себе и, в своем наивысшем взлете, полагает себя как нечто *положительное*, дабы противостоять своему крушению и уничтожению в безумии и смерти»¹⁸.

Эстетический дискурс развивается таким образом, что объединяет в себе тенденции к культурологическому форматированию разума и выявлению необходимых условий герменевтики субъективности. Поэтому он неизбежно оказывается в пределах философски значимой территории. Более того, в силу своей уникальности эстетика становилась незаменимым инструментом для выявления личностного начала самого философствования. Если оглянуться на историю развития европейской философии в последнее столетие, то нетрудно заметить, что «чем больше философия становилась не общим делом мысли, а стремлением к неповторимости личной манеры, тем больше она подходила к искусству и дальше отходила от науки»¹⁹. Философия больше эстетизировалась по мере того, как в ней сужалась область сугубо рационального сознания, преодолевались рационалистические предрассудки.

Эстетическое вхождение в сферу разума неразрывно связано с проникновением «в непреступное основание человеческой самодостоверности» (К.Ясперс), т. е. в философию, в истории которой как раз и синтезированы рациональные, этические и эстетические установки сознания. При осмыслении структур такого проникновения важно следить за тем, чтобы между разумным и эстетическим не проходила граница, просто разобщающая их, чтобы выявлялась структура *cogito* как произведения, осуществлялась концептуализация знания как укорененного в глубинах воображения, выстраивался образ мышления как проявления вдохновения и неожиданного озарения, чувства удовольствия, которое еще Декарт интерпретировал как любовь к прекрасному. Не менее опасно и смешение эстетического и рационального, оно может произвести такое философствование, «которое ставит себя выше понятия и за недостатком его считает себя созерцательным и поэтическим мышлением, выставляет напоказ произвольные комбинации воображе-

ния, которое только дезорганизуется мыслями, произведения – ни рыба, ни мясо, ни поэзия, ни философия»²⁰. В метафизике не следует ожидать повторения того же удовлетворения, которое сознание получает от восприятия художественных произведений, что, конечно, не значит, будто искусство существует вне метафизики, напротив, гениальные произведения несут в себе метафизические импульсы: так, с точки зрения Бродского, танец М.Барышникова представляет собой не что иное, как метафизические отношения с пространством. Эстетическое осмысление разума, проблема соотношения художественного и философского мышления имеет особое значение для развития современной российской философии, в которой утверждение о поэтическом бытии философии стало, по признанию исследователей, расхожим, хотя и спорным общим местом; самое же существенное заключается в том, что отечественная философия должна обрести «достойное мыслительное содержание и надежную концептуальную форму. То, что в России есть замечательные писатели и известные “любомудры”, – общеизвестно. А теперь хотелось бы увидеть не только художественное или религиозное философствование, но и мощный концептуальный прорыв без скидок на специфику и трудности российской культурно-интеллектуальной истории. Если концептуальные дефициты нынешней культурной ситуации будут поняты как собственная потребность и как вызов, тогда и достойный ответ найдется»²¹.

Современное истолкование эстетических шифров разума связано в первую очередь с анализом постмодернистского дискурса. Характеризуя рациональное познание как частную форму человеческого бытия со всей его напряженностью и драматизмом, исследователи теоретически описывают параметры движения от классической к современной постклассической рациональности. Но насколько эстетическое знание включено в структуры такого движения, связанные, например, со снятием односторонней ориентации на предмет исследования и рефлексией над установками и предпосылками познавательной деятельности? Идея такого пути «возникла в рамках монологизма кантовского трансцендентализма, дальнейшее ее развитие разрушает монологизм и ведет к признанию гетерогенности познавательной деятельности, наличия различных коллективных ее субъектов, выступающих носителями различного рода парадигм, исследовательских программ. Здесь мы

сталкиваемся с определенной точкой бифуркации, используя язык синергетики: как мы будем относиться к характеру и направленности взаимодействия этих субъектов – либо мы становимся на позицию релятивизма, на которую неизбежно скатывается философский постмодернизм, руководствующийся в лучшем случае эстетическими критериями, либо мы все-таки стремимся ориентироваться на возможности конструктивного взаимодействия различных позиций, на перспективу гармонизации человека и объемлющей его реальности, подлинного решения возникающих здесь достаточно драматических проблем. При этом необходимо отдавать себе отчет во всей сложности реализации подобных установок, которая не может протекать на основе норм классического рационализма и когнитивизма, – в этом современные постмодернистские критики “фундаментализма”, несомненно, правы»²². Эстетизирование как инструмент постмодернистского релятивизма фактически противопоставляется здесь пространству конструктивного взаимодействия познавательных позиций, но такое противопоставление вряд ли оправдано, поскольку выделенные автором структуры этого пространства – гармония человека и мира, драматизм отношений между ними – издревле являлись предметом именно эстетического мышления.

