

THE HEBREW UNIVERSITY
OF JERUSALEM



ЕВРЕЙСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ
В ИЕРУСАЛИМЕ

SAINT PETERSBURG
STATE UNIVERSITY



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ

JUDAICA PETROPOLITANA

Scholarly Journal
Научно-теоретический журнал

№ 7 (2017)

Jerusalem
5777

Санкт-Петербург
2017



Академия
Исследования Культуры

УДК 30.2+94(3)+811.411(05)
ISSN 2307-9053

The International Center for University
Teaching of Jewish Civilization
The Hebrew University of Jerusalem

Department of Jewish Culture
at Saint Petersburg State University

Международный центр университетского
преподавания еврейской цивилизации
Еврейский университет в Иерусалиме

Кафедра еврейской культуры
Санкт-Петербургского
государственного университета

Специальный выпуск: Исследования по еврейской философии
и интеллектуальным традициям иудаизма

Special issue: Research on Jewish philosophy and intellectual traditions of Judaism

Номер подготовлен к изданию и опубликован в рамках проекта:
This issue was prepared for publication and printed in the framework of the project:



Российский
научный
фонд

Российского научного фонда | Russian Science Foundation
(проект № 15-18-00062 «Формирование культуры в диаспоре
на примере еврейской, армянской и греческой диаспор»;
Санкт-Петербургский государственный университет)

При финансовой поддержке:
Thanks to the financial support of:



Фонда «Генезис»
Genesis Philanthropy Group



Российского Еврейского Конгресса
Russian Jewish Congress

© Санкт-Петербургский государственный университет, 2017
© Еврейский университет в Иерусалиме, 5777
© Коллектив авторов, 2017

Научное издание

JUDAICA PETROPOLITANA

№ 7 (2017)

Подписано в печать с готового оригинал-макета 01.07.2017.
Формат 60 × 90 1/16. Бум. офсетная. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 9,5. Тираж 550 экз. Заказ № 701

Издательство «Академия Исследования Культуры»,
197343, Россия, Санкт-Петербург, ул. Чапыгина, д. 6, лит. А
Тел.: +7 (981) 699-6595;
E-mail: post@arculture.ru
<http://arculture.ru>

Отпечатано в типографии «Литография»
191119 Санкт-Петербург, ул. Днепропетровская, д. 8

Редакционный совет Г. Ахiezер (Иерусалим/Ариель), Х. Бен-Шаммай (Иерусалим), С. Гольдин (Иерусалим), А. Дикман (Иерусалим), А. Б. Ковельман (Москва), Б. Къеза (Турин), Х. Ном де Деу (Мадрид), Дж. Р. Расселл (Кембридж, Масс.), А. Рофэ (Иерусалим), Д. Е. Розенсон (Москва/Иерусалим), С. Рuzер (Иерусалим), П. Фентон (Париж), Д. Фишман (Нью-Йорк), Г. Хан (Кембридж), С. Штампфер (Иерусалим).

Редакционная коллегия *Главные редакторы:* С. Асланов (Еврейский университет в Иерусалиме); И. Р. Тантлевский (Санкт-Петербургский государственный университет).

Редактор: И. Лурье (Еврейский университет в Иерусалиме).

Редакторы-составители выпуска: И. С. Дворкин (Еврейский университет в Иерусалиме), А. А. Синицын (Санкт-Петербургский государственный университет).

Исполнительные секретари: М. Беркович (Еврейский университет в Иерусалиме); Е. С. Норкина (Санкт-Петербургский государственный университет), В. В. Федченко (Санкт-Петербургский государственный университет), А. А. Синицын (Санкт-Петербургский государственный университет), И. С. Кауфман (Санкт-Петербургский государственный университет), Д. С. Курдыбайло (Санкт-Петербургский государственный университет), И. Н. Шпирко (Санкт-Петербургский государственный университет).

Технический секретарь: К. В. Рябова (Санкт-Петербургский государственный университет).

Editorial Council

G. Akhiezer (Jerusalem/Ariel), H. Ben-Shammai (Jerusalem), B. Chiesa (Turin), A. Dykman (Jerusalem), P. Fenton (Paris), D. Fishman (New York), S. Goldin (Jerusalem), G. Khan (Cambridge), A. B. Kovelman (Moscow), J. Nom de Deu (Madrid), A. Rofe (Jerusalem), D. E. Rozenon (Moscow/Jerusalem), J. R. Russell (Cambridge, MA), S. Ruzer (Jerusalem), S. Stampfer (Jerusalem).

Editorial Board

Editors-in-Chief: C. Aslanov (The Hebrew University of Jerusalem), I. R. Tantlevskij (St. Petersburg State University).

Editor: I. Lurie (The Hebrew University of Jerusalem).

Compiling Editors of the Issue: I. S. Dvorkin (The Hebrew University of Jerusalem), A. A. Sinitsyn (St. Petersburg State University).

Executive secretaries: M. Berkovich (The Hebrew University of Jerusalem), E. S. Norkina (St. Petersburg State University), A. A. Sinitsyn (St. Petersburg State University), V. V. Fedchenko (St. Petersburg State University), I. S. Kaufman (St. Petersburg State University), D. S. Kurdybailo (St. Petersburg State University), I. N. Shpirko (St. Petersburg State University).

Technical Secretary: K. V. Ryabova (St. Petersburg State University).

Все публикуемые в журнале *Judaica Petropolitana* статьи проходят экспертную оценку
All contributions submitted to *Judaica Petropolitana* are peer-reviewed

СОДЕРЖАНИЕ

И. Дворкин (<i>Еврейский университет в Иерусалиме</i>) ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ	5
---	---

ИССЛЕДОВАНИЯ

У. Гершович (<i>Санкт-Петербургский государственный университет</i>) НЮАНСЫ ЭЗОТЕРИЧЕСКОГО ПИСЬМА МАЙМОНИДА В СВЕТЕ ПЕДАГОГИКИ АЛЬ-ФАРАБИ	7
R. E. Allinson (<i>Soka University of America; The Hebrew University of Jerusalem</i>) NACHMAN KROCHMAL AND THE ARGUMENT FROM DESIGN	19
D. J. Cohen (<i>University of Chicago; The Hebrew University of Jerusalem</i>) BETWEEN THE SACRED AND THE PROFANE: JEWISH DIALECTICS IN SOLOVEITCHIK'S WRITINGS AND DIALECTIC THEOLOGY	34
T. A. Акиндинова (<i>Санкт-Петербургский государственный университет</i>) ЭСТЕТИКА ГЕРМАНА КОГЕНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА	50
I. Dvorkin (<i>The Hebrew University of Jerusalem</i>) A MATHEMATICAL ROAD TO LITURGY. RELIGION AND MATHEMATICS IN FRANZ ROSENZWEIG'S PHILOSOPHY	70
J. M. Delgadillo (<i>Universidad Popular Autónoma del Estado de Puebla, México</i>) MAY JARHETH DWELL IN THE TENTS OF SHEM: TOWARDS A METHODOLOGY FOR A PHILOSOPHICAL READING OF TALMUD BASED ON LEVINAS' THOUGHT	81
J. R. Coorpey (<i>University of Leicester; University of St Andrews, Durham University</i>) SCHOLEM'S MESSIANISM IN THE UTOPIANISM OF SCRIPTURE	100

