

УДК 7.01
ББК 85.1
DOI: 10.51678/2073-316X-2024-3-74-87

Роксана Гумерова

Трансформация концепции *Kunstwollen* Алоиза Ригля в художественной теории Вильгельма Воррингера

Вильгельм Воррингер изложил главные тезисы своей теории в книге «Абстракция и вчувствование». При формировании двух полюсов своей концепции — воли к абстракции и порыва к вчувствованию — Вильгельм Воррингер опирался на ряд существовавших в его время концепций, одной из которых была концепция *Kunstwollen* («художественное воление») Алоиза Ригля. Данный термин был использован Воррингером для разделения на эпохи абстрактного искусства и классического искусства. Концепция Ригля предполагает максимально широкое понимание созданного им термина, предоставляет возможность его интерпретации, что и было сделано Воррингером. Наделение «художественного воления» собственным смыслом было осуществлено Воррингером с помощью существовавших ранее теорий, в особенности, при помощи философии Нового времени.

Ключевые слова:

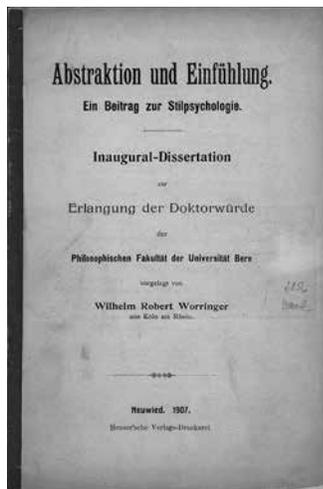
Вильгельм Воррингер,
абстракция, вчувствование, *Kunstwollen*,
детерминизм и свобода воли,
психология восприятия.

Книга Вильгельма Воррингера «Абстракция и вчувствование» была впервые издана в 1908 году и оказала значительное влияние как на развитие методологии истории искусства, так и на становление определенных художественных течений. Воррингер строил свою теорию, поочередно обращаясь и к онтологической проблематике, например, при формировании понятия «порыва к абстракции», и к гносеологической традиции, в частности, при редуцировании категории «вчувствование». Значимым для концепции Воррингера является и термин *Kunstwollen* («художественное воление») Алоиза Ригля, посредством которого Воррингер объяснял существование эпох, представители которых склонны либо к абстрагированию, либо к вчувствованию. Термин Ригля ввиду того, что искусствовед не дал ему однозначного определения, интерпретировался по-своему многими теоретиками искусства, в том числе и Воррингером. Изменение «художественного воления» произведено Воррингером посредством обращения к различным философским концепциям, и, соответственно, выявление связи философии периода Нового времени и «художественного воления» Ригля, применительно к художественной теории Воррингера будет способствовать верной трактовке его текстов.

Воррингер разделяет искусство в зависимости от господствующей в народах воли к абстракции или порыва к вчувствованию, выделяя, таким образом, абстрактное искусство и классическое. Известная лингвистическая терминология «вчувствование» является переводом возникшего в немецкой науке термина *Einfühlung* и обозначает «перенос себя в подобные себе объекты и переживание в них собственной эквивалентности» [3, с. 128]. Концепция вчувствования окончательно оформилась и стала одной из ключевых в XIX веке, однако в XX столетии она претерпела значительные изменения. Понимание трансформации понятия, произошедшей у Воррингера, возможно при обращении к гносеологическому подходу с целью выявления соотношения между применением им соответствующей методологии знания и формированием им собственной концепции. Истоки «вчувствования» Воррингера лежат



1. Неизвестный фотограф
Вильгельм Воррингер
1920-е



2. Обложка диссертации
Вильгельма Воррингера
«Абстракция и вчувствование.
Вклад в психологию стиля»
(1907)

в эстетике конца XIX века, сложение которой обязано философским направлениям XVII–XVIII веков, в частности, гносеологическим спорам, проходившим в это время.