Такое противопоставление, как ни странно, делается философом, который тонко чувствовал, что любая философская система, оперирующая разумным смыслом, сама создает его образ, включая подчас и образ эстетических формообразований мысли, которая каким-то образом встраивает себя в человеческий мир, что художественно-эстетические формы имеют немаловажное значение даже при исследовании самых абстрактных сюжетов рационализма, скажем, при осмыслении принципа так называемой автономии разума и вытекающего из него гносеологического оптимизма рационализма Нового времени, в соответствии с которым знания, получаемые нами от содержания исследуемого объекта, базируются на рефлексии схемы его представления в сознании: «объект в точном гносеологическом смысле этого термина и означает предмет в принципе прозрачный, открытый для овладения, освоения субъектом, что, в частности, подразумевает, что объект не может иметь онтологического статуса, превышающего или даже сопоставимого по своему рангу с онтологическим статусом познающего субъекта,

что давало бы ему возможность “играть на равных” с субъектом. Явным “контрпримером” для такого подхода выступает, например, ситуация, которая составила сюжет “Соляриса” у Лема и Тарковского, когда неудача людей, пытающихся постичь это странное явление, определяется тем, что Солярис, к которому они подходят как к обыкновенному небесному телу, оказывается существом, “переигрывающим” познавательные возможности пытающихся его “освоить” людей»²³.

Другой исследователь полагает, что в современной ситуации устанавливается своего рода соперничество между эстетическим и разумным, эстетическим и эпистемологическим, параметры которого задаются неклассической философией. Считая, что постмодернистская мыслительная схематика отходит от понятия языка как слишком организованной структуры, наделенной свойствами символичности и законосообразности, в сторону воображаемого и ризоматического, Н.С.Автономова подчеркивает, что такой общекультурный сдвиг в гносеологии «все больше приводит к вытеснению эпистемического эстетическим... Сейчас, когда эпистемологии приходится доказывать свое право на существование в споре с политической философией, социальной философией, философией культуры, истории, религии и даже с мифопоэтикой в ситуации общей эстетизации мысли (культ новых впечатлений, созерцания разглядывания, те или иные формы апологии непосредственного удовольствия), разработка проблем, связанных с языком и переводом, дает эпистемологии новый материал и новое дыхание, становится для нее вызовом и поводом для обнаружения в себе новых возможностей»²⁴. При этом исследовательница фактически противопоставляет эстетическое и эпистемологическое. Так, говоря со ссылкой на Л.Витгенштейна об изобретении новой логики и нового смысла, она подчеркивает, что «это изобретение подчиняется прежде всего эстетическим, а не собственно познавательным критериям»²⁵, но четкого различения этих двух критериев, двух видов реакции – эстетико-эмоциональной и интеллектуальной – не дает. Анализируя некоторые направления современной философии, Н.С.Автономова показывает, как у их сторонников эпистемология вступает в состязание с эстетикой: так, у продолжателей структурализма эпистемологическая проблематика уступила место некоему новому субъективизму и эстетизму, что является симптомом

глубоких смещений в современном интеллектуальном пространстве. Более того, автор вообще усматривает в эстетическом препятствии для оценки письма современной философии. «То, что создавалось, – пишет она, – как эффективный критический язык, направленный против ограниченности новоевропейских способов философии, воспринимается в эстетическом ключе, что мешает заметить и должным образом оценить критические эффекты этого письма и его возможные конструктивные применения»²⁶. Но указанное противопоставление вряд ли имеет смысл, поскольку эстетическое является структурой познания как творчества, оно связано с духовным состоянием смысла, производит синтезы сознательной жизни, в нем сохраняется то, что М.Пруст определял как глубокие отложения умственной почвы души. Оно имеет непосредственное отношение к обдумыванию того, как в действительности устроено наше мышление. С другой стороны, само знание и познание охвачено атмосферой эстетических предчувствий и впечатлений, творческих озарений; говоря о том, что человек может жить только в понимаемом мире, В.А.Лекторский подчеркивает: «Жажда знания неотделима от его творческой самореализации»²⁷. Без этого прорисовывать контуры современной культурно-исторической эпистемологии и эстетической теории, указывающих на спонтанные источники разумного, на соотношение между открытиями в познании, человеческими дерзаниями и красотой стихийности, непредвиденность перемены ума, неизбежной перед лицом искусства, неместимость произведения искусства ни в одну теоретическую формулу, его рациональную непрозрачность, просто невозможно.

