

*Памяти создателя кафедры этики,  
эстетики, теории и истории культуры  
Аркадия Федоровича Еремеева*



Аркадий Федорович Еремеев  
(1933–2002)

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
УРАЛЬСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ПЕРВОГО ПРЕЗИДЕНТА РОССИИ Б. Н. ЕЛЬЦИНА

# ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ И ЭТИКИ

Курс лекций

Под общей редакцией  
Л. А. Закса, Н. К. Эйнгорн

Рекомендовано методическим советом УрФУ  
в качестве учебного пособия для студентов,  
обучающихся по программе бакалавриата  
по направлениям подготовки  
020100 «Химия», 020400 «Биология»,  
022000 «Экология и природопользование»,  
032700 «Филология (русский язык и литература)»,  
032700 «Филология (романо-германская филология)»,  
030300 «Психология» и по специальности  
030401 «Клиническая психология»

Екатеринбург  
Издательство Уральского университета  
2013

ББК Ю7я73-і + Ю8я73-1  
0753

Авторы:

М. Ю. Гудова, Л. А. Закс, Г. В. Лебедева, И. М. Лисовец,  
Л. М. Немченко, Е. В. Рубцова, Н. К. Эйнгорн

Рецензенты:

В. Г. Бабенко, доктор филологических наук, профессор,  
заслуженный деятель искусств РФ  
(Екатеринбургский государственный театральный институт);  
Л. А. Мясникова, доктор философских наук, профессор  
(Гуманитарный университет, Екатеринбург)

**Основы эстетики и этики : курс лекций : [учеб. пособие] /**  
0753 [М. Ю. Гудова, Л. А. Закс, Г. В. Лебедева, И. М. Лисовец,  
Л. М. Немченко, Е. В. Рубцова, Н. К. Эйнгорн] ; под. общ. ред.  
Л. А. Закса, Н. К. Эйнгорн ; М-во образования и науки Рос.  
Федерации, Урал. федер. ун-т. — Екатеринбург : Изд-во  
Урал. ун-та, 2013. — 260 с.

ISBN 978-5-7996-0964-1

В курсе лекций рассмотрены проблемы сущности, специфики, функций и структуры искусства и морали, а также актуальные вопросы современной художественной и нравственной культуры. Курс состоит из двух частей — «Основы эстетики» и «Основы этики». Каждая часть имеет отдельное предисловие.

Для студентов нефилософских факультетов и всех тех, кто интересуется вопросами искусства, морали, нравственности и тенденциями их развития.

**Учебно-методический  
кабинет философии**

ББК Ю7я73-1 + Ю8я73-1

*На обложке — инсталляция «Абажуры» Тимофея Ради,  
выпускника кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры  
Уральского государственного университета им. А. М. Горького.*

ISBN 978-5-7996-0964-1

© Уральский федеральный университет, 2013

Часть 1

# ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Перед вами, уважаемые студенты, лекции по курсу эстетики для нефилософских факультетов Уральского федерального университета, подготовленные коллективом преподавателей кафедры этики, эстетики, теории и истории культуры философского факультета.

Уже почти полвека наша кафедра читает курс эстетики практически на всех факультетах Уральского университета (ныне — Уральский федеральный университет). Мы очень гордимся и дорожим этой работой, бережем традицию, в соответствии с которой не только студенты-гуманитары, но и математики, физики, химики и биологи постигают основы такой философской науки, как эстетика. Нам эта практика и эта традиция кажутся очень правильными, соответствующими духу и идеалам настоящего, классического университетского образования, всецело сохраняющими свое значение, свою необходимость и в XXI в. Почему?

С одной стороны, это обусловлено глубоким непреходящим значением философии, законной составляющей которой 2,5 тыс. лет остается эстетика. Современному человеку так же, как и его предшественникам, необходимо надежное мировоззрение, верно ориентирующее в жизни, дающее понимание мира и самого себя, вооружающее адекватным осознанием подлинной сложности и богатства современности, ее практических и духовных проблем. И помогающее пережить их духовно и решить практически.

Но, с другой стороны, не менее важно и то, *на что* устремлены творческие силы, огромные знания и многовековой опыт эстетики. Эта философская наука занимается теми особыми сферами культуры человечества, которые, не имея, кажется, прямого практически-утилитарного значения, с глубокой древности

считаются неотъемлемыми особенностями вида *Homo sapiens*, важнейшими условиями подлинно человеческого существования. Эстетика «отвечает» за философское познание двух больших взаимосвязанных сфер человеческого духа, двух форм человеческого отношения к миру: *эстетической* и *художественной*.

С этими сферами культурное сознание и память человечества связывают представления о возможном (и вполне реальном) духовном богатстве жизни. О больших, сильных и ярких, вдохновляющих человека, очищающих его душу и раскрепощающих его сущностные силы переживаниях, устремлениях и порывах. О великих творческих взлетах человечества и об удивительной талантливости реальных людей. Об обретении каждым человеком глубокого понимания собственной духовно-душевной жизни, своих отношений с миром и другими людьми, об открытии желанного для каждого *смысла своего существования* и оправдании собственной жизни как необходимой и «ненапрасной». Из эстетической и художественной сфер люди веками питались верой, любовью и надеждой, рожденными в сокровенных переживаниях красоты и возвышенного, в дерзновенных и плодотворных творческих исканиях. Люди давным-давно осознали *духовную и практическую необходимость* этих сфер, что точно выразил Ф. М. Достоевский: «Потребность красоты и творчества, ее воплощающего, неразлучна с человеком, и без нее человек не захотел бы жить на свете». Истинная правда!

Именно поэтому так важно сохранять на уровне общества культуру эстетического отношения к миру и его художественного освоения. А для этого — ведь такова специфика культуры — нужно приобщать каждого человека к этим областям, воспитывать в людях потребность в эстетическом отношении к искусству, развивать их эстетический и художественный вкус. «Над вымыслом слезами обольюсь» — так очень точно сформулировал Пушкин важнейшие черты сердечного, искреннего и эмоционального общения художественно развитого воспринимающего с условным (и не скрывающим своей условности) художественно-образным миром произведения искусства. Со способностью такого общения, такой отзывчивости люди не рождаются — этому учатся. И этому учат. Через эстетическую и художественную практику, прежде всего: тот, кто не созерцает эстетическое богатство

мира, кто не читает стихов, не ходит на выставки и не «зажигается» картинами, кто не грустит, не радуется и не мечтает вместе с музыкой, никогда этому не научится.

Но и научные знания о сложных сферах культуры, накопивших удивительные духовно-ценностные богатства, помогают эстетическому и художественному развитию личности. Они помогают формировать интерес к этим духовным сферам, учат понимать и ценить их огромное значение, их особенности: особенности их «устройства» и работы, условий и способов их воздействия на людей и, с другой стороны, непростого приобщения самих людей к миру эстетических ценностей, идеалов и чувств, к миру художественных образов, ассоциаций и переживаний. Например, современное искусство не похоже на традиционное, к тому же часто несет весьма сложную информацию, требует особого воспринимательского поведения, соучастия, специальной работы с языком и даже с конкретной художественной ситуацией. Чтобы такое искусство понимать, нужно много знать и об искусстве вообще, и о законах искусства новейшего. Всему этому учит современная эстетика. К счастью, нам, преподавателям эстетики, все реже приходится «биться головой об стенку» — агитировать «за эстетику», доказывать ее необходимость. Мы с радостью видим, как все большее число студентов университета учатся понимать и классическое, и модерное искусство, активно участвуют в художественной жизни культурной столицы Урала, с интересом осваивают эстетические знания, начало которым положили (вдумайтесь!) еще более 2500 лет назад такие великие мыслители, как Пифагор, Сократ, Платон и Аристотель. После них о мире эстетических ценностей и мире искусства размышляли самые гениальные представители человечества, в том числе наши великие соотечественники, художники и ученые, начиная с Ломоносова и Третьяковского, Пушкина и Белинского и кончая нашими блистательными современниками: философами-эстетиками А. Ф. Loseвым и М. С. Каганом, филологами-эстетиками С. С. Аверинцевым и Ю. М. Лотманом, поэтом И. Бродским, композитором А. Шнитке, кинорежиссерами А. Тарковским и Ю. Норштейном.

Предлагаемые вниманию студентов университета и всех, кто хотел бы разобраться в основных проблемах эстетики, материалы в доступной форме обобщают многовековой опыт эстетики,

ее проблемы, категории, идеи и исследовательские подходы, а также нередкие в истории эстетики дискуссии. Весь этот огромный информационный багаж осмыслен, внутренне концептуально объединен на основе системы взглядов свердловско-екатеринбургской университетской (УрГУ) школы эстетики, созданной в конце 1950-х — начале 1960 гг. Л. Н. Коганом и А. Ф. Еремеевым. Профессор Аркадий Федорович Еремеев (1933–2002) был создателем и бессменным руководителем кафедры эстетики Уральского университета с 1966 по 2000 г., а все, кто сегодня работает на этой кафедре и преподает эстетику в нынешнем УрФУ (как, впрочем, и в других вузах города и области), являются его учениками.

**Цель** курса эстетики — приобщить студентов к основным проблемам этой философско-гуманитарной науки, а также сформировать у них осмысленное восприятие мира эстетических отношений и искусства как необходимых компонентов (подсистем) культуры общества и человека.

Соответственно **задачами** курса являются:

1) дать понимание сущностных оснований, фундаментальной роли и специфики эстетической и художественной сфер жизни общества и личности;

2) помочь овладеть основными категориями эстетики как способами содержательного прочтения и мировоззренческой интерпретации эстетических (прекрасное, возвышенное, трагическое, комическое) и художественных ценностей;

3) раскрыть основополагающее значение человеческой субъективности в эстетическом отношении и искусстве, их гуманистический смысл.

В результате освоения дисциплины студент должен

**знать:**

— основные концепции сущности эстетического и искусства в прошлом и современности, основные категории эстетики и выражаемые ими основания и механизмы, процессы и результаты эстетического и художественного освоения мира человеком,

— происхождение и социокультурную обусловленность искусства, его функции и место в культуре,

— особенности и проблемы современного искусства;

**уметь:**

- объяснять специфику содержания, существования и освоения художественного мира,
- интерпретировать экзистенциальный смысл и социально-духовное значение эстетических и художественных ценностей,
- объяснять социальную ответственность и автономию (самоценность) искусства;

**владеть:**

- различными приемами понимания, интерпретации и оценки эстетических феноменов,
- категориями эстетики,
- способами научной коммуникации (дискуссии, аргументации, диалога).

Мы, авторы, очень надеемся, что наши материалы будут полезны в освоении непростой науки эстетики. Путь к формированию способности рассуждать, интерпретировать, оценивать многозначные эстетические и художественные явления лежит только через собственную духовно-творческую активность учащихся, через их диалог с наукой, ее текстами, субъектами и... самим собой. Мы считаем нашей основной целью — помочь этому диалогу «на почве эстетики» состояться, помочь заинтересованным студентам мыслить «в логике» нашей науки, видеть мир ее глазами.

Мы будем рады любым откликам на наши материалы, любым конструктивным замечаниям и предложениям по их улучшению. Желаем всем нашим читателям-студентам успехов на путях освоения одной из старейших в мире наук — эстетики.

Л. А. Закс, доктор философских наук,  
профессор, заведующий кафедрой этики,  
эстетики, теории и истории культуры

## Лекция 1

# ЭСТЕТИКА КАК НАУКА

Возникновение эстетики как философской науки. — Предмет эстетики. — Историческое развитие эстетической мысли.  
Классическая и неклассическая эстетика

### 1. Возникновение эстетики как философской науки

Эстетика — специфическая наука в сфере философии. Первым эстетическим размышлением философов 2,5 тыс. лет, но как философская наука эстетика выделяется лишь в XVIII в.

XVIII в., именуемый в истории культуры веком Просвещения, поставил задачу формирования человека разумного, владеющего знанием и применяющего его для всестороннего понимания и преобразования мира. Решение этой задачи, в свою очередь, предполагает вопрос: а что изменять в человеке, как формировать человека разума? Над этим вопросом задумался А. Баумгартен (1714–1762) — немецкий философ, который в своих исследованиях исходил из антропологии. В XVIII в. человек рассматривался как совокупность трех духовных способностей: разума, воли, чувства. Обозначив этот «треугольник», Баумгартен обнаружил, что первым двум способностям дано определение еще античной философией. Философия, занимающаяся понятийной сферой, рассматривающая законы рационального познания, давно оформлена — это логика. Вторая способность — воля, свобода поступания также давно, еще в античности («Никомахова этика» Аристотеля), осмыслена в этике, в философии поступка. Но есть еще сфера непосредственного, чувственного постижения мира. Философия этим начала заниматься с древности, но соответствующего раздела философского знания еще выделено не было. В 1750–1758 гг. Баумгартен публикует свой знаменитый труд под названием «Эстетика» («Aesthetica»), который обозначил рождение новой науки. И здесь Баумгартен обращается к древнегреческому понятию *aisthetikos*, означающему «чувственный,

эмоциональный». Слово «чувственный» в том числе имеет общий смысл с древнеславянским «чуять», т. е. и для русского сознания чувствовать — значит постигать, проникать куда-то. Баумгартен говорил, прежде всего, о чувстве как способности постижения мира, тех его сторон, которые недоступны рациональному познанию: например, красота и гармония мира. Затем он перебросил мостик: высшая форма чувствования — чувство красоты, а высшая форма красоты — искусство, и в эстетику он включил и сферу эстетического, и сферу художественного. С этого момента эстетика существует как философская наука, философия эстетического и искусства.

Окончательное становление эстетики как науки произошло в философии немецкого Просвещения в трудах И. Канта (1724–1804). Кроме «Критики чистого разума» (1781), «Критики практического разума» (1788), Кант создает «Критику способности суждения» (1790), а точнее «Критику оценочной способности суждения», где философ формулирует специфику этой сферы. А. Баумгартена принято называть отцом эстетики, поскольку имя науке дал именно он, но на самом деле он только зафиксировал сложившиеся реалии. Эстетика как философская наука начинается с Канта, потом будет Гегель, романтики и т. д. История эстетики занимается становлением эстетической проблематики в исторической динамике. Нас интересует теория эстетики и потому определим объект и предмет эстетики.

## 2. Предмет эстетики

Заметим, что объект эстетики не равен ее предмету. Объект — те реалии, которые внеположены человеку, на которые направлена его познавательная активность. Специфику науки определяет предмет — цель постижения, модальность существования объекта, и это внутреннее содержание науки. Что я хочу познать в объекте и понимание чего составляет науку — предмет.

Начнем с тех внешних сторон действительности, которые человек выделяет в эстетическом отношении к миру. Эти особые качества человек назвал «прекрасное», «возвышенное», «трагическое», «комическое» и т. д. Итак, первый пласт объекта эстетики — эстетические явления действительности. Что здесь пытается

понять эстетика? Эстетика пытается понять природу этих явлений: откуда они, в чем их сущность и специфика конкретных проявлений, таких как красота, например. Сразу заметим, что мы не сводим все многообразие эстетических явлений к красоте: эстетическое как особая реальность давно уже не есть только красота. Главный вопрос — вопрос о смысле, человеческом предназначении этой сферы, и этим вопросом эстетика задается всегда. Н. Заболоцкий в стихотворении «Некрасивая девочка» писал:

.....что есть красота?  
И почему ее обожествляют люди?  
Сосуд она, в котором пустота?  
Или огонь, мерцающий в сосуде?

По сути, эстетика занимается постижением глубин и основных закономерностей эстетических реальностей, это и делает эстетику философской наукой.

Второй пласт объекта эстетики как науки: эстетическая реальность дается человеку через определенные субъективные механизмы, хотя долго считалось, что эти механизмы не имеют определенных специфических характеристик. Но есть эстетические реалии, которые очевидны как приметы определенной субъективности, например, эстетический идеал. Впервые проблему эстетической субъективности поставил Кант, выделив те свойства, процессы, которые носят ментальный, внутренне субъективный характер, которые выступают способом открытия и освоения сферы эстетических явлений. Речь идет о существовании особого функционального механизма, связанного с человеческой психикой, особого эстетического сознания и его отдельных элементов, структур. Сюда входят структуры, на которых базируется эстетическое отношение к миру: эстетический вкус, идеал, восприятие, переживание, установки, эстетические ценностные ориентации, эстетические потребности, эстетическое самосознание. Эстетическое сознание является специфической структурой: нравственно развитый человек может быть глух к эстетическому и, наоборот, может наблюдаться феномен эстетства — гипертрофия развитого эстетического сознания, когда человек упоен красотой, но нравственные аспекты его поступков могут быть далеки от нормы.

Эстетическая выразительность и ценность мира воспринимается человеком опосредовано — через психические проявления, например, эстетические переживания. Мир ценностей красоты и уродства, трагического и смешного открывается только через особый опыт переживания. Поэтому тот, кто не имеет опыта переживания эстетических ценностей и искусства, не сможет понять науку эстетику.

В чем же предмет эстетики? В системном качестве эстетического. Общепсихическими механизмами обнаружения эстетического в опыте чувств занимается психология, задача эстетики — понять универсальные для этой сферы и одновременно специфические основания, структуры и процессы эстетического сознания. Можно зафиксировать неразрывность первого и второго пластов: эстетического бытия и эстетического сознания. Категориальным выражением неразрывности эстетического бытия и эстетического сознания в эстетике становится категория эстетического отношения, объясняющая это интегрирование.

Мы можем сказать, что объектом эстетики является эстетическое отношение к миру, или эстетическое освоение мира, — важнейшая категория, к которой обращались многие философы, начиная с Ф. Шиллера (1759–1805) и И. В. Гете (1749–1832); предметом эстетики — наиболее общие основания и закономерности эстетического освоения мира человеком.

Третий пласт объекта эстетики связан с пониманием того, что люди не только чувственно осваивают, но сами творят эстетически выразительную среду, начиная с эпохи верхнего палеолита. Создавая орудия труда, они стали одновременно украшать их, свое жилище и свое тело. С самого начала культуры это присуще человечеству, и сфера многостороннего переустройства мира максимально расширяется в настоящее время. На рубеже XIX и XX вв. возникла деятельность, которая специфически проектирует формы такого переустройства, — дизайн. Эстетическая практика и есть созидание эстетически значимого мира, и дизайн отвечает за эту сторону универсальной эстетической практики. Эстетическая практика формирует и меняет не только объект — окружающий мир, в ее ходе формируется и субъект эстетического отношения. В эстетической практике происходит очень тонкая работа над духовным миром человека. Речь идет об

эстетическом воспитании и самовоспитании. В этом прикладном плане эстетику можно назвать философией эстетического воспитания, так же как и философией дизайна.

Наконец, четвертый пласт — искусство. На протяжении веков искусство мыслилось как форма эстетического отношения к миру, культивирование способности созидать красоту. Сегодня, в XXI в., мы не можем свести искусство к эстетическому началу. В русском языке это обозначено: наряду с «эстетическим» существует другое слово — «художественный». Искусство — система художественной деятельности человека и продуктов этой деятельности.

Искусство — второй макрообъект эстетики, а ключевая категория, на которой базируется современная эстетика, — художественное.

Традиционный взгляд заключается в том, что художественное совпадает с эстетическим (взгляды философов античности), затем, в эпоху классической эстетики, эстетика воспринимается как философия искусства, а эстетическое — только как принадлежность искусства (философия Гегеля). Подобной позиции уже в XX в. придерживался М. М. Бахтин (1895–1975). Другая крайность: эстетическое и художественное не пересекаются — это позиция современной американской эстетики. Согласиться с этим нельзя, искусство остается формой эстетического отношения к миру, до сих пор преследуя эстетические цели. Эстетическое качество мы находим во всех трех звеньях искусства: в художественном творчестве — как эстетическое отношение автора к миру и его видение эстетических ценностей; в художественном произведении, которое есть единство эстетически значимого содержания и эстетически совершенной формы, где художественная ценность включает ценность эстетическую; в художественном восприятии, предполагающем наслаждение красотой и выразительностью формы. Сегодня выясняется, что эстетическое присутствует в искусстве в форме не только красоты, но и уродства. И здесь возникает вопрос: как понимать художественную деятельность, что к ней относить? Все ли, что «сотворил» человек, считающий себя художником, и есть искусство? Чем же занимается эстетика в применении к искусству? Что она пытается понять? Философия искусства ставит следующие вопросы:

1. Что есть искусство? В чем его сущность? В чем интегральная специфика искусства, позволяющая результаты творчества относить к сфере художественной?

2. Какова структура искусства? Что составляет феномен искусства?

3. Для чего предназначено искусство? Каковы социокультурные функции искусства?

4. Каковы закономерности генезиса и исторической эволюции искусства?

5. Что есть историческая типология или историческая морфология, искусства, т. е. каковы исторические типы искусства?

Итак, статус эстетики как науки определяется ее предметом — *выявлением наиболее общих оснований и закономерностей эстетического и художественного освоения мира.*

Особенностями предмета эстетики определяется философско-мировоззренческая природа и место науки в структуре гуманитарного знания. Эстетическое отношение к миру, возникающее в архаической культуре, является одним из фундаментальных мироотношений, определяющих меру соответствия мира и человека, характер вписывания человека в мир. Категории эстетики раскрывают мироощущение, мировосприятие, мирозерцание и миропонимание человека, ценностные приоритеты культурных эпох.

### **3. Историческое развитие эстетической мысли.**

#### **Классическая и неклассическая эстетика**

Хотя сам термин «эстетика», как мы видели, ввел Александр Баумгартен в эпоху Просвещения, эстетическая мысль уходит корнями в глубокую древность и представляет собой свободное осмысление эстетического опыта как внутри других наук (философии, риторики, филологии, богословия и т. п.), так и самими творцами искусства — художниками. Благодаря трудам Платона мы знаем о первых философских размышлениях о прекрасном. Задолго до XVIII в., уже в эпоху античности, определились основные категории и проблематика науки эстетики, которые рассматривались на протяжении всех последующих этапов ее развития. Исследователи истории эстетики (В. В. Бычков) выделяют

условно три периода становления науки: *протонаучный* (до середины XVIII в., до появления труда А. Баумгартена), *классический*, совпадающий с развитием классической философской эстетики (середина XVIII — XIX вв.) и *постклассический*, или неклассический (начиная с Ф. Ницше и до настоящего времени).

В соответствии с европейской традицией, эстетика активно развивалась во времена античности, в особенности в рамках древнегреческой философии, затем в Средние века, эпоху Возрождения и далее — в культуре XVII в., внутри художественно-эстетических направлений классицизма и барокко.