ЭССЕ

J. R. Russell (<i>Harvard University; The Hebrew University of Jerusalem</i>) THE BIBLE AND REVOLUTION: SOME OBSERVATIONS ON EXODUS, PSALM 37, ESTHER, AND PHILO	109
И. И. Евлампиев (<i>Санкт-Петербургский государственный университет</i>) О ВОЗМОЖНОМ ВЛИЯНИИ ЕВРЕЙСКИХ РЕЛИГИОЗНЫХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ НА ФИЛОСОФИЮ АНРИ БЕРГСОНА	135
A. A. Sinitsyn (<i>Saint Petersburg State University; The Russian Christian Academy for the Humanities</i>); V. A. Egorov (<i>The Russian Christian Academy for the Humanities</i>) MIKHAIL KALIK — ARTIST AND THINKER (<i>IN MEMORIAM</i>)	146

Татьяна Анатольевна Акиндинова

Санкт-Петербургский государственный университет,
t.akindin@mail.ru

ЭСТЕТИКА ГЕРМАНА КОГЕНА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ МЫСЛИ XX ВЕКА

Резюме: В статье рассматривается концепция эстетического чувства основателя Марбургской школы неокантианства Германа Когена в контексте основных тенденций в интерпретации человеческой чувственности немецкой эстетикой XIX века. Проведенный анализ показал ограниченность как чисто психологической трактовки эстетики («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. Трактовка эстетической ценности в рамках фрайбургской философии ценностей Б. Христиансеном завершается выводом, что она не представляет собой качественно-своеобразной формы сознания. Данный вывод оказался закономерным в рамках фрайбургской философии ценностей, расколовшей субъект на его сущность — волю («стремление», «влечение») и проявление (представление в познании эмпирического мира) и отрицавшей поэтому возможность какой-либо иной формы активности субъекта. Отрицание *Homo Aestheticus* как субъекта творчества свидетельствовало, что концепция, основанная на иерархической структуре способностей субъекта, а не на системе равноправных форм его деятельности, не дает основания для убедительной разработки аксиологической проблематики. В статье показано, что творческое переосмысление Когеном Канта отвечало на теоретический запрос конца XIX – начала XX века к изучению эмоционального мира человека и впервые сделало исследование чувства как особой формы деятельности сознания необходимой частью системы философии. «Эстетика чистого чувства» замыкает у Когена в системное целое «Логика чистого познания» и «Этику чистой воли».

Ключевые слова: человек, субъект, сознание, деятельность, мышление, воля, чувство.

Tatiana Anatol'evna Akindinova

St. Petersburg State University, t.akindin@mail.ru

THE AESTHETICS OF HERMANN COHEN IN THE CONTEXT OF THE EUROPEAN AESTHETIC THOUGHT OF THE 20TH CENTURY

Abstract: The author considers the conception of aesthetic feeling of the founder of Neo-Kantian Marburg philosophical school prof. Hermann Cohen. The creative re-thinking by Cohen of Kant's ideas responded to the late 19th – early 20th century demands for theoretical elucidation of emotional world of a person. 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. The article discusses the interpretation of the aesthetic values of B. Christiansen. The philosopher comes to the conclusion that it is not a quality peculiar form of consciousness. This conclusion is quite natural in the framework of Freiburg philosophy of values that split the subject of his essence — the will (desire, desire) and manifestation (knowledge of the empirical world) and therefore denied the possibility of any other form of activity of the subject. Denial *Homo Aestheticus* as the subject of creativity testified that concept, based on a hierarchical structure abilities, and not on a system of equitable forms of its activity, does not provide grounds for compelling the development of axiological perspective. The creative re-thinking by Cohen of Kant's ideas responded to the late 19th–early 20th century demands for theoretical elucidation of emotional world of a person. Thus the study of feelings as a special form of consciousness became for the first time the necessary part of the system of philosophy. “The Aesthetics of Pure Feeling” by Cohen closes a systemic whole, which includes “The Logic of Pure Knowledge” and “The Ethics of Pure Will”.

Keywords: human, subject, consciousness, activity, thought, will, feeling.

Проблема определения способностей человека, отличающих его от всего животного мира, получала неоспоримое признание, как известно, в античности в качестве разума (теоретического мышления). Однако философии потребовалось еще два тысячелетия, чтобы признать, что разум, направленный на осмысление волевых побуждений человека и достижение свободы, приобретает новое качество — практического разума (И. Кант), создающего законы морали в независимости от законов природы. Кантовские «Критики» чистого и практического разума положили убе-

длительное основание для признания двух качественно различных способностей человека: теоретического мышления и доброй (разумной!) воли, которая становится предметом многообразных этических интерпретаций¹.

Следует подчеркнуть в то же время, что кантовская система философии завершилась как целое только после включения третьей части — «Критики способности суждения», по существу поставив вопрос еще об одной автономной, собственно человеческой (трансцендентальной), способности человека. И этот вопрос не получил у Канта однозначного разрешения: «Однако способность суждения (столь особая) вовсе не самостоятельная познавательная способность, что она в отличие от рассудка *не дает понятий*, а в отличие от разума *не дает идей*»², — напоминает Кант. «... Вкус есть в сущности способность суждения о чувственном воплощении нравственных идей (посредством некоторой аналогии рефлексии об обоих)»³. Эстетика не имеет *особого объекта* исследования наряду с природой и свободой, поскольку «понятие о способности существа действовать *целесообразно* из самого себя *без цели* и намерения... как особой первоначальной силе (каковой являются рассудок и разум — *T. A.*) есть совершенно вымышленное и пустое, то есть без малейшей гарантии, что ей может соответствовать какой-нибудь объект»⁴. Следовательно, эстетическое исследование, согласно Канту, должно быть отнесено «не в систему наук чистого разума, а лишь в критику всех *a priori* определяемых способностей души, поскольку они вместе составляют в душе систему...»⁵ Иначе говоря, Кант рассматривает исследование эстетического суждения как необходимое звено в системе своих философских «Критик», но исключает его из системы *доктринальной* философии, которую он планировал составить лишь из метафизики природы и метафизики нравов, отрицая равноценность способности суждения теоретическому и практическому разуму.

Кантовское обоснование эстетики в системе философского знания приводило тем не менее к новой постановке двух взаимосвязанных проблем — специфики способности эстетического субъекта и специфики эстетической предметности.

Впервые *эстетический субъект* в двух его вариантах — суждения о прекрасном и возвышенном (эстетического восприятия) и гения (художественного творчества) — рассматривается наряду с субъектами познания и морали как особая способность, имеющая собственные принципы. Среди них основополагающим является чувство, отделяемое Кантом и от чувственности как элемента познания, и от физиологического удовольствия

¹ См.: Акиндинова, Бердюгина 1984.

² Кант 1966: 107.

³ Кант 1966: 379.

⁴ Кант 1966: 94.

⁵ Кант 1966: 149.