Итак, сегодня эстетические прорастания, идущие в глубь сферы разума, наделенные неявным смыслом, который еще нужно истолковать, появляются в той ментальной среде, в которой происходит становление структур новой эпистемологии, ориентированных на введение в последнюю антропологического измерения, на формирование эпистемы для гуманитарного знания. Это эпистемология с явными признаками того, что можно охарактеризовать как размывание жесткой грани между познавательными и ценностными установками, теоретическим, этическим и эстетическим знанием (резкое различие между ними – явно надуманная проблема), хотя все эти признаки давали о себе знать уже давно. Просто сегодня

эти духовные поля сместились в сторону дополнительного оправдания рационального знания. В результате на территории теории познания стали появляться структуры, близко стоящие к эстетическим фактам или даже совпадающие с ними. Среди них нарратив, рассказ, роман, поэзия, драматизация опыта разума. Весьма примечательны размышления Ж.Ф.Лиотара: «Научное познание не может узнать и продемонстрировать свою истинность, если не будет прибегать к другому знанию – рассказу, являющемуся для него незнанием; за отсутствием одного, оно обязано искать основания в самом себе и скатываться, таким образом, к тому, что осуждает: предвосхищению основания, предрассудку. Но не скатывается ли оно точно так же, позволяя себе рассказ?»²⁸. Так называемое антропологическое измерение, несущее на себе печать аксиологических практик, оснащенных в том числе и процедурами эстетического переживания реальности, некими вспышками жизни, освещающими и сопровождающими образы, их игру, не может не оказывать влияния на эпистемологическую идентичность. Это достаточно убедительно демонстрируется современными исследованиями науки и культуры, в частности, в процессе анализа формирования механистической и современной физической картины мира²⁹.

Метафизические основания эстетики разума содержатся в такой интерпретации значений самого *ratio*, которая имеет свои истоком то, что есть. Из каких онтологических глубин движется сам художник к своему произведению, хорошо видно на примере трактовки скульптуры в одном из сонетов Микеланджело:

И высочайший гений не прибавит
Единой мысли к тем, что мрамор сам
Таит в избытке – и лишь это нам
Рука, послушная рассудку, явит.
(пер. А.М.Эфроса)

Эта трактовка напоминает одну концептуализацию в японской эстетике, в соответствии с которой в понимание разума, в средоточие *ratio* вносится нечто телесное, некие фактические связи, в результате чего мы получаем «телесный разум», первичный по отношению к дискурсивному знанию. Это точка, проработанная в онтологии, есть какой-то неподъемный для самого разума камень смысла или непроходимый разумом поток, вносящий шум в гар-

монию. Камень существует, сам поток может клубиться волнами смысла, но начало свое он берет не на смысловой возвышенности, и ведет к нему не тропинка мышления, логической дедукции, его исток – на плато реальности, фактичности, открывающейся не просто в ходе решения какой-то «головоломки», а посредством каких-то других (их можно вслед за Кантом назвать практически) способностей человеческой души, включая и искусство, сказанное не имеет никакого отношения к проблеме реализма в последнем, возникающей при выстраивании довольно-таки искусственных конструкций. Для понимания того, какие мотивы могут питать эстетику разума, важное значение имеет выявление предпосылок отношения современного рационального сознания к до-рациональным и внерациональным формам. Любая форма интеллектуализации, какой бы гибкой и утонченной она ни была, не может превратить художественное исследование жизни в структуру теоретического мышления с его логической аргументацией, четкими понятиями, обладающими объективированным контентом. Художественное мышление, в отличие от теоретического, ближе к тому, что называют озарением, интуицией, непосредственным схватыванием, которые, как правило, характеризуются в качестве процедур, соединяющих познаваемое и познающего, постигаемое и постигающего; правда, еще апостол Павел, рисуя христианскую перспективу наступления совершенного, когда отвергнется разум разумных, упразднится знание и мы будем видеть лицом к лицу, усложнял эту эпистемологическую ситуацию введением понятий не только познаваемого и познающего, когда то и другое становятся, говоря религиозным языком, нераздельными и неслиянными структурами мира, но и третьего ее участника – Бога, которым познающий познан: «Теперь я знаю отчасти, а тогда познаю, подобно как я познан» (1 Кор. 13, 14).

