

**Проблемы искусства в западной психологической
эстетике конца XIX начала XX в.в.
(Аннотированный реферат зарубежных исследований)**

С конца XIX, начала XX вв. на Западе, преимущественно в Германии, целый ряд лучших умов этого периода прилагали усилия к раскрытию и уяснению основополагающих художественных вопросов *на основе различных методологических принципов*. Главным образом на основе экспериментальных психологических исследований предпринимались попытки построить на почве философии и психологии здание новой науки – психологической эстетики. Историками науки и собственно в эстетике сегодня в значительной степени уже забыт тот факт, что во второй половине XIX века вопрос о приоритете оснований психологической эстетики занимал лидирующее положение в философии и психологии того времени.

Быть может, эта наука не дала впоследствии по различным причинам для современной эстетики и психологии осязаемых и значимых фундаментальных теоретических выводов, но совершенно очевидно то, что этой зарождающейся в то время области знания удалось выделить определенные существенные черты искусства, связанные главным образом с закономерностями эстетического формообразования и эстетических «чувствований», установить отражающие этот процесс эстетические понятия и что, пожалуй, самое важное – *выработать объективные приемы и методы, приложимые к анализу явлений и феноменов искусства*. Важно отметить, что это направление в психологии и эстетике в исследовательско-историческом разрезе предстает не только в форме своего рода *приближения* к основополагающим закономерностям, составляющим явление и сущность красоты в искусстве и природе или иные эстетические закономерности.

Историко-исследовательские изменения в области психологической эстетики за последние неполные сто лет со всей убедительностью продемонстрировали, что отдельные психологические открытия и эвристические перемены охватили в это время не только содержание и основание собственно только этой области знания, но и затронули самым непосредственным образом познавательные интересы соответствующих сходных дисциплин от «просто» визуального и художественного восприятия, бессознательных процессов в искусстве, до буквально трудно обозначаемых во всей их совокупности фундаментальных закономерностей физического устройства осязаемого и воспринимаемого нами окружающего мира.

Этот очевидный факт меняет не только внешнюю картину различных, порой крайне разбросанных и несистематизированных исследовательских областей современной психологической эстетики, но и обозначает контуры этой дисциплины *как собственно безграничной области знания*, не «локализованной» ни эстетикой, ни собственно психологией, но представляющей в форме *некой фундаментальной эвристической линии*, размывающей наши традиционные представления о конкретной науке как о некой самоограничивающейся, камерной области знания.

Именно поэтому, даже ограниченное рамками этой статьи *историко-ретроспективное рассмотрение становления психологической эстетики* в некоем избирательном историческом ракурсе и ключе, представляется нам важной и интересной своего рода мини-исследовательской программой, которая не только обозначает основные вехи и пути взаимоотношений эстетики и психологии, их взаимной имманентной связи, последовательно и на конкретных примерах доказанной научной исторической практикой, но и вполне конкретно и более чем наглядно демонстрирует эту связь, которая не может не вызывать удивления, невзирая на кажущуюся внешнюю разность объектов и методов исследования обеих этих дисциплин.

Различные теоретические основания психологической эстетики были заложены в качестве неких фундаментальных принципов еще И. Кантом. Им же была предзнаменована и идея самоустанавливающих оснований, принципов этой нарождающейся в то время дисциплины. Уже в 1781 г. эти идеи обсуждались философом в его основном произведении «Критика чистого разума». И именно И. Кант в этом труде и далее в своей «Антропологии» со всей определенностью описал возможности психологической эстетики двигаться по этому самоустанавливающему, самоопределяющему пути.

Без каких-либо преувеличений можно утверждать, что в этих двух произведениях философа уже заложены различные основополагающие и определяющие мыслительные конструкции, направленные на осмысление психологической эстетики как «самоустанавливающейся дисциплины». Аналогичным и даже категорическим образом можно также утверждать, что именно от И.Канта до Т.Липпса, на протяжении столетия, *эстетика самоутверждается*, невзирая на существование различных философских систем и психологических схем, *как психологическая дисциплина*.

Главным образом на основе фундаментальных работ И.Канта и Т.Липпса, рассматривающих психологическую эстетику в то время и в проблемно-исторической плоскости и одновременно в плоскости экспериментальной, в дальнейшем будет проделана колоссальная экспериментальная работа и успешно сформулированы собственные основания психологической эстетики Густавом Теодором Фехнером.

Именно Г.Т.Фехнер, которого впоследствии в литературе стали именовать «отцом экспериментальной эстетики», явился одним из исследователей, впервые в «классической» психологии предпринявшим, казалось бы, отдаленную от собственно эстетических проблем попытку с помощью точных экспериментальных методов выяснить отношения между раздражением и ощущением. Новый психологический метод решения психологических вопросов Г.Т.Фехнер распространяет также и на эстетику¹.

В 1871 г. появляется его первое небольшое по объему эстетическое сочинение «Zur experimentalen Aesthetik». Спустя пять лет издается основной его труд по эстетике «Vorschule der Aesthetik» («Преддверие эстетики»). До Г.Т.Фехнера одной из основных эстетических тем для психологов и философов продолжительное время оставалось отыскание общего качества или качеств, предоставляющих вещи право называться красивой.

Помимо правила «золотого деления» к основным эстетическим отношениям в разное время относили простое отношение чисел, змеевидную, спиральную и крестообразные линии, пяти- и семиугольник и др. соотношения и геометрические объекты. Однако успех этих изысканий, за редким исключением, оказался настолько незначителен, что в большинстве случаев позволял прийти лишь к констатации невозможности решения этой задачи.

Психолог начал изложение своих воззрений с рассмотрения эстетических фактов и законов, ибо только на опыт, по его мнению, могут опираться все эстетические понятия, законы и принципы. К экспериментальным же изысканиям в сфере эстетики Г.Т.Фехнера

побудило доказательство А.Цейзинга (открывшего эстетическое значение «золотого сечения»), что во всех видах произведений искусств, архитектуре, равно как и в строении человека, кристаллах, природе вообще господствует «золотое деление» как основная эстетическая пропорция.

Г.Т.Фехнер экспериментальным путем обнаружил, что утверждение Цейзинга частично не подтверждается. Это натолкнуло его на мысль исследовать элементарные пропорции красивых форм не на сложных произведениях, а на простых фигурах, делениях линий, прямоугольниках, эллипсах и т.д. Для того же, чтобы найти эти простые отношения гармонии, необходимо было определить, каким отношениям отдается предпочтение. Поэтому началу опытов Г.Т.Фехнера предшествовала вполне определенная цель — найти одну, избранную и наиболее приятную в эстетическом отношении форму. С этой целью он предпринимает многочисленные измерения наиболее часто встречающихся в быту несложных форм — дверей, окон, кирпичей, крестов, шоколадных плиток, табакерок и т.п. В результате этих исследований оказалось, что, скажем, квадрат и приближающиеся к нему прямоугольники не нравятся. «Золотое» же деление и близкие к нему отношения сторон, напротив, являются эстетически предпочтительными.