как ощущения «повышения жизнедеятельности в теле», и от психологического состояния «общей способности души». Важно при этом, что чувство Кант называет основанием эстетического суждения и о прекрасном, и о возвышенном. Но последнее философ не считал «чисто эстетическим», поскольку чувство здесь предстает в связи с «задатками морали» как «некоторое духовное чувство». Если учесть, что для Канта принципы практического разума не связаны с какими-либо формами чувственности, нравственный закон имеет волевую природу, и если область морали оказывается включающей чувство, то оно может быть принесено в нее только извне — из эстетической сферы. Именно здесь оно является основополагающим трансцендентальным принципом как «*sensus communis*», именно оно отнесено только к эстетической рефлексии. Таким образом, Кант впервые подошел в трактовке чувства как определяющего принципа эстетической способности суждения, однако, не имеющего собственного предметного содержания и потому исключаемого для философской аналитики. Кантовское обоснование значимости чувства в творчестве эстетического субъекта сделало его тем не менее предметом самого пристального внимания уже в науке XIX в. — в гедонике Фехнера, «эстетике вчувствования» Фолькельта и Липпса, формалистической эстетике Циммермана, Гильдебрандта, Шкловского и Якобсона. Полученные материалы полагали также и дальнейшее философское осмысление, которое поставил своей задачей Г. Коген в свете аналитики кантовской системы философии в целом. Предметом философской критики, как и у Канта, у Когена является система трансцендентальных способностей субъекта, фундаментальное исследование которых образовало цикл изучения кантовской системы философии: «Кантовская теория опыта», «Обоснование Кантом этики», «Обоснование Кантом эстетики». Результаты педантичнейшего исследования в третьей книге привели, однако, Когена к кардинальному расхождению с названными выводами Канта: эстетическое чувство является не только принципом — симптомом, эмоциональным фоном эстетического акта, но самим существом художественного творчества, требующего формирования и отдельной способности субъекта — чувства как такового, отличного от мышления и воли. Обоснованию этого вывода и посвящена третья часть философской системы Когена — двухтомная «Эстетика чистого чувства», основанная, в отличие от кантовской эстетики, на изучении богатейшей истории мирового искусства и замыкающая в системную целостность «Логика чистого познания» и «Этику чистой воли».

Прежде всего следует отметить, что в традиции кантовской философии трансцендентальные способности субъекта анализируются как формы качественно своеобразной активности сознания, и Коген указывает на непоследовательность Канта в трактовке эстетической способности субъекта: если теоретический и практический разум рассматриваются как творческая деятельность, то эстетическая способность суждения —

только рефлексия о некотором познавательном-нравственном содержании (эстетической идее), потому и суждение вкуса, и творчество гения предполагают продуктивность лишь гносеологического и этического, но не эстетического субъекта. Коген же видит специфику («чистоту») чувства как творчества в том, что оно синтезирует в себе содержание познания и нравственности, создавая предметное содержание искусства, выходящее за пределы и науки, и морали⁶.

Чтобы обосновать, что собственным предметом эстетики является чувство как особая трансцендентальная способность субъекта, Коген должен был обосновать собственную точку зрения в полемике с интерпретациями чувства, существовавшими в немецкой эстетике XIX в. В первую очередь необходимо было уяснить отношение эстетического чувства к удовольствию.

Ведь и Кант не отрицал присутствие психофизиологического удовольствия в эстетическом созерцании, рассматривая его в качестве предпосылки — «общей способности души» — для эстетического чувства как априорного принципа суждения вкуса. И именно в удовольствии видели специфически-эстетический признак все психологически-ориентированные исследователи от И. Гербарта и Фехнера до Т. Липса и К. Грооса. Признавая связь эстетического чувства с удовольствием, Коген тем не менее дает детальную критику его редукции к удовольствию.

1. Деятельность сознания во всех направлениях, в том числе как познание и добрая воля, сопровождается удовольствием и неудовольствием. «Для эстетического сознания они могли бы быть учтены поэтому только в качестве универсальных факторов сознания»⁷.

2. Философия должна различать сознание (*Bewusstsein*) — содержательную форму активности субъекта, в которой содержание сознания представляет природный и культурный мир, и сознательность (*Bewusstheit*), которая еще не имеет никакого содержания, а обозначает только факт наличия сознания.

3. Специфика же деятельности сознания — «чистота» требует произведения содержания. «И эстетическое чувство есть произведение эстетического содержания. ... Поэтому удовольствие и неудовольствие не могут быть приравнены к чистому чувству» как бессодержательное к содержательному⁸. Поэтому эстетическое сознание возникает только у человека, так как «эстетическое чувство означает новое культурное содержание»⁹. Тем самым Коген впервые дал убедительную критику редукции эстетического чувства, объясняющую, например, почему даже такой широко мыслящий ученый, как Гегель мог прийти к неправомерному отрицанию

⁶ Подробнее об этом см.: Akindinova 2010; Акиндинова 2013: 5–13.

⁷ Cohen 1912: 117.

⁸ Cohen 1912: 122.

⁹ Cohen 1912: 123.

значения чувства («смутнейшей и абстрактнейшей области духа») в эстетическом акте.

Теперь Коген мог уточнить и отношение философии и психологии в эстетическом исследовании. «Ошибка, которую должна сделать психология, поскольку она не может руководствоваться систематической методикой, состоит в том, что она берет *исходным пунктом* для развития сознания *ощущение*»¹⁰, которое, являясь результатом взаимодействия субъекта со средой — *корреляцией внутреннего и внешнего*, — рассматривается, однако, уже только как внешнее. Вследствие этого, чувство как внутреннее состояние субъекта неизбежно оказывается приложением к извне данному ощущению, и их связь может получить лишь механическое истолкование — в виде сложения независимых факторов: содержание внешнего мира плюс бессодержательное отношение к нему в чувстве субъекта; или, по терминологии Когена, «сознание» плюс «сознательность». Ошибочность такой трактовки Коген обнаруживает в психологической (И. Герbart)¹¹ и формалистической (А. Гильдебрандт, Р. Циммерман) концепциях¹², видевших в чувстве («эстетическом удовольствии») «прибавку» психики к эстетическому ощущению и представлению. Односторонним считает Коген и противоположное решение вопроса, предложенное М. Мендельсоном и развитое впоследствии в теорию «вчувствования» (Т. Липпс)¹³, согласно которому, на первично данное чувство накладывается ощущение и представление, заполняется предметным содержанием. Ограниченность теории «вчувствования», — справедливо отмечает Коген, — состоит в том, что она предполагает данным вне эстетического акта и само чувство, и предмет: «одушевление мертвого материала уже готовым человеческим духом и душой»¹⁴, тогда как в эстетическом сознании — творчестве качественно-своеобразного содержания — «ни предмет для чувства не существует заранее, так, чтобы он мог быть вчувствован, ни мы сами не даны уже до чувства, так, чтобы можно было чувство в нас лишь перенести, или из нас вчувствовать в предмет»¹⁵. Поэтому, по Когену, «понятие вчувствования остается шатким при всех бесчисленных повторениях, которые возникают при попытке его определения. Они должны неудаться, потому что содержат неправильную постановку вопроса. ... *Чувствование само есть проблема, а не вчувствование*, возникновение чувства»¹⁶ как содержательной творческой деятельности сознания. Поэтому Коген заключает, что эта «проблема принадлежит в первой инстанции

¹⁰ Cohen 1912: 127.

