

С. Б. Никонова

ФИЛОСОФИЯ КАНТА
И ОСНОВАНИЯ
ПРОЦЕССА ЭСТЕТИЗАЦИИ
В СОВРЕМЕННОЙ
КУЛЬТУРЕ

Рассматривается вопрос о возможности обнаружения оснований процесса эстетизации современной культуры в структуре кантовской философии. Прослеживается связь кантовской эстетики с наукой и моралью, выявляется влияние Канта на романтическую философию искусства. Утрата современной эстетикой своих классических границ показывается как берущая начало в кантовской философии, которая, казалось бы, эти границы впервые четко определяет.

The article discusses the possibility of detecting the grounds of the aesthetization process in modern culture in the structure of the Kantian philosophy. The connection of Kant's aesthetics with science and morality is traced, and also Kant's influence on the romantic philosophy of art is revealed. The loss of its classical boundaries by modern aesthetics is shown as originated in the Kantian philosophy, though it was this very philosophy in which these boundaries were once defined.

Ключевые слова: эстетика, процесс эстетизации, рефлектирующая способность суждения, субъективность.

Key words: aesthetics, aesthetization process, reflective judgment, subjectivity.

В западной философской мысли последнего времени уделяется большое внимание эстетике и всему, что так или иначе ассоциируется с «эстетическим» (чувствам, привлекательности внешней формы, искусству и т.п.). Причем эта сфера рассматривается как всепроникающая, существенная для любых сторон жизни. В таком контексте некоторым теоретикам эстетическая система Канта начинает представляться несколько ограниченной. Уместно вспомнить упрек, который в адрес Канта высказывает Р. Рорти, полагающий, что выделение эстетики в узкую область исследования было пагубным как для понимания того, что есть эстетическое, так и для функционирования всех иных, деэстетизированных таким образом сфер человеческой жизни (в первую очередь, конечно, науки и морали). Рорти называет эстети-

ку, ссылаясь при этом также на Дьюи и Хайдеггера, «одним из самых неудачных изобретений Канта» [8, с. 10].

Нужно отметить печальную констатацию взаимосвязи выделения эстетики в отдельную сферу и деэстетизации всех прочих сторон жизни. В этом контексте часто ссылаются на слова С. С. Аверинцева о том, что «пока эстетики как таковой нет, нет и того, что не было бы эстетикой» [1, с. 38]. И именно подобное распространение эстетики за свои очерченные классической традицией пределы кажется близким современной мысли.

Кроме того, приведенный упрек Рорти в отношении определения границ эстетики состоит также в том, что сфера эстетического в результате ее автономизации перестает восприниматься как «серьезная». Это можно связать уже с самим распространившимся в Новое время общим убеждением в субъективности эстетического суждения — первой предпосылки появления автономной эстетики. Но можно сказать, что Кант, построивший свою эстетическую систему целиком в модусе «как если бы» и находящий ее наиболее чистое применение в удовольствии, которое возникает от созерцания цветов, орнаментов, райских птиц и прочего [6, с. 67], подводит теоретический базис под это невольно возникающее ощущение. Можно обратить внимание на то, что, вычлняя чистое эстетическое суждение, философ фактически противопоставляет ему суждение о любых «серьезных» вещах (например, об идеале, совершенстве) как о том, что не является чисто эстетическим. И даже в области искусства «свободная» красота обнаруживается им скорее в орнаментах на рамах картин, чем в самих картинах.