Любая интеллектуальная деятельность предполагает не редуцируемый по отношению к теоретическому знанию элемент самоценности личностного усилия, личностных оснований, элемент Я, которое еще Фихте признавал абсолютным принципом всякого разума и знания, элемент духовного переживания, открытости душевного горизонта, за которым находится человеческий расчет по мотивам рациональности, что не исключает возможности разумного понимания тех способов, посредством которых мы

«касаемся» бытия. Что, как не попытки такого осмысления, представляет собой, скажем, анализ соотношения искусства и истины, способов обретения истинной раскрытости произведения искусства Г.Зедльмайером? Отношение к истине уже со времен Бонавентуры, считает он, входит в определение прекрасного, поскольку последнее требует соответствия образа предмету (*adaequatio imaginis ad rem*), тому, что действительно есть. Анализируя проблему времени в искусстве, Зельдмайер подчеркивает, что «даже если мы допускаем, что художественное произведение обрело для нас истинное присутствие в настоящем, все же всегда остается открытым вопрос, до какой глубины оно соизволило открыть нам свою тайну – ту тайну, которую никакие понятийные отмычки не смогут из него извлечь. Всегда остается вопрос, не явится ли в будущем кто-то, кому произведение откроется в гораздо большей степени в своем существе... От нас зависит быть хорошими или плохими “читателями”, способствовать или препятствовать тому, чтобы произведение искусства раскрыло себя. От нас зависит открывать мир истинного или ложного времени, приумножать бытие или тлен и пустоту»³⁰.

Область рациональных высказываний в эстетике очерчена тем способом их обоснования, тем методом введения порядка, которые их и специфицируют, они не укладываются в привычные ментальные рамки, в сферу рациональных соображений и рационального расчета, не сводятся к оперированию знаково-логическими структурами мысли, аналитический персонаж здесь живет в другом измерении, когда создается внутренний образ художника, становится слышимым его внутренний голос, выявляется гениальность и точность выражения невыразимого, но в то же время становится очевидным, что этот персонаж стоит перед тайной художественного мышления, перед недоказуемым знанием, знаемым незнаемым, вводящим символ, интерпретацией которого и складывается реальность, наполненная и истинных, и ложных штрихов, заложенной в основаниях мира неделимости добрых и злых помыслов, счастливых и несчастных состояний, так что даже «из этого несчастья можно извлекать и красоту, и истину»³¹. В эстетике, как ни в каких других разделах философии, ощутима правильность гетевской идеи о том, что всего мышления недостаточно для мысли. По мере осмысления в такого рода явления, в избыточные

пафосы познания, сокровенное движение мысли прочерчивает собственные контуры и аналитическая антропология. Характеризуя художественный язык Андрея Белого, В.А.Подорога отмечает, что писатель «не стремится подготовить читателя к очередному скачку собственной мысли, хотя требует от него полной доверительности». Развивая идею Шкловского о Белом как *мыслителе ряда*, автор описывает его стратегию установления и удержания рядов слов, образов, хотя надо признать, что творение писателя не вмещается ни в одну словесную формулу. Показывая, как эти плохо различимые ряды преобразуются после перевода в иной образно-терминологический строй, автор пишет: «Вокруг некой мысли идет накопление слов-образов (не понятий), они собираются в ряд, пока размытый и неточный, мысль скользит между образами, отчасти сцепляясь с ними. В этой стратегии удержания рядов Белый выигрывает в основных позициях, нигде не нарушая изначальную матрицу экзистенциально-онтологической картины мира, которой будет придерживаться и дальше. Но проигрывает в деталях, тем самым часто теряет интерес к реальности»³².