¹¹ Herbart 1964.

¹² Гильдебрандт 1914; Zimmermann 1865.

¹³ Липпс 1909.

¹⁴ Cohen 1912: 186.

¹⁵ Cohen 1912: 185.

¹⁶ Cohen 1912: 185.

вовсе не психологии, а что проблема чувства раскрывается систематической эстетикой и затем передается психологии»¹⁷.

Раскрыть происхождение эстетического сознания означает, по Когену, показать возникновение его содержания, а значит, сначала установить некоторую «праформу сознания» как «праформу содержания», которая является необходимым также основанием возникновения двух других видов содержания сознания — «природы и нравственного Я».

Учитывая психологические концепции, Коген называет эту *праформу сознания* «чувствованием» — это «собственное движение в нервной системе». Поскольку чувствование лежит в истоках сознания, служит его предпосылкой, постольку оно является неотъемлемой частью всего последующего становления сознания как «отзвук» — «придаток» к содержанию сознания на всех ступенях его развития. В силу этой изначальной отнесенности чувствования к становлению содержания сознания, Коген обозначает его как «*относительное чувство*», которое не есть еще, собственно, чувство, т. к. не имеет никакой самостоятельности и не является содержанием самим по себе. Это относительное чувство может быть также составной частью в эстетическом чувстве, — отмечает Коген правоту психологического исследования, — но она не может быть определяющей, и психологическая эстетика заблуждается, когда принимает этот придаток («иллюзию содержания») за само содержание. Содержание сознания в собственном смысле слова возникает, только начиная с ощущения, ибо впервые только «ощущение, соответственно своему логическому значению, содержит в себе указание на действительность; поэтому в нем начинается произведение собственного содержания»¹⁸.

Выступая предварительной ступенью к возникновению ощущения, относительные чувства становятся уже неотъемлемыми от ощущения, они — «чувства ощущения». Но поскольку они сопровождают любые ощущения, Коген не считает их элементами содержательного эстетического чувства. Они сохраняются и действуют и в зрелом эстетическом чувстве, ибо никакое эстетическое сознание не может отрешиться ни от ощущения, ни, следовательно, от чувств ощущений, но эстетическое содержание не может быть основано на них. Этот вывод позволял Когену объяснить и возможность, и ограниченность подхода к определению эстетического представления — зрительного или слухового — на основе чувства, как это пытались сделать А. Гильдебрандт и Р. Циммерман.

Да и само ощущение, логическое значение которого состоит всего в «указании на действительность», представляет собой лишь абстракцию содержания. Содержание в собственном значении возникает только из двух ощущений, когда они вступают в отношение друг к другу при по-

¹⁷ Cohen 1912: 146.

¹⁸ Cohen 1912: 155.

средстве чувства ощущения, когда образуется связь между ощущением и ощущением, равным образом, как между ощущениями того же самого рода (скажем, зрительными), так и другого рода (скажем, зрительным и слуховым). Там, где ощущения выступают одновременно и обособленными, и объединенными, т. е. в виде множества, впервые, по Когену, возникает мышление. «Множество есть мышление. Мышление означает произведение содержания... В этом объективирующем значении состоит преимущественно значение мышления. Мышление производит объект»¹⁹. С этим завершается формирование познающего сознания, но оно через посредство ощущений уходит своими корнями в чувствование и поэтому не исчерпывается содержанием познания, а всегда одновременно включает в себя «чувство мышления равным образом, как и понятие мышления»²⁰.

Коген показал, таким образом, что относительные чувства ощущения, мышления, представления еще не составляют собственных элементов эстетического чувства как творчества собственного содержания. Присутствие относительных чувств в эстетическом возможно, но лишь в той мере, в какой в нем принимает участие познание.

Затем Коген переходит к анализу становления нравственного сознания, качественное отличие которого от научного сознания философ вслед за Кантом видит в его волевой основе. Нравственная «воля нуждается, правда, в мышлении и познании, но она использует их для собственного своеобразия»²¹. Решение нравственной воли «не только план и намерение, — справедливо отмечает Коген, — оно должно в качестве импульса привести поступок в действие. Импульсивность, жизненная энергия, творческий напор, сила действия должны влиться в поступок. Эта сила вливания есть чистая воля»²², которая «производит содержание нравственности»²³, поэтому было бы ошибочно сводить ее к бессодержательному желанию, аффекту. Роль аффекта как рода чувства следует определить, по Когену, в качестве фактора, преобразующего деятельность сознания из познающего в нравственное. Добрая воля — это творчество законов морали как формы культуры²⁴.

Такое понимание формирования нравственного сознания позволяло Когену различить побуждение (склонность) как чувственное начало в нравственности и эстетическое чувство (отождествленные Шиллером). Одновременно эта трактовка объясняла возможность присутствия в эстетическом сознании нравственных побуждений: они необходимо вошли

¹⁹ Cohen 1912: 155.

²⁰ Cohen 1912: 363.

²¹ Cohen 1912: 164.

²² Cohen 1912: 194.

²³ Cohen 1912: 196.

²⁴ См.: Белов 2008: 74–81.

в него вместе с нравственной волей как предпосылкой для возникновения эстетического чувства.

Различие между влечением (склонностью) и *чистым* чувством Коген демонстрирует на примере анализа фрейдистской эстетики: «Имеют обыкновение рассматривать половое влечение как прачувство и допускают, таким образом, что в нем коренится художественное чувство как чувство. Здесь заложено, несомненно, и верное отношение. Без направленности на половую любовь искусство было бы необъяснимо ни как поэзия, ни как живопись»²⁵, — признает Коген правомерность фрейдистского подхода к проблеме. Однако, по Когену, половое влечение способно войти в эстетическое сознание лишь тогда, когда оно в виде *относительного* чувства воли становится элементом нравственного сознания и «в качестве такового делается *нравственным предварительным условием* художественного чувства. Благодаря этому изменяется основное отношение искусства к половому влечению»²⁶ — не прямая связь, а при посредстве нравственной воли. «Поэтому, — обоснованно заключает Коген, — методически устраняется, что половое влечение могло быть само по себе художественным побуждением»²⁷.

Эстетическим в систематическом значении чувство становится, по Когену, лишь тогда, когда оно формируется в новый род чувства, который не является более *относительным*, — в *чистое чувство*, творческая активность которого использует в качестве своих предпосылок познание и нравственность, и производит новое содержание и поэтому выступает как новый род сознания.