Последующая традиция настороженно относилась к указанному ограничению, и весь XIX в. стремился увидеть в искусстве высшую и универсальную способность человеческого духа, а мир представить как совершенное произведение, созданное божественным актом творчества, так что художник оказывался, по сути, богоподобным. Тем не менее этот осадок «несерьезности», постоянно остающееся где-то рядом сознание того, что мы имеем здесь дело лишь с «вымыслом», с тех пор всегда отравляли своим присутствием восхищенный полет романтического воображения. Данная ситуация с особой четкостью обозначается П. П. Гайденко. Рассуждая о трагедии романтического художника, она говорит: «...даже когда его воображение в минуту вдохновения создает целостный и законченный образ, он знает, что этот образ — лишь сон, лишь сказка. И хотя он и говорит, что сказка выше реальности, но сам в глубине рефлектирующего сознания, может быть втайне от себя, знает, что, называя сказку высшей реальностью, он лишь выдает нужду за добродетель» [2, с. 129]. И именно в сказанном исследователница видит исток нового мировоззрения, определившего собою все дальнейшее развитие европейской культуры. Это исток иронического отношения к миру, но в то же время тяжелейшего внутреннего конфликта, разрыва. Однако это также исток бесконечной возможности творчества и свободного, а можно сказать, научного интереса к разнообразию реальностей, плюралистического мышления. Только не принимая всерьез ни своих собственных, ни чьих-либо еще предпосылок, относясь к ним иронически, т.е. как к некоторой исторической условности, иллюзии, вымыслу, можно полноценно, объективно и незаинтересованно изучать любые формы человеческой жизни, поведения людей [2, с. 134]. А таким образом можно приблизиться к тому самому либеральному этическому состоянию, которое приветствует Рорти.

Как будто бы желая противостоять эстетизму романтического порыва, Гегель смещал предмет эстетического чувства — искусство — из центра на периферию, полагая его лишь первой, преодоленной стадией развития духа. Однако и здесь ирония, связанная с эстетическим восприятием, выступала на первый план. Ведь именно развитие эстетики, по Гегелю, знаменует собой конец искусства как того, что могло бы восприниматься серьезно: «Мы можем находить греческие статуи богов превосходными, а изображение Бога Отца, Христа и Марии достойными и совершенными, — это ничего не изменит: мы все же не преклоним колен» [3, с. 172]. Но встав в центр гегелевской системы абсолютного духа, такая отстраняющая рефлексия заменяет искусство как чувственное явление идеи иными сферами, направленными на серьезную и высшую цель: достижение абсолютного самосознания (что оказывается, впрочем, концом не только искусства, но и вообще всей истории). Мир здесь субъективизируется, но субъект придает ему собственную высшую цель, избегая эстетической иронии.

Должно быть, впервые осознанного и четкого выражения бесцельность и тотальная ироничность любых человеческих усилий достигают у Ницше, ниспровергающего возможность какой-либо абсолютной истины в науке или морали, которые, по его мнению, с некоторых пор, осознавая свою бесцельность, сами развиваются по принципам искусства и воспринимаются, таким образом, не более чем эстетически, иронически, отстраненно, на уровне вымысла или иллюзии. Мир может быть оправдан только как эстетический феномен, — говорит Ницше, открывая дорогу тотальной эстетизации, а вместе с тем и глобальной виртуализации мира, приданию всей реальности легкого оттенка воображаемого. И потому можно было бы сказать, что именно со времен Ницше реальность начинает мыслиться отчасти эстетически, а эстетика вновь утрачивает статус автономной сферы, распространяясь повсюду, становясь тем, что современный немецкий теоретик В. Вельш назвал новой «первой философией».

Однако сам Вельш придерживается, как кажется, несколько другой точки зрения. Открывая работу, посвященную феномену тотальной эстетизации современной культуры (но при этом носящую название «Разрушение эстетики», что, вероятно, может подчеркивать уничтожение ее классических границ), он говорит: «Со времен Канта мышление модерна исходило из интуиции о том, что природа фундаментальных условий существования, которые мы называем реальностью, является эстетической. Реальность вновь и вновь подтверждалась в качестве конституируемой не столько “реалистически”, сколько “эстетически”. И куда бы эта интуиция ни проникала — а к настоящему моменту уже практически повсюду — эстетика теряла характер отдельной дисциплины, относящейся исключительно к искусству, и приобретала гораздо более широкий смысл всеобщего проводника (*medium*) к пониманию реальности. Это имело своим результатом возрастание значимости эстетической мысли в современном мире, а также появление необходимости изменений в структуре эстетики так, чтобы она могла стать эстетикой за пределами традиционного понимания эстетики, охватывающей весь спектр *aesthesis'a* в повседневной жизни, науке, политике, искусстве, морали и т.д.» [11, р. IX].