Развитие науки эстетики в классический период связано, прежде всего, с немецкой классической философией, в частности с именами Г.-Э. Лессинга (1729–1781), Ф. Шиллера (1759–1805), В. Гете (1749–1832) и, главным образом, И. Канта (1724–1804) и Ф. Гегеля (1770–1834), а в XIX в. — с культурами романтизма, реализма и символизма.

Начавшийся с Ницше (1844–1900) неклассический этап философии радикально меняет характер и понятийный аппарат философской эстетики, выводя ее за пределы аналитики, в сферу метафорического рассмотрения. Неклассическая эстетика XX в. вернулась к категориальному анализу сущности эстетического и искусства, дополнив состав и понятийные доминанты аппарата науки.

В «протонаучный» период предмет размышления античной эстетики — природа красоты, особенности искусства и его восприятия: пифагорейцы, Сократ (ок. 470–399 гг. до н. э.), Платон (428 или 427–348 или 347 гг. до н. э.), Аристотель (384–322 гг. до н. э.), римские риторика. Такие категории, как прекрасное, трагедия и трагическое, возвышенное, комическое, эстетическое наслаждение и катарсис, навсегда вошли в арсенал эстетической науки благодаря античности. Средневековая религиозная эстетика, Августин Блаженный (354–430), прежде всего, ввела в систему эстетических категорий понятие символического образа, рассмотрев его главные модификации (подражательный, аллегорический, знаковый), выделила творчество как процесс, вызывающий к жизни красоту и искусство. Важным моментом преемственности развития эстетики внутри первого этапа является убежденность мыслителей в теснейшей связи прекрасного с ценностями

этическими — добром, благом, любовью. Эстетика Возрождения и последующих классицизма и барокко, опираясь на идеи античности и Средневековья, акцентирует внимание на анализе закономерностей художественного творчества и выявлении оптимальных, с точки зрения человека, правил построения художественного произведения.

Идеи классической эстетики органично продолжали размышления античности, правда, менялась трактовка сложившихся категорий в зависимости от философских позиций мыслителя. Немецкая и английская философия XVIII в. (Шефтсбери, 1671–1713; Берк, 1729–1797; Юм, 1711–1776) сделала проблемы изучения эстетического субъекта главными для эстетики. В наших лекциях классической эстетике будет уделено значительное место, мы еще обратимся к ее трактовке эстетического и искусства.

Начало неклассического этапа эстетики определяется философским поворотом второй половины XIX в., вызванным, в свою очередь, радикальной культурной модернизацией, продолженной XX в. В XX в. проблемы эстетики продуктивно рассматриваются в контексте таких наук, как искусствознание, культурология, психология, социология, семиотика, лингвистика, и новейших философских направлений (феноменология, психоанализ, экзистенциализм, структурализм и постструктурализм, семиотическая философия и философия постмодернизма). Категориальный аппарат и методология названных наук позволили исследовать современные формы эстетической практики и искусства и объяснить их. Например, характерная черта эстетической практики человека XX в. — стремление к созданию чего-либо уродливого; это становится закономерностью эстетического формообразования и художественной формы и является приметой кризиса культуры. Категория безобразного считается полноправной категорией новейшей эстетики. Таким образом, если обратиться к арсеналу ее категорий, то понятно использование приставки «не-»: эти категории не являются эстетическими с точки зрения эстетики классической. Неклассическая эстетика, или неклассика, в качестве главных рассматривает проблемы существования современного человека, употребляя категории *симулякр*, *артефакт*, *абсурд*, *заумь*, *безобразное*, *жестокость* («жесть» в просторечии), *деконструкция*. С утверждением в гуманитарных науках

исследования феномена повседневности как специфической сферы человеческого существования в эстетику вошли такие категории, как арт-практики (новейшие формы искусства), актуальное искусство (в противовес изящному, классическому).

Характеризуя развитие эстетики в XXI в., философы говорят о постнеклассической науке, предмет которой не меняется, но трансформируются методы его исследования в зависимости от трансформации сфер эстетического и искусства. Кроме того, нельзя не отметить и широкое развитие прикладной эстетики, в качестве полей которой выступают эстетика художественной критики, рекламы, имиджа, костюма, города, бизнеса, наконец. После тотальной эстетической революции культуры начала XX в. все ее сферы становятся объектами эстетического формообразования, анализом закономерностей которого эстетика продолжает заниматься.

#### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Когда возникает наука эстетика?
2. Кто является создателем философской эстетики и почему?
3. Каково происхождение названия науки?
4. Чем определяется статус эстетики как философской науки?
5. Каков объект и предмет эстетики как науки?
6. Какие исторические этапы развития прошла эстетика?
7. Какими категориями обозначен каждый из этапов эстетики?
8. Почему эстетику XX–XXI вв. называют «неклассической»?
9. Чем занимается современная эстетика?
10. Что такое прикладная эстетика?

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства / В. В. Бычков. М. : Изд-во МБА, 2010. 784 с. (Рос. Пропилей).

*Каган М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.

Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под. ред. В. В. Бычкова. М. : Рос. полит. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. 607 с. (Сер. : Summa culturologiae).

## СУЩНОСТЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО

Природа и сущность эстетического как фундаментальная проблема эстетики. — Эстетическое как ценностное отношение. — Специфика эстетических ценностей

### 1. Природа и сущность эстетического как фундаментальная проблема эстетики

Само слово «эстетическое» — прилагательное, которое давно стало существительным. Эстетическое — самая общая и самая фундаментальная категория эстетики, охватывающая все явления эстетической реальности.

Эстетика началась с вопроса о природе и сущности красоты. Первые рассуждения об этом мы находим у пифагорейцев — учеников и последователей Пифагора. Рассматривая мир и место в нем человека с математических позиций, пифагорейцы пришли к удивительному выводу о том, что космос организован по принципу музыкальной гармонии, и ввели понятие «музыка небесных сфер». Исполняемая музыка подражает «музыке небесных сфер» и этим доставляет наслаждение людям. Осознание эстетической ценности мира началось, таким образом, с понимания его как прекрасного космоса. В греческой античности был поставлен вопрос: что из себя представляет прекрасное, какова его природа и сфера бытия? В диалогах Платона Сократ спрашивает: какой щит прекрасен — тот, который украшен, или тот, который надежно защищает воина? Можно ли назвать прекрасной обезьяну или это только человеческое качество? Вопрос о красоте как выражении эстетической значимости мира стал ключевым, поскольку от ответа на него зависит разрешение остальных проблем эстетики.

Какие явления мы можем назвать эстетическими? Можно выделить следующие эмпирические признаки эстетического:

1. Эстетические явления обязательно имеют *чувственный характер*. Красота открывается при непосредственном контакте,

ни рациональным, ни мистическим (религиозным) умозрением эстетическое не фиксируется. Эта особенность разделяет эстетические и нравственные свойства, которые сверхчувственны: добро, например, не увидеть глазами.

2. Это чувственные свойства, которые *непрерывно переживаются*; до и после переживания мы не имеем дело с эстетическим явлением.

3. Эстетические свойства связаны с переживаниями, которые носят *неутилитарный характер*. Эти переживания бескорыстны, или незаинтересованны, как говорил Кант. Любование красотой мира или человека становится безмерной ценностью для души.

Итак, человек, приходя в мир, фиксирует в нем наличие некоторых особых, эстетических свойств. Вопрос — откуда эти свойства?

Выделим типологические, концептуальные трактовки природы и сущности эстетических явлений, сложившиеся исторически. Этих трактовок четыре: наивно-материалистическая (натуралистическая), объективно-идеалистическая, субъективно-идеалистическая, реляционная.

Первая — органичная обыденному сознанию человека точка зрения, связанная с материалистической традицией в философии. Можно назвать этот взгляд натуралистическим: эстетические свойства понимаются как свойства материального мира, присущие вещам изначально, от природы, они не зависят от человеческого сознания, которое лишь фиксирует эти свойства. Древнейший и наивный взгляд, имеющий свои основания, поскольку эстетические свойства слиты с предметной сферой. Убежденность обыденного сознания: я вижу красоту, следовательно, она есть и есть независимо от меня. Эти представления идут еще от Демокрита. Наивное сознание ищет красоту в природе через симметрию: бабочка красива, а верблюд — нет. Думается, что эта точка зрения безнадежно устарела. У Н. Заболоцкого в стихотворении есть такие строки:

Я не ищу гармонии в природе,  
Разумной соразмерности начал  
Ни в недрах скал, ни в ясном небосводе  
Я до сих пор, увы, не различал.

Как своенравен мир ее дремучий!  
В ожесточенном пении ветров  
Не слышит сердце правильных созвучий,  
Душа не чует стройных голосов.

Приведем аргументы, выявляющие слабые места натуралистической трактовки эстетического: если явление имеет материальную природу, оно может быть зафиксировано и объективно, помимо человеческого сознания, прибором, например. Материальность свойств подтверждается их взаимодействием с другими материальными системами, тогда как эстетическое таким образом не обнаруживается. Единственный «прибор», с помощью которого фиксируются эстетические качества, — эстетическое сознание, присущее человеку. Приведем аргумент, касающийся самого человеческого сознания: если свойство материально, тогда раскрытие этого свойства сознанием подчинено закону объективной истины (теорема Пифагора одинакова для всех стран и народов). Если эстетические свойства объективно присущи миру, они всеми людьми должны восприниматься одинаково. Между тем объекты получают разное эстетическое качество и оцениваются по-разному. Возникает парадокс красоты! Верблюд прекрасен для кочевников, корова — для индийцев, а сравнение девушки с коровой для русских явно не является комплиментом. Например, в индийской культуре походка слона и походка девушки одинаково красивы. Натуралистический взгляд не может объяснить этой относительности эстетического.

Объективно-идеалистический взгляд: эстетические свойства связаны с объектом, но на других основаниях. Эстетические свойства объективны, но их источник — божественное начало. Эстетическое является выражением духовного в материальном мире. С этих позиций эстетическое — не вещь сама по себе, а одухотворенность вещи. Взгляд, конечно, более тонкий, чем натуралистический. Здесь прочувствовано значение духовности в анализе эстетического и необходимость раскрытия одного через другое. Но и этот взгляд трудно принять как окончательный, и здесь действуют те же аргументы: если Бог един и всемогущ, то почему его творения так по-разному воспринимают? А для религиозной философии всегда были проблемой отрицательные качества: откуда берется в мире безобразное, если мир сотворен Богом?

Этого, прибегая к схоластическим рассуждениям, идеалистическая эстетика не объясняет. И первая, и вторая позиции недооценивают роль субъекта и субъективного начала: эстетические свойства всегда даны нам через переживание, т. е. через отношение людей.

Третья позиция — субъективно-идеалистическая (например, древнегреческая философия, Кант и современная американская эстетика). Эстетическое по своей природе субъективно. Сознание приписывает эстетические свойства объектам, объекты сами по себе не являются эстетическими, они получают эстетическое качество в силу индивидуальной активности человека. Сознание — это призма, которая умеет проецировать на мир эстетические измерения. Кант далее рассматривает вопрос: почему и для чего даны человеку эти субъективные качества, которые рассматриваются им как проекция человеческой способности на внешний мир. Кант показывает в «Критике способности суждения», что эстетическое отношение человека к миру, от которого производны эстетические свойства действительности, обеспечивает сознанию внутреннее единство и гармонию, компенсацию расхождения внутренних сил. Человек становится свободен посредством своего эстетического переживания. И в отношении этого подхода возникают вопросы:

1. Если все зависит от человека, тогда почему существуют отрицательные эстетические свойства? Безобразное — проявление того, что навязывает нам мир. Не все богатство эстетических ценностей таким, субъективным, образом можно объяснить. Или, например, трагическое: зачем человеку трагедия? Не случайно Кант пишет о двух эстетических качествах — прекрасном и возвышенном (в других работах — комическом), но никогда не упоминает о трагическом.

2. Как объяснить совпадение эстетических переживаний? Миллионы людей воспринимают трагическое как трагедию, комическое — как комедию. Вероятно, здесь существуют какие-то объективные основания?

Таким образом, в эстетике исторически сформировались два полюса в объяснении сущности эстетического: одни мыслители акцентируют роль объекта, игнорируя субъекта, другие утверждают, что все связано с субъектом и им определяется, игнорируя

фактор объекта. И то и другое противоречит некоторым фактам и вызывает возражение.

Очевидно, что эстетическое — особая реальность, которая связана и с объектом, и с субъектом. Эстетическая реальность производна и от того, и от другого, точнее, от взаимосвязи субъекта и объекта. *Эстетическое есть отношение между субъектом и объектом.* А что такое тогда эстетические свойства? Это особые свойства, которые являются *реляционными*, т. е. возникающими и существующими только в отношении между субъектом и объектом.

Реляционная теория — взгляд, восходящий к Сократу. Красота — феномен встречи субъекта и объекта, их пересечение, отношение.

## 2. Эстетическое как ценностное отношение

Отношения человека и мира могут быть разными. В чем же особенность эстетических отношений? Эстетическое отношение — ценностное. Эстетические свойства — функциональные свойства, они носят производный характер, меняются с изменением отношений субъекта и объекта. Вспомним особенности эстетических свойств:

1) относительность, изменчивость в зависимости от изменений субъекта и объекта;

2) привязанность к предметности объекта, но это свойство нематериально, невещественно, его нельзя зафиксировать прибором;

3) реализация через человеческое восприятие, а не просто связь с субъективными основаниями. Эти свойства всегда переживаемы, вызывают эмоциональную реакцию человека. Человеческая психика приспособилась таким образом выделять нечто значимое, ценное для субъекта. Там, где нет этой значимости, человеческое отношение нейтрально, там нет эмоции.

В качестве ценностных выступают такие отношения, где объекты раскрывают свою *значимость* для субъекта, а свойства являются особыми *ценностными свойствами, или ценностями.*

Но откуда возникает мир ценностных отношений? Зачем они нужны? Почему существуют ценности, как они могут существовать? В чем ценность красоты, трагизма, комизма как особой

значимости мира для человека? В чем своеобразие этих ценностей?

С самого начала необходимо отметить принципиальную *би-модальность* (двуполярность) ценностей, наличие положительных и отрицательных ценностей, и прежде всего утилитарных: польза — вред. Формой реакции человека, в которой ценность себя проявляет, является *оценка* — активное отношение, артикулирующее ценность.

Почему человек неизбежно приходит к ценностному отношению, ценностному освоению мира? Ценностное освоение — основа ориентации человека в мире, здесь появляется возможность выбора, планирования деятельности, осмысленной ориентации в мире. Язык ценностей особый — это метки, которые зовут человека или предупреждают об опасности и, таким образом, осмысленно включают его в реальность. Происходит освоение мира, т. е. объект — носитель ценности является опознанным, своим, пережитым. На основе ориентации происходит мотивация, и ее значение в том, что она стимулирует какую-либо деятельность. Постоянный вопрос, возникающий перед человеком: что такое хорошо, что такое плохо?

Ценностные отношения становятся способом самоутверждения человека в тех связях, в которые он вступает, тем самым человек выделяет себя как значимую индивидуальность.

Назовем несколько общих характеристик ценностей.

1. Ценность связана с предметными свойствами, но она не есть предметное свойство. Неокантианцы утверждают: ценности значат, но не существуют, по крайней мере, они существуют не так, как вещи. Ценности ненатуральны, они сверхнатуральны. Красоту нельзя потрогать руками (но прекрасный объект — можно), красота невещественна, она сверхчувственна. Ценность — специфическая содержательность объектов: в природе ценностей нет, они есть там, где есть социокультурная реальность. Ценность не есть вещество и не есть энергия, но это особая информативность: информация не о самом объекте или субъекте, но о соотношении субъекта и объекта, о месте объекта в жизни и сознании субъекта.

2. Р. Карнап ввел понятие диспозиционных свойств, т. е. свойств, существующих во взаимодействии. Ценность и есть дис-

позиционное свойство объекта, которое возникает при активном соотношении субъекта и объекта. Объективными основаниями ценности выступают предметные свойства объекта. Субъективными основаниями ценности являются базовые потребности человека и общества.

Ценность — это та или иная способность объекта удовлетворять ту или иную потребность субъекта. У того, у кого нет потребности, нет вопроса о ценностном отношении, но таких людей практически нет. Когда потребность растет, возрастает ценностный «захват» мира. С потребностями связаны и способности субъекта, а степень развития способностей определяет развитие человека. Другие субъектные основания ценностного отношения — интересы, мотивы, идеалы. Интересы — направленность сознания, вытекающая из потребности. Интересы выражают жизненную направленность субъекта. Мотивы связаны с этим же. Идеалы — предельные цели людей; в более широком плане выступают как разновидность нормы: не в любой ситуации потребность может быть удовлетворена. Человек может умереть, но не взять чужого. Норма — внутренний закон, который становится призой отношения человека к миру. Идеалы, как компонент ценностного сознания человека, выступают в качестве нормативного регулятора его поведения. Так, в Ленинградскую блокаду, когда люди страшно голодали, был сохранен фонд уникальных сортов зерна Н. И. Вавилова — ученого, занимавшегося селекцией зерновых культур.

Вопрос: почему возникают ценностные отношения вообще и эстетические в частности? Суть человека — активность, которая связывает его с миром, и ценностные отношения возникают как результат деятельности человека, которая в основе своей носит практический характер. Маркс в рамках философии практики объяснил возникновение ценностного отношения. Он показал, что в процессе материально-преобразовательного отношения к миру формируются все необходимые предпосылки ценностного отношения и, прежде всего, особый объект. *Очеловеченная природа, или очеловеченный мир, и есть объект ценностного отношения.* Культурная форма бытия человеческих ценностей — это природа преобразованная, получившая особые свойства, включенная в процесс жизнедеятельности человека. Очеловеченная природа

включает предметные свойства, которые человек наделяет особой формой. Целесообразная форма и есть новая, надприродная, культурная форма вещи. Создание такой формы означает обретение функционального содержания: объект получает функции, которые включают его в систему человеческой деятельности.

По сути, вся человеческая деятельность носит дизайнерский, формосозидающий характер. Дизайнер решает задачу соединения функции и формы. В функции, т. е. содержании, фиксируется, зреет, концентрируется значимость, которая проявляется через форму и ее ценностную информативность. Ценностная информативность — особое содержание объекта, которое получает соответствующую форму выражения. На основе выраженной формой ценностной информации появляются особые смыслы. Это и есть структура любого культурного объекта, объекта эстетического отношения в том числе.

Здесь можно было бы выстроить следующую цепочку понятий, выражающих последовательность процесса созидания культуры: практическое освоение мира выявляет *предметные свойства*, которые представлены *целесообразной формой*, содержанием которой становится *ценность*, пережитая человеком как *смысл* освоенных объектов. Смыслы — это субъективированная ценность, форма обладания миром. Субъектом нельзя назвать человека, в котором не сформирована система ценностных смыслов: он не ориентируется в мире, не может его «читать» и декодировать.

Другая сторона: в процессе изменения мира человек изменяется сам, возникает богатство субъективной человеческой чувственности, или богатство человеческой субъективности. Работая с миром, человек работает и с собой, он «самоформирует» свое богатство: интеллектуальные и эмоциональные способности, способности общения и многое другое. Невозможно ориентироваться в мире, не имея для этого такого инструмента.

Усилиями создается мир и создается человек. Культура и есть их деятельное единство, живая динамическая взаимосвязь, включающая систему смыслов, которая становится реализацией системы ценностных отношений. В разных культурных эпохах человек по-разному оценивает мир, и переоценки ценностей становятся этапами развития культуры.

Эстетические ценности являются необходимым параметром мира человеческой культуры. Они выступают способом самореализации, утверждения человека в очеловеченном мире.

### 3. Специфика эстетических ценностей

Специфика эстетического отношения связана с пониманием того, что это не единственное и не первое ценностное отношение в системе человеческой культуры. Эстетическому отношению человека к миру и эстетическим ценностям исторически предшествует другой, непосредственно связанный с жизнью человека, и в этом плане первичный по отношению к эстетическому, тип ценностных отношений, который является условием, основанием и материалом для эстетического отношения. Эти ценности получили название утилитарных. Почему первичны утилитарные ценности? Это определяется самой их сутью: они есть результат отношения, в основе которого лежат материальные потребности. *Утилитарные ценности* — значение неких объектов для удовлетворения материальных потребностей человека. Логика утилитарных отношений гораздо более проста, чем эстетических или нравственных, ибо материальный мир устроен проще духовного. В мире утилитарных отношений всего две ценности — польза и вред. Но в их основе — разнохарактерные материальные отношения, прежде всего витальные, отношения по биологическому воспроизводству (сексуальные, метаболические отношения). Это не чисто природный феномен, это уже окультуренная реальность. Рядом с витальными в самой системе человеческой деятельности возникают утилитарно-функциональные отношения, определяемые не потребностями выживания, а самой деятельностью, в которой человек себя в данный момент осуществляет, ее потребностями. Но не менее важны и другие утилитарные отношения: мы — части коллективного субъекта, который нуждается в организации, т. е. имеет социально-организационную потребность. С удовлетворением этой потребности связано функционирование такого социального института, как государство. Это огромный пласт ценностей, которые утилитарно-функциональны по своему содержанию (экономическая, политическая, правовая).

На основе утилитарных отношений возникает целый спектр типов духовных ценностей, в том числе эстетические. На протяжении огромного периода истории утилитарное и эстетическое были не просто тесно связаны, а, по сути, совпадали. Сознание древнего грека совмещает эстетическое и утилитарное. Еще Сократ настаивал, что вещь прекрасна потому, что полезна. Сократ открыл ценностную природу эстетического отношения, но он не различал эстетическое и утилитарное. Возникая из утилитарного, эстетическое приобретает новое качество. Платон говорит о любви к прекрасному. И в этом ценностная диалектика: с одной стороны, прекрасное производно от полезного, с другой стороны, нетождественно, несводимо к нему. Красота — превращенная форма пользы, особое ценностное качество.

В культуре есть механизмы, которые закрепляют специфику эстетических ценностей. В самом объекте есть свойства, которые приспособляются культурой, чтобы хранить эстетическую информацию. Это мир выразительных предметных форм, способных передавать и сохранять эстетическую ценность. Но есть и субъектные основания: особая эстетическая психика человека, сформированные культурой механизмы, посредством которых реализуется эстетическая информация. Процесс развития эстетического отношения — течение реки, снизу питаемой родниками, токами жизни, которые формируют новое эстетическое отношение, и эти родники — утилитарные ценности.

Но в чем же различия эстетических и утилитарных ценностей?