В целом основы концепции вчувствования берут свое начало с раннего Нового времени¹. Сенсуализм, представленный в трудах философов «островного эмпиризма» Фрэнсиса Бэкона, Джона Локка, Дэвида Юма, Джорджа Беркли, сделал возможным оформление теории вчувствования и последующее ее применение в качестве метода познавательной деятельности. Последовательное развитие концепции в течение XVIII–XIX веков в той или иной части коррелировалось с открытиями, сделанными английскими философами. Более того, в книге «Абстракция и вчувствование» содержатся прямые отсылки к трудам Шопенгауэра

1 Чувственные восприятия были рассмотрены и в античности (досократиками, атомистами, киренаиками, эпикурийцами и др.), однако отнести античную философию к истокам вчувствования нельзя, так как в ней нет четко выраженного экспериментального подхода.

и Канта, которые были созданы под влиянием Юма, Декарта, Локка и других философов XVII–XVIII веков. Таким образом, представляется необходимым начать рассмотрение истоков вчувствования с периода Нового времени.

Исследование идей причинности было характерно для данного периода. Каждый мыслитель, являясь представителем как эмпиризма, так и рационализма, стремился внести свой вклад в понимание человеческой природы и в объяснение познавательной способности индивида. Применение метода эксперимента было уже в раннее Новое время, в частности, у рационалиста Рене Декарта. В размышлении втором «О природе человеческого ума: о том, что ум легче познать, нежели тело» в книге «Размышления о первой философии» французский философ описывает эксперимент с воском², иллюстрируя процедуру «выкапывания того, что является врожденным» [10]. Врожденные идеи помогают обнаружить и объяснить связь между спутанными чувственными образами и идеями, содержание которых вытекает из природы разума. Теория врожденных идей Декарта, восходящая к Платону, значима для сложения концепции вчувствования по следующим основаниям. Во-первых, Локк подвергает критике указанный тезис Декарта, признает, что все идеи приходят в сознание из чувственного опыта (т. е. берет в свою систему умозаключений второй тип идей Декарта), а затем формулирует собственные

2 «Возьмем... воск: он совсем недавно был извлечен из пчелиных сот и еще не утратил до конца аромат меда; немножко осталось в нем и от запаха цветов, с которых этот мед был собран; его цвет, очертания, размеры очевидны; он тверд, холоден, легко поддается нажиму и, если ударить по нему пальцем, издает звук; итак, ему присущи все свойства, необходимые для возможно более отчетливого познания любого тела. Но вот, пока я это произношу, его приближают к огню: сохранившиеся в нем запахи исчезают, аромат выдыхается, меняется его цвет, очертания расплавляются, он увеличивается в размерах, становится жидким, горячим, едва допускает прикосновение и при ударе не издает звука. Что же, он и теперь остается тем воском, что и прежде? Надо признать, что да, — никто этого не отрицает, никто не думает иначе. Так что же именно в нем столь отчетливо мыслилось? Разумеется, ни единое из тех свойств, кои я воспринимал при помощи чувств; ведь все то, что воздействовало на вкус, обоняние, зрение, осязание или слух, теперь уже изменилось: остался только воск [...]. Пожалуй, он был тем же воском, какой я мыслю и теперь: ведь воск как таковой был не сладостью меда, не ароматом цветов, не белизной, присущей ему ранее, не очертаниями или звуком, но телом, которое только что представлялось мне наделенным этими свойствами, теперь же — совсем другими [...]. Так что же это такое — воск, воспринимаемый только умом? Да то, что я вижу, ощущаю, представляю себе, то есть в конечном итоге то, чем я считал его с самого начала. Однако — и это необходимо подчеркнуть — восприятие воска не является ни зрением, ни осязанием, ни представлением, но лишь чистым умозрением» [4, с. 26–27].