Итоги этих изысканий и стали фактологической базой основного его произведения «Vorschule der Aesthetik», где свой метод исследования, заявляя его как эстетику «*снизу*» (von unten), он противопоставляет «*эстетике сверху*» (von oben), исходящей, по его мнению, из самых общих эстетических понятий. Выполнению задач эстетики von oben, по Г.Т.Фехнеру, должна предшествовать предварительная работа эстетики von unten или — эмпирической эстетики. Поэтому исходной точкой своих эстетических воззрений он объявляет опыт относительно того, что нам эстетически нравится или не нравится.

Отсюда психолог формулирует две задачи исследования: выяснение понятий, которым подчиняются все эстетические факты и отношения, и установление законов, лежащих в основе этих фактов и отношений. Наиболее важным следствием из разнообразных выводов, развиваемых психологом из этих предпосылок, является ряд эстетических законов или **принципов эстетического удовольствия** (всего шесть).

«Эстетические законы» или «принципы эстетического удовольствия», того, что эстетически нравится, обсуждаемые психологом в его «Vorschule der Aesthetik» и представлявших собой радикальные для эстетики того времени результаты экспериментов, не только впервые были противопоставлены некоторым теоретическим спекулятив-

ным построениям, но и ясно описали методы эмпирически обоснованных эстетических закономерностей в истории эстетики. «Эстетические законы» или принципы разделяются им на законы *качественные и количественные, формальные и содержательные, первичные и вторичные*. Первый из количественных законов он именует *принципом эстетического порога* (Pr. äst. Swelle), из которого следует, что первым необходимым условием того, чтобы вещь нам нравилась, является сила воспроизводимого ею впечатления. В противном случае действие вещей на эстетическое чувство может быть настолько слабым, что не переходит порога сознания, не осознается. Впечатления, утверждает психолог, получаемые субъектом извне, должны действовать на него достаточно сильно. Слишком тихие звуки, слишком бледные краски не воздействуют на эстетическое чувство. Поэтому должен быть достигнут необходимый квант эстетического впечатления.

Второй, более важный, по мысли психолога, также количественный, принцип *закон эстетической помощи или усиления, градации* (Pr. äst. Hilfe oder Steigerung), ибо для эстетического чувства необходимо совместное действие отдельных эстетических впечатлений. Скажем, комбинация звуков и ритма в мелодии предоставляет несравненно большее эстетическое удовольствие, нежели то, что возникло бы от простого сложения впечатления от восприятия звука и ритма в отдельности.

Третьим, уже качественным, принципом Г.Т.Фехнер провозглашает *принцип единства в соединении многообразного* (Pr. der einheitlichen Verknüpfung des Manniehfältigen) в своеобразной психологической интерпретации. Эстетическое чувство, утверждает он, нуждается в известной смене впечатлений, равно как и в том, чтобы эти впечатления не сменялись в пестром беспорядке, но были связаны общими принципами.

Так, если мы видим, например, в архитектурном произведении постоянную смену форм, то она нам не нравится. Аналогичная же смена форм, их разнообразие при последовательном проведении определенного стиля, оказывается для субъекта предпочтительной и предстает как единство в многообразии. С этим принципом тесно связан и четвертый, также качественный *принцип отсутствия противоречий или принцип истины*, правдоподобия (Pr. der Einstimmigkeit oder Wahrheit). Из него следует, что, когда мы воспринимаем одну и ту же вещь в двух или более признаках, вызывающих соответственно различные круги представлений, то чувство эстетического удовольствия возникает лишь при сознании отсутствия противоречий в последних.

Например, ангелов с крыльями нельзя представить таким образом, чтобы крылья казались неспособными к полету. Осознание этого вызывает противоречивые представления и не нравится.

И, наконец, шестой, — наиболее оригинальный и важный, выдвинутый психологом принцип — *принцип эстетических ассоциаций* (Associationprinzip). Причем одновременно с введением этого принципа Г.Т.Фехнер вносит и одно важное различие. При восприятии вещи, которая возбуждает эстетическое удовольствие, одновременно действуют, утверждает психолог, два различных элемента: внешний и внутренний. К внешнему он относит те свойства вещи, которые составляют ее объективный фактор эстетического впечатления — форма, линии, цвет и т.п. К внутреннему — все то, что мы присоединяем к восприятию этого объекта из опыта. Последние сливаются, ассимилируются непосредственно с данными извне впечатлениями в некое единое целое. Именно эти воспроизведенные представления и образуют ассоциативный фактор эстетического удовольствия.

Ко всем без исключения эстетическим объектам, по мысли психолога, мы привносим множество сливающихся с объектом воспроизведенных представлений, в значительной степени определяющих эстетическое впечатление. Например, апельсин нравится нам благодаря не только своей форме и золотистому цвету (прямой фактор), но и соответствующим воспоминаниям (ассоциациям) об освежающем вкусе и сочности плода, зеленой листве и т.д. Конечно, отмечает Г.Т.Фехнер, *все это* — второстепенный, прибавочный элемент впечатления, скорее случайный, чем необходимый его спутник; тем не менее для некоторых лиц он достаточно силен. Тем самым, наряду с признанием абсолютного физиологического значения пропорций, психолог одновременно подчеркивал эстетическую роль ассоциативных факторов, которую он относил к внутреннему содержанию эстетического восприятия, к тому, что, по его словам, «вливает силу, волнение, страсть в восприятие предмета, вызывающего у нас эстетическое чувство и эстетическую оценку».

Психолог указывал, что первичные впечатления выступают своеобразными носителями эстетического значения и лишь благодаря сопутствующим ассоциациям создается и тот субъективный смысл и та специфическая экспрессия, которые получают воплощение в образе восприятия. Следовательно, отмечал Г.Т.Фехнер, ассоциативный фактор, относясь к внутреннему содержанию эстетического восприятия, выполняет своеобразную интегрирующую функцию, соединяя в себе значение и экспрессию, объединяет различные уровни психики.

При этом воспоминание, в его представлении, выступая как эстетический опыт, выражает не только «рациональные» знания об эстетическом объекте, но и заключается также в способности воспроизведения соответствующих переживаний, дающих возможность субъекту предчувствовать, предвосхищать в объекте восприятия определенное эстетическое содержание, основанное на определенном пропорциональном соотношении. Таким образом, принцип ассоциаций, обуславливая и эмоциональную окраску вещи, и эстетическое ее значение, дает определение содержанию эстетического удовольствия. Причем психолог неоднократно подчеркивает важность этого закона, утверждая, что на нем «зиждется половина его эстетики».

