

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт философии Российской академии наук

Н.А. Кормин

**Эстетическое пространство философии
всеединства и феноменологии:
трансцендентализм и творчество**

Москва
2018

УДК 165.62+130.121
ББК 87.2 + 87.8
К 66

В авторской редакции

Рецензенты

к-т филос. наук *В.А.Каюков*
д-р филос. наук *А.А. Горелов*

К 66 **Кормин, Н.А.** Эстетическое пространство философии всеединства и феноменологии: трансцендентализм и творчество [Текст] / Н.А. Кормин ; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М.: ИФ РАН, 2018. – 127 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 113–126. – Рез.: англ. – 500 экз. – ISBN 978-5-9540-0348-2.

В монографии рассматриваются интерпретации картезианства в философско-эстетическом наследии И. Канта, Вл. Соловьева и Э. Гуссерля, выявляется значение философии Декарта, западной трансцендентальной традиции и русской философии цельного знания для анализа современных дискуссий о природе искусства, соотношения эстетического и научного знания (в частности, квантовой механики), прослеживаются истоки эгологической традиции в философии искусства.

ISBN 978-5-9540-0348-2

© Кормин Н.А., 2018
© Институт философии РАН, 2018

Содержание

Глава первая. Контуры эстетического суждения	7
Глава вторая. Эстетическая семантика «Его».....	36
Глава третья. Эстетика и странности квантового мира.....	54
Глава четвертая. Эстетическое выражение метафизики	67
Глава пятая. Театр декартовского мышления.....	92
Примечания	113
Summary	127

Contents

Chapter one. Contours of aesthetic judgment	7
Chapter two. Aesthetic semantics «Ego»	36
Chapter three. Aesthetics and oddities of the quantum world	54
Chapter four. Aesthetic expression of metaphysics	67
Chapter five. Theatre of Cartesian thinking	92
Notes	113
Summary	127

*Светлой памяти моей мамы,
Галины Ивановны,
посвящается*

ГЛАВА ПЕРВАЯ. КОНТУРЫ ЭСТЕТИЧЕСКОГО СУЖДЕНИЯ

Кантовские «Критика чистого разума» и «Критика способности суждения» обнаруживают помимо теоретической и этической структур еще один вид интеллектуальной деятельности, который развивает саму способность суждения в особом направлении – эстетическом и телеологическом (как условия эстетического), обстоятельный анализ которых впереди. В этом разделе исследования мы остановимся лишь на предварительных замечаниях. Если теоретико-этические варианты способности суждения лишь подводят к проблематике, в той или иной мере относящейся к эстетике, то положение меняется, когда мы вводим в контекст нашего рассуждения все, что присутствует в этих вариантах и связано с возможностью сотворения сознания, с культурой человеческого разума – этой единственной силой, располагая которой человечество превосходит само себя, делая невозможное возможным. Но чтобы построить эту новую культуру, человеческому разуму предстоит выйти на «надчеловеческий уровень знания» (А.Н. Колмогоров). И возможность такого выхода связана с синтезом двух матричных структур сознания: *разума*, являющегося условием всех произвольных действий, но не подчиненного никаким условиям чувственности, хотя и способного предчувствовать, и *творчества*, которое совершается во времени и не может начаться безусловно самопроизвольно; но чтобы построить синтетические суждения, которые соединяют разум и творчество в единое целое, необходимо обратиться к установкам эстетического знания, которое не

обладает рациональной прозрачностью, представляет собой, в терминологии Канта, недоказанное знание, содержащее практические положения, сущностно выявляющие возможности представляемого предмета. Это знание строится с учетом того, что эти положения могут быть и чисто априорными¹, и описывающими опыт. В сущности, речь идет об эстетической размерности метафизики как завершении всей культуры человеческого разума, которая несет в себе ценность всеобщего блаженства и возбуждает жажду знания, вызывая к жизни эстетические переживания, с одной стороны, а с другой – само эстетическое знание совпадает с определенной склонностью проникать в смысл следующих структур: *метафизическая укорененность априорной гармонии*, знания о которой интуитивны и синтетичны, такая гармония мыслится в качестве субстрата бесконечности, *метафизика творчества*, которое противопоставляется им подражанию – «подражательная способность не то, что творческая способность»². Поясняя это положение, Кант обращается к скульптурным приемам, в которых можно найти аналог выполнения мыслительного действия: можно воспринимать и сохранять знание, изучать его структуры, но это не более, чем техника, применяемая для работы с гипсом, то есть формирование того, что Кант называет гипсовым слепком с живого человека (это как бы репродукция произведения знания), но можно по-другому оперировать данными познания – рождать знание из разума, понимая, откуда знание может взять новые понятия, а это уже напоминает другую скульптурную технику – технику литья скульптуры из бронзы, композиция в которой может быть свободной и наиболее соответствующий творческому методу, поскольку он ориентирует на произведение знания из мягких переходов его внутренней формы, на исполнение с потерянной формой, на создание знаниевой скульптуры из чего-то полого внутри, из изначальной пустоты (аналог метода полого бронзового литья или метода «*cire perdue*» (потерянный воск)), работу с первоначальной формой, за которой одно лишь нулевое состояние, пустота (что напоминает литье сплошной массы в пустую форму, удаление формы и т. д.). Метафизика творчества выявляет общий принцип того, что создано разумом из самого себя и есть *cognition ex principiis*³. Эстетическое знание сопряжено с метафизическим обоснованием формы как метода, использование которой, как считал Г. Коген,

«становится полезным для эстетического законодательства. Спор de gustibus [о вкусах] уже давно был бы переведен в другое русло, если бы хотели иметь представление о методе, согласно которому следовало бы определить априори вкуса, в котором только и мог бы состоять эстетический закон. Ни в поэзии, ни в музыке не предопределено определенное содержание прекрасного, но насколько возможно, чтобы эстетический закон при смене культурных эпох занял место рядом с этическим, – это вопрос методический; и, исходя из него, позволительно определить априори в качестве метода для оценки всего прекрасного»⁴. Понять смысл указанных метафизических структур можно, если учитывать контекст, в котором Кантом разрабатывается тематика суждения, в интерпретативный репертуар которой послекантовской философией вносятся значительные изменения. Кант систематически встраивает трактовку суждения в метафизику трансцендентального идеализма. Суждение описывается им на языке логики отношений и оценок, и такой вид суждения, как суждение эстетическое, возникает там, где то, что высказывается субъектом, вмещает отношение к определенной грани рассудка, связанной со способностью определения суждения и рационального представления о нем без участия понятия и ставится в отношение к априорному принципу или оценивается в качестве какого-то неопределенного принципа. Кант структурирует то, что эстетически утверждается или отрицается, отталкиваясь от логической функции суждения как такового, сопряженной с рядом психологических значений. Казалось бы, какое отношение суждение может иметь к эстетической проблематике, если чувства, по Канту, вообще не способны судить, а лишь побуждают рассудок к построению суждений? Но ведь эстетическое не сводится ни к чувственному, ни к логическому: если переживаниям, восприятиям, аффективным действиям, анализируемым в психологии, придается мнимо общезначимое, публичное значение, то появляется возможность трансформировать психологические состояния в состояния эстетические; в их семантическом поле выносятся априорные предпонятийные суждения от имени каждого о форме предмета, если все находят его прекрасным; в эстетических состояниях выражаются специфические мыслительные акты, не связанные с логическими суждениями, посредством которых осуществляется познание, эти акты касаются прежде всего структур благорасполо-

жения и общительности. Именно эти действия и оформляют эстетические суждения или высказывания, определяющим основанием которых Кант считает не обозначение каких-то свойств объекта, а категорию субъекта с его чувством, который, по существу, судит о красоте символически – так, словно она есть свойство чувственно воспринимаемого предмета. Сам субъект занимает при этом рефлексивную позицию, выражающую определенные модальные значения, он проявляет таким образом свое отношение к собственным представлениям и мыслительным сюжетам, к собственному жизненному чувству, «в котором субъект сам чувствует, какое воздействие оказывает на него представление»⁵, способность которого душа сознает, погружаясь в свое внутреннее состояние. Способность суждения имеет своей интенцией неопределенное понятие о сверхчувственном субстрате явлений, соприкасаясь с которым мы проходим по самой границе понимания. Размышляя о максимах эстетической способности суждения, Кант подчеркивает, что «только субъективный принцип, а именно неопределенная идея сверхчувственного в нас, может быть указан как единственный ключ к разгадке этой даже в своих истоках скрытой от нас способности, но далее уже ничем нельзя сделать его понятным»⁶. Следовательно, в перцептивных действиях устанавливается своеобразная способность различения и вынесения специфического суждения – эстетического суждения, разновидностями которого являются суждения о красоте в природе и красоте произведения искусства. Вынося эстетически значимое суждение о художественном явлении, следует учитывать совершенство произведения, чего не требуется, когда мы судим об эстетическом многообразии природы.

Контекст основного открытия суждения исследователи усматривают в трактовке физической конечности человека на уровне познавательных процессов, то есть открытия эстетизиса. Суждения, выносимые даже относительно ненаблюдаемых нами феноменов, включая суждения «о явлениях, которые превосходят размерность человеческого психического аппарата, должны каким-то конечным числом шагов быть разрешимы на моделях, построенных в эстетизисе. Тогда мы мир, относительно которого наши понятия разрешимы на эстетизисных моделях, можем понимать... Шаг Канта состоял в том, чтобы подчинить наблюдателя законам физики, и есть не что

иное, как экспликация, прояснение физических законов, распространяющихся на акты наблюдения и суждения»⁷. Сторонники современного нонкогнитивизма критикуют Канта за редукцию сознания к познанию, за превращение им эстетических представлений в поле когнитивных феноменов. Но о каких когнитивных феноменах может идти речь, если кантовская трактовка эстетического связана с выявлением основания единства сверхчувственного, что предполагает особое мыслительное состояние, когда природу «надо мыслить так, чтобы закономерность ее формы соответствовала по меньшей мере возможности целей, осуществляемых в ней по законам свободы»⁸. Но такой способ осмысления соответствия природы и свободы сказывается на трактовке того, как соизмерять свободу воображения и законодательство рассудка, с одной стороны, и регулятивных принципов разума (через которые вносится единство в многообразие знаний, единство предусматриваемое, благодаря чему, если хотят судить по всей строгости, правила, допускаемые в виде гипотезы, приближаются к всеобщности), с другой, чтобы стало возможным не только выносить эстетические суждения⁹ о прекрасном и возвышенном, создавать априорные эстетические смыслы, но обосновывать созидание через саму свободу, то есть искусство¹⁰. Все эти мыслительные действия Кант выполняет в «Критике способности суждения», открывающей такие качества красоты, которые заставляют говорить о разительных переменах на территории эстетики, и, продолжая традицию критического анализа эстетической способности суждения, Гуссерль углубляет эти перемены, укореняя сами изменения в философской культуре современности. В этой культуре до сих пор остается нерешенным вопрос: что такое феноменологическая философия и чего ей удалось достичь?¹¹. Феноменологическая установка, как подчеркивает исследователь, с необходимостью побуждает задуматься над проблемой модуса явления, поскольку он «сам по себе является носителем эстетических чувств и эстетического характера чувства. То есть некоторым образом эстетический характер чувств необходимо *пробудить* рефлексией о модусе явления, а конкретнее, двойным переходом от явления к предмету и от предмета к явлению, от жизни в явленности (предмета) к *самому* явлению и обратно: только благодаря своему модусу явления оживляется эстетическое чувство»¹², а сам предмет эстетически окраши-

вается. Строительство нового здания эстетического знания не означает, что его старое здание должно быть разрушено. Напротив, эстетический критицизм Канта воспринимает и эксплицирует, например, аристотелевское понимание искусства, которое возникает «из вещей, могущих быть и не быть, и чье начало в творце, а не в творимом»¹³. Именно концепция творческой субъективности и будет разрабатываться Кантом. В творчестве сам разум видит перед собой как бы своего зеркального двойника, и эта его двухмерность объясняет интеллигибельную природу эстетического как такового, которое не имплицировано так, чтобы его можно было получить логическим путем. Эстетическое – это монада творчества, что «без окон и дверей», в которую каким-то непостижимым образом внедряется произведение искусства; окрестность монады (открытая для начал свободы, в сущности которой коренится не только нравственность, но и искусство) структурирована гармонией разума, и если такой гармонии нет, то метафизика будет отрицать саму себя. Ведь «в искусстве зарождается сама возможность для человека быть разумным существом, следовательно, зарождается разум. Поэтому Кант и говорит об эстетике как о такой сфере, где, как ни странно, возникает сама априорность разума, хотя для философа возможность этого остается загадочной и только предполагаемой»¹⁴. Поэтому метафизическая разметка эстетического пространства, хотя и отсылает прежде всего к гносеологическому значению творческой субъективности, тем не менее ориентируется на нечто неизреченное, непостижимое в нас, которое дает о себе знать при рассмотрении проблематики сотворения самого разума (Канту потребовалось сначала дать критический анализ чистого разума и чистой способности познания, чтобы приступить затем к критике прекрасного), имеющего суждение относительно всего, что позволяет расширять применение познавательных способностей, проблематики специфики мышления художника, который мыслит изображенным, а не об изображенном – картина как производящее произведение написана не красками, а в красках «зримости» мира. И дело тут не просто в трактовке топологии указанных критических работ, а в самой природе кантовского критицизма, описывая которую М.К. Мамардашвили подчеркивал, что «нельзя читать “Критику чистого разума”, не читая параллельно “Критику способности суждения” или “Критику практического разума”. Но эта

бесконечная работа и есть размышление о возможности философии, о ее средствах, о том, как построен философский язык и что мы вообще можем, философствуя»¹⁵. Концептуальный способ осмысления такой возможности связан у Канта с обнаружением новой смысловой завязи в метафизике, с решением универсальной задачи критицизма, которая стоит как бы вне эстетики, задачи по поиску даже путей трансцендирования и эстетики и телеологии как самостоятельных дисциплин, и именно такое решение призвано способствовать реализации единства критической философии. Эта задача согласуется с работой основания, благодаря которому можно преодолеть описанную самим Кантом пропасть между теоретической и практической философией, которая образовалась вследствие неоднородности в законодательстве, определяющем понятия природы и свободы. Преодолеть пропасть между ними невозможно с помощью теоретической переправы, налаженной познающим разумом. Возникшее как психологическое понятие для объяснения таланта познания, понятие «способности» приобретает в системе кантовского критицизма черты метафизической концепции, и такая разновидность высшей способности, как способность суждения, обеспечивающая единство наших представлений, создает условия для систематической связности философии, которая «состоит в том, что понятие свободы реализует заданную ему его законами *цель* также и в чувственном мире. Напротив, и природе должно быть возможно мыслить так, чтобы она стала как бы восприимчивой к этому воздействию: следовательно, должно быть по меньшей мере возможно, чтобы закономерность ее формы согласовалась по законам свободы с *целями, которые должны быть осуществлены в ней*. Переход от одного “образа мыслей” к другому, по Канту, будет возможен, только если есть основание единства сверхчувственного в основании природы с тем, что практически содержит понятие свободы – даже если выражающее это понятие не может притязать на отдельную область в пределах философии»¹⁶. Реализация таковой возможности, как видим, допустима лишь при введении указанной мыслительной способности: способности суждения как, в сущности, творческой способности – особого состояния субъекта, «построенного» для него на определенной темпоральной территории (по Декарту, субъект «существует на столько *времени*, сколько мыслит»). И когда Кант встраивает

саму возможность эстетически судить в систему высших способностей, то он вовсе не имеет в виду, как в «Критике чистого разума», превращение формы суждения в понятие о синтезе созерцания, речь идет о другом – способность суждения представляет собой самостоятельный и своеобразный модуль критики чистого разума – модуль, который приближает априорность к случайности и законодательно выполняет априорную аппроксимацию промежуточных значений, поиск которых выводит на переходные характеристики звеньев метафизической системы, позволяя интегрировать ее специфическую, неповторимую структуру во внутреннюю среду системы трансцендентализма и сделать всеобщее подвластным особенному в природе, как бы пленять его.

У Иммануила Канта, Владимира Соловьева и Эдмунда Гуссерля отношение к самой метафизике в чем-то совпадает, а в чем-то отличается. Русский философ не разделяет позитивистскую идею конца метафизики; но критикуя постулаты отвлеченно-умозрительного знания, он тем не менее по достоинству оценивает его существенные результаты, указывая на бесспорную значимость самих метафизических вопросов. В каких-то моментах такая позиция перекликается с гуссерлевской. Ведь, как отмечал Ж. Деррида, «феноменология критиковала метафизику в ее сущности, только чтобы ее восстановить. Она высказывала ей все начистоту, чтобы пробудить ее к условиям ее дела... И если некоторые метафизические системы вызывают сомнение, если даже вся метафизика в целом действительно “приостанавливается” феноменологией, последняя не исключает ее целиком»¹⁷, поскольку она строится на исследовании специфической феноменологической эмпирии, метафизически описываемой в трансцендентальной онтологии. Столь же разнятся и подходы этих философов к пониманию метафизичности эстетики. В отличие от Гуссерля, выстраивающего в основном феноменологию эстетического сознания и восприятия, Соловьев в большей степени сосредоточивается на метафизике поэзиса, фундаментальные структуры которой задаются уже в ранний период его творчества теорией цельного знания. Да и сам русский философ был поэтом. Гуссерль поэтом не был, но не следует забывать о поэзисе задуманной им феноменологии. Бельгийский исследователь М. Ришир вообще полагает, что лучшими феноменологами являются не философы, а настоящие поэты, музыканты и художники. И вообще,

«в эстетике имеется некий зачаток феноменологического, причем этот зачаток рождается из исключительно сложного смешения модусов явления, осмысляемых как эстетические»¹⁸.

С тем, что эстетика (эта, перефразируя известное выражение, дочь гармонии) состоит в родстве с метафизикой, сегодня мало кто будет спорить, несмотря на то, что его подчас представляют как довольно странное родство – иногда эстетику трактуют как промежуточное существо, нечто среднее между дочерью и матерью имплицитной метафизики. Не менее странно выглядят и попытки представить эстетику как метафизику времени и метафизику свободы (даже в кантовской эстетике законодательство для последней устанавливается все-таки разумом, а не способностью суждения с ее априори законодательствующим, чисто субъективным принципом), которые приводят к размыванию границ эстетического знания, растворению его дисциплинарных качеств, затрудняют дальнейшие, начатые еще Кантом поиски его спецификации, лишают его устойчивой категориальной силы. Эстетические импликации критики подразумевают у Канта связь критики априорных структур субъективной деятельности, определенных форм мышления и познавательных способностей, что и составляет пропедевтику философии. Существующая в научной литературе неопределенность в структурировании соотношения метафизики и эстетики является эквивалентом характеристики просчетов в прояснении интеллибельного статуса эстетики, в понимании того, как искусство уясняет себе мысль, как оно постигает созиданием форм, благодаря чему оно позволяет человеку увидеть себя в мире. К тому же редко учитываются высокие образцы решения этой проблемы, которые давались в истории философии, например в русской теургической метафизике и эстетике, в которой «само искусство было осмыслено как боговдохновенное творчество, а художник – как Богом избранный глашатай и проводник духовных мыслеобразов, выражаемых только и исключительно в художественной форме, как теург, сознанием и рукой которого руководят божественные силы»¹⁹.

Эстетическая аналитика так или иначе упирается в проблему рациональности, которая метафизична по своей природе. Следовательно, если, скажем, на искусство не взглянуть глазами метафизика, то это все равно, что не увидеть его, не увидеть, что искусство есть созидание через свободу, «через произволение, которое по-

лагает в основу своей деятельности разум»²⁰. Возьмем другую, не менее важную грань метафизики, связанную с трансцендентальной концепцией опыта, с представлением о синтезе возможного опыта, включая чувственный опыт, и соединим ее с предыдущей; тогда необходимо совершить прежде всего ноуменальное погружение в саму возможность эстетического опыта, символического языка для художественного созерцания. Аналитическим продолжением через общий участок границы двух областей – разума и чувственности (созерцания) как раз и является эстетика, которая мыслится как метафизика творчества, имеющая вполне созерцаемые проявления, как грань философии, приближающейся к идее возможной науки, которой предназначено исполнить в том числе и эстетическую часть законодательства человеческого разума, персонифицировав мировое понятие, которое лежало в основе термина философия, и совершить даже эстетически невозможное: «сделав до сих пор не удававшуюся копию равной образцу» – сделав в творческой субъективности нечто, равное или подобное идеалу философа как образца, как учителя, «которого нигде нет, а идея его законодательства встречается во всяком человеческом разуме»²¹.

Образ эстетического знания, понимание эстетического как такового, видение эстетического лица искусства связывается в современных исследованиях с различными структурами, но, устанавливая такую связь, не полагаем ли мы за начало эстетического (если таковое начало вообще существует) нечто такое, чего мы сами не вполне знаем, нечто, что описывается в представлениях полузнания или кажущегося знания? В известном смысле искусство – таинственная вещь в себе: как заметил Борхес, даже поэт до конца не знает, что ему удалось написать.

Сама эстетика нередко мыслится как философия искусства, но она охватывает гораздо более широкий круг явлений, чем те, что описывают художественную реальность. Эстетическое строится трансцендентально, строится силой собственно сознания как страстной силой, то есть так, что признает аппаратом обоснования возможности эстетического знания только тот, что построен субъектом как его единственным источником. Иногда эстетику понимают как теорию искусства (между тем такая теория уже существует, и называется она искусствознанием), связывая эстетические принципы с выразительностью (непонятно только, что делать с такой

важнейшей характеристикой художественности, как изобразительность) и с неутилитарностью (но как быть тогда с красотой практических структур?). Анализ нынешнего этапа в «истории красоты» некоторые исследователи соотносят с ренессансом чувственности, но философия в той или иной форме представляла эстетическое, скорее, как совпадающее с априорной возможностью чувств, с осмысленностью переживаний, а у Канта, как уже отмечалось, эстетическое осознается как место зарождения самой априорности разума, чувственность же признается соответствующей некоторому понятию²². В современной западной аналитической философии активно дискутируется вопрос, насколько концептуально сложены пазлы рецептивности, в какой мере они могут быть интенционально истолкованы. Эстетическое структурируется в качестве смысловой программы строительства чувственного опыта, прецизионности чувства и концептуальности в восприятии²³. Окно эстетических возможностей раскрывается в таланте отделанности чувственной данности в онтологиях сознания, в условиях спонтанного рождения духовных чувств, в удовольствии из интенции эмоциональных и мыслительных связей, из знания языка мысли, который, как отмечает современный исследователь, включает также язык «искусств и наук и, в конечном счете, все творческие процессы ментальной коммуникации»²⁴. В семействе высших способностей человека Кант выделяет чистый логико-смысловой их тип, свойственный душе и существующий независимо от других, определяя этот средний тип как способность суждения, связанную с категорией особенного. Эта способность – одна из трех высших познавательных способностей, которую можно рассматривать с двух точек зрения – определяющей и законодательной: первая из них характеризуются Кантом фактически в контексте трактовки такой структуры, как умение. Его понятие можно извлечь из глубины «аналогии между некоторыми продуктами природы и произведениями человеческого умения, насилующего природу и заставляющего ее действовать не согласно ее целям, а приспособляться к нашим целям (на основании сходства этих продуктов природы с домами, кораблями, часами)»²⁵. Это умение подводить особенное под данное всеобщее (случай определяющей способности). В отличие от нее законодательная способность есть способность предписывать данному особенному закон (рефлектирующая спо-

способность суждения). Рефлексивный характер второй способности связан с размышлением по поводу изменчивых структур постижения целесообразного единства в природе, без которого «мы сами не обладали бы даже разумом, так как у нас не было бы для него школы и культуры, [приобретенной] благодаря предметам, которые давали бы материал»²⁶ для понятий моральности. И поэтому рефлексивный характер сближается с вводимым в «Критике чистого разума» понятием трансцендентальной рефлексии, направленной на самые предметы, аналогично тому, как при рассмотрении эстетического атрибута субъективное ощущение оказывается превзойденным и о нем можно говорить как о чем-то данном в представлении объекта. Отсюда понятно, почему эстетическая способность суждения оказывается пропедевтикой телеологической. Именно «эстетическое искусство как изящное искусство есть такое, которое имеет своим мерилом рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение»²⁷, и само разрешение антиномий эстетической способности суждения связано с необходимостью простираť наш взор за пределы чувственного, выходить за рамки чисто индивидуального ощущения, но помня при этом, что в случае только логического или теоретического суждения утрачивается эстетический смысл. Даже в самой метафизике присутствует особая чувствительность: согласно Канту, философ ведь тоже есть «прежде всего чувствительность, причем целомудренная; это настороженно-враждебное отношение к гримасам и химерам, которые очень легко именно чувствительностью порождаются»²⁸ и которым как проявлениям деструкции и распада противостоит эстетический феномен. Эстетическое – событие эмоционального смысла, структурированное, как в христианстве, воскресением жизни в акте возникновения парадоксальной темпоральности – *сегодняшнего завтра*: «наступает время, и настало уже» [Ин. 5:25], а не просто представленное как чувственная ткань сознания. Чувственность в эстетике – это специфический атрибут всех чувств, подчас схватываемый на уровне «шестого чувства» и т. д.

Встречающиеся в эстетической литературе метафизические описания искусства как бытия превращают его в разновидность онтологии и могут привести к забвению трансцендентальной традиции понимания искусства – ведь бытие как таковое может быть воспринято только мышлением и схвачено лишь некоей первоэсте-

тикой, по крайней мере, так оно понималось в определенной традиции философской мысли, усматривавшей в нем эквиваленции совершенства. Мы имеем в виду декартовскую идею совершенных предметов как неразличимой внутри себя целостности, которая воссоздается на каждом мыслительном шаге, или кантовскую эквиваленцию красоты как инкарнацию совершенства, хотя эстетическая способность обращать дух на самое себя, рефлексивно погружаться в состояния сознания творца, способность рефлексии, в отличие от разумных задатков человека, существование которых в высшей степени целесообразно, выносит суждение на основании трансцендентального принципа формальной целесообразности природных явлений (а не их совершенства), создающей условия для извлечения опыта (его исчерпывающей связи) построения и упорядочения бесконечного многообразия эмпирических законов, которые не способен осуществить рассудок, обладающий лишь всеобщим законодательством; поэтому он не в состоянии установить более высокий эмпирический регламент. Этот регламент предполагает систему ограничений, поскольку сама целокупность опыта представляется рассудку случайной – ведь целесообразность не свойственна объекту, и систему предпочтений, связанных с таким душевным качеством, как удовольствие, обуславливающее формирование того, что Кант называет *радостным чувством удачи нашего познания*, или того, что немецкий исследователь К. Дюзинг характеризует как «чувство радости первооткрывателя»²⁹. Напомним в этой связи о высоком разрешении тождественных корреляций совершенства, разрешении, связанном с выявлением темпоральных сущностей или, как говорится в одном исследовании, с «природой будущего как многослойного проекта решений» (“with the nature of the future as a multilayered decisions project”³⁰). Эстетика трансцендентализма реконструирует в восприятии «искусства природы» и в художественной реальности все то, что существует на основе творческого сознания или на основе аналогий с ним, что внутренне связано с декартовским когитальным сознанием – этим условием эстетических представлений о мире, которое выполнялось еще античным принципом, описывающим структуры беседы души с самой собой о былых встречах с Богом. Картезианское событие “*cogito*”, которое обрабатывается неразложимой идеальной формой субъективности, является трансценден-

тальным основанием, противоположным абстрактным измерениям и редукциям, по схемам которых его невозможно превратить в реальный объект. Cogito – это принцип, который всегда с тобой. Сказанное не значит, что оно перестает быть аналогом платоновской идеи, абстрактным основанием, предшествующим миру и субъекту, которое имеет свои эстетические проявления. Cogito как бы нет нигде, и оно присутствует везде, где выполняется свободное действие, проясняющее само зарождение движения, которым устанавливается форма красоты: мы «начали движение и – *потом* закон. Нечто красиво, потому что Бог *так* установил, а не потому что Бог считал это красивым и поэтому так сделал. Он так сделал, и поэтому это истина»³¹. Поэтому так ценен опыт эстетики, реализовавшей в метафизическом тексте чувственности трансцендентальное сознание, которое подводит созерцания под единство апперцепции, и показавшей возможность его развития в искусстве, в проявлениях художественного самосознания (хотя некоторые исследователи видят в таком единстве только условие самосознания как такового). Само искусство дает яркое свидетельство прозрений потока человеческого сознания. Ведь когитальное сознание – это не эмпирическое сознание, оно создает поле онтологической экспликации самого сознания, «это мое сознание, то, которое я должен подставить под вещь, чтобы от этой вещи получить истинное впечатление. Чтобы увидеть вещь, надо своим сознанием встать на место или в точку творения этой вещи. Это и называется когитальным сознанием»³², или, как характеризовал его сам Декарт, *общая форма мысли*. С нашей точки зрения, эстетическое существует в окрестности смысла творчества, о природе которого невозможно выносить суждения в соответствии с самыми утонченными представлениями. Уже в кантовском трансцендентализме сам принцип эстетики, сама красота могут получить оправдание в качестве того, что Г. Коген называет систематической мыслью первоначала, охватывающей путь от инфинитезимальной реальности (описываемой с помощью метода бесконечно малого) к свободе в чистом виде, представленной у Декарта cogito; как и способная проявить свою творческую систематическую силу вещь в себе, это начало «является творческим понятием, которое старая *метафизика* наряду со всеми ее обновлениями в послекантовской романтике стремилась закрепить в понятии *бытия* как свой логический фундамент, но

в котором тем не менее, несмотря на ухищрения, не удалось раскрыть того, что в нем не могло быть заключено: так как реальность не была определена ему как предусловие бытия»³³. Окрестность смысла творчества озаряется внезапно вспыхнувшим ярким актом его, вспышкой гармонии, имплицитированной в акты постижения мира и изменения того мира, откуда мы родом, и расширяющей человеческое общение до актов непрерывного общения даже мировых субстанций (как в поэзии, когда все внемлет Богу и «звезда с звездой говорит»), и в самой эстетике созидание мыслится через созидающего, прежде всего художника, она обращается к метафорам свойств *cogito*, его эстетическим структурам, поскольку, во-первых, мы эстетически мыслим предельно символично, а во-вторых, исходим из бесконечности переживания красоты, но это переживание как раз и отсылает нас к *cogito*, демонстрирующему, как сознание структурирует мир, данный нам и в эстетическом восприятии, например, красоты цветка. Бесконечность переживания его красоты состоит «в том, что я могу ее определенно переживать, разрешая свое, волнующее и околдовывающее меня впечатление, и самопознанием до-определяя восприятие цветка. Ибо само по себе оно такое же, как [восприятие] других цветков: этот же объект – цветок – отражен в миллионах других зрачков в мире. Поэтому, если во внешнем сопоставлении брать предмет (скажем, толчок последнего ощущения) и отражение (рисунок, «идею красоты» и т. п.), то нет полной определенности последнего структурой предмета. Лишь вместе с «сотворением себя» мы получим полную определенность, вполне и уникально (единственно) определим отражение этого рода (поэтичность, красоту, волнующую желанность и т. п., что открывает, конечно, бесконечность перед нами)»³⁴. Но доопределение структур рецептивной эстетики самопознанием не сводится к характерным для некоторых западных исследователей поисков путей создания субъективности и само-отношений (“*Subjektbildung-Selbstverhältnisse*”³⁵), поисков преимущественных возможностей для входа субъекта в свой внутренний опыт, описываемых в англо-американской философской терминологии “*self-knowledge*”³⁶, которая выявляет проблематичность картирования всего региона постижения когнитивных процессов, связанную с неразрешимыми трудностями описания картезианской модели так называемого «авторитета первого лица».

Структура доопределения, согласно М. Мамардашвили, как раз и выводит нас на поле проявлений *cogito*, проявлений феноменальной материи с ее историческими элементами, а эта материя определяется антропологически, через осознание ментальных и аффективных структур, аналогично тому, как Леонардо да Винчи определял живопись – “*cosa mentale*”. Декарт только наделит эту историческую составляющую страстными чертами, придаст ей мировую размерность.