Первое: утилитарная ценность — это ценность материальная по своему основанию, она складывается, формируется, реализуется на материальном уровне, это ценность бытийная, сознание только фиксирует складывающуюся ценность. *Эстетическая ценность* противоположна — это ценность *идеальная*, она и складывается, и реализуется в пространстве между бытием и сознанием. Красота существует для сознания. Для эстетики существовать — значит быть воспринимаемым, поэтому неосознаваемых эстетических ценностей не бывает. Но характеристика «идеальный» недостаточна для эстетической ценности (идеальный — принадлежащий сознанию). Есть более глубинная характеристика эстетической ценности: эстетическая ценность *духовна*. Не

все идеальное духовно: отражение в сознании материального — идеально, но не духовно. Суть различия — в основании возникновения ценности. Духовный — не просто существующий для сознания, но имеющий основание в потребностях сознания. Есть концепции, где духовное равно сакральному — религиозные концепции. Но *духовность — особый уровень развития сознания*. Духовность — тот уровень сознания, когда *сознание становится самостоятельной силой*, субъектом, началом свободным, суверенным. Вырабатываются особые потребности сознания. До этого сознание знает и хочет только то, что нужно практике и человеческому телу. Это «материальное» сознание, которое вплетено в реальные, практические процессы. Но однажды оно становится свободным, о чем свидетельствуют вопросы: зачем я живу? В чем смысл мироздания? В чем субъективное оправдание мироздания для человека? У А. П. Чехова, например, «человеку мало трех аршин земли, ему нужен весь земной шар».

Эстетические ценности, как и все эстетические отношения, рождаются в ответ на *потребности гармонизации*: гармонизации мира в сознании и гармонизации самого сознания, его внутреннего строя и состояния (что понял великий Кант).

Вторая важная характеристика духовности — *неутилитарный характер духовной ценности*. И. Кант обращает на это внимание, когда связывает эстетическое отношение со свободой человека. Кант указывает на парадокс: когда мы говорим об эстетической ценности, значит, ставим вопрос для кого она, но здесь нельзя так спрашивать. Кант утверждает *бесцельную целесообразность* в случае с красотой. С одной стороны, прекрасный объект пронизан целесообразностью, которая фиксируется, ибо этот объект имеет смысл для нас. С другой стороны, никакой цели, кроме любования, для нас в объекте нет. Эстетическое в этом плане противоположно утилитарному — это цель сама по себе. Объект выступает как ценный уже в силу своего существования, а не потому, что удовлетворяет какой-либо конкретной потребности. Поэтому активность человека здесь — это созерцание: под нашим любящим взглядом ценность объекта «оживает». И это *самодовлеющая* ценность, т. е. достаточная сама по себе. Здесь мы имеем дело с феноменом власти красоты над человеком: она приковывает, привязывает. Эта красота только

нам нужна, мы влюбляемся в нее и не видим ничего, кроме нее! Красота любимого человека открывается только влюбленному!

Далее — *обобщающий характер* эстетической ценности. Объект всегда конкретен, но его ценность вбирает в себя различные свойства и значения. В утилитарном отношении мы воспринимаем мир односторонне, в его конкретной полезности, мы видим то, что нам надо видеть. В эстетическом мы видим больше, чем явлено глазу, — духовную ценность объекта. У палеолитических Венер голова редуцирована или ее нет вовсе, и она здесь совсем не нужна. В архаической культуре женщина значима в той функции, которую выполняет ее организм. Поэтому преувеличенные, непропорциональные формы этих скульптур, представляющих образ плодородия женщины, воспринимаются положительно. Есть множество изображений соединения мужского и женского полового органа, тоже относящихся к первобытной культуре, — эти изображения представляют утилитарную ценность половых отношений. Насколько же далеки от этого скульптуры Родена, где воплощается эстетическая ценность любви, где в единстве телесное и духовное.

Наконец, *мировоззренческий потенциал* эстетического отношения: эстетическая ценность не только принадлежит миру, но является «пропуском» в мир, включает нас в широкий контекст бытия, что становится основанием искусства. У животных нет мира, но есть окружение. У человека есть мир. Эстетическая ценность говорит больше, чем в себе заключает ее носитель-объект, поэтому она *символична*: раскрывает большие смысловые пространства, частью которых оказывается этот объект. Происходит расширение горизонта сознания до космических масштабов. Сюда включаются такие большие сферы, как природа. Это хорошо передал Б. Пастернак в стихотворении «Когда разгуляется»:

Как будто внутренность собора —  
Простор земли, и чрез окно  
Далекий отголосок хора  
Мне слышать иногда дано.  
Природа, мир, тайник вселенной,  
Я службу долгую твою,  
Объятый дрожью сокровенной,  
В слезах от счастья отстою.

Другая сфера — культура, мир человека, человеческой деятельности. Культура входит в наше сознание через эстетическое переживание и приобщение к искусству, которое в полной мере реализует эстетический взгляд на мир. И, конечно, эстетическое осмысление истории, многообразно представленное в искусстве всех культурных эпох (один из самых ярких примеров такого рода — картина Э. Делакруа «Свобода на баррикадах», доминантный образ которой стал символом Французской республики).

И здесь нужно указать на парадоксальное соединение *чувственного* и *сверхчувственного* в эстетической ценности. Моральные, мировоззренческие, религиозные ценности сверхчувственны, эстетические носят чувственный характер. Что в объекте является носителем эстетической ценности? Для этого нужен особый носитель, он должен быть соизмерим с целостностью объекта. Эстетическая ценность задействует целую систему свойств: часть и целое, динамику и статику, и мы должны найти такое измерение объекта, которое сочетает все это. Это измерение — *форма*, понятая в данном случае как строение объекта. Форма в ее чувственной данности является носителем эстетической ценности: там, где эстетическое, там мир форм. В то же время форма несет смысл, выходящий за пределы непосредственной чувственности. Форма — это, во-первых, способ организации, способ придания миру единства, поэтому вся жизнь человека строится на форме. Но это особое, упорядоченные формы — знак стабильности, надежности действительности. Во-вторых, это показатель освоенности мира, показатель того, насколько мир подчинен человеку. И в-третьих, форма раскрывает суть явления, это основа ориентации человека в мире. Таким образом, носителем эстетической ценности является *знаковая форма*, которая прошла определенную культурную практику и несет определенный культурный опыт. Форма и носитель, и основание самой эстетической ценности.

Итог: эстетический объект — чувственный объект, взятый в целостности и оформленности, единство объекта и ценности, единство знака и значения, порождающее определенное переживание.

Эстетическая ценность — ценность неутилитарная, постигаемая через созерцание, самоценная и символическая.

Эстетическое отношение — способ духовной ориентации, гармонизации и самоутверждения человека в мире.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каковы основные подходы к анализу сущности эстетических явлений?
2. В чем парадокс красоты?
3. В чем сущность реляционного подхода к эстетическому?
4. Что такое ценность?
5. Каковы различия утилитарных и эстетических ценностей?
6. Какую потребность удовлетворяют эстетические ценности?
7. В чем специфика эстетических ценностей?
8. Назовите особенности эстетической формы.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бычков В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. М. : Гардарики, 2012. 556 с.

*Каган М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.

*Кант И.* Критика способности суждения : пер. с нем / И. Кант. М. : Искусство. 1994. 367 с. (История эстетики в памятниках и документах).

## ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ЦЕННОСТИ

Прекрасное как исторически первая и главная эстетическая ценность. — Сущность и особенности эстетического освоения возвышенного. — Сущность и особенности постижения трагического. — Комическое: сущность, структура и функции

### 1. Прекрасное как исторически первая и главная эстетическая ценность

Определим, что включает в себя изучение основных эстетических ценностей. Это, прежде всего, анализ следующих основных феноменов:

1) объективных предметно-ценностных оснований: вопрос о том, что должен иметь объект, чтобы оказаться, например, прекрасным;

2) субъективных оснований эстетических ценностей: тот способ освоения смысла, актуализации ценности, без которого ее нет. Каждая из модификаций эстетического: прекрасное, безобразное, возвышенное, низменное, трагическое и комическое — отличается тем, как переживается. По этим двум параметрам мы и рассмотрим обозначенные эстетические ценности.

Исторически первая и до XX в. главная эстетическая ценность — прекрасное, или красота (для классической эстетики это синонимы). Красота, можно сказать, — любимая ценность человечества, что проявляется эмпирически не только в ее постоянном жизненном восприятии, любовании красотой, но и в мифологизации сознанием этой ценности как обладающей особой силой, приносящей в жизнь гармонию и блаженство. Ш. Бодлер, великий французский поэт, жизнь которого была весьма безрадостна, в цикле «Цветы зла» создает «Гимн красоте» (1860), финал которого следующий:

Будь ты дитя небес иль порождение ада,  
Будь ты чудовище иль чистая мечта,  
В тебе безвестная, ужасная отрада!  
Ты отверзаешь нам к безбрежности врата.

Ты Бог иль Сатана? Ты Ангел иль Сирена?  
 Не все ль равно: лишь ты, царица Красота,  
 Освобождаешь мир от тягостного плена,  
 Шлешь благовония и звуки и цвета!

Ф. М. Достоевский был убежден в том, что красотой мир спасется, хотя великий писатель понимал сложность и противоречивость красоты.

С другой стороны, в истории культуры, кроме мифологического восприятия, мы видим стремление рационально постичь красоту, дать ее формулу, алгоритм. Для определенного времени эта формула работает, хотя затем возникает необходимость пересмотреть ее. Абсолютного ответа не может быть получено в принципе, ибо красота есть ценность, а значит, в каждой культуре и у каждого народа свой образ и формула красоты.

Парадокс: прекрасное и красота — это нечто простое, сразу и легко воспринимаемое, и в то же время путь к ней тернист и требует больших практических и духовных усилий.

Субъективная реакция на красоту состоит из положительных эмоций приятия, радости, восторга. На уровне объекта это связано с тем, что красота — *положительная значимость мира для человека*. Любая эстетическая ценность несет цель гармонизации мира и человека. У красоты это связано с ее сущью. Несколькими категориями можно раскрыть сущность отношений, из которых вырастает красота:

1) *соразмерность* объекта потребностям и возможностям субъекта, определяемая освоенностью мира, соответствием мира и человека;

2) *гармония*, точнее, *гармоническое единство* человека и действительности. Лад, строй, согласие с миром здесь становятся определяющими. Красота — эстетическое выражение этого, и отсюда радость в переживании красоты;

3) *свобода* — мир прекрасен там, где есть свобода. Если свобода исчезает, то исчезает и красота; красота — это символ свободы;

4) *человечность* — красота благоприятствует развитию человека, духовной полноте его существования. Красота — эстетическая ценность, выражающая оптимальную человечность мира для человека, и в этом ее сущность.

В красоте находит выражение вечно желанная ситуация гармонии и свободы, и поэтому человеку всегда будет мало красоты. С другой стороны, обретение красоты трудно, в этом Платон был прав. Сам человек разрушает миг гармонии, ибо он всегда стремится к новому, а это движение осуществляется через дисгармонию, преодоление неизбежной противоречивости мира. Человек должен много работать, чтобы пережить миг красоты!

Рассмотрим первый класс предпосылок к пониманию красоты — ее объективные предметно-ценностные основания. Речь идет об определенной соразмерности объекта человеку. У человека есть психические силы, с помощью которых он воспринимает форму и смысл мира, и могут быть прекрасны те объекты, которые органично воспринимаются. Цвет, например, воспринимается глазом в некоторых пределах, инфракрасное излучение — за пределами возможности нормального человеческого восприятия. Точно так же ощущение значительной тяжести объекта не способствует его восприятию как прекрасного: например, созерцание пирамид Египта, в отличие от Парфенона, который воздвигнут в соответствии с особенностями зрительного восприятия. Сужение кверху диаметра колонн, составляющих стены Парфенона, снимает ощущение тяжести, и мы чувствуем себя свободными людьми, как греки периода классики. В информационном, содержательном плане соразмерность как основа красоты — смысловая открытость вещи, выраженная ясной формой. Абракадабра не может быть красива.

Но не всякие соразмерные человеку вещи прекрасны. Следующий класс предпосылок — *совершенство формы*. Нет абсолютной формулы совершенной формы. Не всегда эстетическое совершенство формы для человека совпадает с формальной правильностью: прямоугольник привлекательнее квадрата, хотя квадрат более совершенная форма. Это происходит потому, что человек нуждается в разнообразии. Известна эстетическая привлекательность пропорции «золотого сечения», устанавливающей идеальное соотношение частей какой-либо формы между собой и целым. Золотое сечение — такое деление отрезка на две части, при котором большая часть так относится к меньшей, как весь отрезок относится к большей части. Математическое выражение золотого сечения — ряды Фибоначчи. Принципы золотого

сечения широко используются как основа композиции в пространственных видах искусства — архитектуре и живописи, а сам термин — обозначение этой пропорции ввел Леонардо да Винчи, который создавал свои полотна на ее основе. Интересно, что в музыке система консонансов соответствует этой математической пропорции.

Значение формальных оснований прекрасного столь велико, что человечество выделяет так называемую формальную красоту, выражающую эстетическую самооценность форм. Художники эпохи Возрождения создавали трактаты, где представляли точные расчеты пропорций, в которых оптимально представлена красота мира. В итальянском Возрождении это знаменитый труд Пьеро делла Франчески «О живописной перспективе», в северном Возрождении — работа Альбрехта Дюрера «О пропорциях человеческого тела».

Но прекрасное и формальная красота, или красивое, не тождественны по смыслу: красивое акцентирует совершенство внешней формы, прекрасное предполагает единство внешней формы и содержания. Известны особые категории, конкретизирующие красоту формы. *Изящное* — совершенство конструкции, выражающее ее легкость, стройность, «худобу». *Грациозное* — совершенство движения, эстетическая оптимальность движения, особая его гармоничность, плавность, что соответствует органике движения человека и животного, а не робота. *Прелестное* — совершенство самой вещественной фактуры, материала, из которого «сделан» объект. Красота в этом случае — белоснежная кожа, румянец девушки, пышность и густота прически. «Я ль на свете всех милее, всех румяней и белее?» — ежеутренний вопрос царицы зеркальцу в сказке А. С. Пушкина, лишь после риторического ответа на который царица готова творить намеченные дела. Но для определения эстетически прекрасного совершенства формы недостаточно. Прекрасное в природе — жизненное значение природы, самый красивый пейзаж — это пейзаж Родины, прекрасна родная природа. Поэтому важны предпосылки, связанные с содержанием. Прекрасное в человеке определяется в зависимости от социально значимых качеств человека. Не случайна категория античной эстетики «калокагатия» — прекрасное-доброе. Речь идет, таким образом, о человечности содержания, которое и является

основанием красоты (прекрасного). И здесь происходят удивительные вещи: внешне несовершенная форма может быть трансформирована, неброская внешность может стать прекрасной. Для романтика Гюго человеческая наполненность — главная основа красоты Квазимодо. У Достоевского Настасья Филипповна обладает магической внешностью, которая сочетается с противоречивым характером, и потому ее красота не бесспорна. Для Толстого очевидна красота Марьи Болконской, в глазах которой светится глубина, сердечность и доброта ее души, а внешне безупречная Элен Безухова не вызывает восхищения. Нравственные качества являются основанием человеческой красоты: отзывчивость, чуткость, доброта, теплота души. Человек злобный, эгоистичный, враждебный по отношению к себе подобным не может быть прекрасен. Но когда сочетается и внешнее, и внутреннее совершенство, человек восклицает: остановись мгновенье, ты прекрасно!

Переживание прекрасного находится в точном соответствии с его сущностью: это чувство легкости, достигнутой свободы в отношениях с миром, радость обретения гармонии.

## **2. Сущность и особенности эстетического освоения возвышенного**

Возвышенное часто отождествляется с красотой в ее максимальной концентрации, но есть сферы, где явление возвышенно, но не прекрасно. В то же время не всегда возвышенное проявляется в количестве. Например, небольшая по размерам скульптура Родена «Вечная весна» представляет возвышенное, а факты из книги рекордов Гиннеса, несмотря на поражающие воображение числовые параметры, — нет.

Итак, возвышенное — это категория качества. Мир человека задан радиусом его собственной деятельности. Все, что внутри круга, освоено человеком, но человек постоянно преодолевает границы, которые себе полагает, и он не только замкнут, но и разомкнут в мир. Человек попадает в зону за пределами обычных формальных возможностей — поле, которое он не знает, как измерить. От этого у человека захватывает дух. Суть возвышенного — те стороны действительности и отношения с миром, которые *несоизмеримы с нормальными человеческими возможностями*

*и потребностями, которые воспринимаются как что-то безмерное и бесконечное.* В субъективном плане эту бесконечность можно сформулировать как неохватность. Возвышенное безмерно, несоизмеримо с простыми человеческими возможностями и много превосходит их. У человека начинает учащенно биться сердце при встрече с возвышенным.

Ощутить возвышенное возможно не столько в непосредственном чувственном контакте, сколько через воображение, ибо возвышенное безмерно. Море, океан — это то, что невозможно исчерпать, это сила, которая бросает вызов обычному человеку и которую человек не может соотнести со своей силой. Горы воспринимаются как возвышенное, ибо это что-то непокоренное, неохватное не только в пространстве, но и во времени: мы малы, конечны — горы бесконечны, и от этого захватывает дух. Горизонт, звездное небо, бездна всегда возвышенны, ибо рождают образ бесконечности в нашем сознании. Вертикальность, движение в бесконечный небесный мир становится основой нашего восприятия возвышенного. Человеческое восприятие мира — это восхождение к ценностным пределам, идеалам. У Тютчева:

Блажен, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые,  
Его призвали всеблагие  
Как собеседника на пир!

Два понятия важны при определении возвышенного: *вершинность* (вершинные проявления природного и общественного бытия), воспринятая чувственно (воплощение вертикали, например, религиозные сооружения). Человек не может жить без *абсолютных* ценностей, которые выступают предельными целями и предельными критериями ценности для человека. Эти абсолюты, конечно, выходят за рамки обычного повторяющегося повседневного существования, они не выводимы из него, это ценности, для «измерения» которых нет человеческих возможностей и мер.

В прекрасном человек меряет собой окружающий мир, а в возвышенном человек меряет себя абсолютными окружающего мира, которые есть антипод всего относительного, они безотносительны. Возвышенное и есть абсолютное в относительном мире. Есть такие абсолюты и внутри человеческого существования, где

совпадают прекрасное и возвышенное. Это, например, истина. Нет предела истине и стремлению к истине. Любовь также беспредельна, требует полноты самоотдачи, полноты проживания. Душевная привязанность старосветских помещиков у Гоголя — это выражение прекрасного, а любовь у Родена — возвышенное. Есть явления, далекие от этически абсолютного. У Пушкина в «Пире во время чумы» из «Маленьких трагедий» председательствующий на пирушке во время эпидемии чумы провозглашает гимн чуме:

Итак, — хвала тебе, Чума!  
Нам не страшна могилы тьма,  
Нас не смутит твое призванье.  
Бокалы пеним дружно мы,  
И девы-розы пьем дыханье —  
Быть может... полное Чумы.

Человек бросает вызов уничтожающей всех чуме, противопоставляя этому бедствию свою духовную силу, благодаря которой он способен преодолеть страх перед наступающей чумой. Возвышенное воплощает внутренний рост человека. В прекрасном мы чувствуем радостное соглашение с миром, в возвышенном — внутреннюю бесконечность, бессмертие.

Прекрасное — однородность, гармония, непротиворечивость, переживаемая эмоционально. Возвышенное воплощает психологическое противоречие, которое нужно разрешить духовным усилием. В результате приложения этих сил перед человеком открываются новые горизонты. Если побеждает страх, то возникает паралич воли и неспособность действовать.

В эстетическом переживании возвышенного — переживании противоречивом, во внутреннем борении восторга и страха перед великим побеждает позитивное начало. Увлеченные и вдохновленные им, мы взлетаем вверх, мы парим над землей, ощущая раскрепощенность души, осознаем безграничность собственных духовных сил, ощущаем себя бессмертными. Вершина восприятия возвышенного — приобщение к небесам и чувство совпадения с бесконечным.

Прекрасное и возвышенное равно необходимы, они дополняют друг друга. Человеку нужны два мира — домашний,

воспроизводящий устойчивые и необходимые связи, и небесный, утверждающий безмерность, манящий и возвышающий его.

### 3. Сущность и особенности постижения трагического

Эстетика со времен Аристотеля занималась трагическим. Аристотель в дошедшей до нас в отрывках «Поэтике» размышляет о трагедии.

Сразу предупредим: не следует путать трагическое в обыденном понимании и эстетическое трагическое. Рассматривая эстетическое трагическое, необходимо выделять, с одной стороны, содержание, с другой — форму его освоения. В трагическом форма имеет особое значение, ибо в ней только и рождается эстетический эффект трагического.

Отнюдь не всякие неприятности и утраты составляют трагическое. Бывают в жизни ситуации, когда смерти нет, но есть трагическое. Так, пьесы Чехова «Дядя Ваня», «Вишневый сад» — трагедии, хотя Чехов называл их комедиями. И не всякая гибель трагична. Смерть может не быть трагична, если: 1) это смерть постороннего человека; 2) она естественна, это смерть очень старого человека.

В прекрасном и возвышенном мы обретаем мир, в трагическом происходит утрата человеческих ценностей. Но не каждая утрата трагична, и не все слезы трагичны. Сама трагедия выявляет масштаб тех ценностей, которые мы теряем. Сравним ариозо по поводу потери булавки в «Женитьбе Фигаро» Моцарта и вершины мировой оперы — трагедии «Отелло», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Травиата», «Аида» Верди; «Кольцо Нибелунгов», «Тристан и Изольда» Вагнера. Таким образом, в основе трагического *утрата фундаментально значимых для человека ценностей*. Утрата таких ценностей — слом, надлом человеческого бытия, и пережить эти утраты невозможно. Какие это ценности?

*Утрата Родины.* Шаляпин в эмиграции всю оставшуюся жизнь носит на груди ладанку с родной землей. Это духовная и витальная ценность любимого пространства.

*Утрата своего дела,* без которого человек не может жить, по существу — это утрата жизни, и потому она невозполнимая: певец, потерявший голос; художник, потерявший зрение; компози-

тор, лишившийся слуха. Трагедия невозможности творчества, которое для художника и есть жизнь.

*Утрата истины* — ценности, без которой люди тоже не могут жить, так как жизнь во лжи невыносима.

