

**Т. А. АКИНДИНОВА**

*профессор, доктор философских наук,  
Санкт-Петербургский государственный университет*

**НОМО АЭСТHETICUS В ЭСТЕТИКЕ ФОРМАЛИЗМА\***

В статье рассматриваются основные тенденции в интерпретации человеческой чувственности немецкой эстетикой XIX века. Проведенный анализ показал ограниченность как чисто психологической трактовки эстетикой «вчувствования», так и эстетики формализма, сводившей понятие чувственности к формам чувственного восприятия — слуха, зрения. Дальнейшее осмысление проблемы имеет в перспективе достижение нового уровня в соотношении противоположных подходов.

*Ключевые слова:* чувственность, чувство, ощущение, переживание, восприятие, форма, искусство, музыка, живопись, литература, зрение, слух.

**T. A. AKINDINOVA**

*Doctor of Philosophical Sciences, Professor,  
St. Petersburg State University*

**HOMO AESTHETICUS IN THE AESTHETICS OF FORMALISM**

The article reviews the main trends in the interpretation of human sensuality by German aesthetics of the 19th century. The carried out analysis has showed the limitations not only of a purely psychological treatment by esthetics of «empathy» but also by aesthetics of formalism, which reduces the concept of sensuality to the forms of sensory perception — hearing, sight. Further understanding of the problem gives in the long term a prospect to achieve a new level of opposite approaches correlation.

*Key words:* sensuality, feeling, sense, experience, perception, shape, art, music, painting, literature, sight, hearing.

---

\* Статья подготовлена при финансовой поддержке РГНФ в рамках проекта № 13-03-00429 «Концептуализация Homo aestheticus в современной эстетике».

Термин «*aisthētikos*» возник, как известно, в античной Греции и имел емкое содержание, обозначая многообразие чувственного восприятия, чувственного познания, чувственной связи человека с миром. Важно при этом, что такое понимание «эстетикоса» не имело отношения к сфере, рассматриваемой сегодня как эстетическая, и для определения красоты использовалось понятие «калос», зачастую соотносимое с другими понятиями — «гармония», «благо», «совершенство». Обстоятельное исследование этих концептов было предпринято А. С. Степановой [7].

С разрушением античного мира и утверждением христианства в Европе интерес к чувственному был вытеснен устремленностью сознания в трансцендентный мир, и возрождается он уже в период проторенессанса в поле осмысления человеческого познания. Начиная с трудов Фомы Аквинского, изучение чувственности занимает значимое место в учении о познании, хотя для его обозначения используется латынь — «*sensus*». Параллельно с этими процессами происходит осмысление искусства как формы выражения религиозного сознания — церковного песнопения и музыки, иконописи, архитектуры, но в их интерпретации отсутствует термин «эстетикос». Лишь в XVIII веке в традиции европейской мысли у А. Баумгартена появляется термин «эстетика», обозначая вновь философское учение о чувственном познании, однако совершенство чувственного познания философ называет красотой, а в ее восприятии и созидании обнаруживает особый «энтузиазм» (чувство). Баумгартен соединяет таким образом чувственное познание с творчеством идеальных образов в конкретном материале (камне, звуке, краске...), т. е. с художественной деятельностью.

Это двойственное понимание «эстетики» — как философии чувственного познания и как исследования красоты — качества чувственного познания — подготовило, по существу, философскую аналитику Канта. В отличие от своего предшественника, Кант, однако, провел резкую разграничительную линию между двумя названными направлениями философского исследования. «Критика чистого разума» включает в себя раздел «Трансцендентальная эстетика» как аналитику форм чувственного познания, которое в синтезе с понятийным мышлением создает теоретическую картину мира и не имеет никакого отношения к красоте и искусству. В «Критике эстетической способности суждения», напротив, обосновывается своеобразие суждения вкуса, поскольку оно основано на чувстве удовольствия, совершенно не связанного с познавательным