Эстетика выявляет художественные эквиваленты шагов философской мысли, возможность которых предполагает не существование в его готовности, а принципиальную открытость, эскизность и несказанность существования, пейзаж бытия, пратворческие формы. Она замыкается на специфические онтологические структуры (на онтологические тождества, не имеющие своих оснований, на тавтологии существования), понятия как проявления релятивистской теории совершенства, и в этих онтологических равенствах Декарт, продолжая традицию античной мысли, усматривает «отношения совершенства, и в этом смысле Декарт, если следовать кантовским характеристикам французского менталитета, к чертам которого можно отнести особую изысканность и элегантность – французы придают всему более изящества, чем другие народы, выступает как типичный представитель французского эстетизма. Совершенными являются такого рода предметы, которые имеют своим основанием только самих себя... Для Декарта существует точка интенсивности, когда можно преодолеть хаос. И эта точка интенсивности или переключающая точка есть “я”, т. е. тавтология “я”. Мы не можем отделить предмет суждения от субъекта суждения, и это “я” обнаруживает в себе тавтологию всех тавтологий»³⁷, которая есть Бог. Тут встает вопрос: посредством каких эстетических доводов уместнее аргументировать божественное творение? В качестве таких доводов невозможно привести ни эстетическое мастерство ремесленника, ни творчество зодчего, который лишь применяет свою активность по отношению к пассивному материалу, а значит, ни к чему, чтобы созданное им произведение походило на самого зодчего. Эстетический модус творения иной, исходящий из понимания Бога как предельного совершенства, являющегося причиной всего бытия, в силу чего она не может вызывать ничего подобного ей – ведь

она сама онтологична. Поэтому творение из небытия – это безусловный эстетический модус, и этот «модус творчества присущ только Богу»³⁸. Кстати, Декарт представляет богословам рассуждения о книге «Бытия», в которой повествования о творении носят метафорический характер. Человек как божественное творение подобен Богу, но такой его образ не есть портретное сходство, он сближается с Ним более широкой гранью подобия, которую можно показать как сходство одного существа с другим. Начало самого эстетического – это бесконечно рефлексированное внутри себя творческое начало, процесс духовной работы, для выполнения которой необходимо усилие, предпринимаемое «я».

Апология эстетического всегда движется в направлении монады творчества. На территории эстетического смысла метафизика творчества, по существу, сливается с антропологическим смыслом – как мыслящее и творящее существо человек есть, по Гегелю, «врожденный метафизик». Но возможно ли, если исходить из установок феноменологической метафизики, построить эстетику как региональную онтологию, проект которой эйдетически предшествует, скажем, историческому опыту искусства, встраивает его в начала матричного синтеза знания, истины, бытия и творчества? Как провести анализ метафизических импликаций эстетичности? Каковы возможности метафизики в предельном обосновании эстетического знания?

Логика эстетического развития состояла именно в вынесении суждений, относящихся к описанию окрестности смысла творчества, а сами эстетические теории можно уподобить языкам искусства – этого сердца жизни, являющегося органом совести или «органом стыда» (А. Вознесенский). Эти теории могут быть отнесены ко всему, что представляет собой некую первозданную смысловую скульптуру. И такое понимание важно для интерпретации пространства так называемого современного искусства (хронологические привязки здесь не работают, произведение искусства как аккаунт изменения сознания либо случается, либо нет, а время всегда замедляется или искажается, опаздывает к наступлению художественной эпифании, более того, она не во времени располагается; другое дело, если под привязкой хронологической карты к участку современности понимать событие преобразования себя или, например, обоснованную Дж. Крамером идею многообразия спосо-

бов, посредством которых время вообще и, надо думать, наше время тоже, ясно сформулировано именно музыкально³⁹), отдельные произведения которого можно рассматривать как аналог созданий, выполненных в процессе реализации экспериментального метода, описываемого Кантом, – только здесь это эстетический экспериментальный метод. Философский анализ актуального искусства – сегодня редкость. Вот один примеров такого анализа: «Один и тот же прием, который использует Витгенштейн, заключается в том, чтобы свести любое высказывание к самому себе и тем самым сделать его бессмысленным. А это значит – навязать ему его собственный смысл (Значение). Для философии доказательства того, что все ее предложения (высказывания) лишены смысла, т. е. тавтологичны, являются недопустимыми. Все это – в отличие от современного искусства, которое изначально определяется как бессмысленное с точки зрения эстетического переживания и общественной нормы, но не с точки зрения и д е и»⁴⁰. Но ни для эстетического переживания, ни для эстетической теории опыт так называемого современного искусства – далеко не бессмысленное явление, актуальное искусство накопило уникальный опыт, который вполне может быть освоен эстетикой как метафизикой творчества. И для эстетики этот опыт тем более не бессмыслен с точки зрения идеи – и не только, говоря кантовским языком, как понятия, выходящего за пределы опыта, но и как идеи в ее эстетическом понимании как необъяснимого представления способности воображения. Здесь только нельзя упускать из виду, что такой опыт может быть проработан, если в самой эстетике выявляется смысл различения между творчеством и искусством, и то и другое представляют собой эстетические акты. Произведения актуального искусства являются выражением творческой одаренности и таланта, но к такому высшему проявлению творчества, как искусство, их отнести сложно. Создавая произведение искусства, невозможно не следовать сформулированным Гуссерлем золотым правилам художника: «1) он должен быть гением – он и так уже гений, иначе он *не* художник; 2) он должен следовать абсолютно и *единственно* своему внутреннему голосу, который побуждает его к созерцательно-слепому действию»⁴¹. Некоторые участники дискуссии о так называемом современном искусстве, стремящиеся осмыслить этот феномен, апеллируют, как правило, к антропологическим, экзистенциаль-

ным, социологическим категориям, но не выявляют, как сказал бы Гуссерль, тематических предпочтений современной эстетической чувственности, специфику тематического акта творчества, проявляющегося в инсталляции, перформансе. Они игнорируют точку зрения Гуссерля, согласно которой жизнь в эстетическом сознании не означает жизни в экзистенциальном (антропологическом и т. д.) полагании. Возможно, состояние так называемого современного искусства лучшего всего обрисовал еще Кант. «Не будет лишним ответить, что во всех свободных искусствах все же требуется нечто принудительное, или, как говорят, некоторый *механизм*, без чего дух, который должен быть в искусстве *свободным* и единственно оживляющим произведение, был бы лишен тела и совершенно улетучился бы». Но, продолжает далее Кант, «дело в том, что некоторые новейшие воспитатели полагают, что они лучше всего будут содействовать свободному искусству, если избавят его от всякого принуждения и из труда превратят его в игру»⁴². Современное актуальное искусство в какой-то своей части как раз и напоминает такого рода игру, которая может, перефразируя Д. Узнадзе, использовать развивающиеся эстетические функции, еще не подключенные к реальной деятельности в искусстве. И такая игра может вестись длительное время. Но дело даже не в этой игре, поскольку искусство выявляет глубинные процессы жизни, а зерно гениальности может лежать в культурной почве не одно тысячелетие и лишь затем дать всходы в виде возрождения искусства как чего-то почти богоподобного. Произведение искусства каждый раз творит мир по-новому. Некоторые попытки «новейших воспитателей» представить актуальное искусство как выпадающее из художественной традиции, свести его портрет к каким-то вычурным зарисовкам свидетельствуют об элементарном незнании ими истории эстетической мысли и искусствознания, а также о теоретическом бессилии новомодных проб его описания в понятиях внеэстетической аналитики (а главное – они не изображают доминирующую сегодня духовную статью художественного мира, не выделяют ее в непрерывности континуума эстетического сознания), при этом предают забвению его парадоксальность – ведь так называемое современное или актуальное искусство далеко не новое и далеко не актуальное явление. «Мы как-то не задумываемся над тем простым фактом, что называемая нами “современной” музыка, живо-

пись и т. п. (т. е. нечто, до сих пор являющееся для нас *проблемой* в смысле запрашивания непривычного усилия) хронологически стара и создана в 90-х гг. прошлого века или в самом начале XX»⁴³, а в некоторых моментах еще и раньше. И как сказал бы Кант, кто имеет дело со свидетельствами прошлого, для того современность очень просто перестает быть чем-то «само собой разумеющимся»⁴⁴. Столь же стары и нынешние «новационные» установки, претендующие на то, чтобы стать современной философией искусства. Но и в обосновании эстетической и искусствоведческой теории, дающей картину художественного развития, важно избегать того, что Ницше называл *уравниванием нового*. Сказанное не значит, что тем самым снимается проблема отличия современного от классического, традиционного, и в этом смысле под современным можно понимать «все то, перед лицом чего мы должны с собой что-то сделать, чтобы воспринять происходящее, нарисованное, написанное или звучащее»⁴⁵. Прежние эстетические концепции искусства не срабатывают, да и не могут сработать в принципе, если их применять к анализу современной творческой реальности, ее проявления не могут определяться образцами классической эстетики, меняется сама размерность творческого пространства, возникает проблема выработки новых концепций творческой динамики, оперирующей такими понятиями, как, например, эстетический объект. «Может быть, объект займет соответствующее место в какой-нибудь будущей классификации, может быть, он, как роман по Бахтину, так и останется постоянно становящимся жанром. Не исключено также, что он никогда не проявит своих жанровых признаков. Во всяком случае, пока у нас нет оснований говорить об объекте как жанре. Скорее, он одна из фигур движения современного искусства: протестическая фигура, одним концом вырастающая из картины, другим – врастающая в инсталляцию, перформанс, инвайромент, бодиарт. Вне этого парадоксального движения о нем говорить трудно. Правы те, кто подчеркивает особые отношения объекта с пластикой, во многом негативные, нейтрализующие антропоморфность скульптурных изображений»⁴⁶. Со сказанным можно было бы согласиться, если бы речь шла просто об эстетическом объекте, но ведь автор называет его фигурой движения современного искусства. Но прежде чем выносить такие суждения, следовало бы обратиться к философскому постижению

искусства, к сожалению, в аналитике так называемого современного искусства вопрос об этом даже не стоит. Поэтому непонятно, на каком основании что-то из современной реальности встраивается в историю искусства. То, что эстетические объекты экспонируются в музеях, для философии не аргумент – эстетическая теория нередко дистанцируется от эстетической практики. Характеристики, которые использует автор для описания этих объектов (условия показа, проектируемые мутации, пересечение культурных кодов, реабилитация приватного взгляда, поддержание обороны, утверждение вещи в молчащей полноте, нежность к виртуальным вещам, пустота как источник энергии и т. д.), могут быть отнесены к чему угодно, но только не к искусству, ибо создатели таких эстетических объектов, как сказал бы Кант, побуждаются к созданию объекта *только* через свое представление. Тем более странно звучит тезис Рыклина, что явление так описываемых объектов «вызвано многочисленными изменениями не просто внутри картины и скульптуры, но и внутри самих художественных пространств»⁴⁷. Но причем тут художественные пространства, когда речь идет о внехудожественных объектах? Ведь искусство там и не ночевало. «Джоконда» и жокер как объект – явления художественно несопоставимые. Если включать такие объекты в сферу искусства, то следствием такого акта будет необходимость пересмотра того, что значит быть художником. Отсюда понятно, почему так важно для современной эстетики различение творческого и художественного акта, а также более широкое представление о самом творчестве, выходящем за границы классических, модернистских и постмодернистских структур его интерпретации.

Как видим, встраивать эстетику в метафизику – все равно, что создавать структуру внутри таинственной монады, минималистское оформление проекта которой задает «глухую» поверхность самой монады. Несмотря на это эстетика гармонически работает внутри самой монады, кодирует ее, приобретая тем самым истинные монументальные формы, формы живых зеркал творения, творения субстанции в декартовском понимании ее, эти зеркала и создают пучок лучей, совпадающих с кристаллом общения с другими монадами посредством предустановленной гармонии, но гармонии не как закона, ведь он появляется лишь на ступени реинкарнации творения, а той гармонии, под которой Кант под-

разумевал, например, природу при кажущейся разнородности ее эмпирических законов. Архитектура бесчисленных переходов между монадами становится еще более сложной, поскольку связана с диатрибой определенных метафизических систем. В развертывании тональности понятийной системы, открывающей доступ к модификации эстетических связей, существенное значение имеет не только экстраполяция в форме, как сказала бы Анна Ахматова, просочившихся в мысли метафор – экстраполяция, далекая от их случайного сцепления, но и выявление силы суждения. Хотя применение этих сегментов и пробуждает талант разума и мыслительные способности, а также позволяет переживать познавательный процесс, тем не менее не они служат источником морального сознания. Раз эстетическое есть предмет особой философии как понятийного познания или мысли новизны, телесных следов которой, согласно Декарту, не может быть в предмете; раз в этом познании особенное рассматривается с позиций общего, то для него должна существовать и особенная мыслительная способность, а именно способность мыслить категорию особенного как подчиненную всеобщему, самозаконодательствующую способность рефлексировать над путями поиска всеобщего для данного особенного, восходить от последнего к первому, основываясь на априорном принципе для возможности природы как гармонично явленной сознанию, которое имплицитно и допущено в основаниях эстетического суждения. Это принцип целесообразности природы в многообразии ее эмпирических законов, аналогичный целесообразности искусства. Сама трансцендентальная способность суждения, необходимая не для включения объекта в ткань опыта, а для изображения (*exhibitio*) предмета, который соответствует понятию объекта в созерцании, лишь придает «образу мыслей по моральным законам ту форму красоты, которой восхищаются, но которой поэтому еще не ищут (*laudatur et alget*⁴⁸); подобно тому, как все, рассмотрение чего субъективно вызывает в нас сознание гармонии всех наших способностей представления (причем мы чувствуем, что вся наша познавательная способность (рассудок, акты которого строятся на схематизме или чувственном понятии времени, и воображение) становится сильнее), возбуждает благорасположение, которое может быть сообщено и другим, хотя при этом мы остаемся равнодушными к существованию объекта, так как рас-

сма­три­ва­ем его толь­ко как по­вод к то­му, что­бы за­метить у себя за­дат­ки та­лан­тов, воз­вы­ша­ю­щих нас над жи­вот­ны­ми»⁴⁹. Априор­ный прин­цип спо­соб­но­сти суж­де­ния, без ко­то­ро­го не­воз­мо­жен опыт ис­кус­ства, свя­зан с от­кры­ти­ем но­во­го транс­цен­ден­таль­но­го прин­ци­па, по­зво­ля­ю­ще­го для осо­бен­но­го, ко­то­рое да­ет рас­суд­ку вос­при­я­ти­е, на­хо­дить все­об­ще­е и тем са­мым как бы при­дать все­об­ще­му кон­крет­ное вы­ра­же­ние в чув­ствен­но-на­гляд­ной фор­ме, на­пол­ня­ет его схе­ма­ти­зи­ро­ван­ной кар­ти­ной, а раз­лич­ные ви­ды все­об­ще­го со­еди­нять еди­нством прин­ци­па. Транс­цен­ден­таль­ный прин­цип фор­маль­ной це­лесо­об­раз­но­сти пред­на­зна­чен для обос­но­ва­ния еди­нства осо­бен­ных за­ко­нов при­ро­ды и свя­зан он с де­я­тель­но­стью че­ло­вечес­ко­го ус­мо­т­ре­ния или рас­смот­ре­ния ми­ра, ко­то­рое со­от­но­сит ве­ро­ят­но­ст­ное в спе­ци­фичес­ких эм­пи­ри­че­ских за­ко­нах с умо­не­по­сти­га­е­мым, но транс­цен­ден­таль­ным за­ко­ном еди­нства, об­яс­ня­ю­щим спо­со­бы транс­фор­ма­ции фа­бу­лы при­ро­ды в сюжет воз­мож­но­го опыта. Спо­соб по­стро­е­ния это­го еди­нства от­ли­ча­ется от дру­го­го спо­со­ба, ха­рак­тер­но­го для транс­цен­ден­таль­ной де­дук­ции идей ра­зу­ма: здесь бла­го­да­ря ре­гу­ля­тив­ным прин­ци­пам со­еди­не­ния мно­го­об­раз­но­го в эм­пи­ри­че­ском поз­на­нии по­след­не­му при­да­ется бо­лее утон­чен­ный стиль. Речь идет об от­сут­ст­вую­щих у не­ве­до­мой поз­на­ватель­ной мо­на­ды не­вы­разимых кон­струк­циях из ни­че­го, ре­шен­ных тем не ме­нее с при­влеке­нием смыс­ло­во­го вы­ра­же­ния эсте­ти­че­ских воз­мож­но­стей, – мо­на­ды, об­ща­ю­щей­ся с дру­ги­ми мо­на­да­ми на раз­ных вол­нах гар­мо­ни­че­ских ко­ле­ба­ний мыс­ли­тель­ных спо­соб­но­стей, мо­гу­щих схватить да­же ко­ле­ба­ния са­мой ге­омет­рии ми­ра, пред­по­сыл­кой поз­на­ния ко­то­ро­го яв­ля­ется де­кар­тов­ская ес­те­ствен­ная ге­омет­рия. Ведь им­пе­ра­тив­ы художес­твен­но­го поз­на­ния, по Кан­ту, пред­по­ла­га­ют ус­лов­ное рас­смот­ре­ние при­ро­ды, при ко­то­ром ее воз­мож­ность как бы осно­вы­ва­ется не на об­ъек­тив­ных за­ко­но­мер­но­стях, а на са­мом ис­кус­стве. Сим­во­ли­ку художес­твен­ной тех­ни­ки ми­ра Кант при­ла­га­ет к анали­зу спо­соб­но­сти суж­де­ния, ус­ма­три­вая в ней элемент крити­ки спо­соб­но­сти поз­на­ния и про­пе­д­ев­ти­ку фи­ло­со­фии⁵⁰. Мож­но ука­зать целый ряд про­блем, от­ве­ча­ю­щих та­ко­му анали­зу: «...воз­мо­жен ли эм­пи­ри­че­ский опыт по транс­цен­ден­таль­но­му за­ко­ну? При­сут­ст­вует ли не­что не­об­хо­ди­мое в са­мой на­шей чув­ствен­но­сти, в эм­пи­ри­че­ском син­те­зе (а не толь­ко в рас­суд­ке и ра­зу­ме), что при­да­ет ей мо­мент не­об­хо­ди­мо­сти? Не зна­чит ли удо­воль­ст­вие от форм вещей

целесообразности субъекта в отношении вещей (а не только вещей – к суждению)? То есть как раз “для чего?”, “какой смысл?”. К “испытываемому” или “неиспытываемому”»⁵¹. Значение красоты сродни тем еще не существующим целям, которые невозможно реально приписать миру, и потому телеология существенно отличается от трансцендентальной аналитики, согласно которой рассудок предписывает законы природе, являясь источником ее всеобщего порядка. Он есть не что иное, как синтетическое единство апперцепции, предшествующее аналитическому единству сознания, которое присуще всем общим понятиям: например, если мы представляем *красное*, которое невозможно помыслить как идею определенного цвета, для которой в чувствах не может быть дан никакой адекватный предмет; поскольку это есть лишь рассудочное понятие, то этим мы представляем себе «свойство, которое (как признак) может где-то встретиться или может быть связано с другими представлениями... Представление, которое должно мыслиться как общее *различным* [другим представлениям], рассматривается как принадлежащее таким представлениям, которые кроме него заключают в себе еще нечто *иное*»⁵².

Рассудок как интеллектуальный суверен, создающий связь многообразного во внутреннем чувстве, единство явлений, прибегая к нормативным конструкциям, обладает способностью не только придавать данным нам чувственностью созерцаниям форму объектов и тем самым писать неповторимую эмпирическую картину реальности, но и составлять суждения (*Vermögen zu urteilen*). Модальность пресуппозиций – это эпистемологическая модальность, в лоне которой рождается смысл, синтезируется знание и умение в структурах некоего метафизического апостериори. Но и в отношении рассудка и разума роль эстетики незаменима, поскольку она, во-первых, расширяет горизонт рассудка – ведь природа символизма создает уникальные условия, при которых «понятие исчезает в качестве понятия, в каком-то смысле превращаясь в образ, а образ в свою очередь расплывается, нацеливаясь на переход в понятие и т. д. Становится очевидным, что идет процесс развития (формирования) этих способностей благодаря тому, что каждая выступает как “предмет” для другой (свобода – как предмет для природы, природа – как предмет для свободы, воображение – как предмет для рассудка и т. д.). Собственно “предметность” расплы-

вается (т. е. направленность на предмет внешнего восприятия как бы устраняется), и эстетическое суждение, относясь к объекту, тем не менее определяет не его, а субъекта»⁵³. Во-вторых, критический анализ чистого разума показывает, что он способен извлекать возможность свободно действующей природы как сверхчувственной предпосылки не только самого себя, но и искусства. Способность составлять суждения выстраивает свои пластические формы, которые будут выводиться при определении проекта построения трансцендентальной логики, внелогически предполагающего существование некой когитальной ткани, аналитического состава когито, аксиому которого вводит Декарт в качестве постулата бесконечного сознания. Французский философ «одним из первых спустил небо на землю. То есть совершил евангелический акт, ввел в область мышления инстанцию... внутреннего слова, или состояния, в котором и через которое человек только и способен принимать какие-либо суждения. Те суждения, под которые можно подставить свой незаместимый, уникальный, невербальный опыт пребывания в состоянии, обозначаемом слово *cogito*»⁵⁴, – этим принципом обоснования возможности знания, бесспорным порядком, устанавливаемым для высказывания о независимом существовании мира как объективной реальности. У Канта же, как полагает Г. Коген, сама реальность возвышена до предусловия субстанции, и через выделение так понятой реальности нивелируются установки *сенсуалистического реализма*. «То, что Кант выделил реальность как категорию и отделил ее от категории *существования*, было большим шагом в этом направлении. Но он скоординировал ее с утвердительным суждением, чем опять же верг ее в видимость только формально-логического значения»⁵⁵.

В отличие от задач формальной логики, структура которой вмещает суждение, задачу логики трансцендентальной Кант видит в том, чтобы при обработке дискурсивного поля корректировать и ограждать способность суждения – эту способность структурировать умозаключение, подводя знание под условия правила, ограждать с помощью определенных нормативных конструкций познания⁵⁶. В «Критике чистого разума» трансцендентальная способность суждения мыслится как способность, которая выясняет чувственные основания дискурсивных практик и изучает синтетические суждения, проистекающие из этих практик и заклады-

вающие априорное основание под все гносеологическое здание. Ее образ дополняется здесь трансцендентальной картиной такого «состояния души, в коем мы, прежде всего, собираемся изыскивать субъективные предпосылки, при которых мы можем достичь понятий»⁵⁷, дойти до различных источников познания, то есть дополняется полнотой свободной воли – этого властелина, которого мы сами ставим над собой, осуществляя, по Декарту, поиск подобия с абсолютом⁵⁸. Речь идет о моральной структуре, вплетенной в ткань познания и заключающей в себе понятие о долге каждого мыслящего существа. Понятый в этом смысле долг – это категория, обозначающая трансцендентальную рефлексивность с ее предметной интенцией, и это трансцендентальное дополнение описывает связи представлений с познавательными способностями, которые философ стремится настроить на более отчетливое или, как у Гуссерля, незаинтересованное созерцание, на его концептуализацию и более проницательное исследование вещей, выясняя условия объективного сопоставления представлений друг с другом. В самой трансцендентальной топике появляется трансцендентальная критика, производится отрицание изучаемых структур, на тернистом пути которых встречается и уникальная конфигурация значимых трансцендентальных элементов и процессов (различение, субъект, объект, иллюзия, свобода, идеальность). Удерживает от распада всю эту конфигурацию изнутри трансцендентальная способность суждения как особая номотетика, определяющая не пути приведения созерцаний к понятиям, а предпосылки чувственного созерцания, в соответствии с которыми понятию можно придать реальность. И тут все сводится к анализу именно диапазона этих предпосылок, который составляет неразрешимую философскую проблему. Действительно, «если даже вся природа раскрылась бы перед нами, мы никогда не были бы в состоянии ответить на трансцендентальные вопросы, выходящие за пределы природы, так как даже и свою собственную душу нам не дано наблюдать с помощью каких-либо иных созерцаний, кроме тех, которые доставляются нам нашим внутренним чувством. Между тем здесь заложена тайна происхождения нашей чувственности»⁵⁹. И с разгадыванием этой вечной тайны непосредственно соотносится эстетическая проблематика, но понятая не как проблематика эстетики, открывающей трансцендентальное учение о рецептивности, о пространственных

и временных условиях знания, схемах сознания и истоках созерцания и восприятия, которые составляют отличительно-различительные структуры предметных качеств, предрешают (а не мы предрешаем), например, где пространство написанной картины, пространство движения рисующей руки художника (не мы выбираем их местонахождение), то есть не как проблематика чистой трансцендентальной эстетики, а как проблематика трансцендентальной эстетики способности суждения как чисто рефлектирующей способности, приближающей нас к «искусству природы», к искусству вообще. И если исходить из положений кантовской науки чистого разума или ее аналога – априорной науки у Гуссерля, то следовало бы сказать, что исполнение синтеза чистого созерцания и чистого мышления может быть представлено в философии искусства, элементы такого синтеза впитывает и художественная техника, и искусство природы, и музыкальное восприятие, и поэтическое изображение, и эстетическая теория.

Рефлектирующая способность приближает нас к мастерству исполнения сознательного акта, в котором я мыслю мир и себя (а мыслить – это и есть прежде всего исполнять себя) как его часть, то есть границы сознания – это границы знания, взятого в особом измерении, состоянии, в котором есть нечто сопутствующее знанию, некий эскорт знания, это, так сказать, знание в родительном падеже, когда я знаю себя переживающим, чувствующим, воспринимающим, оценивающим: я переживаю, но в сознании, сказал бы Декарт, я знаю себя переживающим. Иногда мистическое, таинственное искусство природы, которое как бы затаилось в нас и в любой момент способно реализовать те значения художественного мастерства, которые должны быть предметно реализованы, это искусство называют различительным сознанием с его ауторегулятивным свойством, поскольку рефлектирующая способность суждения дает только самой себе в качестве закона трансцендентальный принцип (или максимум), согласно которому эмпирические законы в отношении того, что в них остается неопределенным со стороны всеобщих законов природы, «должно рассматривать в таком единстве, как если бы их также дал рассудок (хотя и не наш) для наших способностей познания, чтобы сделать возможной систему опыта согласно особенным законам природы»⁶⁰. И при таком рассмотрении мы испытываем неопишемую радость, доставляемую нам

чисто символическим переживанием образа полной связи опыта, изначальным актом инкарнации сознания. Кроме того, кантовская эстетика содержит трансцендентальную критику как науку, которая обосновывает априори данный субъективный принцип вкуса. Эстетика, развернутая в третьей «Критике», рассматривает априорные предпосылки подведения особенного в природе под всеобщие структуры. Предметом ее являются чисто эстетические суждения относительно чувственно-сверхчувственной реальности, их трансцендентальная экспозиция.

Критическое исследование способности суждения, самого канона для нее позволяет увидеть в ней способность, которая своим специфическим принципом тесно связывает теоретическую и практическую части философии как доктринальной системы, указывает на возможные диапазоны их изменения, предъявляет высокие критерии в отношении к пропорциональным соразмерностям этих частей как важнейшему средству выражения метафизического смысла, в отношении к методу пропорций, под которым понимается не только отыскание среднего термина силлогизма, но нечто, имеющее отношение к проблеме выражения и интуиции⁶¹, понимаемой как сознание себя в содержательном наполнении жизни смыслом. Стало быть, способность суждения позволяет ясно осмысливать целостность метафизики и делать соответствующие выводы, а нарушение этой целостности приводит к состоянию, которое можно уподобить тому, с которым сталкиваются в балете, когда с возрастом приходит опыт, но уходит прыжок. Благодаря этой способности, философская система сохраняет свою целостность, поскольку синергия ее частей, их отношений друг с другом, синтез «опыта» и «прыжка» способствуют установлению их нерасторжимого единства. Но значит ли это, что эта способность одновременно содействует и утверждению доктринального смысла?

Учитывая внутреннюю связь лексического значения самой доктрины с коннотацией «схоластичность», «догматичность», интересно проследить, с какими установками Соловьев мог бы включиться в заочный диалог Канта и Гуссерля по поводу этой тематики. Разрабатывая собственную философскую проблематику, русский философ с самого начала обращается к органическим метафорам, но такая приверженность к реформаторскому учению в философии, построенному на основе биологизма⁶², могла бы вызвать

у Канта и Гуссерля упреки в распространении именно догматизма, поскольку именно способы обоснования духовного бытия, описания пейзажа познания через законы органической жизни они относили к догматическим, получившим широкое распространение в современной им научной ситуации. Критика биологизма, наряду с психологизмом, представлялась им важнейшей задачей, связанной с осмыслением полноты познания. «Отсюда следует и общность в постановке задачи: как Кант, так и Гуссерль настаивают на необходимости вопроса о возможности познания. Однако Кант при ответе на этот вопрос указывает на способности познания, тогда как Гуссерль – на достоверность непосредственно обнаруживаемого, усматриваемого содержания. Таким образом Кант доказывает, что познание есть познание в понятиях, которые, согласно Декарту, немной сделаны: необходимо отвлечься от конкретного содержания данного и лишь рассматривать необходимые условия его наличия; Гуссерль же, в свою очередь, показывает возможность получения всеобщего, перехода к само-данности на основании прямого усмотрения сущности»⁶³. Но и кантовское указание на способности познания, и гуссерлевское указание на непосредственное усмотрение в той или иной форме отсылают к эстетическому аппликативу: у Канта способность суждения относится к разряду высших способностей познания, у Гуссерля эстетические значения выполняются на основе феноменологической интуиции, интуитивного синтеза. Поэтому в ткани произведений Канта, Соловьева и Гуссерля устанавливается некое эстетическое первородство через процедуры критической проверки собственного мыслительного опыта, пусть и выполняемой в разных мыслительных фигурах.

ГЛАВА ВТОРАЯ. ЭСТЕТИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА «ЕГО»

Концепция способности суждения тесно связана с пониманием конструктивизма, рефлексивной конструкции самосознания, идеальный конструктивизм как форма деятельности, идущая из глубин трансцендентальной субъективности, претендует на то, чтобы создать целостную картину вырисовывающегося мира, гештальт явленной нам реальности, формирования предметной действительности, подлежащей изображению в виде образно-дискурсивных структур. Основы конструктивизма закладываются в античной математике и геометрии, нуждающейся для конструирования в циркуле и линейке, а более позднее, механическое конструирование в высшей геометрии – в более сложных орудиях и машинах. К проблематике конструирования обращается и Кант, стремящийся провести границу между философией и математикой, последняя, в отличие от первой, целиком зависит от интуитивного употребления разума, интуиций ума, интуитивного суждения. В основание конструктивной деятельности Кант полагает вещь в себе и трансцендентального субъекта, а не субъекта эмпирического, состояния сознания которого «конструируются с помощью априорной формы времени. Но к Трансцендентальному Субъекту это не относится. Он необходимо предполагается познавательной деятельностью как условие его возможности, но не может быть объектом самого себя. Трансцендентальный Субъект и вещь в себе как бы выпадают из опыта, лежат по ту сторону знания... Подобное понимание границ конструктивного подхода

и границ познания – не чужеродное вкрапление в конструктивистские идеи Канта, а их органический компонент»⁶⁴. В некоторых науках математического цикла Кант видит образец эстетической характеристики, наделяя их самым возвышенным свойством. Геометрия, например, для конструирования своих понятий использует специфические инструменты, которые «должны а priori означать лишь простейшие способы дать представление о способности воображения, которой не может уподобиться ни один инструмент»⁶⁵. Но дело не в образцах эстетической характеристики, а в выявлении метафизической природы самого эстетического в рамках трансцендентального подхода, который ориентирует на конструктивность образа мыслей через установление трансцендентального происхождения способности суждения. Продуктивное воображение – внутренний элемент искусства, с другой стороны, само искусство придает способности воображения диапазон, который гораздо шире, чем тот, что создается с помощью понятия. Анализируя кантовскую идею конструирования понятия как представления соответствующей ему формы чувственности, молодой Соловьев отмечает, что для этого необходимо иметь не только идею опыта как системы по эмпирическим законам, но и конструкцию *понятия*, обладающего «значением всеобщего для всех возможных воззрений, принадлежащих к тому же понятию»⁶⁶, то есть сам опыт – этот оператор верификации суждения – выступает, по Канту, как выполняемое субъектом конструирование материала чувственности с помощью априорных форм чувственного созерцания и априорных категорий рассудка.

Но почему в эстетике столь важно обращение к конструктивному направлению в философии, логике и математике? С точки зрения Канта, невозможно подойти к изучению глубинных оснований эстетического опыта с его пропозициональной структурой со стороны конкретно-научного знания, как естественного, так и гуманитарного. Можно изучать работу зрительного аппарата, можно описывать факты из истории искусства, но трансцендентальная структура художественного сознания, конструирующая эстетически совершаемое субъектом, находится за пределами научного познания, поскольку само познание основывается на трансцендентальных предпосылках. Дело в том, что теоретический язык эстетики как философской науки невозможно свести к словарному

составу, которым оперируют, когда наблюдают, например, процессы эстетического воспитания, как они осмысливаются в педагогике, или реалии художественной практики, как они выражаются в искусствознании. Эстетические понятия закрепляют ненаблюдаемые сущности типа художественной формы или стиля как такового, «контур» которых с исчерпывающей полнотой не может обрисовать искусствоведческая интерпретация, их значение может быть выявлено только в концептуальной композиции эстетической теории, оттеняющей когнитивную нагруженность художественного опыта, его ценностную насыщенность и архитектуру эпистемических процессов. Но само обращение к конструктивизму не дает исчерпывающего решения эстетических задач, наоборот, оно их усложняет, затрудняет аналитику обеих кантовских эстетик – трансцендентальной и более поздней, построенной на аналитике способности суждения. Следовательно, эстетическая медитация требует осторожного, весьма деликатного отношения к своему предмету, и вести эстетический анализ невозможно, не проникнув в самое средоточие метафизики. Кант как раз и вводит такой метафизический конструкт под названием способности суждения, которая характеризует творческую природу мышления. Но само понятие «способность суждения» – не кантовское изобретение, в европейской философии оно анализируется уже Декартом, к метафизике которого мы и обратимся. Ведь французский философ, проводя различие между суждением и перцепцией, выходит за рамки традиционной трактовки того, что является причиной обмана – перцепция или суждение, он «видит проблему в том, насколько и как людям удастся судить о том, что *есть* уже в их перцепциях, в “упечатленной душе”»⁶⁷.

