

Илья Будрайтскис

Возвышенное и конечное:

К ЭСХАТОЛОГИЧЕСКОМУ ИЗМЕРЕНИЮ ЭСТЕТИКИ¹

Ilya Budraitskis

The Sublime and the Finite: Towards the Eschatological Dimension of Aesthetics

Илья Будрайтскис (Московская высшая школа социальных и экономических наук, преподаватель; ИОН РАНХиГС, Центр современных политических исследований, старший научный сотрудник) ibudraitskis@gmail.com

Ключевые слова: возвышенное, эстетика, постмодерн, эсхатология, консерватизм

УДК: 7.011

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_51

Возвышенное — одна из определяющих эстетических категорий, предложенная еще Эдмундом Берком и Иммануилом Кантом. Сегодня возвышенное стало неотъемлемым элементом популярной культуры, сосредоточенной на дистопиях и катастрофах. Однако, помещенное в пространство культурного потребления, став «представимым», возвышенное утратило связь с идеей конечности мира и вытекающими из нее моральными обязательствами. В статье на примере ряда попыток переосмысления возвышенного в актуальной культуре раскрываются фундаментальные различия концепций Берка и Канта, а также их социально-политическое измерение.

Ilya Budraitskis (Lecturer, Moscow Higher School of Social and Economic Sciences; Research assistant, Institute for Social Sciences, Center for Contemporary Political Studies, RANEPА) ibudraitskis@gmail.com

Key words: sublime, aesthetics, postmodern, eschatology, conservatism

УДК: 7.011

DOI: 10.53953/08696365_2021_172_6_51

The sublime is one of the defining aesthetic categories already proposed by Edmund Burke and Immanuel Kant. Today, the sublime has become an integral element of a popular culture focused on dystopias and catastrophes. However, once placed in the space of cultural consumption, having become “representational”, the sublime has lost its connection to the idea of the finitude of the world and the moral obligations arising from it. This article features a number of attempts to reinterpret the sublime in contemporary culture, revealing the fundamental differences between Burke’s and Kant’s conceptions as well as their socio-political dimension.

Понятие возвышенного: две перспективы

Возвышенное — одна из определяющих эстетических категорий, предложенная еще Эдмундом Берком и Иммануилом Кантом в XVIII столетии. В отличие от прекрасного, представляющего гармонию внешнего объекта взгляду незаинтересованного зрителя, возвышенное утверждает самого субъекта в его способности представить непредставимое, превосходящее масштаб человеческих чувств. Можно уверенно сказать, что сегодня из этих двух категорий прекрасное во многом утратило свое значение, тогда как возвышенное приобрело определяющий характер. Схватываемый эстетическим переживанием, внутренне целесообразный объект прекрасного кажется безвозвратно потерянным.

1 В процессе работы над статьей мне посчастливилось прочитать готовившуюся тогда к печати книгу Валерия Александровича Подороги «Возвышенное. После падения», которая оказала решающее влияние на мое восприятие категории возвышенного.

Даже сами характеристики Берка, атрибутируемые прекрасному — гладкость поверхности, малые размеры, округлость и мягкость форм — вызывают ассоциации с прошлым и скорее пробуждают ностальгические чувства. Напротив, определения возвышенного — колоссального, прерывистого, пугающего, приближающего к опыту насилия и боли — точно соответствуют стандартам современного культурного потребления с его постоянно ускоряющимся монтажом, фрагментацией восприятия и сосредоточенностью на сюжетах катастроф и дистопий.

Такая универсализация, однако, лишает возвышенное изначального качества разрыва повседневного существования и превращает его в новую нормальность. Современное возвышенное становится карикатурой [Crowther 1993: 131], производя постоянно сменяющие друг друга шоковые состояния, которые уже не позволяют индивиду пережить свою целостность перед лицом ужасного и непредставимого. Подобная нормализация шока «прекращает действие чувственности и тем самым лишает возможности быть реактивным» [Подорога 2021: 175]. Возвышенное больше не работает ни как эмоциональная дестабилизация (по Берку), ни тем более как утверждение независимости разума от внешней природы (по Канту).

Это парадоксальное господство возвышенного через его падение и утрату как уникального переживания, с точки зрения Фредерика Джеймисона, является следствием структурных изменений «позднего капитализма». После технологической революции второй половины XX века, как полагает Джеймисон, капитал достигает своего чистейшего выражения, окончательно лишаясь каких-либо видимых форм и становясь в полном смысле слова «непредставимым». Это создает ситуацию, в которой господство социальных и экономических институтов, определяющих наше существование, становится «непостижимым для нашего ума и воображения» [Джеймисон 2019: 144] и порождает разнообразные теории заговора, — которые, впрочем, оказываются бессильны в своих попытках предложить какую-либо целостную и связную картину мира. Предельного выражения возвышенное позднего капитализма достигает к началу 1980-х, когда финансиализация капитала окончательно делает его «непредставимым», разрывая связь с реальными, «представимыми» процессами материального производства.