интересом, но абсолютно необходимого для восприятия красоты и ее созидания в искусстве. Таким образом, первый аспект термина «эстетикос» стал обозначением способности гносеологического субъекта, а второй оказался характеристикой собственно эстетического субъекта. Его аналитика и в статусе творца (гения), и в статусе ценителя красоты (вкуса), по существу, заложила основание эстетики в ее современном понимании. Следует отметить при этом, что Кант впервые поставил проблему специфики чувства как основы эстетического восприятия и творчества: это удовольствие, которое не связано не только с интересами познания, но и морали, и религии, а также отлично чувственного качества воспринимаемого — приятного. Эстетическое удовольствие у Канта — удовольствие от игры воображения и рассудка — *благорасположенность*. Номо aestheticus как эстетический субъект и является темой нашего исследования, не затрагивающего гносеологической проблематики.

После Канта фундаментальное изучение эстетического чувства было начато с позиций психологии, что отразилось уже в названии новой науки — «эстетика вчувствования», ведущими теоретиками которой были Т. Липпс, И. Фолькельт, К. Гроос.

В процессе восприятия объекта, который кажется красивым, утверждает Липпс, происходит проецирование в него эмоционального состояния воспринимающего — вчувствование [10]. Перенесение внутреннего состояния человека во внешний мир вообще является закономерным проявлением психической жизни, но ярче всего обнаруживает себя все же в отношении к другим людям, поскольку только человек обладает внутренним миром. По аналогии с отношением к человеку происходит перенесение чувства в предметный мир, когда мы одушевляем, например, голос ветра. Вертикальная линия, где бы она ни встречалась, стремится ввысь, а в волнистой линии мы видим переменчивость движения и можем ассоциировать ее с колебанием душевного состояния.

Безраздельное растворение человеческого «Я» в воспринимаемом и в переживании этого воспринимаемого и есть, по Липпсу, эстетическое вчувствование. Красота, таким образом, сообщается предметному миру психической активностью человека, которая по существу полностью обусловлена содержанием его душевной жизни.

Инновационность этого подхода вызвала большой интерес и широко обсуждалась в научных и художественных кругах Европы конца XIX века. Следует однако отметить, что дальнейшая эволюция эстетики

вчувствования обнаружила в ее недрах фундаментальную проблему, возможность решения которой оказывалась под сомнением в рамках чистой психологии. Речь идет о том, что поставленная задача изучения души человека как самодостаточной реальности, исследование внутреннего мира человека только как совокупности представлений не предполагала постановку проблемы обусловленности содержания психики воздействием внешнего мира, проблемы, по существу относящейся к области собственно философской аналитики. Вопрос о том, почему при виде «того же самого спокойного зеркала поверхности моря» один раз «нам симпатически говорит жизнерадостный голубой цвет», другой — «жуткая тишина», отзывающаяся в душе чувством одиночества, потерянности в мире, оставался открытым. Важно, однако, констатировать, что эмоциональное состояние человека рассматривалось, таким образом, вне зависимости от предметного содержания его сознания, и это ограничивало возможности психологии в изучении искусства, генетически связанного с воспроизведением предметного мира и представляющего в определенном материале. Homo aestheticus оказывался субъектом спонтанных настроений.

Ограниченность такого подхода обусловила вновь смещение внимания философов к чувственной конкретности произведения искусства. В разработке философских принципов эстетики основоположник формалистической эстетики Р. Циммерман опирается на концепцию первого интерпретатора Канта в ключе последовательного эмпиризма И. Гербарта и заключает: «Данное для философствования может быть только *представленной* вещью, т. е. *представлением*» [11, S. 3]. В отличие от Гербарта, однако, Циммерман четко различает два аспекта в исследовании представления: психологический — как рассмотрение представления в его отношении к субъекту и философский — в его отношении к объекту.