Интересны здесь, по крайней мере, два момента. Во-первых, Вельш связывает начало «эстетического» восприятия реальности с Кантом, так, словно бы именно последний каким-то образом указал на то, что «природа

фундаментальных условий существования» эстетическая. Во-вторых, невзирая на то что, казалось бы, как раз у кёнигсбергского мыслителя эстетика становится в полном смысле обособленной, оформленной, отдельной дисциплиной (за это, как мы уже говорили, его упрекает Рорти), Вельш именно с деятельностью Канта соотносит начало процесса проникновения эстетики во все сферы, разрушения традиционного понимания эстетики — того самого, которое, как представляется, Кантом и было сформулировано.

Поскольку Вельш не развивает данный тезис, являющийся для него, судя по всему, само собой разумеющимся, попробуем найти его основания в структуре самой кантовской мысли или, иными словами, попытаемся проследить, что в ее структуре могло привести к такому заключению. Возможно, это позволило бы обнаружить в ней истоки процесса эстетизации, который многими как западными, так и отечественными мыслителями обозначается в качестве одной из главных черт современной культуры.

Чтобы определить данные основания, вернемся еще раз к уже цитированному рассуждению Аверинцева, а точнее к тому контексту, в котором оно им высказано. За критической оценкой мыслителя автономной европейской эстетики часто ускользает от внимания его общий порыв определить специфику эстетического суждения, сформировавшуюся в этой традиции, в сравнении с суждениями, направленными на те же, казалось бы, предметы (красоту, искусство и т.п.) и свойственными предшествующим эпохам. И чтобы выяснить таковую специфику, Аверинцев обращается вновь именно к Канту, однако не к третьей, но к первой «Критике», именно к тому пассажи, в котором философ, по словам Аверинцева, «разделяется» с понятием бытия, характерным для античной и средневековой метафизики. Кант пишет: «Ясно, что *бытие* не есть реальный предикат, иными словами, оно не есть понятие о чем-то таком, что могло бы быть прибавлено к понятию вещи. Оно есть только полагание вещи или некоторых определений само по себе. В логическом применении оно есть лишь связка в суждении» [4, с. 452]. Хотя, как говорит Аверинцев, Кант пишет это «в тоне спокойнейшей самоочевидности» [1, с. 42], тем не менее такое представление о бытии в высшей степени чуждо другим эпохам. Античностью и Средневековьем, как полагает Аверинцев, бытие мыслится как то, что обладает наибольшей полнотой положительного содержания. И именно из этого проистекает несходное с новоевропейским представление о красоте: она выступает здесь как совершенство, высшая полнота бытия или «цветение бытия», по словам Плотина. В то же самое время для оценивающего взгляда новоевропейского субъекта красота становится ценностью [1, с. 45]. Таким образом, происходит то, что можно охарактеризовать вслед за Ю.В. Перовым как «гносеологизацию эстетики» [7, с. 247]. Об этом же говорит и Аверинцев: «“Совершенство” онтологично, “ценность” — скорее гносеологична, ибо соотносена с субъектом» [1, с. 45].

Но указанное означает, что суть переворота, совершаемого новоевропейской философией в целом и нашедшего свою явственную формулировку в системе Канта, в которой, можно сказать, новоевропейская мысль окончательно и открыто порывает с древней метафизической традицией, состоит в критике понятия бытия. Оно, как следует из приведенной цитаты, лишается статуса «реальности». Но вслед за тем, соответственно, и «реальность» теряет какое-либо соотношение с бытием, свой онтологический статус, попадая в гносеологическую перспективу субъекта. Однако это от-

нюдь не значило бы еще, что «реальность» начинает восприниматься, как утверждает Вельш, эстетически. И к тому же поскольку такой жест по погружению реальности в перспективу мыслящего субъекта можно рассматривать как характерный для всего Нового времени, по крайней мере с Декарта, до сих пор трудно понять, почему начало процесса эстетизации Вельш связывает именно с Кантом. Но, собственно, для того чтобы данная процедура получила возможность рассматриваться как эстетическая, должна быть сперва определена сама эстетика: возникнуть, выделиться и занять должное место в структуре способностей субъекта. Последнее и осуществляется в системе Канта.

