

- ¹ Юм Давид. Соч.: В 2-х т. М., 1965. Т. 2. С. 724.
- ² Sulzer J. G. Allgemeine Theorie der schönen Künste. Erster Theil. Leipzig, 1771. S. 22—23.
- ³ Кант И. Трактаты и письма. М., 1980. С. 240.
- ⁴ Там же. С. 350.
- ⁵ См.: Столович Л. Н. Проблемы эстетики в «Критике практического разума»//Кантовский сборник. Калинингр. ун-т. Калининград, 1988. Вып. 13 (на чешском языке «Estetika» (Praha). 1988. N 4).
- ⁶ См.: Petock S. J. Kant, Beauty and the Object of Taste//The Journal of Aesthetics and Art Criticism (Baltimore). 1973. Vol. 32, N. 2. P. 183—186.
- ⁷ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 151.
- ⁸ О теоретико-ценностных воззрениях И. Канта см.: Жучков В. А. Структура ценностного сознания и его место в системе философии Канта//Кант и кантианцы. Критические очерки одной философской традиции. М., 1978. С. 77—96; Чухина Л. Аксиологические начала философии И. Канта в ретроспективе современности//Teleologija un estētika Imanuēla Kanta «Spriestspējas kritikas» 200 gadadienā. Rīga, 1990. С. 57—81; Столович Л. Н. Иммануил Кант о понятии ценности (там же. С. 82—91).
- ⁹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.; Л., 1935. С. 113, 129.
- ¹⁰ Кант И. Трактаты и письма. С. 93, 94.
- ¹¹ Шиллер Ф. Статьи по эстетике. С. 134.

От взаимоотношения к единству: основные тенденции учения Канта о прекрасном

И. С. Нарский
(Академия социально-политических наук)

Актуальный Кант ныне — это прежде всего познаваемый в его подлинности Кант. Он неисчерпаем и особенно близок нам в конце XX в. Он близок нам и в анализе диалектики познания, и в проблеме гносеологических конструктов, и в учении о взаимообусловленности свободы и долга на пути к правовому обществу, и в предвидении вечного мира. И вообще в защите разумного рационализма.

Ныне бесспорно, что воззрения Канта на природу прекрасного не сводятся к той концепции, которая обрисована формальными принципами аналитики эстетической способности суждения в его третьей «Критике». Изображать Канта защитником формализма в искусстве достаточных оснований нет. По пути абсолютизации формы он не пошел, хотя его повышенный интерес к вопросам формы в художественном творчестве и его результатах был вполне оправдан. В. Ф. Асмус высказывается об этом так: ««Формалистично» кантовское учение о четырех моментах суждения вкуса. Но учение Канта об искусстве — не формалистично»¹. Я добавлю, что и учение о моментах суждения вкуса в рамках общего учения Канта не формалистично.

Истолкование соотношения между формальным и содержательным началами в эстетике Канта может быть различным. Либо приходят к выводу, что между аналитикой прекрасного и учением об эстетическом идеале у Канта образовался глубокий диссонанс, непреодолимая пропасть, и здесь нечего поде-

дать. Либо этот разрыв затушевывают внешним образом, ссылаясь на развитие или хотя бы изменение воззрений философа и на наличие здесь неявно выраженной самокритики. Либо, наконец, сводят всю проблему к поискам Кантом способов преодоления во что бы то ни стало разрыва между природой и свободой, теоретическим и практическим разумом, между познанием и моралью, короче, между первой и второй «Критиками». Иначе говоря, цель оправдывала средства, если даже последние оказывались, может быть, искусственными, надуманными и не очень убедительными. Возможен, однако, и иной путь исследования архитектуры эстетической части «Критики способности суждения», а именно обоснование того тезиса, что в эстетике Канта намечено, согласно его замыслу, соединение достаточно самостоятельных противоположностей, которые, однако, не конфликтуют друг с другом. Это противоположности формы и содержания в искусстве, свободы художественного «гения» и необходимости в его деятельности определенных принципов, анти-тезы воображения и рассудка. Эти противоположности не могут быть объявлены просто восполняющими друг друга моментами, статус взаимоположения сохранялся у них и прежде, и во времена Канта, и в последующем развитии эстетики и теории искусства. И все-таки именно в сфере искусства их внутреннее единство преобладает над диссонансом в отличие от того, что имеет место в познавательной деятельности или в моральной практике. И в демонстрации этого единства состояло новаторство Канта.