Вместе с Гербартом, впервые выдвинувшем в качестве задачи философии «логическое очищение» понятий, заимствованных из опыта, он видит задачу эстетики как «понятийной науки» «в философской обработке эстетических понятий» [11, S. 10]. Приняв, как и Герbart, за основной вид активности сознания процесс образования представлений, Циммерман в выявлении специфики эстетических понятий следует гербартовскому подразделению суждений на логические и эстетические. «Только представления, ...которые побуждают внутри самого процесса представления к некоторой прибавке, отличающие их как нравящиеся

или не нравящиеся, ...называются *эстетическими* понятиями» [11, S. 10], — заключает Циммерман и объясняет: «Прибавка, которая в субъекте приводит к *представлению*, называется в общем смысле *чувством*. Там, где ее недостает, там состоится чистое исследование к представлению представление; представляющий остается *равнодушным*. Отношение *исследователя* к представлению, данному его восприятию, доставляет наглядный пример» [11, S. 11]. Иначе говоря, как и у Гербарта, суждение называется эстетическим только тогда, когда оно неотделимо от чувства удовольствия или неудовольствия.

Чтобы избежать субъективизма в трактовке этого типа суждения, Циммерман сравнивает его по основным параметрам с логическим и утверждает, что эстетическим суждение признается только в том случае, если «прибавка» чувства к представлению является не произвольным и случайным актом субъекта, а необходимо и всеобще связано с тем или иным представлением, то есть когда чувство фиксируется в связи с определенным представлением. «Как в процессе логического суждения об объекте вводится предикат, так в суждении фиксированного чувства о *что* чувствуемого вводится чувство. Это, как и то, покоится только на *содержании* наличного представления... Если бы *что* чувствуемого превратилось в ясное представление, ...то возникло бы эстетическое суждение» [11, S. 17]. В результате философ приходит к выводу: «Только эстетическое суждение делает эстетику возможной как науку. Если прибавка в субъекте *фиксируется* через определенное побуждающее представление, но само последнее независимо является *ясно представляемым*, то образы, так же, как и прибавки, которые принадлежат им *всеобще и необходимо*, то есть абсолютно приятное или неприятное, возможно причислить *в понятия*» [11, S. 20].

Важно, однако, что, согласно Циммерману, хотя «образ и его прибавка являются объективными эстетическими понятиями», подлежащими философской обработке, первое и второе не представляют тем не менее равного интереса для научного исследования, так как различаются как объективная причина и субъективное следствие: «Но какому образу следует *та*, какому *эта* прибавка? На этот вопрос темное фиксированное чувство никогда за себя ответить не в состоянии» [11, S. 20]. Анализ чувства как субъективной прибавки поэтому должен быть предоставлен психологии, а внимание эстетики сосредоточено исключительно на самом образе.

Однако «образ имеет *материю и форму. Прибавка принадлежит форме образа. Ничто простое эстетически не нравится или не нравится. В сложном нравится или не нравится только форма. Части вне формы, материал, эстетически безразличны*» [11, S. 22]. «Предметом эстетики, — заключает Циммерман, — могут быть только формы, поскольку они нравятся или не нравятся, а сама она — только *наукой о форме*. Если мы назовем материю сложных образов эстетическим *материалом*, то можем представить фиксированные чувства в рамках эстетики как науки только в качестве чувства материала... Если прибавка принадлежит форме образа, то, следовательно, все эстетические понятия должны быть понятиями формы, и потому *что* эстетически нравящегося или ненавнящегося в основе своей *как*» [11, S. 22]

Таким образом, концепция Циммермана представляет собой по существу разработку основополагающего тезиса эстетики Баумгартена: «то, что нравится» — красота рассматривается как качество чувственного восприятия.