Чем оправдывается название этой систематической новизны как чувства? — спрашивает Коген. «Ближайший ответ: потому что новый род сознания в своих двух родах условий должен учитывать также *относительные чувства* как свой материал; потому что все... чувства ощущения, чувства мышления, чувства воли, в которых уже резонируют, с одной стороны, познание, с другой стороны, воля, образуют предварительное содержание нового сознания. Отнесенность к ним, следовательно, имманентна новому роду»²⁸. Но *чистым* — самостоятельной деятельностью сознания — чувство становится лишь когда оно будет производящим самое себя чувством. «Уже в чисто теоретическом аспекте должно стать всегда очевидным, что художественное творчество есть творчество чувства, — заключает философ, — также целиком и восприятие как сотворчество — эстетическое переживание»²⁹.

Раскрыв «изначальную» связь эстетического чувства как особой формы активности сознания с содержанием познания и нравственности

²⁵ Cohen 1912: 168.

²⁶ Cohen 1912: 168.

²⁷ Cohen 1912: 171.

²⁸ Cohen 1912: 182.

²⁹ Cohen 1912: 185.

при посредстве «относительных» чувств мышления и воли, Коген должен был уточнить их содержание, чтобы показать, какое именно новое содержание производится эстетическим сознанием.

«В познании-сознании “Я” в качестве “Я” полностью отступает. Здесь... деятельность сознания направлена на производство объекта»³⁰. Чистое мышление направлено на производство и обоснование *объекта*. Другое направление сознания, которое есть «не только мышление; в нем действует аффект» и которое «производит содержание нравственности» — это *чистая* нравственная воля. Казалось бы, здесь безошибочно целевой пункт образует «Я». Однако индивидуум чистой воли имеет своей целью создать «Я» как нравственный субъект лишь в качестве представителя человеческой общности. «Коль скоро волеющее “Я” чувствует себя только как индивидуум, оно еще не созрело для “Я” чистой воли»³¹.

Лишь эстетическое чувство, сплавливая в себе познание и нравственность, представляет нравственное «Я» (в его всеобщем содержании) в конкретном контексте познаваемой действительности, включая знания о собственном теле. Поэтому *только эстетическое сознание направляется на самость человека в ее целостности* и делает своей задачей создание *индивидуальности в единстве души и тела*: «Здесь осуществляется впервые производство самости не как самосознания, но как *самочувствия*»³². При этом Коген подчеркивает социокультурный характер этой «новой, эстетической, самости», существующей наряду с познающим и нравственным «Я»: «Человек ничего не страшится сильнее, чем одиночества с самим собой, он ищет средства для целей сообщения, потому что он ищет общности»³³. Его самочувствие, поскольку оно не физиологическое и не психическое бессодержательное «чувствование», а интерсубъективное содержание сознания, формируется поэтому как со-чувствие. Иначе субъект эстетического чувства имеет своим содержанием индивидуальность другого субъекта. Значит, его «самочувствие есть любовь, но не самолюбие, а *любовь самости человека*, которая становится природой человека... только и исключительно через искусство»³⁴, синтезирующее познание и нравственность в чувстве. Поэтому «первообразом», «пра-моделью» искусства, по Когену, необходимо является образ человека в единстве души и тела. При его посредстве формируется и объективируется в произведении искусства любовь к человеческой природе в ее целостности, любовь, которая не дана заранее готовой, так, что нуждается лишь в том, чтобы перелить ее в художественное произведение; но она производится впервые, она развертывается только в процессе созидания образа. «*Любовь*

³⁰ Cohen 1912: 194.

³¹ Cohen 1912: 197.

³² Cohen 1912: 199.

³³ Cohen 1912: 175.

³⁴ Cohen 1912: 209.

к человеку... как самочувствие человечества в человеке»³⁵, — заключает философ, — существо художественного творчества.

Тем самым Коген приходит к пониманию возникновения феномена гуманизма как следствия исторического становления и утверждения искусства как особой формы культуры. Именно потому, что любовь к человеку в его целостности является «движущей силой» и творчеством эстетического чувства, человек остается «фокусом искусства», даже если предметом изображения берется природа или мир вещей.

Теперь Коген мог показать, как преобразуются познание и нравственность при сплавлении в новое содержание — *любовь к человеку в его индивидуальности*. В той мере, в какой искусство изображает природный мир и человека как часть природы, по Когену, конечно, «художником должны учитываться *научные методы*, и мы видели, в какой глубине и широте выполняется это условие величайшими мастерами во всех искусствах, как в плане анатомии, так и в плане оптики и акустики»³⁶. Но природа как объект художественного произведения — «человечески центрированная природа» — объективирует в себе самость чистого чувства, т. е. она должна быть создана любовью, а не просто познанием. «Как Бах был побужден своим контрапунктическим гением к улучшению органа, так Леонардо и Микеланджело... пришли к... более глубокому владению человеческим и животным телами, благодаря их чистому чувству и благодаря оригинальности их любви к природе человека... *Применение изменяет смысл и направление этих методов*; изменяет, благодаря этому, сами методы»³⁷, — полемизирует Коген с концепциями, сводящими искусство к познанию: и с натурализмом, в изображении которого человек предстает как бездуховная плоть, и с теориями Ганслика и Гильдебрандта, отождествляющими искусство с формами чувственного познания. «*Это преобразование методов в их применении есть техника*. Каждое искусство имеет свою художественную технику. Она основывается на теоретическом методе, но не совпадает с ним. Дезориентирующая ошибка скрывается в словах, что *музыка* является арифметикой духа, не сознающего своего счета. ... Основа музыки не есть математика, а с самого начала — математика, измененная эстетическим духом музыки. *Архитектура* не есть применение и разработка геометрии и перспективы, но их использование для формирования образа, благодаря чему становится одновременно и их изменением»³⁸. Коренным заблуждением называет также Коген утверждение, что единственной задачей художественного изображения является создание зрительно воспринимаемых форм предметного мира — «*видимость*». Если в *изобразительном искусстве* формируется видимый

³⁵ Cohen 1912: 236.

³⁶ Cohen 1912: 218.

³⁷ Cohen 1912: 219.

³⁸ Cohen 1912: 219–220.

образ мира, — отвечает Коген Гильдебрандту, то это происходит постольку, поскольку зрение принадлежит мышлению как предварительному условию чистого чувства. Если этот образ отличается от чувственных форм познания, то причину различия как раз и объясняет трансформация методов познания природы в художественную технику. Коген точно формулирует, что в искусстве «*проблема видимости есть скорее проблема чувствуемости*, не только рецептивной, но и также не менее и творческой. Неверно, что художник должен только видеть. Это не тривиальный оборот речи, что он должен также чувствовать, что он должен, созидая, чувствовать и, чувствуя, созидать. Иначе превратилось бы в словесный оборот чистое чувство»³⁹. Поэтому техника есть необходимая составляющая в произведении эстетического чувства — любви к человеку, созидающей искусство.