Кант прилагает много усилий, чтобы всесторонне очертить специфику собственно эстетического «удовольствия» (*Wohlgefallen*) в том значении термина «эстетическое», которое освобождено от унаследованной от Баумгартена двусмысленности² и понято как особое духовное состояние субъекта. Кант рассматривает два вида эстетического переживания — «прекрасное» и «возвышенное». Для решения поставленной задачи он ограничивает, как известно, эстетическое эмоциональное состояние, во-первых, от радостного удовлетворения результатами познавательной любознательности и осознания причастности суждения вкуса к логическим структурам; во-вторых, от удовольствия рассудка, осознающего полезность того или иного действия; в-третьих, от удовлетворения разума добрыми, благими результатами морально положительных поступков, а значит, одобрительного их переживания; в-четвертых, от чувствования субъектом «приятности (*des Angenehmen*)» от соответствующих ощущений. Отрицая связь эстетических идей с познанием (5, 363), Кант сначала доводит это положение до крайности: у него возникает сомнение, что эстетика как критика эстетических способностей и творчества может стать наукой (5, 320).

В аналитике прекрасного Кант попытался двигаться тем путем, который он, вслед за Юмом, лордом Кеймсом, Зульце-

ром, Мендельсоном и Руссо, постарался — и более четко, чем они, — привести к выводу, что эстетическое «удовольствие (Lust)» в смысле переживания красоты возникает как продукт осмысления субъектом своих появляющихся в чувствах, но затем выраженных в суждениях, оценок отношения к предмету, на который переносится характеристика его как прекрасного. Это «удовольствие одной лишь рефлексии» (5, 305), но оно, по Канту, проникнуто априоризмом. «Прекрасное», а также «возвышенное», являющееся в ряде отношений контрастирующим с ним³ его отображением (вместо *рассудка* в переживании «возвышенного» соучаствует *разум*, но вместо формы иногда господствует бесформенность), отличаются следующими чертами. Во-первых: «прекрасное» свободно от всякого конкретного интереса и, во-вторых, нравится без посредства четко выраженных понятий. В-третьих, прекрасное субъективно (априорно) целесообразно без представления об определенной эмпирической цели, и, в-четвертых, оно столь же априорно вызывает удовольствие «всеобщим (universal)» и необходимо общезначимым образом, так что это удовольствие становится идеальной нормой.

Во все эти характеристики Кант вносит антитезы свободы и необходимости, формы и содержания, причем сразу же поляризация этих категорий начинает слабеть. Необходимость переживания красоты соединяется со свободой порождения этой красоты в творчестве «гения», не связанного узостью конечных интересов. Термин «гений» означает у Канта, а до него у Баумгартена, художественный талант, то есть природное дарование к искусству, и при этом в творчестве «гения» свобода как свободная «игра» не капризна, она направляется эстетическими идеями, возникающими в сознании «гения». Оригинальность художника не есть произвол его духа. В буйство его воображения проникают причинность и рассудок (5, 225, 333). А форма, хотя она в целесообразности без цели и не связана напрямую с содержанием, ибо такая связь означала бы недопустимую замену безадресности цели конкретными целями, однако затем с содержанием «сцепляется» все более тесно. Это происходит уже в силу того, что вплетенное в проблему соотношения формы и содержания понятие «игры» как один из аспектов формы сначала трактуется как выражение самоцельной (без определенной цели), далее упорядочивается и соответственно воздействует на содержание.

Исходные эстетические постулаты Канта не раз подвергались критике за присущий им схематизм. Я не собираюсь в угоду новой «моде» объявлять, что в этой критике абсолютно все было несправедливо. Но ведь верно и то, что мысли Канта близки к коллизиям реальной художественной и эстетической практики! Снова и снова приходится возвращаться и к самой постановке Кантом соответствующих проблем и к диапазону намеченных им позиций. В ходе дискуссий о природе прекрас-