Последователь Циммермана в философии музыки Э.Ганслик прямо начинает свою аналитику с критики «эстетики чувства»: «Обычный доселе способ изложения музыкальной эстетики почти всегда страдает весьма ощутительным промахом: она задается не столько разысканием того, что прекрасно в музыке, сколько описанием чувств, овладевающих нами при слушании» [4, с. 11]. Как и его предшественник, Ганслик стремится уйти от психологической эстетики: «Стремление к возможно-объективному познанию вещей, охватившее в наши дни все области знания, необходимо должно также коснуться и исследования о прекрасном. Эстетика лишь тогда удовлетворит это стремление, когда покончит с методом, который исходит из субъективного чувства, совершает поэтическую прогулку по всей окружности предмета и снова возвращается к чувству. Если она не хочет окончательно стать иллюзией, она должна будет приблизиться к методу естественно-научному; она должна будет подойти к самим предметам и разобрать, что в них имеется постоянного, объективного независимо от бесконечно-изменяемых впечатлений» [4, с. 12]. И Ганслик резюмирует: «...В эстетических исследованиях должен рассматриваться прекрасный объект, а не чувствующий субъект» [4, с. 13]. Однако чтобы объяснить, почему «между... искусством и нашими чувствами замечается живая связь», Ганслик предлагает «ближе рассмотреть это отношение... и... установить строгое различие между понятиями «чувство» и «ощущение»... *Ощущение* есть

восприятие определенного чувственного качества: известного звука, известного цвета. *Чувство* есть сознание повышения или понижения нашего душевного состояния, следовательно, приятного или дурного настроения» [4, с. 16].

Здесь следует отметить, как заслугу Ганслика, его попытку развить идею Гербарта и Циммермана о связи чувства с определенными представлениями; важным является и его утверждение предметной отнесенности, содержательности чувства, — в противовес гегелевской трактовке чувства как «совершенно бессодержательной формы субъективной аффектации». Так Ганслик пишет: «*Любовь* немислима без представления о любимой личности, без желания и стремления ее осчастливить... Не *вид* душевного движения, а понятие, составляющее его ядро, действительное историческое содержание делает его любовью... Определенное чувство (страсть, аффект) никогда не существует без реального исторического содержания, изложить которое можно только в понятиях... Ведь *определенность* чувств и заключается в понятиях, составляющих их ядро» [4, с. 31–32]. Но поскольку предметное содержание адекватно выражается только в понятиях, а эстетическое для него, как и для всей кантианской традиции, есть сфера, понятийно неопределимая, то чувство никогда не может быть значимым для искусства.

«Живая связь» искусства с чувственностью трактуется *Гансликом* *поэтому только как связь его с ощущением: «Ощущение* есть начало и условие эстетического удовольствия» [4, с. 16]. «Если большинство не умеет ценить всю полноту красоты, живущей в царстве музыкальных вдохновений, то в этом много виновато пренебрежение к чувственности, которое мы часто встречаем: в старинных эстетических системах во имя морали и сердца, у Гегеля — во имя «идеи». — Утверждает философ. — Всякое искусство исходит из чувственного элемента и в нем живет. Теория «чувства» этого не понимает; она не обращает внимания на слух и прямо обращается к *душевному движению*. Музыка творит для сердца, — так говорят нам; ухо — вещь тривиальная. Да, то, что *они* называют ухом. Не для «лабиринта», не для «барабанной перепонки» творят Бетховены. Но музыкальные впечатления воспринимаются *фантазией*. Она в сознательной чувственности наслаждается звучащими фигурами, стройно слагающимися тонами; она свободно и непосредственно живет в их созерцании» [4, с. 69]. Используя совокупность музыкальных звуков, музыкант творит из них целое более высокого порядка — «музыкальные мысли»: «Музыкальная мысль, вполне ставшая

явлением, есть уже самостоятельное прекрасное; она сама себе цель, а отнюдь не средство или материал для изображения чувств и мыслей. Содержание музыки — движущиеся звуковые формы» [4, с. 67].