Нравственное сознание также претерпевает изменение, входя в художественный синтез. «Художник должен в своей работе весь алфавит нравственных вопросов и коллизий проработать, обозреть, проникнуть и осветить, человеческое сердце должно быть для него открытой книгой также в истории народов»⁴⁰. Чтобы быть эстетической, любовь к человеку, согласно Когену, необходимо включает в себя нравственный мотив, и тем не менее, чувство любви в искусстве не «этично, а эстетично». Важно отметить, что это утверждение Коген разграничивает с имморалистской концепцией, требовавшей полностью исключить в искусстве нравственные оценки. «Истинный критерий самостоятельности искусства лежит не в том, что переоцениваются моральные ценности, как говорит мода дня..., — отвечает Коген имморалистам, — моральные ценности всегда являются только праценностью» в произведении искусства⁴¹, но они не могут быть исключены из него, будучи предпосылкой эстетического чувства. Эта праценность есть достоинство человека — «существо всей нравственности», отпечаток которого несет на себе всякое истинное произведение искусства, и любовь к природе человека получает, следовательно, свою глубочайшую основу в *уважении к достоинству человека во всех людях*.

Однако, входя в эстетическое сознание, нравственность представляет собой уже не просто принцип, определяемый мышлением, и не аффект, побуждающий к осуществлению нравственного решения. В искусстве она превращается в чувство — любовь к человеку, распространяющуюся и на его духовный мир, и на его телесную природу: в искусство чистая воля предстает как человечность. «Гуманизм есть самостоятельный критерий» нравственности в искусстве; «человеколюбие — нравственность художника»⁴², — заключает Коген. Этот вывод позволил философу,

³⁹ Cohen 1912: 225.

⁴⁰ Cohen 1912: 223–224.

⁴¹ Cohen 1912: 225.

⁴² Cohen 1912: 224.

с одной стороны, представить нравственность необходимым условием художественного творчества, а с другой стороны, раскрыть ошибочность эстетики, видевшей в искусстве средство нравственного воспитания. Искусство не может вести к нравственности, т. к. оно должно исходить из нравственности, — переформулирует Коген заключительный тезис кантовской эстетики, что «истинной пропедевтикой к утверждению вкуса служит развитие нравственных идей»⁴³. По Когену, нравственные чувства эстетичны по своему происхождению, ибо их возникновение в качестве вариаций человеколюбия опосредовано формированием эстетического чувства — любви к человеку в единстве его духовно-телесной природы. Нравственные чувства, справедливо считает Коген, обогащают нравственное сознание, но лишь потому, что оно уже сложилось как чистая воля.

Парадоксально, на первый взгляд, для традиции религиозной мысли, восходящей к Пятикнижию Моисея, к которой принадлежал и Коген, философ называет первой из основных разновидностей любви не любовь человека к Богу, а любовь человека к человеку⁴⁴. Следует подчеркнуть сначала, что утверждение Когена все же отнюдь не противоречит духу Священной Книги, поскольку в отношении к Богу речь идет там о безусловной самоотдаче Единственному, почтительном уважении, послушании и т. п. В то же время образы любви в целостности духовно-телесной природы этого чувства содержит Песнь песней царя Соломона, которая в традиции монотеизма стала началом любовной лирики, всей поэзии в культурах и иудаизма, и христианства, и ислама. Эстетичный по своему содержанию, образ любви человека к человеку оказывается прообразом чувства, дополнившего и обогатившего веру человека в Бога. Обоснованный философской систематикой вывод Когена о том, что не религия явилась питательной почвой для искусства, а «*религия насковзь пропитана искусством*»⁴⁵ имеет, несомненно, также историческое основание.

В этом смысле, позиция Когена последовательна и в заключительном труде марбургского мыслителя — «Религии разума», которую он, подобно Канту, не включал в систему трансцендентальной философии, поскольку не считал религию самостоятельным (чистым) родом сознания, наряду с мышлением, волей и чувством. Поскольку религиозные чувства также эстетичны по своему изначальному происхождению, величайшая миссия искусства заключается в формировании чувства любви к человеку, Богу, миру. Эстетическое чувство формируется искусством на протяжении всей истории человеческого рода как «самочувствие человечества в человеке». Искусство — исток формирования третьей особой способности человека — чувства, несводимого к содержанию мышления и воли, но равноценного им в создании целостного духовного мира человека.

⁴³ Cohen 1912: 224.

⁴⁴ Cohen 1959.

⁴⁵ Cohen 1912: 170.

Эстетика Когена, творчески продолжая кантовскую аналитику способностей субъекта, открывала тем самым новую страницу в исследовании культуры, реального взаимодействия ее различных форм, лежащего в основе европейской цивилизации. Однако оценить этот вывод по его мощному теоретическому потенциалу в XX веке смогли, пожалуй, только самые глубокие философские направления, к которым прежде всего относятся феноменология и экзистенциализм. И хотя «Эстетика чистого чувства» оказала широкое влияние на европейскую эстетику, продолжаясь в эстетических концепциях П. Наторпа, Э. Кассирера, в философии искусства Хосе Ортеги-и-Гассета, в советской России в домашних семинарах Б. А. Фохта, М. И. Кагана и Л. В. Пумпянского⁴⁶, мы коснемся сейчас только влияния Когена на эстетику таких самобытных мыслителей как Н. Гартман, К. Ясперс, М. М. Бахтин.

Принимая фундаментальные постулаты эстетики марбургского неокантианства, Гартман, однако, в своей «Эстетике» (1945) поставил задачу выйти за пределы трансцендентального идеализма и вести эстетическое исследование с позиции «новой онтологии» — феноменологии. Вместе с Когеном Гартман утверждает, что эстетическая ценность не может быть изолирована от ценностей познания и морали, хотя «только дети читают рассказы, воспринимая их как изображение реального». Без «правды жизни» искусство лишается достоверности, и эстетическая ценность не возникает. Однако искусство в качестве человековедения остается в пределах всеобщности понятий и как раз становится неправдоподобным. Как ни парадоксально на первый взгляд, «знаток человека» близок к слепоте в отношении человеческой индивидуальности, которая открыта, вслед за Когеном повторяет Гартман, не мысли, а «только любящему и проникновенному взгляду»: «Поэзия, как и искусство вообще... учит не отвергать и судить, а ценить и находить достоинства, относиться ко всему с любовью»⁴⁷.

Постижение индивидуальности человека как «открытие достойных любви ценностей» составляет собственную задачу искусства. Созидаемые художественным творчеством эстетические ценности оказываются поэтому и связанными с познанием, и автономными от познавательной ценности.

Для Гартмана автономия эстетических ценностей распространяется также и на искусство, и на природу, она включает в себя автономию как от «духовных» ценностей истины и добра, так и от «жизненных» ценностей (здоровья, блага, удовольствия). Собственной областью проявления эстетического отношения является *индивидуальное бытие*, ускользающее от описания в абстрактно-научных или абстрактно-моральных категориях.

⁴⁶ См.: Фохт 2003.

⁴⁷ Гартман 1958: 424.

Но это индивидуальное бытие в то же время не противоречит законам сущего, определяемого наукой, и не преступает законов должного, формулируемого моралью, поэтому в целом сфера его пребывания — «царство *возможного*». Эстетические ценности покоятся на свободе особого рода: индивидуальное здесь есть бытие возможного без бытия необходимого. Именно оно представляет «особый пункт реальной связи самой действительности», позволяющий художнику творчески видеть то, чего еще нет.