Значение Г.Т.Фехнера для обоснования экспериментальной психологической эстетики не сводится только к выполнению им соответствующих экспериментов и получению результатов, исследованию только пропорций и соотношений. Наглядным свидетельством тому являются собранные им количественные — пропорционально-геометрические, цветовые и иные характеристики примерно 2000 картин из 22-х художественных музеев для статистического изучения живописи. В его «Vorschule der Aesthetik» рассматривались практически все важнейшие проблемы психологической эстетики. В книгу вошли рассуждения о содержании и форме в искусстве, единстве и составности, искусстве и природе и др.

В частности, психолог задается вопросом, где красоты больше, в большом или в малом; и высказывает мнение, что, скажем, скульптуру следует выполнять в цвете — в этом случае она будет более живой и реалистичной. И, хотя подход Г.Т.Фехнера к эстетическим закономерностям красоты был в основном связан со зрительным, визуальным восприятием, в его работах мы встречаем и упоминание о звуках как простых, так и «музыкальных». В трактовке анатомического строения ангелов, а этой теме Г.Т.Фехнер посвятил целое эстетическое эссе, он сумел установить ту эстетическую закономерность, которая впоследствии в гештальтпсихологии получила наименование **закона прегнантности**, — стремления, тенденции воспринимаемого образа принимать наиболее простую, законченную или так называемую «хорошую» форму.

Психолог считал, что эстетическое впечатление зависит от степени наслаждения, которое вызывает конкретный эстетический объект. Эстетическое же воздействие объекта обусловлено, по его мнению, сложными формальными соотношениями между элементами стимульной конфигурации, и эту закономерность он описывает как

гармонию, считая ее одним из ключевых понятий «Преддверия эстетики» и рассматривая ее как процесс, выражающий закон стремления системы к достижению стабильного состояния, равновесию.

Г.Т.Фехнер дал толчок эстетическим исследованиям во многих направлениях. Начиная с Г.Т.Фехнера эстетика как наука широко развернула экспериментальное изучение эстетических отношений, порой чрезмерно кропотливое, зачастую мелочного характера, но нередко выявляющего исключительно интересные результаты. Как следствие этого экспериментальные методики психолога обрели популярность на многие годы. Круг элементов, способных выступить первичным атомом эстетической формы все расширялся, изучались уже не только сочетания этих элементов, но и комбинации геометрических фигур, цветов, звуков.

Одновременно с интеграцией экспериментальных результатов концепции Г.Т.Фехнера возникла также и дополнительная проблема расщепления их значения. Наряду с измерением изделий, применяемых в повседневной жизни и обнаружением того факта, что значительный их процент подчиняется правилу или коэффициенту «золотого деления», Фехнер предложил также решить вопрос – существуют ли какие-либо иные или более предпочтительные для эстетики коэффициенты измерения и деления и что представляют собой эти нормальные, или элементарные, коэффициенты.

Последующие эксперименты в области пространственных соотношений Л.Уитмера и Э.Пирса, а также аналогичные эксперименты в области цветовых впечатлений и соотношений, проведенные Э.Мейджером, И.Контом и другими, усовершенствовали методику Г.Т.Фехнера, установив, что существуют коэффициенты, обладающие «сами по себе» эстетическим значением. Соответственно возник вопрос о существовании определенного уже не геометрического или арифметического (как числовая последовательность Фибоначчи), а строго математического соотношения в «золотом делении».

Система воззрений Г.Т.Фехнера на природу возникновения эстетического впечатления также получила в дальнейшем детальную интерпретацию, она была развита К.Валентайном, Г.Гельмгольцем. После Фехнера предпринимались и соответствующие попытки выявить то, что может быть названо логикой эстетической формы, свести общие, наиболее характерные особенности эстетической формы к простейшим принципам (Д.В.Паркер и др.). Невзирая на то, что провозглашенный психологом принцип «всеобъемлющего эксперимента» не оправдал себя в методологическом плане, а проведенные исследования предоставили сравнительно небольшое (в соизмерении с экспе-

риментальной частью) количество выводов для вскрытия сущности эстетического восприятия, психологом был сформулирован ряд объективных и чрезвычайно важных его закономерностей. Г.Т.Фехнер впервые в немецкой психологической эстетике обратил внимание на важную роль ассоциаций в сложном составе эстетического впечатления, показал необходимость различения в нем *прямого* фактора эстетического удовольствия от *ассоциативного*.

И хотя идеи психолога относительно значения ассоциативного фактора в эстетическом впечатлении были не вполне оригинальны, тем не менее именно благодаря Г.Т.Фехнеру в эстетике стало возможным применение точного научного эксперимента для проверки эстетической теории. В этом плане его экспериментальная эстетика оказала определенное противодействие эстетической схоластике, ограничив ничем не обусловленное предпочтение некоторых форм, предпочтением, ограниченным известными геометрическими пределами.

В то же время вместе с признанием эстетического значения воздействия пространственных форм, качественных и количественных эстетических отношений и соотношений между ними стала очевидной необходимость теоретического осмысления и внутренних, не менее сложных субъективно-психологических закономерностей в ощущениях, восприятиях и чувствах, наряду с внешними эстетическими пропорциями обуславливающих отношения эстетического характера. Эстетика пространственных форм Г.Т.Фехнера отнюдь не оставалась только эстетикой пространственных отношений, как это пытались приписать ему последующие его критики в эстетике и психологии. Его эстетика von oben и von unten была ориентирована также и на анализ эстетических отношений в различного рода восприятиях (зрительных, двигательных и т.д.), возникающих под воздействием пропорций эстетического характера. Слабая сторона общей постановки вопроса в опытах Г.Т.Фехнера состоит в том, что он, не без влияния некоторых предубеждений своего времени, придал этим опытам слишком внешний, геометрический характер, не связанный с общеметодологическими задачами анализа эстетического чувства.

Основополагающим для этих исследований является то, что степень эстетической «приятности» предопределялась главным образом количественным соотношением частей, т.е. прямым фактором, по его терминологии. Психологическая же зависимость чувства прекрасного (даже при констатации абсолютного физиологического значения пропорций) от определенных психологических и физиологических законов ограничивалась лишь признанием главной роли ассоциативного

фактора. Между тем очевидно, что задача психологического эксперимента в эстетике необходимо должна была выйти из эстетики пространственных отношений — рамок квадрата и «золотого деления».