Состояние «постмодернистского возвышенного» сопровождается его колонизацией, включением в повседневное потребление всего, что из него прежде выпадало (и, соответственно, представляло недоступный взгляду объект возвышенного). Такое потребление, наделяя бесформенное множество форм, превращая уникальное в обыденное, а конечное и предельное в бесконечно воспроизводимое, разрывает связь возвышенного с чувством времени. Эта ситуация, собственно, точно описывается знаменитым афоризмом Джеймисона о том, что нам сегодня легче представить конец света, чем конец капитализма (как общества, определяемого тотальным господством видимости, абсолютной способностью придать чему угодно товарную форму). «Постмодернистское возвышенное», опрокинутое в процесс идеологического воспроизводства, для Джеймисона напрямую связано с исчезновением истории, когда прошлое лишается своей целостности и безвозвратности, распадаясь на множество элементов, произвольно включаемых в продукты культурной индустрии.

Опыт XX века с его массовыми технологизированными геноцидами (прежде всего холокостом) также сделал катастрофу «представимой», отменив пред-

шествующий статус возвышенного. Смерть в этом страшном опыте уже не является событием, не делит мир на «до» и «после» она перестает быть оппозицией жизни, но превращается в ее составляющую. [Подорога 2021: 195—196]. Это новое состояние нормализованного возвышенного, как бы «опрокинутого в мир», также обрывает его связь с моралью: как отмечал Валерий Подорога, в наше время искусство становится «этически индифферентным», так как лишь «трудится над тем, как вызвать шок и потрясение» [Там же: 198]. Эта функция искусства в эпоху постмодернистского возвышенного находит яркое подтверждение, например, в работах Дэмиена Херста (и группы «Young British Artists» в целом), в которых эстетика смерти и трупного разложения обретает завершённую форму товара на спекулятивном рынке искусства [Томкинс 2013: 19—20].

Забегая вперед, отметим, что низведение возвышенного до бессознательного аффекта во многом соответствует определениям Берка, для которого сама эта категория была необходима как ключевой элемент атаки на Просвещение и универсалистские претензии человеческого разума. И тем не менее для Берка отчужденная в возвышенном смерть и отрицание жизни утверждают саму жизнь, придавая возвышенному характер экзистенциального переживания [Crowther 1993: 127]. Для Берка такой экзистенциальный акт означал страх индивида перед своими внутренними силами — непознаваемой и потому приводящей в ужас человеческой «природой», которая не может быть подчинена законам Разума (на чем настаивал Кант) [Подорога 2021: 48]. Акт вытеснения и рационализации природного, таким образом, был обречен на вечную незавершённость и поражение (которое для Берка находило прямое политическое следствие в чудовищных и пессимистических результатах Французской революции). Эта встреча лицом к лицу с собственной пугающей природой означала, с точки зрения Берка, крайнюю дестабилизацию, выход из привычного состояния безразличия — который тем не менее оказывался необходимым для воссоздания нашей способности к сильным чувствам, удостоверяющим саму жизнь во всем многообразии ее проявлений.

В последнее десятилетие, когда стали много говорить об «эпохе антропоцена», понятие возвышенного получило новую актуальность в связи с дебатами о грядущей климатической катастрофе и переосмыслении человеческой агентности по отношению к природе. Если в контексте теории «позднего капитализма» возвышенное растворялось в повседневности и сводилось к качеству «нормализации» шока, то тревожная перспектива последствий изменения климата снова возвращает к проблеме возвышенного как «непредставимого». Определение антропоцена предполагает, что место «второй природы» (безличных общества и технологий, отчужденных от человека) занимает новое единство природы и культуры, гибридизация человеческого и нечеловеческого. Возвышенное эпохи антропоцена может нести в себе потенциал экзистенциального переживания агентности человека и его ответственности за свершившуюся конвергенцию культуры и природы [Williston 2016: 156]. Такой опыт возвышенного имеет ясное политическое и моральное содержание, отсылая нас к Канту: личное переживание общей человеческой ответственности за будущее (то есть превосходящую масштаб воображения климатическую катастрофу) должно стать основанием для нравственного поведения в настоящем и содействовать принятию необходимых экстраординарных политических решений [Ibid.: 168—169]. В то же время возвышенное антропоцена позволит нам

отказаться от «прометеевского» (то есть инструментального и рационалистического) подхода к природе в пользу «орфеева» — эстетического, отвергающего претензии на тотальное господство человеческого разума и принимающего природу как непознаваемое внутри и вовне нас [Ibid.: 171; Hadot 2006].