Итак, какое же место отводит Кант эстетической способности суждения в системе познавательных способностей? В начале введения, предпосланного «Критике способности суждения», философ определяет это место из-за необходимости установления некоей взаимосвязи разорванных между собою и независимых сфер природы и свободы, задаваемых соответственно законами рассудка и разума. Они настолько различны, что, казалось бы, между ними невозможен никакой переход, и все же, хотя мир природы не может никак влиять на мир свободы, Кант утверждает, что обратное влияние *должно* быть: «...а именно, понятие свободы должно сделать действительной в чувственном мире цель, заданную его законами, и, следовательно, необходимо мыслить природу таким образом, чтобы закономерность ее формы соответствовала по крайней мере возможности целей, которые должны быть осуществлены в ней по законам свободы» [6, с. 15]. Таким образом, это долженствование связано с требованиями разума. Однако соответствие им природы, по сути дела, не может восприниматься иначе, как случайное, превосходящее возможные ожидания, и поэтому связано с возникновением при обнаружении такого соответствия некоего особого чувства — удовольствия. Указанное определение Кант дает рефлектирующей способности суждения в качестве способности самостоятельно находить общее правило там, где изначально дано только особенное. Она не является законодательной в отношении природы, давая правило только себе самой, и тем не менее только благодаря тому, что подобное правило, подобный априорный принцип в структуре сознания есть, мы способны вообще соотносить многообразие эмпирических законов природы с представлением о некоем ее единстве и целесообразности. Таким образом мы осуществляем акт оценки: оцениваем природу в согласии с требованиями, выдвигаемыми нашей свободной целеполагающей способностью.

Критический порыв Канта здесь, возможно, наиболее явный, поскольку философ не предписывает природе целесообразности, однако, стремясь к обнаружению всех способностей, находит, что в нас наличествует способность воспринимать природу, *как если бы* она была целесообразной: «...целесообразность природы есть частное априорное понятие, которое имеет свой источник только в рефлектирующей способности суждения. Ибо приписывать продуктам природы нечто, подобное отношению природы в них, к целям нельзя; этим понятием можно пользоваться лишь для того, чтобы рефлексировать о них с точки зрения связей явлений в природе, данной в соответствии с эмпирическими законами» [6, с. 21]. Ввиду же того что способность эта обнаруживается как дающая правило только самой себе, но не природе, вся целесообразность природы оказывается исключительно и только субъективной: никакого «объективного» мира (хотя

он также находится в зависимости от априорной структуры сознания субъекта), или того, что можно было бы назвать «объективной реальностью», здесь не конституируется. Причем применение рефлектирующей способности суждения оказывается в высшей степени широким, настолько, что без нее, фактически, оказался бы невозможным вообще никакой связный опыт: именно она позволяет нам воспринимать единство многообразия эмпирических законов, «тогда как рассудок одновременно объективно признает это соответствие случайным» [6, с. 25]. По сути дела, на данной способности, по Канту, основывается сама возможность эмпирических наук, а следовательно, в основе эмпирического знания лежит чувство восхищения перед не объяснимой никакими общими законами гармонией мира: «Ведь легко можно предположить, что, несмотря на все единообразие вещей природы по общим законам, без которых вообще не было бы формы опытного познания, специфическое различие эмпирических законов природы и их действий все-таки могло бы оказаться настолько значительным, что наш рассудок не способен был бы обнаружить в ней постижимый порядок, делить ее продукты на роды и виды, чтобы пользоваться принципами объяснения и понимания одного для объяснения и понимания другого, и создавать из столь запутанного для нас (собственно говоря, лишь бесконечно многообразного, несоразмерного нашей способности постижения) материала связный опыт» [6, с. 25–26].

Через несколько страниц философ проводит мысль о связи чувства удовольствия с возможностью эмпирических наук, а также о том, что для науки недостаточно действия одной только теоретической способности, еще более отчетливо: «В самом деле, хотя от совпадения восприятий с законами по общим понятиям природы (категориям) мы отнюдь не испытываем чувство удовольствия и не можем его испытывать, поскольку рассудок непреднамеренно действует здесь необходимым образом соответственно своей природе, то, с другой стороны, обнаруженная совместимость двух или нескольких гетерогенных эмпирических законов природы под охватывающим их принципом служит основанием очень заметного удовольствия, часто даже восхищения, причем такого, которое не исчезает и при достаточном знакомстве с предметом. Правда, мы больше не испытываем заметного удовольствия от постижения природы и единства ее деления на роды и виды, что только и делает возможными эмпирические понятия, посредством которых мы познаем природу по ее частным законам, но в свое время это удовольствие несомненно существовало; и лишь потому, что без него не был бы возможен даже самый обычный опыт, оно постепенно смешалось с познанием и как таковое уже не замечалось» [6, с. 28].