наблюдения о сознании, которые послужат основой для построения системы умозаключений философами, оказавшими влияние на концепцию вчувствования, среди которых Кант, Шопенгауэр, Беркли, Юм и другие. Во-вторых, теория Декарта продолжается Готфридом Лейбницем, влияние которого испытали не только представители классической немецкой философии³, а через них и эстетики и теоретики искусства, внесшие свой вклад в формирование понятия «вчувствование»: Теодор Липпс, Роберт Фишер, Конрад Фидлер, Вильгельм Воррингер⁴ и другие, но и Эдмунд Гуссерль, разработавший понятие «опосредованное вчувствование». Следует отметить, что Гуссерль находился под прямым влиянием Декарта, использовал его методологическое сомнение, включающее в себя интроспекцию, для выведения этапов феноменологической редукции⁵. Для концепции вчувствования Гуссерль примечателен не только тем, что произвел рецепцию понятия вчувствования, но и тем, что его лекции способствовали развитию мюнхенской феноменологической школы. Одной из ключевых фигур указанной школы был Липпс, а именно его определение вчувствования послужило для Воррингера отправной точкой для создания собственной методологии. В-третьих, теория врожденных идей оказывает влияние на формирование Кантом априорных категорий, которые затем будут использованы Воррингером в качестве основы для редукции понятия «вчувствование». В-четвертых, врожденные идеи Декарта важны для разработки проблемы коллективного бессознательного психологами Фрейдом и Юнгом; последний произвел рецепцию идей Воррингера о вчувствовании и оказал влияние на еще одного последователя Воррингера — Герберта Рида.

3 Кант обращался к темам, разрабатываемым Лейбницем: к темам природы субстанции, человеческой души и ее сил, пространства, времени и сил, механизма и телеологии, а также божественного творения; см.: [16].

4 Для Воррингера труды Лейбница стали одной из основ при формировании понятия «воля к абстракции».

5 Гуссерль использовал в своей теории *Cogito* Декарта. На первом этапе методологического сомнения Декарта информация о вещах поступает в сознание при помощи органов чувств, что эквивалентно этапу феноменологической редукции Гуссерля. Затем процедура сомнения переходит к вещам, которые нам дает разум, Гуссерль в свою очередь называет эйдическими истины, полученные разумом. Это не идентично интуитивному знанию Локка. Впоследствии учеником Гуссерля, Мартином Хайдеггером, будут восприняты врожденные идеи Декарта, это выразится в его формулировании тезиса о том, что у каждого человека есть врожденные способности понимать Другого, однако это представит интерес для рассмотрения рецепции вчувствования как инструмента познавательной деятельности.

Изменения, произведенные Воррингером с понятием «вчувствование», а именно ограничение его применения только к сфере классического искусства, вызваны отчасти развитием концепции детерминизма. В «Третьем размышлении» Декарт озвучивает принцип детерминизма⁶, согласно которому у всего есть причина и следствие. Впоследствии концепцию детерминизма на основании переосмысления метафизики Лейбница⁷ развивает Пьер-Симон Лаплас, чьи идеи вызовут продолжительную рефлексию среди ученых различных областей знаний. В книге «Опыт философии теории вероятностей» Лаплас провозглашает мир, в котором царит жесткая необходимость⁸, причина всегда предшествует событию и определяет его наступление. При беглом рассмотрении кажется, что Воррингер при формировании двух полюсов — воли к абстракции и порыва к вчувствованию — производит подобное разделение, исходя из причин, обуславливающих соответствующую психологическую потребность. Но он оказывается представителем компатибилизма, так как для возможности редукции понятия вчувствования Воррингер прибегает к связанному с концепцией детерминизма понятию свободной воли. Следует отметить, что философы склонны признавать очевидную угрозу, которую детерминизм представляет для свободы воли. Однако ко времени написания Воррингером своего текста единства во мнении по данному вопросу не было, механистический детерминизм еще не был полностью преодолен. Юм утверждал, что «детерминизм является необходимым условием

6 «...ничто не может возникнуть из ничего, и тем более то, что обладает высшим совершенством или, иначе говоря, содержит в себе больше реальности, не может возникнуть из того, в чем этой реальности содержится меньше... причем это совершенно истинно и очевидно не только для тех действий, реальность которых актуальна либо формальна, но также и для идей, в коих усматривается лишь объективная реальность» [4, с. 34].

7 Он подверг переосмыслению принцип достаточного основания Лейбница и его закон непрерывности, который лежит в основе дифференциального исчисления в физике. Однако при окончательных выводах Лаплас ближе к Спинозе по тому основанию, что не считает, что существует конечная причина всего.

8 «Текущие события связаны с предыдущими узлами, основанными на очевидном принципе, что вещь не может возникнуть без причины, которая ее порождает [...] Мы должны рассматривать нынешнее состояние Вселенной как следствие предшествующего состояния и как причину последующего состояния. Разум, знающий все силы, действующие в природе в данный момент, а также мгновенное положение всех вещей во Вселенной, был бы способен постигнуть в одной-единственной формуле движения самых больших тел, а также самых легких атомов во Вселенной, мир, при условии, что его интеллект был достаточно силен, чтобы подвергнуть анализу все данные; для него не было бы ничего неопределенного, будущее, как и прошлое, предстало бы перед его глазами» (см.: [9, с. 3, 4]).