ного одни эстетики утверждали, что прекрасное есть черта самой объективной реальности, а другие — что это только состояние индивидуальной *психики* субъекта. Но сам Кант справедливо отверг и то и другое мнения как ложные. «...Красота относительно к чувству субъекта сама по себе есть ничто» (5, 220), но чувство субъекта не сводится к тому, что ему, так сказать, навязывается ощущениями: в этом чувстве есть своя активность (аналогично, но не тождественно активности в процессе познания) и осознание (рефлексия) отношения субъекта к своим ощущениям от событий, фактов, ситуаций, процессов, предметов. «Суждение вкуса состоит именно в том, что оно называет вещь красивой лишь по тому свойству, в котором вещь сообразуется с нашим способом воспринимать ее» (5, 293), иначе говоря, по тому состоянию, которое возникает в сознании людей в результате восприятия ими предметов природы или произведений искусства. Но это не просто внутреннее состояние психики, а осознанное отношение к внешнему. Это значит, что «прекрасное» существует как *оценочная рефлексия*, в которой существование самого созерцаемого предмета есть опосредованное условие эстетического восприятия. Ныне мы могли бы добавить, что при истолковании эстетических категорий как выражающих оценку отношения субъекта к действительности неуклонно возникает признание — во многом оправданное — огромной полифункциональности творчества, искусства и его перживаний. Ведь человек в его связях со средой неисчерпаем, отсюда неисчерпаемы и различные оттенки эмоциональных оценок им своих отношений к окружающей его действительности и к самому себе. Кроме того, если согласиться с приведенным выше пониманием «прекрасного», а отсюда и иных, так или иначе производных от него категорий, то оказывается, что добавление, скажем, политических характеристик к квалификациям направлений в искусстве и литературе является чем-то чисто внешним: оно выводит далеко за пределы собственно эстетического отношения искусства к действительности.

Итак, у Канта «эстетическое» есть общая категория отношения между субъектом и объектом, связывающая эти противоположности воедино. Но здесь нужна дальнейшая конкретизация. Как же ее следует осуществить в рамках адекватной реконструкции воззрений Канта? Представляется, что искомая конкретизация состоит в весьма широкой абстрагирующей идеализации. Суть подхода Канта здесь состоит в том, что его не удовлетворяет соединение противоположностей объективного и субъективного именно как противоположностей; он стремится соединить их в учении о прекрасном так, чтобы противоположности здесь перестали быть противоположностями и «уравнялись» бы в своем значении (хотя субъективное все же берет верх, теория эстетического совпадает с теорией вкуса). Поэтому Кант трактует антиномию вкуса, где возник вопрос, осно-

ваны или не основаны суждения вкуса на понятиях, так, что здесь перед нами лишь «по видимости противоречивые» (5, 361) стороны антиномии, а на деле они вовсе не противоположны друг другу, а коль скоро они в принципе друг другу не противоположны, то понятийное и непонятийное, а также объективное могут выступать в очень разнообразном конкретном выражении (содержании). Философ заявляет, что «устранение антиномий эстетической способности суждения идет тем же путем, каким идет критика при разрешении антиномии чистого теоретического разума» (5, 362). Но на деле все же не совсем «тем же путем». Совпадение путей имеет место в том, что и там и здесь для разрешения антиномий надлежит выйти за рамки чувственности, а также в том, что и в антиномии вкуса и в динамических антиномиях космологической идеи истинными оказываются как тезис, так и антитезис. Однако есть и существенное различие: для разрешения антиномий вкуса, согласно Канту, постулирования онтологического дуализма феноменального и ноуменального миров не требуется, и при разрешении этой антиномии он о самой проблеме дуализма на время как бы забывает.

Таким образом, согласно Канту, здесь происходит, строго говоря, такое соединение противоположностей, при котором имеет место устранение их взаимопротивоположения вообще, причем это устранение достигается в одном и том же общем для них земном мире. Как обнаруживается, примирение происходит у Канта также и внутри антитез свободы и необходимости, формы и содержания в эстетике прекрасного и в теории искусства.

В критике эстетической способности суждения «свобода» у Канта имеет свою кульминацию в понятии игры, на значение которого для эстетики Канта выше мы уже обратили внимание. Важность этого понятия у Канта недавно подчеркнул Л. Н. Столович в своей публикации одной из оппонентских речей философа, выделяя игровую природу эстетической иллюзии⁴.

«Игра» у Канта выступает в двух видах. Во-первых, как то, что *осмысляется* нами в качестве игры в природных процессах, скажем, — в причудливых сплетениях линий, цветных пятен, контрастов светлого и темного, образующих естественно возникающие и изменяющиеся ритмы. Эти сюжеты могут быть непосредственно перенесены и в искусство (в частично формализованном, натуралистическом или же реалистическом видах, как вам угодно). Таковы, например, листья и цветы лотоса в древнеегипетской капители, аканфа в капители коринфской колонны или листья плюща в капители немецко-готической, детали виньеток рококо или, скажем, — недавний пример! — сплетения ветвей и листьев на знаменитом полотне В. ван Гога «Ирисы».