Стоит отметить, что в подобном осмыслении вызовов антропоцена сочетаются два принципиально различных понимания возвышенного: кантовское, в котором через возвышенное субъект утверждает силу Разума (которому соответствует моральный закон, независимый от природных причинно-следственных связей), и беркианское, где мощь внешней и внутренней непознаваемой природы должна заставить нас признать ограниченность наших интеллектуальных амбиций. Таким образом, современная тематика переосмысления возвышенного (как разрыва в повседневном опыте, связанного с переживанием конечности мира и нашего в нем существования) возвращает и к оппозиции взглядов Канта и Берка: если для первого эта категория утверждает включение эстетического в этическое, то для второго, наоборот, сообщает о принципиальной невозможности как-либо их соотнести. В подобном эстетическом взгляде внешний мир (а также общество и внутренние силы индивидуальной души) сохраняют тайну и не могут стать объектом моральных или политических решений. Возвышенное в его консервативном и пессимистическом понимании обозначает тщетность наших познавательных способностей и действий, направленных на исправление существующего неудовлетворительного положения вещей. Господство эстетики над этикой лишает саму политику представления о ее конечных целях и оставляет за ней лишь роль медиации и обнаружения бесконечных различий [Анкерсмит 2014]. Возвышенное Берка предлагает нам пережить потрясение от столкновения с окружающей нас тайной лишь для того, чтобы сохранить ее нераскрытой.

Две исторически оппонировавших друг другу теории возвышенного основаны на разных версиях эсхатологии, нашедших свое выражение в сфере секулярной политики Нового времени. Сегодня, в ситуации напряженного переосмысления катастрофической перспективы, эти подходы находят новое выражение в культурной сфере. Далее в этой статье я попытаюсь выявить эти точки напряжения в переоткрытии возвышенного, проследив их развитие в мысли Канта и Берка.

Кантовский моральный проект возвышенного

Как известно, Кант окончательно формулирует свою версию эстетического дуализма прекрасного/возвышенного в «Критике способности суждения», во многом отталкиваясь от написанного на тридцать лет раньше «Философского исследования...» Эдмунда Берка. С точки зрения Канта, в своей книге Берк лишь описал и систематизировал прекрасное и возвышенное как набор аффектов, но не создал их обобщающей теории. В своей третьей «Критике» Кант как бы предлагает решение задачи, на которое оказался не способен Берк, устанавливая соответствие эстетических категорий и законов разума. Однако то, что Кант представляет как ограниченность подхода Берка, для самого Берка является ключевым моментом: наши аффективные способности не могут быть рационализированы, их можно лишь описать, но нельзя понять их природу и тем более управлять ими. Валерий Подорога обращает внимание на то, как это

принципиальное различие отражается в самих определениях возвышенного, используемых Кантом и Берком: если кантовское немецкое *Erhabene* — это «возвышенность, высота, высшее и высокое», дистанция по отношению к которому «обеспечивается разумом, который стоит над природой», то английское *sublime* Берка связано с вытеснением, «подавлением чувства (страха) в пользу нарастающего чувства освобождения от него» [Подорога 2021: 41]. Кантовское возвышенное, таким образом, не примиряет с вытесненным непознаваемым аффектом, но утверждает нашу независимость от влияния природы, создавая возможность представить в разуме то, что непредставимо в чувствах [Кант 1994: 143].

В отличие от прекрасного, сосредоточенного на объекте незаинтересованного восприятия, возвышенное у Канта выступает как чистая негативность по отношению к внешнему миру [Holmqvist, Pluciennik 2002: 724]. Это чувство, которое превосходит силу любых образов, всего представимого — для того, чтобы оставить лишь «неугасимую идею нравственности» [Кант 1994: 146]. Такое возвышенное побеждает, а не подавляет страх, который всегда является следствием господства природы над нами (то есть положения, прямо противоположного возвышенному). Для Канта возвышенное означает превосходство разума не только над чувством, но и над рассудком [Crowther 1993: 138], так как является интеллектуальным и нецелесообразным для воображения — а значит, моральным.

Способность разума представить непредставимое, превосходящее наше актуальное существование и аффективные способности, для Канта прямо связано с интериоризацией религии, которая оправдана как исключительно внутренняя моральная максима, не имеющая внешних выражений. Религия, отчужденная во внешних формах и образах, с точки зрения Канта, легко превращается в суеверие — то есть в признание ничтожества разума и страх перед лицом грозных сил неподвластной нам природы. Образы, представляющие нечто, превосходящие нас самих, могут обмануть, так как основаны на аффективной игре воображения, искажающей чистоту этического. Для того чтобы сохранять значение регулятивной идеи, религия должна быть лишена видимого божества и его проявлений в мире. Таким образом, сам объект возвышенного остается не только непредставимым, несхватываемым в образах, но и лишенным какой-либо локализации во времени и пространстве [Ibid.: 138]. Подобная гностическая интерпретация [Taubes 2009] божественного (разумного, идеального) как «негативной презентации» [Holmqvist, Pluciennik 2002: 724] для Канта прямо соответствует морали, основания которой (аисторическое «царство целей») как бы возвышаются над обстоятельствами (искаженным историческим миром средств). Возвышенное, таким образом, содержит в себе представление о конечности, которое существует вне времени. Так, эсхатологическое пророчество Страшного суда у Канта превращается в предполагаемое событие, которое должно присутствовать в нашем сознании как постоянное напоминание о том, что оценке на истинность будут подвергаться находящиеся вне времени мотивы наших поступков, а не их последствия [Кант 1980: 286].

Именно приверженность нормам, не имеющим заинтересованного и частного характера, для Канта становится основанием общества и «общего чувства», эстетического стандарта, который укрепляет индивида на пути следования внутренней моральной максиме предполагаемого всеобщего закона.