История искусства как наука (надо, однако, признать, что всеобщей истории искусства пока не создано) и искусствознание ведут свой поиск истины, придерживаясь общих норм доказательной аргументации (хотя в самих произведениях искусства логические предпосылки, предопределяющие мысль, могут пониматься весьма парадоксально, как, скажем, для героя романа Андрея Белого «Петербург», в прихотливом строе мысли которого даже предметы реального мира перевоплощались в умопостигаемые символы чисто логических построений), атрибутирования и метрики произведений искусства, у создателей которых, в их душе, всегда, по описанию М.Пруста, сохраняются глубокие отложения умственной почвы. Ко всем этим параметрам добавляется интуитивный синтез художественной репрезентации, раскрытие структур сознания собственной правоты музыканта, живописца, писателя, выполняющих практически метафизическую миссию – нести парменидовский пылающий шар бытия. Само искусство может вступать в соперничество с метафизикой на поле решения чисто философских проблем – так, в современной литературе существует точка зрения, согласно которой тот же Пруст глубже и лучше решил феноменологическую проблему, чем Гуссерль. Искусствознание схватывает

вневременное существование произведения искусства и одновременно представляют судьбу последнего как нечто меняющееся в самом его существе, творит ценностно ориентированную историю художественного сознания. Подвергая критике редуцирование интерпретации художественного произведения к чисто мыслительному истолкованию, отказываясь от поиска универсального ключа к художественным явлениям, исследователи апеллируют к скрытому от знания феномену **орега, произведенческому строю, поднима**ясь до его философского обобщения. Можно вспомнить в этой связи восточную традицию понимания произведения искусства как «следа Дао». Искусство нередко превосходит даже летописание и историческое исследование по силе жизненной напряженности и трагичности в передаче опыта прошлого.

Специфика ментальной деятельности в сфере искусства, его интеллектуальной текстуры заключается в том, что объективно-общее прочтение или то, что А.Платонов называл *точкой объективного внеотносительного наблюдения*, истолкование великой реальной темы здесь никогда не может быть чисто умозрительным, исчерпывающим, порождающим ситуацию, когда само «знание надмевает». Раскрыть эту специфику особенно трудно при обращении к конкретному произведению: как описать, например, фигуру молчащего знания в «Чевенгуре» Платонова, этого всезнающего персонажа, выполняющего функцию бодрствующего швейцара в подъезде человека? Объективное прочтение, извлекаемое в качестве образа, способствует тому, что сам художник становится, говоря словами апостола Павла, *совершеннолетним по уму* (см: 1 Кор 14, 20). Монтаж наблюдения, спроецированного в текст произведения, всегда закрепляет ритмику наблюдаемого, регулируемая субъективным актом художника, его душой, охваченной манией совершенства. Истина наблюдения имеет в искусстве релятивный, условный характер, здесь может возникнуть зазор между самой истиной и реальностью, который можно оценить с точки зрения подобий тому, что называют таинственностью мистерии, совершаемой, но не разглашаемой посвященными в процедуры художественного ясновидения, мгновенного сатори, просветления и переживания реальности, или тому, что оставляет самостоятельность «загадки», «тайны» («тайна изойдет красотой небес» (С.Малларме)), реальность которой достаточно ощутимо фиксируется на неконтроли-

руемом уровне переживания. Тема такого объективного прочтения по-новому звучит в традиции современного искусства. Так, перформативная стилистика дана не на уровне репрезентированного, а сделанного. В концептуализме с его каноническим характером пустотных объектов сам эстетический объект – внутренне инсталляционный и контекстуальный – может, по мнению исследователей, возникнуть на пересечении неуниверсализуемых культурных кодов и обеспечить молчание предмета, остаться постоянно становящимся или возможным жанром или фигурой, вызывающей ряд проектируемых мутаций, породить коллапс интерпретаций: асигнификативный предмет «можно интерпретировать таким огромным числом способов, что все истолкования выйдут заведомо произвольными и тем самым само желание интерпретировать, то есть переводить свое впечатление в форму речи, окажется парализованным. Молчание достигается здесь изматывающим перенапряжением высказывания, является результатом возникновения бесконечных возможностей означивания мира»³³. По существу, мы имеем здесь дело с отношениями, которые пропитывают собой тишину диалога, ведущегося в рамках одной ментальности, отношениями, в которых рациональное сознание растворяется, уходит в невидимую жизнь других форм опыта.