Во-вторых, «игра» — это свободная деятельность субъекта, его интересов, ощущений, представлений и мыслей, не сковываемая правилами познания и способная создавать психологи-

ческие состояния полусознательной иллюзии, в том числе и иллюзию существования. «...Свобода представлена в большей мере в *игре*, чем при закономерном *деле* (Geschäfte)» (5, 278), но имеются виды искусства, где игра в особенности соединена с упорядочивающей деятельностью рассудка (5, 345). В общем, это игра духовных способностей. Признанием ее естественности для искусства оправдываются эстетические эксперименты, вплоть до неизвестных Канту и современных нам сюрреалистических и авангардистских. Легализуются тем самым любые стили, новации и поиски таковых, но не пустое «манерничанье», отвратительное для Канта.

«Игра» как выражение свободы в искусстве, согласно Канту, сопряжена со строгой позицией «рассудка (Verstand)» как выражением необходимости. Ведь уже в самих четырех моментах суждения вкуса свобода «игры» сочетается с априоризмом всеобщности и необходимости. Свободная творческая деятельность не может сводиться к хаотической игре совершенно раскованного воображения. В игре соучаствует с «взаимным согласием» (5, 221) рассудок как другой компонент формы,— но и один рассудок не в состоянии создавать произведения искусства и переживать их как носителя эстетического. Один только рассудок сам по себе в искусстве и литературе может быть лишь источником мертвого догматизма, холодного резонанса, унылой ординарности. Необходимо взаимодействие воображения и рассудка: рассудок сдерживает воображение от перехода его в манерный каприз, «дисциплинирует» творчество художника и мешает превращению свободной игры в губительный для формы и содержания произвол, а воображение мешает рассудку в искусстве свестись к роли выразителя непреклонного диктаторства и доктринерской окаменелости, что тоже было бы губительно и для содержания и для формы.

Эту мысль Кант проводит с большой настойчивостью. «Вкус, как субъективная способность суждения, содержит в себе некий принцип подведения, но не созерцаний под *понятия*, а *способности* к созерцаниям или изображениям (т. е. воображения) под *способность* [давать] понятия (т. е. под рассудок), поскольку первая [способность] в *своей свободе* согласуется с последней в *ее закономерности*» (5, 300; ср. 5, 303). Кант высказывает идею взаимодействия игры воображения с упорядочивающей деятельностью рассудка также и таким образом: «...воображение в *своей свободе* и рассудок со *своей закономерностью* оживляют друг друга» (5, 299).

Здесь углубляется и развивается далее диалектика. Отношение между воображением и рассудком в эстетике Канта — это не только их «взаимное согласие», но и их взаимоотталкивание. Они приобретают вид *двух различных измерений формы*, каждое из которых по-своему относится к содержанию художественного произведения,— это непринужденная неповторимость и та

регулирующая нормативность, которая «дисциплинирует» «гения». Абсолютная непринужденность сродни произволу, но не подлинной красоте, она может вызвать чувство отвращения и даже жуткого страха (особенно, если перед нами деформация возвышенного) *. С другой стороны, для творчества отвратительна преувеличенная «дисциплина»; «все жестко правильное (что приближается к математической правильности) имеет в себе нечто противное вкусу» (5, 248). Первое измерение формы расшатывает содержание, а второе — ведет к его застыванию, окаменению. Оба эти процесса все же не должны заходить далеко.