Принцип эстетических ассоциаций, наряду с оригинальностью, демонстрирует и общий существенный недостаток экспериментальной эстетики Г.Т.Фехнера. Психолог не разграничил достаточно отчетливо область эстетических представлений (ассоциаций) и тех представлений, которые лежат вне сферы эстетического. В равной мере некоторые из предлагаемых им законов (принципов) восприятия (например, принцип эстетического порога и принцип градации) приложимы не только к эмоционально-эстетическим, но и к общепсихологическим закономерностям эмоциональных процессов. Многочисленные выводы, порой в высшей степени меткие и примечательные, не могли скрыть ни довольно свободный характер и стиль изложения материала, ни отсутствие всесторонней обработки уже полученных в эксперименте данных.

В методологическом плане эстетическая концепция Г.Т.Фехнера представляет собой не столько выводы и следствия, сколько незавершенные наброски и зародыши идей. По замечанию У.Фолькельта, насколько суждения Г.Т.Фехнера отличаются тонкостью и отсутствием предвзятости и гибкостью воззрений, настолько же они страдают необъединенностью и неразличением существенного от маловажного².

Тем не менее, возможно, как раз по причине незавершенности изложения у Г.Т.Фехнера в последующей эстетике объективно появилась возможность более точного обоснования прямого и ассоциативного фактора в эстетическом впечатлении и разграничения в ассоциативном факторе эстетических и неэстетических представлений. Последующие исследования в психологии восприятия экспериментально подтвердили одно из основных положений эстетики Г.Т.Фехнера — эстетическое впечатление может возникать как на основе воздействия прямых, объективных факторов — формы, цвета и т.д., так и из ассоциированных с прямым фактором представлений — *ассоциативного фактора* впечатления, где «первоначальная» красота, гармония пространственных форм основывается на непосредственном действии пространственных, звуковых, цветовых и других восприятий.

При этом следует подчеркнуть, что психолог, рассматривая посредством различных соотношений элементарные эстетические реакции и их «эстетические качества» постепенно и, как уже было сказано, не без теоретических огрехов приближался и в своих экспериментах и теоретических выводах к, пользуясь его терминологией, «всеохватывающему эстетическому целому». К тем основополагаю-

шим, заложенным в основе человеческого восприятия и человеческой природы оптическим, психологическим, эстетическим и иным закономерностям, составляющим как субъективные, так и объективные законы и формулы основополагающего эстетического феномена = феномена красоты.

Именно после Г.Т.Фехнера, после создания им экспериментальной эстетики, как совершенно нового и радикального раздела эстетики, после колоссального по объему количества проведенных психологом экспериментов в рамках основных эстетических вопросов, эстетика, по выражению одного из его последователей, Э.Меймана, «стала постепенно выходить из состояния теоретических сновидений». После Г.Т.Фехнера неоднократно предпринимались также и *попытки психологического анализа эстетического переживания и наслаждения*. К числу наиболее значительных из них принадлежит *теория вчувствования Т.Липпса и В.Фолькельта*³, согласно которой, воспринимая какой-либо объект, субъект совершает особый психический акт, *проецируя на этот предмет свое эмоциональное состояние*, на основе которого и возникает эстетическое впечатление.

Взгляды Липпса на природу и механизмы вчувствования в его многочисленных произведениях развивались не всегда последовательно, а порой и достаточно противоречиво⁴. Если в ранних своих работах Т.Липпс, вслед за Г.Т.Фехнером, был склонен понимать эстетическое вчувствование скорее как ассоциативный процесс, то впоследствии он разделял уже точку зрения И.Фолькельта, заявлявшего, что вчувствование является более «непосредственным» эмоциональным явлением.

В работе «Эстетика. Психология прекрасного в искусстве» (1906) Т.Липпс утверждает, что оптическое изображение, вызывающее эстетическое впечатление, так же не зависит от конкретного наблюдателя, как и траектория движения звезд. Он отвергает попытку Г.Т.Фехнера объяснить имманентность эстетического изображения и впечатления ассоциативным фактором, утверждая вместо этого неразрывность соединения сенсорного восприятия внешней формы с тем внутренним содержанием, которое она передает⁵. Психолог считал, что объект прекрасен, если в нем отображаются жизненные силы, рассматривая в то же время вчувствование как общепсихологический процесс, проявляющийся не только в эстетическом удовольствии.

Именно поэтому он отличает простое или *практическое*, повседневное вчувствование от эстетического. Первое сопровождается, по Т.Липпсу, все наши восприятия и чувствования. Мы не можем, говорит психолог, смотреть на лицо другого человека или на его движения, не представляя и не вчувствуясь в те внутренние его состоя-

ния, выражением которых они нам кажутся. На этом виде вчувствования в значительной степени основаны все нравственные симпатии или антипатии к другим людям. Поэтому Г.Т.Фехнер называет его *симпатическим*, которое, однако, по его мнению, неполно и несовершенно, ибо может наталкиваться на множество внешних обстоятельств и препятствий, ограничивающих его проявление.

Эстетическое же вчувствование, напротив, отмечает он, проявляется *вполне и без остатка*. Только искусство, по Т.Липпсу, обладает возможностью реализовать подобное полное вчувствование, ибо все то, что изображает искусство, является для нас *своего рода действительностью*, которую мы сопереживаем одновременно и как «эстетическую реальность». Благодаря этому «отпадает, служащее помехой», впечатление повседневной действительности.

В то же время искусство в своих проявлениях отражает типические и значительные черты, возвышая их до общечеловеческих. Благодаря этому, говорит также Т.Липпс, «я в то же время чувствую и мою личную жизнь возвышенной и приподнятой, а для этого необходимо, чтобы я в самом себе видел способность к значительным человеческим страстям, чтобы мое настроение и склонности шли навстречу тому, что изобразил художник». Таким образом, утверждает психолог, моя идеальная и эстетическая личность влагается при вчувствовании в вещи и вчувствование основывается на согласовании моей личности с тем, что доставляет произведение искусства или явление природы. Именно поэтому основным содержанием нашего вчувствования всегда является «внутренняя деятельность», активность нашей личности. При этом Т.Липпс не только сводит вчувствования к единой психической основе, он разграничивает в то же время различные виды и ступени вчувствования, прослеживая воздействие этого явления в эстетическом впечатлении и наслаждении во всех его «ответвлениях» и видах искусства. «Модификации» прекрасного, возвышенного, трагического, комического, безобразного психолог, основываясь на понимании им процессов эстетического вчувствования, подробно выясняет и описывает в сочинениях «Комик и юмор» (1898) и «Спор о трагедии» (1891). Наряду с человеком и явлениями природы как объектов эстетического вчувствования, Т.Липпс, в качестве предметов этого психического процесса, анализирует также пространственные и временные впечатления, цвета, звуки и слова.