свободы», или, по крайней мере, что требуется некий принцип причинности, в духе: «одна и та же причина, одно и то же следствие» [8]. Воррингер, в свою очередь, прибегает также к господствующей в Новое время однозначной концепции причинности, при которой одинаковые причины порождают одинаковые следствия. В этой части он совпадает с компатибилистом Юмом: чувство безмерного духовного страха перед пространством является причиной существования воли к абстракции, а доверительное отношение к миру обуславливает проявление порыва к вчувствованию. При рассмотрении проблемы свободы воли Воррингер на первый взгляд также движется в след за Юмом, полагавшим, что свобода воли выражается в том, что индивид может принять единственно возможное решение, то есть что выбор человека предопределен, а сам процесс выбора является иллюзорным. Историк искусства не выделяет возможности испытывать при обращении с классическим искусством ничего, кроме вчувствования. Однако он не делает прямых отсылок в этом вопросе ни к Юму, ни к Шопенгауэру, который, так же как и Юм, предполагает существование только «предзаданных» желаний.

Для объяснения своей теории Воррингер использовал понятие *Kunstwollen* («художественное воление») Алоиза Ригля. Данный термин означает скрытую внутреннюю потребность, существующую саму по себе, вне зависимости от предмета и способа выражения, это — воля к форме. Художественное произведение представляется объективацией этого априорно существующего абсолютного художественного волеизъявления. До Ригля в истории искусства объяснения разных культур и традиций не было представлено способом, отвечающим требованиям Воррингера, соответственно, он не мог позволить себе не использовать его термин. Однако Ригль отходит от метафизического толкования термина «художественное воление» и связывает его с психологией зрительного восприятия, вводя с одной стороны условия для проявления и схватывания этого феномена, а с другой — его проявления соответствующим образом. Ригль сосредоточил свое внимание на том, «как художественное произведение выражает тактильный или оптический способ видения, и рассматривал переход от одного способа к другому как историческую схему» [11]. Истоки понятия «художественного воления» находятся и в «труждающейся науке природы» (*werktätige Wissenschaft der Natur*)

Шеллинга, и в «художественном волении» (*künstlerische Wollen*) фон Румора, и конечно же в «художественном порыве» (*Kunsttrieb*) Земпера [2, с. 19]. Соединение «художественного воления» с психологией восприятия у Ригля может быть обусловлено и идеями позитивизма, господствовавшими в его время, и трудами формалистов, таких как Адольф фон Гильдебрандт и Франц Викоф. Существенным является то, что концепция «художественного воления» предполагает субъективный эмпирический опыт: так как мысленный процесс комбинации ощущений является субъективным, соответственно, история искусства оказывается в зависимости от зрительного восприятия. «Художественное воление» Ригля в какой-то части является эволюционным процессом, так как происходит сдвиг от примитивного тактильного способа восприятия к способу, в котором пространственные ценности воспринимаются только разумом. Внутренняя воля постепенно разворачивается во времени и пространстве. Воррингер же не выделяет последовательное эволюционное развитие, хотя и прямо не отрицает его, но главным он делает инстинкт. «Художественное воление» Ригля действует у Воррингера при условии деления истории искусства на эпохи, отдающие предпочтение классическому искусству, в которых вчувствование является единственным инструментом, и такие периоды, где превалирует воля к абстракции. В обоих случаях Воррингер вкладывает в термин Ригля собственный смысл, обусловленный идеями других мыслителей. Ригль привлекателен для Воррингера тем, что не дает негативных оценок искусству первобытных народов и не выносит отрицательных суждений об искусстве переходных периодов, признающихся другими упадком в истории искусства, но напротив, рассматривает это как необходимую ступень развития человечества. Терминологические преобразования Воррингера призваны наглядно продемонстрировать действенность вышеописанной парной пары, соответственно, у цивилизованных народов Востока и у народов Древней Греции.