Влияние Декарта на интеллектуальный облик цивилизации поразительно, ведь он, по существу, изменяет метафизический код всей европейской культуры, открывает горизонты рефлексивной философии, и именно с картезианством исследователи связывают «пролегомены к будущей эпистемологии»⁶⁸, и это влияние поразительно вдвойне, как этот мыслитель прошлого сумел метафизически увидеть наше настоящее, внутри которого все мы живем. Существует точка зрения, что даже современное искусство обязано Декарту⁶⁹. Поэтому так важно распутать линии развития картезианских идей как части историко-философского процесса, неразре-

шимые парадоксы которого мыслятся «как шанс обладать богатством возможностей, которые разворачивает история»⁷⁰, включая и историю эстетики.

Но что такое современное, к которому относится философия Декарта, в состоянии ли она, как спрашивал Гуссерль, придать современности жизненные силы? Как провести ясные, отчетливые очертания картезианского мышления, прорисовывая настоящее, понимание которого упирается в проблему преобразования человеком самого себя? Что в настоящем, как сказал бы М. Фуко, делает современной философскую мысль Декарта? Отталкиваясь от анализа его «Рассуждений о методе», Фуко говорил, что нужно показать не только то, в чем философ является выразителем мыслительного процесса, обозначаемого современной действительностью, но и как он влияет на него, «оказываясь одновременно и элементом и действующим лицом»⁷¹.

Говоря об участии Декарта в философском событии как дискурсе современности (*modernité*), нельзя не признать, что степень его участия остается до сих пор неопределенной (его первыми оппонентами, если иметь в виду современную философию, станут Ницше и Хайдеггер). Такая неопределенность порождает вопрос, не скрывает ли новое начало философии, конституируемое Декартом, более глубокую установку, хорошим примером которой служит явление, когда, по словам Деррида, “in believing that one can begin, when instead it has *already begun*”⁷². Неоднозначно отношение и к такому определяющему признаку картезианства, как самосознание, в котором иногда усматривают не начало измерения философской рефлексии, а нечто предполагающее «долгий окольный путь»⁷³, по которому, например, будет двигаться в своей «Этике» Спиноза. Изменчивость философских позиций – от апологии картезианской эгологии до критики ее⁷⁴ – весьма показательна. Даже основное понятие картезианства – “*cogito*”, выражающее тождество мысли и бытия, вызывает сомнение у некоторых современных собеседников Декарта. Можно усматривать в *cogito* ореол самообоснования, полагая, что у Декарта присутствует альтернатива эстетической семантике «я» или, как скажет потом Кант, трансцендентального субъекта мысли = X, то есть некой внутренней стойкости личности, скрытие проявления которой не вмещаются в индивидуальном сознании – оно ведь не способно проникнуть

в святилище трансцендентальной субъективности. Для Канта, обнаруживающего паралогизм, который применительно к трактовке «я» говорит о том, что хотя оно в значении простого в абстракции не содержит в себе никакого многообразия, тем не менее в значении простого в объекте, «когда оно означает самое душу (Seele), может быть очень сложным понятием, а именно может содержать *под собой* и обозначать очень многое»⁷⁵. Имеет ли эта многозначность отношение к эстетике? Эстетическая семантика «я» связана с пониманием «я» в возвышенном смысле. Но не достигается ли эстетика, как иногда представляется, ценой утраты отношений «я» с личностью? Сам Декарт исходит из убеждения, что каждый человек есть особая личность, способ бытия которой можно определить в его терминологии как специфический способ существования, заключающийся в том, чтобы быть более, чем человеком, чтобы стать властелином своих поступков. И Соловьев, обосновывая идею человека как метафизического существа, будет следовать в этом пункте именно за Декартом.

Чтобы понять картезианские предпосылки для входа в эстетическую область, отработать все ее связи по линии понятие красоты – образ – трагическое, важно осознавать, что само «бытие есть (я ведь мыслю), и поэтому могут быть понятия (Декарт, который вовсе не выводил существование из понятия), могут быть вещи мира, ибо в составе мира содержится то, что есть понимание = бытие, т. е. место для него и необходимо и оставлено и заполнено – *cogito!*»⁷⁶. Понимание смысла *cogito* как условия объективного суждения предполагает и чисто эстетические понятия симметрии, гармонии как чувства общности и, наконец, понятие творчества. Более того, вообще можно говорить о «некой гармонии, подобной *когито*»⁷⁷, о формах осознания художественным субъектом самого себя как несомненной очевидности того, что нужно персонально претерпеть и пережить в своем сознании, что нужно помыслить, говоря кантовским языком, в виде знака тождества души как интеллектуальной субстанции, дающего понятие личностной структуры. Понятие *cogito* «среди всей совокупности явлений выделяет одну категорию явлений, которые характеризуются или обладают свойством непосредственной достоверности, такой, что явление понятно само через себя и не нуждается для своего понимания ни в каких дополнительных предположениях, не нуждается в том,

чтобы мы его разлагали и прибегали для объяснения его к каким-либо другим явлениям; мы можем его понимать само через него самого. И самое главное – оно не имеет референта вне себя (самореферентно). Таковым и является феномен сознания»⁷⁸. Cogito, выражающее исходную достоверность субъективного сознания, достоверность субъекта себе самому в акте мышления, служит для Гуссерля высокой точкой отсчета в летописях мышления, без изучения которых невозможен поиск радикально нового начала философии. Фундаментальное значение положения о достоверности наличного сознания признавал и Соловьев, усматривавший в этом постулате исконную метафизическую истину, с утверждения которой «начинается каждый обширный круг философского развития. В преддверии древней философии, в некоторых из Упанишад с детским восторгом возвещается эта истина, яснейшее ее изложение находим у родоначальника средневековой философии, блаженного Августина, и с него же через двадцать веков начинается новую философию Декарт»⁷⁹. У Декарта cogito лишь частично освобождается от когнитивной достоверности, и значение его переходит в какой-то мере и к экзистенциальным значениям, которые связаны с жизненной реальностью “ego”, для которой невозможно найти эквивалента, эти значения также связаны с извлекаемым из этой реальности знанием. В структуру очевидности самосознания вписана и несомненность в истинности суждения о существовании внешних вещей. Когитальный акт имеет непосредственное отношение к пониманию онтологических условий порождения субъекта, способного объяснить мир, этот акт есть трансцендентальная предпосылка, свободный путь обоснования того, что в сознании возможен когнитивный мир, рациональное знание о вещах. Как справедливо подчеркивает Н.В. Мотрошилова, интенция мышления Гуссерля и Мамардашвили, которые перерабатывают картезианский трансцендентализм, применяется по отношению к трансцендентальному *Ego*. «Это *Ego* – одновременно наивымышленнейшее и наиреальнейшее – становится для обоих философов, и, разумеется, не только для них, центром “подлинного философствования”. И то, что у Гуссерля уложено в свойственные родоначальнику феноменологии внешне “онаученные”, строгие формулы, – то у Мамардашвили собирается вместе, взрывным и подчас хаотическим образом вламывается в единый речевой (потом

письменный) текст, теснит его, растягивает к разнонаправленным полюсам, испытывает на прочность саму нашу способность охватывать единым умственным взором плотную и пеструю констелляцию его смылосодержаний»⁸⁰.

Понятие ментальной гармонии и симметрии внутренне связано со своеобразным пониманием творчества как законодательства, как способа работы сознания с бесконечным целым, размещенным в очевидности и вызывающим восхищение. Код абсолютного целого, который мы находим в «Критике чистого разума», переводился в знаковые системы и в русской философии всеединства (семантика языка цельного знания), и в феноменологии (например, ноэтический характер ассоциативной целостности). Внутри трактовки очевидности, ясности Кант обнаруживает некий содержательный эстетический феномен, который подчас даже затрудняет восприятие других аспектов комплекса спекулятивных знаний, связанных с изучением целостности. Ведь, как писал Кант, «средства, способствующие ясности, помогают, правда, пониманию отдельных *частей*, но нередко отдаляют понимание *целого*, мешая читателю быстро обозреть целое, и своими слишком яркими красками затемняют и скрадывают расчленение или структуру системы, между тем как именно от структуры системы главным образом и зависят суждения о ее единстве и основательности»⁸¹. Но, с другой стороны, в наблюдении этого феномена есть свои преимущества. Ведь ясность всегда связана с действием сознания, размерность которого достаточна для пространства осознания отличия одного представления от другого: эстетическая ясность проявляется даже в состоянии, когда необходима определенная степень сознания, чтобы найти различия в соединении неясных представлений, как в случае «музыканта, когда он, фантазируя, берет сразу много нот»⁸². И хотя Кант говорит здесь о стилистике построения системы, значение этого пассажа далеко не ограничивается проблематикой стилистических особенностей, эlegantности изложения. Кант ведет речь о диапазоне целого, если оно действительно ново, для охвата которого необходимы субъективные способности (гибкость ума и т. д.), иногда он его называет качественной полнотой (целокупностью) или абсолютным целым всех явлений, которое философ понимает как идею. Такая трактовка должна, казалось бы, абстрагироваться от каких-либо эстетических значений, так как мы не в

состоянии представить абсолютное целое. Но это только на первый взгляд, поскольку именно она вводит в теорию познания эстетический принцип совершенства – претворение самой идеи, границы которого неопределимы, происходит под знаком абсолютного совершенства. К тому же сама множественность в целом сводится обратно к единству понятия, которое в «Критике чистого разума» описывается как единство темы в драматическом произведении, в сказке. Картезианство работает и с набором теоретических форм ментальной симметрии как созидającego начала, например, если ставить вопрос о «симметрии субъекта, одновременно творца закона и его подданного, то здесь как раз и фундаментальная проблемная завязка классики, ведущая дальше: нужно лишь (приняв: сообщение себе = сообщение “другому” или себе как другому) растянуть. Ввести запаздывание отражения=сообщения и выявить, обнаружить удвоение и зеркальную импликацию “я” (что скрыто абстракцией одновременности и прозрачности, аподиктической прозрачности “я” самому себе везде, где оно мыслит, т. е. может сказать “я мыслю, я существую”)⁸³. И познание мира, способность «изведать мира дальний кругозор» (Данте) невозможны в стороне от познания себя, от зеркальной импликации «я», или, на языке Канта, сознания, сопутствующего всем понятиям, но не представляющего собой эмпирического явления. В предисловии ко второму изданию первой критики Кант относит часть декартовского положения о *cogito*: «я есмь» к форме интеллектуального сознания моего бытия, но поскольку мы не располагаем соответствующим ему интеллектуальным созерцанием, то «внутреннее созерцание, в котором единственно может быть определено мое бытие, имеет чувственный характер и... зависит от чего-то постоянного, находящегося не во мне, а, следовательно, находящего в чем-то вне меня, и я должен мыслить себя в некотором отношении к нему; и таким образом, реальность внешнего чувства необходимо связана с реальностью внутреннего чувства как условие возможности опыта вообще»⁸⁴. Как это положение соотносится с декартовским принципом *cogito*? Этот принцип ведь никак не связан ни с интеллектуальным, ни с внутренним созерцанием, с чувственным характером последнего. В нем речь идет не том, как я должен мыслить, не об условиях возможного опыта. И когда мы говорим о *cogito*, речь идет, как вскоре увидим, о другом.

Схватывание изображения являющегося мира всегда протекает одновременно с верификацией субъектом того, что идет только от него самого, с заглядыванием на дно бездонного колодца собственной души и выстраиванием специфической онтологии: как сказано у Фариды ад-Дин Аттара, «знать самого себя – значит существовать сотни раз». Но как возможно знание самого себя, как ухватить интуицию самого себя? Ведь знание самого себя – это не понятательная операция, не логическая задача, по-видимому, необходим какой-то, условно говоря, особый эксперимент, чтобы «я» смогло различить самого себя и свое существование, необходимо попадание в «комплексный ритм Ichakte» (Гуссерль).

Отмеченные колебания в восприятии силы основного открытия Декарта, подорвавшего значимость средневековых универсальных принципов, свидетельствуют о том, что между картезианскими идеями и их последующей философской интерпретацией существует не только концептуальный континуум, не только наблюдается конвергенция этих мыслительных событий, которые Кант будет наделять свойством, какое голос самосознания приписывает индивиду, но конфликт интерпретаций. Между ними можно выявить структуры, которые в одних прочтениях будут соизмеримыми (что касается кантовской эстетики, то это могут быть целесообразные гештальты, которые даются для способности суждения), проявляющими даже сходимость в сознательных эквивалентах, а в других – несоизмеримыми (так называемое переключение зрительного гештальта). Так, декартовское понятие *cogito* и соловьевское понятие сознающего субъекта, возникающее в контексте толкования *cogito*, являются несоизмеримыми понятиями: из упомянутой выше самодостоверности наличного сознания как внутреннего факта французский философ, полагает Соловьев, необоснованно заключает относительно природы сознающего субъекта как мыслящей субстанции. Соловьев не видит в положении *cogito ergo sum* доказательной силы, он считает, что «декартовский субъект мышления есть самозванец без философского паспорта. Он сидел некогда в смиренной келии схоластического монастыря как некоторая *entitas, quidditas*, или даже *haecceitas*⁸⁵. Несколько переодевшись, он вырвался оттуда, провозгласил *cogito ergo sum* и занял на время престол новой философии. Однако ни один из его приверженцев не смог толком объяснить, откуда взялся этот

властитель дум и кто он такой»⁸⁶. К счастью, в философии паспорт не выдают, а попытки Соловьева ответить на вопрос, кто такой *я мыслящий*, сводятся к утверждениям относительно фактов психической наличности, потенции психологического бытия и к сворачиванию личного тождества в форму логического тождества вообще. Но в таких констатациях невозможно обнаружить философский элемент, ибо вовсе не субъекта психологического и логического мышления имеет в виду Декарт, когда вводит принцип *cogito ergo sum*. Поле уникального смысла для *cogito* возникает в процессе выявления не каких-то характеристик мыслительного процесса, а при определении мышления как такового, выражающего фундаментальное свойство самого бытия, так что никакой самый могущественный обманщик не сможет ввести меня в заблуждение насчет того, существую я или нет, и сколько бы он ни обманывал меня, «он не отнимет у меня бытие, пока я буду считать, что я – нечто»⁸⁷, пока я буду мыслить. Следовательно, ни мыслящего, ни мышления нельзя лишить бытия, их невозможно изжить, то, что я мыслю, невозможно отринуть, дистанция моего мышления совпадает с дистанцией моего бытия. С точки зрения Канта, трансцендентальное представление *я мыслю* должно составить свиту всех остальных представлений и явиться чем-то тождественным во всяком сознании. И без этой саморефлексивной семантики, без запущенного сознанием процесса мышления никакой эстетический опыт невозможен. Сам художник – это изначально драматург мышления, осуществляющий свою постановку по априорному сценарию, написанному сознанием.

Не только позиция Соловьева, но и позиции других философов свидетельствуют о неизмеримости их представлений с измерениями пространства декартовского мышления, о глубоком концептуальном изменении смысла декартовских установок, значения картезианских категорий. Вместе с тем анализ как этих изменений, как и отличных от них процессов, позволяет выявить даже формы неокартезианства, отношения подражания картезианству, особенно в культуре, отношения вписывания, сдвига, разобщения, взаимоисключения, отступления, опровержения, пересечения или косвенной трактовки его, обнаружить эпикуровский клинамен, и такой анализ вынуждает выстраивать сферическую архитектуру обработки мыслительных данных, продумывать, можем ли мы из-

влечет что-либо новое из этих данных, создав некий интеллектуальный шар: его окружность несоизмерима с его диаметром, но зато соизмеримы какие-то другие величины этой фигуры – измерения ее могут осуществляться не только на ее поверхности, но и пронизывать ее насквозь, создавать матричные линии, а такие линии или петляющие кривые, соединяющие две точки (точку *cogito* и точку его прочтения), невозможно нарисовать, используя эвристическую символику дополнительности, поскольку они образованы из особых точек – чувственных эквивалентов, что приостанавливает динамику картезианских различий души и тела.

Как видим, идеи Декарта встречают устойчивое сопротивление в истории мысли. Философское развитие проходит через ряд взаимно несоизмеримых доводов мышления, постигающего, как в данном случае, одну и ту же сущность – значение перво-«я» (это значение находится в сложных отношениях с представлением о бессубъектном сознании в современной философии), движение по «кривой» источник – интерпретация источника осуществляется едва ли не при полном забвении их общих оттенков, «кросс-культурных норм рациональности» (Д. Блур). Но как возможно их сравнение, как выстраивается заочный диалог метафизических сущностей? Метафизические изменения могут привести к замене установок в том или ином теоретическом регионе, открыть путь для новых дисциплинарных проб исследования: отдельные пласты интерпретации концепта *cogito*, расположенного во многих измерениях, направлены, по существу, против самого предположения о его существовании, они превращают его чуть ли не в иллюзию, и такого рода превращения его смыслополагания говорят о том, что перед нами кардинальные изменения, порождающие феномен несоизмеримости декартовского открытия и структуры его современного толкования, между которыми невозможно установить даже логические связи. П. Фейерабенд рассматривает несоизмеримые феномены как на территории, где существуют структуры мышления и деятельности, где ведется исследование человеческого восприятия, анализ стилей в изобразительном искусстве, так и в более узкой области научных теорий, и даже в этой области рационального истолкования научных изменений он выявляет значение «эстетических оценок, суждений вкуса»⁸⁸. Указанные феномены можно наблюдать и на эстетической территории (контакт несо-

измеримых монад искусства, несоизмеримость формы и содержания), где происходит анализ художественного опыта и с чисто метафизических позиций.

В пространстве изменений философского характера сознание оказывается в локальности, имеющей структуру встречи, то есть оказывается на некоем странном перекрестке, на каковом находится и человеческое бытие, которое несоизмеримо с миром, придающим ему завершенность, и сам человек, представляющий собой «скорее точку пересечения различных влияний, чем неповторимый источник деятельности, некоторое “Я” (в этом мире у “*cogito*” Декарта нет точки приложения, поэтому его аргумент был бы лишен исходного пункта)»⁸⁹. Непонятно только, почему «я» не является точкой отсчета в декартовской аргументации: разве точка активного приложения силы не может быть точкой, через которую проходит и линия влияния, в ней эти силовые линии пересекаются. Указанным перекрестком может быть и место встречи разных времен и пространств философской мысли, сложное и тончайшее переплетение множества мыслительных позиций, даже несоизмеримых понятий, пересечение разновременных категориальных прожилок, просвечивающих сквозь поверхность культуры; сам перекресток – это символ выбора и открытости интерпретации, символ пограничья, с которого можно оглядеть оставшиеся позади пути, включая ответвляющиеся параллельные пути, и «эта параллельность – не геометрическая, а эпистемная: одна и та же цель достигается, когда мы отправляемся из одной и той же точки, но следуем не просто разными, а несоизмеримыми и несводимыми один к другому путями»⁹⁰. Поэтому, определяя маршруты, соединяющие *cogito* и даже далеко отстоящие друг от друга облака точек его интерпретации несопоставимыми способами, не имеющими общей меры, не следует упускать из виду образ расположенного на одном и том же уровне и подчас логически неустроенного места пересечения несравнимых историко-философских маршрутов, и чтобы теоретически судить о различных типах интерпретации того же *cogito*, следует продумать, можно ли эту несоизмеримость устранить какими-то новыми звеньями. Проблема соизмеримости/несоизмеримости крайне важна для понимания эстетической «сделанности» сознания, эстетической проработки результатов синтеза как мистерии

жизни, ведь явления сознательной жизни синтезировать, «соединить можно лишь в произведении: лишь в нем миры, оставаясь несоизмеримыми, коммуницируемы»⁹¹.

В сущности, сам картезианский метод представляет собой список с предтворческой композиции, и в этом смысле его можно рассматривать как несущий на себе отпечаток эстетических значений. Но и саму фигуру Декарта невозможно извлекать без эстетической техники скульптуры; так выполняют ее философы, используя такие значения мыслительного скульптурного изображения, как маска и символ. В отличие от Ницше, только надевающего маску, Декарт выступал в маске, что соответствует загадочности самой фигуры французского философа, исполняющего в маске свою мысль, и это есть «нечто весьма содержательное во всей духовной структуре Декарта и являющееся своего рода индивидуальным символом»⁹².

Эстетическая сфера, вмещающая и маску, и символ, не определена, невозможна логическая дедукция ни искусства, ни творчества, нельзя повторить художественное произведение – всего искусства недостаточно для искусства, но зато оно определяет себя в мире. Творчество – это как бы эстетическое в зачатке⁹³. И философия Канта будет рассматривать в качестве его важнейшего условия понятие, выражающее нечто, представленное индивидуальным усилием, напряжением сил художника, измерение которых мудро предусмотрела природа, наделив нас склонностью даже к бесплодной трате сил. «Если бы мы не побуждались к напряжению сил представлением об объекте до того, как мы удостоверились бы, что наших способностей достаточно для *создания объекта* (курсив мой. – *Н.К.*), то это напряжение сил оставалось бы, вероятно, большей частью неиспользованным»⁹⁴. Первовместимостью эстетического замещается внелогически логическая связь божественного субъекта и предиката («Я есть путь и истина и жизнь» [Ин. 14:6]) новой гранью, которая по захватывающей дух орбите выводится на условия творческой атрибуции, определения авторства таких произведений, как мир и человек, дополняя исходную связность, перефразируя, передавая: «В начале было Слово» [Ин. 1:1] в измененном виде: «В начале сотворил Бог» [Быт. 1:1], то есть в начале было эстетическое словесное произведение – творение, то есть в начале было эстетическое словесное произведение,

автор которого – Бог, и внутри этого абсолютного эстетического произведения мы все живем. На уровне этого произведения отсутствуют какие-либо законы, история миротворения, возможная постольку, поскольку она заполняет промежуток между ним и воплощением, являя собой конечную транскрипцию бесконечного, есть место для существования человека как когитального субъекта, для чувственно-сверхчувственных эстетических подобий божественного волеизъявления в акте творения – человеческого творчества как предмета особой философии, принципы которой основываются на введенном Кантом понятии сверхъестественного внутреннего воздействия, «на сверхчувственном, которое обнаруживается только понятием свободы через формальные законы»⁹⁵, – этом своего рода категорическом императиве внутри эстетического сознания, проявляющемся в восторге от созерцания звездного неба над нами и нравственного закона внутри нас. Сама цель творения как безусловного онтологического акта иногда поэтически мыслится как движение к прекрасной книге. И, вообще, у «бытийственного эффекта есть знак – или познавательный, или эстетический, или этический»⁹⁶.

Декартовское понимание метода в чем-то напоминает правотворческие формы, которые описывает Ф. Ларюэль, стремящийся вместо холостого хода философии «переизобрести ее в качестве самой силы изобретения»⁹⁷, только в эстетической методологии такое переизобретение каждый раз связано с пониманием изобретения формы, изобретением нового языка искусства, с проникновением в стоящие за его семантикой скрытые идеи. В представлении Декарта, методологический опыт накапливается в школе подготовки к построению определений предикативного плана, а такая подготовка невозможна без встраивания эстетических образов совершенства в ткань суждений-норм, когда осуществляется приготовление нашего сознания к совершенным логическим операциям, к состояниям, в которых впечатление одарено красотой. Архитектонику методологического опыта Декарт уподобляет эстетическим структурам мастерства ремесленника, его творческая деятельность не нуждается в посторонней помощи, но сама наставляет, каким образом необходимо изготавливать инструменты для нее. Метод позволяет распознать сомнительные шаги сознания, сделать разметку целого мира, рассмотреть «всю архитекто-

нику чувственных вещей» и ответить на вопрос: как возможно познание, какое усердие человеческого рассудка, что за способности и процедуры необходимы для реализации познавательных практик человеческого разума как разума сотворенного, пишущего от своего лица в жанре метафизической элегии? Французский философ, в сущности, определил то, как теперь понимается когнитивная субстанция. И сегодня исследователи, анализирующие оригинальные концепции, сложившиеся в современных науках о сознании (*consciousness studies*), проводят линию именно от Декарта, от разработанной в картезианстве и отличной от ее трактовок в окказионализме психофизической проблемы вплоть до нынешних теорий и практик программирования искусственного интеллекта⁹⁸. А такое программирование ставит перед эстетикой непростую проблему – возможен ли новый тип творчества, построенный на соединении человеческого и искусственного интеллекта. Верный знак приближения к ее решению можно увидеть при смещении фокуса анализа на изображение отношения философии и математики. Продумывание эстетики как формы мысли возможно при условии выявления метафизического своеобразия самой мысли: «мыслить как давать мыслить равнозначно беспредметности Мысли – она не опыт (предметный или ментальный). В воспроизводстве она (как и сознание) – равноприводящее изменение склонения (некое “сверхъестественное” действие на себе...)»⁹⁹. Сам человек эстетичен в той мере, в какой он универсален, положен на предельной границе, разделяющей и соединяющей бесконечное и конечное, в какой являет собою, говоря языком современного философа, словесно-«математичное» существо (скажем, зрение как условие эстетического восприятия было бы невозможно без вычислительной мощности мозга). Кант относил к разновидности паралогизмов рациональной психологии положение о мыслящем Я как субъекте (душе), сознающем свое численное тождество во всякое время, поскольку она представляет собой единство, а не множество; личности есть численно тождественная субстанция. Тождество сознания личности и постоянность как предпосылку ее идеи он рассматривал как формальное условие мышления, что не служит доказательством численного тождества ее. Ибо здесь как раз та ситуация, которая заключается в том, что, согласно Канту, прежде чем пытаться доказывать, мы

мудро советуемся с собой. И не случайно, что сегодня математичность человеческого существа понимается условно. Человек универсален в «моноструктуре сознания (с ее первичной двоичностью, двуединством). Или можно сказать: мы – “математичны”, а все остальное словесно. Пруст сказал бы, что мы – музыкальны, все же остальное – словесно. “Понимательные вещи” здесь являются мыслями Одного (почему я и называю это “моноструктурой сознания”, его саморазличениями)¹⁰⁰. Человек как сопричастник метафизического апостериори сотворен через структуры вместимости в святой перворегламент времен-чисел (шестой и седьмой день записи актов творения), фиксируемый, во-первых, своего рода атрибутивной математикой. А математика есть «неинтерпретирующая речь (*versus* язык), сама себя понимающая и посредством которой мы понимаем, понимаем в деятельности, в момент явления (т. е. душа есть движущее себя число)»¹⁰¹, или, можно сказать вслед за Кантом, что душа есть проявление эстетического определения величин в созерцании, которое распознается на ментальной карте сознания. В этом качестве человек предстает постольку, поскольку он искусственен, условен, символичен, симметричен, тождественен, поскольку, если обратиться к древнеегипетской мифологии, взвешено его сердце. Указанный регламент фиксируется, во-вторых, скульптурной техникой (изваяние из праха земного), в-третьих, интеллигибельной живописностью рая. Другие времена дополняют эту живописность музыкальностью (музыка сфер), укоренив их в новых структурах: в элементах геометрической словесности и математичности, в символических отношениях, в языке программирования, аксиоматике вычислений, и, несмотря на эти инновации, эстетичность как связность сознания останется никаким числом не измеримым явлением. Но проникнет ли математика для программирования в эстетическую душу? Именно понимание цифровой реальности, цифрового метасуществования как части программного обеспечения возвращает нас к парадоксальности декартовского *cogito, я-cogito*, которое спроектировано для построения схематичности конечного существа (человек), но определено не последним, а трансцендентальной бесконечностью. А это, возможно, и есть самая глубокая определенность эстетического, которая теоретически создает скрипичный ключ созидания.

Декарт стремится обосновать новую философию, чтобы она, в отличие от прежней, имела более достоверный облик, позволяла мышлению как понимаемому нами сознательному процессу расширить свой универсальный статус, избежать риска быть окутанным различными двусмысленностями, была ориентирована на то, что он называет познанием чистого разума с только ему одному присущей способностью к отвлеченному знанию, мудрой интенцией науки, способностью к которой отлична от эстетического самозабвения – ведь «познание одной истины не отвлекает нас от открытия другой, как это делает экзерсис в иных актах созидания»¹⁰². Несмотря на это различие, познание все-таки не столь далеко от эстетического открытия – по крайней мере, сам Декарт будет стремиться создать световой рисунок познания, которое творится чисто эгологически¹⁰³, когитально обнаружить вспышки непостижимого естественного света ума, который, пребывая в истине, проникает в нас, в самые потаенные уголки нашей души, это своеобразный мировой суфлер мышления¹⁰⁴. Из описания начала актов мышления в качестве тождественных с актами понимания, волеия, воображения и чувствования, совершаемых в глубинах сознания, Декарт обнаруживает существенные для понимания природы эстетического сознания структуры: если говорится, что «я вижу картину», то мы будем подразумевать под этим акт созерцания, зрения, выполняемый телом (мозгом), и такое суждение не будет эстетически достоверным – ведь мы можем увидеть картину и во сне, когда даже не открываем глаз. Эстетически достоверным оно будет только тогда, когда мы будем располагать осознанным зрением (или тем, что Соловьев будет мыслить как духовное зрение, в котором проявляется состояние вдохновенного сознания), поскольку, как пишет Декарт, «в этом случае они буду сопряжены с мыслью, коя одна только чувствует или осознает»¹⁰⁵. При этом в картезианстве сознание и мышление будут иметь, по существу, один и тот же онтологический статус, который эстетика получит у Канта дополненным априорным знанием, которое постигается через аподиктичность и априорный синтез как структуры текста метафизики. Характеризуя определяемое Декартом начало синтеза мышления с воображением и с *corpus poetarum*¹⁰⁶, М. Мамардашвили показывает, что в декартовском образе этой синтетической деятельности «имеет место нечто, соединяющее вместе и держащее одновременно муд-

рость и воображение, или мудрость и поэзию; то есть ситуация, в которой оказался человек, обнаруживший себя в мире в качестве могущего описать мир, – это ситуация напряжения всех сил этого существа, а не только ума»¹⁰⁷.