Таким образом, Кант производит «десубъективацию вкуса», лишая «субъекта прав на его “личное”, субъективное мнение, поскольку суждения вкуса возможны лишь посредством участия субъекта в со-общаемом суждении» [Подорога 2021: 37, 68]. Общество оказывается возможным лишь благодаря сходству, основания которого имеют характер представления о непредставимом, возвышающемся над нашим актуальным существованием. Стоит вспомнить, что для Берка возвышенное ведет к диаметрально противоположной концепции общества, которое имеет не разумную и нормативную, но иррациональную и позитивную природу. С этой позиции социальное носит бессознательный характер, а совместные аффективные переживания его членов (например, в религиозных ритуалах или праздниках) не соответствуют никаким разумным категориям. В этом смысле беркианское возвышенное оказывается близким структуралистскому пониманию функции идеологии в духе Луи Альтюссера, где социальная практика индивида (представление его для других) не управляется внутренним «я» разума, а чувственное переживание всегда предшествует рационализации. В отличие от Канта, для Берка суждение не приводит к общему стандарту, а создает различие. Общество у Берка, как и в последующей традиции консервативной мысли, понимается как исторически сложившееся и партикулярное, а не универсальное и возвышающееся над временем и пространством, как у Канта. Такой партикулярный характер социального для Берка связан с совместным переживанием непознаваемого аффекта, тогда как для Канта общество, напротив, начинается с возвышенной победы Разума (то есть общих норм и ценностей) над внешней и внутренней природой [Ryan 2001: 274].

Показательно, что если война для Канта неприемлема как средство достижения политических целей (так как разрушает максимум всеобщего нравственного закона), то в состоянии чистого эмоционального переживания — динамического момента, свободного от инструментальной логики, — она приобретает возвышенный характер, воспитывая стойкость и бесстрашие [Кант 1994: 133]. Таким образом, для того чтобы обладать возвышенным (и нравственным) значением, насилие должно перестать быть средством для достижения каких-либо практических целей и превратиться в чистую «вещь в себе»². Кантианское возвышенное, основанное на преодолении субъектом собственной конечности, погруженности в мир, предполагает и сознательный отказ от удовольствия (связанного с прекрасным), а значит, насилие в отношении самого себя [Crowthey 1993: 129—130]. Разрыв удовольствия и насилия, противопоставление их друг другу, вероятно, ключевой момент различия трансцендентного возвышенного Канта и психологического возвышенного Берка [Ryan 2001: 277].

Эстетическое возвышенное Берка

Эстетическая (и политическая) теория Берка развивалась как последовательная критика Просвещения — более того, она была, по выражению Альфреда Коббана, настоящим «бунтом против XVIII века» [Cobban 2016]. Этот дух вре-

2 Эту операцию полного освобождения насилия от какого-либо целеполагания (а следовательно, и преодоления его как инструмента политики и власти) проводит Вальтер Беньямин в своей работе «К критике насилия» [Беньямин 2012].

мени определялся прежде всего стремлением установить прямую связь между разумом и чувственным опытом. Для британского Просвещения, с которым преимущественно полемизировал Берк, знание предполагалось как полное соответствие чувственному восприятию внешнего мира. Разум приобретал характер механизма, калькулирующего индивидуальный опыт и постоянно обнаруживающего связь между удовольствием и пользой. Внутреннее, таким образом, оказывалось отражением внешнего, тождество которых утверждалось сознанием. Для традиции английского Просвещения «психология этого абстрактного человека существует априори», а «его действия в различных вариациях обстоятельств выводятся из нее» [Ibid.: 29]. Так, согласно Локку, эмоциональное состояние индивида постоянно балансирует между приятным и отталкивающим, наслаждением и болью, полностью совпадающим с этическими категориями. Принципиально, что этот познавательный опыт носил непрерывный характер, в котором чувство сохраняло качество безошибочного проводника в мире явлений.

Главная задача Берка, атаковавшего абстрактного индивида Просвещения, состояла в эмансипации чувства от разума, которая давала возможность сохранения тайны как внешней, так и внутренней природы — психических сил человека, превосходящих всякую рационализацию. Эстетическое переживание прекрасного и возвышенного, согласно Берку, не сопровождает наш повседневный опыт, но, напротив, разрывает и создает внутренний дисбаланс. Эстетика открывает нам наши собственные чувства, практическое значение которых (то есть вред или польза) не поддается осмыслению — иными словами, наша психика содержит нечто, чего нет в нашем разуме. Между двумя дестабилизирующими полюсами, прекрасным и возвышенным, Берк фиксирует третью позицию — повседневное, психологически нейтральное состояние, в котором мы, собственно, и пребываем большую часть жизни [Берк 1979: 130]. Божественный замысел раскрывает себя не через «естественный разум», но через его капитуляцию перед мощью внешнего воздействия на эмоции. Эта высшая сила «наделяет внешний предмет такими свойствами, которые... захватывают... воображение и завладевают душой прежде, чем ум готов либо присоединиться к ним, либо выступить против них» [Там же: 133]. Таким образом, Берк «исключает из определения возвышенного всякое отнесение к разуму. Возвышенное неразумно и объясняется из аффекта, не из мысли» [Подорога 2021: 39].