Однако для объяснения особенностей искусства восточных народов, способных только на проявление воли к абстракции, когда вчувствование для них как будто не предполагается, художественного воления в понимании Ригля оказывается недостаточно. Зрительное восприятие остается у народов Востока таким же, как и было у первобытных людей, соответственно требуется объяснение причин перемены «художественного воления». Воррингер расширяет понятие «художественное воление», делая его универсальным фактором развития человеческого духа.

И обращается он ради этого к Юму и Канту. Следовать теории Гегеля Воррингер не может, так как «художественное воление» превратится тогда в закономерности, посредством которых дух действует в обществе, при этом утратится свобода, которая должна присутствовать при воле к абстракции. По Гегелю свобода есть познанная необходимость, Кант же берет свободу в трансцендентальном смысле и помещает ее в нравственной сфере, что более соотносится с концепцией Воррингера.

Аргументом в пользу использования Воррингером концепции Юма, согласно которой душа есть источник всеобщего и необходимого, является, по Воррингеру, факт того, что понятие «художественного воления» Ригля, как уже говорилось, не объясняет волю к абстракции у восточных народов, которая находится у них выше познания. По Воррингеру, цивилизованные народы Востока, чей более глубокий инстинкт противостоял развитию в рационалистическом направлении, не видели в мире ничего, кроме «мерцающей пелены Майи», и только они осознавали непостижимую запутанность всех явлений жизни. При изложении данной идеи Воррингер опирается на Шопенгауэра и Канта. Но на последнего в значительной степени оказал влияние именно Юм.

Воррингер пишет о том, что самым сильным стремлением восточных народов было извлечение предмета внешнего мира из его естественного контекста, из бесконечного потока бытия, очистка его от всякой зависимости от жизни, т. е. от всего произвольного, приближение его к абсолютному значению. Указанный текст Воррингера безусловно свидетельствует о восприятии им идей геттингенской и мюнхенской феноменологических школ, однако главным здесь для нас является не применение им, например, феноменологической редукции, а обращение к априорным формам созерцания, сугубо присущим цивилизованным народам Востока на уровне ощущений. «Художественное воление» действует вне зависимости от внешних условий, Воррингер же выделяет особое мироощущение у цивилизованных народов Востока, обусловленное географическим положением и, как следствие историческим развитием, то есть вводит причину, по которой «художественное воление» начинает действовать особым образом⁹. Ригль, надо заметить, вовсе не отрицал влияние социального контекста, однако не наделял его большим значением для интерпретации искусства.

В абстрактных формах искусства Востока Воррингер видит «чисто инстинктивное творение»¹⁰, созданное до того, как был задействован интеллект. Данный ход мыслей Воррингера, несомненно, в большей

степени коррелируется с концепцией врожденных идей того же Декарта, нежели с понятием «художественного воления» Ригля.

Следующим подтверждением тезиса о том, что Воррингер не пользовался термином Ригля в его исконном смысле при формировании концепции воли к абстракции, будет трактовка им свободы не как условия деятельности, а как фактора, предшествующего само-очуждению. Он рассматривает не свободу для выражения себя в мире, а свободу от мира, что возвращает нас к проблеме детерминизма и свободы воли, поднятой в Новое время. Предполагается либо отказ от понятия Ригля, либо наделение этого термина иным смыслом, так как «художественное воление» ведет к самообъективизации в натуралистическом искусстве. Воррингер в своем тексте прямо ссылается на Шопенгауэра и его эстетику, для которой созерцание — это освобождение от собственной воли, а личность должна стать при этом субъектом познания вне времени. У Воррингера свобода воли оказывается обусловленной силами самой природы, которые проявляются в виде инстинктов личности. При порыве к абстракции у первобытных народов действует инстинкт, и, хотя интеллектуальное виденье мира уже присутствует у народов Востока, интеллект у них не преобладает над инстинктом, то есть над тем, что мотивирует волю. Ближе всего это не к художественному волению Ригля, а к агентной причинности, при которой сам агент становится причиной собственного выбора. Данная концепция в Новое время излагалась критиком Юма Томасом Ридом в седьмом письме сэру Джеймсу Грегори, а также Джорджем Беркли. В концепции свободы воли у последнего дух, движимый только свободой воли, является причиной и в силах устанавливать собственные законы даже в природе, при этом агент признается устойчивой субстанцией; причинность же агента есть причинность такой субстанции [12]. Рид также полагал, что влияние различных мотивов обусловлено природой [14, pp. 66–68], что коррелируется с трактовкой воли к абстракции Воррингера как инстинктивной деятельности. Разделение,