Особенно труден вопрос о соотношении эстетики и научного познания, различии типов творческого конструирования в науке и в искусстве, о соотношении эстетического опыта и того, что Гуссерль называет исторически становящейся научной культурой, смысл которой мы не способны извлекать рационально, более того, мы даже не можем предаваться «радости создания теоретической техники, изобретения теорий, с помощью которых можно сделать много полезного и приходить в восторг перед миром (die Bewunderung der Welt gewinnen kann)»¹⁰⁸.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ. ЭСТЕТИКА И СТРАННОСТИ КВАНТОВОГО МИРА

Рисуя картину научно-технологического развития, выявляя структуры изобретательской деятельности, а также сложности, с которыми приходится сталкиваться мастерам в длительном процессе применения изобретения, Декарт не обходится без эстетических параллелей: так, описывая оптическое изобретение, воплощенное в созданной им машине, он подчеркивает, сколько необходимо таланта и опыта, чтобы мастера в длительном процессе применения ее смогли построить и хорошо наладить механизм, а это требует эстетического усердия и компетентности, и пройти эту школу изобретательства – все равно, что обучаться игре на музыкальных инструментах: эстетическая струнка необходима мастерам, чтобы настроить механизм «так, чтобы не опустить ничего существенного; я был бы не менее удивлен, если бы это удалось им сразу, как если бы удалось кому-нибудь в один день выучиться отлично играть на лютне только потому, что у него была хорошая нотная запись (la tablature)»¹⁰⁹. Изобретение приводит в движение талант, который разверзает пропасть между мирами и развертывает за ними другую реальность. Это не значит, что между творческим мышлением и реальностью ставится некое чистое окно, напротив, между ними довольно размытое, колеблющееся изображение, причем «во многих случаях, чтобы получить наиболее совершенные изображения и лучше представить предмет, нужно, чтобы изображения не походили на этот предмет»¹¹⁰. Колеблющееся изображение, воспринятое «колеблющимся» чувством, смогла бы описать только

эстетика, воспринимающая интеллектуальный настрой современной квантовой физики, которую, надо думать, подверг бы критике Декарт, поскольку он был противником атомистической гипотезы. В самой квантовой физике, если исходить из ее философских интерпретаций, происходит отрицание декартовской парадигмы, субстанциалистского определения реальности: положения картезианской онтологии «в квантовой механике оказываются под вопросом. Такие эффекты, как “квантовая телепортация” и “ЭПР-парадокс”, и не только они, дают радикально иной ответ и на характер движения, и на само понимание существования. Выводы квантовой теории неизменно подтверждаются в экспериментах, что идет вразрез с представлениями Эйнштейна о реальности. Он придерживался декартовского “субстанциалистского” определения реальности»¹¹¹. Но понятие декартовского субстанционализма преддицирует столько разные стороны философского знания, что о нем крайне сложно говорить. Ведь *cogito* реконструирует состояние мира, о котором мы можем содержательно высказываться, и сам этот принцип возникает в мышлении Декарта, порождающем матричный синтез философских культур, и при описании его мышления неубедительными выглядят устойчивые попытки использовать именно категорию субстанции: «... в точке введения понятия “когито” как критической инстанции и ненатурального (несубстанционального) основания оснований реально пересеклись пути западной и восточной философии. Ибо в отличие от того способа построения философской теории, который практиковали греки, индийские философы прежде всего задавали вопрос: при каких условиях и как возможно состояние сознания»¹¹². С другой стороны, декартовский постулат *cogito* строится в определенной физической перспективе, и сегодня было бы интересно выяснить, связан ли этот постулат с квантовой механикой, обнаружить способы экспликации эстетики, выявляющей условия высказываний о восприятии реальности с его интенционально-концептуальными структурами, эти высказывания будут приближаться к установкам метафизического осмысления странностей квантового мира (Нильс Бор указывает на эстетические, по существу, понимания квантовой теории: «Если вас, – говорил он, – не поражает квантовая теория, значит, вы ее не понимаете»), характера существования квантовых объектов, описываемого волновой функцией, перехода от возможного в его квантовом

исполнении к действительному, в котором при таком исполнении реализуются две взаимоисключающие альтернативы (суперпозиция), понимания правил квантовой игры с реальностью (феномен улыбки квантового Чеширского кота). Новое концептуальное картирование устройства эстетического универсума, созданное на современном уровне рациональности, проникающей в согласованность мира, описывает нынешний синтез всех искусств познания. Здесь важно рассмотреть связь этого картирования с тем новым типом рациональности, который усматривается в современной физике. Указанный синтез соединяет древние представления о гармонии мира, о музыке сфер с нынешними теориями, которые ищут ноты оркестровых трудностей для мировой скрипки (возможно, на ней исполняется вселенская мелодия – некий первый опыт творца эстетически совладать с мировым стилем, и звучание этой скрипки будет продолжаться (Декарт сказал бы: будет сохраняться), только пока высший музыкант полностью захвачен им, уподобляя при этом поступь своего ума движению волнообразно колеблющейся частицы), имеющей суперструны с тембром в тех регистрах, где квантовые флуктуации на субпланковском масштабе расстояний становятся столь сильными, что в диапазоне музыки сфер их не возьмешь, звучание этих исходных струн переложено для неистовой игры целого мирового ансамбля. Одновременно возникает квантовая хореография в некоем домюзыкальном состоянии, когда создающие структуру пространства-времени суперструны еще не звенят, не «вкрапливаются» в танец гармоничных колебаний микромира. Речь идет, следовательно, об эстетических атрибутах современного типа рациональности, об описываемых Б. Пастернаком предметах, колеблющихся в своей подведомственности между одной и другой наукой – в данном случае между эстетикой и квантовой физикой. Можно даже провести аналогию между разделяемым В. Гейзенбергом тезисом Р. Фейнмана о безразличии природы к тому, интересуют ли нас ее данные или нет, и кантовским тезисом о равнодушии эстетики к существованию.

Набрасывая только контуры, усиливающие приведенную аналогию, нужно помнить, что при таком сравнении нарушается едва заметное равновесие поэзиса, когда все колеблется, делается нестабильным в своем становлении, сбивается, а сам поэзис – этот чувствительный сейсмограф – откликается на игру симметрии в

квантовой теории поля, показывая, как в звучании мира возникают другие обертона, а сами мыслительные формы квантовой механики начинают вмещать трансцендентальные интенции. «Квантовая физика есть то, что, пользуясь привычным языком, понять нельзя, и нужно над собой приподняться, чтобы что-то сделать, и тогда услышишь то, содержится в ее формулах»¹¹³. Но состояния такой приподнятости как раз и описывает метафизика синтетического усилия и ее эстетическая часть, указывающая на необходимость иных способов изображения того, что нельзя увидеть, – мельчайших кирпичиков, из которых сложен мир, правда, современная теоретическая физика не может определить, что же является такой элементарной частицей. Значение эстетики здесь определяется тем, что она изначально выступала гранью метафизического видения и переживания мира, ее красивый «почерк» узнаваем в особенном «письменном навыке» при создании онтологической картины, и поэтому столь важны эстетические способы мысленного обобщения, которым приходится следовать при прочтении структур переосмысления квантово-механической картины реальности, сформированного самой квантовой физикой нового вида искусства природы, о котором писал в своей эстетике еще Кант, такие обобщения требуют метафизического прочтения структур прояснения особого «тона» существования квантовых объектов, выявления того, как причудливо меняется восприятие самого объекта, если смотреть на него с позиций квантовой теории или теории суперструн, проработки принципа необъяснимости наблюдаемого самопроизвольного движения вообще (в данном случае электрона, который не дан нам в непосредственном восприятии, невидим¹¹⁴, и в этом смысле он недоступен эстетическому сознанию), наблюдения свойств объекта там, где его нет, принципа, который можно уподобить одной декартовской тавтологии – пламя может в зависимости от себя как действующей причины клониться в ту или иную сторону, но не быть протяженным, не может выбирать, в какую сторону ему клониться. Это колеблющееся пламя, являющееся у Декарта метафорой, выражающей его сходство с актом мысли, при исполнении которого отсутствует какая-либо дилемма мыслить или не мыслить, – точно так же, как у пламени отсутствует возможность выбора, в этом пламени что-то может испепелиться и возродиться, подобно удивительной птице Феникс, оставляющей после себя

новые эстетические предметы и новые эстетические возможности. Как писал китайский мастер фэн-шуй Лам Кам Чуен: «Это мифическая птица, которая никогда не умирает. Феникс летает далеко вперед и всегда осматривает весь открывающийся вдали пейзаж. Это представляет нашу способность видеть и собирать визуальную информацию об окружающей среде и событиях, разворачивающихся внутри нее. Великая красота Феникса создает мощное волнение и бессмертное вдохновение»¹¹⁵.

Образ колеблющегося пламени может служить иллюстрацией формирования единства сознания в картезианстве – мы можем выбирать ту или иную мысль, но не выбирать быть вещью, которая мыслит, что может иметь определенные эстетические соответствия, – эстетическую субъективность, выполненную явственно, но не идентичную своему явственному значению, невозможность квантового мимесиса, а также миг озарения как сферу действия «атома вечности» (С. Киркегор). Создатель квантовой электродинамики Р. Фейнман, которого однажды попросили указать на фразу, содержащую максимальное количество информации, привел древнее изречение: «Все тела состоят из атомов». Вспоминая этот эпизод, М. Мамардашвили и А. Пятигорский полагают, что для американского физика понятие атома здесь являлось словом (знаком), имеющим совершенно четкий психический денотат. Но тут возникает одна интерпретационная проблема, относящаяся к пониманию символической жизни сознания. Ведь «дополнительная интерпретирующая фраза по поводу древнего изречения могла быть такой: «Для меня слова “атом” и “элемент” служат терминологическим обоснованием символов, которые я воспринимаю и понимание которых мне открывается в определенных “моих” психических состояниях». Таким образом, мы могли бы сказать, что Гераклиту для того, чтобы сказать, что все течет и все изменяется, надо было не наблюдать течение реки, а сознательно использовать состояния своей психики, получившей определенный настрой, когда течение реки “открылось” ему в порядке первичного символа сознания»¹¹⁶. Но символическая жизнь сознания как раз и есть предельный горизонт эстетического размышления.

Начала эстетики и квантовой теории невозможно отделить от смыслов и значений, в пространствах той и другой испытывается та духовная тоска, о которой говорил А. Эйнштейн, настраиваются

описываемые им «тонкие душевные струны», и все они участвуют в поиске идеала диалога человека с природой, имеющего и свои эстетические формы. И если бы существовала эстетика как раздел философской интерпретации квантовой механики, то она была бы ориентирована прежде всего на выявление связи созерцающего с денотатом его созерцания, имеющим абстрактные черты, на описание движения эстетической волны и квантованности творческого действия, отсылающей к наименьшему соприкосновению известного и неизвестного, чувственного и рационального. В этом случае можно было бы питать надежду на осуществление переноса значений от эстетически незаинтересованного наблюдателя к наблюдаемому, на осуществление возможности невозможных состояний (творческая «суперпозиция»), на эстетическую реализацию принципа создателя первой квантовой теории атома Н. Бора, согласно которому нельзя резко отличать субъекта от объекта. Но таковой эстетической реализации пока не существует, хотя процесс познания квантовых явлений не может не подчиняться общему законодательству познания, а оно, согласно Аристотелю, предполагает, что «прекрасное есть начало познания и движения»¹¹⁷, заключающего в себе весь диапазон действий, исполнение которых включает и творческий акт, который сам себя движет, становясь неповторимым. И, возможно, стоит питать надежду на то, что метафоры «решений» в квантовой механике, в области неделимого и бесконечно малого в разрезе невидимости, видимой имплицитности невидимого, метафоры процессов «формирования изнутри» (Д. Бом) будут работать и в философии искусства, и области эстетической теории. И, возможно, эти метафоры будут работать в философии искусства столь же успешно, как эстетические концепты действуют в исследовательских нормах описания физического знания. Например, в теории суперструн, благодаря которым сознание приходит в состояние восторга от великолепия параллельных миров. Эта теория, как считается, снимет противоречие между общей теорией относительности и квантовой механикой. Совершивший ряд фундаментальных открытий в этой теории Б. Грин показывает, каким образом на эстетических соображениях основываются решения физиков-теоретиков, физическая эстетика, неоднократно демонстрировавшая свою предсказательную силу, опирается «на ощущение того, что красота и элегантность той или иной теории

соответствует красоте и элегантности окружающего нас мира... Физики будут рассчитывать на то, что подобные эстетические соображения помогут избежать тупиковых направлений»¹¹⁸.

Некоторые современные проявления эстетики как грани бес- субъектной философии возникли не без влияния смыслового поля квантовой механики. Ведь «ограничение возможностей наблюдателя быть субъектом – это... наложение физических ограничений на наше мышление, которое включено в наши социальные, культурные и другие действия; уже не просто познающее мышление, а мышление, являющееся элементом социальных систем. Этот факт блокирует действие трансцендентального принципа, т. е. блокирует возможности везде, под любые наблюдаемые события подсовывать субъекта и носителя содержания информации об этих наблюдаемых событиях. Кстати говоря, феномен *бессубъектной информации*, что является, казалось бы, противоречием в терминах (я подчеркиваю “бессубъектной информации”), открыт в квантовой физике; там он называется так называемым “неконтролируемым взаимодействием” или “переносом” энергии между объектом и экспериментальным устройством»¹¹⁹. Правда, истинность самого искусства, структуры художественного восприятия могут быть и не обнаружены при обращении в квантовом состоянии принципиального незнания, неопределенности.

Выражая надежду на то, что метафоры «решений» в квантовой механике будут работать и в философии искусства, нельзя упускать из виду, что за этими метафорами скрываются сложные проблемы, имеющие непосредственное отношение к теме эстетической визуальности, к построению нового эстетического инструментария (аналог «квантового барабана»), к пониманию ноогенности эстетики в ее движении к нулевому символическому пределу ее распространения – неделимости кванта или виртуальным формам поля. Мы смотрим на картину, видим изображенные на ней предметы, фигуры, взрыв красок, но не видим ни тождества увиденного с волеизъявлением непрерывного творения, ни самого поля своего зрения, это поле является своего рода экраном, которым «мы отгорожены от того, чтобы видеть пляску электронов в наших глазах... В принципе никакой упорядоченной структуры никаким прямым видением мы не могли бы извлечь из этой конфигурации пляски, из абсолютного хаоса электронов. В каком-то смысле наличие этих

электронов или, если угодно, световых квантов является условием нашего зрения, то есть частью реальности, устроенной таким образом, что мы вообще что-то можем видеть (я могу видеть вас, вы можете видеть меня). Но если я столкнусь с этой реальностью без экрана, то я распадаюсь, разрушается моя психика»¹²⁰. Эти квантовые эффекты являются и условием эстетического созерцания, но сама квантовая реальность должна быть предварительно переведена на тот язык, который мы могли бы эстетически понимать и не впадать в те психопатологические состояния, проблема которых обсуждалась еще в кантовской эстетике. Такой перевод подразумевает символику предгеометрии – этого, по Уиллеру, магического строительного материала, позволяющего обратиться к новому естественному способу описания квантовых флуктуаций. Именно к понятию предгеометрии приходит в своей интерпретации квантовой механике А.Ю. Севальников, отталкиваясь от так называемого принципа Маха в реляционно-статистическом подходе к трактовке странности квантовых явлений и аристотелевской онтологии процесса (ее Соловьев переосмыслит в своей трактовке органической логики) и сформированной в ее рамках концепции бытия в возможности (*δύναμις*) как начала особой промежуточной природы. Разрабатывая эту концепцию, Стагирит выстраивает целый понятийный ряд, в котором первое место отводится следующему определению: «способностью, или возможностью (*δύναμις*), называется начало движения или изменения вещи, находящееся в ином или в ней самой, поскольку она иное»¹²¹, и именно в рамках такой философской оптики А.Ю. Севальников считает возможным проинтерпретировать все квантовые явления. Для нас важно подчеркнуть эстетические моменты, связанные с этой оптикой: ведь Аристотель рассматривает саму суть бытия (форму) как нечто, возникающее в другом либо через искусство, либо от природы, либо посредством определенной способности, при этом он не просто иллюстрирует свою концепцию примерами из строительного искусства и музыки, а строит на основе этой интерпретационной схемы свое понимание искусства – в отличие от природы, являющейся началом в самой вещи, «искусство... есть начало, находящееся в другом»¹²². В своей «Поэтике» он эстетически уточняет приведенные метафизические положения. Трагедия мыслится им как подражание целому, которое «имеет начало, середину и конец.

Начало есть то, что само не следует необходимо за чем-то другим, а, [напротив], за ним естественно существует или возникает что-то другое»¹²³. Или в другом месте, где дается характеристика сочинителя: «даже если ему придется сочинять [действительно] случившееся, он все же останется сочинителем, ведь ничто не мешает тому, чтобы иные из случившихся событий были таковы, каковы они могли бы случиться по вероятности и возможности; в этом отношении он и будет сочинителем»¹²⁴. Поскольку эстетическое вписано в структуру понимания бытия в возможности, то его вполне можно рассматривать в качестве одного из способов осмысления новых представлений о реальности, сложившего в квантовой физике. «Введение двухмодусной картины бытия является единственной интерпретационной схемой, в рамках которой возможно непротиворечивое объяснение квантовых феноменов. Главное наше утверждение состоит в том, что квантовая механика описывает радикально иное. Как наука, так и философия (новоевропейская!) на эмпирическом материале квантовой теории столкнулись с тем, что никак ранее не описывалось. И пока это не будет осознано, не будет и понимания квантовой механики. Можно сколько угодно долго говорить о наблюдателе, его сознании, о параллельных мирах, влиянии на прошлое или информационном “понимании” квантовых объектов, множестве иных “трактовок” квантовой механики, но “воз” ее истинного понимания останется на том же самом месте, где он застыл для большинства на момент ее создания. А суть ее совершенно прозрачна и проста, только требует радикально иного метафизического мышления, принципиально отличающегося от декартовского. Все известные декларации о смене парадигмы, несмотря на их пафос, на самом деле ни на йоту не отходят от декартовской парадигмы, т. к. базируются на мышлении, связанном с обыденными представлениями, не выходящими за рамки повседневного опыта. Однако для новой науки они ровным счетом не дали и не дают ничего! А один только простой факт признания того, что по ту сторону пространства-времени есть что-то, а именно “предгеометрия”, как говорил Уиллер, и она описывается математическими структурами, уже производит богатые физические выводы и следствия»¹²⁵. Анализ проблем реализма в квантовой механике автор связывает с выявлением особого характера существования квантовых объектов. Но здесь весь вопрос

заключается в том, как определить особенное как таковое, если смотреть на него с точки зрения системного аспекта философии. Как полагал Кант, особенное невозможно определить теоретически, а с представлением о случайности особенного невозможно оперировать даже посредством способности суждения. И только эстетическая и рефлектирующая способность суждения определяет его пусть и не с необходимостью, но зато согласует друг с другом эмпирически особенное и понятийную всеобщность. Иными словами, саму способность мыслить особенную природу в определенном регистре Кант связывал с эстетической способностью суждения, и в такой мыслительной ситуации, когда для данного особенного нужно найти всеобщее, мы имеем дело с чисто рефлектирующей способностью суждения, благодаря которой происходит пересоздание онтологического аппарата эстетического мышления, эта способность имеет свой априорный принцип: «для человеческого усмотрения случайное в особенных (эмпирических) законах природы все же содержит хотя и непостижимое для нас, но тем не менее мыслимое закономерное единство при связывании многообразного [содержания] в сам по себе возможный опыт»¹²⁶. И такое рассмотрение особенного с точки зрения систематического единства эмпирических законов еще раз убеждает нас в том, что принципы интерпретации квантовой механики и эстетики не столь уж далеко отстоят друг от друга.

И эстетика, и интеллектуальный строй квантовой механики выходят на принцип соответствия, проблематику спонтанности, соотношения неопределенностей: если в философии искусства фундаментальное значение приобретает проблема условий гармонии и спонтанности творческого акта, то в квантовой физике, скажем, проблемы соответствия внутренне связаны с боровским принципом согласованности чисел (символика квантовых чисел), перед нами бесконечный ряд необычных и причудливых событий, рассматриваемых на сверхмалых масштабах и напоминающих эстетическую ситуацию, когда невозможно дать однозначное определение искусства. Для современной эстетики представляют интерес физическая теория суперсимметрии, зримо воплощающая понимание мира, перенос значений от моделирования протонного графического изображения объектов в эстетический схематизм, прояснение того, как будут (и будут ли) структурировать художе-

ственное сознание квантовые кораллы и первые опыты в сфере квантовой живописи. Схожий интерес можно найти в анализе композиции у О. Мандельштама, в процессе которого «детали произведения уподобляются частицам энергии, квантам, испускаемым атомом при переходах из одного состояния в другое и характеризующим это состояние, что резюмируется фразой... “Дант может быть понят лишь при помощи теории квант”»¹²⁷. Примечательно, что сами споры вокруг концептуальных оснований квантовой теории поля затрагивают и эстетические моменты. Анализируя эти дискуссии, Е.А. Мамчур отмечает: одни исследователи полагают, что без поисков так называемой теории всего исследования в квантовой физике будут в меньшей мере отвечать эстетическим критериям; опровергая эту точку зрения, сторонники так называемых эффективных теорий, программа которых предполагает несводимую к конечному состоянию серию теорий, каждая из которых справедлива лишь для одного из уровней организации материи, полагают, что «эстетизм картины не пострадает, даже если придется отказаться от моно-фундаментализма и согласиться на полифундаментализм, неизбежно порождаемый программой эффективных теорий. Просто идеалы единства и красоты теоретического описания действительности также приобретут черты поли-фундаментализма. Исследователь каждого из уровней иерархического описания мира будет пытаться найти лежащие в основании явлений закон и порядок, наслаждаясь красотой достигнутых обобщений, пусть он и будет осознавать, что его теория имеет ограниченную область применимости»¹²⁸.

В свое время, когда мы в секторе эстетики Института философии РАН работали над книгой «Эстетика природы», мне посчастливилось общаться с нашим выдающимся физиком-теоретиком Аркадием Бейнусовичем Мигдалом, развившим количественную теорию ядра на основе квантовой теории поля, исследовавшим процессы поляризации вакуума. Мы с ним обсудили вопрос о его участии в этой книге, в которую он предложил написать статью «Эстетика пустоты» (кстати, как увидим в дальнейшем, одной из первых метафизических интерпретаций пустоты будет именно декартовское *cogito*). Вот уж действительно захватывающая тема! К моему глубокому сожалению, он не успел ее написать – жизнь его вскоре оборвалась. Возможно, когда-нибудь будет найден теорети-

ческий инструментарий, с помощью которого невиданная красота квантового мира откроется подобно тому, как с помощью телескопа «Хаббл» открылась недостижимая ранее красота Вселенной.

Эстетика и интеллектуальный строй квантовой механики требуют тщательной проработки принципа индивидуальности (или ментальной сингулярности): если в искусстве фундаментальное значение приобретает проблема индивидуализации духовных актов, их, так сказать, квантованности (создаваемой некой блейковской “holiness of minute particulars”¹²⁹, или «страстотерпцем бесконечно малых» (О. Мандельштам)), то в квантовой физике проблема индивидуализации внутренне связана с неделимыми объектами, с атомизацией. Еще итальянский физик Э. Майоран, выдвинувший гипотезу о существовании частиц, одновременно являющихся собственными античастицами, подчеркивал, что квантовая теория ближе к общественным наукам. Впоследствии Борис Пастернак как бы подтвердил значимость этой идеи Майорана с эстетической стороны. В разговоре с Вяч. Ивановым (апрель 1960 года) Пастернак отмечал, что в какой-то степени то, что делается в искусстве, связано с современной наукой: ни художник, ни ученый не могут описать действительность, как она есть, потому что она недоступна, неизвестна – метафора кантовской вещи в себе. Между нами и действительностью – занавес, но этот занавес колеблется, колыхается. И искусство, как и наука, описывает колебания этого занавеса. Колыхающийся занавес – это то, что на языке современной науки мы называем вероятностной картиной мира, и поэтому, как подчеркивал Иванов, Пастернак правильно думал, что его искусство, его поэзия, его проза в таком понимании близки к тому, что современная квантовая механика считает своим отличием от классической механики.

Отодвинуть колыхающийся занавес или поднять его, чтобы рассмотреть сцену, на которой мир пребывает в поражающем наше воображение состоянии квантовой запутанности, искусство, конечно, не может, но эстетическая мысль издавна присматривалась к вероятностным состояниям – достаточно вспомнить аристотелевскую идею отношения художника к своему произведению как причинной связи, сущей в возможности, или кантовскую идею соотношения возможности вещей и эстетического метода гармонии, согласующей их понятия с формальными условиями опыта,

отношения возможного предмета к способности суждения. Язык кантовского описания трансцендентализма в чем-то схож с языком квантовой теории. Не имея возможности углубиться здесь в эту тематику, сошлемся здесь лишь на результаты одного исследования: «...как в квантовой механике нельзя предсказать и объяснить, почему распадается тот или иной атом радиоактивного вещества, так и у Канта нельзя динамически (естественными, то есть однозначными по своему действию причинами, ибо при этом подходе и причина, и ее каузальность есть нечто *естественно* происходящее) объяснить поведение человека»¹³⁰. Этот процесс будет столь же нелинейным, как нелинеен процесс осмысления каузальности разума в отношении целесообразных структур, которое демонстрирует нам произведение искусства. Фундаментальные структуры кантовского анализа чистого разума, для которых можно найти соответствие в современных философских интерпретациях квантовой физики, – структуры, связанные прежде всего с соотношением непрерывности и дискретности, с идеей спонтанности свободы, с предпосылками спасения свободы, условиями самой возможности суждения и с некоторыми другими, откроют доступ к метафизическим пластам эстетического опыта.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ. ЭСТЕТИЧЕСКОЕ ВЫРАЖЕНИЕ МЕТАФИЗИКИ

Свет познания пронизывает все пространство уморасположения, размерность которого описывается *cogito ergo sum*, особые лучи которого все еще доходят до нас. Методологические установки декартовской концепции *cogito* с его онтологическим, аподиктически очевидным самообоснованием имеют, по мнению Ж. Деррида, «гиперболическую дерзость», ведь они изменили направленность европейской философии, заключив в себе такой клад мысли, который будут отыскивать еще не одно столетие. *Cogito* является методологическим решением задачи, которую однажды поставил перед собой Декарт: «не искать никакой другой науки, кроме той, что я мог найти во мне самом или же в великой книге мира (*monde*)»¹³¹, в книге человеческого рода. Само «я» воспринимается Декартом в виде некой онтологической скульптуры и философски прочитывается как мыслящая вещь. Континуальность мышление-существование присутствует в каждом акте восприятия. Мыслительная и онтологическая композиция субъекта является производением неразложимых констант, и видеть мир можно только через нее. Вопрос, который впоследствии поставит Кант: насколько мыслящее Я отличается от созерцающего самого себя и совмещается и с тем, и с другим в качестве одного и того же субъекта, чтобы я мог сказать: «я как умопостигающий [интеллигенция] и *мыслящий* субъект познаю самого себя как *мыслимый* объект, поскольку я, кроме того, дан себе в созерцании, только познаю себя одинаковым образом с другими феноменами – не так, как я предстаю перед рассудком, а

так, как я себе являюсь»¹³²? Ответить на поставленный вопрос не проще, чем решить проблему существования субъекта в качестве объекта внешнего и внутреннего созерцания. Кантовское решение, как показывают исследователи, заключается в том, что конструкция самопознания в основном совпадает с устройством познания мира. О какой бы форме объективности – индивиде или полученных им эмпирических свидетельствах о существовании внешнего объекта – ни шла речь, чувственное восприятие этих разнообразных форм является предпосылкой осуществления дальнейших гносеологических шагов. В современных западных исследованиях выдвигается тезис об *авторитете первого лица*, согласно которому кантовский критицизм подтачивает состояние, при котором преимуществом обладает субъективная позиция, обеспечивающая проникновения субъекта в событийное пространство своего сознания. Но такая позиция не заслуживает доверия, поскольку всю картину самопознания портит фаллибельность. Одно из предлагаемых решений этой проблемы заключается в следующем: «...положение о принципиально нефаллибельном характере знания о ментальных состояниях можно принять только в том смысле, что всегда верно, что некто осознает себя находящимся в данном состоянии. Но такое состояние есть лишь самосознание, а не самопознание; оно представляет собой только условие возможности самопознания и не исчерпывает последнее. Другими словами, ментальные состояния, которые субъект осознает, формируют эпистемологический базис для того, чтобы основывающиеся на нем пропозиции приобрели статус знания»¹³³. Надо думать, что когда обсуждается картезианский тезис о так называемом авторитете первого лица, то имеется в виду декартовский принцип *cogito*. Но, во-первых, сводится ли картезианский принцип к положению об особом эпистемологическом статусе ментальных феноменов? Имеет ли он какое бы то ни было отношение к эпистемологии, каков вообще интеллектуальный статус этого принципа? Далее, предполагает ли картезианский тезис какое-либо знание наших психологических состояний? Можно ли переинтерпретировать, как это иногда делается, декартовский тезис так, будто он предполагает в качестве истинного суждение, что субъект осознает себя в ментальном состоянии? И, наконец, могут ли приобрести основывающиеся на базе *cogito* пропозиции статус знания? Ответить на все вопросы мы постараемся в этой и последующей книгах первой части настоящей работы.

Прежде всего, картезианский тезис – это, на наш взгляд, не эпистемологический и метафизический постулат. И еще одно свидетельство тому – позиции Соловьева и Гуссерля, которые в своей интерпретации *cogito* идут пусть и разными, но в чем-то все-таки сходными путями, продолжая дело методологической критики, осуществлявшейся в метафизике Декарта. При этом они отталкиваются от самого понимания философии как уникального мыслительного эксперимента: для Соловьева она есть «дело *личного* разума», для Гуссерля – «всцело личное дело философствующего». Если исходить из такого понимания философии, то проблему когито следовало бы анализировать в контексте личностного самоопределения. Такой контекст задавал бы и видение эстетики как описания неповторимого мыслительного эксперимента, в котором участвует личность творца, – эксперимента, внутренне связанного с реформаторским экспериментом в философии. Соловьев и Гуссерль признают необходимость преобразовательных начинаний в философии, ее обновления. В чем основная причина, приведшая к реформированию философии? Соловьев называет в качестве такой то, что умозрительное направление философии изжило себя. Гуссерль же описывает состояние, при котором приходит в упадок вера в автономную философию, утвердившаяся в Новое время, так что в основном разделяющая эту веру современная философия предстает в виде некой разьединенной структуры: «...вместо единой и полной жизни философии мы имеем необъятную, но почти лишенную всякой взаимной связи философскую литературу; вместо строгих противоречащих друг другу теорий... мы имеем видимость реферирования и видимость критики, лишь видимость их строгого противостояния друг другу, видимость рассуждений о взаимных преимуществах своих позиций»¹³⁴. И если Соловьев выход из такой маскарадности философии, имеющей дело с кажущейся реальностью, видит в построении метафизики цельного знания, то Гуссерль – в универсальном единстве всех научных знаний, соединенных посредством процедур предельного обоснования. Мыслительные формы снятия указанных проявлений метафизической театрализации имеют и чисто эстетические значения. Так, Соловьев понимает мыслительные формы, которые возникают при метафизическом обдумывании вещей глубокими умами, и как эстетические формы он рассматривает эти вещи не только как задачу, требующую разрешения, но как способные вызывать восхищение и воплощать метафизическую

природу человека. В рукописи «София» такую эстетическую форму Соловьев усматривает в смехе, «осмысленном смехе думающего человека», содержащем аргументы для обоснования природной свободы человека. Смех связан с критической установкой, как раз и разрушающей проявления указанной выше кажущейся реальности. У смеющегося человека «имеется ясное сознание другого, идеального мира, противопологаемой этой кажущейся реальности... он видит контраст и насмехается над ложной реальностью, он смеется. Разве мог бы он смеяться, если бы он действительно верил в эту ничтожную реальность; но он смеется, потому что хорошо знает, что подлинная реальность принадлежит другому миру, миру идеальному, искаженной тенью которого является этот мир. Он чувствует себя свободным в этом мире лишь потому, что он гражданин мира другого, [он может насмехаться] и лишь в качестве существа метафизического он может насмехаться над своим природным существом. Тот же подлинно человеческий смех вызывают в нас великие сатирические и комические поэты, а также великие юмористы. Пусть мне не говорят, что сатира, насмехаясь над современной реальностью некоей эпохи или некоего общества, имеет в качестве идеала не трансцендентную реальность, но ту же феноменальную реальность, только иной эпохи или иного общества. Это верно лишь в отношении сатиры поверхностной, которая набрасывается на мнимое зло, не достигая его корней. Настоящая сатира представляет недостатки не того или иного явления, но состояния самого человечества, она насмехается над всей нашей кажущейся реальностью и над человеком, поскольку он подчинен этой реальности. И если бы это ничтожное состояние было нашим окончательным состоянием, если бы эта презираемая реальность была единственной, то следовало бы покончить с собой; но мы бросаем им вызов и смеемся. Не там наше отечество: что нам до них?»¹³⁵.

Если исходить из довольно проблематичной интерпретации картезианства Соловьевым, то нельзя не заметить, что в декартовском образе разума он видит некую мыслительную завесу, которая как бы закрывает собой реальность, создавая памятник символических уподоблений мира самому себе, что свидетельствует о начале кризиса всей западной философии. Русский философ связывает сам принцип *cogito* с идеей истинности разума, который «сам в себе заключает все основание своей достоверности»¹³⁶, а предпосылкой обоснования этого принципа служит постулат о незави-

симости рациональных конструкций от их объективного удостоверения. Если Соловьев противопоставляет свою философию всеединства картезианству, то Гуссерль, напротив, придает феноменологии облик картезианства, отталкиваясь от предпринятом в нем развенчивания смысла очевидности существования мира. Анализ *cogito* Гуссерль связывает с рассмотрением общей картины нововременной философии, стоящее у ее истоков картезианство совершенно по-новому перестроило ее, закрасив фрагмент картины, связанный с наивным объективизмом, и превратив ее в настоящий шедевр трансцендентального субъективизма, окрашенного в цвета медитирующего Его, или того, что Гуссерль назовет эго-монадой как единством нозтико-ноэматических корреляций. Этот процесс согласован у Декарта с реконструкцией всего научного знания, создающей для него прочный каркас, на совершеннейшей основе которого будет развиваться философия. Рефлексируя над собственным опытом изучения “*Meditationes de Prima Philosophia*” Декарта, в процессе которого стало очевидным непреходящее значение картезианских идей, Гуссерль подчеркивает, что их осмысление «оказало совершенно непосредственное влияние на преобразование уже находящейся в становлении феноменологии в новую форму трансцендентальной философии»¹³⁷. В отличие от русского философа Гуссерль находил в картезианстве образец ясности мысли. Но это не значит, что изначальные позиции Соловьева и Гуссерля в оценке программы картезианства столь далеко отстоят друг от друга. Продумывая пути реформирования собственной феноменологии, Гуссерль тем не менее полагает, что созданную в результате этих преобразований новую форму трансцендентальной философии «можно было бы даже назвать некартезианством, сколь бы она ни была вынуждена, причем именно вследствие радикального развертывания картезианских мотивов, отвергнуть почти все известное содержание картезианской философии»¹³⁸. Столь специфическое развертывание учреждает и новую форму эстетики.