Поскольку природа дестабилизирующих эстетических переживаний остается для нас скрытой, мы не можем однозначно оценить их как антагонистические по отношению к друг другу: возвышенное, в первую очередь определяемое через страх, также может доставлять нам странное удовольствие (или, точнее, восторг, *delight*). Страх и боль, освобожденные от утилитаристской рационализации, для Берка не носят исключительно негативного характера [Ryan 2001: 274]. Страх перед неизвестным, прерывая состояние безразличия, восстанавливает способность к сильным чувствам и утверждает жизнь. Если прекрасное расслабляет нервы, заставляя дистанцироваться от суеты, то возвышенное, напротив, укрепляет психику и помогает преодолеть депрессию [Ibid.: 276]. Отрицание жизни, выраженное в возвышенном переживании ужасного и конечного, парадоксальным образом воссоздает полноценное в своем непознаваемом разнообразии человеческое существование. Такое «экзистенциальное возвышенное» [Crowther 1993: 127] оказывается возможным

лишь с дистанции, которая может носить как пространственный, так и темпоральный характер. Берк прямо предлагает относиться к истории эстетически, не пытаясь разгадать ее направление или выявить скрытые законы, но принять череду величественных и ужасающих событий прошлого как повод для эмоционального переживания. Степень удовольствия у читателя возрастает по мере исчезновения из истории любого подобия дидактики: так, нас гораздо больше волнуют (и доставляют нам наслаждение) рассказы о гибели империй, чем об их процветании [Берк 1979: 79]. Чувство возвышенного для Берка связано с прерывностью — как вторжений непознаваемого в рутинизированное индивидуальное существование, так и драматической смены исторических эпох. История здесь носит иронический и меланхолический характер, и в своем возвышенном переживании оказывается «подозрительна ко всем правилам и наслаждается раскрытием парадоксов, которые содержатся в каждой попытке закрепить опыт в языке» [Уайт 2002: 272]. Более того, воздействие языка для Берка освобождается от любой инструментализации разумом: речь и письмо обнаруживают свою аффективную силу лишь там, где пробуждают образы, а не подчиняются задаче изложения абстрактных идей [Берк 1979: 90]. Вспомним, что у Канта непредставимость возвышенного выражается именно в чистых мыслительных конструкциях, которые не имеют форм ни во внешнем мире, ни в нашем воображении. У Берка, напротив, всякая попытка господства идеи над опытом, абстракции над продолжающейся жизнью направлена против эстетического переживания как такового — именно поэтому уже позднее он атаковал Французскую революцию прежде всего как дурновкусие, «грубое нарушение эстетической нормы» [Подорога 2021: 32].

Несчастье, боль, страдание и насилие, таким образом, понимаются Берком как нечто необходимое для продолжения и воспроизводства самой жизни. Если Просвещение строит свою программу на преодолении их как угрозы умозрительному проекту счастья (то есть полной свободе от страха), то консервативная критика Берка призывает «возвысить» негативную противоположность счастью до качества определяющего элемента человеческой судьбы. Когда наш разум постоянно обманывает и обедняет нас, требуя господства морали и пользы, чувства никогда не подводят — что ясно подтверждает парадоксальный восторг, испытываемый от ужаса и страданий [Берк 1979: 84].

Чувство возвышенного не поднимает человека, но, наоборот, уменьшает его, как бы указывая на пределы познания и ограниченность земного удела — так как на уровне аффекта мы ощущаем, что повержены силой, намного превосходящей нашу [Руан 2001: 274]. Можно сказать, что с эстетической декларации «Философского исследования...» Берка берет свое начало оппозирующая Просвещению консервативная программа, получившая развитие уже в XIX веке. Консерваторы оспаривают идею человека как центра моральных и политических координат, а следовательно, и безусловности его права на свободу, безопасность или отсутствие принуждения. Иронический подход к истории распространяется также на саму жизнь и смерть, к которым не следует относиться слишком серьезно, потому что их смысл безнадежно от нас скрыт. Отказ от амбиции окончательно решить вопрос о предназначении человека не только примиряет с действительностью и дает возможность наслаждения жизнью, но также эмансипирует наше воображение от каких-либо ограничений со стороны разума. Признавая свою несвободу в мире, мы обретаем внутреннюю свободу, открытую для создания бесконечного множества мифов.

Именно этот плюрализм воображения, не ограниченного какой-либо универсальной теорией, создает многообразие национальных сообществ, так отличных друг от друга. С точки зрения Берка, история не сближает народы, но постоянно дифференцирует, так как она создает пространство коллективного переживания аффекта. Именно совместное ощущение возвышенного, которое нам дает причастность к обычаю, имеющему иррациональную историческую природу, каждый раз заставляет переживать опыт жертв и трагедий прошлого и, таким образом, делает нас ближе друг к другу [Ibid.: 277]. Эта причастность к общему выражается в мистическом разрыве повседневного существования, обнаруживая «здесь и сейчас» возвышенного [Подорога 2021: 202]. Обычай, согласно Берку, не может быть понят утилитарно, он превосходит наш собственный опыт, давая возможность через аффект прикоснуться к опыту предков и осознать себя частью целого. Национальная церковь, праздники и ритуалы — это формы, в которых жизнь проявляет себя через различия. В этом отношении нация понимается Берком не эссенциально, а как конструкт, подтверждаемый в каждом практическом опыте взаимодействия³.