Таким образом, Гартман переосмыслил эстетическую концепцию марбургского неокантианства в ключе выявления бытийных оснований эстетического феномена: содержание эстетического «чистого» чувства как фундаментальной формы активности сознания субъекта (Г. Коген) соответствует особому «*слою*» или *модусу самого бытия — возможному*. Оно находится в системной взаимосвязи с другими важнейшими модусами бытия: *сущим* как предметным содержанием научного «чистого» мышления и *должным* как интенции нравственной «чистой» воли. Эстетика поэтому становится завершающим звеном в системе философии, связуя этику и гносеологию на основе новой трактовки онтологической проблематики.

В экзистенциальной онтологии К. Ясперса центральной темой исследования становится коммуникация. Согласно Ясперсу, природа человека не изменилась на протяжении истории, историчность человека поэтому состоит в приращении его духовного содержания, а исторические типы культур различаются прежде всего по характеру коммуникации.

Первый уровень коммуникации представляет существование человека как тела; второй уровень осуществляется через «предметное сознание», по истинности своей общее для всего человечества. Третий уровень — «Коммуникация в сфере духа, — говорит Ясперс, — есть создание из общественной субстанции идеи целого... Это коммуникация отдельного члена с организмом. Он отличается от всех, но составляет с ними одно в объемлющем их порядке»⁴⁸. Отдельный человек видит тут смысл своего существования как часть социального целого и определяется им. Три названных типа коммуникации складываются полностью в «великих культурах древности». Однако эти три уровня не достигли самой глубинной основы личности — *экзистенции*, которая ускользает при изучении человека как части предметного мира, поскольку ее особенностью является невозможность объективации — свобода. Вслед за Кантом Ясперс категорически утверждает: «Или человек как предмет исследования, или человек как свобода»⁴⁹. Хотя экзистенция не может быть опредмечена, это не означает разрыва коммуникации. Экзистенция может сообщаться с экзистенцией: они существуют друг для друга как особая трансцендентная реальность, неисчерпаемая, непостижимая. Именно *трансцендентное*

⁴⁸ Jaspers 1935: 54.

⁴⁹ Jaspers 1962: 50.

придает смысл экзистенции, который открывается человеку только в «пограничной ситуации», когда он вырывается из круга обыденных забот и привязанностей и осознает свою жизнь как «бытие к смерти». Только тогда возникает возможность *экзистенциального общения*. Этого типа коммуникации не знал человек древних культур, он возникает в «осевое время» (VIII–II вв. до н. э.). Ясперс считает, что с этого *одухотворенного* человека возникла подлинная история. Миф уступил место трагедии: осознанию существования на грани природного мира с трансцендентным. Стремлением преодолеть трагизм бытия проникнуты три сферы новой культуры, возникающие в относительной самостоятельности: искусство, философия, религия.

Совершенно в кантианской традиции Ясперс трактует роль искусства в культуре. «Мы видим вещи такими, какими нас учит их видеть искусство, — пишет он. — Мы воспринимаем пространство через те формы, какие придает ему архитектор, мы переживаем ландшафт так, как он организован религиозной архитектурой... Мы воспринимаем природу и человека так, как нам раскрывает их сущность, пластика, рисунок, живопись»⁵⁰. Вместе с Кантом Ясперс разделяет искусство на два основных вида: первый из них вызывает при восприятии эстетическое удовольствие от гармоничной игры душевных сил, красота мира в нем представлена как символ нравственности. Этот тип искусства, относимый Кантом к прекрасному, согласно Ясперсу, не проникает в глубины личности. Второй вид — возвышенное искусство, — по Канту, напоминающему человеку о его сверхприродном предназначении как субъекта свободы, Ясперс называет «*метафизической шифрописью*». Только последнее достигает экзистенциального слоя личности и прорывается к миру трансцендентному, который не может быть определен в категориях рассудка или разума и есть объект веры. Только это возвышенное искусство способно раскрыть трагедию человеческого бытия. «"Великим искусством", мы называем метафизическое, которое через себя раскрывает само бытие, делает его видимым... Поэтому лишенная философского начала искусность — этот способ изображения, не имеющий связи с трансцендентным, украшательство...»⁵¹ Великое искусство трагедии возникает, по Ясперсу, впервые как раз в осевое время в классике античной Греции. Здесь историческое движение происходит «не только во внешних событиях, но и в глубине самого человеческого бытия». За пределами этого пространства «трагическое знание — открытое, незнающее знание» либо еще не родилось из религии (с ее символами веры), либо уже превращается в эстетический феномен, вызывающий у зрителей «паралич экзистенциальной активности»⁵².

⁵⁰ Jaspers 1958: 917.

⁵¹ Jaspers 1958: 917.

⁵² См.: Гайденко 1997.

С забвением экзистенциальной коммуникации человек становится единицей массы, управляемой и заменяемой, поэтому возможности выхода из современного кризиса культуры Ясперс связывает с вопросом о том, в какой степени действенными окажутся «коренящиеся в сфере индивидуально-интимного» импульсы, способные в конечном счете привести к возрождению бытия человека из недр массового существования. «Исторический индивидуум недоступен взгляду, направляемому интересами познания, а открывает себя только любящему взору, — повторяет Ясперс основополагающие тезисы эстетики Когена и Н. Гартмана. — В бесконечности любимого открывается мир, историчность бытия»⁵³. Именно этой способностью отличается, по Ясперсу, великое метафизическое искусство от его «неподлинных» форм.

М. М. Бахтин, рассматривая вслед за Когеном литературный образ как интенцию «познавательльно-этической установки» автора, анализирует связь в описании внутреннего мира героя и его внешности, и в ходе этого анализа он выходит на проблему целостного осмысления человеком своего духовно-телесного бытия в мире. «Не подлежит сомнению, что моя наружность не входит в конкретный действительный кругозор моего видения, за исключением тех редких случаев, когда я... созерцаю свое отражение в воде или в зеркале»⁵⁴. Поэтому зрительный образ воспринимается первоначально вне связи с внутренним переживанием человеком самого себя, а при усилии установления соответствия, «нас поражает в нашем внешнем образе какая-то своеобразная пустота... и несколько жуткая одинокость его. Чем это объясняется? Тем, что у нас нет к нему соответствующего эмоционально-волевого подхода, который мог бы оживить его и ценностно включить во внешнее единство живописно-пластического мира. Все мои эмоционально-волевые реакции, ценностно воспринимающие и устрояющие внешнюю выраженность другого человека: ... любовь, нежность, жалость ... и т. п., направленные вперед меня в мир — непосредственно к себе самому, как я себя изнутри переживаю, неприменимы...»⁵⁵ Собственно «эстетическая объективация нуждается в могучей точке опоры вне себя,... изнутри которой я мог бы себя видеть как другого»⁵⁶. Если в зеркале «мы видим отражение своей наружности, но не себя в своей наружности», мы не можем видеть своего истинного лица, но лишь свою *личину*. Здесь коренится, утверждает Бахтин, «эстетическая неправда» обыденного видения. «Другое дело портрет наш, сделанный авторитетным для нас художником»⁵⁷. «В этом смысле можно говорить об абсолютной эстетической нужде человека в другом,

⁵³ Ясперс 1991: 250.