Добро, чистая совесть — ценности такого же плана. Вспомним болезненную совесть Бориса Годунова, которая начинает его терзать, и жизнь останавливается, ломается. Ломка жизни происходит в момент утраты ценностей. Для Раскольникова в «Преступлении и наказании» Ф. Достоевского расплата заключается не в осуждении и ссылке на каторгу, а в том, что он не находит себе места, оказывается изгоем среди других людей. Человек предпочитает гибель попранию нравственных основ жизни. Так, в повести В. Быкова «Сотников», посвященной Великой Отечественной войне, Рыбак с первой минуты выбирает компромисс, для Сотникова предательство неприемлемо, он остается нравственным существом и, идя на смерть, смотрит на мир с улыбкой. Трагедия любви заключается в том, что человек, обретший любовь, уже не может без нее существовать, не может жить без любимого. Свобода является столь же фундаментальной ценностью, человек свободен по своей сути, поэтому утрата свободы становится колоссальной трагедией. Все вместе это можно обобщить еще в одной ценности — смысле жизни. Там, где его нет, — жизнь абсурдна. У А. Камю мир лишен для человека смысла, и потому главный вопрос жизни — вопрос о самоубийстве.

Смысл жизни — это то последнее, интимное, что связывает нас с бытием. Тогда, когда он есть, стоит жить. Ситуация утраты возможностей общаться с другим человеком тоже утрата смысла жизни, что точно выражено в фильмах выдающегося режиссера XX в. М. Антониони.

Утраты — это первый слой трагического. Важен неизбежный, закономерный характер, скрытая сущность этих утрат. Когда утрата случайна — трагического нет. У греков рок, судьба воплощают именно неизбежность утрат. Почему это так? Человек пытается извлечь опыт из той жизни, в которой живет. Случайность — то, в чем невозможно ориентироваться и что невозможно предугадать. В трагическом для человека открывается правда жизни, и это то, что мы с неизбежностью не только открываем, но и теряем. Посредством трагического мы становимся вровень с глубинными

закономерностями бытия. Случайность вариативна, закономерность устойчива. Почему «Царь Эдип» — трагедия? Эдип убил отца и женился на собственной матери и тем самым нарушил две ценности, на которых держался архаический космос, — совершил убийство родственника и кровосмешение, и тогда начали действовать другие закономерности. Здесь присутствует не только объективное содержание, но и постижение истины, переживание и преодоление конфликта. Эта трагедия всегда волновала зрителей.

Искусство трагедии как жанра отлично от мелодрамы: в мелодраме все случайно, все события обратимы (заменяемы), торжество злодеев временно, в трагедии нет ничего случайного, все закономерно, гибель неизбежна. Трагедия — это всегда глубокое переживание. А. Боннар утверждал, что плакать трагическими слезами — значит понимать: не может быть иначе — вот истина, которую открывает нам трагедия. Через всю историю человечества проходит символически осмысленный рок. Трагедия всегда выражается в каких-либо символах. Слеза ребенка у Достоевского — эстетический символ трагедии.

Наконец, в трагическом мы постигаем *причину утраты*. Причины трагического — противоречия бытия человеческого, противоречия, которые не могут быть мирным образом разрешены, их еще называют антагонизмами. Покуда в мире есть антагонизмы, мир будет жить в трагическом. Часто антагонизмы выражают подлинную суть человеческих отношений, а если их много, тогда возникает трагическая культура и трагическая жизнь. Живопись Ван Гога — воплощение трагического мироощущения, сознания, живущего в неразрешимом антагонизме, где жизнь — это отсутствие самых существенных ценностей: надежды, смысла, любви. Ван Гог любил людей и не имел признания при жизни. В его картине «Ночное кафе в Арле» создана атмосфера, в которой человек может сойти с ума.

Какие антагонизмы составляют основу трагического? Во-первых, человек — природа, вечная борьба человека с природой. Человек вступает в борьбу с такими стихиями, с которыми договориться невозможно, и природа сминая человека.

Во-вторых, антагонизм человека с его собственной природой, и этот антагонизм неустраним. Бесконечность духовной сути человека, субъективное бессмертие человека вступает в неприми-

римые противоречия с телом человека, его смертностью, биологической ограниченностью. Вечный человеческий страх смерти связан с жадой преодолеть смерть. Условие нормальной жизни — это свобода от страха смерти, которую необходимо обрести невероятными духовными усилиями. Религиозное сознание через представление о бессмертии души помогает верующему избавиться от этого страха. Трагическое противоречие несет в себе каждый человек, и жизнь каждого человека трагична.

В-третьих, социальные антагонизмы. Сама динамика жизни человека определяет социальные антагонизмы. Социальный мир строится на непримиримых противоречиях: войны народов за территории, конфликты между классами, кланами, группировками, мировоззрениями. Противоречие между обществом и личностью является каждый раз посягательством на свободу личности. Иногда этот конфликт приобретает более банальные формы, но он не менее трагичен: среда поглощает человека, сжигает его. Внутренние конфликты присущи и самой человеческой личности, которая по-разному осмысливается в разных культурах. Так, в культуре классицизма это конфликт между долгом и чувством, общественной нормой и личным желанием: Федра погибает потому, что не может выполнить долг. Человеку нужно сделать выбор между чувством и долгом. В фильме Б. Бертолуччи «Последнее танго в Париже» это раскрыто с потрясающим трагизмом. Рок и противостоящий року человек — самое первое противостояние в греческой трагедии. Возможны разные степени несвободы в отношении к судьбе, но изначально люди — игрушки в руках судьбы. Трагическая вина обуславливает проявление максимума свободы в трагической ситуации. Человек, осознав неизбежность своей гибели, свободно и ответственно выбирает гибель. В противном случае это будет отказ от своей судьбы. Кармен не может лукавить, быть свободной для нее важнее, чем врать. И своей гибелью Кармен утверждает свободу и любовь. Она виновата в своей гибели, и это трагическая вина, но героиня не может отказаться ни от любви, ни от свободы.

Зачем людям нужно воссоздавать и воспринимать трагическое в искусстве? Это сложный процесс, где рациональное связано с эмоциональным, бессознательное с сознательным. Логика восприятия трагического начинается с погружения в бездну ужаса,

страха, страдания. Это потрясение, мрак, почти схождение с ума. Аристотель утверждает: переживание трагедии в единстве чувства страха и сострадания. И вдруг во тьме возникает свет. Разум и добрая воля имеют колоссальное значение в жизни человека. На уровне переживания происходит почти мистический переход слабости в силу, тупика в рассвет. Мрак уходит из души, мы начинаем испытывать чувство, которое не испытать нельзя. Греки назвали эту трансформацию катарсисом, очищением души. Ради этого существует трагическое.

Важные моменты восприятия и переживания трагического состоят в том, что в переживании ужаса есть страдание и сострадание: я становлюсь другим, поднимаюсь до страданий другого, уже в этом возвышаюсь. Мы поднимаемся до понимания того, что происходит, и это тоже есть выход из ситуации. Мы постигаем не только неизбежность утрат, но и масштаб и значение тех ценностей, которые утрачены. Воспринимая трагедию Шекспира, мы хотим любить, как Ромео и Джульетта. Происходит приобщение к фундаментальным ценностям на самом глубоком уровне. Эти ценности компенсируют понимание безвыходности положения. Пессимизм разума рождает оптимизм воли, по мнению А. Грамши. И это есть момент истинного возвышения человека: я настаиваю на свободе, любви. Истинно человеческие начала торжествуют в человеке, не сдают своих позиций, продолжают жизнь (Бетховен: «Жизнь есть трагедия, ура!»). Для человека это каждый раз самоутверждение. Мужество как внутренняя сила, верность чему-то, воля к жизни, связь человека с жизнью, ее ценностями утверждаются в трагическом. Именно поэтому трагическое неустранимо и необходимо в нормальной человеческой культуре.

#### **4. Комическое: сущность, структура и функции**

Существуют некоторые элементы структурного сходства трагического и комического: в комическом основании тоже является определенное противоречие; и в трагическом и в комическом происходит утрата ценностей, но абсолютно разных. Обобщенное выражение трагического — очищающие слезы, комического — смех.

Нередко комическое отождествляется со смешным. Но важно помнить, что комическое не равно смеху, смех имеет разные причины. Смех в комическом — это реакция на определенное содержание.

В каком-то смысле вся история человечества — история смеха, но это и история утрат. Что же такое комическое? Каковы его функции и структура?

В обществе существует потребность в духовном преодолении того, что утратило право на существование. В мире человеческих ценностей появляются ложные ценности, или псевдоценности, антиценности, объективно выступающие помехой социокультурному существованию человека. Комическое является способом переоценки ценностей, возможностью отделить мертвое от живого и похоронить то, что уже отжило. Но чем меньше какое-либо явление имеет право на существование, тем больше у него претензий на существование. Разоблачение псевдоценности достигается смеховой реакцией (Н. В. Гоголь, из заметок к «Ревизору»: «Насмешки боится даже тот, кто уже ничего не боится на свете»).

В древних культурах уже был механизм ритуального смеха. Смысл комического — унижение и тем самым переоценка определенных социально ранжированных ценностей. Не случайно, что перед социальными переворотами происходит взрыв комического творчества. Смех разоблачает устаревшие ценности и лишает их пиетета. Средневековый карнавал выполнял функцию сомнения в ценности королевской власти, в безусловности установлений церкви, и это был резерв развития. Здесь действует механизм переворачивания ценностей, способствующий изменению пропорций мировосприятия. В гротескном осмеянии снимались телесные запреты, совершалось пиршество плоти, что способствовало бестрепетной ее переоценке. Истоки русского мата — в его карнавальном характере. Использование этой лексики как нормы в России в настоящий период, когда старые ценности уже отвергнуты, а новые еще не состоялись, по меньшей мере, неуместно, а точнее, разрушительно.

Но в комизме не все сводится к отрицанию. Вместе с отрицанием происходит и некоторое утверждение, а именно утверждается свобода человеческого духа. Смеясь и играя, человек отстаивает свою свободу, возможность преодоления любых границ.

Маркс замечал, что человечество смеясь расстается со своим прошлым. Комизм — это утверждение творческих сил, новизны, идеалов, ибо отрицание ложных ценностей происходит при доминировании положительного начала. Но может быть скабресный смех, и смех, вызванный проявлением телесности (пошлые анекдоты), и смех цинический — над всем, включая святыни, с позиций отрицания всего и вся.

Определяя структуру комического, необходимо отметить, что это единственная эстетическая ценность, в которой субъект выступает не только реципиентом, приемником информации, но и творцом. В комическом не нужна постоянная дистанция, субъект должен разрушить ее, примерив на себя комическую маску, вступив в свободные игровые отношения с реальностью. Когда это получается, и возникает комическое.

Подчеркнем, что комизм возникает тогда, когда есть некое противоречие в объекте. Чтобы стало смешно, некая антиценность должна быть проявлена в несообразности объекта. В эстетике это называется *комическое несоответствие*. Вначале это внутреннее несоответствие в объекте. В свете идеала несообразность становится нелепой, абсурдной, смешной, разоблачительной. Условием комического отношения является духовная свобода человека, тогда он способен на осмеяние.

*Комическое несоответствие — форма существования комического, так же как трагический конфликт — форма бытия трагического.* Отсюда две взаимосвязанные способности субъекта. Первая — *остроумие*, способность создавать комическое несоответствие, соединять несоединимое (в огороде бузина, а в Киеве — дядька; стрелять из пушки по воробьям). Другие варианты несоответствий: несовпадение сущности и явления, формы и содержания, замысла и результата. В результате возникает некий парадокс, обнажающий странность данного явления. Эффект комического всегда рождается по принципу метафоры, как в детском анекдоте: слон вымазался в муке, посмотрел на себя в зеркало и сказал: «Вот это пельмень!»

Вторая способность субъекта, определяющая грань эстетического вкуса, — способность интуитивно чувствовать комическое несоответствие и реагировать на него смехом — *чувство юмора*. Если анекдот объяснять, он все теряет. Объяснить комическое

невозможно, комическое схватывается сразу и целиком. Существенная черта — интеллектуальность комического как необходимость проявления остроты ума; для дураков комического не существует, оно ими не определяется. Одна из распространенных форм выявления комического несоответствия, предполагающая остроту ума, — противоположность между смыслом и формой выражения. Например, у А. П. Чехова в «Записных книжках» немка заявляет: «...мой муж большой любовник ходить на охоту»; дьячок в письме к жене в деревню сообщает: «...посылаю Вам фунт икры для удовлетворения Вашей физической потребности»; там же у Чехова: «действующее лицо так неразвито, что не верится, что оно было в университете»; «маленький, крошечный школьник по фамилии Трахтенбауэр».

Обратимся к модификациям комического, и, прежде всего, это модификации объектного характера:

1. Чистый, или формальный, комизм. Формальным возвышенное или трагическое быть не может. Прекрасное, как мы видели, может, форма прекрасного самоценна. Формальный комизм, лишенный малейшего критического содержания — это игра слов, шутка, каламбур, например, у С. Маршака в стихах о рассеянном герое: «Вместо шапки на ходу он надел сковороду!» Формальный комизм — это парадокс в чистом виде, эстетическая игра ума, являющаяся «технологической» основой последующих форм комизма. В этом случае смеются не над чем-то, а вместе с чем-то. На этой основе возникает содержательный комизм.

2. Юмор — одна из модификаций содержательного комического. Юмор — комизм, направленный на явление, положительное в своей сути: явление настолько хорошо, что мы не стремимся уничтожить его смехом, но ничего не может быть идеальным, и некоторые несоответствия и вскрывает юмор). Юмор — смех мягкий, добрый, сочувствующий. Он придает человечность явлению (так, по отношению к друзьям возможен только юмор). Старый анекдот из серии ответов Бога на претензии попавших после смерти не в рай, а в ад: на просьбу священника сельского прихода исправить допущенную несправедливость, ибо он оказался в аду вместо гуляки и пьяницы, водителя местного автобуса, Бог отвечает: «Все справедливо, ибо, когда вы читали молитву в храме,

вся ваша паства спала, когда же этот пьяница, гуляка и дебошир вел свой автобус — все его пассажиры молились Богу!»

3. Сатира предполагает более сильную эстетическую критику, чем юмор. Она направлена на явления, отрицательные по своей сущности. Сатира выражает отношение к явлению, в принципе не приемлемому для человека. Сатирический смех — это смех жесткий, злой, разоблачающий, уничтожающий. В искусстве сатира и юмор неразрывно связаны, одно незаметно переходит в другое — как в произведениях Ильфа и Петрова, Гофмана. Когда речь идет о кризисных и жестоких временах, юмор отходит на второй план и доминирует сатира.

4. Гротеск — комическое несоответствие в фантастической форме (например, у Гоголя нос уходит от хозяина). В основе гротеска — гипербола порока, доведение его до космических масштабов. У гротеска две стороны — насмешническая, издевающаяся, и игровая. Не только ужас, но и восторг вызывают крайности жизни.

Чистый комизм, юмор, сатира, гротеск — в такой последовательности нарастает комическое.

Ирония и сарказм — еще две категории комического, субъектные модификации, обозначающие определенный тип позиций, особенностей комического отношения. Ирония — это комизм, завуалированный субъектом. В иронии два слоя — текстовый и подтекстовый. Подтекст как бы отрицает утвердительный текст, образуя с ним некоторое противоречивое единство. Ирония — скрытый комизм, хула под видом похвалы. Поэтому она также требует интеллекта.

Сарказм — антипод иронии. Это открытое эмоциональное выражение протестной позиции, сопровождающееся гневной интонацией.

Подводя итоги, необходимо отметить, что появление эстетических ценностей глубоко закономерно и необходимо, между собой они внутренне связаны, образуют систему, конкретизирующую социокультурную ситуацию. Любые эстетические ценности есть превращенная форма выражения ситуации человека и мира его ценностей. Вся наша жизнь — попытка создать свой мир и получить удовлетворение от его обустройства. Это многоплановое действие, которое описывается в том числе эстети-

ческими ценностями прекрасного, возвышенного, трагического, комического.

Прекрасное — ситуация гармонии человека со своим ценностным миром, та зона, которая доступна человеку, зона свободы и соразмерности.

Возвышенное — принципиально иной поворот экзистенциального круга, выход за его пределы, борьба за новые ценности, стремление расширить себя духовно, утвердить себя на новом уровне. Здесь человек оказывается на грани не только обретения и роста, но неизбежности утраты ценности, сокращения человеческого мира, и это уже переход к другой эстетической ценности.

Трагическое выражает неизбежность для человека утрат фундаментальных ценностей; победа жизни происходит на ограниченной территории.

Комическое — антипод трагического. Мы свободно боремся за новые ценности, добровольно отказываясь от части жизненного мира. Комическое — великий санитар культуры.

На границах существуют симбиозы: возвышенно-прекрасное — прекрасное, уходящее в бесконечность; трагикомическое — комическое по форме, трагическое по сути, смех сквозь слезы (Дон Кихот, герои Ч. Чаплина; несовершенства внешнего порядка не совпадают с несовершенством по сути, страдающий человек тоже может быть смешным).

Эстетическое сознание, не будучи рациональным по своему характеру, сохраняет ориентирование человека в существенных ситуациях жизни, и в этом *мировоззренческое значение эстетических ценностей*.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. В чем объективные основания прекрасного?
2. Что выражено в категории «прекрасное»?
3. Что такое формальная красота?
4. Что такое прекрасная природа?
5. Какого человека мы называем прекрасным?
6. В чем сущностные признаки возвышенного?

7. В чем особенность переживания возвышенного?
8. В чем объективные основы трагического?
9. В чем сущность трагической ситуации?
10. В чем особенности переживания трагического?
11. В чем сущность комического?
12. Все ли, что вызывает смех, можно считать комическим?

Почему?

13. Каково основание выделения модификаций комического?
14. Приведите пример взаимодействия эстетических ценностей.

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бычков В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. М. : Гардарики, 2012. 556 с.

*Каган М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.

## **ФЕНОМЕН, СУЩНОСТЬ И СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ИСКУССТВА**

Проблема определения сущности искусства. — Социокультурная необходимость и генеральная функция искусства. — Искусство как информационно-коммуникативная деятельностная система. —

Основные функции искусства

### **1. Проблема определения сущности искусства**

Прежде чем рассматривать искусство, остановимся на соотношении эстетического и художественного, двух сторон предмета эстетики. Это важно для понимания целостности эстетики как философской науки.

Сегодня большинство эстетиков признает невозможность редуцировать художественное к эстетическому. Художественное больше эстетического, оно включает и другие составляющие, которые не сводятся к эстетическому.

Здесь необходимо ответить на два связанных вопроса: 1. Что есть в художественном эстетического? 2. В чем художественное не совпадает с эстетическим?

Само художественное отношение к миру базируется на эстетическом отношении к миру, что проявляется и на уровне художественного содержания, и на уровне художественной формы. В художественном содержании эстетический взгляд на мир остается важнейшим и основополагающим: искусство продолжает раскрывать эстетическую содержательность мира, включая и безобразное, и ужасное, и низменное. Это сложилось исторически: Шекспир, например, показывал уродства мира, и это позднее не устраивало классицистов в Шекспире. Но сама художественная форма, художественный текст остаются в любом случае эстетически совершенными. Эстетическое совершенство — это закон организации художественного текста. Уродство так моделируется в искусстве, что мы получаем удовольствие от самого моделирования. Наслаждение уродством опосредовано совершенством видения и оформления мира,

структуры художественного высказывания. Отсюда и вытекает эстетизм воздействия искусства.

Один из важнейших мотивов обращения к искусству — испытать эстетическое наслаждение, наслаждение от мастерства, игры. И если на уровне быта эстетическое отступает под напором прозы жизни, злобы дня, то в искусстве эстетическое начало необходимо существует. Но это не означает, что в искусстве можно все свести к эстетическому. Здесь нужно иметь в виду ряд особенностей. В основе искусства иная социокультурная необходимость, чем та, что порождает эстетическое отношение к миру. Необходимость эстетического отношения — необходимость непосредственной чувственно-эмоциональной гармонизации с миром. И эта необходимость вполне реализуется в пределах созерцательного отношения к действительности. Искусство создается и существует исходя из других, гораздо более сложных задач, связанных с задачами социокультурного функционирования и развития.

Отсюда и специфика художественного отношения к миру: если эстетическое отношение к миру вполне исчерпывается субъект-объектной связью, то в искусстве гораздо более сложная структура отношений. Искусство — это еще и отношение человека к другому человеку, в художественном творчестве непременно присутствует связь с восприятием. Искусство — это система, включающая по меньшей мере три звена: художественное творчество, художественное произведение, художественное восприятие. Отношение художника к миру здесь связано с отношением к восприятию, и воспринимающий искусство благодаря художнику начинает постигать мир. Это во-первых.

Во-вторых, художественное не равно эстетическому и по информационному содержанию. Художественное — сложный *синтез* эстетического и предметно-познавательного отношений, плюс морально-нравственная, мировоззренческая и, возможно, религиозная содержательность. Искусство становится интеграцией духовных ценностей культурной эпохи.

И в-третьих, различна форма бытия эстетической и художественной информации. Эстетическая информация имеет конкретно-чувственный характер, это способ бытия эстетического. При эстетическом контакте с миром не происходит удвоения реальности. Для искусства характерно особое удвоение реально-

сти. Возникает реальность, благодаря которой живет художественная информация. Не случайно в определенных культурах искусство начинает существовать как утопическая модель общества. В истории культуры известны попытки построить жизнь по законам искусства: романтики, русские символисты (Иванов, Блок). В итоге искусство значительно выходит за пределы того, что дает эстетическое отношение.

Искусство способно на многое, но лишь в определенном плане; изменить мир только с помощью искусства нельзя, ибо оно воздействует лишь на духовную сторону человека.

**Феномен искусства:** искусство сопутствует человеку на протяжении всей истории его существования, но, бесспорно, искусство возникает вместе с современным типом человека в рамках первобытной культуры. Почему искусство, когда-то возникнув, не исчезло? Многие ведь исчезло, что существовало в первобытной культуре, например, магия, тотемизм. Но искусство — феномен со своей историей, хотя оно не выполняет прямой практической задачи. Магия для первобытного человека имела практическое объяснение и назначение, искусство никогда не отличалось такой практической направленностью. Проходя через всю историю человечества, оно переживало неблагоприятные времена, но даже в такие сложные периоды не бездействовало.

Искусство притягивало к себе лучшие силы человечества. В XX в. возникли идеи, что наука и научное развитие выше искусства, и в итоге наука заменит искусство. Нужен ли Бах и Блок человеку, который летает в космос? Теорий конца искусства было немало, особенно в XX в. Несмотря на это, искусство существовало, развивалось и будет существовать столько, сколько существует человек.

Далее нужно отметить, что искусство не существует как некое нерасчлененное неоднородное явление. То, что мы называем искусством, это система различных его видов и продуктов художественной деятельности. Проблема перехода между искусством и неискусством очень остро была поставлена в XX в. Искусство — великий Протей, который принимает форму той деятельности, в которой оказывается.