Естественный, «родовой» человек просветительского проекта для Берка не максима, а нулевая точка отсчета, эмоционально нейтральное существо, лишённое опыта, а следовательно, свойств и способности чувствовать. Если в природном состоянии «все люди были равны, так как были одинаковы» [Cobban 2016: 33], то в историческом неравенство и различия создают возможность партикулярного, а не объединяющего (как у Канта) суждения. Именно отсутствие у такого суждения общего стандарта и нравственной максимы, которому оно должно соответствовать, создает для Берка гарантию невозможности абсолютизма — тиранического государства или претендующих на универсализм больших идей [Ibid.: 268].

Исторически сложившееся позитивное право ограничивает претензии верховной власти так же, как дестабилизирующие аффекты возвышенного и прекрасного сдерживают амбиции разума. Роль обычая в его коллективном эстетическом переживании состоит в том, чтобы «склонить разум к смирению и сделать его более осторожным и скромным» [Берк 1979: 209]. Скромность мысли, ее способность понять и принять собственные границы, для Берка становится основным критерием интеллектуального качества: «Если глубокая и широкая образованность не делает человека скромным и смиренным, то, полагаю, никакое другое доступное человеку средство не в состоянии это сделать» [Там же: 204].

Последовательно оппонировав просветительскому проекту, Берк утверждает способ мысли, принципиально враждебный любой завершенности и претензии на создание философских систем. Фактически уже в своей эстетической (а затем и политической) теории Берк выступает как своего рода антимыслитель, чья задача ограничивается наблюдением и описанием. Такая мысль должна полностью соответствовать моменту настоящего, не пытаясь представить ретроспективное объяснение прошлого или предвидение будущего. Именно такая локализация в настоящем заставляет мыслителя-консерватора не универсализировать свой собственный опыт, экстраполируя его на «природу человека» в целом. Отказываясь от задачи господства над собственной

3 В этом отношении Берк превосходит знаменитое определение Эрнестом Ренаном нации как «ежедневного плебесцита» [Ренан 1902].

психикой, мы получаем возможность относиться к ее воздействию куда более внимательно и получать наслаждение от игры аффектов. Подобная эстетизация психики, как известно, стала определяющей для романтической литературы XIX века, одним из ключевых жанров которой было «возвышенное» столкновение с ужасным и непознаваемым. С другой стороны, беркианский скепсис в отношении больших идей, отрицание гордыни и признание ограниченности познания впоследствии становится основанием для демократического потенциала консерватизма в политике. Начавшись как аристократическая реакция на Просвещение, консерватизм, настаивая на «скромности» разума, оказывается близким массовому «здоровому смыслу» «среднего человека», который не хочет выделяться и склонен доверять своим привычкам больше, чем умозрительным проектам социальных перемен.

Итак, если трансцендентное возвышенное Канта позволяет осознать безграничность разума и вневременное значение нашего существования (через силу нравственной идеи), то психологическое возвышенное Берка, напротив, означает столкновение с абсолютной конечностью, акт принятия которой обладает лишь эстетическим значением [Ryan 2001: 277].

Возвращение беркианского возвышенного в «Меланхолии» Триера

Современная дискуссия о возвышенном, связанная с перспективами природных катастроф, как уже говорилось выше, предлагает различные модели воссоздания уникального переживания конечности. Если одна из них, кантовская, апеллирует к моральной и политической ответственности, то вторая, наследующая Берку, основана на примирении с природой и конечностью человека (не только индивидуальной, но и как вида). Ценность подобного примирения, в соответствии с позицией Берка, состоит в восстановлении психологической гармонии через момент эмоциональной дестабилизации и резкий разрыв с повседневным опытом. Именно такой впечатляющий проект воссоздания возвышенного в актуальной ситуации — то есть возвышенного после его постмодернистского «падения» — предлагает Ларс фон Триер в своем фильме «Меланхолия». Принятие неизбежности конца открывает для Жюстин, главного персонажа «Меланхолии», красоту мира накануне его исчезновения. Проектам счастливой жизни, историческому оптимизму и «репродуктивному футуризму», которые определяют существование семьи сестры Жюстин, она противопоставляет своеобразную апокалиптическую веру, лишенную теологии: мир — это зло, и он обречен на гибель. Неизбежность конца света в этой вере имеет абсолютно «плоский» характер: у этого конца нет ни цели, ни смысла по отношению к данному. Д. Дановски и Е. Де Кастру отмечают, что Триер показывает этот конец как явление «мира без нас» [Danowski, De Castro 2016: 37].