Наблюдая реальные факты жизни и искусства, Кант продолжает ослаблять далее резкость дистинкций аналитики эстетического вкуса. Он признает, что свободная игра творческих способностей субъекта неизбежно затрагивает его познавательные способности (см. 5, 219 и 243). «Изящные (schöne)» искусства имеют даже своей целью сопутствовать представлениям как «видам познания» (5, 320). Кант считает, что восприятие произведений искусства, например, юмористических, может усиливать полезное «чувство здоровья» (5, 351 и 354), а значит, в эстетическое переживание здесь вторгается отчасти и эмпирический интерес. Известное кантовское требование, что, поскольку «всякий интерес портит суждения вкуса» (5, 225), то для того чтобы обеспечить высокий уровень последнего, следует, выявляя содержание самой формы искусства, быть безразличным к существованию предмета, представляемого в качестве прекрасного (5, 205 и 210), не было лишено резона: разве нам важно, существовали ли в действительности, скажем, Персей и Андромеда, изображенные на полотне Рубенса, или монстр, сконструированный С. Дали на его картине «Предчувствие гражданской войны»? Но Кант сам считает, что это требование во всей его строгости тоже невыполнимо: в условиях общества искусство, способствуя стремлению людей к общению с себе подобными, уже тем самым побуждается к сращению с реальными интересами жизни (см. 5, 205, 220, 310, 321). Коль скоро чувство прекрасного есть отношение к результатам художественного творчества, как уже мы отметили, а высшие результаты, как увидим далее, приносит творчество, обращенное, как на свой предмет, на самое сложное и важное — на человека, то безразличия к существованию предмета быть не может. И здесь в особенности развивается связь прекрасного с интересом *нравственным* (5, 376). Но к этому вопросу подойдем через несколько промежуточных ступеней рассуждения.

Подчеркивая в своей аналитике прекрасного преобладающее значение формального начала в эстетике и искусстве, Кант уже

* Э. Бёрк полагал, что вообще человек перед возвышенным чувствует свое ничтожество, тогда как Баумгартен указывал на чувство успокоения:

при этом не доводит гегемонию формы если не до враждебности ее содержанию, то хотя бы до равнодушного отношения к последнему. Какие примеры приводит Кант, дабы показать, что в искусстве прекрасна именно форма? Это орнаменты из листьев растений, изобразительная графика, колоннада, музыкальная фантазия. Но разве все эти примеры абсолютно «чисты» от содержания, от характера такового совершенно не зависят? В состав содержания входит, в частности, или от него непосредственно зависит то, что Кант называет «интересом», проистекающим от осознаваемой или неосознаваемой полезности или же от чувственного удовольствия. Приводимые Кантом в другой связи различные примеры прекрасного, как-то простые чистые окраски (в отличие от грязноватых смесей), мелодичные музыкальные звуки (в отличие от шума), женская красота (в отличие от безобразия), далеко не свободны от «интереса» в отмеченных выше широких его значениях. При созерцании прекрасных предметов невозможно нацело освободиться от того, что волнует или возбуждает, от того, что «само по себе выдается за красоту, стало быть, материя удовольствия выдается за форму...» (5, 226), и это происходит произвольно.

Проблема соотношения содержания и формы поворачивается к вопросу об «интересе» при сопоставлении прекрасного с *совершенным*, где выпукло обрисовывается проблема красоты полезного. Оказывается, что здесь на практике формула свободной закономерности рассудка в смысле «целесообразности без определенной цели» не работает. У Канта тут намечается еще одна эстетическая антиномия.

В свое время еще Квинтиллиан обсуждал вопрос о границах возможного отождествления прекрасного с совершенным, рассматриваемым под углом зрения определенных целей. А. Баумгартен в § 561 своей «Эстетики» (1750—1758) писал: «Итак, мы исходим из предпосылки, что усилия обрести эстетическую истину прежде всего обращаются к материальному совершенству...»⁵. И. Кант видит, что отождествление прекрасного с совершенным невозможно ни нацело отбросить, ни нацело принять. Полностью отбросить нельзя потому, что соотношение прекрасного с совершенным заставляет вспомнить и о моральном совершенстве. Совершенство само по себе есть благо, и уже в плане совершенства могут быть указаны правила «согласования вкуса с разумом, то есть прекрасного с добрым» (5, 234); и в этом, как мы знаем, есть немалая доля правды. Нельзя отождествление прекрасного с совершенным и полностью принять, ибо, строго говоря, «...совершенство не выигрывает от красоты, и красота не выигрывает от совершенства» (там же). Для выхода из положения Кант, как известно, обращается к понятию «привходящей (anhängende, angewandte)» красоты, которая присуща, например, восприятию дворца или церкви и по рангу ниже собственно прекрасного, совпадает с объективной целесо-

образностью и означает соотнесение эстетически значимого предмета с пользой в очень широком смысле слова. «Объективная целесообразность бывает или внешней, т. е. [собственно] *полезностью*, или внутренней, т. е. *совершенством* предмета» (5, 230), но полезность и совершенство каменной стеной не разделены.