Формалистическая эстетика завоевала широкую популярность со второй половины XIX до первой трети XX столетия, распространяясь с исследования музыки на изобразительное искусство, литературу. Филлигранность, нюансированность зрительного, слухового ощущения оказывались здесь залогом адекватного восприятия и создания художественной формы. «Изобразительное искусство не заимствует где-либо своей поэзии... Его истинное поэтическое воздействие возникает из способа видеть... Создание художественных форм не что иное, как дальнейшее развитие этой способности восприятия...» [5, с. 5], — присоединяется к позиции Циммермана и Ганслика А. Гильдебранд. Ее силой создается «из художнического исследования природы высшее художественное произведение» [5, с. 4]. Homo aestheticus в формализме стал человеком ощущающим, а значит, грань между субъектом познания и субъектом искусства вновь теряла определенность.

Следует отметить к тому же, что художественные формы в различных видах искусства качественно отличаются друг от друга, и исторический прогресс формализма обернулся интенсивным развитием конкретного искусствознания. Попытка обобщенного рассмотрения художественных форм в русле философии не могла не завершиться обнаружением некоторого «общего знаменателя» между ними в виде чувства, вызываемого восприятием формы. Круг исследования, начатый Баумгартеном, замкнулся на двойственной трактовке понятия «эстетикос» с той существенной разницей, что последовательная разработка каждого из его аспектов эстетикой «вчувствования» и формалистической эстетикой уже показала свою недостаточность. Новое движение в аналитике проблемы требовало обращения к философии, подвергшей глубокому переосмыслению концепцию Баумгартена — к Канту, который в свою очередь должен был получить интерпретацию в соответствии с современным состоянием науки — в неокантианстве.

Заслугой неокантианской эстетики и во фрайбургском варианте у Б. Христиансена (см. подробнее: [1]) и в марбургском — у Г. Когена явилась попытка разрешить названную дилемму трактовок «эстетикос». Особый вклад в аналитику проблемы внесла «Эстетика чистого чувства» Г. Когена, где художественное творчество было впервые представлено как процесс синтезирования всех чувственных элементов,

сопровождаящих формирование «чистого» мышления и «чистой» воли, в эстетическое чувство, имеющего своим содержанием индивидуальность человека в единстве духа и тела. *«Любовь к человеку... как самочувствие человечества в человеке»* [8, S. 236], — заключает философ, — существо художественного творчества. Homo aestheticus — изначально художник как субъект чувства. Рассматривая человека как субъект деятельности в единстве мысли, воли и чувства, Коген впервые осуществил глубокий философский анализ чувства как творчества и самое полное выражение существа человека, а вместе с этим — фундаментальное обоснование антропологической миссии искусства в культуре (см. подробнее: [2]).

Эстетика Когена оказала глубокое воздействие на ведущих представителей философских течений XX столетия, таких как Э. Кассирер, Н. Гартман, Р. Ингарден, К. Ясперс, Х. Ортега-и-Гассет, М. Бахтин...

И сегодня роль чувств, эмоций, переживаний в познании, морали, коммуникации — во всех видах духовной и практической деятельности человека является предметом самого пристального изучения науки. Об этом свидетельствует уже появление широкого направления в современной философии, поместившего в центр своего исследования человеческую чувственность. Речь идет об опыте переосмысления концепта «чувственность» у А. Бадью («Краткое руководство по инэстетике»), В. Вельша («Эстетика по ту сторону эстетики»), Х.-У. Гумбрехта («Производство присутствия»), М. Дъякану («Размышления об эстетике осязания, обоняния и вкуса»), Ж. Рансьера («Разделяя чувственное»)...

Выход в свет работы Л. Ферри «Homo Aestheticus», а затем книги Э. Диссанайт с таким же названием, пожалуй, стал знаком объединения усилий многих философов в исследовании человека чувствующего, которое с начала 1990-х годов потеснило на периферию науки изучение человека разумного.