Конец фильма совпадает с концом света, противопоставляя «Меланхолию» самому жанру фильмов-катастроф, предлагающих как различные визуализации апокалипсиса, так и версии его причин. Это вынесение эстетического опыта за рамку представимого, как верно пишет Артемий Магун, «выводит зрителя из его алиби, ловит его уязвимым в той точке, где он надеялся остаться в качестве отстраненного “эго”» [Магун 2018: 286]. Такое ради-

кальное приближение момента катастрофы, однако, не придает «Меланхолии» «политического» характера (то есть не делает зрителя сопричастным к происходящему), но выполняет задачу психологической дестабилизации. Как и во многих других своих фильмах, в «Меланхолии» Триер последовательно продолжает реабилитировать эстетическую силу аффекта, воздействие которого происходит через разрыв привычного культурного опыта. Такой опыт «постмодернистского возвышенного», как уже отмечалось, в последние десятилетия был связан с интеграцией «шока» в культурную индустрию в качестве ее ключевого и непрерывно присутствующего элемента. Пытаясь спасти возвышенное от этого поглощения повседневностью, Триер бросает вызов доминирующей конструкции современного кино, сочетающего визуализацию катастрофического (то есть представления непредставимого) и стандартизированные моралистические выводы.

Стивен Шавиро полагает, что Триер, отказывая нам в зрелище конца, лишает его момента возвышенного и дает начало новой эстетике без субъекта [Shaviro 2011]. Действительно, в «Меланхолии» катастрофа лишает зрителя какой-либо возможности «возвыситься» над своим актуальным положением и подняться до трансцендентного переживания собственной целостности. Однако эстетика, освобожденная от морали, «уменьшающая» субъекта и утверждающая господство аффекта над возможностями разума, полностью соответствует пониманию возвышенного, предложенному Берком. Ожидание конца света в «Меланхолии» не мотивирует к моральному действию, но составляет иррациональное знание, примиряющее с миром, лишенным шанса на исправление. В столкновении убеждений Жюстин и ее сестры выбор происходит не между картинками или идеями катастрофы, а между присутствием и отсутствием самой установки на ее неизбежность.

Эта неизбежная перспектива гибели всего живого приводит Жюстин к способности открыться несовершенному миру в момент настоящего, вместо того чтобы бесконечно пытаться строить лучшее будущее. Принятие дисгармонии мира нормализует мысль о его конце и дает возможность принять смерть как торжество гармонии. Это позволяет рассматривать «Меланхолию» как терапевтическое кино: неизбежность конца восстанавливает утраченную меланхоликом гармонию с миром, так как индивидуальная негативность по отношению к существующему как пустому и бессмысленному подтверждается действительностью его бессмысленного исчезновения [Peterson 2013: 409].

В таком понимании снятие этического момента и обнажение чистого эстетического переживания восстанавливает апокалипсис как «тайну времени», исключая его из горизонта личных или коллективных действий. Любые попытки преобразования мира теперь выглядят не трагически, а комически. Излечение от недуга отвержения действительной жизни во имя предполагаемой гармонии происходит через снятие напряжения ожидания. Более того, комедия об апокалипсисе становится вершиной этого жанра, так как доводит до предела сам принцип смеха как «аффект, возникающий из внезапного превращения напряженного ожидания в ничто» [Кант 1994: 207]. Успех юмористической истории определяется тем, что ее сюжет должен «превратиться не в позитивную противоположность ожидаемого предмета... а именно в ничто» [Там же]. Обман всех наших ожиданий делает шутку по-настоящему смешной, а «Меланхолию» — «фильмом с самым счастливым концом из всех, которые Триер когда-либо снимал» [Figlerowicz 2012: 25]. Более того, Триер, решая

в этом фильме проблему собственной депрессии, предлагает стратегию выхода из меланхолического состояния, в котором находится западное общество: восстановить гармонию с миром можно только принимая неизбежность и бесцельность его конца.

Эта ироническая линия, сочетающая пессимистический взгляд на человеческую природу и стремление воссоздать полноту жизни через господство эстетического над этическим, сближает Триера с традицией консервативной мысли. Более того, сама программа возвращения возвышенного, представленная в «Меланхолии», прямо соотносится с линией Берка и консерваторов XIX века. Меланхолический индивид восстанавливает гармонию с миром, принимая неизбежность его конечности.

Такая психологизация катастрофы означает понимание возвышенного как принципиальной невозможности утопии, представления о другом мире, который последует за гибелью мира данного. В то же время сама неизбежность конечности, вынесенной из пространства представимого, обеспечивает выход из невротизирующего постмодернистского возвышенного, в котором шок и психологическая дестабилизация носят перманентный характер. В этом подход «Меланхолии» радикально отличается от нормализации возвышенного, предлагаемой массовой культурой, так как акцентирует сам момент эстетического опыта как разрыва в повседневности, притупившей нашу способность к сильным переживаниям. Возвращение возвышенного в его консервативной версии, от Берка до Триера, выполняет терапевтическую функцию, восстанавливая эмоциональную вовлеченность в мир, смысл существования (и конца) которого тем не менее остается для нас фатально сокрытым.