Среди других представителей психологической эстетики Т.Липпсом было дано и наиболее ясное толкование процессов вчувствования в конкретных случаях. Психолог описал процессы вчувствования как при восприятии простых геометрических фигур (квадрат, эл-

липс и т.д.), так и основных форм архитектуры (например, портиках, колоннадах), а также в основных ритмических и музыкальных отношениях, простых тактах и стихотворных стопах. В работе «Эстетика пространства и оптико-геометрические иллюзии» (1897) Т.Липпс создает некую «эстетическую механику», в которой, основываясь на теории вчувствования, а также оптических и психологических закономерностях, показал, как мы воспринимаем линии в качестве носителей движущих сил, эмоционально-смысловые и «механические» их интерпретации субъектом.

Так, например, по Т.Липпсу, если мы воспринимаем простейшую фигуру, условно представляющую из себя в «профильной» проекции половину яблока, то мы видим в ней не просто мертвое механическое соотношений прямой и изогнутых линий. В ней непосредственно присутствует и определенная игра механических сил, придающая линиям внутреннюю жизнь. Скажем, изогнутая линия воспринимается как внутренне напряженная, прямая, как линия, сдерживающая стремление изогнутой линии выпрямиться. Тем самым мы как бы вкладываем в подобную фигуру некоторую сумму и систему механических сил и на этом основываем наши эстетические впечатления. И прямая и изогнутая линии составляют тем самым внутреннюю жизнь этой фигуры, ощущаемую нами и влияющую на наше эстетическое чувство.

Даже если мы визуально замечаем, говорит Т.Липпс, во всех возможных модификациях линии на плоскости игру механических сил, то в восприятии этих сил следует видеть не игру «размышляющего рассудка», но неизменно то эстетическое удовлетворение, которое мы, например, чувствуем при виде равномерно протекающей волнистой линии. И это впечатление, удовлетворение, утверждает психолог, вытекает «исключительно из непосредственного созерцания без всякого размышления о существовании механической закономерности».

Эстетико-механическим восприятием на основе вчувствования Т.Липпс объясняет также многочисленные оптические иллюзии, возникающие при восприятии линейных фигур или архитектурных форм. Так, например, квадрат, говорит психолог, мы склонны рассматривать как «поднимающийся вверх». Поэтому стремящееся подняться ввысь направление перпендикулярных сторон мы воспринимаем как «более сильное», чем имеющую тенденцию сократиться, сжаться направление горизонтальных линий квадрата. Тем самым мы впадаем в оптическую иллюзию.

По аналогии с эстетикой пространственных форм психолог формулирует и своего рода «эстетику временных отношений», пытаясь объяснить и эстетическое влияние ритма, его формальных элемен-

тов и их комбинаций, в трактовке которых психолог вынужден оставить чисто психологическую точку зрения и обратиться к области «объективного» (механического, физиологического) анализа ритмических форм. В равной мере на основе принципа вчувствования психологом объясняются и эстетические удовольствия от цветов, цветовых соотношений, а также формулируется эстетика языка и речи.

Область прекрасного у Т.Липпса понимается как «область спокойного и изживающего себя наслаждения, где наше эстетическое чувство удовлетворяется беспрепятственно». Эстетическое же удовольствие при восприятии, например, трагического психолог объясняет тем, что страдание человека повышает «чувство его самооценки». Наиболее наглядно иллюстрирует эту закономерность формулируемый им закон «психологической запруды» — «если какое-нибудь психическое движение, например, связь представлений, задерживается в своем естественном течении, то это движение образует запруду, останавливается и повышается именно в том месте, где наталкивается на препятствие».

Так благодаря трагическим «задержкам» повышается ценность страдающего героя, а благодаря вчувствованию в этот процесс, — и наша собственная ценность. Это возможно, по Т.Липпсу, посредством *сочувствия* (симпатии), — т.е. непосредственным вложением нашей собственной ценности в сопереживания других людей. Таким образом, ценность, которая имеет для нас другая личность, есть наша собственная, вложенная в неценность в форме «объективированного чувства собственной ценности». И средством к этому является страдание.

Комическое Т.Липсс объясняет тем, что нечто незначительное, малое заявляет притязание на то, чтобы быть значительным и великим, но затем, при более близком рассмотрении, внезапно признается относительно незначительным или даже ничтожным. Эстетическое же чувство, доставляемое комическим, психолог объясняет тем, что вследствие ожидания чего-то значительного происходит особая трата психической силы. Затем, когда мы сознаем, что комическое частично лишено того значения, которое ему изначально приписывалось, то мы имеем, в известной мере, психический излишек силы для его понимания, который и обуславливает возникновение «чувства легкого удовольствия».

Если у И.Г.Гердера и романтиков осмысление процессов вчувствования как психологического и эстетического феномена так и осталось на уровне описания эстетического наслаждения, то Т.Липпс, как представитель психологического направления в эстетике (наряду с Ф.Т.Фишером, К.Гроссом, И.Фолькельтом и др.) уже пытался анали-

зирать явление вчувствования на основе достаточно тонкого и подробного психологического анализа конкретных также психологических фактов эмоциональной жизни. Невзирая на то, что в трактовке вчувствования Т.Липпс зачастую оперирует понятиями, представляющими собой скорее словесные конструкции, картинные обороты речи, чем фактическое обоснование самого этого процесса, и опирается, порой, на не вполне научные определения эстетического впечатления, психолог, вне сомнения, в значительной степени способствовал уяснению в современной ему психологии и эстетике понятия и феномена вчувствования.

И хотя одержание вчувствования определялось у Т.Липпса аспектами и понятиями, лежащими, отчасти, вне сферы нормативных эстетических определений, психолог тем не менее придал этому понятию необходимую для его дальнейшего осмысления психологическую глубину, подводя шедших за ним других исследователей к пониманию того, что вчувствование, являясь составной частью и основой эстетического впечатления, не составляет, по-видимому, всего эстетического впечатления.

При относительно «удовлетворительном» объяснении Т.Липпса процессов вчувствования в простые геометрические формы и отдельные цвета, оставалось неясным — как можно объяснить возникновение эстетического удовольствия от, скажем, комбинаций цветов и сложных цветоотношений, от определенных математических пропорций и т.д. Тем не менее, по мнению современников психолога, воззрения психолога на процессы вчувствования, эстетического впечатления и удовольствия представляют собой один из высших пунктов в осмыслении этого эстетико-психологического феномена в немецкой психологической эстетике конца XIX начала XX в.в.

В представлении и трудах **И.Фолькельта**, как еще одного не менее яркого представителя «теории вчувствования» — эстетика непосредственно и имманентно принадлежит к психологической науке⁶. Одним из свидетельств тому, по его мнению, является уже то, что современные ему эстетические исследования целиком основываются на психологии, приемы которой, за исключением конечных выводов, «во всех своих частях» сводятся по существу к *психологическому анализу*.