Гуссерлевский луч чистого взгляда на эстетические выражения метафизики, в отличие от соловьевского, не столько идет вглубь категориальной системы эстетики и философии искусства, сколько сосредоточивается на мыслительном каркасе, на котором основывается связь эстетики и с метафизикой, и с эпистемологией, и с онтологией, что дает новое усложнение теоретического анализа; в результате приходится сталкиваться с трудностями по-

строения аксиологических высказываний, которые высекаются с помощью ваятельных приемов, описываемых в процессе терминологической фиксации очевидности, совершенства (например, совершенная и первозданная очевидность праразума или истина как коррелят совершенного характера самого разума), интенционального переживания, воображения как такового, ноэматических коррелятов образного мышления, переживания суждения, структур творческих проявлений феноменологии в математике, физике и других науках или осколков созерцания, оставшихся от взрывов единого образа воспоминания. Так, объясняя, как «поселяется» ноэтический смысл в интенциональных переживаниях¹³⁹, Гуссерль подчеркивает, что при описании различных интенциональных коррелятов (например, восприятия явления цветущего дерева, его рефлексирования в фантазии, образного вызывания его в памяти) следует учитывать, что сопутствующие друг другу переживания могут содержать в себе нечто тождественное, а после произведенной феноменологом редукции «должны различаться разные понятия *не подвергшихся модификации объективностей*, из которых [проистекает] “безусловно [необходимый] предмет”, то есть тождественное, которое один раз воспринимается, другой раз вызывается в памяти, третий раз образно представляется в картине и т. п.»¹⁴⁰. Но главное в том, что без такой редукции, согласующей с картезианской процедурой *сogito*, воспринимающий не может воспринять самого себя, ибо это будет не его автопортрет, а изображение, выполненное в технике кантовского искусства природы.

В философии Декарта возникает образ некоего субстанционального релятивизма, когда сочленение тела и души зависит от самой телесной структуры: действительно, если обратиться к реализованным эстетическим возможностям, никакое *pas de deux* не может исполнить душа балерины, но именно душу танца выразит «стан» ее (как у Пушкина: «То стан совет, то разовьет»). Декарт мог бы назвать искусство балета как когитальное действие непостижимой третьей субстанцией, которая скрыта от нас, поскольку здесь, вспомним описание балетной поэтики у Державина, перед нами «лица божества», что нежат дух, так что в состоянии переполняющего его восторга поэт вопрошает: «Не богов ли я в чертоге?». И вне такого субстанционального релятивизма – этой эфемерной субстанции – немислим художественный поиск «принципиальных форм человека» (Декарт).

Рассматривая декартовскую идею *cogito*, Соловьев полагает, что было бы ошибочно приписывать «я» как субъекту психических состояний бесспорную действительность, абстрагируясь от его психологической жизни, от его феноменологического бытия. Но, как увидим, не об этом говорит Декарт. Связь психических состояний, имеющих свои телесные эквиваленты, с мыслительной конструкцией «я», продолжает Соловьев, делая следующий критический шаг, вовсе не означающий, что эта конструкция отличается от самой мысли. «Другое дело, если бы существовало сознание творческой деятельности нашего я в самом возникновении его представлений, чувств, желаний и т. д., если бы между ними было такое различие, что я выступало бы в сознании как творческая энергия, или подлинный акт, а все прочее характеризовалось бы только как его пассивное произведение, – если бы, например, теперь, смотря на эту стену с висящим на ней портретом, я непосредственно сознавал, *что она произведена мною*, моим собственным внутренним действием, а также сознавал бы и *как* это сделано. Но не только по отношению к таким представлениям, которые связаны с так называемыми внешними чувствами и принимаются наивным мнением за независимые реальности, но и относительно более простых внутренних явлений, каковы желания и душевные волнения, никакого сознания о них как о произведениях субъективного творчества не существует. Всякий сознает себя желающим и чувствующим, но, насколько известно, никто никогда, ни наяву, ни даже во сне, не осознавал себя творцом своих желаний и чувств, т. е. их настоящей причиной, или достаточным основанием»¹⁴¹. Но вращаются ли сознательные проявления «я» под действием сил творческой гравитации, как мы осознаем саму эту гравитацию, чем обусловлен наш чувственный опыт, осознаем ли мы себя в качестве созидателей его или не осознаем – это все вопросы, сводящиеся к одному: есть ли я творческий индивид? Пусть художник и не осознает, как им написан портрет, но он не может не знать, что это именно он написал его. Затрагивая тему соотношения *cogito* и творческого акта, Соловьев тем самым вступает в заочный диалог с представителями классических и неклассических трактовок проблемы «Я» как полноты моего собственного бытия, как средоточия сознания, ориентированных на выявление природы творческой личности, и в этом диалоге он сближается, скорее, с позицией представителей неклассической интерпретации непол-

ной самоочевидности «я». В многообразии как классических, так и неклассических интерпретаций наименее разработанными остаются аспекты, выражающие разное понимание возможностей творчества, понимание «я» как автора собственных поэтических строк, самоидентичности художника. Как говорит французский художник Бен Вотье, *живопись – это прежде всего ego*. Трактовка процессов усиления индивидуализации ощутимо сказывается и на состоянии эстетического знания. И для построения эстетики (включая и религиозную эстетику Соловьева) как способа рефлексии над процессами самоопределения творческой личности крайне важно понять, как в ней свертывается все знание о творческом опыте, структурно переработать христианский принцип творчества ради испытания себя на суде самих себя, жизни в духе, творящем ради утверждения определенных структур новозаветного сознания, – представления, распознавания, слова знания, различения духов, воображения, истолкования языков, сорадования истине, воспоминания: как говорил Христос, «творите в Мое воспоминание» [1Кор. 11:24].

То, что Соловьев называет декартовской презумпцией когито, отсылает нас к идее, согласно которой возможно рисовать картину мира красками всегда мыслящей души (предчувствие кантовской идеи «вещи в себе», которая в нас). Это понимание души как начала мыслительной деятельности предполагает, что она покрывает своей активностью не только пространство видения, но и пространство мышления: такое когнитивное понимание, как видим, будет взято в эстетической форме и современным художественным сознанием: вспомним Пикассо, который говорил, что он изображает мир не таким, каким он его видит, а таким, каким он его мыслит. Идея когито – это идеи онтологической позиции, декларирующей возможность для того, чтобы укоренять начала, которые не определяют существенные черты того, что выпало человеку по жребию, возможность существования субъекта, который занимается какой-то деятельностью совместно с другими, проявляя отзывчивость, великодушие, сострадание, сочувствие, осуществляя чувственные акты сознания: ego как синтез мышления и существования, воссоздавая себя, способно и на благое начинание, этический поступок – подобно известному персонажу из романа Толстого «Война и мир», который «любовно жил со всем, с чем его сводила жизнь», и на поступок, выстраивающий саму возможность познания, чтобы беспрестанно фи-

гурировать в континууме творения в качестве подведенного под все интеллектуальные акты. Такое его выступает неперменным условием всей классической эпистемологии. Отношение между «я мыслю», которое невозможно представить ни через самонаблюдение сознания, ни через дедукцию, и «я существую» нельзя нотировать в категориях логики, поскольку мерой исчисления этого отношения является само время: я стало событием мысли, и этот эпизод свидетельствует о границах доказательства, когито как раз и означает, что никаких оснований, детерминаций, законов в точке сингулярности творчества, в свободном, но неизбежном действии творения мира не существует, здесь сам «дух дышит, где хочет, и голос его слышишь, а не знаешь, откуда приходит и куда уходит» [Ин. 3:8]. Эти законы и основания появляются только в просвете между творением и исполнением/изображением, и их существование имплицитно подразумевает понимание неизбежности творческого присутствия в онтологическом акте, они появляются только в тексте произведения, «имеющего основание, которого художник и строитель Бог» [Евр. 11:10]. Новый завет видит основание познания, условия «слова знания» и «надежду знания» в духовных проявлениях, и субъект познания, и дар познания напоены одним духом: именно Христос «дал нам свет и разум» [1Ин. 5:20], пребывание в которых делает нас свободными. Само познание мыслится в христианстве как построенное на освобождении человека, совершенном Христом: «и познаете истину, и истина сделает вас свободными» [Ин. 8:32]. Христианскую максиму свободы как кондицию познания воспринимают в равной мере и декартовская, и кантовская гносеология. И сама процедура когито указывает не на творение, а на порождение я – как в православном Символе веры, различающем рождение и сотворение: «рожденна, несотворенна». «Я» имплицитно подразумевает вовсе не наше частное я. Это процедура исполнения я, событие его матрицирования, в процессе которого появляется то, что принимает сторону я не как психологического субъекта, а как субъекта символического (а символ всегда направляет нас к чему-то иному, но такая направленность не предполагает аналогий семиотического опыта) – отсюда глубочайший эстетизм переживания опыта, связанного с построением всей когитальной конструкции, дающей априорные основания онтологии и антропологии. В описываемых ими явлениях что-то стало эстетически притягательным, потому Бог так предустановил. На символическое я наложен запрет

высказывать все до конца, созидать только от себя – даже Христос не может творить Сам от Себя, а все сотворенное им есть свидетельство пославшего Его в мир. «Я» всегда расположено к размышлению, в процессе которого оно так или иначе о чем-то недоговаривает, что-то недосказывает, о чем-то умалчивает – что мы можем сказать о едином Боге, если, подобно неверующим, «ни гласа Его никогда не слышали, ни лица Его не видели» [Ин. 5:37], кроме того, что сказано в Символе веры. Сказанное имеет непосредственное отношение к теории творчества, и Декарт будет настаивать на непрозрачности туманности акта изначального творения, вследствие чего о нем возможны только нулевые высказывания, тавтологические конструкции, и становятся абсурдными человеческие суждения или возвышенные умозаключения относительно него и любые попытки прочесть его смысл. Прочитать мы способны лишь все публикации сознания, совершенное и несовершенное в актах нашего творчества. Именно в них реализуется индивидуальная сущность. Как пишет Декарт: «... часто творение, составленное из многих частей и сделанное руками многих мастеров, не столь совершенно, как творение, над которым трудился один человек»¹⁴².

Я – это видимое единого Творца, наделенное Им смыслом, но о самом Творце оно ничего не знает, и лишь в своем переживании субъект встречается с Его символическим существованием, воплощенным в символах Христа, символах веры, символах креста, символах неизмеримой силы мышления и символах самого себя. В сущности, все эти символы суть структуры нашего общения с высшим миром, с запредельным, эпифании бесконечного в конечном, заполненные синтезами нашего сознания, мышления, о которых мы ничего не можем знать, как не можем знать о вводимой Декартом интуиции естественного света ума, порожденного некоей бесконечной силой, относящей нас к числу приобщенных к высшей достоверности, к событию истины, эта сила действует за границей сознания, хотя именно она является сотворцом всего того, что испытано нами и движет нами изнутри, озаренное естественным светом, позволяющим строить познание на произвольности действия, исполнять мышление по трансцендентальным нотам. Мы в состоянии вообще редуцировать случайность перцептивной ограниченности человека и ее воздействия на сознание, феномен которого присутствует и в психологической материи, можем даже редуциро-

вать все поле переживания и тем не менее мыслить, создавать когнитивный *mathesis universalis*, строить феноменологию познания, в которой само мышление будет означать не просто субъективную способность, а будет рационально передавать порядок универсума. “*Cogito ergo sum*” – это *sum*, существование, которое чем оно дальше от мысли, тем меньше его самого, поэтому невозможно свалиться в пропасть, отделяющую одно от другого, ибо именно этот онтологический регламент задает способ, каким творятся значения и замыслы, каким происходит соединение души и тела, выявляется естество мышления, золотая середина между мыслящим и мыслимым, то есть тем, что воспринято душой, между тем, что предикативно и непредикативно. И то, что французский философ называет трансцендентально ясным понятием, входящим в фундаментальное описание натурального ряда явлений в мире, строится с помощью оператора пропорции (своего рода нелогически данным средним термином силлогизма, отличным от такого среднего термина в нем, который связывает посылки с заключением, то есть от категории) между Богом и ничто – этой антропологической симметрии выразимого и невыразимого, центр которой не задается, а непрерывно создается и воссоздается в форме форм – в человеке. Сегодня, правда, встает проблема «нового изображения Бога»¹⁴³ в рамках так называемого богословия надежды, идея которого оформилась после Второго Ватиканского Собора. Трансцендентальный текст – это текст, как бы написанный прародителями человечества, которые держат в своих руках начала всех знаний, которыми обладают их потомки. Эта симметрия характеризует одновременно и когитального субъекта, свобода которого (а не гениальничающее свободомыслие) открывает возможность внутреннего творчества того, что является Ананке всего, что есть, что является судьбой, предопределенностью и законосообразностью (аналог того эстетического чуда гармонии, которое, согласно Анри Пуанкаре, позволяет предчувствовать математический закон), хотя созидание как таковое еще не имеет предиката темпоральности. Трансцендентальное понятие предопределено не субъективной структурой, а структурой, позволяющей совершенствовать сознание – в этом процессе принципиальное значение имеет не просто данность целого в знании (не просто событие цельного познания), как это имеет место у Соловьева, а то, что совершается в основаниях латерального

мышления, творческой деятельности по формированию знания, и Декарт вовсе не сводит, как полагает Соловьев, все, что совершается в духовном измерении, к формальной деятельности мышления. Хотя французский философ и рисует образ познания, не прибегая к чувственной конкретике, что затрудняет анализ эстетических структур этого образа, но эстетическая стихия врывается в его теорию познания с другой стороны – со стороны воображения, которое, по сути, и является для Декарта эквивалентом чувственности, страсти, которые произрастают из скрытого корня – *cogito*. Поэтому весь процесс познания понимается как золотая середина между воспринимаемым и воображаемым, здесь первостепенное значение приобретает вопрос о совершении первого шага мысли, заполняющего просвет между творением и матрицированием, о рождении возможностей знания, связанном с не нами созданным совершенством – камертоном восприятия и чистого воображения, накапливанием и концентрацией силы для набора высоты мысли и усилением колебаний когнитивной струны, смысловым звучанием которой наполнен порядок существования того мира, о котором мы мыслим. Опыту открытия и восприятия этого мира подвластен сам разум. Когито удостоверяет восприятие того способа, каким следует верить целостность сознанию как страстной силе, умножая тем саму силу знания настолько, насколько мы способны почерпнуть его; это как бы некое восприятие, предшествующее нашему восприятию (как в православной молитве, предпосылающей акту нашего зрения феномен, делающий нечто хорошо видимым с помощью струящегося света (Декарт назвал бы это естественным светом ума), так что мы, по сути, даем тому, что больше, чем мы сами, действовать через себя и видим тем, что умопостигаемо сворачивается и обозначается как «очи мысленныя»), позволяющее совершенствовать сознание, чтобы в душе засиял «свет познания», указывающий на требование неперемennого присутствия достоверно мыслящего в мысли – этом творящемся во времени поступке, этическом кодексе поведения, ориентированном на моделирование действительности, на написание биографии мышления, в которой теоретически описываются его познавательные действия, истины которых изрекаются через новые мысли, через творческие состояния. Такая когнитивная биография воспроизводила бы в соответствии с античными канонами беседу души с самой собой о былых встречах с Богом. Трансцен-

дентальная форма имеет в качестве своей предикативной основы какое-то конвергентное событие, творчески высказываться о понятии закона, о «достоверных законах, которые Бог так установил в природе и понятие о которых так вложил в наши души, что мы после некоторого размышления не можем сомневаться в том, что законы эти точно соблюдаются во всем, что есть или что происходит в мире»¹⁴⁴. Формы произрастания истин, которые естественным образом развернуты в человеческой душе, определены началом, имеющим особую природу, которая восприимлет все модусы мышления, эта мыслящая природа «есть нечто совсем иное, нежели тот или другой акт мышления; и от ума самого по себе зависит то, что он производит те или другие акты мышления, но не то, что есть мыслящая вещь, подобно тому как и от пламени самого по себе, как от производящей причины, зависит то, что оно вытягивается в ту или другую сторону, но не то, что оно есть протяженная вещь»¹⁴⁵. Произведение мысли, подобно пламени, колеблется под действием внутренних сил то в одну сторону, то в другую сторону, но никогда не выходит за границы территории события сознания. Сам человек живет в царстве удивительных парадоксов сознания, его можно рассматривать как картографа этого царства, или, как это предлагает современный исследователь, в качестве «неявного картографа, который представляет внешний мир в его сознании»¹⁴⁶. Если же обратиться к Соловьеву, то человека можно представить в образе летописца сознания, поскольку сам процесс развития сознания и мыслится им как исторический процесс. Выполненная мысль – это не «витязь на распутье», она не может разрешать неопределенность в условиях множественности существующих альтернатив. Мыслящая вещь как колеблющееся пламя, которое не разбирает, быть ему протяженной вещью или не быть, точно так же не выбирает, мыслить ей или не мыслить. В этом двойственном рассмотрении мышления можно усмотреть нечто, что заставляет думать, говоря современным языком, о неких квантовоподобных состояниях – колеблющемся пламени мышления; само пламя, которое в научной литературе иногда относят к специфическому типу плазмы, взаимодействует с электромагнитными полями, а его описание может напоминать схему корпускулярно-волнового дуализма, и его метафорическая онтология пульсирует в оппозициях мышления. Декарт стремится понять природу огня как источника света, способ его образо-

вания, выяснить, каким образом оно может придавать разным телам разную окраску. При этом философ помещает этот огонь не только в сердце тела, но и в трансцендентальные структуры сознания, связанные с естественным светом, ими-то и предопределено физическое описание мира, объяснение вещей в необъяснимом формате, который задает постижение их как бы из них самих. Анализируя ход мысли Декарта, М. Мамардашвили приводит поясняющую ассоциацию из кантовского языка, описывающего пространство как идеальную, субъективную конструкцию. «Имея в виду именно независимость от субъекта некоторых образований сознания, Кант показал, что мы не вправе думать, будто мысли в нашей голове сменяются в последовательности, называемой временем, поскольку время дано первично. Какое бы понятие времени в физике мы ни ввели, его введению, считал он, уже предшествует употребление нами временных средств. Есть время нашего наблюдения, точно так же как есть пространство чертежа, пространство движения чертящей руки, и мы не можем их выбирать. В этом коротком выражении вся суть эстетики Канта»¹⁴⁷, – имеется в виду трансцендентальная эстетика как раздел критического анализа чистого разума.

Выявляя антропологическое несоответствие души и тела, важно осуществить элиминацию любых гипотез и о человеке как конкретном существе, состоящем из души и тела, и о натуральном, психическом – несмотря на то, что мир находится в связке с нашими способностями, душа, по Декарту, способна и на бестелесный акт мышления. Ее бесконечная сила выступает в роли одновременно и интуитивного суфлера и символического дирижера, который обладает способностью не только полностью понимать сознание, но и в совершенстве владеть его оркестровкой, формировать метрическую сетку когнитивного мира. Когито как раз и есть акт такого приобщения, в котором порождено то, что будет иметь свойство истинного события, будет возвращать к истокам всех начал и оснований. Нельзя сказать, что «я» как изначальная несомненная очевидность является причиной своего мышления, потому что для этого ему нужно было бы разрушить тождество мысли и знания, уйти от кривизны видения; сама же когитальная внятность видения может быть уподоблена божественному тождеству видения и творческого порыва. Чтобы мыслить, я должен был бы знать, что я существую, но это сюжет не из постановки мышления, а из другой

оперы. И не о такой постановке говорит Декарт, речь у него идет не о таком психическом состоянии, как конвульсии идентичности; ведь если следовать Декарту, то вполне правомерно задать вопрос: какое *я* тут имеется в виду – *я* как вещь мыслящая и непротяженная или *я* как вещь не мыслящая и протяженная? И сомнительным представляется заключительный вывод из соловьевского анализа философии Картезия, которого русский философ именуется родоначальником догматической метафизики, якобы упрощающим выражение духа: «все содержание человеческого духа он сводит к мышлению»¹⁴⁸, изображая даже волю в виде схемы суждения. Сегодня очевидно, сколь ошибочен соловьевский сценарий картезианства, его образы здесь неустойчивы, склоняющиеся в сторону неправомερных установлений субъекта мышления. Такая позиция разительно отличается от интерпретации принципа Декарта в феноменологической философии и эстетике, сам Гуссерль даже допускал возможность назвать трансцендентальную феноменологию неокартезианством, тем не менее парадоксальным образом отказывающимся от сути философских построений Декарта.

Как тонко подметил Ж. Деррида, «относительно Декарта невозможно ответить ни на один из касающихся его исторических вопросов – вопросов, касающихся скрытого исторического смысла его замысла, касающихся его принадлежности структуре, – не подвергнув прежде строгому и исчерпывающему внутреннему анализу его явственные намерения, явственный смысл его философского рассуждения»¹⁴⁹, включенного в ту мыслительную традицию, с древними представителями которой в блаженстве никто не мог соперничать, даже боги.

Размышляя над природой и своеобразием познания, над феноменом неуемной жажды знаний, стремясь постигнуть то, что Михаил Лермонтов назовет «бременем познания» или что Борис Пастернак назовет «познания новизной», французский философ стремится проложить пути к совершеннейшему знанию, найти зародыши знания, признаки «убежденности на столь сильном основании, что его не может сокрушить никакой более сильный аргумент»¹⁵⁰. На пути такого законосообразного знания можно дойти до той формы, которая свойственна нашему миру. Зародыши знания появляются в разумной душе наподобие огня в кремне, в процессе метафизического обоснования его универсальности и объективности, кото-

рую невозможно помыслить вне идеи естественного света, затмевающей любое искусство познания, поскольку под этим светом понимают наиболее темный элемент мысли, подобный «черному солнцу». Естественный свет для Декарта – божественно заданная способность познания, она «ни в коем случае не может коснуться объекта, который не был бы истинным, поскольку эта способность относится к данному объекту, или, иначе говоря, поскольку он при ее посредстве ясно и отчетливо воспринимается»¹⁵¹. Речь идет о восприятии света, находящемся в рамках нашего мышления и проистекающем из состояния, в котором протяженная субстанция как врожденная идея, в какой-то мере являющаяся образом порождающего тождества, связана с нашей душой – этой мыслящей вещью, *res cogitans*, которая способна быть телом воображения, но не может направить эту спонтанную деятельность на самое себя и преднамеренно построить рефлексивный образ самой себя. Указывая на неопределенность Декартова понятия этой вещи, на то, что философ не провел критического размежевания с унаследованной им античной онтологией сущего, М. Хайдеггер подчеркивает, что Картезий строит свои размышления посредством перенесения средневековых онтологических структур на «отыскиваемое им сущее как *fundamentum inconcussum*¹⁵². *Res cogitans* онтологически определяется как *ens*¹⁵³, а бытийный смысл *ens* фиксирован средневековой онтологией через понимание *ens* как *ens creatum*¹⁵⁴. Бог как *ens infinitum*¹⁵⁵ есть *ens increatum*¹⁵⁶. Сотворенность же в широчайшем смысле произведенности чего-то есть существенный структурный элемент античного понятия бытия»¹⁵⁷. Но понятие такой сотворенности, или произведение, как сказал бы Кант, зодчего мира, сразу же вводит мышление в эстетическую область, границы которой очерчиваются и в связи с другой метафизической проблемой, а именно принципом схематизма, включая и схематизм эстетической способности суждения. Природа схематизма как такового выявляется Кантом на уровне темпоральности, проникновение в проблематику которой оказалось, как считает Хайдеггер, недостижимым для Канта, поскольку философ упустил бытийный вопрос вообще, не предпослал учению о субъективности субъекта онтологической аналитики. Но из того, что Кант критикует определенную форму онтологии¹⁵⁸, предлагая заменить онтологию аналитикой чистого рассудка, отнюдь не следует, что он сузил онтологический проект,

напротив, «Кант в известном смысле расширил эпистемические возможности учения о бытии»¹⁵⁹. В «Критике чистого разума» он рассматривает саму онтологию в качестве одной из главных частей метафизики, а в других работах ставит проблематику онтологических классификаций, критикует смешения рефлексивных и чисто рассудочных понятий в онтологии.

Не развивая тематической онтологии Кант, полагает Хайдеггер, догматически перенимает трансцендентальную позицию Декарта, даже не проблематизируя ее связь с темпоральностью. Эта позиция задается у Декарта *cogito sum* – этого, по Хайдеггеру, нового начала философствования, несмотря на эту новизну, оно в действительности оказалось хотя и радикальным, но только кажущимся принципом, который «обнаруживает себя как насаждение рокового предрассудка, на основе которого последующее время упустило тематическую онтологическую аналитику “души”»¹⁶⁰. Вводя понятие рефлексивного склада самосознания, принцип *cogito sum*, Декарт создает традицию феноменологического мышления, изменившую характер философского развития. «Что он, однако, при этом “радикальном” начале оставляет неопределенным, это способ бытия “мыслящей вещи”, *res cogitans*, точнее *бытийный смысл своего “sum”*. Прояснение неявного онтологического основания “*cogito sum*” заполняет пребывание у второй станции на пути деструктивного обратного хода в историю онтологии. Интерпретация не только представляет доказательство, что Декарт вообще должен был упустить бытийный вопрос, но показывает также, почему он пришел к суждению, что с абсолютной “доподлинностью” (“*Gewißsein*”) своего “*cogito*” он избавлен от вопроса о бытийном смысле этого сущего»¹⁶¹. Но интерпретация в том виде, в каком она представлена здесь Хайдеггером, является мнимой, *cogito* вовсе не свидетельствует о некой онтологически отрешенной позиции, забвении бытийственной констатации, Декарт не меняет мерный шаг бытия на шаг логической мысли, на шаг настройки сознательного действия; но главное состоит в том, что за *cogito ergo sum* ощущается некий онтологический сдвиг, характерный для познавательных установок Декарта. Можно даже сказать, что *cogito* есть топология бытия. Французский философ ведь исходит из предзнания бытия, он четко и недвусмысленно говорит, что, выдвигая положение о *cogito*, он «тем самым не отрицал необходимости знать до него, что такое мышление,

существование, достоверность»¹⁶². Вся проблема в том, как развернуть понятие существования с достаточной полнотой, как возможна проработка онтологии, такое ее построение, при котором стало бы возможным говорить о существовании сознания. Да и экзистенциализм Хайдеггера вовсе не трансцендентен тому, что является предметом картезианства: хотя для них правила доказательства остаются разными, но вне картезианства разъяснение оснований экзистенциализма вряд ли возможно – это касается прежде всего аналитики Dasein как бытия я, способа, каким человек существует, экзистирует, идущего от картезианства восприятия света, который проходит через все, что подлежит познанию, представления о некой части cogito, фиксируемой в хайдеггеровской формуле «*есть я сам*», подчеркивающей онтологическую значимость лица. «Успокоившись, сомкнулись воды над упавшим камнем “я существую”. Он покоится там, в глубине, и не получает выражения на поверхности. Но у великих-то остались символы того, от чего они уходили, (или: что от них уходило, скрывалось), т. е. метафизика»¹⁶³, осталась метафизика символизма как части эстетики. Конечно, философия Декарта – это не онтология *per excellence*, но философ ясно осознает, что *tá ónta* не ухватывается без того, что в античности называлось *ó λόγος*, а *tà práta stoixéia λόγον οὐκ ἔχει*¹⁶⁴. Но бытие мира – это не само собой разумеющийся факт, хотя решение вопроса о бытии, о существовании мира кажется настолько простым и очевидным, что для этого не нужно прилагать особых мыслительных усилий: каждый акт восприятия убеждает нас в несомненном существовании мира. Многообразие форм лежащего перед нами мира образуют вещи, жизненные явления и интеллектуальные структуры. «Все это предполагает, – скажет Гуссерль, – что бытие мира – это нечто само собой разумеющееся, причем настолько, что никто и не думает о том, чтобы высказать это эксплицитно в некотором положении»¹⁶⁵. Но сколь бы значительным предвестием для всего ряда эмпирических очевидностей (очевидность чувственного опыта, в котором нам дан мир, другие формы превращения очевидности в свою противоположность) ни служила эта несомненная, но недоказуемая очевидность, мы все же не можем признать ее за аподиктическую, поэтому вынуждены подвергнуть ее наивную значимость критике. Поэтому вполне возможно допустить, что за всеми онтологическими суждениями стоит выходящая за их пределы бытийная конструкция, при проектирова-

нии которой важно учитывать, во-первых, что само бытие может быть прочитано только мышлением как органом бесконечности. И, создавая свой проект, Декарт «провел через всю свою философию одну странную, на первый взгляд, вещь, которая одновременно является онтологическим постулатом: тот, кто сможет в воодушевлении обнаженного момента истины, в этом стоянии один на один с миром хорошенько расспросить себя (что едва ли или почти невозможно), тот опишет всю Вселенную»¹⁶⁶. Во-вторых, в гуссерлевском проекте радикальной медитации, оформленном в контексте поворота к *ego cogito*, отсутствует и мир как нечто онтологически значимое для нас, и значимость описывающей его науки, уходит из-под ног вся социальная и культурная почва, а вместе с ней и вся эстетическая предметность, которую отныне можно представлять не как нечто эстетически существующее, от суждения о котором я воздерживаюсь, а только как феномен эстетически сущего, феномен сущего как такового, который есть уже не эстетическая пустота, а нечто, обладающее для субъекта эстетическим смыслом и значимостью первичной жизни, которая постоянно осознается в поле восприятия настоящего, в воспоминании о событиях прошлого – во всех тех структурах, которые проступают в практике указанного воздержания. При этом мир и эстетические и все прочие черты моего движения в нем никуда не исчезают, они остаются как данные в моем эстетическом опыте, хотя моя эстетическая рефлексия не сохраняет уже следы естественной веры в существование того, что мне дано эмпирически, а сама вера изменяет свою направленность. «Подобным же образом дело обстоит и со всеми прочими смыслообразованиями (*Meinung*), которые принадлежат к моему жизненному потоку, но которые выходят за сферы опыта, т. е. с моими лишенными наглядности представлениями, суждениями, ценностными установками, принятыми решениями, постановками целей и выбором средств»¹⁶⁷. Этот своеобразный гуссерлевский аскетизм вовсе не значит, что за стенами «монастыря» философски рефлексирующего Я не существует реальности, за ними вовсе не исчезает поле эстетического опыта. Просто философскому глазу приходится переориентировать взгляд, чтобы впервые увидеть эстетические вещи, модифицировать эстетические ценности, превратив их в феномены. И именно Декарт впервые переведет эстетику в форму предфеноменологии и эгологии, вовлеченных в трансцендентально-онтологический континуум.

В истории мысли всесвязность сознания и бытия эстетически изображается подчас как бесцельная музыка или как партитура сочинения индивидом самого себя, и сама эгологическая форма представляет собой форму произведения сценического искусства, рассчитанного на эстетическую игру изменений, исполнение бытия на горизонте симвонологии, понимания сознания, которое «*кажется* изменением изменения, но, на деле, это единственный божественный момент, момент “перед лицом” или лицом к лицу, а не в зеркале, под всевидящим оком, со стороны и со всех пределов, вот так вот: сознание возможной невозможности себя как “другого”, а другого – как невозможной возможности себя). Откуда и неподвижные связности с их “моментумом движения”. (То, что в математике – “чистые созерцания”, то в сознательных событиях – “интеллигибельные фигуры” и символы как поле *mathesis universalis* [универсальная наука (*лат.*)]. Для когитант)»¹⁶⁸. Эгологическая форма задает скрытую логику (логику как философское открытие доказательств, предполагающее и логические условия мышления, для выявления которых, как скажет в своей «Теоретической философии» В. Соловьев, необходимо введение нравственного элемента) и внутренние смысловые связи чувства собственного существования: эстетическая реальность постигается здесь внутри человекообразующего существования, где взята высокая нота проникновения в такие сопряжения, в которых реализовалась методология души, осуществился переход в регистр ее страстей¹⁶⁹, свершилось личностное событие сознания как божественное событие. То есть в феноменологии происходит некий парадоксальный процесс, свидетельствующий об одновременном сжатии и расширении онтологии рационально постижимых явлений. И, скажем, хайдеггеровский вход в онтологию довольно своеобразен и к тому же эстетически оформлен, поскольку осуществляется и через аналогии с поэтикой (“*dichterisch wohnt der Mensch*”¹⁷⁰), и через отличие от нее. Именно искусство наиболее созвучно онтологической истине, которая есть парадоксальное «скрывающее раскрытие» сущего. В этом смысле методология Хайдеггера приближается к методологии Гуссерля, ведь и та и другая «действительно сродни искусству, ибо они не разлагают и не расчленяют целостное явление, а сохраняют его именно как целостность. Как и Гуссерль, Хайдеггер противопоставляет описание и специфически художественное выявление, подчеркивание целостности исчисляю-

ще-расчленяющим методам математического естествознания»¹⁷¹. С других методологических позиций к сходным установкам двигался и молодой Соловьев, который тоже видит в математических законах выражение лишь частных сторон и отношений в пространстве и времени. Философ высоко оценивает стремление позитивистов обнаружить всеобщую истину феноменального мира на пути построения цельной связанной системы знания. Весь вопрос лишь в том, как построить такую систему. Позитивистский подход, как отмечает Соловьев, редуцирует ее к классификации наук по определенным критериям, что далеко отстоит от идеи их неразрывного целого. Синтетический принцип, необходимый для построения системы наук, отсылает к образу универсальной науки, которая «должна иметь в виду то, что необходимо содержится во всяком опыте, или то, что лежит в основании всего существующего: таким образом, предмет ее необходим и всеобщ безусловно, все ее истины представляют внутреннюю необходимость, обязательную для всякого факта и ни от какого факта не зависящую; все содержание этой науки выводится из первых начал, то есть из безусловных принципов разума. Такая всеобщая наука есть рациональная философия...»¹⁷².