Эстетическое измерение разума может быть транслировано в формах, в которых жизнь получает определенность необходимых переходов между разными духовными структурами: аналоговый формат разума, мыслительная экстастика, эстетическая рациональность, эпистемология искусства, эстетические границы мысли, границы разума и творчества, соотношение разума и гармонии. Так, с точки зрения современного исследователя, кантовская концепция разума может быть вполне обоснованно сопоставлена с концептом гармонии и всей системой исследования способности суждения³⁴. К такому измерению ведут взгляды, характеризующие, скажем, предсуществующий образец героического деяния разума, феномен его героического энтузиазма, *героизма разума*, с которым Гуссерль связывал надежды на новое европейское возрождение в духе философии. Интенции эстетической рациональности и условия ее возможности ориентированы на выявление структур рационального знания в контексте категориального многообразия эстетики, например, категории комического (еще П.Слотердаjk подчеркивал,

что «сатирически-полемически-эстетическое измерение в истории знания обретает свою весомость благодаря тому, что оно поистине представляет собой диалектику *en marche****»³⁵, на раскрытие связи между логикой и теорией игр, распознавание эстетических образов выразительного лица логики, понятой не просто как статичный страж корректности, а как «гораздо более вдохновляющая иммунная система разума»³⁶. Они связаны с раскрытием того, как «истина меняет свой знак» (В.Хлебников), описанием места эстетического в структурах классического и неклассического понимания рациональности, соотношения света и разума (ветхозаветный феномен, описывающий способность уразуметь сердцем, или новозаветный: Христос «дал нам свет и разум» (1 Ин 5, 20)). На понимании этих явлений строится основная смысловая конструкция, очерчивающая связь разума и трансцендентальной эффективности, разума и слова, рациональности и точности чувства, истины и красоты, логического и эстетического совершенства знания, разума и мимесиса. Порядок аргументов и контраргументов в этой области связан с выявлением тенденции к абстрактности в науке и искусстве, с изучением «стыков» эстетики и кибернетики, соотношения эстетической и математической, геометрической интуиции, а также аналогового и цифрового языка. Характеризуя живопись как преимущественно аналоговое искусство, Ж.Делез считает, что в связи с такой ее чертой важную проблему ставит абстрактная живопись, которая «действует через код и программу – подразумевает гомогенизацию и бинаризацию, формирующие цифровой код. Однако абстракционисты часто становятся великими живописцами, то есть уже не накладывают на живопись внешний ей код, а, наоборот, вырабатывают код собственно живописный. Этот код парадоксален, так как вместо того, чтобы противостоять аналогии, он берет ее в качестве объекта, является цифровым выражением аналогового как такового. Аналогия проходит через код, вместо того чтобы пройти через диаграмму. Это порог невозможного»³⁷.

Чтобы концептуализировать эстетическую размерность разума, важно выявить и значение рациональных и внерациональных форм сознания, измененных состояний сознания для сферы творчества. Надо признать, что некоторые теоретические представления об искусстве могут как способствовать пониманию феномена

*** на марше (фр.).

эстетической рациональности, так и затруднять его например, как отмечал Т.Адорно, понятие умеренного модерна «препятствовало развитию эстетической рациональности»³⁸. Для нас в эстетическом видении разума наибольший интерес представляет то, как чувство разума находило выражение в метафизике.