И, наконец, еще одна особенность искусства — его универсальность: а) нет народа, у которого не было бы искусства; б) оно

обращено к любому человеку; в) в искусстве синтезируются и раскрываются все основные типы духовного отношения человека к миру, искусство универсально как модель, двойник человеческой духовности. Оно универсально и в плане возможности вобрать в себя многообразие мира, в котором живет человек. *Искусство воплощает все, что существует и значимо для человека* (содержательная, информационно-смысловая универсальность); г) универсален художественный язык искусства. Искусство говорит на многих языках, оно великий полиглот. Само искусство отбирает, что ему подходит, а что — нет. По силе воздействия искусство можно сравнить только с религией; д) искусство универсально функционально, оно способно удовлетворить целому комплексу довольно сложных потребностей культуры и человека. Искусство меняется и остается тем же, оно сохраняет себя как искусство.

Проблема определения сущности искусства и тем самым обозначения его границ возникает исторически.

1. Первой трактовкой, появившейся в Древней Греции, является концепция *искусства как мимезиса*: искусство — это подражание действительности. В дальнейшем эта трактовка получает развитие в рассмотрении искусства как познания действительности, или гносеологического феномена. Постигание мира считается главной задачей искусства. Познавательная доминанта искусства столь важна, что Леонардо да Винчи называл живопись наукой, он так и говорил «наука живописи». Затем в марксистской эстетике доминирует подход к искусству как познанию, специфической художественно-образной форме отражения действительности. И вплоть до XX в. эта трактовка доминировала.

В XX в. уже сформированная модель искусства стала претерпевать существенные изменения, так как появилась, например, живопись, которая ничего не изображала. В музыке произошло такое же резкое изменение языка, связанное с исчезновением тональности, темперированного строя, особого звукоряда (новая венская школа — А. Берг, 1885–1935; А. Шенберг, 1874–1951). Вопрос о специфике и границах искусства возник с особой остротой. Сложилась две традиции. Одна исходила из ориентации на классическую, жизнеподобную модель искусства и указывала: вот

это — искусство, а это — нет. Так, советская эстетика рассматривала буржуазное искусство XX в. как не искусство, например, творчество П. Пикассо, С. Дали. Другая утверждала противоположное: искусство — дело самого автора, сущность и специфика искусства в том, что произведение — индивидуальное творчество самого создателя. И в этом случае снимаются любые качественные определения искусства, границы между произведением и действительностью сомнительны. Это породило еще один подход, обостривший проблему специфики искусства. В его основу была положена социально-конвенциональная идея, получившая развитие в американской эстетике (институциональная теория). Искусство — это определенные конвенции, реализуемые социальным институтом. Все, что попало, например, на выставку, это искусство. Такой подход отражает реальное функционирование искусства в обществе, осуществляемое через социальные институты, но это уход от вопроса о сущности искусства в сторону выделения одной из особенностей его функционирования. Здесь искусство — набор действий, продуктов и взаимодействий, которые принято характеризовать как искусство; искусство уже именуется как артефакт, т. е. то, что создано. Так, писсуар, помещенный М. Дюшаном в пространство художественной выставки и названный им «Фонтан», стал началом нового художественного направления XX в.

2. Вторая трактовка, связанная с миметической концепцией, рассматривала **искусство как эстетическое освоение мира** — раскрытие эстетических ценностей, эстетическое преобразование мира, путь к утверждению эстетического идеала. Ряд художественно-стилевых направлений утверждали именно эту трактовку. Для классицизма характерно конструирование идеальной, эстетически совершенной реальности: красоты и величия природы, человека, поступка. Романтическая эстетика считала сущностью искусства драматическое преодоление низкой «прозы жизни» совершенной реальностью, где только и живут идеальные эстетические и нравственные ценности, поэтому искусство приближает человека к вершинам духа. Современная эстетика рассматривает искусство как более сложную по своему содержательному заданию деятельность, где воздействие, а не эстетическая задача выходит на первый план.

3. С древних времен на искусство смотрели как на форму **творческой деятельности**. Третья трактовка рассматривает искусство как созидание новых духовных предметов и новых духовных миров.

Русский философ начала XX в. Н. Бердяев рассматривал искусство, художественное творчество как движение к высшим смыслам мира.

Представление о том, что искусство — создание абсолютно новой реальности связано с художественной практикой XX в. Художник создает новую предметность, новую вещь. В XX в. реальностью стал дизайн, промышленное искусство, радикально преобразующее формы социокультурного мира.

4. Следующая трактовка — **искусство как игра**, некая условная деятельность по некоторым правилам, от которой мы получаем удовольствие. Эта позиция тоже уходит корнями в историю. Эстетика барокко именно так трактовала сущность искусства. В XX в. Й. Хейзинга (1872–1945) — нидерландский ученый, культуролог обосновал игровую природу поэзии. Можно ли сказать, что это универсальный признак искусства? Да, искусство всегда играет с миром, с которым работает. Для XX в. эта теория особенно привлекательна, поскольку именно в это время культура совершает крен от содержания к технологии, к способу бытования. Но, будучи универсальной, игра не может быть универсальным объяснительным принципом искусства.

5. Искусство как **самовыражение**. Искусство авангарда XX в. настаивает, что оно является способом самораскрытия, самоутверждения субъекта. Искусство там, где есть свободное самовыражение субъекта, эстетическое и иное. Но искусство обеспечивает самовыражение человека только на основе решения других содержательных и формальных, творчески-созидательных и коммуникативных задач. Поэтому сводить к самовыражению сущность искусства вряд ли обосновано.

6. **Теория искусства как коммуникативной деятельности**, специфического способа связи между людьми. Отсюда понимание искусства как особого языка (А. Белый, символисты). Во второй половине XX в. эта трактовка развивается в теории искусства как знаковой системы. В работах Ю. М. Лотмана (1922–1993) — литературоведа, культуролога, семиотика, главы

тартуско-московской структурно-семиотической школы гуманитарных исследований дан анализ языка искусства как специфического способа моделирования и передачи информации о мире. Особую трактовку этот подход к искусству получил в теории М. М. Бахтина (1895–1975): он понимает искусство как духовное общение, особое взаимодействие, которое совершается в пространстве художественной деятельности и художественного продукта — произведения искусства.

7. Психологические трактовки искусства, рассматривающие его как *способ психологической обработки* человека, соединяющие сущность искусства с его психологическим воздействием. Психология активно развивается в XX в., и на этой почве возникает множество теорий искусства. Это и понимание искусства как компенсаторной деятельности, сублимации либидо в творческой форме — фрейдистский вариант. Искусство как катарсис и социальная «техника чувств» — теория Л. С. Выготского (1896–1934). Появляется и психотерапевтическое толкование искусства.

Очевидно, что искусство — это тот механизм культуры, который предлагает людям различные способы эмоционального отношения к миру. И этот подход правомерен, но недостаточен, он, как и другие подходы, остается частным, не несущим в себе необходимой объяснительной силы.

Недостатки перечисленных подходов состоят в том, что, во-первых, эти подходы выделяют какие-то стороны искусства, тогда как феномен искусства — целое, не сводимое к отдельным конкретным сторонам. Во-вторых, сведение искусства к одной из трактовок неправильно, потому что в культуре существует множество форм, видов деятельности, и познанием занимается, например, и множество других явлений культуры. Если искусство работает так же, как и другие виды культуры, тогда зачем оно? Зачем его хорошо известная специфика?

Именно поэтому во второй половине XX в. в эстетике вырабатывается новое понимание искусства. Возникает интегративный подход, дающий возможность целостного его понимания. В российской эстетике этот подход представлен в работах М. С. Кагана: на основе системного анализа человеческой деятельности он создает модель искусства.

Каган выделил четыре типа человеческой деятельности: познавательную, ценностно-ориентационную, преобразовательную (трудовую), коммуникативную (общение). Три из них носят субъект-объектный характер: трудовая деятельность — человек преобразует мир; познавательная — человек получает объективную информацию о мире; ценностно-ориентационная — человек получает информацию о значимости для него мира. Четвертая, общение, — это субъект-субъектная деятельность, направленная на другого субъекта, в ходе которой человек изменяется и сам. Если представить концепцию Кагана графически, то получится «конверт», по углам которого находятся эти виды деятельности, а в центре — искусство, художественная деятельность, которая рождается как синтез равноправных деятельностей. Искусство, таким образом, трактуется как уникальная часть человеческой культуры, которая синтетически-целостно удваивает весь человеческий опыт. Такая трактовка сущности искусства тоже не бесспорна (трудно признать равноправие всех четырех видов деятельности), но положительный смысл этой концепции — целостный взгляд на искусство — важнее минусов.

Этот синтетический взгляд связан с появлением в XX в. другого новшества — системного подхода, который рассматривает искусство как подсистему единого социокультурного мира. Система — органическое единство определенных элементов, которое больше, чем эти элементы, не сводится к ним, любой элемент в системе приобретает производные от нее качества.

Объяснить специфику искусства возможно, только поняв место искусства в целостной системе культуры.

## **2. Социокультурная необходимость и генеральная функция искусства**

От чего зависят сущность и специфика той или иной подсистемы? Если исходить из системного подхода — от той особой роли, миссии, сверхзадачи, которую эта подсистема выполняет по отношению к целому. Назовем это генеральной функцией. В науке генеральная функция — добывание знания, в религии — общение человека к Богу и гармонизация его с высшим началом, в морали — регуляция человеческого поведения в поле игры раз-

личных человеческих интересов. В искусстве этот ответ не может быть однозначным. Зачем нужна деятельность, которая создает и передает художественную информацию? Надо понять ее генеральную функцию, сверхзадачу искусства, ради которой оно существует. В чем закономерность и неизбежность существования искусства в том виде, в каком мы его знаем? Здесь необходим исторический подход — анализ происхождения искусства. Этот подход был реализован в работах первого заведующего кафедрой эстетики Уральского государственного университета А. Ф. Еремеева. Если обратиться к функционированию искусства во всех исторических эпохах, а не только в первобытности, становится понятно, что нужно выявить социокультурную необходимость и генеральную функцию искусства.

Идея искусства как неотъемлемого компонента социокультурного мира ориентирует нас на выявление специфической необходимости возникновения и функционирования искусства. Истоки искусства нужно искать в принципиальных особенностях человеческого отношения к миру. Исходным, базовым уровнем человеческого отношения к миру является практическое отношение, преобразование человеком действительности совместно с другими людьми. Человек — это, прежде всего, материальное существо, и основа человеческой жизни материальна. Но человек — существо не просто практическое, он наделен механизмом сознания — механизмом программирования и саморегуляции деятельности. Сознание — это реальность идеального, мир идеального, способ получения информации, который присущ только людям.

Формирование практического отношения к миру связано с уровнем практического сознания. И это такое сознание, которое существует только вместе с практическим отношением к миру, на базе практики. Субъект практики и практического сознания совпадают. В функциональном плане это сознание от начала до конца имеет задачи универсального обеспечения практического процесса, его цели состоят в получении информации, необходимой для ориентировки в практической деятельности, выработке программы практики. Здесь человек живет в реальности, очерченной радиусом практики, это сознание не может дать фундаментальных истин, для него существует только то, что включено в практический процесс. Человек может быть ограничен

практическим сознанием. Бездуховность, эгоизм, потребительство, агрессивность, страшная узость горизонта — вот характеристики этого сознания. Но развитие всего мира человеческой культуры приводит к возникновению качественно нового уровня сознания. И это связано с социальностью человека: люди должны делать что-то не только в соответствии с потребностью своего «живота» или сексуальной потребностью. Например, люди должны воспитывать своих детей в системе отношений определенного типа общества.

В своем собственном деятельностном существовании сознание невероятно усложняется. Создается сложная система социальных опосредований, которая дистанцирует человека от своего собственного начала. Возникает качественно новый уровень отношения человека к миру. Этот уровень может быть назван духовным — духовное сознание.

Духовное сознание — особое сознание, которое становится важнейшей характеристикой природы человека. Особенности этого сознания состоят в том, что это сознание в своем существовании отрывается от материальной основы, в рамках которой существовало. Сознание превращается в *самостоятельную реальность и самостоятельную деятельностную силу человека*, начинает жить самостоятельной жизнью, становится свободным и уже не в принципе, не в возможности, а в действительности.

Автономия сознания, самостоятельная его жизнь, во-первых, выражается в предметном отношении к миру: оно прорывает границы практической реальности, мира, в котором живет человек. Бесконечный Космос открывается только освободившемуся сознанию. До этого человек, образно говоря, смотрел себе под ноги, а когда увидел небо, то, как утверждает Кант, оно потрясло человека. Происходит прорыв и открытие мира, бесконечной реальности, частью которой является человек. После этого все явления воспринимаются на фоне мира. Эта большая реальность имеет выход за чувственные стороны, у человека возникает желание заглянуть за горизонт, за пределы чувственного опыта, предвидеть, что там дальше. Сознание расширяется, начинает узнавать сверхчувственную реальность. Открываются явления и сущности, основания, которые не имеют отношения к практике. Во-вторых, сознание открывает самое себя, становится мощ-

ным механизмом внутренней самопроекции. Возникает субъективное для-себя-бытие человека, реальность, имеющая внутреннюю жизнь. И открывается удивительная глубина сознания, его бездонность, внутренняя неисчерпаемость. Уникальность и субъективность духовного сознания реализуются в образе «я»; человек начинает существовать как «я», видя в этом свое отличие от других. И эта уникальность совпадает с осознанием собственной свободы: когда человек становится «я», он становится субъектом. Быть субъектом означает быть внутренним основанием собственной деятельности, осуществлять свободный выбор. Еще одно — бесконечный и бессмертный характер духовной субъективности. Пока сознание этого не осознавало, его для себя не было. Сознание не может пережить собственного начала и финала. Идея бессмертия души — это результат природы самого сознания.

Сознание становится реальностью, у которой существуют свои собственные потребности, интересы, логика собственного самостоятельного отношения к миру. Например, вопрос «Зачем я живу?» для практического сознания не существует, это вопрос только для сознания как самостоятельной силы. И далее рождаются новые вопросы: от каких оснований мира и от каких потребностей зависит мое существование?

Сознание как субъект, как самостоятельная свободная сила — это и есть дух.

Возникают потребности сознания как субъекта — это потребности снять информационную зависимость от мира, научиться ориентироваться в мире, породниться с миром, избавиться от чувства опасности. Мир становится своим, когда сознание сливается с ним в особом информационном контакте. Второй тип потребностей, которые присущи духу, — это самоутверждение в мире — я есмь — как подтверждение своей свободы, самостоятельности, это потребности самоутверждения перед лицом тех реальностей, с которыми имеет дело человек, — природы, общества. Еще одна особенность сознания состоит в том, что оно не может не вступать в ценностные отношения с миром, но эти ценности уже не могут быть утилитарными, ибо они уже не связаны с материально-практическим целеполаганием. Важная характеристика духа — его неутилитарность, мир для духа становится самоценным.

Каким образом можно удовлетворить эти потребности? У человека нет биологических механизмов, чтобы снять напряжение между миром и сознанием, удовлетворить эти потребности можно только путем культуры. Ответом на эти потребности сознания стала *духовная культура — система способов и результатов духовного освоения мира человеком*. И ее необходимо было защитить от власти материального, приобщить к ней обычных людей.

В обществе возникла *необходимость в специализированной деятельности по выработке духовности, универсальному духовному освоению мира и органичному приобщению каждого человека к его процессу и результату*. Особая территория и подсистема культуры — искусство явилось тем механизмом, силой, пространством, в котором культивируется духовное богатство человеческого мироотношения.

### **3. Искусство как информационно-коммуникативная деятельностьная система**

Искусство, конечно, специфический вид человеческой деятельности. Это особая деятельностьная система, включающая неразрывную связь деятельности и ее продукта. Искусство — это деятельность по созданию, воплощению, передаче и усвоению художественной информации.

Искусство представляет собой *систему деятельности*: художественное творчество — художественное произведение — художественное восприятие. Эта система формирует некое социально значимое содержание, которое не имеет витального характера (практического или биологического значения). Зачем нужна эта деятельность, мы только что выяснили.

Искусство как некая целостность не только передается из поколения в поколение, но и меняется вместе с историей. Искусство — мощный механизм культуры, способ накопления мирового опыта. Искусство — часть ненаследственной памяти коллектива. Искусство — особая ментальная территория общества, особый механизм понимания мира, выработанный культурой, человечеством. Искусство воспроизводится на уровне общества, и продукты искусства надындивидуальны в своем значении. Наука надличностна, искусство — всеобщелично. Интересно, что эффективность

искусства имеет параметры: сколько человек прочитали книгу, посмотрели фильм. Искусство — способ мыслить и чувствовать для миллионов людей. Выдающийся российский психолог Л. С. Выготский говорил, что искусство — это социальная техника чувств. Искусство — это вырабатываемый одним человеком способ переживать мир другими людьми, арсенал чувств для человечества. И не только чувств — всей духовной сферы, ее содержания, форм, творческих сил, ее порывов, исканий и открытий.

#### 4. Основные функции искусства

Искусство многолико и полифункционально. Полифункциональность искусства акцентировала герменевтическая традиция (М. М. Бахтин «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве», 1924): своеобразие искусства может быть понято только через отнесение к системе культуры. Задача культуры — сделать мир очеловеченным, и искусство решает эту задачу, возникая как средство сохранения и развития духовного начала. Искусство — это познание, творчество, эстетическое освоение мира, наслаждение, развитие личности, общение, воспитание человека. Все это в искусстве есть во все времена, но в разные периоды развития культуры что-то выходит на первый план.

Отметим сразу, что нельзя идеализировать воздействие искусства, необходимо учитывать следующие факторы: 1) на некоторых людей искусство не может воздействовать, так как оно им недоступно в силу социальных причин; 2) враждебные духу утилитарные, прозаические, пошлые силы жизни тоже борются с искусством и часто побеждают в этой борьбе; 3) не все люди подготовлены к восприятию искусства, аудитория может не владеть языком искусства. Искусство требует, чтобы его понимали, но оно очень специфично. Великое искусство требует великих сил не только от создателя, но и от зрителя. К искусству надо общаться с детства, иначе его воздействие на аудиторию будет ограниченным; 4) всегда находятся антихудожественные силы — идеологи, пропагандисты, использующие искусство прагматически, а искусство исходит из доверия к душе человека, из интимного отношения, на которое и рассчитывает.

В результате специфического воздействия искусство производит в людях и обществе определенные значимые изменения, определенные эффекты, и это система конкретных социокультурных функций искусства. Искусство — двойник духовной культуры, все функции духовной культуры искусство тоже выполняет. Генеральная функция определяет отношение искусства к культуре: искусство в полном смысле слова оказывается плоть от плоти и дух от духа культуры. Языки, выработанные в культуре, становятся языками искусства. Искусство возвращает человеку не только духовность, но и целостность мироотношения.

Системность функций искусства определяется целостностью культуры и взаимосвязью ее основных компонентов. В процессе социокультурного развития меняется-дополняется набор основных функций искусства. Рассмотрим направления функциональных ориентаций искусства.

***Первая группа функций искусства определяется задачей художественного освоения мира.*** Сюда включаются такие функции, как: 1) познавательная — познания мира; 2) ценностно-ориентационная — выявление системы ценностей и определение на их основе ценностных ориентиров; 3) проективная — моделирование возможных миров, создание образа будущего на основе познания и ценностно-смыслового отношения к миру. Дать образ мира, в котором человек живет, определить возможности его встраивания в реальность и перспективы человеческого существования — самая первая исторически и главная группа функций искусства. Искусство дает нам не только информацию, но и силу жить: благодаря искусству человек чувствует себя творцом, активно меняющим и одухотворяющим материю.

Следующую группу составляют ***социально-коммуникативные функции искусства.*** Искусство не только является уникальным способом освоения мира, но и представляет собой столь же уникальную коммуникативную систему. Оно решает следующие задачи: во-первых, становится языком культуры, способом выражения культурных смыслов. О том, какое миропонимание и понимание человека было характерно для культуры той или иной исторической эпохи, мы можем судить по ее искусству, которое представляет многообразие языков через виды художественного творчества. Конечно, литература, театр, да и живопись будят

в этом плане более «разговорчивы», чем, например, архитектура, но и римский Колизей может немало поведать об императорском Риме, точно так же как готический собор — о Средневековье. Во вторых, искусство становится способом духовного общения культурных субъектов — людей, социальных слоев, самих культур. Причем общения уникального, сохраняющего интимно-личностный характер. Это общение разномасштабно: ритуальное, игровое, интимно-любственное, коллективное, личностное, малых групп и, самое главное — межличностное, человека с человеком. Особое место занимает самообщение (аутокоммуникация), общение с самим собой, заглядывание в себя и раскрытие себе, благодаря искусству, сокровенной правды. Поэтому перечитать старое часто оказывается важнее и приятнее узнавания нового. Мы меняемся, а произведение остается, и через этот давно знакомый текст мы общаемся с самим собой.

Искусство дает возможность «услышать» и понять в художественном общении не только современников, но и людей ушедших эпох и культур. Итак, в-третьих, искусство — это особая, коллективная память, становящаяся механизмом наследования культурного опыта.

Группа *социально-организующих функций* искусства отражает его роль в формировании и стабилизации личности и социума. Это, во-первых, воспитательная функция искусства, решающая задачу формирования человека, личности определенного типа общества. Искусство оказывается очень деликатным воспитателем, подбирающимся ненавязчиво, через чувства человека до самых глубин его натуры. Ни одна из разновидностей культуры не сравнится с искусством по силе воздействия. Искусство исповедально, оно не требует от своего адресата раскрытия, оно само обнажается и раскрывается перед зрителем. Искусство не навязывает своей правды, а дает возможность и время принять ее, проникнуться ей. Оно сохраняет суверенность зрителя, что-то не досказывая, не делая последних выводов, не декларируя истин и смыслов, оно позволяет проявить человеку свое соучастие и воображение. Художник знает, что лучший воспитатель — это сама жизнь, поэтому искусство «прикидывается» жизнью; и надо дышать воздухом искусства, доверяясь ему как жизни. Воздействие искусства может быть так

сильно, что оно «научит» и негативному поведению в противовес интересам социума.

Во-вторых, это близкая к воспитательной эвристическая функция: искусство делает все психические способности человека творческими, актуализирует человека в его творческом качестве. Эвристика — наука о творчестве, развитии творческих способностей. Искусство развивает разные регистры, нюансы человеческих чувств, интеллект, мышление, учит художественному мышлению (акустическому, визуальному, пластическому, пространственному). Искусство культивирует внимание: настоящее произведение держит зрителя своей привлекательностью, нестандартностью. Искусство развивает способность сопереживания, эмпатии, вчувствования, заражения.