Декартовское открытие принципа рациональной философии – принципа *cogito* – совпадает с установками ранней христианской философии, с мыслительными формами которой будет работать и соловьевская философия всеединства, вся эстетика всеединства. Но в ней будет присутствовать и многое из структур декартовского метода, хотя она ориентирована не на обнаруживаемую в самом себе науку, которая ошибочно, как полагает Соловьев, построена картезианством в виде доктрины мыслящей субстанции, и даже не на столько прочтение книги человеческого рода, сколько на дешифровку книги природы, на то, чтобы развернуть поле уникального смысла для каждой из структур духовного опыта и синтезировать теологию, философию и науку. Вопрос только в том, на какой основе может быть произведен такой синтез и столь ли уж далеко будет отстоять Соловьев от Декарта и Канта в своем понимании природы самого синтеза, включая и эстетический диапазон этого синтеза, поскольку столь значимая для русского философа книга природы написана, конечно, на языке математики, но написана она в соавторстве с музыкой, а входящая в синтетическую структуру философия будет наделяться им и эстетическими значениями.

Предикативные поиски, направленные на уяснение того, что относится к природе «я», приводят к развернутой формулировке *cogito*, хотя эта природа, по Рикёру, теряет сингулярную обусловленность, оборачиваясь мыслью, но такая эпистемологически реализованная ориентация смягчается феноменологически исполненной тенденцией, представленной в каталоге свойств мыслящей вещи, «где сохраняется подлинное глубинное разнообразие мыслительного акта»¹⁷³, охватывающее всю совокупность ментальных явлений: в первую очередь, фигура сомнения – эта фигура «я», его называют символом самого темного элемента мысли; мысли по поводу этой фигуры могут колебаться относительно убежденности в существовании всего, что есть, за исключением существования факта самого мышления, одним из состояний которого как раз и является сомнение, проистекающее из воли к получению знания или из формы творческого решения задачи. Причем Декарт явно сгущает краски, когда выстраивает коварную гипотезу о злом гении¹⁷⁴, возвращающую плод сомнения. В ряду других форм существования форма мышления-существования «я» составляет исключение, оно как бы вторит лермонтовскому посланнику небес: «Исчезни, мрачный дух сомненья!»

В этой связи важно подчеркнуть, что именно от фигуры декартовского сомнения и от принципа *cogito* будет отталкиваться Гуссерль при построении своей концепции феноменологической редукции. Она предполагает онтологический жест, особую позицию по отношению к миру, смысл которой заключается в значительном уменьшении размерности пространства онтологического наблюдения и перекликается в каких-то моментах с эстетическим приемом остранения, который рассматривался русской «формальной школой» как универсальный закон искусства, проявляющийся на всех уровнях художественной структуры. У Гуссерля редукция создается за счет колебаний идущей от сознания волны, которые характеризуются изменением параметров онтологической системы около точки равновесия – в качестве направленной в сторону универсального лишения значимости любой онтологии мира, ее воспрещения, выведения из игры и заключения самого мира в скобки, в сторону феноменологического *έλοχή*; сама система в этой нулевой точке не отождествляется с ничто, а как бы заряжается, но только в обратной полярности, – тем, что «приобретаю Я, медитирующий, – это непосредственно моя жизнь (*mein reines Leben*) со

всеми ее чистыми переживаниями и со всеми ее чистыми общими значимостями (*Gemeinheit*), универсум феноменов в смысле феноменологии. Можно сказать также, что *ἐποχή* есть радикальный и универсальный метод, посредством которого я постигаю себя чисто как Я и вместе с собственной чистой жизнью сознания, в которой и посредством которой весь объективный мир существует именно для меня, и так, как он существует именно для меня. Все принадлежащее миру (*Weltliche*), все пространственно-временное бытие существует для меня, и это означает – имеет для меня значимость, и притом потому, что я его имею в опыте, воспринимаю, помню о нем, оцениваю его, желаю его и т. п. Все это, как известно, Декарт обозначил термином *cogito*. Мир существует для меня вообще не иначе как существующий в таком *cogito* и значимый для меня мир»¹⁷⁵. Идея мира, открывшегося когито, будет представляться Канту принципом аналитического существования, выражением которого служило тождество «Я есть Я», лишенное многообразия, каких бы то ни было содержательных моментов. А если исходить из феноменологических установок, то посредством таких когитаций сам мир наделяется смыслом, и, стало быть, если перевести тему в эстетическое русло, жить и творить художник может только в той реальности, акты смыслообразования и восприятия которой порождаются только из него самого. И не только художественной реальности, но и реальности как таковой предшествует изначальное бытие *Ego* и его *cogitationes*, и сама она строится на трансцендентальной основе, на кантовском понимании бытия как существования сознания.

Не менее важно для Гуссерля решить вопрос, как возможна аподиктическая очевидность существования трансцендентальной субъективности. В какой мере подойти к этому решению позволяет трансцендентально-феноменологическая редукция? Чтобы эта редукция свершилась, нужно убедиться в неопровержимости приобретенного опыта трансцендентального самопознания. Такую убежденность мы находим у Декарта, его *cogito sum* как раз и соответствует понятию аподиктичности, в когито мы впервые приобретаем прочную основу для построения аподиктических знаний, более того – «облетаем под ногами первую аподиктическую почву бытия» (Гуссерль). Ведь у Декарта даже акт сомнения предполагает мое существование. Наряду с сомнением совокупность ментальных явлений охватывает также замысел, утверждение, отрицание, желание, фантазию и чувство. Этот перечень свойств мыслящей

вещи, считает П. Рикёр, «ставит вопрос об идентичности субъекта, но в совершенно ином смысле, нежели нарративная идентичность конкретной личности. Речь может идти лишь о своего рода точечной, трансисторической идентичности, о “я” в разнообразии его операций; эта идентичность есть идентичность *того же самого*, которое избегает альтернативы между постоянством и изменением во времени, так как *Cogito* является мгновенным»¹⁷⁶, или, как в гуссерлевской грамматике когито, живым настоящим. Но о какой бы форме идентичности ни шла речь, остается все-таки неясным, является ли то «Εὔω», которое описывает структура эвиденции *cogito*, тождественным или нетождественным себе. Складывается впечатление, что никакая идентичность здесь вообще не имеется в виду, скорее, предполагается определенная топология, количество индексов, которые необходимо задать одновременно для доступа к элементам системы под названием «я», включая и элемент эстетического порядка. О нем будет говорить Кант в первом издании «Критики чистого разума», применяя для описания этого порядка понятие возвышенного. «Я не есть созерцание, как не является оно и понятием о каком-нибудь предмете, а есть лишь форма сознания, в обоих случаях сопутствующая представлениям и тем самым способная *возвышать* (курсив мой. – Н.К.) их до степени познаний»¹⁷⁷. Приведенный фрагмент взят из раздела, в котором философ бросает критический взор на установки рациональной психологии, которую иногда уподобляют геометрии времени; характеризуя состояние этой дисциплины, Кант использует важнейшее эстетическое понятие воображения. Философ представляет ее в образе, далеком и от метафизического учения о духовных существах и о бесплотной жизни, которое может способствовать наращиванию знаний, и от материалистических убеждений, «она скорее есть лишь антропология внутреннего чувства, т. е. знание о нашем мыслящем Я в жизни, и, как теоретическое познание, остается только эмпирической»¹⁷⁸. Причем некоторые места упомянутого раздела, несмотря на то, что философ жертвует эстетическим изяществом языка, читаются как отрывки современного интеллектуального романа. Приведем полностью один из них. Всякий спор о природе нашего мыслящего существа и связи его с телесным миром есть лишь результат того, что пробел в этой области, о которой [спорящим] ничего не известно, восполняют паралогами разума, превращая

свои мысли в вещи и гипостазируя их; отсюда возникает воображаемая наука как в отношении утверждаемого, так и в отношении отрицаемого; при этом каждый воображает, будто знает о предметах, о чем ни один человек не имеет никакого понятия, или превращает свои представления в предметы и таким образом вращается в вечном кругу двусмысленностей и противоречий. Только трезвая и строгая, но справедливая критика может освободить от этой догматической иллюзии, привлекающей воображаемым блаженством столь многих людей к теориям и системам, и ограничить все наши спекулятивные притязания только сферой возможного опыта, – и не посредством пустой насмешки над столь неудавшимися попытками и не посредством благочестивых вздохов по поводу ограниченности нашего разума, а с помощью произведенного согласно достоверным основоположениям определения границ его, с величайшей надежностью надписывающего свое *nihil ulterius*¹⁷⁹ на поставленных самой природой геркулесовых столбах, чтобы пути нашего разума продолжались не дальше непрерывно расширяющихся берегов опыта, которых мы не можем покинуть, пускаясь в безбрежный океан, который постоянно завлекает нас ложными надеждами и в конце концов заставляет отказаться от всех тягостных и длительных усилий как совершенно безнадёжных¹⁸⁰.

Когда читаешь эти строки, кажется, что присутствуешь при открытии трансцендентального театра – завораживающей постановке мысли, в которой проявляется все искусство философии, при метафизической постановке «я», когда возникает множество сложностей в сознании, в духовном настрое, в картезианском осмыслении гармонии «души» и «тела»¹⁸¹ как необъяснимой третьей субстанции. Невозможно теоретически постигнуть ее, даже воздерживаясь от самых возвышенных медитаций, невозможно описать состояние, при котором ни душа не воздействует на тело, ни тело не воздействует на душу, хотя сегодня иногда считается, что в актах понимания тело опережает душу, как бы понимает за нее. Созидательная сила самого *cogito* возникает всегда, когда есть воздействие на первоначальную метафизическую сцену с ее специфическим конструктивным устройством, позволяющим проявиться умению мыслить, поставить в соответствие впечатлениям аналогии, на основе которых допустимо все, что утверждается о мире, дать простор чему-то большему, чем мы сами, воплотить кантовский сценарий реализации высшей цели мира – исполнить бытие.

ГЛАВА ПЯТАЯ. ТЕАТР ДЕКАРТОВСКОГО МЫШЛЕНИЯ

Весь этот безбрежный порядок сценического исполнения и созидания говорит о некоторых эстетических актах, имплицированных в самом существовании человека, в тембре существования когитального «я», сам факт которого означает, что «человек свободно творит то, что является необходимым»¹⁸², говорит, наконец, о том, что Фуко называл эстетикой существования, хотя он, как подчеркивает исследователь, смог только выяснить «этическое значение аскетической практики для эстетической свободы самотрансгрессии»¹⁸³. Поль Валери усматривал в когито некий шифр, распознаваемый только контекстуально; характеризуя определяемые поэтом устои театра декартовского мышления, его трактовку когито как чего-то лишённого смысла, но обладающего огромной стилистической ценностью, Ж. Деррида писал, что «эта ценность принадлежит силовому перевороту, почти произвольному утверждению господства в стилистическом упражнении, в эготистском запечатлении формы, в стратегии столь мощной постановки, что она сходит за истину, которую она не столько почитает, которую расставляет в виде ловушки, в которую будут попадаться целые поколения покорных фетишистов, признающих в ней закон господина, Я, имя которому – Рене Декарт»¹⁸⁴. Невозможно согласиться со стремлением оправдать превращение декартовской эгологии в самовлюбленность, описываемую и в художественной литературе, и в гештальт-психологии, а тем более в эгоизм, субъективизм и индивидуализм, столь же недопустимо оборачивание господства

постановки в превосходство истины-ловушки, расставленной для слепых поклонников картезианства, которые могут в нее угодить. Все-таки Декарт – фигура, обладающая, как говорил Гуссерль, *теоретической автономией*, и эту автономию получает каждый человек, и ее-то слепые поклонники как раз и были бы лишены. Как показывает даже семантический анализ *cogito ergo sum*, я – это не господин, устанавливающий свое законодательство, причинно-следственные отношения на картезианской территории, сама эта формула не предполагает, что ее создатель мыслил потому, что он был, не отсылает к детерминистскому подходу к мышлению, напротив, для Декарта «“мыслить” есть “быть”, т. е. для него сознавать и быть лежат в пределах одной и той же структуры сознания на уровне ее психической проработки в том виде культурной деятельности, который мы называем философией»¹⁸⁵.

Структурный анализ критики картезианства у Деррида – задача специального исследования, нас здесь будет интересовать лишь эстетическая сторона его рассуждений, тем более что сам Валери, в контексте анализа текстов которого Деррида строит свою критику философии Декарта, эстетически завершает нити своих размышлений о *cogito*. Что же касается приведенного фрагмента из работы Деррида, то следует отметить, что здесь сразу же возникает вопрос: как возможна стратегия постановки, сюжетом которой становится само существование, “sum”? Другой вопрос: как возможно выйти на подмостки бытия? И как не вспомнить тут знаменитое шекспировское:

All the world's a stage,
And all the men and women merely players.

По сути дела, каждая поэтическая система по-своему отвечает на поставленные вопросы. Но первый шаг эстетического анализа этих ответов сразу ставит нас перед непростой проблемой. Ведь эстетика, по Канту, равнодушна к существованию. Отзывчивость существования возникает только на антропологическом уровне, где эстетические формы этой отзывчивости (архитектура, музыка, театр, скульптура, живопись, литература, поэзия, кино) предшествуют состоянию, когда человек начинает быть. Сам Валери замыкает круг своих размышлений теорией поэзии. Примечательно, что размышления и Валери, и Деррида вплетены в

ткань понимания постановки как ритмического целого, воспроизведения трансцендентального изображения на театральной сцене. Сопоставляя в чем-то сходные по своему происхождению явления – теорию и театр, Деррида вступает в спор с Руссо, связывая некоторые структуры его мышления с классической метафизикой сущего, с трактовкой отношения бытия и времени. При этом он указывает на два парадокса – парадокс воображения и парадокс бытия-к-смерти, являющийся основным парадоксом человеческого существования: «лишь оно одно может пробудить или возбудить желание, но вместе с тем лишь оно одно – причем по той же причине и тем же движением – вырывается за рамки налично-настоящего (*présent*), расчленяет его. Руссо хотел бы отделить пробуждение к налично-настоящему от деятельности воображения; он постоянно устремляется к этому недостижимому пределу. Ибо пробуждение налично-настоящего немедленно выбрасывает или отбрасывает нас за рамки наличия... Когда появляется воображение, возникают знаки, залоговые ценности и письма, которые хуже смерти»¹⁸⁶. В качестве иллюстрации Деррида приводит фрагмент романа «Эмиль». Описывая реакцию торговца на полученное письмо, Руссо заключает: «Мы более не существуем там, где мы есть, но лишь там, где нас нет. Стоит ли так сильно бояться смерти, если то, чем мы живем, не умирает?».

Набрасывая контуры *cogito*, Валери переносит эгологические значения, значения эгоизма как изменения своего свое сознания для познания на язык, на котором будет изъясняться целое «литературное движение»¹⁸⁷. Это тем более интересно, что тема разыгрывания себя будет, как вскоре увидим, прорабатываться и в отечественной философии. Но что это за эстетическое произведение, называемое Деррида мощной постановкой, на основе какого другого произведения оно создано и в чем его замысел? С другой стороны, не являются ли приведенные суждения Деррида вольной интерпретацией одаренного критика, упускающего из виду цельность и связность текста сценария, духовную гармонию декартовского понимания «вещей интеллекта», представление о возможности того, что Декарт называет априорной аргументацией в процессе устроения духа – этой местности свободы «я», не судимой чужою совестью? Участвовала ли в спектакле “*cogito*”, в разных формах его выражения целая труппа или это театр одного акте-

ра – Декарта? Ведь, как подчеркивал Гуссерль, размышления Картезия «не желают быть только частным делом философа Декарта, не говоря уже о том, чтобы быть лишь впечатляющей литературной формой изложения первых философских основоположений. Напротив, в них дан прообраз медитаций, необходимых каждому начинающему философу, медитаций, из коих только и может изначально произрастать философия»¹⁸⁸. Постановку когито все-таки нельзя признать только в качестве принимаемой за истину, гениальность этой декартовской постановки не поддается сомнению, и не случайно в ней видят постановку минимума существования, из которого можно понять весь мир. Фигура самого Картезия под стать героям великой античной эпохи, познавшим любовь к мудрости. Оценивая его влияние на ход развития философии, Гегель характеризует его как мыслителя, возвратившего метафизику на свое место: «*Рене Декарт* является героем, еще раз предпринявшим дело философствования, начавшим совершенно заново все с самого начала и создавшим снова ту почву, на которую она теперь впервые возвратилась после тысячелетия отречения от нее»¹⁸⁹, – почву достоверности мышления, исходящего из самого себя, из свободы когито, от которой неотделимо искусство. Но тут возникает сложная проблема, в какой-то мере затронутая еще новозаветным сознанием, – как отвергнуть себя и взять крест свой [см.: Мк. 8:34], как исходить из своего «я», но не искать его, сохраняя напряжение его нерастраченных сил: метафора так структурированного эгологического исхода вводит масштаб в размерности, напоминающие феноменологическую редукцию, отсылает к произведенческой форме его как предельному основанию суждений, к своего рода драматургической миссии его, связанной с резким изменением развития философии, когда решается ее судьба и серьезно затрагиваются основания рационализма, эта миссия должна быть направлена на поиск радикальных философских форм. В этом неустойчивом положении легко потерять мыслительное равновесие даже для многих понятий. Кажется, как пишет Гуссерль, вовсе «нетрудным, следуя Декарту, постигнуть чистое Я и его cogitations. И все же дело обстоит так, как если бы мы стояли на крутой скале, где спокойное и уверенное продвижение вперед решает вопрос о философской жизни и философской смерти. Декарт всерьез стремился к радикальной беспредпосылочности»¹⁹⁰, но и ему не уда-

лось избежать схоластических предрассудков. То есть указанное изменение представляется Гуссерлю довольно рискованной акцией, поскольку само трансцендентальное я может и заблуждаться относительно самого себя¹⁹¹, о чем свидетельствуют и предрассудки, укорененные в эстетическом состоянии некоего интеллектуального восхищения – прежде всего восхищения математическим естествознанием. Эти предубеждения превращают *cogito sum* в едва ли не аподиктическую аксиому, хотя «никак нельзя считать само собой разумеющимся, будто бы мы в нашем аподиктическом чистом Его спасли маленький кусочек мира, как то единственное из [всего] мира, которое не стоит под вопросом, и что все теперь зависит от того, чтобы вывести весь остальной мир посредством верно сделанных заключений и в соответствии с принципами, врожденными Его»¹⁹². У Декарта в терминах наглядного «я» говорится о трансцендентальном «я», которое у Канта предстанет как воспроизведение в моем сознании мыслительного процесса, и такой способ воспроизведения выводит нас на сложнейшую эстетико-метафизическую проблему символизма. «Трансцендентальное “я” имплицитировано в момент любого мышления. Мы можем представить его только символически, потому что одновременно мы существа природные и живем в зазоре между жизнью сознания и натуральным потоком»¹⁹³. Прежде чем перейти к характеристике выявляемых Гуссерлем предрассудков, заметим, что приведенная метафора эгологического исхода устанавливает эстетическую аксиому исполнения «я» через то, что выше и совершеннее его, а событие такого исполнения описано уже в Псалтири: «соверши моя Твоим совершенством» [Псалом 118], ответ которого лежит на форме произведения, созданного «я». В этом случае «я» становится художником.

Структурируя процесс движения познания, моментами которого являются познание души, познание мира и, наконец, познание первосущества, можно предположить, что оно напоминает структуру логического продвижения от посылок к заключениям, хотя в действительности они есть разумоподобные заключения. Сколь бы странными они ни были, но они отнюдь не вымышлены, а укоренены в природе разума – этой, как скажет Кант, способности присматривания к безусловному. Принимая значение рациональной софистики, которым можно было бы придать эсте-

тический привкус, если бы речь шла о шутке, а не о злом подшучивании над самым мудрым человеком; он не может избавиться от этих заключений, непреодолимая иллюзорность которых постоянно дразнит его и насмехается над ним. Для Канта это прежде всего диалектические умозаключения, паралогизмы чистого разума, в которых мы от трансцендентальной субъективности, не содержащей в себе никакой эмпирической примеси, никаких впечатлений чувств, продвигаемся к ложному по форме умозаключению о безусловном единстве этой субъективности, несмотря на то, что даже не можем вынести о ней никакого суждения, или придерживаем свое суждение. Таковым для Канта и является суждение *я мыслю*, выражающее восприятие меня самого и являющееся условием любых психологических и логических процедур, оно есть трансцендентальный знак присутствия внутреннего опыта, знак принадлежности мышления сознанию. Философ анализирует его в рамках трансцендентальной диалектики, прежде всего как некое различительное средство. «Я» (а оно есть душа, оживляющий принцип которой Кант усматривает в духе, понятом в эстетическом смысле, этот принцип открывает ей виды на необозримое поле рационально сходных структур) является предметом внутреннего чувства, отличным от предмета внешних чувств, то есть тела, но к чему способен этот субъект местного движения, как подчеркивал Б. Спиноза, остается неизвестным, что имеет определенные следствия и для эстетической теории. «Из одних лишь законов природы, – пишет Спиноза, – поскольку она рассматривается исключительно как телесная, невозможно было бы вывести причины архитектурных зданий, произведений живописи и тому подобного, что производит одно только человеческое искусство, и тело человеческое не могло бы построить какой-либо храм, если бы оно не определялось и не руководствовалось душою»¹⁹⁴. Поэтому именно душа заключает в себе принцип искусства, а метод души, то есть философия, – и всю эстетику (которую можно развернуть из кантовского принципа души как способности создавать образ эстетических идей), например, только душа может эстетически мыслить возвышенное, что убеждает в ее способности превосходить любой масштаб чувств. Душа причастна и к формированию произведения искусства, поскольку для этого требуется, как говорит Кант, суждение в делах вкуса, прежде всего в пользу древности, а также тот

«вкус, с которым художник, после того как он поупражнял и развил его на различных образцах искусства или природы, сообразует свое произведение и после некоторых, часто нелегких, попыток угодить вкусу находит ту форму, которая его удовлетворяет; вот почему эта форма не есть, так сказать, дело вдохновения или свободного порыва душевных сил, а есть результат медленных и даже мучительных следующих друг за другом усовершенствований с целью соразмерить душу с мыслью и вместе с тем не дать ущемить свободу игры душевных сил»¹⁹⁵. Соловьев же переосмыслит проблему художественного вдохновения, связав с его с темой вдохновения теософического. Само понятие вдохновения рассматривается им в контексте поиска оснований положительной метафизики в сознании, на которое воздействует высшая духовная реальность, в результате чего и возникает вдохновение, оно как бы возносит сознание, так что человек в состоянии даже «дотронуться до края ангельской одежды»¹⁹⁶.

Форма наряду с обработкой данного гением материала для произведений искусства требуют техники таланта, чтобы найти для художественного материала такое применение, которое, подобно конструкциям в романском и готическом стиле архитектуры, может стать контрфорсом, предназначенным для усиления художественного эффекта путем принятия на себя горизонтального усилия распора от «сводов» способности суждения.

В представлении Канта, как впоследствии и Соловьева, и Гуссерля, положения о Я как мыслящем существе очерчивает предмет психологии, которую они рассматривают в качестве своеобразной концепции души, концепта душевной жизни в мире. Но когда Кант, как и Гуссерль, строит свое понимание сознания, то они вовсе не имеют в виду какую-то психологическую реальность, данную нам природой психику, а Гуссерль вообще подвергает критике даже сам подход Декарта к обоснованию постулата «я мыслю» за стремление придать ему какие-то реальные формы, формы познающей субстанции, что позволяет распознать в фигуре французского философа родоначальника абсурдного трансцендентального реализма. Совершенный Декартом поворот «превращает Ego в *substantia cogitans*¹⁹⁷, в отдельный человеческий *mens sive animus*¹⁹⁸ и в исходный член для умозаключений согласно принципу причинности»¹⁹⁹. Но у Декарта когитативное сознание – это не сознание конкретного

человека, и человеческая душа – это не та душа, которая лишь иногда мыслит, поэтому ни о каком превращении его в субстанцию не может идти речи, ведь, по Декарту, исчезает любое существование, как только мы перестаем мыслить. И такой подход выводит нас на глубочайшие слои эстетической семантики, поскольку имеет непосредственное отношение к творению смысла. Ведь душа мыслит в режиме актуального состояния сознания и духовного сосредоточения, и в этом режиме, «где мы находились бы всегда, если бы ни на секунду не прекращалось наше мышление, если бы мы держали время, внимание и мысль какой-то особой чудесной молитвой, такой, чтобы она обнимала бы всю нашу жизнь... – как раз и происходят действительные события, творятся смыслы и судьбы. Именно в этот момент мы как бы на секунду врываемся в нечто, имеющее свою длительность»²⁰⁰.

Следовательно, Гуссерль, возводящий трансцендентальную субъективность к декартовскому миру сознающей себя мысли, тем не менее явно сужает картезианскую трактовку его, полагая, что Декарту, находившемуся в преддверии величайшего открытия сферы чистой субъективности, все-таки не удалось выявить ее подлинный смысл, и поэтому сами картезианские медитации подлежат своеобразному катарсису, чтобы можно было дистанцироваться от субстанциализации его и приблизиться и к радикализму самоосмысления, и к самоочевидности, и к изображению такой онтологии опыта, которая эйдетически предшествует любой эмпирии. То есть эти процедуры в чем-то напоминают зафиксированные в древнегреческой эстетике специфические эффекты эстетического переживания, связанные с «очищением души», с «очищением от аффектов», и предполагают обращение к феноменологическому *ἐποχή*, благодаря которому удастся воздавать должное области деятельности его и признавать только видимое нами и ясное для чистой жизни сознания, ощутить своего рода лучезарность трансцендентального света.

Имплицитная форма «я сознаю» является условием возможности суждения, которое принимается в качестве аргумента в физических или психологических теориях, но ни Канта, ни Гуссерля не интересуют психологические значения, психологические суждения о сознании. Для них имеет значение сознание видимого нами, а не само видимое. Они обходят стороной любые психологические практикумы, которые изначально предполагали такое

психологическое устройство личности, которое являлось модулем матрицы идентификации «я». Именно Декарт предвосхитил будущий образ психологии, сориентировав ее на установливание тех высоких местностей, где можно строить психологическую «обсерваторию» для исследования этой матрицы, хотя для него куда важнее метафизические матрицы, порождающие в нас среди прочих и эстетические состояния, например восприятие цвета как событие мысли, приобретающей рефлексивное звучание, к такому восприятию применимы критерии «ясности» и «отчетливости», а такое понимание его всегда отлично от того, к чему отсылает нас психология, описывающая действие органа зрения, и приближает к тому, что говорит нам метафизика. «Мы люди в той мере, в какой продействовали и породили в нас что-то метафизические матрицы или матричные состояния и структуры. Например, по отношению к нашей мысли матричным состоянием является то, что Декарт называет врожденными идеями – элементы виртуального интеллекта, как этот термин употребляли еще в средние века. Матрица – это нахождение себя, скажем, в восприятии цветка, когда оно впервые порождает в нас и понимание, и эстетическое переживание, то есть качество моего видения мира. До этого его нет»²⁰¹.

Особенно сложен вопрос о соотношении психологических установок и теории *cogito*, поскольку оно не является психологическим событием, а трансцендентальным поступком мыслящего, а также вопрос, связанный с описанием граней отношения между психологией и логикой. Уже в «Логических исследованиях», в которых совершается открытие смысла, Гуссерль показывает, что «психическое сохраняется для логики как сфера бытия логического, но при этом редуцируется в качестве психологического предмета. Сфера логического – не просто сфера сознания, но сфера логического сознания как такового, вне зависимости от того, какой психике оно принадлежит, человеческой ли, ангельской или божественной»²⁰². Отсюда следует, что строить эстетику вне развернутой в этом произведении такой узловых формы переживания логического и психологического бытия, как очевидность, весьма проблематично. Отправной точкой в ее построении должна стать и очевидность *cogito*. Рассматривая вопрос о бытийной значимости Я, проявляющейся благодаря свободному *élanу*, Гуссерль подчеркивает, что «Я-жизнь не является частью мира, и если оно утвер-

ждает “Я есмь, ego cogito”, то это уже не означает: Я, этот человек, есмь. Я уже не есть тот, кто обнаруживает себя благодаря естественному опыту своей собственной данности в качестве человека, как и не есть тот человек, который при абстрактном ограничении чистым составом *внутреннего*, чисто психологического опыта своей собственной данности обнаруживает свой собственный чистый *mens sive animus sive intellectus*, душу, выделенную и постигнутую в себе самой»²⁰³. В проявлениях не трансцендентальной, а естественной апперцепции само я превращается в предмет психологии как объективной науки, но феноменология не интересуется никаким психологическим Я²⁰⁴, она редуцирует поприще психологического опыта. В этой связи важно понять, как сама апперцепция соотносится с актом когито, в чем смысл феноменологического очищения когитального акта. Любые онтологические предметности, полагает Гуссерль, извлекают ту значимость, которую они имеют для субъекта, только из него самого, поэтому вся онтологическая, трансцендентная семантика важна для субъекта как трансцендентального Я, она имеет свой подтекст, источником создания которого являются мышление, ценностные акты, структуры очевидности. Стало быть, и любые эстетические установки, в формировании которых участвуют психологические данности, должны реализовывать проект трансцендентального Я, исполненный в психике. Но на уровне трансцендентальной абстракции творчества психологические, человекоразмерные свойства как бы заключаются в скобки, так как для такого абстрагирования необходимо вводить представление о невозможном, антропологически немыслимом, о художнике, который творит «нечеловеческим» образом, даже независимо, как сказал бы Декарт, от всякой чувственности, но вводить весьма странным образом – через противоположный процесс раскрытия скобок и обращение к процедурам, позволяющим практиковать в психологической области. То есть перед нами не только специфическая онтология творчества, согласно которой его субъект всегда творит, в отличие от конкретного художника, который творит не всегда, но и своеобразная онтология восприятия, включая, например, и эстетическое восприятие цвета как событие сознания. Ведь при его построении мы исходим из субъект-объектного отношения, предполагая, что физические события каким-то непостижимым для нас образом превращаются в ощущения. Но

чтобы иметь право использовать ссылки на состояния, в которых эти процессы наблюдаются и воспринимаются неким существом, мы должны были бы, но не в состоянии, определить способы такого превращения и лишь затем включить их в эстетическое описание восприятия цвета. Выходит, мы эстетически судим о цвете на основе того, что мы в действительности не знаем.

Для понимания структур эстетического восприятия цвета важно учитывать дискуссии вокруг проблемы субъективной интерпретации пространства и времени у Канта. На этой теме мы более подробно остановимся в следующих книгах настоящей работы. Приведем здесь лишь точку зрения Б. Рассела, согласно которой такой интерпретации противоречит «физическая теория цветов. Мы не полагаем, что в материи существуют цвета в том смысле, что наши восприятия имеют цвет, но мы считаем, что различные цвета соответствуют волнам различной длины. Поскольку волны, однако, включают пространство и время, они не могут быть для Канта причинами наших восприятий»²⁰⁵. Но раз рецептивная эстетика предполагает воспроизведение пространственно-временных отношений в физической реальности, то, как считает Рассел, кантовская аргументация надуманна.

Для проникновения в структуры эстетического восприятия как такового важнее другое, а именно включение самой теории рецептивности в структуры метафизики, проливающей свет на собственные основания. А в этом свете становится очевидно, что редукция ее европейских образцов, как это иногда представляется, к субъективности, к средоточию «я» как изначально сущего, сомнительна, и как раз в точке открытия декартовского *cogito* «вновь тайно, подспудно перекрещиваются пути западной и восточной философии. Нет такого предмета, занимающего место внутри дискретно выделенного тела, оглядываемого нами, где якобы сидит “я”. То “я”, которое сидит, буддисты, в частности, считали продуктом *интерпретации*, т. е. продуктом выполнения реализации сознания психикой. И это же лежит в основах европейской философии»²⁰⁶. Поэтому для эстетики так важно уяснить, как именно «я», которое существует, имплицитно картезианские рассуждения о когито.