При том, что сами названные исследователи ведут полемику с Кантом, стремясь преодолеть трактовку человека как субъекта теоретического и практического разума и вводя вместо него субъекта чувства, их разработки, по существу, находятся в русле философской мысли, заданной интерпретацией Канта Когеном, который, как мы говорили, впервые обосновал необходимость дополнения кантовской трактовки человека как субъекта мышления и воли аналитикой субъекта чувства. Отличие современных интерпретаторов чувства не только от Канта, но и от Когена заключается, однако, в том, что именно в чувственности

усматривается само существо человека. «Чувственный мир существует только для человека, в самом точном смысле это и есть суть человека» [9, р. 35], — утверждает Ферри. С различными вариациями близкую этому утверждению позицию занимают и многие другие представители поворота исследования от Homo sapiens к Homo aestheticus. Различие между ними обусловлено преимущественно акцентированием отдельных проблем в трактовке концепта «чувственность» или контекстом его функционирования, однако именно чувственность рассматривается как пространство интеграции альтернативных моделей субъективности, позволяющая «преодолеть такие концептуальные оппозиции в трактовке эстетического, как частное-общее, внутреннее-внешнее, перцептуальное-коммуникативное, индивидуальное-коллективное» [3, с. 14].

В отечественной эстетике определенный итог осмысления чувственности подводит А. А. Грякалов: Homo aestheticus — «существо интенсивно проживаемого опыта, представления которого понуждают к пристальному всматриванию и вслушиванию в мир» [6, с. 57]. Его исследование, таким образом, вступает в новую фазу: анализ влияния эстетического чувства на чувственное восприятие и отличия последнего от чувственного познания. На этом пути осмысление опыта исследования формалистической эстетики, несомненно, актуально.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. *Акиндинова Т. А.* НОМО AESTHETICUS в контексте аксиологии Фрайбургской школы неокантианства: Бродер Христиансен // *STUDIA CULTURAE*. СПб., 2014. Вып. 21.
2. *Акиндинова Т. А.* Аналитика чувства как творчества в эстетике Германа Когена // *STUDIA CULTURAE*. СПб., 2013. Вып. 17.
3. *Артеменко Т. Ю.* Проблема оснований эстетической чувственности в современной французской философии. Автореф. дисс. ... канд. филос. наук. СПб., 2014.
4. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. М., 1895.
5. *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. Муссагет, 1914.
6. *Грякалов А. А.* Эстетическое и политическое в контексте постсовременности: топос НОМО AESTHETICUS // *Вопросы философии*. 2013. № 1.
7. *Степанова А. С.* Мир и человек в философии Стои. СПб., 2004.
8. *Cohen H.* Aesthetik des reinen Gefuehls. Berlin, 1912. Bd 1, 2.

9. *Ferry L.* Homo Aestheticus. Paris, 1990.
10. *Lipps T.* Aesthetik. Leipzig, 1921. Bd 1, 2.
11. *Zimmermann R.* Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien, 1865.

## TRANSLIT

1. *Akindinova T. A.* HOMO AESTHETICUS v kontekste aksiologii Frajburgskoj shkoly neokantianstva: Broder Hristiansen // STUDIA CULTURAE. SPb., 2014. Vyp. 21.
2. *Akindinova T. A.* Analitika chuvstva kak tvorchestva v jestetike Germana Kogena // STUDIA CULTURAE. SPb. 2013. Vyp. 17.
3. *Artemenko T. Ju.* Problema osnovanij jesteticheskoy chuvstvennosti v sovremennoj francuzskoj filosofii. Avtoreferat na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filosofskih nauk. SPb., 2014.
4. *Ganslik Je.* O muzykal'no- prekrasnom. M., 1895.
5. *Gil'debrand A.* Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve. Musaget, 1914.
6. *Grjakalov A. A.* Jesteticheskoe i politicheskoe v kontekste postsovremennosti: topos HOMO AESTHETICUS // Voprosy filosofii. 2013. № 1.
7. *Stepanova A. S.* Mir i chelovek v filosofii Stoi. SPb., 2004.
8. *Cohen H.* Aesthetik des reinen Gefuehls. Berlin, 1912. Bd 1, 2.
9. *Ferry L.* Homo Aestheticus. Paris. 1990.
10. *Lipps T.* Aesthetik. Leipzig, 1921. Bd 1, 2.
11. *Zimmermann R.* Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft. Wien, 1865.