В-третьих, к этой группе отнесем психотерапевтические функции искусства, такие как гедонистическая (художественного наслаждения), компенсаторная, релаксационная (удовольствие, расслабление). Не случайно психотерапевты при общении со своими пациентами прибегают к услугам искусства, например, музыки. Вспомним Е. Баратынского:

Болящий дух врачует песнопенье.  
Гармонии таинственная власть  
Тяжелое искупит заблужденье  
И укротит бунтующую страсть.

Гедонистическая функция — получение удовольствия, наслаждения от искусства. Все грани искусства несут нам наслаждение. Особым источником удовольствия служит мастерство художника, совершенство исполнения. Наслаждение — это не начало, а конец восприятия. Наслаждение надо «заработать», а не заранее желать его. Наслаждение является мотиватором приобщения к искусству, и этого достаточно, чтобы противостоять скучной повседневности и серой обыденности. Но нужно понимать язык искусства, чтобы иллюзия доставила наслаждение.

Компенсаторная функция — это восполнение того, что человек не получает в реальной жизни: чувств, ситуаций, сильных переживаний. По З. Фрейду, все искусство есть компенсация. А массовая культура живет, прежде всего, тем, что дает человеку то, чего он не добрал в своей жизни.

Функция психофизического воздействия на человека заключается в разрядке — снятии напряжения гармоничностью и красотой художественной реальности. Замечено, что от хорошей музыки расцветают растения и увеличивают удои коровы.

Наконец, социально-организующая функция состоит в том, что сходная информация усваивается людьми и организует их совместную жизнь, направляет народ как идеология. В эту же группу входит социально-интегрирующая функция искусства, образы которого способствуют сплочению социальных групп и общностей. Происходит добровольное, сокровенное объединение людей на личностно значимой основе. Ценности воспринимаются как личные, собственные, общая информация искусства находит отклик в душе каждого человека. Искусство универсальное отношение делает индивидуальным. В идеале искусство всечеловечно, объединяет человечество, все культуры. Все это воплощается в мировой классике. Искусство объединяет человечество вокруг благородных, позитивных вещей и ценностей. Не случайно каждое государство имеет гимн, необходимую символику, так же как и каждая организованная в некоторое сообщество социальная группа.

Возможно выделение и так называемых метахудожественных функций искусства, определяемых его «работой» по отношению к самому себе, что способствует упорядочиванию процесса художественного развития.

Таким образом, как мы видим, функционирование искусства универсально. Искусство, занимающее по отношению к ценностям духовной культуры особое место, способно представлять, сохранять и передавать все ее богатство и разнообразие.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Назовите основные подходы к определению сущности искусства.
2. В чем сложность определения сущности искусства?
3. Какова позиция современной эстетики в определении сущности искусства?
4. Каковы необходимость и генеральная функция искусства?

5. Каково место искусства в системе культуры?
6. На какие группы делятся функции искусства?
7. Раскройте основные функции искусства, направленные на освоение мира.
8. Назовите функции искусства по отношению к обществу.
9. Назовите функции искусства по отношению к человеку.

#### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бычков В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. М. : Гардарики, 2012. 556 с.

*Каган М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.

Культурология. XX век : энциклопедия. СПб. : Университет. книга ; ООО «Алетейя», 1998. Т. 1. 447 с.

## ПРОИЗВЕДЕНИЕ ИСКУССТВА. СПЕЦИФИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

Особенности произведения искусства. — Понятие и специфика художественного образа. — Основные типы художественного обобщения

### 1. Особенности произведения искусства

Произведение искусства — сложное образование, включающее разные уровни. Поэтому при анализе произведения искусства нужно учитывать эти уровни и их диалектику. Эстетика дает методологию анализа и восприятия произведения искусства. Специфика произведения может быть раскрыта через существование и взаимодействие его уровней.

Конечно, произведение искусства, прежде всего, артефакт, продукт человеческой деятельности, и в этом нет еще ничего специфического. Но есть две важные особенности художественного артефакта. Первая особенность: это артефакт, представляющий из себя особую вещь, — текст, или знаковый предмет, воплощающий и передающий определенную информацию. Это осознанно сделанное сообщение, предназначенное человеком для другого человека, который будет его воспринимать. Произведение искусства, таким образом, — это моделирование и трансляция определенной информации. Художник создает текст и знает, что создает текст как послание от себя другим людям. Послание, которое человек должен уметь прочитать. *Искусство — форма контакта одного человека с другим.* Вторая важная особенность художественных текстов — их эстетическое качество. Эстетическая организация самого текста основана на претензии творца создать нечто совершенное, и это эстетическое качество создается для воспринимающего. Художественные тексты современного искусства становятся все более зашифрованными, и тем не менее они остаются посланием, направленным публике и рассчитанным на ее эстетическую реакцию.

Что же несет текст как продукт художественной деятельности?

Здесь два уровня. Во-первых, уровень информации в чистом виде: содержание произведения искусства. В современном искусстве информация нередко уже не носит предметно-познавательного характера, искусство уже не передает знание о действительности. В XX в. эстетика пришла к выводу о том, что искусство несет *ценностную информацию*, информацию о значимости мира для человека и об отношении человека к миру. Но и ценностная информация имеет в искусстве определенную специфику. Если эта информация носит практический, утилитарный характер (надпись на столбе: не влезай — убьет), этого недостаточно. Искусство моделирует и передает *духовно-ценностную* информацию, информацию, которая отражает жизнь человеческого духа.

Вторая особенность информации — искусство дает своеобразный *духовно-ценностный информационный синтез*. Информация, которую мы называем художественной, — это сплав различных типов информации: эстетической, морально-нравственной, мировоззренческой. Современное искусство часто моделирует определенные состояния, интенции человеческого сознания, но его задача состоит в моделировании целостного типа сознания.

Итак, с помощью текстов искусство моделирует особую реальность, делает видимым определенное сознание. Но главное — как оно является человеку, как это дано нам и как обнаруживается в художественной деятельности. Это и есть второй уровень.

Искусство является сознанию воспринимающих его людей как особая, самоценная реальность, которая столь же условна, сколь и безусловна. Мы воспринимаем художественный мир, который властно нас захватывает, превращает нас в часть себя, и чем сильнее мы втягиваемся в него, тем определенной говорим, что это художественный мир. Человек начинает чувствовать, что живет особой жизнью, и это касается любого произведения искусства. Почему художественная реальность существует, в чем суть ее явления нам, воздействия на нас?

## 2. Понятие и специфика художественного образа

Из социокультурной необходимости искусства вытекают его основные особенности: особое отношение искусства к действи-

тельности и особый способ ее идеального освоения, который мы находим в искусстве и который называется художественным образом. Другие сферы культуры — политика, педагогика, религия обращаются к художественному образу, чтобы «эмоционально и ненавязчиво» выразить содержание.

**Художественный образ — это структура художественного сознания, способ и пространство художественного освоения мира, существования и общения в искусстве.** Художественный образ существует как идеальная структура, в отличие от художественного текста — материальной реальности, восприятие которой рождает художественный образ.

Проблема понимания художественного образа в том, что исходная семантика понятия «образ» фиксирует гносеологическое отношение искусства к действительности, то отношение, которое делает искусство неким подобием реальной жизни. Для искусства XX в., отказавшегося от жизнеподобия, становится сомнительной его образная природа.

Но все же опыт и искусства, и эстетики XX в. говорит о том, что категория «художественный образ» необходима, поскольку она отражает важные аспекты художественного сознания. Именно в этой категории аккумулируются важнейшие специфические особенности искусства, а существование художественного образа обозначает границы искусства.

Если подходить к художественному образу функционально, то он предстает, во-первых, как категория, обозначающая присущий искусству идеальный способ художественной деятельности; во-вторых, как структура сознания, благодаря которой искусство решает две важные задачи: освоение мира (в этом смысле художественный образ — способ освоения мира) и передачу художественной информации. Поэтому художественный образ оказывается категорией, которая очерчивает всю территорию искусства.

В произведении искусства можно выделить два слоя: материально-чувственный (художественный текст) и чувственно-сверхчувственный (художественный образ). Произведение искусства и есть их единство.

В произведении искусства художественный образ существует в потенциальном, возможном, соотносительном с восприятием

мире. У воспринимающего художественный образ рождается заново. Восприятие является художественным в той мере, в какой актуализирует, возрождает художественный образ.

Художественный образ выступает как специфический субстрат (вещество) художественного сознания и художественной информации. Художественный образ — это специфическое пространство художественной деятельности и ее продуктов. Переживания по поводу героев, как и художественные события, происходят в этом пространстве. Художественный образ — это особая реальность, мир художественного произведения. Она сложна по своей структуре, разномасштабна. Только в абстракции художественный образ может восприниматься как надындивидуальная структура, в реальности художественный образ «привязан» к субъекту, который его породил или его воспринимает, это образ сознания художника или воспринимающего.

Художественный образ реализуется через индивидуальное мироотношение, что приводит к вариантной множественности художественного образа, которая существует на уровне восприятия, а в исполнительских искусствах и на уровне исполнения. В этом смысле оправдано употребление выражений «Мой Пушкин», «Мой Шопен» и т. д. И если задать вопрос, где же существует подлинная соната Шопена (в голове Шопена, в нотах, в исполнении)? Однозначный ответ на него вряд ли возможен. Когда мы говорим о «вариантной множественности», мы имеем в виду и «инвариант». Образ, если он художественный, обладает определенными характеристиками. Непосредственно данная человеку характеристика художественного образа — целостность. Художественный образ не механически складывается, он органически-целостно *рождается* в сознании художника, а затем воспринимающего (М. Цветаева: «Произведение искусства — рожденное, а не сотворенное»). В сознании творца он живет как самодвижущаяся реальность. Каждый фрагмент художественного образа обладает качеством самодвижения. Вдохновение — это психическое состояние человека, в котором зарождаются такие живые образы. Образы предстают как особая художественная действительность.

Если обратиться к специфике художественного образа, то возникает вопрос: является ли художественный образ образом? Мо-

жем ли мы говорить о соответствии между тем, что мы видим в искусстве, и объективным миром, ведь главный критерий образности — это соответствие.

Старое, догматическое понимание образа исходит из буквального толкования соответствия. В математике есть два понимания соответствия: 1) изоморфное — взаимно-однозначное, объект — копия; 2) гомоморфное — частичное, неполное соответствие. Образ какой реальности воссоздает для нас искусство? Искусство есть всегда преобразование. Образ имеет дело с ценностной реальностью, именно она отражается в искусстве. То есть преобразованием для искусства выступают духовно-ценностные отношения между субъектом и объектом. У них очень сложная структура и ее воссоздание — важная задача искусства. Даже самые реалистические произведения не дают нам просто копии, что не отменяет категорию соответствия.

Объектом искусства является не объект как «вещь-в-себе», а объект, значимый для субъекта, т. е. обладающий *ценностной предметностью*. В субъекте важно отношение, внутреннее состояние. Ценность объекта может быть раскрыта только в соотносительности с состоянием субъекта. Поэтому задача художественного образа — найти способ раскрытия субъекта и объекта в их взаимосвязи. Ценностная значимость объекта для субъекта есть явленный смысл.

Итак, художественный образ есть образ реальности духовно-ценностных отношений, а не объекта самого по себе. И специфика образа определяется задачей — стать способом реализации в сознании другого человека этой особой реальности. Каждый раз образы есть воссоздание с помощью языка вида искусства определенных духовно-ценностных отношений. В этом смысле мы можем говорить о специфике образа вообще и об обусловленности художественного образа языком, с помощью которого он создается.

Виды искусства разделяются на два больших класса — изобразительные и неизобразительные, и в них по-разному существует художественный образ.

В первом классе искусств, художественных языков моделируются ценностные отношения через воссоздание объектов, а субъективная сторона раскрывается опосредованно. Такие художественные образы живут потому, что искусство пользуется языком, вос-

создающим чувственную структуру объектов (изобразительные искусства).

Второй класс искусств моделирует с помощью своего языка реальность, в которой состояние субъекта дано нам в единстве с его смысловым, ценностным наполнением. Это неизобразительные искусства, например, музыка и архитектура — «застывшая музыка» (Гегель).

Художественный образ — это особая идеальная модель ценностной реальности. Художественный образ выполняет моделирующие обязанности (что снимает с него обязанность полного соответствия). Художественный образ — это присущий художественному сознанию способ репрезентации реальности и одновременно — модель духовно-ценностных отношений. Именно поэтому художественный образ выступает как единство: объективного — субъективного; предметного — ценностного; чувственного — сверхчувственного; эмоционального — рационального; переживания — размышления; сознательного — бессознательного; телесного — духовного (при своей идеальности образ вбирает в себя не только духовно-психическое, но и телесно-психическое (психосоматическое), что объясняет эффективность его воздействия на человека).

Соединение в искусстве духовного и телесного и становится реализацией слияния с миром. Психологи доказали, что при восприятии происходит идентификация с художественным образом (через нас проходят его токи) и воплощаемой им действительностью. При этом единство духовного и телесного одухотворяет, очеловечивает телесность. Если мы испытываем чувство голода перед натюрмортом, то, значит, искусство не оказало на нас духовного влияния.

Какими способами раскрывается субъективное, ценностное (интонационное), сверхчувственное? Общее правило таково: все неизобразяемое раскрывается через изображаемое, субъективное — через объективное, ценностное — через предметное и т. п. Все это реализуется в выразительности художественного произведения. За счет чего это происходит? Есть два способа. Первый: искусство воссоздает только ту действительность, которая имеет отношение к данному ценностному смыслу, опуская все «ненужное». Это приводит к тому, что художественный образ никогда

не дает нам полной передачи объекта. А. Баумгартен назвал художественный образ «сокращенной Вселенной».

Пример: картина К. С. Петрова-Водкина «Играющие мальчики». Художника интересует не конкретика природы, индивидуальность мальчиков (смазывает лица), а универсальные ценности бытийной свободы, гармонии с миром. «Отброшенное» здесь не имеет значения, так как уводит от сути.

Второй способ: подтекст. Мы имеем дело как бы с двойным образом. Подтекст — это не воплощенная в тексте, но подразумеваемая (оживающая в нашем сознании) часть образа. Именно подтекст оказывается наиболее выразительным. Подтекст пробуждает наше воображение, а воображение опирается на наш личный опыт — именно таким образом мы включаемся в образ и в сопереживание ему.

И третий способ: преобразование элементов образа. Меняются контуры пространства, цветовое решение, пропорции человеческих тел, временной порядок (останавливается мгновение, возвращается прошедшее). Искусство дает нам возможность экзистенциального приобщения ко времени (М. Пруст «В поисках утраченного времени»).

В результате всякий художественный образ есть единство жизнеподобного и условного (непохожего на жизнь). Условность — черта художественно-образного сознания. Но минимум жизнеподобия необходим, поскольку речь идет о коммуникации, понимании информации. Разные виды искусства имеют различную степень жизнеподобия и условности. Абстракционизм в живописи — попытка открыть новую реальность, но он также сохраняет элемент сходства с миром.

*Условность — безусловность (эмоций)*. Благодаря условности предметного плана возникает безусловность ценностного плана: его переживание, отношение к миру безусловны, подлинны. Так, в картине К. С. Петрова-Водкина «Купание красного коня» (1913), по признанию самого художника, нашло выражение его предчувствие мировой войны. Трансформация мира в искусстве и есть способ воплощение мироощущения художника.

Еще один универсальный механизм художественно-образного сознания: особенность трансформации мира, которую можно назвать *принципом метафоры*. Принцип метафоры — условное

уподобление одного объекта другому, и чем дальше отстоят объекты, тем более метафора насыщена смыслом и выразительна. Искусство раскрывает в качестве свойств некоторой реальности другие явления. Происходит включение в систему свойств, близких данному явлению, и в то же время противопоставление ему, сразу возникает некоторое ценностно-смысловое поле (В. Маяковский: «Адище города», «флейта водосточных труб»).

Этот принцип работает не только в прямых метафорах, но и в сравнениях.

Б. Пастернак считал, что благодаря метафоре искусство решает громадные задачи, которые и обуславливают специфику искусства. Мы видим это, например, в метафорически насыщенной поэзии А. Вознесенского. В стихотворении «Я — Гойя» каждая следующая метафора наполняет и дополняет другую: *Я — Гойя*, затем *Я — горло*, *Я — голос*, *Я — голод*. Кроме того, здесь осуществляется внутренняя рифмовка через систему ударений и аллитераций. В метафоре срабатывает принцип веера: читатель разворачивает метафору как веер, в котором в свернутом виде уже все есть. Это действует во всей системе тропов: установление некоторого сходства и в эпитетах (выразительное прилагательное — *деревянный рубль*), и в гиперболах (преувеличенный размер), и в синекдохах — усеченных метафорах. (Пример — пенсне злодея-доктора в фильме С. Эйзенштейна «Броненосец Потемкин»: когда доктора выкидывают за борт, на мачте остается его пенсне.) Другой прием — сравнение, которое является развернутой метафорой (у Н. Заболоцкого: «Прямые лысые мужья сидят как выстрел из ружья»). В результате обрастание моделируемого объекта выразительными связями и новыми выразительными смыслами.

Важный образный прием — *ритм*, который приравнивает смысловые отрезки, каждый из которых несет определенное содержание. Происходит как бы сжатие и смысловое насыщение пространства, по определению Ю. Тынянова — «...теснота стихового ряда». В результате образования единой системы отношений возникает определенная ценностная энергетика, реализуемая в акустической насыщенности стиха, и возникает определенный смысл, состояние. Этот принцип универсален по отношению ко всем видам искусства; в результате мы имеем дело

с поэтически организованной действительностью (пластическое воплощение принципа метафоры у Пикассо — «Женщина — цветок»). Метафора создает колоссальную концентрацию художественной информации.

### 3. Основные типы художественного обобщения

Искусство — не пересказ действительности, но напряженная духовно-творческая деятельность, через которую реализуется образное отношение человека к миру. Великий поэт О. Мандельштам уподоблял ее силе, или тяге, прорывающейся к открытию важных для людей и общих для них духовных ценностей.

Обобщение становится реализацией особенностей искусства: конкретное получает более общий смысл. Специфика художественно-образного обобщения заключается в том, что художественный образ соединяет воедино предметное и ценностное, а в них — частное и общее. Цель искусства состоит не в достижении формально-логического обобщения, но в концентрации смысла. Искусство открывает для людей общую ценностную логику жизни. Оно говорит нам о судьбе, о жизни в ее человеческой наполненности. Таким же образом обобщаются реакции человека, поэтому искусство моделирует мироощущение, миропонимание, и это всегда модель мироотношения.

Обобщение в искусстве достигается за счет трансформации того, что происходит. Научное абстрагирование — отвлечение в понятие, теория — система логической организации понятий. Понятие — репрезентация больших классов объективных явлений. Обобщение в науке — ход от единичного к всеобщему, это мышление абстракциями. Искусство же должно удерживать конкретность ценности, и оно должно обобщать, не отвлекаясь от этой конкретики, именно поэтому образ — это синтез единичного и общего. Искусство не может отвлечься от единичного, но должно в нем, через него раскрыть и дать пережить общее. Это происходит благодаря отбору, трансформации объекта.

В истории искусства выделяются три основных типа художественного обобщения, которые характеризуются различием содержания общего, своеобразием единичности, логикой соотношения общего и единичного.

1. **Идеализация.** Мы находим идеализацию как тип художественного обобщения и в античности, и в Средние века, и в эпоху классицизма. Суть идеализации — доминанта особого общего. В качестве цели обобщения выступают доведенные до некоторой чистоты ценности. Задача — выразить посредством чувственного воплощения идеальные сущности. Это присуще тем типам художественного сознания, которые ориентируются на идеал. В классицизме строго разделяются низкие и высокие жанры. К высоким жанрам можно отнести, например, картину Н. Пуссена «Царство Флоры». Это миф, представленный как фундаментальное бытие сущностей. Единичное здесь не играет самостоятельной роли, из этого единичного устраняются собственно неповторимые характеристики, зато предстает образ универсальной и вечной гармонии. При таком обобщении сиюминутные, бытовые характеристики действительности опускаются. Вместо бытового окружения возникает идеальный пейзаж, находящийся как бы в состоянии сновидения. Это логика идеализации, где цель — утверждение «чистой» духовной сущности.

2. **Типизация.** Тип художественного обобщения, характерный для реализма. Особенность такого искусства — раскрытие полноты реальности. Логика движения здесь — от конкретного к общему, при сохранении самостоятельной значимости самого конкретного. Отсюда особенности типизации: общее здесь — это закономерности жизни. Создается картина, закономерная для данного класса явлений. Тип — воплощение наиболее характерных особенностей данного класса явлений так, как они существуют в реальности. Отсюда связь типизации с историзмом мышления художника. Бальзак называл себя секретарем общества. Маркс писал, что узнал из романов Бальзака об экономических отношениях общества больше, чем из сочинений политэкономов. Типическая особенность характера русского дворянина — это выпадение из системы («лишний человек»). Общее здесь требует особого единичного, эмпирически полнокровного, обладающего неповторимыми чертами, т. е. уникального. Индивидуализация становится оборотной стороной типизации. При восприятии типических образов необходимо жить их жизнью, тогда и ощущается самоценность этого конкретного, возникают образы неповторимых людей, которые художник индивидуаль-

но выписывает. Так мыслит искусство, типизирующее действительность.

Практика искусства XX в. все перемешала, и реализм перестал быть последней инстанцией. XX в. смешал все способы художественного обобщения: можно найти типизацию с натуралистическим уклоном, когда искусство становится лишь зеркалом, наблюдать впадение в конкретику, которая создает даже особую мифологическую реальность (например, гиперреализм, создающий загадочную, странную и мрачную действительность).

3. Но в искусстве XX в. возникает и новый способ художественного обобщения. У А. Гульги есть точное его название — **типологизация**. Этот способ возник в эпоху распространения научных знаний; это художественное обобщение, ориентированное на многознающее сознание. Типологизация идеализирует общее, но, в отличие от идеализации, художник изображает не то, что хотел бы видеть, а то, что знает. Типологизация говорит об общем больше, чем об единичном. Единичное доходит до масштабности, социальных или природных категорий, сохраняя пластическую выразительность. Пример — графические работы Э. Неизвестного. У Пикассо это портрет Гертруды Стайн, где передача скрытого смысла человека происходит через изображение лица-маски. Увидев этот портрет, модель сказала: «Я не такая». Пикассо сразу ответил: «Вы будете такой». И она действительно стала такой, состарившись. Не случайно искусство XX в. увлекается африканскими масками. Схематизация чувственной формы объекта происходит и в «Авиньонских девушках» Пикассо. Так, в театре, например, можно показать понятие «имперского», понятие «хлестаковщины» («Ревизор» В. Э. Мейерхольда). Это искусство обобщенного жеста, клишированной формы, где детали моделируют не эмпирическую, а надэмпирическую действительность (у Пикассо картина «Фрукты» — схема яблока, портрет «Женщина» — схема женского лица). Мифологическая реальность несет колоссальный социальный опыт (картина Пикассо «Кошка, держащая в зубах птицу» написана во время войны; вершина его творчества — «Герника» — предельно обобщенный и невероятно экспрессивный образ современной войны как массового насилия и уничтожения людей). Типологизация являет интеллектуальный вариант современного искусства.