Чтобы убедиться в принадлежности эстетики к психологическим наукам, говорит психолог, достаточно обратить внимание на данный в опыте предмет эстетического исследования, который является, по И.Фолькельту, в двух видах — в виде художественного творчества и в виде художественного восприятия. И.Фолькельт решительно возражает против установившегося со времени Канта и Шиллера рассмот-

рения искусства в качестве бескорыстной, произвольной и бесцельной игры, против распространившихся в эстетике понятий чистой формы и эстетической призрачности. Красота, привлекательность, возвышенность, трагизм, комизм — все это, заявляет психолог, не составляет свойств вещей внешнего мира.

Все эти выражения получают смысл только потому, что созерцающий предметы человек определенным образом относится к известным впечатлениям. При этом каждое из приведенных выше эстетических характеристик состоит из своеобразного сочетания восприятия, ассоциаций, представлений, воображения и чувствований. Рассматривает ли эстетика прекрасное с его видоизменениями или же она рассуждает о трагичности благородных и преступных героев — всюду, говорит И.Фолькельт, мы имеем дело с более узким или более широким, с более яркими или более тонкими типами воображения и чувства. В этом смысле различные стили и даже различные искусства, такие как живопись, музыка и поэзия в сущности есть не что иное как различные способы и виды возбуждения нашего разума, воображения и чувства. Разве существует в действительности, риторически вопрошает И.Фолькельт, такое явление как перспектива, — то распределение в глубину, в котором мы видим изображенные на картине предметы?

И разве внешнему миру принадлежит то одушевление, которое мы чувствуем в лицах и во всех прочих предметах, изображенных на картинах? Разумеется, нет, — ибо мы сами вкладываем в нарисованные образы нашу собственную жизнь и душу. В такой же степени красочные пятна на картине совершенно равнодушны друг к другу и ничем между собой не связаны. Их сочетает только наше сознание, вносящее в картину группировку и распределение. Более того, сами краски, спрашивает И.Фолькельт, существуют ли в природе вне нашей души, — ибо известно, что цвета являются лишь свойством человеческого восприятия. В этом смысле, утверждает он, только основа художественного произведения входит в состав внешнего мира.

В мраморе и бронзе, в красках, нотных знаках и буквах художник дает лишь указания и условия, вызывающие впоследствии художественные образы в восприятии зрителя. Следовательно, не только художественное творчество, но и художественное восприятие есть душевное движение, состоящее в осознании художественных образов. Именно поэтому эстетически относиться к миру — означает воспринимать его содержание посредством восприятия. Утверждая же, что в основание эстетики должна быть положена психология, говорит И.Фолькельт, необходимо сразу же указать на то, что существует

глубокое различие между эстетическими и психологическими методами, состоящее в том, что эстетика главным образом **нормативная наука** о ценностях и идеалах. Современное же «направление умов», говорит он, неблагоприятно для такого ее понимания, ибо в противном случае эстетике пришлось бы обратиться к живому искусству, полному неожиданностей в своем развитии, со своими достаточно скудными шаблонами и оценками, — с проповедями «истинного» эпоса, «чистой» драмы, «настоящего» искусства. В этом случае эстетика оказалась бы в области узеньких, вымученных и условных идеалов.

Современная эстетика, в представлении психолога, должна исходить из признания определенных запросов, предъявляемых нашим чувством и воображением, и этими запросами измерять достоинство анализируемых произведений и направлений искусства. Поэтому эстетический анализ всегда вместе с тем есть и оценка, которая рассматривает всегда только то, что представляет **эстетическую ценность**. Таким образом, в моем представлении, пишет И. Фолькельт, эстетика не распадается на две отдельные части, **психологическую и оценочную**, психологический анализ и художественная оценка должны идти рука об руку.

В то же время, утверждает психолог, нормативная эстетика так должна поставить свои нормы, чтобы в их пределах нашлось место и для всех боковых побегов искусства, для односторонних его направлений, для несовершенных ступеней его развития и чтобы за всеми ними были признаны особые, незаменимые художественные достоинства.

С его точки зрения в оценке художественных произведений нельзя исходить только из представлений о художественной «удовлетворительности» произведения, — его необходимо дополнить понятием **эстетической антиномии**, ибо в области искусства основные эстетические требования не просто сочетаются вместе, но отчасти и противоречат друг другу. С одной стороны, главной задачей искусства, по И. Фолькельту, необходимо признать подъем наших душевных сил, дающий людям минуты счастья, но было бы неправильно приписывать этому требованию **безусловное** значение, ибо искусство, с другой стороны, имеет и иную задачу, ведущую к нарушению этого требования.

Искусство должно изображать жизнь со всех значительных сторон для того, чтобы обеспечить произведению полноту и **гармоничность содержания**. Именно поэтому наряду с произведениями искусства, радующими нас своим содержанием, должны существовать и произведения, которые по своему содержанию (но не по форме) — дают впечатления, смешанные с сильным чувством неудовольствия.

Антиномия второго рода, утверждает психолог, обнаруживается, если мы обратим внимание уже не на содержание, а на форму художественного произведения. Когда мы следим за некоторыми линиями и их сочетаниями, сочетанием красок, звуков, слов, то наше восприятие и воображение испытывают чисто чувственное наслаждение. Но нельзя и отрицать, что многочисленные произведения искусства, в полном смысле этого слова, ставят суровые и с трудом преодолеваемые задачи нашему восприятию и воображению, когда к эстетическому удовольствию в значительной мере примешивается неприятное чувство и свободно парящее художественное созерцание испытывает заметный ущерб.

И все же мы не можем обойтись без этих произведений, потому, что в них заключаются особые художественные красоты. При этом, утверждает психолог, чувственная приятность и возможно более полная индивидуализация — потребность в восприятии в произведениях искусства полноты жизни, потребность в сильной, характерной индивидуальности заставляет нас подвергнуться многим чувственно-неприятным ощущениям.

И ради удовлетворения этой потребности мы жаждем изломанных, изорванных, беспокойных, сильных линий, ищем тяжелых, искаженных, неправильных форм и прощаем относительную бесформенность произведения, требуя от него полного разгула всех связываемых формой сил. Так, например, музыка Вагнера часто страдает чрезмерной напряженностью, но и подобные места доставляют нашему восприятию своеобразное наслаждение. Правда, замечает И.Фолькельт, нарушение чувственно-приятной стороны художественного впечатления должно иметь известную *эстетическую границу*. Если вызываемые формой произведения неприятные чувства переходят за известный предел, то впечатление утрачивает свой художественный характер. В этом смысле, пишет он, введение в эстетическую теорию понятия *эстетической антиномии* должно предохранить эстетику от многих опасных уклонений, от узости и односторонности, от произвольного ограничения области искусства и несправедливых суждений о художниках, увлекающих искусство с избитого пути.