Эстетика выходит на уровень трансцендентальных абстракций тогда, когда заключает в скобки высказывания о талантах, вдохновении или воображении отдельного индивида, о его свой-

ствах, передаваемых от одного к другому (перефразируя высказывание Данте, можно сказать, что потомство как таковое эстетики не имеет), а когда исходит из теории особых размерностей жизни сознания, заданных творческим актом, который никогда не начинается и никогда не заканчивается, в котором она начинает работать с самим временем, с бесконечным теперь (в этой точке само время становится эстетически смонтированным или, как сказал Р. Брэдбери, поистине театральным). В эстетически обретенном настоящем творчество всегда творит (в отличие от того или иного поэта, который не всегда пишет стихи), создается абсолютное произведение и трансцендентальное «я» претворяется в представлениях собственного «я» поэта или композитора. В этом смысле эстетика придерживается умеренности *έλοχή*, напоминающей феноменологическую редукцию особого типа, при которой эстетический предмет становится доступным для анализа: эстетика одновременно как бы и «отъединяется» от установок искусствознания, психологии творчества, психологии искусства, социологии искусства, теории дизайна, меняет, как сказал бы Гуссерль, их «предначертанные знаки» (эстетик отличает себя от носителей этих дисциплинарных качеств в акте рефлексии), и вновь вводит их в свою структуру в качестве уже переоцененных, сопрягает собственные установки с ними, размещая эти различающиеся между собой варианты одного и того же исследования/вопрошания (осуществляемого, по мысли Дж. Кришнамурти, весьма специфически: «задать вопрос означает спросить непосредственно себя»²⁰⁷) и в контексте жизни чистого сознания, и в связях, напоминающих систему удаленного доступа, когда эстетическое созерцание не может открывать себя для себя, как бы изымает, исторгает себя, но тем не менее находится на далеком расстоянии от себя (в любой точке мира), где оно существует в качестве созерцаемого, подключается к нему и даже управляет им, как если бы оно лицеизрело его, получив для это определенные эстетические полномочия, становилось его хостом, находилось в непосредственной близости от него, но не зависело от сетевого соединения. В «программе» этого созерцания гасится волна символизации и начинает исчезать само изображение. Такое размещение есть одновременно и разъяснение антропологически невыполнимого. Так понятая эстетическая ориентация как раз и

имеет своим истоком структуры декартовского сочленения представлений о природе действительности сознания и психологии, которое будет переработано Кантом.

Структурное понимание души, соответствующее понятию психики, следует, согласно Канту, ограничить знанием о ней лишь того, что может быть а priori выведено из понятия Я, которое фигурирует во всяком мышлении, включая и эстетическое мышление, которое именно в душе находит место и для прекрасного (эстетическое суждение о нем повергает ее в изумление и спокойное созерцание), и для истинного возвышенного (преподнося его, она чувствует себя взволнованной); в то же время при посредстве души устанавливается асимметрия воображения и идей разума²⁰⁸.

Я как мыслящее существо пишет картину нашей психологической жизни, которую Кант вставляет в рамку своеобразной концепции души и тела (уже для Декарта психический феномен – это телесный феномен²⁰⁹). Но создание такой картины внутренне связано и с таким базовым эстетическим представлением, как символизм. Ведь онтологические установления реализуются только через символические структуры, структуры недосказанного высказывания, о символе можно судить по языку, на котором он выражается, чтобы создать состояние, которое не завершено и не перестает пребывать; его семиозис предполагает наличие знака мысли, духовного десигната, порождая собственные значения, он строит семантику указывания, фигуры умолчания, предполагающие определенную материализацию ума, событие медитации – в символическом событии все «к размышлению влекло» (Пушкин). И, как мы увидит, именно с кантовскими установками будет связан соловьевский символизм.

Кант вводит различие рациональной и эмпирической психологии, изымая из эмпирического объяснения потока психической жизни, если иметь в виду только тему нашего исследования, все, что касается модальности эстетических суждений (а без такой процедуры мы не смогли бы приподнять завесу над ними и они так и остались бы скрытыми за ней на сцене опыта, связанного с многообразием визуализаций неумности, с наслаждениями, сладострастием, утонченной чувственностью). Именно в связи с анализом способов построения этой модели он демонстрирует априорный принцип в эстетике, априорное определение благорасположения,

которое уже в «Критике чистого разума» ставится в один ряд с удовольствием, оба эти эстетические понятия относятся к классу практических понятий, которые связаны с чувственностью. Но чувство есть способность получать представления (восприимчивость к впечатлениям) в результате воздействия предметов на нас, несмотря на познавательный статус чувственности, Кант тем не менее считает недопустимым рассматривать ее как способность к репрезентации; рецептивность, чувственность, как ни странно, выносятся Кантом за пределы способности познания, в силу чего эстетические суждения следует относить, если исходить из логики критического анализа чистого разума, лишь к практическому разделу трансцендентальной философии.

Кант сомневается, что эмпирической психологии можно придать статус философской науки. Кантовский трансцендентализм исходит из того, что невозможно постигнуть тайну познания, отталкиваясь от установок эмпирической психологии. Не приблизят нас к такому постижению и проникающие в современную психологию методы исследования мозга даже на более глубоком уровне, чем нейронные контуры. Кант отнес бы такого рода методологию к подходам, характерным для эмпирического реализма. Но с их помощью невозможно составить карту познания, для этого нужен трансцендентальный аппарат, который «существует не в процессах, протекающих в пространстве и времени (а именно таковы нервные процессы, осуществляемые мозгом), а коренятся в структуре трансцендентального сознания. Выявить эти структуры можно лишь с помощью методов трансцендентальной философии. Попытки изучить познавательные структуры с помощью эмпирических методов неизбежно сталкиваются с парадоксом: подобные исследования уже исходят из существования того, что они пытаются эмпирически обнаружить и изучить, ибо сами способы конструирования области их исследований неизбежно предполагают использование трансцендентального аппарата познавательных форм и категорий»²¹⁰. Столько же тщетны попытки строить и эстетическую теорию с помощью эмпирических методов, характерных, скажем, для психологии искусства. Сам эстетический опыт, если описывать его в категориях «Критики чистого разума», будучи эмпирически реальным, в то же время трансцендентально идеален. Этот опыт конструируется трансцендентальным субъек-

том как бы позади сознания отдельного художника. Кант учитывает опыт эмпирической традиции в психологии, которая стремится найти объяснение природы вкуса, выяснить, как каждый судит определенным образом, указать на социальные предпочтения, отдаваемые суждениям о красоте, однако все они имеют гипотетический, иллюзорный характер. Психологи, ведущие исследования в близких к эстетике областях, «умеют находить причины для каждой душевной аффектации и душевного волнения, пробуждаемого спектаклями, поэтическими представлениями и предметами природы»²¹¹, что выдается за философские разыскания, которые окружают нас плотным облаком значений, не имеющих никакого отношения даже к способности познания. При этом философ исключает возможность практической психологии, подобной некоей практической физике. В первом введении в «Критику способности суждения» он размышляет о наборе довольно неопределенных психологических установок, относящихся к процедурам устройства в нас душевного состояния и связанных, например, со сдерживанием силы воображения, притуплением каких-то склонностей. В контексте этих рассуждений главным объектом критики как раз и выступает практическая психология, которая претендует на то, чтобы стать «особой частью философии человеческой природы. Дело в том, что принципы возможности состояния человека посредством искусства должны быть заимствованы из принципов возможности наших определений, вытекающих из свойств нашей природы, и хотя они заключаются в практических положениях, все же эти положения не составляют практической части эмпирической психологии, так как не имеют особых принципов, а относятся лишь к ее схолиям»²¹². В этом пункте с Кантом частично согласился бы и Соловьев, считающий, что задача философии – выделить текст психологической достоверности из других экспликаций, только принимаемых за достоверные, но еще Декарт избрал, по Соловьеву, ошибочный способ решения этой задачи, поскольку оттолкнулся от существования субъекта как исходного философского принципа, усмотрев в этом существовании событие непосредственного сознания. Но философ не учитывает, что *cogito* освобождается от всякой достоверности и становится своего рода когитативным *élohí*, чем-то напоминающим процедуру феноменологической редукции, хотя выполняется она в другой форме: если бы подразу-

мевался натуральный ряд активности эмпирического «я», то мы должны были бы восстанавливать естественную нить родства, которая философа, тем более такого антинатуралиста, как Декарт, не интересует. В сущности, и сама эстетика, структурированная чистым сознанием, задается движением когитального «я», которое, как это ни парадоксально, должно обрести в акте индивидуации собственную произведенческую форму, но, в представлении Декарта, «индивидуация включает сотворение “я”, воспринимающее это событие и судящее о нем. Но можно ли сотворить себя? То есть философ одновременно утверждает, что то “я”, о котором говорится, есть я, которое себя сотворило, и в то же время он, конечно, знает, что в действительности нельзя сотворить себя. Потому что то “я”, которое должно сотворить себя, сотворится “действием естественного света”, как скажет Декарт. Или силой, большей, чем сам человек. Человек что-то с собой делает, чтобы открыть в себе действие какой-то другой силы, и называет ее потом или она себя назовет – Богом»²¹³.

Психология как наука, описывающая, по Гуссерлю, «истинное поле всех решений» проблематики сознания и субъективности, мыслится Кантом в качестве рационально построенной на внутреннем восприятии или апперцепции, эта наука формируется в какой-то мере и на эмпирическом поле, способствуя пониманию причин, в силу которых, как подчеркивает Кант, последний атрибут души принадлежит к категории *существования*. Постановка вопроса о существующем означает первосуществование Я, и таким означающим может быть, если использовать терминологию Ю. Тынянова, некое неэквивалентное явление, то есть такое, которое не может быть замещено ничем, здесь-то и водворяется когитальный акт. Вопросы и о мире, и о Я, согласно Канту, – это вопросы, в формулировке которых содержатся многозначные термины. А изменить их формулировку можно при условии кардинального изменения в способе философского мышления, создав оператор перехода от метафизики объективности к метафизике субъективности, наделив ее трансцендентальными значениями объективности, возведя к ней, как это делает Кант, единство сознания в синтезе многообразного всех созерцаний, которое не субъектом конструируется, а законодательно вносится. Немецкий философ усматривал смысл произведенной им коперниканской революции

в преобразовании прежнего типа метафизического действия, в определении объекта субъектом (подобно тому, как в эстетическом суждении через определение субъекта разъясняется отношение к объекту), в своего рода интронизации трансцендентальной апперцепции на последнюю ступень опоры объективности, в отличие от, так сказать, платонеевской картины мышления, согласно которой объект определяет субъект, хотя некоторые современные кантоведы усматривают смысл осуществленного им методологического перехода в фиксации неопределенности субъекта.

Единственный текст рациональной психологии, а именно текст апперцепции с его трансцендентальными предикатами, включающими какие бы то ни было эмпирические предикаты (например, приписывая розе предикат «красный цвет», мы ставим это явление цвета в контекст отношения розы к воспринимающему его субъекту и ограничиваем свое эстетическое суждение этим отношением), Кант подвергает критическому разбору, анализируя все предикаменты чистой психологии²¹⁴. Для нас этот текст важен, поскольку именно он открывает доступ к пониманию кантовской метафизики творчества. Чтобы разобраться в семантике этого текста, нужно прояснить значение параметров трансцендентальной апперцепции, открывающей доступ к «я» как единому субъекту мыслительной и чувственной активности, параметров объективного единства апперцепции трансцендентального субъекта – сходна ли она по своему значению с сознанием или только является его исходным пунктом. Апперцепция как первоизданное и непоколебимое сознание единства «я» («первоначальное синтетическое единство апперцепции», априорное численное тождество самосознания) обретает эпистемологический статус, или есть то, от чего сознание зависит, но, наделяя само «я» трансцендентальной чертой, мы не приписываем ему никаких свойств, не делаем его предметом каких-либо знаний. Вспомним приводимый в «Критике чистого разума» пример с красной розой, демонстрирующий представление о явлении как развертывающемся в отношении объекта к субъекту. В высказывании «я вижу красную розу» само я не отсылает к каким-либо знаниям о субъективности: я здесь не означает ничего другого, кроме того, что «я есть я», что я осознаю себя в качестве тождественного себе, оно есть, как говорит Кант, понятие о «нечто вообще». Здесь «я», как бы сидящее у окна, ви-

дит себя входящим в дом, занимает саморефлективную позицию. Но эта позиция свидетельствует только о том, что «осознание самого себя далеко еще не есть познание самого себя, несмотря на все категории, посредством которых мы мыслим *объект вообще*, связывает многообразное в апперцепции»²¹⁵. И такое связывание многообразных представлений разом есть уразумение синтеза явлений посредством понятий, конституирующих предмет для созерцания. Тем самым подводится трансцендентальное основание под понятие объективности, через него определяется синтез многообразного в созерцании, в котором устанавливается познавательное отношение к самому предмету, которое как раз и вводится через необходимое единство сознания, которое удерживает приписываемую душе функцию синтеза многообразного в одном представлении, которому, как полагал еще Декарт, недоступна какая-то часть меня самого. Но трансцендентальная апперцепция не только превращает определение объекта в произведенческую субъективность, но и претворяет, творит, конструирует эпистемологический синтез: она «создает из всех возможных явлений, могущих существовать в одном опыте, взаимосвязь согласно законам. Ибо это единство сознания было бы невозможным, если бы при познании многообразного душа не могла осознавать тождество той функции, посредством которой она синтетически связывает многообразное в одном познании. Итак, изначальное и необходимое осознание тождества нас самих есть одновременно осознание столь же необходимого единства синтеза всех явлений согласно понятиям, т. е. согласно правилам, которые не только делают все явления необходимо репродуцируемыми [воспроизводимыми], но тем самым также и определяют предмет для их созерцания, т. е. понятие о некотором нечто, в чем они необходимо взаимосвязаны; ведь душа не могла бы мыслить тождества самой себя в многообразии своих представлений, и притом *a priori*, если бы она не имела перед глазами тождества своей деятельности, которая подчиняет весь (эмпирический) синтез апперцепции трансцендентальному единству и впервые делает возможным его связь согласно правилам *a priori*. Теперь мы можем также правильнее определить наше понятие о *предмете вообще*»²¹⁶. То есть функция указанного совпадения осознается душой как, в сущности, эстетическое действие, как создание (проектирование, придумывание, изобретение, строительство,

сотворение) познаваемой предметности. Таким образом критический анализ чистого разума перерастает эстетическую архитектуру интеллектуализма. Теория трансцендентальной апперцепции впервые открывает метафизический доступ в эстетическую область, поскольку именно аппрегензия (в значении моментального чувственно-рассудочного «схватывания» данного в созерцании содержания, постижения, улавливания смысла, предвосхищение, синтеза представлений, предметных сторон созерцания²¹⁷, оцепенения, а иногда и восхищения) есть важнейшая структура, описывающая эстетическую глубину мыслительного процесса, на которой трансцендентальные воздействия движутся по направлению к метафизическим истокам аналитики чистого творчества, его статуса, связанного с парадоксом творения, «свободного создания того, что не может быть иначе»²¹⁸. Ведь апперцепция не только создает достоверную репродукцию картины явления (картины природных явлений, которую Кант воспроизводит как отпечаток множества представлений в душе, картины, нарисованной рассудком – этим творцом законодательства для природы, задающим принципы экспозиции ее явлений), но и впервые позволяет самой душе стать художником, который пишет свой автопортрет, стать тем, что она видит, создать рисунок ее чистой самодеятельности, исключив из него все приводящее, оставив за ней только рефлексивное наблюдение за собственным метапорядком, то есть за своей самоидентичностью, позволяет душе оглянуться на тождество своей деятельности. Так устанавливается постоянно удерживаемое трансцендентальное тождество во всех его разновидностях, которое творит синтез многообразного в одном познании, конструирует явленный нам мир.

Самосознание совпадает с совокупностью всех явлений, данных нам в опыте, то есть с природой, а сама трансцендентальная апперцепция, акт «*Я мыслю*» является краеугольным камнем знания и условием познания и восприятия мира. Поэтому апперцепция мыслится в некоем родстве с картезианским *cogito*, и само это родство устанавливается через процедуру замещения предмета как такового формами мышления о нем и через проектирование размещения источника объективности в субъекте. Во втором издании «Критики чистого разума» куда более четко, чем в первом издании, выяснено самоотношение немецкого философа «к *Я мыслю*, – и взято не как у Декарта, в виде абстрактной мысли, а в виде “акта” –

а именно, как деятельное отношение самости к себе самой, к единству и тождеству Я, которое объединяет – и должно иметь возможность объединять – все свои представления предметов в Одном сознании себя самого, что оно вообще могло созерцать и воспринимать нечто как предмет, мыслить и познавать это нечто благодаря определению понятий»²¹⁹. Но тут трудно согласиться с позицией известных немецких кантоведов, усматривающих в самом *cogito* плод абстрактной мысли, и вряд ли стоит столь однозначно трактовать различие между когитальным актом и актом трансцендентальной апперцепции, их родство настолько глубокое, что даже попытки самого Канта дистанцироваться от картезианства выглядят малоубедительными.

Обогащение учения о трансцендентальной апперцепции мы находим в трансцендентальной диалектике, прежде всего в том разделе ее, где подвергается критике разновидность психологии (пневматологии), входившей в состав «прикладной» метафизики Х. фон Вольфа. Философ разделял эту дисциплину на эмпирическую и рациональную науку о душе, но ни та, ни другая не могут теоретически объяснить связь самой души с телесными структурами, так что учение Вольфа, заимствующее контент предустановленной гармонии для разрешения возникающих трудностей в интерпретации психологического знания, остается в рамках так называемого психофизического параллелизма, и рациональная психология, как покажет Кант, лишь выдает себя за знание, поскольку вся она базируется на ложных умозаключениях чистого разума. Если анализировать метафизические подходы к этой дисциплине, сложившиеся в западной просветительской культуре XVIII века, то нужно подчеркнуть, что «немецкие рационалисты-вольфианцы довели до крайности притязания доказательного, основывающегося на формах рассудка знания. Они далеко отклонились от принципа Паскаля, требовавшего от ученого понимания того, что должно быть доказано и чего не следует доказывать, забыли принцип Декарта, который требовал понимания того, что в науке должно быть определено, а чего определять не следует»²²⁰. Этот декартовский принцип не следует забывать и в современной эстетике, когда ведутся дискуссии о природе искусства. Речь, по существу, идет о границах эстетического знания: что эстетика может определить, а чего не может определить относительно искусства. Ответить на во-

прос: «что такое искусство?» она не в силах, поскольку, во-первых, ответ на этот вопрос предполагает выяснение того, как ведет себя дух, когда постигает художественное писание: любой предикат, который будет эксплицировать логику его связи с субъектом в суждении: «искусство есть...», будет либо пустым, либо неполным, либо неопределенным, к тому же такой ответ отсылает к составлению ментальной карты все расширяющегося опыта искусства и пониманию того, как выявить сам метод другого картирования и, наконец, как объяснить весь спектр – от интуиции и очевидности до самых абстрактных представлений, чтобы начертить именно эстетическую карту искусства; во-вторых, для этого нужно не только теоретическое мышление, но и трудно представимое знание о том, «как» создавать произведение искусства, нужны способность, умение, опыт и талант творить как художник (вспомним Канта: «К искусству относится только то, даже совершеннейшее знание чего не дает сразу умения сделать его»²²¹) – ведь из эстетической мысли произведение искусства не выводится. Можно обучаться рисованию, но невозможно научить писать картину. На поставленный выше вопрос: «что такое искусство?» может ответить только художник, обладающий указанными задатками, но это не значит, что ответ одного художника будет совпадать с ответом другого художника. Эстетика может сопоставлять, анализировать их ответы, опираться на искусствоведческую интуицию, воспроизводить структуры понимания искусства в истории эстетической и философской мысли, описывать виды и жанры искусства и так далее, тем не менее она будет лишь бесконечно приближаться к окрестности смысла искусства, но не приблизится ни к сути искусства, ни к пониманию того, чем является искусство, что оно представляет собой в действительности, как оно существует. Даже Кант говорит только о том, что следовало бы назвать искусством (созидание через свободу), о благорасположении к искусству как способу представления, который целесообразен без цели, об отличии искусства как мастерства от науки и ремесла, описывает изящное искусство как произведение гения, размышляет о пропедевтике к искусству, но во всей своей эстетике даже не пытается задаться вопросом: а что же такое искусство (подобно тому, как в метафизике задается вопросом: «что я могу знать?» и т. д.), что это за дух, который должен быть оживляющим принципом в искусстве?

Примечания

- ¹ Если в первом издании «Критики чистого разума» Кант полагал, что критерии оценки прекрасного «в соответствии со своими главными источниками имеют лишь эмпирический характер», вследствие чего «никогда не могут служить для установления определенных законов *a priori*» (*Кант И. Критика чистого разума. Первое издание (А)* // Сочинения на немецком и русском языках. Т. 2. Ч. 2. Пер. с нем. Н.О. Лосского, новая ред. пер. Н.В. Мотрошиловой. Под ред. Б. Тушлинга, Н. Мотрошиловой. М.: Наука, 2006. С. 51 (А 21)), то во втором издании столь категорическое суждение смягчается, уже в письме к К. Рейнгольду (конец декабря 1787 года) он сообщает, что его эстетическая аналитика открывает новый род принципов *a priori* (см.: Письмо Канта к Рейнгольду 28 и 31 декабря 1787 года // *Кант И. Трактаты и письма*. Под ред. А.В. Гулыги. М.: Наука, 1980. С. 561).
- ² *Кант И. Критика чистого разума. 2-е изд. (В)*, испр. // Сочинения на немецком и русском языках. Т. 2. Ч. 1. Пер. с нем. Н.О. Лосского, сверенный Ц.Г. Арзаканьяном и М.И. Иткиным, нов. ред. перевода Н.В. Мотрошиловой. Под ред. Б. Тушлинга, Н. Мотрошиловой. М.: Наука, 2006. С. 1047 (В 864).
- ³ познание на основе принципов (*лат.*).
- ⁴ *Коген Г. Теория опыта Канта*. Пер. с нем. В.Н. Белова. М.: Академический проект, 2012. С. 581–582.
- ⁵ *Кант И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения»* // Сочинения на немецком и русском языках. Т. 4. Под ред. Н. Мотрошиловой, Т. Длугач, Б. Тушлинга, У. Фогеля. М.: Наука, 2001. С. 151.
- ⁶ *Кант И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения»*. С. 491.
- ⁷ *Мамардашвили М. Классический и неклассический идеалы рациональности*. М.: Логос, 2004. С. 60.
- ⁸ *Кант И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения»* С. 91.
- ⁹ В этом смысле эстетическое суждение родственно моральному: сегодня исследуется значение убеждений относительно «ценности свободы, которые лежат в основе нашего скептицизма по поводу создания моральных суждений. Она показывает, как вопрос о том, можем ли мы выносить эти суждения, неизбежно затрагивает наши отношения не только к закону и его учреждениям, но также и к событиям нашей повседневной жизни, и предполагает, что недоверие к моральным суждениям может сделать жизнь для нас тяжелее» (*Midgley M. Can't we make moral Judgements?* N. Y: Bloomsbury Academic, 2017. P. 10).
- ¹⁰ Проблема кантовского отношения к искусству обсуждалась на одной из секций 12 Международного Кантовского конгресса (Вена, сентябрь 2015 года), тематика которого была посвящена анализу антагонизма природы и свободы, которая является сегодня не менее актуальной проблемой, чем в период Просвещения. В представленных докладах особо подчеркивалось значение переписки Канта для проведения современных междисциплинарных исследований, ориентирующих структуры постижения искусства на синтез философии

- и естественных наук, медицины, неврологии, психологии и социальных наук. См.: XII. International Kant Congress. Nature and Freedom. Vienna, Sept. 21st to 25th, 2015. Program. Wien: Universität Wien, 2015.
- 11 Waldenfels B., Gehring P., Gelhard A. Phänomenologie braucht einen langen Atem // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Berlin: Akademie Verlag, 2017. Bd. 66 (3). S. 1109.
 - 12 Ришир М. Комментарий к «Феноменологии эстетического сознания» (пер. А.В. Ямпольской) // Ежегодник по феноменологической философии. М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2015. Вып. 4. С. 322–323.
 - 13 Аристотель. Никомахова этика (VI 1114a 10-15). Пер. Н.В. Брагинской // Сочинения. В 4 т. Под ред. А.И. Доватура, Ф.Х. Кессиди. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 176.
 - 14 Дугач Т.Б. От Канта к Фихте. Сравнительно-исторический анализ. Изд. 2-е. М.: Канон+, 2010. С. 284.
 - 15 Мамардашвили М. Кантианские вариации. Под ред. Ю.П. Сенокосова. М.: Аграф, 1997. С. 13.
 - 16 Фогель У., Стининг Г. Введение немецких издателей // Кант И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 11, 13. Новые эстетические исследования на эту тему: *Khurana Th.* Schwerpunkt: Die Ästhetik der zweiten Natur // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. Berlin: Akademie Verlag, 2018. Bd. 66 (3). S. 321–324; *Khurana Th.* Die Kunst der zweiten Natur und die andere Natur der Kunst // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 2018. Bd. 66 (3). S. 339–361; *Bertram G.* Was heißt es, Kunst als paradigmatische Praxis der zweiten Natur zu begreifen? // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 2018. Bd. 66 (3). S. 362–382.
 - 17 Деррида Ж. Форма и желание—сказать. Примечание к феноменологии языка // Поля философии. Пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина. М.: Академический проект, 2012. С. 187 (перевод исправлен); *Derrida J.* La forme et le vouloir-dire. Note sur la phénoménologie du langage // *Derrida J.* Marges de la Philosophie. Paris.: Les Editions de Minuit, 1972. P. 187.
 - 18 Ришир М. Комментарий к «Феноменологии эстетического сознания». С. 329.
 - 19 Бычков В.В. Русская теургическая эстетика. М.: Ладомир, 2007. С. 712.
 - 20 Кант И. Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 399. Что касается проблемы творчества, созидания, то важно привести один отрывок из введения в «Критику способности суждения»: «...у человека имеются и такие желания, из-за которых он вступает в противоречие с самим собой, когда он побуждается к созданию объекта *только* через свое представление, от которого он ведь не может ожидать какого-либо результата, так как он сознает, что его механические силы (если так надлежит называть непсихологические силы), которые должны быть определены этим представлением, чтобы создать объект (стало быть, опосредованно), либо недостаточны, либо вообще направлены на нечто невозможное, например, если хотят нечто случившееся превратить в неслучившееся (O mihi praeteritos, etc. — [Если бы Юпитер вернул] мне прошедшие [годы] — *Вергилий.* Энеида. Пер. В. Брюсова, С. Соловьева. М.; Л.: Academia, 1933. С. 218) или притязают на то, что в нетерпеливом ожидании можно уничтожить время, отделяющее от желанного мгновения... Но почему в нашей природе заложено тяготение к заведомо пу-

- стым желаниям – это вопрос антропологически-теологический. По-видимому, дело обстоит так: не будь мы предназначены расходовать наши силы еще до получения твердой уверенности в том, что наши способности достаточны для создания объекта, эти силы по большей части остались бы без применения. Ибо обычно мы научаемся оценить наши силы лишь тогда, когда подвергаем их испытанию. Эта обманчивость пустых желаний есть, таким образом, только следствие благотворного устройства нашей природы» (*Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 95, 97).
- 21 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 1049, 1051 (В 866–867).
- 22 Не говоря уже о том, что, как отмечает французский исследователь, в кантовской теории чувственности существенную роль играет «синтетическая деятельность воображения» (*Beydoun Z.* Les deux activités synthétiques de l'imagination : leur rôle dans la théorie kantienne de la sensibilité // *Revue philosophique de la France et de l'étranger.* Paris: Presses Universitaires de France, 2015. Т. 140. No. 1. P. 17).
- 23 *Willaschek M.* Affektion und Kontingenz in Kants transzendentelem Idealismus. – In: *Idealismus als Theorie der Repräsentation.* Hrsg. R. Schumacher in Verbindung mit O.R. Scholz. Paderborn: Mentis, 2001. S. 231.
- 24 *Borsche T.* Places of philosophical Thinking // *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie.* Hildesheim: Frommann-Holzboog, 2015. Bd. 40 (2). S. 325.
- 25 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 805 (В 654).
- 26 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 1025 (В 845).
- 27 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 407.
- 28 *Мамардашвили М.* Кантианские вариации. С. 28.
- 29 *Dising K.* Die Teleologie in Kants Weltbegriff. 2. Aufl. Bonn: Bouvier Verl. H. Grundmann, 1968. S. 75.
- 30 *Lampert J.* The Many Futures of a Decision. N. Y.: Bloomsbury Academic, 2018. P. 6.
- 31 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления (январь 1981 года). Под ред. Ю.П. Сенокосова. М.: Прогресс; Культура, 1993. С. 115.
- 32 *Мамардашвили М.* Лекции о Прусте (психологическая топология пути). Под ред. Ю.П. Сенокосова. М.: Ad Marginem, 1995. С. 291.
- 33 *Коген Г.* Теория опыта Канта. С. 613.
- 34 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 343.
- 35 В некоторых дискуссиях, ведущихся в немецком идеализме после Канта, концепт само-рефлексивного сознания, статус самости рассматриваются в качестве «альтернативы картезианскому концепту субъекта, артикулированному у Вико» (*Kreuzer J.* Subject Formation and Self-relationships // *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie.* 2014. Bd. 39 (1). S. 87).
- 36 В современных исследованиях выделяется два вида самопознания: активное, через которое мы знаем наши собственные суждения, и пассивное, через которые мы знаем наши чувства (см., например: *Boyle M.* Two Kinds of Self-Knowledge // *Philosophy and Phenomenological Research.* London: Wiley, 2009. Vol. 78 (1). P. 133). Автор встает на защиту рефлексивного подхода к транспарентному самопознанию: *Boyle M.* Transparent Self-Knowledge // *Aristotelian Society Supplementary Volume.* Oxford: Oxford University Press, 2011. Vol. 85

- (1). P. 223–241. Значительная часть исследования другого автора – П. Богосиана посвящена анализу проблематики совместимости явления самопознания и экстерналистских концепций умственного содержания: *Boghossian P. Content and Justification: Philosophical Papers*. Oxford: Oxford University Press, 2008. P. 376; см. также: *Reed B. Self-knowledge and rationality // Philosophy and Phenomenological Research*. London: Wiley, 2010. Vol. 80(1). P. 164–181; *Cartwright P. The Opacity of Mind: An Integrative Theory of Self-Knowledge*. Oxford: Oxford University Press, 2011. P. 456.
- 37 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 52.
- 38 *Декарт Р.* Беседа с Бурманом. Устные ответы Рене Декарта на некоторые трудности, возникающие при чтении его «Размышлений» и других сочинений // Сочинения. Под ред. В.В. Соколова. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 2. С. 459.
- 39 См.: *Kramer J. D. Postmodern Music, Postmodern Listening*. Editor Robert Carl. London: Bloomsbury Academic, 2016. 400 p.
- 40 *Подорога В.* Антропограммы. Опыт самокритики. М.: Логос, 2014. С. 76–77.
- 41 *Гуссерль Э.* Письмо к Гофмансталь, 12 января 1907 г. // Ежегодник по феноменологической философии. 2015. Вып. 4. С. 307.
- 42 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 403. Именно от критического анализа способности суждения отталкивается П. Гордон в своей интерпретации неконцептуального художественного знания об Абсолюте. См.: *Gordon P. Art as the Absolute. Art's Relation to Metaphysics in Kant, Fichte, Schelling, Hegel, and Schopenhauer*. London, Oxford, New York, New Delhi, Sydney: Bloomsbury Academic, 2017. P. 5–61.
- 43 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Под ред. Е.М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2014. Т. 2. С. 1069 (исправлены ошибки в цитируемом тексте).
- 44 Цит. по: *Хинске Н.* Между Просвещением и критикой разума: этюды о корпусе логических работ Канта. Без примечаний: афоризмы. Пер. с нем. А.К. Судакова, Н.В. Мотрошиловой. Под ред. Н.В. Мотрошиловой. М.: Культурная революция, 2007. С. 98.
- 45 *Мамардашвили М.К.* Очерк современной европейской философии. М.: Прогресс-Традиция, Фонд Мераба Мамардашвили, 2010. С. 28.
- 46 *Рыклин М.* Фактура, слово, контекст: объект в традиции московского концептуализма // *Искусство*. 1989. № 10. С. 14.
- 47 *Рыклин М.* Фактура, слово, контекст: объект в традиции московского концептуализма. С. 14.
- 48 «Хвалима, но остается в пренебрежении» – строка из «Сатир» Ювенала.
- 49 *Кант И.* Критика практического разума // Сочинения на немецком и русском языках. Т. 3. Переработанный пер. с нем. Н.М. Соколова, редакционная коррекция перевода Э.Ю. Соловьева. Под ред. Э. Соловьева, А. Судакова, Б. Тушлинга, У. Фогеля. М.: Московский философский фонд, 1997. С. 723, 725 (перевод исправлен).
- 50 Сегодня проблема символа в философии Канта рассматривается в работах: *Cohen T. Why Beauty is a Symbol of Morality // Essays in Kant's Aesthetics*. Eds. T. Cohen and P. Guyer. Chicago: University of Chicago Press, 1982. P. 221–236; *Bielefeldt H. Kants Symbolik – ein Schlüssel zur kritischen Freiheitsphilosophie*. Freiburg: Breisgau; München: Alber, 2001. 214 S.