Искусство XX в. свободно соединяет все способы художественного обобщения (романы М. Кундеры, У. Эко, в которых, например, реалистическое описание может сочетаться с размышлениями, где форма эссе берет верх; фильмы Феллини и Тарковского, соединяющие реальность и фантазию, документ и философское раздумье).

Рожденный из внутреннего мира художника образ становится органическим целым, и загадка этой органики волнует людей во все времена.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каковы особенности произведения искусства и художественного текста?
2. Что такое художественный образ?
3. Каковы особенности художественно-образного моделирования мира?
4. В чем совпадения и различия художественного образа и художественного произведения?
5. Назовите характерные черты художественного образа?
6. Чем художественное познание мира отличается от научного?
7. Назовите и охарактеризуйте основные типы художественного обобщения.

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Борев Ю. Б.* Эстетика (любой год издания).
- Бычков В. В.* Эстетика : учебник / В. В. Бычков. М. : Гардарики, 2012. 556 с.
- Каган М. С.* Эстетика как философская наука / М. С. Каган. СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. 544 с.

## МОРФОЛОГИЯ ИСКУССТВА

Современная система искусств: виды, роды, жанры. — Принципы классификации искусства. — Пространственные и временные искусства. — Изобразительные и неизобразительные искусства. — Простые искусства. — Синтетические искусства

### 1. Современная система искусств: виды, роды, жанры

Морфология искусства — это учение о строении мира искусств. Каждый человек сталкивается с многообразием художественных форм. Мир искусства — мир многообразия не только единичных художественных произведений, но и некоторых более общих образований, таких как вид и род искусства, жанр. Всем знакомы традиционные виды искусства — литература, музыка, танец, изобразительное искусство, архитектура, театр и кино. В повседневной практике большинство из нас сталкивалось с произведениями декоративно-прикладного искусства. Мы посещаем цирк, смотрим телевизор, и это тоже самостоятельные виды искусства, хотя телевидение не является исключительно художественной деятельностью. Сама система видов искусств очень подвижна. Новые виды искусства возникают благодаря развитию техники. Так, Дагер в XIX в. изобрел способ фиксации изображения, сами изображения назывались дагерротипами. Из дагерротипов родилась фотография. Первое время фотография очень хотела «дотянуться» до изобразительного искусства — отсюда и ретушь, и рисованные задники, на фоне которых фотографировались семейства и отдельные заказчики. Новая практика только тогда становится практикой художественной, когда в ней обнаруживаются свои собственные способы конструирования реальности, то, что в дальнейшем мы будем называть языком отдельного вида искусства.

Морфология искусства занимается анализом языков искусств, результатов их синтеза, исследует границы возможностей того или иного вида искусства. Видовое разнообразие искусства помогает обнаружить все существенные уровни деления

художественно-творческой деятельности человека. Морфология искусства позволяет увидеть и выделить связи между видами искусств, они как раз более-менее очевидны. Под видом искусства мы понимаем исторически сложившиеся способы художественного освоения мира, основанные на единстве изобразительно-выразительных средств. Так, когда мы говорим об изобразительном искусстве как виде, мы понимаем, что при всем различии живописи и графики эти искусства едины, так как их способ освоения мира связан с заполнением плоскости. Как бы ни был велик соблазн противопоставить точность графического изображения, подробности живописного портрета абстрактному пятну, в формальном отношении в том и другом случае мы имеем дело с изобразительным искусством, с заполненной поверхностью. То же самое происходит и с музыкой, доминантой которой оказывается звук и исходящие из его возможностей способы освоения мира.

Но искусство, кроме видов, представлено и другими общностями — родами и жанрами. Говоря о литературе как виде искусства, мы понимаем, что она разная не только по содержанию, но и по объему осваиваемого материала, и по способу организации текста. Так, в литературе выделяют три рода — эпос, лирику и драму. Это разделение идет от Аристотеля, чья «Поэтика», написанная почти 25 веков назад, до сих пор «работающая», актуальная книга. Главное отличие эпоса от лирики заключается в характере освоения мира: большое историческое пространство и время воспроизводятся и конструируются в эпосе, индивидуальная, частная жизнь важна для лирики. В эпической литературе предстает история народов, стран, политических режимов, войн и побед, даже сами названия эпических произведений говорят о многом: к примеру, «Илиада» Гомера, «Война и мир» Льва Толстого, «Жизнь и судьба» Василия Гроссмана. Литература, как известно, подразделяется на прозу и поэзию, это разделение идет по другим основаниям, по разным способам связи между языковыми элементами. Любой художественный текст строится по определенным законам, выступающим в виде ограничений, но поэтический текст подчиняется гораздо большим ограничениям, нежели прозаический. Собственно ограничения и делают литературу видом искусства, поэтому поэзия старше прозы. Об этом много писал исследователь поэтического текста Ю. М. Лот-

ман, обращая внимание на то, что поэтический текст подчиняется всем правилам языка, но на него накладываются новые, дополнительные по отношению к языку, ограничения: требование соблюдать определенные метро-ритмические нормы, организованность на фонологическом, рифмовом, лексическом и идейно-композиционном уровнях. Все это делает поэтический текст значительно более «несвободным» по сравнению с обычной разговорной речью. Такое же родовое многообразие мы находим, к примеру, в театре. Говоря о театре как виде искусства, мы понимаем, что есть музыкальный, драматический, кукольный театр. А музыкальный театр, в свою очередь, это и опера, и балет, и оперетта. Таким образом, род выступает индикатором своеобразия художественной структуры.

Искусство — это не только видовая и родовая системы, но и жанровая. При определении жанра мы в первую очередь делаем акцент на избирательность в рамках вида искусства. Жанр — указывает и на содержательный план искусства (объем материала, предметная избирательность, особая оценочность), и на структурно-формальный (языковые ограничения, идущие от особенностей вида искусства). Но не будем больше злоупотреблять примерами. Попытаемся понять, почему искусство так неоднородно? Чтобы ответить на этот вопрос, мы должны вспомнить предыдущие темы, в которых говорилось о предмете искусства и особенностях образного языка искусства.

Предмет искусства как исторически меняющееся поле действительности, взятой в духовно-ценностном значении, изменчив, но именно в нем всегда отражается глобальная, двуединая задача искусства: освоить сам мир и показать авторское отношение к миру. Способы освоения (технологии) у искусства ограничены. Общий для всех видов искусств художественно-образный способ работы с миром становится конкретным, опираясь на формальные возможности того или иного вида искусства. Первым, решающим «ограничителем» возможностей искусства является физический материал. Все материалы подразделяются на естественные и искусственные. К естественным материалам относятся краски, камень, человеческое тело с его пластикой, голосом, интонациями. Благодаря искусственному материалу — целлулоидной пленке — появился кинематограф. Понятно, что все эти

материалы обладают разным сопротивлением времени, по-разному «готовы» к обработке. Материал в видовом разнообразии искусства играет «роковую» роль. Театр — один из самых недолговечных видов искусств (имеется в виду не его история, а способ существования отдельных произведений, ибо материалом его выступает актер, судьба которого «у времени в плену»). Мы знаем, что после ухода из жизни актера зачастую снимались и спектакли. Так было у Юрия Любимова, когда ушел из жизни В. Высоцкий.

Слово как материал литературы делает этот вид искусства уникальным по отношению к другим, так как только материалом литературы мы пользуемся в повседневной жизни. Звук как материал музыки обладает определенными физическими характеристиками, требующими от воспринимающего особой настройки, концентрации внимания, ибо он ограничен во времени. А киноплёнка — искусственный материал — оказалась совершенно недолговечной и, кроме того, легковоспламеняющейся. Прагматичные американцы сразу обратили на это внимание и стали переводить содержание кадров на картон. Это, конечно, уже не кино, но по законам США начала XX в. все, что «записано» на бумажные носители, должно храниться в Библиотеке Конгресса США. Вот почему ранний американский кинематограф сохранился (был материал для реставрации), в отличие от европейского и российского. Физический материал как элемент художественной формы не только усиливает или, наоборот, ограничивает возможности освоения мира, но и задает параметры восприятия искусства (аудио и видео). Именно на материале и формируется система изобразительно-выразительных средств, т. е. язык искусства. Таким образом, художественная практика оказывается в непростой ситуации: с одной стороны, глобальность задач искусства по освоению меняющегося разнообразного, многоголового мира, с другой — ограниченность средств освоения. К примеру, Ю. М. Лотман в книге «Анализ поэтического текста» показывает, что художественный повтор является метаязыковым средством. И действительно, на повторе строятся практически все музыкальные формы классической музыки — сонатная форма, вариации, секвенции и т. п. В основе киномонтажа тоже лежит повтор, и орнамент в изобразительном искусстве также строится

на повторе элементов. Теория художественного повтора хорошо иллюстрирует способность искусства «экономить», и эта «экономия» заставляет его (искусство) искать новые материалы, объединять языковые возможности уже существующих видов искусств.

Сегодня по отношению к морфологии искусства возможен определенный скепсис. Можем ли мы говорить о видах или родах искусства в постклассической художественной культуре, не осталась ли эта проблематика в классицистском прошлом? Где сегодня можно найти «чистые» виды, роды и жанры искусства? Кстати, проблема «чистоты» — не только теоретическая, но и практическая проблема. Здесь мы подходим к морфологии искусства с точки зрения прагматики. К примеру, практически на всех фестивалях, будь то кинофестивали или театральные фестивали, конкурсные программы составляются по номинациям, а затем номинируются и призы. Сами номинации — дань уважения классической видовой и жанровой дифференциации. А художественная практика давно уже вышла из видовой, родовой и жанровой определенности. Спектакль Екатеринбургского театра кукол «Бобок», номинированный на «Золотую маску», никак не попадал в рамку кукольного спектакля. Совершенно непонятно, по какому реестру рассматривать театр-лабораторию Дмитрия Крымова? На «Маске» он обычно получал приз в номинации «эксперимент», так как не подходил по формальным признакам ни к драматическому, ни к музыкальному, ни к кукольному спектаклю. А появление таких новых арт-практик, как перформанс, инсталляция? Все эти явления существуют на границах традиционной системы искусств. Наши примеры показывают реальную практику искусства, с необходимостью ориентированную на видовое, родовое и жанровое многообразие.

## 2. Принципы классификации искусства

Понимая, что в «чистом» виде сегодня ни один из видов искусства не существует (в классической опере используется видеопроекция, в драматическом спектакле — джазовый вокал и видеоарт и т. п.), мы все-таки обратимся к некоторым константам, лежащим в основе видовой дифференциации. Вспомним, что при анализе внешней художественной формы речь шла о двух ее

измерениях — *онтологическом* и *семиотическом* (знаковом). Именно эти измерения дают нам основание выделить онтологический и семиотический принципы классификации искусства. Начнем с первого. Все искусства существуют в пространстве и времени. Первое основание для классификации — доминантный способ существования материальной формы. Подробно этот и другие принципы классификации были изложены одним из крупнейших исследователей морфологии искусства М. С. Каганом. Вот ход его рассуждений: поскольку духовное содержание искусства должно быть материализовано, дабы получить независимое от художника существование и быть сообщенным другим людям, его современникам и потомкам, а все материальное существует в пространстве и во времени, постольку первой характеристикой материальной формы искусства является ее разворачивание в пространстве и времени. Соответственно этому традиционно рассматриваются три класса искусств: пространственные, временные, пространственно-временные. Изначально искусства делились на мусические (пространственно-временные) и технические (пространственные). Это деление основывалось на материальной конструкции как на главном критерии отличия. Произведение искусства не сводится к материальной конструкции, но оно не может существовать вне ее, поскольку лишь через нее воспринимается. Материальная конструкция является носителем некоторой художественной информации. Здесь уместно вспомнить наш разговор о материальной форме. Каждый из названных ранее материалов (слово, гранит, тело, пленка, звук) существует и в пространстве, и во времени, но по доминанте принадлежит чему-то одному и воспроизводит что-то одно. Исключением являются синтетические искусства (о них пойдет речь позже), материал которых не сводится только к одному элементу (сценические искусства, кино, светомузыка, художественное телевидение). При всей условности разделения искусства на семейства пространственные искусства (живопись, графика, скульптура, архитектура, художественная фотография, прикладные искусства, дизайн) отличаются от временных (музыки и литературы), а вместе — от пространственно-временных именно характером материальной конструкции. Произведения пространственных искусств, как и всех остальных, воспринимаются во времени, но

это уже иной, психологический аспект изучения восприятия искусства.

Второй принцип классификации искусств связан с тем, что искусство представляет собой знаковую систему. С одной стороны, произведение искусства является материальной конструкцией, а с другой — знаковой системой.

Семиотический принцип классификации искусств в качестве исходного основания выделения разных классов искусств обращает внимание на характер используемых для создания художественной реальности знаков. В семиотике выделяют изобразительные и неизобразительные знаки.

### 3. Пространственные и временные искусства

В истории художественной практики пространственные искусства занимают роль первопроходцев. Именно пространственные искусства исторически оказались первыми и единственными обладателями возможностей зримо воплощать культурные модели мира. Так, барочная архитектура с ее обязательным декором, обилием деталей, отсутствием «геометрии прямого угла» — это рассказ о новом мире, ценностью которого становится механическое движение. Исследователь пластических искусств Б. М. Бернштейн предлагает уточнить термин пространственность, добавляя термины «статичность» и «одновременность». Именно в наслаждении одновременностью автор усматривал субъективный план сферы пространственных искусств. Статичность пространственных искусств позволяет преодолевать диахронию художественного развития, и в этом состоит их социокультурная миссия. Общаясь с памятниками архитектуры, наслаждаясь пластикой великих мастеров, разглядывая дадаистские арт-объекты, мы участвуем вместе с авторами в синхронизации человеческого опыта. Открытия Ньютона и Коперника, Левенгука и Гарвея не прямо, но опосредованно представлены в динамичной скульптуре Лоренцо Бернини, фонтанах Версаля, непременных драпировках и игре с пространством на картинах Рубенса и Веласкеса. Отказ от декора, простота и функциональность, минимализм, использование новых материалов, в частности железобетонных конструкций, стали визитной карточкой архитектуры 20–30-х гг.

XX в. Наиболее адекватно эти принципы, основанные на вере в научно-технический прогресс, были воплощены в архитектуре конструктивизма.

Пространственные искусства осваивают мир с точки зрения его вещной составляющей. Вещная природа пространственных искусств тесно связана со способами деятельности того или иного типа культуры.

Непроцессуальность пространственных искусств имеет как сильные, так и слабые стороны, на них в XVIII в. указывал немецкий просветитель Г. Лессинг в работе «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии». Лессинг говорил о том, что в живописи глаз охватывает предмет сразу, а поэт должен нам показывать все медленно, по частям, поэтому часто случается так, что при восприятии последней части мы уже совершенно забываем о первой. Для глаза рассматриваемые части остаются постоянно на виду, а для слуха прослушанное исчезает. Как у процессуальных искусств есть свои пределы в моделировании и постижении мира, так и статичность ограничивает освоение полноты мира. Ограниченность пространственных искусств — в противостоянии времени. Вот почему с самого раннего развития искусства наблюдается внутренне тяготение, стремление к синтезу пространственных и временных искусств. Прежде чем пойдет разговор о синтезе, посмотрим, какова социокультурная миссия временных искусств.

Временные искусства — литература и музыка характеризуются процессуальностью, их еще называют динамическими искусствами. В отличие от вещиности и предметности пространственных искусств, временные искусства обладают большей степенью ассоциативности. Временные искусства непосредственно выявляют и воссоздают изменчивость человеческих состояний, динамику чувств и настроений. Временные искусства могут передавать характер человеческого общения, его ритуальность или фамильярность, взаимное тяготение или равнодушие. Так, классическая сонатная форма, утверждающая определенную связь между главной и побочной темами, конструирует гармоничный мир, построенный на законах разума. Форма барочного концерта «Concerto grosso» воспроизводит игровую стихию культуры, ее театральность и условность. Соревнование соло и тутти (звучание всех голосов одновременно), пиано и форте — символичес-

кая замена принципа зеркального отражения пространственных искусств эпохи барокко. Заикание героев пьес Э. Ионеско, вальс для расстроенного пианино А. Берга — все эти примеры позволяют нам «увидеть» и прочувствовать драму некомуникабельности. Восприятие пространственных и временных искусств требует разных психологических установок. Вот почему хотелось бы, чтобы на концертах в филармонии не звонили мобильные телефоны, но те же сигналы мобильных телефонов не могут помешать нам рассматривать и получать удовольствие от произведения архитектуры. Многие проблемы с восприятием классической и тем более модернистской музыки как раз связаны с неспособностью «услышать» развитие темы, обнаружить послание, проследить за его движением.

Наряду с пространственными и временными искусствами существуют и пространственно-временные (театр, кино, танец). О них мы будем говорить позже.

#### **4. Изобразительные и неизобразительные искусства**

Изобразительные знаки, дающие непосредственную информацию о предмете, лежат в основе класса изобразительных искусств. К изобразительным искусствам относятся живопись, графика и скульптура, художественная фотография и литература. Конечно, изобразительность литературы отличается от изобразительности живописи, и здесь вступает в права онтологическое различие этих видов искусств. Статичность изобразительного (пространственного) искусства способствует аналитическому анализу мира. Слово, естественно, тоже выступает как инструмент аналитической мыслительной деятельности, но оно обладает большей ассоциативностью, в этом смысле изобразительный словесный образ — образ более подвижный. Динамика изображения в литературе связана с интонационным аспектом слова. С одной стороны, слово может указать на все характеристики предмета, подробно описать его, но тем не менее оставляет пространство для активности субъекта. К примеру, в стихотворении Саши Черного «Песнь песней» хорошо показана казусная ситуация противоречия между словом и изображением. В другом его стихотворении «Обстановочка» точность изображения дополняется

метафорической образностью в виде «задумчивости» тараканов и «слез сырости»:

Ревет сынок. Побит за двойку с плюсом,  
Жена на локоны взяла последний рубль,  
Супруг, убитый лавочкой и флюсом,  
Подсчитывает месячную убыль.  
Кряхтят на счетах жалкие копейки:  
Покупка зонтика и дров пробила брешь,  
А розовый капот из бумазейки  
Бросает в пот склонившуюся плешь.  
Над самой головой насвистывает чирик  
(Хоть птичка божия не кушала с утра),  
На блюде киснет одинокий рыжик,  
Но водка выпита до капельки вчера.  
Дочурка под кроватью ставит кошке клизму,  
В наплыве счастья полуоткрывши рот,  
И кошка, мрачному предавшись пессимизму,  
Трагичным голосом взволнованно орет.  
Безбровая сестра в облезлой кацавейке  
Насилует простуженный рояль,  
А за стеной жиличка-белошвейка  
Поет романс: «Пойми мою печаль».  
Как не понять? В столовой тараканы,  
Оставя черствый хлеб, задумались слегка,  
В буфете дребезжат сочувственно стаканы,  
И сырость капает слезами с потолка<sup>1</sup>.

Неизобразительные знаки дают опосредованную информацию о действительности. Искусства, использующие неизобразительные знаки, образуют класс неизобразительных искусств. К таковым относятся музыка, архитектура, танец. Несложно заметить, что набор класса неизобразительных искусств совпадает с классом временных искусств, лишь архитектура является пространственным искусством. Изобразительность для архитектуры — редкое исключение из правил. Примеры изобразительности можно найти в дворцово-парковой архитектуре, в некоторых объектах советского конструктивизма, когда форма сооружения непосредственно изображала предмет, наделенный идеологическими значения-

<sup>1</sup> Черный А. Антология сатиры и юмора XX века. М., 2004. Т. 30. С. 704.

ми (театр Российской армии в Москве — в виде звезды; Главпочтамт в Екатеринбурге — в виде трактора как символа индустриализации и др.). В Екатеринбурге примером удачной изобразительной конструкции является гостиница «Динамо» (здание, стоящее на берегу городского пруда, напоминает корабль).

Разделение искусств по семиотическому принципу не носит абсолютного характера. В изобразительных и неизобразительных искусствах по-разному «работает» принцип мимезиса. У изобразительных искусств гораздо больше возможностей «подражать» природе, однако именно эта способность в искусстве авангарда оказалась подверженной критике. Казимир Малевич неоднократно заявлял, что радость, полученная от узнавания и похожести произведения искусства на реальность, является радостью дикаря. И действительно, появление в начале прошлого века нефигуративного изобразительного искусства было отказом от принципа изобразительности, попыткой заглянуть за границы изображаемого, видимого. Те же самые процессы происходили и в литературе. Слово в авангардистской поэзии лишалось непосредственной привязки к значению, знак и значения принципиально разводились. Словесный текст напоминал звукопись, джазовую импровизацию на заданную тему («Заключение смехом» Веллимира Хлебникова).

Тяготение к противоположному классу искусств характерно и для неизобразительных искусств. Примером может служить программная музыка: от названия («Болельщик куклы» П. И. Чайковского) до специально написанной литературной программы («Времена года» Антонио Вивальди).

Преодоление ограничений собственной природы знака и максимальное извлечение «положительного» качества из своей природы привело к образованию синтеза изобразительного и неизобразительного. Как в случае выделения пространственно-временного класса искусств, в эстетике выделяют и изобразительно-выразительный класс искусств (театр, балет и др.).

Есть такие виды искусства, происхождение и современное существование которых полностью основывается на синтезе других искусств, причем не на уровне заимствования, как это бывает в архитектуре, которая может использовать скульптуру, но может обойтись и без нее, что прекрасно делали конструктивисты.

Исходя из возможности или невозможности творить художественную реальность собственными силами, мы (вслед за историей эстетики) разделяем все искусства на простые и синтетические.

## 5. Простые искусства

Итак, самые известные простые искусства — литература, музыка, архитектура, изобразительное искусство, художественная фотография. Мы видим, что часть из них относится к классу изобразительных искусств — литература, фотография, изобразительное искусство (скульптура, живопись, графика), есть и неизобразительные — архитектура и музыка. Мы также можем уже охарактеризовать их с точки зрения онтологического деления: временные искусства — музыка и литература, пространственные — архитектура, изобразительное искусство, фотография. Посмотрим, как это знание работает при анализе конкретных видов искусств.