В ряду других представителей *психологической эстетики и теории вчувствования* И.Фолькельт допускает, что вчувствования — общепсихологический процесс, происходящий в жизни на каждом шагу, ибо «все, что мы воспринимаем в человеке, его покой и движение, делается для нас тотчас же выражением внутренних состояний». Однако при этом психолог, в противоположность Г.Т.Фехнеру, Т.Липпсу и др., решительно отвергает наличие ассоциации представления во

вчувствовании, признавая ее недостаточной для объяснения этого процесса. И.Фолькельт утверждал, что вчувствование состоит не в «назывании представлений и чувствований и их взаимном соединении с эстетическим объектом», но имеет в своей основе непосредственный эмоциональный процесс и дифинировал различные виды процессов вчувствования при различного рода эстетических впечатлениях.

По его мнению, эстетическое вчувствование, «даже независимо от его бледных или слабых проявлений, не может быть сведено ни к одной из существующих его «формул». «Эстетическое вчувствование отличается от этих общих, повседневных состояний тем, что оно является интенсивным повышением их». Тем не менее цель вчувствования всегда одна и та же – слияние чувственного созерцания с настроением, стремлением, аффектом, страстью. Но пути к этому, говорит психолог, различны. И.Фолькельт именует эти пути **телесным, опосредованным, ассоциативным и непосредственным вчувствованием**, значимость которых различна в различных видах искусства. Непосредственное вчувствование «чаще всего происходит в поэзии... и в области звуков, ассоциативное, «дает обогащение вчувствуваемого содержания» и т.д.

Психолог пытался также определить основные принципы и формы эстетического удовольствия, ставя на первый план психологическое исследование эстетических фактов и лишь затем адекватное выражение этих фактов и связывающих их закономерностей в эстетических нормах, в терминах **нормативной эстетики**. Как следствие этого в современной И.Фолькельту психологической эстетике исследователи стали все более и более отходить от традиционной аристотелевской трактовки искусства как подражания, игры, мимезиса и склоняться к допущению, что художественная деятельность есть по своему характеру изображение и созидание, а в последующей эстетике стало возможным определить сущность и специфику художественного отображения и изображения как созидающей деятельности.

Обращаясь к фундаментальным основам искусства, он задается вопросом – в чем состоит метафизика эстетики. И заявляет, что современной психологии и эстетики уже не избежать вопроса о том, в каком отношении к высшим началам бытия стоит область и значение эстетического? Является ли красота целью мира? Существуют ли в каком-нибудь смысле прообразы красоты? Как относится художественное творчество и восприятие к конечным целям человеческого развития? Отвечая на эти вопросы, говорит И.Фолькельт, эстетика неизбежно останется опирающейся на психологию нормативной наукой даже для тех, кто не признает законности ее конечных метафи-

зических выводов. Во всяком случае, заключает он, *ближайшей и настоящей задачей эстетики являются не метафизические построения, а подробный и тонкий психологический анализ искусства, с которым должно сочетаться открытие и установление гибких и всеобъемлющих его законов.*

Вслед за исследованиями Г.Т.Фехнера, Т.Липса и И.Г.Фолькельта, вокруг исследований проблематики «эстетических соотношений и элементарных эстетических пропорций» сложилась большая интернациональная школа последователей. Работающие в этом направлении исследователи создали лаборатории в различных университетах мира. К многочисленным последователям этого направления, продолжившего исходящие от Г.Т.Фехнера экспериментально-эстетические традиции, принадлежит американский психолог Л.Уитмер (1867–1956), предпринимавший вслед за Г.Т.Фехнером на основе его методологии попытки исследования простых эстетических соотношений, прежде всего в «золотой пропорции». К американским исследователям этого направления принадлежит также Э.В.Титчинер (1876–1927).

Одним из наиболее ревностных экспериментаторов в области поиска и анализа основных эстетических соотношений являлся также, ботаник по образованию, У.Кон (1869–1947), работавший во Фрейбурге и опубликовавший в 90-х годах XIX в. многочисленные экспериментальные работы по вопросам «значимых» эстетических цветоотношений и сопутствующим им эстетическим переживаний. К видным исследователям в области экспериментальной эстетики можно причислить Э.Меймана (1862–1915), обратившегося с опытами по исследованию психологии цвета к социологическим исследованиям.

Определенное дистанцирование всех этих экспериментальных исследований от существующей в конце XIX начале XX в. теоретической эстетической традиции в анализе основополагающих эстетических закономерностей, их притязания на специфический, объективно-экспериментальный метод исследования имели в своей основе совершенно определенные причины эстетико-методологического характера. Эти причины обусловили необходимость постепенного отхода исследователей от метафизического и нормативного рассмотрения основных эстетических вопросов в эстетике и психологии, предопределив, как мы уже отмечали в начале статьи, попытки целого ряда лучших умов конца XIX начала XX в.в., прежде всего в Германии, построить на почве философии и психологии здание *психологической эстетики.*

Вместо заключения. Ретроспективный обзор обсуждаемых в статье в истории психологии психологических течений, по нашему убеждению, свидетельствует о том, что история психологической эстетики представляет собой не только и не столько своеобразную форму приближения и притязаний психологии на довольно значительную по объему эстетическую проблематику.

Подобный историко-методологический выбор — ориентация психологии на эстетику имеет в своей основе не только необходимость обсуждения эстетических проблем в собственно эстетике, но, как это ни удивительно, непосредственно исходит из самих познавательных интересов психологии. Иначе говоря, психология, осмысливая содержание некоторых своих собственных фундаментальных проблем, не только смыкается с эстетикой, но **буквально движется** в направлении также фундаментальной эстетической проблематики. Невзирая на определенный период своего развития, и психология и эстетика, как известно, являются относительно молодыми дисциплинами.

При этом эстетика в союзе с психологией выступает как собственная дисциплина, являющаяся не только наукой о прекрасном, но и как часть «пояснительной философии» мира. В обоих случаях взаимопроникновение обеих дисциплин уточняет возникновение акта рождения совершенно иного единства нового научного организма, который выводит эти дисциплины не только на некий более высокий и значимый уровень осмысления единства мира, но и на новую ступень, если так можно сформулировать, общенаучной, методологической зрелости, которая принимает новое все большее и большее, **экспансирующее для науки самоустанавливающее свойство.**

Разумеется, подобное сравнение до некоторой степени приблизительно и условно, поскольку обе дисциплины являются не только живым организмом, но и одновременно — упорядочивающими категориями нашего теоретического мышления. Тем не менее подобный проверенный временем как теоретической, так и многочисленной по объему психологической практикой с достаточной убедительностью свидетельствует о существовании между эстетикой и психологией некоего имманентного союза, в полной мере не осмысленном сегодня представителями ни той, ни другой области знания.