То, что «действует возбуждающе или трогает (Kührung)» (5, 344) человека, затрагивает и нравственные струны его души, что отмечали уже А. Баумгартен (в § 435 и других своей «Эстетики»), Ф. Хатчесон и Э. Шефтсбери. Есть много случаев, когда восприятие эстетически значимых предметов вызывает переживания, аналогичные тем, которые вызываются моральными суждениями (5, 377). Уже само признание таких явлений Кантом расшатывает чисто формальные и в этом смысле абсолютизированные устои аналитики прекрасного, а вместе с тем усиливает роль «Критики способности суждения» как соединительного звена главных элементов его философской системы.

Таким образом, эстетическая форма не может быть очищена от нравственного содержания. Более того, содержание этого рода может и должно стать кульминацией эстетического. «Привходящая красота» здесь уже совершенно недостаточна, она не выражает эстетического идеала. А именно подлинно прекрасный, а значит *нравственный* человек является, о чем говорит Лессинг, эстетическим идеалом (5, 240). И этот идеал содержителен уже потому, что имеется в виду человек, не усредненный по форме (фигуре, конкретному поведению и т. д.), но выделяющийся и возвышающийся как подлинно человеческий «человеческий образ (Gestalt)», как носитель нравственного начала. Это начало *в своих истоках* глубоко сращено с эстетическими чувствами: уже тот человек, который увлечен красотой в природе, несет в себе потенции морального совершенствования (см. 5, 315). А с другой стороны, тот, кто из своих моральных побуждений способен на жертвы и даже на самопожертвование, прекрасен сам и восприимчив к эстетическим ценностям. Итак, эстетический «идеал состоит в выражении *нравственного...*» (5, 240), идеал прекрасного выражает понятие *разума* в искусстве, так что действительно устанавливается «мост между рассудком и разумом»⁶, разум теперь на деле возвышается над рассудком. «Прекрасное есть символ нравственно доброго» (5, 375), а «вкус есть в сущности способность суждения о чувственном воплощении нравственных идей...» (5, 379). Все эти тезисы означают преодоление узости пафоса свободно-«нормальной» формы, как будто провозглашенного до этого аналитикой эстетической способности суждения. Возникает более высокая форма и связанная с ней норма. Здесь сама форма содержательна. Как и во многих других случаях, Кант сначала разъединяет, для того чтобы затем соединить. Античная мысль о калокагатии как единстве нравственно благого и эстетически прекрасного получает теоретическое обоснование: в человеке должны быть прекрасны

и чувственная форма и духовное содержание, а это призвано поднять до нравственных высот саму жизнь человека.

Те эстетические идеи, которые, согласно Канту, выдвигаются «гением», придают новый смысл принципам целесообразности без цели и формальности художественного творчества без содержательности его формы. Против этих принципов действует и упомянутая выше критика Кантом «манерничанья» в творчестве (5, 336), выдвижение им в ряду всех изящных искусств на первое место уже не музыки, но поэзии, — наиболее содержательного из искусств, а среди искусств собственно изобразительных — живописи, потому что «она способна проникнуть гораздо дальше в область идей и в соответствии с ними расширить сферу созерцания больше, чем это доступно другим искусствам» (5, 349, ср. 345). Здесь видно, что прекрасная форма, в отличие от принижающей человека эгоистической приятности ощущений, способна возвышать искусство до благородных гуманистических идей (и в аналитике нравственно возвышенного мы также найдем у Канта аналогичные идеи).

Произошло не то, что аналитика прекрасного скорректирована учением об идеале, но нечто большее: подлинно прекрасная форма подняла искусство до нравственной высоты. Недаром об идеале речь ведет Кант уже при третьем моменте учения о форме в суждениях вкуса. Так далеко зашел процесс переосмысления априорных устоев аналитики прекрасного, а заодно и априорной формальной телеологии. Кроме признания естественной телеологии устройства живых существ и загадочной телеологии их генезиса (отчего в додарвинову эпоху и пришлось прибегать к телеологии без цели), а также проблематичной телеологии бытия природы и мира в целом, Кантом признается нравственно ориентированная и явно не бесцельная телеология искусства. Происходит неуклонное усиление содержательно гуманистических мотивов; красота, добро и высшая польза образуют органичное единство, хотя Кант — и это вполне справедливо — сопротивляется превращению этого единства в абсолютное тождество. Соединяются форма, содержание и *нацеленность* «прекрасного». В данном единстве свобода и необходимость, воображение и мысль также заключают нерасторжимый союз. Таков был замысел Канта, и он замечателен: в известных словах его о звездном небе и нравственном законе смыкались не только природа и свобода, но и возвышенное в природе и прекрасное в морали⁷. А также прекрасное в природе и возвышенное в широком смысле в реализации нравственного мира, вообще материальное и духовное.