Таким образом, сама возможность классификации предметов ставится Кантом в зависимость от рефлектирующей способности суждения, и именно в ней он видит первый и основной пример ее применения. Согласованность природы по эмпирическим законам философ называет «счастливой случайностью» [6, с. 24], которую мы вынуждены признать с необходимостью, однако никаким способом не можем эту необходимость доказать. Мы как бы невольно ждем от природы и ищем в ней единообразия благодаря априорному свойству, которое заставляет «действовать, основываясь на принципе соответствия природы нашей познавательной способности» [6, с. 29], поскольку последняя имеет упорядочивающий характер. Но если возможность классификации вещей на роды и виды зависит от

способности суждения, значит и сама возможность понятийного мышления о вещах связана с ней не меньше, чем с самой способностью формировать понятия: различение деятельности рассудка совместно с определяющей способностью суждения, с одной стороны, и рефлектирующей способности суждения — с другой, заключается, возможно, в том, что если определяющая способность суждения позволяет нам подводить вещи под понятие, тем не менее то, что мы можем подводить разные вещи под одно и то же понятие, составляет источник удивления от неожиданного соответствия природы нашей потребности в согласованности и целесообразности. В этом смысле удовольствие, источником которого является действие рефлектирующей способности суждения, можно уподобить тому восхищению, которое заставляло некогда Платона искать метафизическое основание единства физического мира за его пределами, в царстве эйдосов. В таком случае можно было бы сказать, что в «Критике способности суждения» Кант объясняет на уровне анализа структуры сознания сам источник метафизического мышления и того удивления, которое, согласно Аристотелю, лежит в основе всякого философствования.

Таким образом, рефлектирующая способность суждения представляет собой важный момент кантовской теории познания, и в этом смысле можно было бы предположить, что главной целью Канта является создание телеологии, обосновывающей возможность эмпирического познания мира как органической целостности. Однако философ не только начинает рассуждение с эстетики, которой посвящает большую часть третьей «Критики», но и специально указывает на основополагающий характер эстетической способности суждения как чистой способности. «В критике способности суждения, — пишет он, — наиболее существенна та часть, в которой содержится эстетическая способность суждения, так как только в ней находится принцип, который способность суждения совершенно априорно полагает в основу своей рефлексии о природе...» [6, с. 34]. В эстетическом суждении данный принцип действует в чистом виде, и потому оно представляет собой самое чистое и самостоятельное применение способности суждения. Фактически это означает, что, хотя эстетика нужна Канту лишь для того, чтобы обнаружить указанный принцип в его чистом действии, тем не менее именно эстетическая способность лежит в основе всего нашего эмпирического, а следовательно, и научного познания. И таким образом восприятие «реальности» оказывается для нас не только помещенным в перспективу субъекта, субъективизированным, но эстетизированным и, соответственно, «де-реализованным».

Однако в целом до сих пор здесь речь шла об эстетической способности, отдаленной от того, что по меньшей мере на полтора столетия после Канта стало узкой областью применения эстетики, — от искусства. И не удивительно, конечно, что именно распространение эстетики за пределы искусства приветствуется современной эстетической теорией. С другой стороны, она же приветствует и распространение искусства за его собственные пределы.

Надо сказать, что с таким неоднозначным отношением к искусству мы сталкиваемся уже у Канта. Всю описанную в третьей «Критике» способность суждения в целом философ применяет, согласно выведенной им таблице высших познавательных способностей, именно к искусству. Что находится, казалось бы, в явном противоречии с той вторичной, в общем-то,