⁵⁴ Бахтин 1979: 26–27.

⁵⁵ Бахтин 1979: 33.

⁵⁶ Бахтин 1979: 29.

⁵⁷ Бахтин 1979: 30.

в видящей, помнящей, собирающей и объединяющей активности другого, которая одна может создать его внешне законченную личность; этой личности не будет, если другой ее не создаст: ... она впервые рождает внешнего человека в новом плане бытия»⁵⁸. Воплощен эстетически-ценностно один человек может быть только для другого, только в этом случае происходит переживание красоты человеческого тела, — развивает Бахтин идеи Когена о том, что собственным содержанием эстетического сознания является индивидуальность другого человека в единстве его духовно-телесной природы, что эстетическое чувство есть творчество любви. «Я испытываю абсолютную нужду в любви, которую только другой со своего единственного места вне меня может осуществить внутренне...»⁵⁹ Эта «формирующая человека любовь извне» и осуществляется художником. Именно его «любящий взор» создает необходимый «избыток видения», открывающий человеку себя в целостности духа и тела. Определение Когеном существа искусства как творчества любви к индивидуальности другого стало краеугольным камнем в разработке Бахтиным концепции диалогической природы сознания, социокультурным истоком которого было искусство. Важно при этом, что диалогический характер сознания рассматривается как основание взаимодействия всех культурных форм и становления сложнейшего политического, экономического, военного аппарата европейской цивилизации, которое сегодня требует заново теоретического осмысления.

Кропотливый анализ роли искусства в культуре, обстоятельнейшее обоснование чувства как особой предметно-содержательной деятельности сознания, дополняющее мышление и волю и реализуемое в процессе художественного творчества, вероятно, позволяет сделать вывод, что эстетике Когена выпадает роль, аналогичная той, что сыграла эстетика Канта в философии XIX–XX вв., в поиске новой действительно перспективной парадигмы современной цивилизации.

БИБЛИОГРАФИЯ

Акиндинова, Бердюгина 1984: *Акиндинова Т. А., Бердюгина Л. А.* Новые грани старых иллюзий. Проблемы мировоззрения и культуры в немецкой эстетической и художественной мысли XIX–XX вв. Л.: ЛГУ, 1984.

Акиндинова 2013: *Акиндинова Т. А.* Аналитика чувства как творчества в эстетике Германа Когена // *Studia culturae*. СПбГУ. 2013. № 17. С. 5–13.

Бахтин 1979: *Бахтин М. М.* Автор и герой в эстетической деятельности // *Эстетика словесного творчества*. М., 1979.

Белов 2008: *Белов В. Н.* Философия культуры Германа Когена // *Кантовский сборник*. Калининград, 2008. № 1. С. 74–81.

⁵⁸ Бахтин 1979: 34.

⁵⁹ Бахтин 1979: 37.

- Гайденко 1997: *Гайденко П. П.* Прорыв к трансцендентному. М., 1997.
- Гартман 1958: *Гартман Н.* Эстетика. М., 1958.
- Гильдебранд 1914: *Гильдебранд А.* Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1914.
- Кант 1966: *Кант И.* Критика способности суждения. Собр. соч. в 6 тт. Т. 5. М., 1966.
- Липпс 1909: *Липпс Т.* Эстетика // *Философия в систематическом изложении.* СПб., 1909.
- Фохт 2003: *Фохт Б. А.* Избранное (из философского наследия). М., 2003.
- Ясперс 1991: *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991.
- Akindinova 2010: *Akindinova T.* Die systematische Ästhetik von Cohen und ihre Ausstiege zu der Philosophie des 20. Jahrhunderts // *Divinatio. Studia Culturologica series is sponsored by Stiftung Bulgarische Hochschulförderung (Frankfurt-Sofia) Maison des Sciences de l'Homme (Paris) and CEE Truht Bulgaria.* Sofia, 2010.
- Cohen 1912: *Cohen H.* Aesthetik des reinen Gefühls. Bd. 1. 2. Berlin, 1912.
- Herbart 1964: *Herbart J. F.* Allgemeine praktische Philosophie // *Herbart J. F. Sämtliche Werke / Hrsg. von K. Kehrbach, O. Flügel.* Bd. 2. Aalen, 1964. S. 329–458.
- Jaspers 1935: *Jaspers K.* Vernunft und Existenz. Groningen, 1935.
- Jaspers 1958: *Jaspers K.* Von der Wahrheit. 2. Aufl. München, 1958.
- Jaspers 1962: *Jaspers K.* Der philosophische Glaube. München, 1962.
- Zimmermann 1865: *Zimmermann R.* Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft. Wien, 1865.

BIBLIOGRAPHY

- Akindinova, T. A., Berdjugina, L. A. (1984) *Novye grani starykh illuzij. Problemy mirovozzrenia i kultury v nemetskoj esteticheskoj i khudozhestvennoj mysli XIX–XX vv.*, Leningrad: LGU.
- Akindinova, T. (2010) Die systematische Ästhetik von Cohen und ihre Ausstiege zu der Philosophie des 20. Jahrhunderts, *Divinatio. Studia Culturologica series is sponsored by Stiftung Bulgarische Hochschulförderung (Frankfurt-Sofia) Maison des Sciences de l'Homme (Paris) and CEE Truht Bulgaria*, Sofia.
- Akindinova, T. A. (2013) Analitika chuvstva kak tvorchesva v estetike Germana Kogena, *Studia culturae*, SPbGU, 17, 5–13.
- Bakhtin, M. M. (1979) Avtor i geroj v esteticheskoj dejatel'nosti, *Estetika slovesnogo tvorchestva*, Moscow.
- Belov, V. N. (2008) Filosofia kultury Germana Kogena, *Kantovskij sbornik*, 1, Kaliningrad.
- Cohen, H. (1912) *Aesthetik des reinen Gefühls*, 1. 2, Berlin.
- Focht, B. A. (2003) *Izbrannoe (iz filosofskogo nasledija)*, Moscow.
- Gajdenko, P. P. (1997) *Proryv k transtsendentnomu*, Moscow.
- Gartman, N. (1958) *Estetika*, Moscow.

- Gildebrandt, A. (1914) *Problema formy v izobrasitel'nom iskusstve*, Moscow.
- Herbart, J. F. (1964) Allgemeine praktische Philosophie, in: Herbart J. F. *Sämtliche Werke*, K. Kehrbach, O. Flügel (Hrsg.), 2. Aalen, 329–458.
- Jaspers, K. (1935) *Vernunft und Existenz*, Groningen.
- Jaspers, K. (1958) *Von der Wahrheit*, 2. Aufl., München.
- Jaspers, K. (1962) *Der philosophische Glaube*, München.
- Jaspers, K. (1991) *Smysl i naznachenie istorii*, Moscow.
- Kant, I (1966) *Kritika sposobnosti suzhdenija*, Sobranie sochinenij v 6 tomakh, Moscow.
- Lipps, T. (1909) *Estetika, Filosofija v sistematicheskom izlozhenii*, St. Petersburg.
- Zimmermann, R. (1865) *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Wien.
-