9 Конечно, велик соблазн прочесть это в контексте мирового разума Гегеля, при котором носителями духа становятся целые народы, однако сам Воррингер не дает для этого достаточных оснований, отчетливого диалектического развития между сменой обозначенных им эпох он не выделяет, в обоих случаях у него выражена потребность в само-остранении.

10 «Именно потому, что интеллект еще не заглушил инстинкт, предрасположенность к регулярности, которая, в конце концов, уже присутствует в зародышевой клетке, смогла найти соответствующее абстрактное выражение» [17, p. 19].



3. Шестигранная плитка со сфинксом
Конья, Турция, около 1160–1170
Керамика, глазурь, позолота. 23,5 × 21
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

используемое в дальнейшем Воррингером, на инстинктивное и рациональное постижение красоты также присутствует и у Рида [14, р. 502]. В ситуации, описанной Воррингером, представители эпох, питающие склонность к абстракции, находят успокоение от опасностей внешнего мира в кристаллических формах, такая интерпретация индивидуальных состояний делает Воррингера предшественником Эриха Фромма [5, с. 39]. У Воррингера процесс восприятия всеобщего предполагает абстрагирование, включая свободу от переживаемого беспокойства, «художественное воление» Ригля ее не предоставляет, Ригль формулирует свое понятие несколько иным способом. Наиболее сходный процесс образования абстрактных качеств и состояний описывается Беркли¹¹.

Обращение к «волению»¹² Локка показывает, что он в большей части компатибилист [13], как и Юм, что означает, что выбор у индивида может быть обусловлен, но не предопределен. Соответственно, Воррингер при формировании своей концепции «воли к абстракции» пользовался в большей части теориями Юма, Канта¹³ и Локка¹⁴, наделяя «художественное воление» Ригля собственным смыслом.

* * *

Таким образом, мы рассмотрели возможные моменты, повлиявшие на изменение «художественного воления» Ригля в тексте Воррингера. Теория врожденных идей Декарта присутствует имплицитно в тексте искусствоведа, восточные народы обладают врожденными когнитивными структурами. Соответственно, обеспечивается единое восприятие инстинктов, которое оказывает влияние на волю, мотивирует ее. При таком положении дел «художественное воление» предстает в несколько редуцированном виде, принимая больше характеристики некоторого качества, а не самостоятельного явления. Влияние врожденных идей на концепцию вчувствования представляется неоспоримым, хоть и опосредованным. Сопоставление двух философских позиций — детерминизма и свободы воли — при рассмотрении текста Воррингера

- 11 «...ум образует для самого себя абстрактные идеи качеств или состояний, он достигает через такое же разобщение или мысленное разделение абстрактных идей более сложных вещей, содержащих в себе различные сосуществующие качества ... ум образует абстрактную идею, которая одинаково присуща всем частным, совершенно абстрагируя и отсекая все те обстоятельства и различия, которые могут определить ее к некоторому отдельному существованию» [1, с. 156–157].
- 12 «Сила ума, способная распоряжаться рассмотрением или воздержанием от рассмотрения какой-нибудь идеи либо способная предпочесть движение какой-нибудь части тела ее покою, и наоборот, эта сила в каждом отдельном случае есть то, что мы называем волей. Действительное применение этой силы, состоящее в управлении каким-нибудь отдельным действием или воздержании от него, есть то, что мы называем хотением (volition), или волением (willing)» [7, с. 286–287].
- 13 «...воля — это (в отличие от произволения) способность желания не столько по отношению к поступку, сколько по отношению к основанию, определяющему произволение к поступку; сама воля, собственно, не имеет своего определяющего основания; поскольку она способна определять произволение, она сама есть практический разум... Человеческое же произволение подвержено воздействию побуждений, но не определяется ими и, следовательно, само по себе (без приобретенных навыков разума) не чисто; однако оно может быть определено к поступкам из чистой воли» [6, с. 234].
- 14 Влияние Локка прослеживается также и в том, что, по Локку, именно беспокойство является детерминантом воли, что сходно с наличием внутреннего беспокойства у первобытных и восточных народов в тексте Воррингера; см.: [7, с. 301].