ролью, которую он отводит искусству в своей эстетической системе, явно предпочитая говорить о прекрасном в природе. Данное предпочтение можно объяснить исходя из того, что речь у Канта идет в первую очередь не о художественном творчестве, но об эстетическом восприятии. Эстетическое же суждение, будучи допонятийным, по сути дела, не способно различить материальные предметы, произведенные природой, и предметы, намеренно созданные человеком для эстетического удовольствия. Тем не менее понятие искусства оказывается у Канта значимым для понимания природы в целом. Это подчеркивается словами, которыми он как бы подытоживает свою «Аналитику прекрасного»: «Следовательно самостоятельная красота природы действительно расширяет если не наше знание объектов природы, то во всяком случае наше понятие о природе — от понятия ее как простого механизма до понятия ее как искусства...» [6, с. 84]. Таким образом, представление об искусстве у Канта не только сильно превышает представление об узкой сфере «изящных искусств», но, скорее, направлено именно на расширение рамок искусства. И уже упоминавшийся нами ранее романтический порыв воспринимать природу как совершенное произведение искусства, созданное неким божественным актом творчества, порыв, легший в основу развития философии искусства, находит здесь свои истоки.

Предпочтение, отдаваемое искусству последующей традицией, становится ясным, если принять во внимание, что из двух основных и уравновешивающих друг друга тезисов — об ограничении притязаний разума и его упорядочивающей и созидающей в отношении мира способности — она однозначно выбирает второй. По словам исследователя немецкого романтизма Р. Сафрански, «Кант укоротил универсалистские притязания разума по субъективной мерке. В эпоху, учившую с наслаждением говорить: “Я”, — это понималось, прежде всего, как возвышение субъекта. Огорчение... по поводу непознаваемости мира совершенно нетипично для той эпохи. Именно потому, что тогда открывали собственное “я”. Непознаваемость “вещи в себе” мало кого тревожила. У Канта романтическое поколение нашло то, что он, как он сам полагал, упразднил, а именно: возможность новой метафизики, метафизики субъективного “я”. Кант учил, что мы не можем объективно познавать мир, поскольку вынуждены оставаться в пределах субъекта. Романтическое поколение перевернуло это учение: если мы познаем самих себя, то познаем и весь мир. Мы конструируем мир из форм нашего духа. Сначала Фихте, а затем и Гегель поступали именно так» [9, с. 55].

Интересно, что Ж.-Л. Нанси наибольшую степень эстетизированности, завязанности на чувство удовольствия находит в кантовской системе отнюдь не в третьей, а во второй «Критике» — в том знаменитом пассаже, которым Кант завершает ее и который напрямую отсылает к образам из «Аналитики возвышенного»: «Две вещи наполняют душу всегда новым и все более сильным удивлением и благоговением... — это звездное небо надо мной и моральный закон во мне. И то и другое мне нет надобности искать и только предполагать как нечто окутанное мраком или лежащее за пределами моего кругозора; я вижу их перед собой и непосредственно связываю их с сознанием своего существования» [5, с. 562–563]. Суть удовольствия вновь лежит в двойственности, колебании между осознанием ничтожности собственной чувственной природы и бесконечности внутренней сверхчув-

ственной свободы. Последняя в полной мере являет себя в возможности переживать негативное удовольствие от созерцания бесконечных, неохватных для воображения просторов звездного неба, темнота которого подобна той «ночи мира», о которой позже скажет Гегель как о сути и центре субъективности. Но удовольствие, по Канту, не случайно доступно только двойственному существу, гражданину двух миров — и чувственно-воспринимаемого, и умопостигаемого, и было бы недоступно только гражданам второго (как недоступно для них было бы и эстетическое суждение). Потому вся человеческая активность, основанная на императивности свободы, противоречия между долгом и склонностью, оказывается держащейся вновь на этом промежуточном звене, рефлектирующем суждении, в сущности эстетическом. В итоге Нанси даже называет удовольствие «сердцем кантовской системы» [10, р. 161].