Библиография / References

- [Анкерсмит 2014] — Анкерсмит Ф. Эстетическая политика. Политическая философия по ту сторону факта и ценности / Пер. с англ. под науч. ред. И.Н. Борисова. М.: ИД ВШЭ, 2014.
- (Ankersmit F. Aesthetic politics. Political philosophy beyond fact and value. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Беньямин 2012] — Беньямин В. К критике насилия // Беньямин В. Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. Сборник статей / Пер. с нем.; сост. и послесл. И. Чубарова, И. Болдырева. М.: РГГУ, 2012. С. 65—99.
- (Benjamin W. Toward the Critique of Violence // Benjamin W. Uchenie o podobii. Mediaesteticheskie proizvedeniya / Comp. and afterw. by I. Chubarov, I. Boldyrev. Moscow, 2012. P. 65—99. — In Russ.)
- [Берк 1979] — Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного / Пер. с англ. Е.С. Лагутиной. М.: Искусство, 1979.
- (Burke E. A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful. Moscow, 1979. — In Russ.)
- [Джеймисон 2019] — Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина. М.: Изд-во Института Гайдара, 2019.
- (Jameson F. Postmodernism, or Cultural Logic of Late Capitalism, 2019. — In Russ.)
- [Кант 1994] — Кант И. Критика способности суждения / Пер. с нем. М.: Искусство, 1994.
- (Kant I. Kritik der Urteilskraft, Moscow, 1994. — In Russ.)
- [Кант 1980] — Кант И. Конец всего сущего // Кант И. Тракаты и письма / Пер. с нем. Н. Вальденберг, Т. Васильевой и др. М.: Наука, 1980. С. 279—291.

- (*Kant I.* Das Ende aller Dinge. Moscow, 1980. — In Russ.)
- [Магун 2018] — *Магун А.* Освещенные мраком. Символизм и негативность // *Stasis*. 2018. Т. 6. № 2. С. 258—291.
- (*Magun A.* Osveshchennyye mrakom. Simvolizm i negativnost' // *Stasis*. 2018. Vol. 6. № 2. P. 258—291.)
- [Подорога 2021] — *Подорога В.* Возвышенное. После падения. Краткая история общего чувства. М.: Новое литературное обозрение, 2021.
- (*Podoroga V.* Vozvyshennoye. Posle padeniya. Kratkaya istoriya obshchego chuvstva. Moscow, 2021.)
- [Ренан 1902] — *Ренан Э.* Что такое нация? // Ренан Э. Собрание сочинений: В 12 т. / Пер. с фр. под ред. В.Н. Михайловского. Т. 6. Киев, 1902. С. 87—101.
- (*Renan E.* What is a Nation? // *Renan E.* Collected Works: In 12 vols. Vol. 6. Kiev, 1902. P. 87—101. — In Russ.)
- [Томкинс 2013] — *Томкинс К.* Жизнеописание художников. М.: V-A-C press, 2013.
- (*Tomkins K.* Lives of the Artists. Moscow, 2013. — In Russ.)
- [Уайт 2002] — *Уайт Х.* Метаистория: Историческое воображение в Европе XIX века / Пер. с англ. под ред. Е.Г. Трубиной и В.В. Харитонова. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2002.
- (*White H.* Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Ekaterinburg, 2002. — In Russ.)
- [Crowther 1993] — *Crowther P.* Critical Aesthetics and Postmodernism. Oxford: Clarendon press, 1993.
- [Cobban 2016] — *Cobban A.* Edmund Burke and the Revolt against Eighteenth Century. London: Forgotten books, 2016.
- [Danowski, De Castro 2016] — *Danowski D., De Castro E.V.* The Ends of the World. Cambridge: Polity, 2016.
- [Figlerowicz 2012] — *Figlerowicz M.* Comedy of Abandon: Lars von Trier's Melancholia // *Film Quarterly*. 2012. Vol. 65. No. 4. P. 21—26.
- [Hadot 2006] — *Hadot P.* The Veil of Isis: An Essay on the History of the Idea of Nature. Harvard: Belknap press, 2006.
- [Holmqvist, Pluciennik 2002] — *Holmqvist K., Pluciennik J.A.* Short Guide to the Theory of the Sublime // *Style. Resources in Stylistics and Literary Analysis*. 2002. Vol. 36. No. 4. P. 718—736.
- [Peterson 2013] — *Peterson Ch.* The Magic Cave of Allegory: Lars von Trier's Melancholia // *Discourse*. 2013. Vol. 35. No. 3. P. 400—422.
- [Ryan 2001] — *Ryan V.L.* The Physiological Sublime: Burke's Critique of Reason // *Journal of the History of Ideas*. 2001. Vol. 62. No. 2. P. 265—279.
- [Shaviro 2011] — *Shaviro S.* Melancholia: first attempt // <http://www.shaviro.com/Blog/?p=1019> (accessed: 15.10.2021).
- [Taubes 2009] — *Taubes J.* Occidental Eschatology. Stanford University Press, 2009.
- [Williston 2016] — *Williston B.* The Sublime Anthropocene // *Environmental Philosophy*. 2016. Vol. 13. No. 2. P. 155—174.