⁷ Асмус В. Ф. Немецкая эстетика XVIII века. М., 1962. С. 253. Среди немецких работ по эстетике Канта отметим книги: Iuchem H. G. Die Entwicklung des Begriffs des Schönen bei Kant, Unter besonderer Berücksichtigung des Begriffs der verworrenen Erkenntnis. Bonn, 1970; Dörflinger B. Die Realität des Schönen in Kants Theorie rein ästhetischer Urteil-

skraft. Zur Gegenstandsbedeutung subjektiver und formaler Aesthetik, Bonn, 1988.

² Двойственность восходила своими корнями к древнегреческому термину *aisthētikos* (эстетический) и пронизывала всю концепцию А. Баумгартена. Он имел в виду, что чувственность «совершенствуется», а это ведет как к углублению познания мира, так и к развитию, совершенствованию собственно эстетических переживаний (см.: Нарский И. С. Эстетическая концепция Александра Баумгартена // *Философские науки*. М., 1984. № 5, С. 60). Здесь налицо неоднозначность также и термина «совершенство» (*perfectio*). Заметим, что соотношение взглядов А. Баумгартена, Х. Вольфа и Г. Лейбница на место и возможности чувственности в теории прекрасного и в теории познания представляет собой интереснейший вопрос (ср.: Кантовский сборник, Калининград, 1985. Вып. 10. С. 41—43).

И. Кант в трансцендентальной эстетике «Критики чистого разума» употребляет, как известно, термин «эстетика» только в смысле учения о чувственном познании (З, 129). Ценные соображения об эволюции значения термина «эстетика» у Канта содержатся в статье: Столович Л. Н. Проблемы эстетики в «Критике практического разума» // *Кантовский сборник*. Калининград, 1988. Вып. 13. С. 96.

Что касается перевода термина *Wohlgefallen* на русский язык, то русское слово «удовольствие» здесь вполне подходит, и для замены его словами «благожелательная оценка, симпатия», что рекомендуют А. Бочоршвили и А. Гулыга (см.: Гулыга А. Кант. М., 1977. С. 184), веских оснований я не вижу. Ведь термин *Lust* (удовольствие) Кант в аналогичном контексте употребляет также. Мы это вскоре увидим.

³ Это контрастирование возвышенного прекрасному, истолкование возвышенного в некоторых из его измерений как своего рода прекрасного «со знаком минус», но не в смысле безобразного, отвергает в своих замечаниях о Канте Вл. С. Соловьев: «...здесь известный оттенок прекрасного возведен без достаточного основания на степень независимой категории, противопоставляемой прекрасному вообще» (Соловьев Вл. С. Соч. в 2-х т. М., 1988. Т. 2. С. 366). Возможно, имеется в виду, что Кант чрезмерно «прислушивался» к рассуждениям Э. Бёрка, хотя влияние на Канта со стороны Баумгартена в вопросе о сути «возвышенного» было, по-видимому, не меньше.

⁴ Столович Л. Н. Тартуская рукопись Канта // *Кантовский сборник*. Калининград, 1985. Вып. 10. С. 117.

⁵ Baumgarten A. *Theoretische Aesthetik*. Hamburg, 1983. S. 145.

⁶ Gadamer H. G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Bd. I. Tübingen, 1986. S. 60. Единство рассудочного и разумного в учении Канта о прекрасном отмечал еще Гегель (см.: Hegel G. F. W. *Aesthetik*. Berlin, 1955. S. 100).

⁷ Ср.: Столович Л. Н. Проблемы эстетики в «Критике практического разума» // *Кантовский сборник*. 1988. Вып. 13. С. 99, где «возвышенность» распространена на оба члена формулы Канта.

Эстетические идеи Канта и проблема прекрасного в математике

И. С. Кузнецова

(Калининградский государственный университет)

Наверное, нет математика, который не согласился бы с энергично выраженным убеждением Г. Харди в том, что творчество математика есть создание прекрасного, что совокупность идей должна обладать внутренней гармонией, что красота — первый