Примечания

- ¹ Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология // Вопр. философии. 1992. № 7. С. 55–56.
- ² Гуссерль Э. Философия как строгая наука // Логос. 1911. Кн. 1. С. 153.
- ³ Одна из последних работ на эту тему: Левин Г.Д. Истинность и рациональность. М., 2011.
- ⁴ Sloterdijk P. Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung. Frankfurt a/Main, 2005. S. 396.
- ⁵ Автономова Н.С. Познание и перевод. М., 2008. С. 539.
- ⁶ Мамардашвили М. Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб., 1997. С. 397.
- ⁷ См.: Singer A. Aesthetic Reason: Artworks and the Deliberative Ethos (Literature and Philosophy). Pennsylvania State Univ., 2003.
- ⁸ Хармс Д. Полет в небеса. Стихи. Проза. Драммы. Письма. Л., 1991. С. 483.
- ⁹ В современной западной литературе эта матрица изучается в основном в историко-эстетическом ключе. Отметим здесь лишь наиболее интересные из исследований последнего времени. Рассматривая эпистемологию вне постмодернистских рамок и подвергая критике структуры инструментальной рациональности, выявляя воздействие релятивизма на реалистические теории знания, Кр.Баки-Глюксманн стремится обнаружить истоки современной эстетической теории в рационализме Просвещения и нарисовать картину ее развития в концепциях ряда влиятельных фигур от Ницше до Барта, представления которых образуют причудливую парадигму, объединяющую их единством аллегорического стиля, сплавом эстетики и этики (см.: *Vuci-Glucksmann Ch. Baroque reason: the aesthetics of modernity*. P., 1994). Д.Тригг, применяя критику рациональности к анализу современной ситуации, пытается построить модель пострациональной эстетики (*Trigg D. In The Aesthetics of Decay*. N.Y., 2006). Другой исследователь показывает, как в философии Хабермаса идея коммуникативной эстетики выстраивается в терминах теории рациональности, какое место эстетическая рациональность занимает в системе коммуникативной рациональности (*Duvenage P. Habermas and Aesthetics: The Limits of Communicative Reason*. Rand Afrikaans Univ., 2003).
- ¹⁰ Кребель И.А. Территория предела: эстетика мысли русского модерна. М., 2011. С. 32.
- ¹¹ Рансьер Ж. Разделяя чувственное. СПб., 2007. С. 25.
- ¹² Шестов Л. Достоевский и Ницше (Философия трагедии). М., 2007. С. 17.

- ¹³ *Бахляр Г.* Новый рационализм. М., 1987. С. 289.
- ¹⁴ *Дали С.* Завоевание иррационального // Искусство. 1989. № 12. С. 49.
- ¹⁵ *Бычков В.* Эстетическая аура бытия: Современная эстетика как наука и философия искусства. М., 2010. С. 460.
- ¹⁶ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 210.
- ¹⁷ *Лекторский В.А.* Трансформация эпистемологии: новая жизнь старых проблем // Эпистемология: перспективы развития. М., 2012. С. 13.
- ¹⁸ *Деррида Ж.* Cogito и история безумия // *Голобородько Д.Б.* Концепции разума в современной французской философии. М., 2011. С. 146.
- ¹⁹ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 201.
- ²⁰ *Гегель Г.В.Ф.* Феноменология духа. М., 2000. С. 41.
- ²¹ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 531.
- ²² *Швырев В.С.* Рациональность как ценность культуры. Традиция и современность. М., 2003. С. 169.
- ²³ Там же. С. 119–120.
- ²⁴ *Автономова Н.С.* Цит. соч. С. 14–15.
- ²⁵ Там же. С. 290.
- ²⁶ Там же. С. 387–388.
- ²⁷ *Лекторский В.А.* Трансформация эпистемологии: новая жизнь старых проблем // Эпистемология: перспективы развития. М., 2012. С. 25.
- ²⁸ *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. М.–СПб., 1998. С. 74.
- ²⁹ См.: *Гайденко П.П.* Христианство и генезис новоевропейского естествознания // *Философско-религиозные истоки науки.* М., 1997; *Косарева Л.М.* Рождение науки нового времени из духа культуры. М., 1997; *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. Т. 2. Ч. 1. М., 2011.
- ³⁰ См.: *Зедльмайер Г.* Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 243, 257.
- ³¹ *Мамардашвили М.* Цит. соч. С. 434.
- ³² *Подорога В.А.* Мимесис. Материалы по аналитической антропологии литературы. Т. 2. Ч. 1. С. 46–47.
- ³³ *Рыклин М.* Фактура, слово, контекст: объект в традиции московского концептуализма // Искусство. 1989. № 10. С. 16.
- ³⁴ См.: *Coleman F.X.J.* The Harmony of Reason: A Study of Kant's Aesthetics. Univ. of Pittsburgh Press, 1974.
- ³⁵ *Слотердаjk П.* Критика цинического разума. Екатеринбург, 2001. С. 326.
- ³⁶ *Bentham J. van.* Psychologism in Logic? // *Studia Logica.* 2008. № 88. P. 83.
- ³⁷ *Делез Ж.* Френсис Бэкон: Логика ощущения. СПб., 2011. С. 123.
- ³⁸ *Адорно Т.* Эстетическая теория. М., 2001. С. 54.