Данное движение от констатированной двойственности в сторону суверенной субъективности хорошо прослеживается в кантовском учении о гении. По знаменитому определению философа, «*гений* — это врожденная способность души, *посредством* которой природа дает искусству правила» [6, с. 148]. Само по себе это определение также двойственно и соединяет в себе природный, врожденный, ничем не определенный порыв («дар природы») и строгость правил, которые благодаря природе и через гения упорядочивают искусство. Оно действует по правилам и невозможно без них: «...без предшествующего правила произведение искусства никогда не может быть названо таковым» [6, с. 148]. И в таком смысле искусство — тонкая игра, соблюдающая регламент, снабженная большим количеством приемов, позволяющих в их рамках создавать бессчетное множество изящных (т.е. соответствующих эстетическому вкусу) произведений. Причем это осознанная игра, поскольку суждение вкуса в эстетике осознается как субъективное, не имеющее отношения к сущности самих оцениваемых подобным суждением предметов. Художник продуцирует прекрасные предметы столь же автономно и свободно, сколь само суждение о прекрасном автономно и свободно от других суждений (о приятном для ощущения, интеллектуально интересном или добром). Но в то же самое время правило для искусства, так же как и для морали, не может быть порождено иначе, как будучи извлеченным из самой «природы субъекта» [6, с. 149]. «Извне» оно не может быть привнесено в искусство не в меньшей мере, чем в мораль: суждение вкуса абсолютно субъективно, в природе нет ничего, что бы подталкивало к нему, оно рождается свободной игрой познавательных способностей субъекта. И в этике любое давление «извне» лишает действующий субъект его главного определения, его ноуменальной сути — свободы. Таким образом, правило искусства, как и правило морали, в кантовской философии отражает именно этот главный, внутренний порыв субъективной свободы. Он одновременно направлен против любых внешних правил и дает новый, субъективный внутренний закон, который по отношению ко всем внешним законам выступает как абсолютный произвол. Порыв гения — порыв ничем не определенной субъективности, становящейся для самой себя новым строжайшим определением. Но это значит, что моральный субъект Канта творит свой закон так же, как и художественный гений, и так же произвольно сообщает его всему миру, давая последнему всеобщие правила морали, как гений дает правила искусству.

Из указанного можно сделать вывод о том, почему именно к Канту, обособившему эстетику в отдельную сферу, Вельш возводит всеобщую эс-

тетизацию: Кант доводит до осознания, открытой артикуляции процесс, начавшийся в Новое время определением центральной позиции субъекта, от которого зависит достоверность существования мира. И эта формулировка в наиболее чистом виде дается кантовской эстетикой. Здесь выделяется та способность, которая позволяет субъекту производить реальность. Она характеризуется как узкая, художественная способность. Но тем самым мир обращается в свободное произведение искусства – вдохновенное божественное творение внутренней ноуменальной свободы, в то же самое время осознаваемое как всего лишь вымысел, сказка, плод художественного воображения.

Список литературы

1. *Аверинцев С.С.* Поэтика ранневизантийской литературы. СПб., 2004.
2. *Гайденок П.П.* Трагедия эстетизма. О мирозерцании Серена Кьеркегора. М., 2007.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. СПб., 1999. Т. 1.
4. *Кант И.* Критика чистого разума // Соч. : в 8 т. М., 1994. Т. 3.
5. *Кант И.* Критика практического разума // Соч. : в 8 т. М., 1994. Т. 4.
6. *Кант И.* Критика способности суждения // Соч. : в 8 т. М., 1994. Т. 5.
7. *Перов Ю.В.* Кант о способности суждения в контексте природы и свободы, сущего и должного // Перов Ю.В., Сергеев К.А., Слинин Я.А. Очерки истории классического немецкого идеализма. СПб., 2000.
8. *Рорти Р.* Случайность, ирония и солидарность / пер. с англ. И. Хестановой, Р. Хестанова. М., 1996.
9. *Сафрански Р.* Гофман / пер. с нем. В. Д. Балакина. М., 2005.
10. *Nancy J.-L.* Kant's System of Pleasure // *Pli.* 1999. Vol. 8. P. 149–163.
11. *Welsch W.* Undoing Aesthetics. L., 1997.

Об авторе

Никонова Светлана Борисовна – канд. филос. наук, доц. кафедры философии и культурологии Санкт-Петербургского гуманитарного университета профсоюзов, докторант-соискатель кафедры эстетики и философии культуры Санкт-Петербургского государственного университета, laresia@yandex.ru

About author

Dr Svetlana Nikonova, Associate Professor at the Department of Philosophy and Cultural Studies of Saint-Petersburg Humanities University of Trade Unions, postdoctoral research fellow of Saint-Petersburg State University, laresia@yandex.ru