продемонстрировало, что он пользовался в своей методологии обеими концепциями. При формировании разделения на два противоположных полюса — абстрагирования и вчувствования — он находился на позиции детерминизма, как на единственно возможной. «Художественное воление» при этом фигурирует в риглевском значении. Выстраивая же теорию развития цивилизованных народов Востока, Воррингер допускал уже сочетание свободы воли и детерминизма, принимая, таким образом, окказионализм. В данном случае понятие Ригля было им редуцировано. Теория агентной причинности, в свою очередь, позволила выявить опосредованность действия художественного воления Ригля в тексте Воррингера, у которого индивид являлся, по существу, спусковой причиной для проявления воления.

Труды английских философов Нового времени предоставили Воррингеру возможность обращения к процессу восприятия искусства, к применению эмпирической психологии. «Художественное воление» подверглось при этом более расширенному толкованию. Объединение теорий субстанции чистого сознания и врожденных идей Декарта, проблемы свободы воли, процесса восприятия, поднятые Локком, Юмом и Ридом, находят свое разрешение в учении Канта, предлагающего трансцендентальную свободу и трансцендентальное единство перцепции, эстетическую Идею. Указанные понятия Воррингер будет сочетать с понятием Ригля при объяснении процесса абстрагирования. Таким образом, «художественное воление» служит Воррингеру его собственным концептуальным целям, расширяется или редуцируется, вступает в сочетания с различными философскими концепциями, становясь попеременно и качеством, и явлением, и причиной, и следствием, и понятием, и термином.

Библиография

1. Беркли Д. Сочинения / Сост., общ. ред. и вступит. ст. И. С. Нарского. М.: Мысль, 1978.
2. Ванеян С. С., Ванеян Е. А. Венская школа искусствознания: *Orient oder Wien?* // Искусствознание. 2019. № 2. С. 10–43.
3. Ванеян С. С. Вильгельм Воррингер: чувствуя абстракцию // Вестник ПСТГУ. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства. 2016. 1 (21). С. 123–164.

4. Декарт Р. Сочинения. В 2 т. Пер. с лат. и фр. Т. 2 / Сост., ред. и примеч. В. В. Соколова. М.: Мысль, 1994.
5. Фромм Э. Бегство от свободы. Человек для себя. М.: АСТ, 2006.
6. Кант И. Сочинения. В 8 т. Т. 6. М.: Чоро, 1994.
7. Локк Дж. Сочинения. В 3 т. Т. 1 / Под ред. И. С. Нарского. М.: Мысль, 1985.
8. Hoefler C. Causal Determinism // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2023. URL: <https://plato.stanford.edu/archive/win2023/entries/determinism-causal> (дата обращения: 03.11.2023).
9. Laplace P. S. A Philosophical Essay on Probabilities. London: Chapman and Hall, 1902.
10. Lex N. Descartes' Epistemology // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2021. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/descartes-epistemology> (дата обращения: 28.10.2023).
11. Prange R. Notes from the Field: Tradition // The Art Bulletin. 2013. Vol. 95. No. 4. Pp. 537–540.
12. Randolph C., Capes J., Swenson P. Incompatibilist (Nondeterministic) Theories of Free Will // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2021. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2021/entries/incompatibilism-theories> (дата обращения: 12.11.2023).
13. Rickless S. Locke On Freedom // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2020. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/spr2020/entries/locke-freedom> (дата обращения: 10.11.2023).
14. The works of Thomas Reid, D. D., now fully collected, with selections from his unpublished letters. Edinburgh, 1872.
15. Uzgalis W. John Locke // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2022. URL: <https://plato.stanford.edu/entries/locke/supplement.html> (дата обращения: 29.10.2023).
16. Wilson C. Leibniz's Influence on Kant // Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2022. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/sum2022/entries/kant-leibniz> (дата обращения: 21.10.2023).
17. Worringer W. Abstract and Empathy. A Contribution to the Psychology of Style. Chicago: Elephant Paperbacks, 1997.