Именно поэтому, используя современный термин, мы инсталлируем, если так можно выразиться, эту статью не только как некий обзорный вариант в историческом разрезе давнего утверждения о союзе психологии и эстетики, но и как аргумент в пользу того совер-

шенно очевидного для нас факта, что подобные союзные, а не симбиозные или иные отношения эстетики и психологии могут возникнуть и неизбежно возникают только при наличии одного обязательного общего условия — *некоего единства, в определенном теоретико-методологическом измерении объектов или предмета этих дисциплин*. Это утверждение может показаться недостаточно обоснованным, размытым, даже чрезмерно дерзким и далеким от эстетики, ибо каждая область знания, как правило, всегда сосредоточенно и упорно борется за свой предмет, категориальный аппарат и основные, определяющие принципы даже при наличии на протяжении последних 30-40 лет междисциплинарных исследований как вполне обоснованной и достаточно продуктивной формы существования научного знания.

Тем не менее следует признать, что попытки в конце XIX начале XX вв. одними из ведущих психологов этого периода построить на основе различных методологических принципов *только теоретический*, что важно, не методологический фундамент нового знания, — *психологической эстетики*, невзирая на все их противоречия и незавершенность были в той или иной степени успешны. Несмотря на то, что по целому ряду внутренних и внешних обстоятельств и причин теоретического и исторического характера эти попытки не сложились в устойчивые, фундаментально обоснованные эстетико-психологические концепции нового знания, — сам этот факт ни в коей мере, не умаляет ни значимость, ни важность для эстетики подобных экспериментально-теоретических попыток сразу в нескольких различных психологических школах — от «экспериментальной эстетики» Г.Т.Фехнера до «теории вчувствования» Т.Липпса и В.Фолькельта.

По нашему убеждению, попытки подобных экспериментов и последующего их осмысления на стыке психологии и эстетики на рубеже XIX начале XX столетия свидетельствует по меньшей мере также об относительной условности разделения гуманитарных наук между собой и необходимости более тесного слияния и даже сращивания таких областей научного знания, как психология и эстетика, которые не только будут способствовать приросту нового научного знания, но и, вне сомнения, определять отход эстетики от некоторых ее категорий и догматов, изживших свое существование к началу нового третьего тысячелетия.

Примечания

В статье использованы переводы автора из кн.: C.G.Allesch Geschichte der psychologischen Ästhetik. Von, Zurich, 1987. S. 288–375,

- ¹ Фехнер (Fechner) Густав Теодор — немецкий физик, физиолог, философ, писатель-сатирик (выступал под именем доктора Мизеса), основатель нового направления в психологии — психофизики и один из основателей экспериментальной эстетики, психологического направления, возникшего впервые в рамках психофизики. Основные прижизненные издания — *Vorschule der Ästhetik*. Bd. 1–2, Leipzig, 1871; *Zur experimentalen Ästhetik*. Leipzig, 1871; *Elemente Psychophysik*. Leipzig, 1860; *Die Tagesansicht gegenüber der Nachtansicht*. Leipzig, 1879 und andere.
- ² См.: *Фолькельт У.* Современные вопросы эстетики. СПб., 1899. С. 221.
- ³ В основу теории вчувствования, как известно, положены явление, принцип и понятие вчувствования (*Einfühlung* — нем), означающего проекцию, перенесение на объект вызываемые им у субъекта настроения и чувств, воспринимаемых как его свойства (напр., пейзаж — «грустный», «веселый», цвет — «теплый, холодный»). Немецкое слово «*Einfühlung*» — дословно — внесение чувства, является производным от глагола «*Sich in etwas einfühlten*», — внести себя через чувство во что либо, постоянно употреблялось в психологии еще до того, как Лотце и Фишер применили его к вопросам эстетики и за несколько лет до того, как Липпс (1897) и Вундт (1903) приняли его в психологической терминологии.
- ⁴ Липпс (*Lipps*) Теодор (1851–1914) — немецкий психолог, философ, эстетик. Профессор в университетах Бонна (с 1884), Бреслау (с 1890), Мюнхена (с 1894). Основатель мюнхенского психологического института. Наряду с В.Вундтом и Г.Эббингаузом выступил как систематизатор немецкой психологии конца XX в., в которой видел основу всех наук — философии, логики, эстетики, этики. В эстетике разрабатывал психологию искусства, в центре которой у него стоит понятие *вчувствования*, которому он дал наиболее полное и глубокое теоретическое обоснование. Основн. эстет. соч. — *Основные вопросы эстетики*. СПб., 1905; *Руководство к психологии*. СПб., 1907; *Самосознание, ощущение и чувство*. СПб., 1910; *Философия природы*. М., 1914.
Прижизненные издания *Grundtatsachen des Seelenlebens*. Bonn, 1883; *Der Streit über die Tragedie*. Hamburg, 1891; *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig, 1897; *Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung*. Hamburg, 1898; *Das Selbstbewusstsein Empfindung und Gefühl*. Wiesbaden, 1901; *Vom Fühlen, Wollen und Denken*. Leipzig, 1902; *Von der Form des Ästhetischen Apperzeption*. Halle, 1902; *Ästhetik — Psychologie des Schönen und der Kunst*. 2 bd. Hamb. u. Leip. 1903–06; *Ästhetische Einfühlung // Zschr. f. Psychol.* (22) 1899. S. 415–450; *Zur «ästhetischen mechanik» // Zschr. f. Asth.* 1 (1906). S. 1–29.
- ⁵ *Lipps T.* *Aesthetik. Psychologie des Schönen in der Kunst*. Part II. Hamburg, 1906. S. 17.
- ⁶ Фолькельт (*Folkelt*) Йоханес (1848–1930) — немецкий философ, психолог и эстетик. Профессор в Йене, Базеле, Вюрцбурге, Лейпциге. В эстетике примыкал к психологическому направлению и разделял *теорию вчувствования* Т.Фишера и Т.Липпса. На протяжении всей своей жизни и деятельности Фолькельт не переставал интересоваться искусством как в его историческом развитии, так и в его современных

проявлениях. Один за другим он выпускает целый ряд трудов в области эстетики, которые создали ему в Германии известность как одного из выдающихся деятелей психологической эстетики.

Прижизненные издания — Erfahrung und Denken. Hamb. Leipz., 1886; Gewißheit und Wahrheit. Münch., 1918; Der Simbol-Begriff in der neusten Aesthetik. Jena, 1876; Ästhetische Zeitfragen. Münch., 1895; Franz Grillpazzer als Dichter des Tragischen. 1899; Sistem der Aesthetik. Bd. 1—3. MÜnch., 1903—14; Aesthetik des Tragischen. Münch, 1917; Das Problem der indiwiidualität. Münch., 1928; Das Ästhetische Bewußtsein. der Ästhetik. Münch., 1920; Versuch über Fühlen und Wollen. Münch., 1930.