- 51 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Т. 1. С. 1032.
- 52 *Кант И.* Критика чистого разума. 2-е изд. С. 205 (В 134).
- 53 *Длушач Т.Б.* От Канта к Фихте. Сравнительно-исторический анализ. С. 272–273.
- 54 *Мамардашвили М.* Мой опыт нетипичен. СПб.: Азбука, 2000. С. 271. В другой работе философ пишет: «*Когито* Декарта есть фактически каждый раз реконструкция и указание на условие того состояния, в котором существует мир, о котором мы говорим так, как сказано и доказано в содержании (самого состояния. – Н.К.). И это условие – единственное настоящее основание для Декарта, а не какой-либо особый предмет или “субстанция”, натурально лежащая в основе мироздания. Речь идет не просто о началах, – скажем, о “вечном двигателе” Аристотеля. В этом смысле в античной философии все правильно, тут нечего подправлять. Но вот параллельного аппарата контроля в ней не было. И Декарт его вводит. И тем самым избегает натурализации онтологии и метафизики» (*Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 242–243).
- 55 *Коген Г.* Теория опыта Канта. С. 608.
- 56 У нас здесь нет возможности рассмотреть кантовскую постановку вопроса о соотношении логической и эстетической истины.
- 57 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 417 (В 316) (перевод исправлен).
- 58 Согласно Декарту, «свободная воля позволяет нам властвовать над собой и тем самым уподобляет нас до известной степени Богу, если только мы из-за собственного малодушия не потеряем прав, какие он нам дарует» (*Декарт Р.* Страсти души (пер. с фр. А.К. Сынопалова) // Сочинения. Под ред. В.В. Соколова. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1. С. 547).
- 59 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 437 (В 334) (перевод исправлен).
- 60 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 101.
- 61 «Декартовское упорство в вопросе о пропорциях и есть – держание сделанного интуицией. И одновременно это проблема выражения» (*Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 234).
- 62 Сегодня даже модель сложности в мозаике, внушенная анатомией живых существ, мыслится как «совместимая с дарвинизмом, не будучи строго дарвиновской. Она может быть обобщена в других областях: язык, литературное и музыкальное творчество, градостроительство, а также робототехника и астрофизика» (*Chapouthier G.* Les racines de la complexité en mosaïque // *Revue philosophique de la France et de l'étranger.* 2018. Т. 143. No. 1, 2018. P. 3).
- 63 *Мавринский И.И.* Комментарии // *Гуссерль Э.* Идея феноменологии. Пять лекций. СПб.: Гуманитарная академия, 2006. С. 203–204.
- 64 *Лекторский В.А.* Кант, радикальный конструктивизм и конструктивный реализм в эпистемологии // *Вопр. философии.* 2005. № 8. С. 14–15.
- 65 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 843.
- 66 *Соловьев В.С.* Примечания переводчика <к «Прологоменам ко всякой будущей метафизике, могущей возникнуть в смысле науки» И. Канта> // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 2000. С. 227.

- 67 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 192.
- 68 *Sarkar H.* Descartes' *Cogito*: Saved from the Great Shipwreck. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. P. 10.
- 69 Сегодня вопрос о причинах интереса к философии иногда сопоставляется даже с вопросом о заинтересованности в истории, литературе и религии. См.: *Gordon M., Wilkinson Ch.* Conversations on Truth. N. Y.: Continuum, 2009.
- 70 *Schmidt-Biggemann W.* Geschichtsphilosophie und Philosophiegeschichte: Einsichten und Paradoxien // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 2018. Bd. 66(1). S. 24.
- 71 *Фуко М.* Лекция от 5 января 1983 г. Первый час // Управление собой и другими. Курс лекций, прочитанных в Коллеж де Франс в 1982–1983 учебном году. Пер. с фр. А.В. Дьякова. СПб.: Наука, 2011. С. 24.
- 72 «Полагают, что [нечто] можно начать, несмотря на то, что это уже начато» (*Derrida J.* A taste for the secret, with M. Ferraris. Translated from the French and Italian by G. Donis. Edited by G. Dobis and D. Webb. Cambridge: Polity, 2001. P. 69).
- 73 *Zac S.* L'Idée de vie dans la philosophie de Spinoza. P.: Presses Universitaires de France, 1963. P. 137.
- 74 Исследователи выявляют неоднозначное отношение к эгологии даже в философии Гуссерля. Это, однако, «еще не означает, что Гуссерль порывает с эгологическим размещением (Einbettung) своей феноменологии. Собственно еще в “Картезианских медитациях”, то есть в работе, в которой центральным является анализ опыта чужого, доказывається, что “мир – это универсальная эгологическая проблема”, а также отмечается совпадение феноменологии самоконструирования Эго “с феноменологией вообще”. *Cogito*, как и прежде, остается отправным пунктом феноменологии Гуссерля, которая, однако, выводится далеко за пределы своих картезианских границ. Прафакты, которые Гуссерль отныне имеет в виду, отсылают к структурам фактичности, которые связаны с *cogito* и запечатлевают в нем неизменное указание на обладание миром, телесность, интересубъективность и историчность. В них выражается то, что можно было бы вслед за Э. Финком обозначить как “имманентное самопреодоление эгологии” у Гуссерля» (*Тенгели Л.* Феноменология и категории опыта // *Horizon.* Феноменологические исследования. СПб.: Санкт-Петербургский государственный университет, 2012. Т. 1 (2). С. 207).
- 75 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 989 (В 813).
- 76 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Т. 1. С. 769.
- 77 *Сенокосов Ю.* Почему Декарт? // Встреча с Декартом. Философские чтения, посвященные М.К. Мамардашвили. 1994 год. Под ред. В.А. Кругликова, Ю.П. Сенокосова. М.: Ad Marginem, 1996. С. 14.
- 78 *Мамардашвили М.* Классический и неклассический идеалы рациональности. М.: Логос, 2004. С. 13.
- 79 *Соловьев В.С.* Теоретическая философия // Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева. 2-е изд. В 10 т. Под ред. С.М. Соловьева и Э.Л. Радлова. Т. 9. СПб.: Просвещение, 1913. С. 102.

- 80 *Мотрошилова Н.В.* Мераб Мамардашвили: философские размышления и личный опыт. М.: Канон+, 2007. С. 30–31.
- 81 *Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание (А). С. 23 (А XIX).
- 82 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 529 (В 415).
- 83 *Мамардашвили М.К.* Беседы о мышлении. Под ред. Е.М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 544.
- 84 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 45 (В XL–XLI).
- 85 Сущность, чтейность, наличное бытие (*лат.*); некоторые комментаторы трактуют термин *haecceitas* в духе Иоанна Дунса Скотта как сущность индивидуальности.
- 86 *Соловьев В.С.* Теоретическая философия. С. 113.
- 87 *Декарт Р.* Размышления о первой философии, в коих доказывается существование Бога и различие между человеческой душой и телом. Пер. с лат. С.Я. Шейнман-Топштейн // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1994. Т. 2. С. 21.
- 88 *Фейерабенд П.* Против методологического принуждения // Избранные труды по методологии науки. Под ред. И.С. Нарского. Пер. с англ. и нем. А.Л. Никифорова. М.: Прогресс, 1986. С. 447.
- 89 *Фейерабенд П.* Против методологического принуждения. С. 404.
- 90 *Смирнов А.В.* О формализации умозаключения в процессуальной логике. Часть I // Философский журнал. 2017. Т. 10. № 4. С. 88.
- 91 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Т. 1. С. 750.
- 92 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 8.
- 93 Для понимания трактовки смысла творчества и искусства в религиозной эстетике Соловьева важно учесть результаты современных теологических трактовок этих понятий. Одна из последних работ на эту тему: *Oliver S.* Creation: A Guide for the Perplexed (Boston: Bloomsbury T&T Clark, 2017. P. 224), в которой дается исторический обзор отношений между теологическим, философским и научным толкованием творения; автор задается вопросом, что понимать под этим актом – разработанность мира или результат эволюционного процесса? Место открытия мира человеком определяется местом нахождения в театре чудесного действия Бога (the theatre of God's providential action).
- 94 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 909.
- 95 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 85.
- 96 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Т. 1. С. 751.
- 97 *Ларюэль Ф.* Представление не-философии. Доклад на заседании совместной француско-русской исследовательской группы (ИФ РАН, Москва, 21 октября 2010 г.) // Философия и культура. 2011. № 4. С. 99.
- 98 Среди последних работ на эту тему можно выделить исследования: *Morris K.* The Hard Problem of Understanding Decartes on Consciousness // The Bloomsbury Companion to the Philosophy of Consciousness. Ed. Dale Jacquette. London: Bloomsbury Publishing PLS, 2018. P. 12; *Ebbersmeyer S.* Die Theorien des Geistes von Descartes und Leibniz neu interpretiert // Deutsche Zeitschrift für Philosophie. 2018. Bd. 66(2). S. 260–265.

- ⁹⁹ Мамардашвили М.К. Беседы о мышлении. Под ред. Е.М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 464.
- ¹⁰⁰ Мамардашвили М.К. Беседы о мышлении. С. 464.
- ¹⁰¹ Мамардашвили М.К. Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Т. 1. С. 495.
- ¹⁰² Декарт Р. Правила для руководства ума (пер. с лат. Гарнцева) // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1. С. 78 (перевод исправлен); *Descartes R. Regulae ad directionem ingenii*. Amstelodami: Ex Typographia P. & S. Blaev. Prostant apud Janssonio. Waesbergios, Boom & Goethals, 1701. P. 3.
- ¹⁰³ Одна из последних работ, посвященных анализу концепции эго: *De l'ego à la personne: la conception cartésienne du moi. L'humain et la personne*. Added by L. Renault. F.-X. Putallaz, B. Schumacher (éd.). Paris: Université Paris-Sorbonne (Paris IV), 2008; *Vom ego zur Person. Die kartesianische Konzeption vom Ich. Der Mensch und die Person*. F.-X. Putallaz, B. Schumacher (éd.). Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2008.
- ¹⁰⁴ Без этого суфлера невозможно осмыслить важнейшие структуры эстетического опыта, например такую, как фотография, которая имеет, согласно Дж.Т. Микурии, собственное «глубокое время» (начиная с платоновского символа пещеры как описания камеры-обскуры до фотографирования божественного). Сама фотография рассматривается автором в контексте отношения философии и концепции света, в этом контексте как бы продумывается выражение Деррида: «каждая фотография имеет солнце». Она трактуется как философская беседа, в которой обсуждается человеческий импульс к «вызыванию света» (“the evoking of light”). См.: *Mikuriya J.Th. A History of Light. The Idea of Photography*. London: Bloomsbury Academic, 2018. 192 p.
- ¹⁰⁵ Декарт Р. Первоначала философии (пер. с лат. С.Я. Шейнман-Топштейн, с фр. Н.Н. Сретенского) // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1. С. 317.
- ¹⁰⁶ совокупность поэтических текстов (*лат.*).
- ¹⁰⁷ Мамардашвили М.К. Беседы о мышлении. С. 235–236.
- ¹⁰⁸ *Husserl E. Formale und transzendente Logik. Versuch einer Kritik der logischen Vernunft*. Halle: Max Niemeyer Verlag, 1929. S. 5.
- ¹⁰⁹ Декарт Р. Рассуждения о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках (пер. с фр. Г.Г. Слюсарева) // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1. С. 295 (перевод исправлен); *Descartes R. Discours de la Methode pour bien conduire la raison, et chercher la Verité dans les sciences // Oeuvres completes et annexes: 22 titres annotés, completes et illustrés*. P.: Arvensa éditions, 2015. P. 100–101.
- ¹¹⁰ Декарт Р. Рассуждения о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Рассуждения о методе. С приложениями «Диоптрика», «Метеорь», «Геометрия». Ред., пер. Г.Г. Слюсарева, А.П. Юшкевича. М.: изд-во Академии наук СССР, 1953. С. 96.
- ¹¹¹ Севальников А.Ю. Физика и философия: старые проблемы и новые решения // *Анатомия философии: как работает текст / Отв. ред. Ю.В. Синеокая*. М.: Издательский дом ЯСК, 2016. С. 879.
- ¹¹² Мамардашвили М. Картезианские размышления. С. 243.
- ¹¹³ Мамардашвили М.К. Очерк современной европейской философии. С. 29.

- 114 Но проблема невидимого внутренне связана с метафизическим анализом эстетических состояний: «метафизическое = все, чему нельзя придать смысл в пределах и границах нашей жизни и в терминах наших жизненных содержаний (мол, должно оправдываться, вознаграждаться, показывать себя) и что, тем не менее, есть (невидимое), и без чего требования *факта* недействительны (а он – факт). Невидимое – в абсурде, парадоксе, юморе (поди определи!). Просто свойства тигля, матрицы, в которой мы сами рождаемся, и поэтому неанализируемые» (*Мамардашвили М.К.* Материалы к лекциям // *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути (М. Пруст. «В поисках утраченного времени»). Т. 1. С. 730).
- 115 URL: <http://fb.ru/article/315352/feniks-eto-ptitsa-kotoraya-simvoliziruet-vechnoe-obnovlenie-i-bessmertie> (дата обращения: 28.06.2018).
- 116 *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание (Метафизические рассуждения о сознании, символике и языке). М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. С. 202.
- 117 *Аристотель.* Метафизика (V, 1; 1013 а 20). С. 145.
- 118 *Грин Б.* Элегантная Вселенная. Суперструны, скрытые размерности и поиски окончательной теории. М.: Едиториал УРСС, 2004. С. 115.
- 119 *Мамардашвили М.* Классический и неклассический идеалы рациональности. С. 60–61.
- 120 *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. (М. Пруст «В поисках утраченного времени»). СПб.: Издательство русского христианского гуманитарного института; журнал «Нева», 1997. С. 457–458.
- 121 *Аристотель.* Метафизика (V, 12; 1019 а 15). С. 162.
- 122 *Аристотель.* Метафизика (XII, 3; 1070 а 5). С. 302.
- 123 *Аристотель.* Поэтика (1450b 25). Под ред. А.И. Доватур, Ф.Х. Кессиди. Пер. М.Л. Гаспарова. // Сочинения. В 4 т. М.: Мысль, 1983. Т. 4. С. 653
- 124 *Аристотель.* Поэтика (1451b 30). С. 656.
- 125 *Севальников А.Ю.* Физика и философия: старые проблемы и новые решения. С. 890.
- 126 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 109.
- 127 *Мамардашвили М.К.* Психологическая топология пути. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 1021.
- 128 *Мамчур Е.А.* Образы науки в современной культуре. М.: Канон+, 2008. С 196.
- 129 «святостью мельчайших частиц» (*англ.*).
- 130 *Михайлов К.А.* Теоретическая философия Иммануила Канта и современная логика. Опыт нового прочтения «Критики чистого разума». Изд. 2-е, испр. М.: ЛЕНАНД, 2018. С. 294.
- 131 *Декарт Р.* Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках. С. 255 (перевод исправлен); *Descartes R.* Discours de la Methode pour bien conduire la raison, et chercher la Vérité dans les sciences. P.: Chez Antoine-Augustin Renouard, 1824. P. 19.
- 132 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 231 (В 155).
- 133 *Соболева М.Е.* Как читать Канта, или Кант в контексте современных эпистемологических дискуссий в западном аналитическом кантоведении // *Вопр. философии.* 2018. № 3. С. 136.

- ¹³⁴ Гуссерль Э. Картезианские медитации. Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. С. 16 (перевод исправлен); *Husserliana. Edmund Husserl. Gesammelte Werke. Bd. 1. Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*. Hrsg. von S. Strasser. Haag: Martinus Nijhoff, 1950. S. 46. Ср. перевод Д.В. Складнева: «Вместо единой живой философии мы имеем выходящий из берегов, но почти бессвязный поток философской литературы; вместо серьезной полемики противоборствующих теорий... мы имеем лишь видимость научных выступлений и видимость критики, одну лишь видимость серьезного философского общения друг с другом и друг для друга» (Гуссерль Э. Картезианские размышления. СПб.: Наука, Ювента, 1998. С. 54).
- ¹³⁵ Соловьев В.С. La Sophia (пер. на рус. яз. А.П. Козырева) // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 2. М.: Наука, 2000. С. 13, 15. Одна из последних работ о метафизических аспектах смеха – *Brès Y. Le rire comme sourire // Revue philosophique de la France et de l'étranger*. 2018. Paris: Presses Universitaires de France, 2018. Т. 143. No. 2. P. 233–246.
- ¹³⁶ Соловьев В.С. Кризис западной философии (против позитивистов) // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 2000. С. 44.
- ¹³⁷ Гуссерль Э. Картезианские медитации (пер. с нем. В.И. Молчанова). Серия «Философские технологии». М.: Академический проект, 2010. С. 12.
- ¹³⁸ Гуссерль Э. Картезианские медитации. С. 12.
- ¹³⁹ Современные трактовки интенциональности волнения представлены в исследовании: *Teroni F. Émotions et moi, et moi, et moi // Revue philosophique de la France et de l'étranger*. 2016. Т. 141. No. 2. P. 161–178.
- ¹⁴⁰ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1: Общее введение в чистую феноменологию. 2-е изд. Пер. с нем. А.В. Михайлова. М.: Академический проект, 2015. С. 292 (перевод исправлен); *Husserl E. Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie. Teil 1. Halle: Verlag von Max Niemeyer, 1913. S. 189.*
- ¹⁴¹ Соловьев В.С. Теоретическая философия. С. 116.
- ¹⁴² Декарт Р. Рассуждение о методе, чтобы верно направлять свой разум и отыскивать истину в науках // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1. С. 256.
- ¹⁴³ *Minch D. Eschatological Hermeneutics. The Theological Core of Experience and Our Hope for Salvation. London: Bloomsbury Publishing, 2018. P. 7.*
- ¹⁴⁴ Декарт Р. Первоначала философии. С. 274.
- ¹⁴⁵ Декарт Р. Письмо к Арно, 29 июля 1648 г. // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 2. С. 565.
- ¹⁴⁶ *Eckartsberg R. von. Maps of the Mind. The Cartography of Consciousness. – In: Valle R.S., von Eckartsberg R. The Metaphor of Consciousness. Boston: Springer, 1989. P. 21.*
- ¹⁴⁷ Мамардашвили М. Картезианские размышления С. 148–149.
- ¹⁴⁸ Соловьев В.С. Кризис западной философии (против позитивистов) // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 1. М.: Наука, 2000. С. 45.
- ¹⁴⁹ Деррида Ж. Письмо и различие (ред. В.Ю. Кузнецов, пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина). Серия «Концепции». СПб.: Академический проект, 2000. С. 59.

- 150 *Декарт Р.* Письмо к Х. Деруа (пер. с лат. и фр. Я.А. Ляткера, С.Я. Шейнман-Топштейн) // Сочинения. В 2 т. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1. С. 607.
- 151 *Декарт Р.* Первоначала философии С. 326.
- 152 незыблемый фундамент (*лат.*).
- 153 сущее (*лат.*).
- 154 сотворенного сущего (*лат.*).
- 155 бесконечное сущее (*лат.*).
- 156 несотворенное сущее (*лат.*).
- 157 *Хайдеггер М.* Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Библихина. 5-е изд. М.: Академический проект, 2015. С. 24 (перевод исправлен); *Heidegger M.* Sein und Zeit // Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Band 2. Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem “Hüttenexemplar”. Herausgegeben von F.-W. von Herrmann. Frankfurt a/M.: V. Klostermann, 1977. S. 33.
- 158 См.: *Доброхотов А.Л.* Категория бытия в классической западноевропейской философии. М.: изд-во Московского университета, 1986. С. 177–186.
- 159 *Васильев В.В.* Сознание и вещи: опыт феноменологической онтологии. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2014. С. 12.
- 160 *Хайдеггер М.* Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Библихина. 5-е изд. М.: Академический проект, 2015. С. 24–25 (перевод исправлен); *Heidegger M.* Sein und Zeit // Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Band 2. Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem “Hüttenexemplar”. Herausgegeben von F.-W. von Herrmann. Frankfurt a/M.: V. Klostermann, 1977. S. 33.
- 161 *Хайдеггер М.* Бытие и время. Пер. с нем. В.В. Библихина. 5-е изд. М.: Академический проект, 2015. С. 24–25 (перевод исправлен); *Heidegger M.* Sein und Zeit // Gesamtausgabe. 1. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1914–1970. Bd. 2. Unveränderter Text mit Randbemerkungen des Autors aus dem “Hüttenexemplar”. Herausgegeben von F.-W. von Herrmann. Frankfurt a/M.: V. Klostermann, 1977. S. 33.
- 162 *Декарт Р.* Первоначала философии С. 317.
- 163 *Мамардашвили М.* Под знаком Картезия. С. 413.
- 164 «первоначала не поддаются определению» (Платон).
- 165 *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. С. 30.
- 166 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 12.
- 167 *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. С. 33.
- 168 *Мамардашвили М.К.* Беседы о мышлении. Под ред. Е.М. Мамардашвили. М.: Фонд Мераба Мамардашвили, 2015. С. 500.
- 169 Анализу страстей души в контексте декартовского понимания человеческой природы посвящена интересная работа: *Besnier B., Moreau P.-F., Renault L.* Nature humaine et passions selon Thomas d’Aquin et Descartes. Maître de conférences, Université Paris-IV Sorbonne. Paris: Presses Universitaires de France, 2003. 320 p. Эстетический анализ человеческой природы можно найти в статье: *Noë A.* Strange Tools: Art and Human Nature // *The British Journal of Aesthetics*. Oxford: British Society of Aesthetics, Oxford University Press, 2018. Vol. 58. P. 101–105 // *The British Journal of Aesthetics*. Vol. 58. 27 February 2018, P. 101–105.
- 170 «поэтически живет человек» (пер. с нем. В.В. Библихина).

- 171 *Гайденок П.П.* Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. М.: Республика, 1997. С. 386.
- 172 *Соловьев В.С.* Критика отвлеченных начал // Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 3. 1877–1881. М.: Наука, 2001. С. 249.
- 173 *Рикёр П.* Я-сам как другой (пер. с фр. Б.М. Скуратова). Под ред. И.С. Вдовиной. М.: изд-во гуманитарной литературы, 2008. С. 22.
- 174 Как полагает французский исследователь, отличая понятие злого гения от других понятий в философии Декарта, мы «даем себе средства для распознавания специфичности cogito» (*Bouchilloux H. Le cogito de la Seconde Méditation: une protestation contre le Malin genie // Revue philosophique de la France et de l'étranger.* 2015. Т. 140. No. 1. P. 3).
- 175 *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. С. 34–35 (перевод исправлен).
- 176 *Рикёр П.* Я-сам как другой. С. 22.
- 177 *Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание. С. 479 (А 382).
- 178 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 771.
- 179 ничего более (*лат.*).
- 180 *Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание. С. 493, 495 (А 395–396). Литературные способности Канта анализируются в работе: *Volker G. Immanuel Kant. Vernunft und Leben.* Reclam Verlag, Stuttgart 2002. 380 S., а совокупность метафор в «Критике чистого разума» – в работе: *Eichberger T. Kants Architektur der Vernunft : zur methodenleitenden Metaphorik der Kritik der reinen Vernunft.* Freiburg: Alber, 1999. 228 p.
- 181 Говоря о тайне соединения души и тела, М. Мамардашвили писал: «Соединение, которое существует де-факто, есть совершенно *особый* и выделенный факт, действующий практически, а вот объяснить его невозможно. Невозможно дать его рациональную модель, хотя он сам есть рациональность, великое чудо рациональности, состоящее в том, что предмет в самом себе содержит причину того, что он именно такой, а не иной. Но проявляется это лишь при рассмотрении конкретного человека, который, например, своей мыслью движет ногами и руками или у которого в «естественном свете» гармонически (или, как сказал бы Монтень, *à propos*) сходятся факты или жизненные обстоятельства, не соединимые вместе никакими целенаправленными и волепроизвольными мысленными силами и расчетами. Де-факто есть, а понять *еще* невозможно» (*Мамардашвили М.* Кантианские вариации. С. 104–105). Одна из последних работ на тему соотношения души и тела в картезианстве – *Flage D.E. Descartes and the real Distinction between Mind and Body // The Review of Metaphysics.* N. Y.: Philosophy Education Society Inc., 2014. Vol. 68. No. 1. P. 93–106.
- 182 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 172.
- 183 *Heubel F.* Criticism as an Exercise About negative Dialectics as a Way of aesthetic Culture // *Allgemeine Zeitschrift für Philosophie.* Hildesheim: Frommann-Holzboog, 2015. Bd. 40 (1). S. 63.
- 184 *Деррида Ж.* Поля философии (под ред. В. Кузнецова, пер. с фр. Д.Ю. Кралечкина). Серия «Философские технологии». М.: Академический проект, 2012. С. 336.
- 185 *Мамардашвили М.К., Пятигорский А.М.* Символ и сознание (Метафизические рассуждения о сознании, символическом языке). М.: Прогресс-Традиция; Фонд Мераба Мамардашвили, 2009. С. 163.

- ¹⁸⁶ *Деррида Ж.* О грамматологии (пер. с фр. Н. Автономовой). М.: Ad Marginem, 2000. С. 505–506.
- ¹⁸⁷ *Valéry P.* Cahiers. Édition de J. Robinson. Collection Bibliothèque de la Pléiade. T. I–II. Paris: Editions Gallimard, 1973–1974. Vol. 1. P. 518.
- ¹⁸⁸ *Гуссерль Э.* Медитации. С. 3–14.
- ¹⁸⁹ *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по истории философии. 2-е изд., стереотип. (пер. Б. Столпнера). Серия: «Слово о сущем». Т. 5. СПб.: Наука, 2006. Кн. 3. С. 318.
- ¹⁹⁰ *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. С. 38.
- ¹⁹¹ Сегодня эпистемологически ставится даже проблема «обмана себя (self-deception)» (*Meylan A. L'évaluation de la duperie de soi: Butler, Clifford et la philosophie contemporaine // Revue philosophique de la France et de l'étranger.* 2018. Т. 143. No. 3. P. 357).
- ¹⁹² *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. Пер. с нем. В.И. Молчанова. М.: Академический проект, 2010. С. 38.
- ¹⁹³ *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 139.
- ¹⁹⁴ *Спиноза Б.* Этика. Пер. с лат. Н.А. Иванцова // Сочинения. В 2 т. Т. 1. СПб.: Наука, 1999. С. 338.
- ¹⁹⁵ *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 423 (исправлена ошибка в переводе).
- ¹⁹⁶ *Соловьев В.С.* <План работы без названия> // Полное собрание сочинений. В 20 т. М.: Наука, 2000. Т. 2. С. 173.
- ¹⁹⁷ субстанцию мышления (*лат.*).
- ¹⁹⁸ разум или душу (*лат.*).
- ¹⁹⁹ *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. С. 38–39.
- ²⁰⁰ *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 141.
- ²⁰¹ *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 347–348.
- ²⁰² *Докучаев И.И.* Эдмунд Гуссерль. СПб.: Наука, 2017. С. 70.
- ²⁰³ *Гуссерль Э.* Картезианские медитации. С. 39–40.
- ²⁰⁴ Как подчеркивает Гуссерль, «феноменологическое *ἐποχή*, которого требует от философствующего ход очищенных Картезианских медитаций, приостанавливает значимость бытия объективного мира и тем самым целиком и полностью исключает его из сферы суждений, а следовательно, значимость бытия как всех объективно апперципированных фактов, так и фактов внутреннего опыта. Для меня, медитирующего Я, которое, находясь и пребывая в *ἐποχή*, полагает себя исключительно в качестве о с н о в ы з н а ч и м о с т и всех объективных значимостей и основ, не существует, таким образом, никакого психологического Я, никаких психологических феноменов в смысле психологии, т. е. в качестве составных частей человека как психофизического существа» (*Гуссерль Э.* Картезианские медитации. С. 40).
- ²⁰⁵ *Рассел Б.* История западной философии. Под ред. В.В. Целищева. Пер. с англ. М.: AST Publishers, 2016. С. 887–888.
- ²⁰⁶ *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 134–135.
- ²⁰⁷ *Кришнамурти Дж.* Свобода от известного (пер. с англ. С. Матвеева). М.: Амрита-Русь, 2017. С. 170.

- 208 «Душа, вынося собственные суждения, чувствует себя приподнятой, когда она, отдаваясь при их созерцании, безотносительно к их форме, во власть способности воображения, а также отдаваясь разуму, приведенному с нею в связь, хотя и совершенно без определенной цели, и лишь расширяющему эту способность – когда душа находит, что вся способность воображения все же несоизмерима идеям разума» (*Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 283).
- 209 «Трансформированная приставками психика сращена с осознанием. То есть, другими словами, в феномене осознания мы имеем трансцендентальное, непсихологическое или эмпирическое сознание, но *видим* и *переживаем* его в теле (или через тело) наглядного психологического или эмпирического “я”, эмпирического сознания, в котором образуется, например, внутреннее время и другие жизненные сращения, представляющие собой производные, вторичные третичные структуры-феномены индивидуального сознания» (*Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 130).
- 210 *Лекторский В.А.* Кант, радикальный конструктивизм и конструктивный реализм в эпистемологии // *Вопр. философии.* 2005. № 8. С. 14.
- 211 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 923, 925.
- 212 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 843.
- 213 *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. С. 144.
- 214 Ее утверждения «должны были бы основываться, естественно, на принципах и общих понятиях о мыслящих существах вообще. Вместо этого мы находим, что всеми управляет единичное представление *я емь*, которое именно потому, что оно (неопределенно) выражает чистую формулу всего моего опыта, провозглашает себя всеобщим положением, значимым для всех мыслящих существ, и, пусть будучи во всех отношениях единичным суждением, оно содержит в себе внятность видимого, видимость абсолютного единства условий мышления вообще и потому распространяется за те пределы, которых мог бы достигнуть возможный опыт» (*Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание. С. 505 (А 405)).
- 215 *Кант И.* Критика чистого разума. С. 233 (В 158).
- 216 *Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание. С. 157, 159 (А 108).
- 217 См.: *Мотрошилова Н.В.* Комментарии к новой редакции перевода «Критики чистого разума» // *Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание. С. 737.
- 218 *Мамардашвили М.К.* Лекция 4. Из курса лекций по Декарту, 1973 год // *Встреча с Декартом.* С. 374.
- 219 *Тушинг Б., Фогель У.* Послесловие немецких эдиторов // *Кант И.* Критика чистого разума. Первое издание. С. 543.
- 220 *Асмус В.Ф.* Собр. соч.: в 7 т. Т. 4: Кант. Агностицизм и интуиция. М.: ЛЕ-НАНД, 2015. С. 619.
- 221 *Кант И.* Критика способности суждения. Первое введение в «Критику способности суждения». С. 401.

The Aesthetic Space of the Philosophy of All-Unity and Phenomenology: Transcendentalism and Creativity

Nikolay A. Kormin

The Department of aesthetics, Institute of philosophy, Russian Academy of Sciences.
12/1 Goncharnaya St., Moscow, 109240, Russian Federation; e-mail: n.kormin@yandex.ru

In the monograph are considered interpretations of Cartesianism in the philosophical and aesthetic heritage of I. Kant, V. Solovyov and E. Husserl, the meaning of the philosophy of Descartes, the Western transcendental tradition and Russian philosophy of Integral Knowledge for the analysis of contemporary debates about the nature of art, the relation of aesthetic and scientific knowledge (in particular, quantum mechanics), sources of egological tradition are traced in the philosophy of art.

Keywords: V. Solovyov, E. Husserl, Cartesianism, I. Kant, Transcendental tradition, Aesthetic knowledge, Art Philosophy, Art Quantum mechanics, Egological tradition

Научное издание

Кормин Николай Александрович

**Эстетическое пространство философии всеединства
и феноменологии: трансцендентализм и творчество**

*Утверждено к печати Ученым советом
Института философии РАН*

Художник *Н.Е. Кожина*

Технический редактор *Ю.А. Аношина*

Корректор *И.А. Мальцева*

Лицензия ЛР № 020831 от 12.10.98 г.

Подписано в печать с оригинал-макета 04.12.18.

Формат 60x84 1/16. Печать офсетная. Гарнитура Times New Roman.

Усл. печ. л. 8,00. Уч.-изд. л. 7,00. Тираж 500 экз. Заказ № 39.

Оригинал-макет изготовлен в Институте философии РАН

Компьютерная верстка: *Ю.А. Аношина*

Отпечатано в ЦОП Института философии РАН

109240, г. Москва, ул. Гончарная, д. 12, стр. 1

Информацию о наших изданиях см. на сайте Института философии

https://iphras.ru/books_arhiv.htm