**Архитектура** (греч. *architecton* — мастер, строитель) — **вид искусства, целью которого является создание сооружений и зданий, необходимых для жизнедеятельности человечества**. Архитектуру издавна называли искусством строить. Итальянский гуманист, философ, архитектор, художник, теоретик искусства XV в. Леон Баттиста Альберти в трактате «Десять книг о зодчестве» говорил о ней как искусстве, без которого никак не обойтись, искусстве, которое приносит и пользу, и наслаждение. Будучи пространственным искусством, архитектура всегда преобразует некоторую область пространства, приспособливает пространство для того или иного вида деятельности: зрелища, труда, игры, спорта и т. п. Связь архитектуры с практическими нуждами выражается в термине «функция». В истории архитектуры можно наблюдать разные связи между *формой* и *функцией*. Формы архитектурных сооружений зависят от географических и климатических условий, от характера ландшафта, интенсивности солнечного света, сейсмической безопасности и т. д.

Мы уже обращали внимание на особенности пространственных искусств — их долговечности и устойчивости, последнее обеспечивается конструкцией. Итак, функция, конструкция, форма —

три составляющих архитектуры. Древнеримский теоретик архитектуры Витрувий по-другому называл базовые понятия архитектуры, они у него образовывали триединство: «прочность — польза — красота». В этом триединстве нет ничего самодовлеющего, все компоненты равнозначны. Из этой формулы видно, что разнообразный материал архитектуры — естественный (к примеру, дерево) или искусственный (к примеру, железобетон) имеет принципиальное значение. Если материал «отвечает» за прочность архитектуры, то выбор материала связан с функцией. Форму (красоту), в свою очередь, определяют среда, функция и культурный контекст. Архитектура всегда элемент среды — природной и социокультурной, она же сама и формирует среду (городская среда, промзона и т. п.). Присутствие архитектуры всегда связано с присутствием некоторой массы, объема, будь то объем отдельного здания или ансамбля зданий. Объем, в свою очередь, создается из сочетания вертикали — опоры и горизонтали — балки, и при этом остается незыблемым. Лучше всего можно рассмотреть эти сочетания на одной из древнейших конструктивных составляющих архитектуры — колонне. Колонны, появившиеся в древневосточной архитектуре, поражали разнообразием формы: у египтян — массивные, у персов — стройные, декоративно украшенные. Декоративность колонны связана с оформлением капители, горизонтальной конструкции, лежащей на балку. Но соединить прочность, пользу и красоту было суждено грекам. Именно они создали особый порядок соотношения частей архитектурного сооружения, который называется ордером. *Ордер* — значит порядок. Колонна и капитель — главные участники архитектурного спектакля. На колонне лежит антаблемент — основная конструкция перекрытия. Антаблемент делится на три части — архитрав, фриз и карниз. Архитрав — это главная нижняя балка, гладкий каменный блок. Над архитравом идет пояс фриза, состоящий из триглифов и метопа. Триглиф — каменная дощечка с вертикальными вырезами, метоп — плита из керамики или камня, украшенная скульптурным барельефом. Завершался антаблемент выступающим над фризом карнизом. Из этих элементов складывалась архитектура древнегреческого храма — колоннада. Колоннада была основной конструкцией, несущей на себе перекрытие. Периптер (коллонада,

идущая по периметру) завершался фронтоном — выходящей на фасад треугольной плоскостью. Обычно фронтоны украшались скульптурой. Из школьной программы многим известны и типы ордеров античной архитектуры — дорический, ионический, коринфский. Греческая архитектура не только функциональна, ее композиция напрямую связана с принципом соразмерности космоса по отношению к жителю полиса. Композиционное единство, несущее определенную символическую информацию, называют тектоникой или архитектурной тектоникой.

Современная архитектура не отказывается от ордера строительства, но новые материалы, в первую очередь металл, бетон и стекло, диктуют свои функционально-конструктивные требования.

Архитектура способна объединяться с монументальной живописью, скульптурой, декоративным искусством. Синтез изобразительных искусств в архитектуре мы находим в сооружениях эпохи барокко и модерна. Но и сегодня, при всей аскетичности архитектуры, есть художники, преодолевающие силу тяготения. Так, австрийский архитектор Хундертвассер привнес в архитектуру мир детских игр, текучесть объемов, его конструкции принципиально отличаются от ордера строения, они, подобно архитектуре модерна, словно «вырастают» из фантазий и сновидений. Объем, масса, все эти понятия архитектуры становятся участниками веселой игры, предлагаемой автором. Так архитектура преодолевает свою статичность, обусловленную ее принадлежностью к пространственным искусствам, становится «застывшей в камне музыкой».

Среди простых искусств есть и временные искусства. Остановимся на музыке. **Музыка**, как говорил А. Ф. Лосев, **есть искусство времени или становящегося числа. По способам работы со временем и его масштабом музыка бывает эпической, лирической и драматической.** Эпическая музыка вызывает в нас состояния, свободные от обязательного проявления личной воли, здесь личная актуальность сведена до минимума, она спокойная и уравновешенная, господствуют высшие силы и высшая реальность. Драматическая музыка вызывает состояния, которые хотят действия и произволения, борьбы и движения, здесь личная актуальность взрывная и дееспособная. Лирика по силе вызываемой ею личной актуальности занимает среднее ме-

сто между тем и другим, личная актуальность находится на полпути от созерцания к действию, говорил А. Ф. Лосев.

С точки зрения типов ситуаций, для сопровождения которых создается музыка, она делится на культово-религиозную (сопровождающую религиозные обряды и звучащую во время религиозных церемоний в культовых пространствах) и на светскую (сопровождающую повседневный труд и досуг).

По способу звукоизвлечения музыка может быть вокальной (когда в качестве музыкального инструмента используется человеческий голос) и инструментальной (когда музыкальные звуки извлекаются при помощи инструмента). Инструмент в современной музыке может быть как специальным музыкальным: фортепиано, скрипка, гитара и бас и т. д., так и бытовым: глиняный горшок, пила, чайник, ванна с водой. Особенно часто бытовые предметы в качестве средств звукоизвлечения используются в авангардной музыке (у Д. Шостаковича — заводской или паровозный гудок, у Дж. Кейджа — ванна, чайник, кран с водой, раковина и т. д.). С авангардом связано также рождение немой, незвучающей музыки. Самый яркий пример — пьеса Дж. Кейджа «4'33», когда музыкант садится за рояль и 4 минуты и 33 секунды он не производит ни звука, а зал слышит только сам себя: аплодисменты, тишину, аплодисменты, крики, свист, топот, тишину и снова аплодисменты.

Светская музыка может быть камерной — предназначенной для частного музицирования небольшого количества музыкантов в домашней обстановке, и оркестровой — предназначенной для публичного исполнения в общественных пространствах большим коллективом музыкантов, представляющих разные группы инструментов.

Кроме того, музыка может выступать в качестве самостоятельного вида искусства, а может синтезироваться с театром, кино, видео или другими современными технологиями. Крайним случаем слияния музыки и технологий является техномюзика, или технозвук, когда звучат и воспринимаются в качестве музыки звуки, издаваемые какими-либо техническими установками — вентиляторами, жесткими дисками компьютеров, установками для эхолокации, предупреждающими сиренами оповещения, колесами трамвая или автомобиля и т. д.

В качестве синтетических форм возникает и музыкальный театр, где музыка определяет характер формы театрального произведения, и музыка для театра, или кино, или видео, где музыка является лишь сопровождением к тому виду искусства, которое является определяющим. В музыкальном театре сегодня принято выделять самостоятельные жанры: оперу, оперетту, мюзикл, рок-оперу.

Музыкальное исполнительство может быть индивидуальным — сольное пение или музицирование и коллективным — групповым (дуэты, трио, квартеты, квинтеты музыкантов, камерные или симфонические оркестры) или массовым (хоровое пение). В современной культуре по характеру своего создания, происхождения музыка может быть любительской (т. е. рождающейся непосредственно в самой повседневной жизненной практике и исполняемой непрофессионалами) и профессиональной (создаваемой и исполняемой с участием многих специально обученных специалистов в разных музыкальных профессиях: композиторов, исполнителей, оранжировщиков, диджеев, звукооператоров, регентов, концертмейстеров, капельмейстеров, настройщиков, мастеров по ремонту и изготовлению музыкальных инструментов, и т. д.).

Одновременно по характеру художественного участия исполнителей в авторстве произведений музыка может подразделяться на композиторскую (придуманную, записанную нотами, озвученную под руководством и при участии композиторов — личном или при помощи знаков нотации) и импровизационную (когда звучание музыкальной пьесы лишь частично опирается на изначальный композиторский или озвученный ранее исполнительский музыкальный текст и выстраивается свободно в процессе импровизации самим исполнителем на основе музыкальной традиции (народной, джазовой, роковой, рэпперской, диджейской музыки) и собственного мастерства импровизатора.

С развитием институций современного музыкального искусства и средств звукозаписи усложнились и стали разнообразными формы восприятия музыки. Музыка продолжает существовать в непосредственном звучании в жизненном процессе: свадебная — на свадьбах, погребальная, патетическая — на похоронах, религиозная — в храмах, театральная — в театре. Музыка стало возможно воспринимать в живом звучании в концертном зале

(религиозная, плясовая, погребальная, театральная звучат в одном, но оторванном от контекста создания пространстве) или в электронном звучании в концертном зале (когда музыка не только звучит вне контекста творения, но и вне живого звука исполняющих инструментов, и в том числе голоса). Еще более популярным стало восприятие музыки при помощи транслирующих устройств или, наконец, в цифровом рафинированном ультраточном звучании, лишенном «живых» шероховатостей и звуковых «примесей». Индустрия звукозаписи, распространяющая музыкальный звук огромными тиражами во всем глобальном пространстве современной культуры, оценивается учеными неоднозначно. Н. Лебрехт называет индустрию звукозаписи в ряду феноменов, «убивших классическую музыку».

Однако какой бы ни была музыка с точки зрения классификации и типологии искусства, она остается одним из самых популярных и востребованных видов искусства. По мнению светских и религиозных мыслителей, представителей разных культурных эпох, востребованность музыки как вида искусства объясняется тем, что в музыке изначально заложен уникальный и потому ничем не заменимый и не устранимый никакими новыми интеллектуальными или художественными тенденциями способ запечатления динамики душевного и духовного движения во всей полифонии, ритмическом разнообразии, вариабельной интенсивности переживаний человека — это интонация.

Интонация составляет суть музыкальной художественной формы. *Музыкальная художественная форма есть процесс изменения музыкального тона.* Изменение тона Б. Асафьев назвал интонацией. *Интонация является и формой музыкальной мысли — гармоническим или мелодическим интервалом, и ее душевно-духовным содержанием* — личностным ценностным отношением, напряженным смыслопорождающим переживанием автора, исполнителя или слушателя музыкального произведения.

Удивительная притягательность музыки для людей любой эпохи и народности, нарастающее присутствие музыкального сопровождения в структуре современной повседневной жизни объясняется сходством формально-содержательных качеств музыкального произведения и структур внутреннего мира человека. Музыкальное произведение и внутренний мир человека

характеризуются *внепространственностью бытия*, в котором нет внешних границ, но есть лишь пределы самого музыкального или душевного бытия; отсутствием строгого соотношения части и целого, так как части существуют в виде слитности и предельной водвинутости одной в другую, как нерасчленимое воссоединенно-множественное единство. Музыкальное произведение и душа человека представляют собой *сплошную процессуальность*, которая непрерывно движется, стремится, влечется.

Внутренний мир души и мир музыки изоморфны и по *временному характеру бытия*. Музыкальное и душевно-духовное бытие разворачиваются через нераздельность и взаимопроникнутость последовательных событий, данных во внепространственном времени души, в живом опыте чувств, где линейное, однонаправленное физическое время превращается в неустойчивую, определяемую внутренними обстоятельствами длительность и последовательность в физическом пространстве-времени разъятых, разделенных и несвязанных событий.

Кроме того, в переживательном и музыкальном бытии нет прошлого. Реально существует только *актуально переживаемое*, следовательно, в музыкальном переживании прошлое трансформируется в настоящее, настоящее устремляется в будущее. То есть переживание музыкального произведения восстанавливает *субъективную целостность бытия*, минует физические пространственно-временные барьеры.

И душевное, и музыкальное бытие характеризуются как нераздельно слитное и *взаимопроникновенное самопротивоборство*. Подобно тому, как в недрах души борются разномодальные мотивы, настроения и эмоции, так и в недрах самой музыки происходит борьба тем и гармоний, ритма и метра, непрерывное самопорождение, устремленное к дальнейшей жизни.

В переживании, равно как и в музыкальном произведении, нет противопоставления субъекта и объекта бытия, а есть противоречивое *субъект-объектное единство*. Точно так же, как переживающий человек обнаруживает окружающий мир в себе самом, так и в музыкальном бытии происходит глубинное слияние субъективного и объективного, индивидуально-неповторимого и предметно-определенного бытия. То, что переживается в музыкальном или душевном бытии, становится предметом музыкального мироотно-

шения. В этом самопротивоборстве мир, бытие, душа вновь творятся заново, обновляются и очищаются. Бытие становится из небытия, гармония — из стихии, смысл — из порыва, движения.

Невыразимый в словесной форме, нерациональный, хаотичный и бессознательный *имплицитный мир души человека и мир музыки подобны также и по смысло-содержательным признакам.*

Прежде всего, признаком содержательной общности повседневного и музыкального переживания является *постижение внелогического бытия*, не затронутого мыслью, существующего как цельная органическая жизнь, говорить о которой невозможно, можно лишь быть ей самой, и сама эта жизнь, в присущих ей формах, только и может себя выявлять. Следовательно, сущность музыкального и душевного бытия состоит в их невыявленности, несказанности и внелогичности.

Следующим признаком аналогии является *интенциональность* душевных и музыкальных явлений. Душа и музыка всегда стремятся к чему-то более совершенному, нежели та реальность, которая обнаруживается человеком в его повседневной жизни. Эта способность музыки увлечь и заразить душу исполнителя и слушателя потребностью в невыразимом совершенстве, способность вернуть в мир гармонию, упорядочить движения души во времени является основой не только для растущей потребности современного человека в музыкальном творчестве и исполнительстве, но и в становлении музыкальной арт-терапии самостоятельной отраслью психотерапевтической помощи.

Кроме того, особым признаком музыкальной художественной содержательности является ее *энергичность*, т. е. способность музыки концентрировать жизненную энергию в определенную музыкальную форму и посредством музыкальной формы передавать слушателям энергию ритма, чистоты и высоты звука, заряжая слушателей положительной духовно-душевной энергией и воодушевляя их на жизненно необходимые большие и малые, личные или коллективные дела.

## 6. Синтетические искусства

Тяготение к синтезу мы находили уже в семействах простых искусств (вокальная музыка, пространственно-временной синтез

танца, пространственно-временной синтез, представленный в книжной иллюстрации, и т. п.). Синтетическими искусствами называются те искусства, чей художественный образ создается средствами нескольких простых искусств. Синтетические искусства не есть сумма простых искусств. Став частью художественного синтеза, простые искусства начинают менять свою природу. Так, музыка, попадая в кино, обретает новые средства выразительности. Будучи временным и неизобразительным искусством, но соединяясь при этом с изобразительностью кадра, музыка приобретает черты и пространственного, и изобразительного искусства. От пространственности к ней приходит архитектурность, она берет на себя функции структурирования не только времени, но и пространства. Один из величайших композиторов прошлого века Альфред Шнитке много писал для кино. Отчасти, конечно, это была вынужденная мера, так как его произведения (и произведения его друзей С. Губайдулиной, Э. Артемьева, Л. Десятникова) в Советском Союзе не исполняли, а в кино платили вполне приличные деньги. Шнитке призывал всех композиторов попробовать себя в кино, так как только там, с его точки зрения, можно ощутить новые выразительные возможности музыкального языка. Композитор и теоретик музыки Владимир Мартынов тоже неоднократно подчеркивал полезность работы в «команде» с изображением, актером, режиссером для извлечения новых возможностей звука. Речь идет не только о темах или лейтмотивах фильма, создающих определенное настроение, в этом случае музыка как раз остается в рамках своего вида (все мы помним музыкальные темы Андрея Петрова и Микаэла Таривердиева). Интересно, что музыка может и опережать изображение, т. е. неизобразительными и невербальными средствами передавать информацию раньше, чем это сделают наглядные изобразительные и вербальные искусства. Так было в последнем фильме А. Звягинцева «Елена», когда музыкальная тема не просто готовила нас к катастрофе (композитор Филип Гласс), но и исследовала ее причины и последствия.

Изобразительное искусство, попадая в театр или кино, тоже меняет свою природу, превращаясь из двухмерного в трехмерное.

Одним из древнейших синтетических искусств является театр. И хотя профессиональный театр возникает значительно позже

архитектуры и изобразительных искусств, его будущие элементы (игра, представление, маска) мы находим еще в первобытной архаике. В первобытных ритуалах присутствуют такие черты театра, как зрелищность, коллективность, способность моделировать события в предлагаемых обстоятельствах. Любопытно, что многие реформаторы театра искали новый язык и резервы подлинности существования актеров в архаических ритуалах (Антонен Арто, Александр Таиров, Ежи Гротовский, Анатолий Васильев).

Мы будем рассматривать театр в его сложившихся, зрелых формах. Театр представляет собой систему родов: драматический, музыкальный (оперный, балетный, театр оперетты), кукольный и т. д., мы остановимся на одном из них — драматическом театре.

Театральный синтез основывался на двух составляющих — актерском искусстве и литературной основе (драматургии). Именно в синтезе актерского искусства (способности перевоплощаться) и драматургии (литературы, предлагающей модель мира как историю конфликтов) рождается действие — одна из главных характеристик театра, подчиняющих себе все искусства, входящие в театральный синтез. Само действие носит дискретный характер, равно как и актер — увы, обладатель брэнного тела. Таким образом, театр как вид искусства оказывается в ситуации, когда его художественная реальность возникает одновременно. Театральное пространство и время ограничены длительностью и местом спектакля. Театр — искусство здесь и сейчас. В синтезе доминанты могут меняться. Драматургия, равно как и актер, — это еще не театр. Противоречие, сопровождающее всю историю театрального искусства, порождено не только его синтетической природой, но и отсутствием фиксированного текста театрального спектакля. Единственной точкой отсчета, дающей хоть какое-то представление о театре, является драматургический текст. Довольствуясь им, мы прекрасно понимаем, что имеем дело лишь с одним элементом синтеза, который может порождать огромное количество способов прочтения. Родовая травма европейского театра связана с мучительной борьбой за первенство между актерским и драматургическим началами. Вечность слова и брэнность тела как будто доказывают вторичность лицедейства относительно литературы. Были эпохи побед актерского театра, вспомним комедию дель арте. Так, в итальянской комедии масок

(комедии дель арте) действие каждый раз носило импровизационный характер. Почти век театр существовал, полагаясь исключительно на остроумие актеров, разыгрывающих истории из жизни слуг, господ и влюбленных. Благодаря комедии дель арте в театр пришли свобода, импровизационность, чувство ансамбля, основанного на необходимости «ловить» и «кидать» реплики. Тогда же сложилась и система актерских амплуа — специализации актера на том или ином типе ролей, соответствующих его актерской природе. Актеры комедии дель арте были обречены всю жизнь играть либо господ (Панталоне, Капитана), либо слуг (Арлекина, Коломбину и др.). Отсутствие драматургии, в которой отражаются существенные проблемы человеческого бытия (а не только истории, как обмануть богатого и глупого господина), привело театр к краху. Лишь в XVIII в. драматург Карло Гоцци напишет «Принцессу Турандот» и частично возродит комедию дель арте, которую привяжет к литературной основе, сохранив маски и имена некоторых персонажей.

Спор о доминировании пьесы или актера в театре имеет долгую историю. Действительно, драматургия и актер — главные персонажи классического театра.

К середине XIX в. вокруг конфликта литературного и актерского начал разворачиваются новые сюжеты. В театр приходит тот, кто попытается снять вопрос: кто и что важнее в театре? Подобно Людовику XIV, отождествившему себя и государство, режиссер заявит и, главное, успешно докажет, что Он и есть театр. И дело даже не в том, насколько успешными будут его интерпретации литературы, а в том, что он вернет театр к своей природе, природе синтеза, где все простые виды искусства начнут осваивать «чужие» территории.

Режиссерский театр — это всегда присутствие двух авторов (исключение составляют режиссеры-драматурги, к примеру, Бертольд Брехт или Николай Коляда). Режиссер выступает в роли интерпретатора литературного текста. Отношения драматурга и режиссера тоже всегда болезненны. Режиссер может относиться к литературе бережно, как это делал родоначальник русского режиссерского театра К. С. Станиславский (хотя А. П. Чехов, которого Станиславский не просто удачно поставил, но сделал самым известным драматургом, был глубоко убежден, что Станиславский

и Немирович-Данченко его пьес до конца не читали). Реформатор сцены режиссер В. Э. Мейерхольд, напротив, видел в литературе лишь повод для собственного высказывания. Именно он заявил А. Блоку, что он может поставить спектакль и по телефонному справочнику. Мейерхольд ставил рядом с фамилией драматурга свою собственную: так, на сцене ГосТИМа (Государственного театра имени Мейерхольда) шли «Ревизор» Гоголя — Мейерхольда, «Горе уму» Грибоедова — Мейерхольда и др.

Режиссерские интерпретации всегда связаны с потребностями современной культуры. Для Станиславского был важен исторический контекст, и это вполне вписывалось в установки реализма. Для Мейерхольда исследовательский детерминизм всегда сочетался с некоторым мистическим началом.

Не случайно режиссерский театр начинался с преобразования сценического пространства, и эволюция его шла от тщательно восстановленного быта, мелочей обстановки комнат пансиона госпожи Воке у Антуана до минимализма строительных лесов у Мейерхольда. И даже тогда, когда сцена оставалась совсем пустой, а актеры безмолвствовали (как у Беккета), это было сознательным актом перевода восприятия в другой режим работы, режим всматривания, разглядывания, видения. Литературная тишина преодолевалась действием, слово становилось видимой плотью актера, а литературное время преобразовывалось в зримое пространство.

Режиссерский театр радикально изменил прагматику театрального текста. Если ключевым глаголом, указывающим на способ времяпрепровождения в театре, в XIX в. был глагол «слушать», то режиссерский театр к концу того же века учит зрителя смотреть. Тем самым режиссерский театр готовил и будущего кинозрителя, так как историки кино утверждают, что кинематограф начала века сталкивался с невероятным для сегодняшней культуры вопросом: «Зачем смотреть, если можно прочесть?» И так, в театр ходили «слушать спектакль», до недавнего времени применительно к опере допускался только глагол «слушать». Сегодня, когда в современной опере работают лучшие дизайнеры мира, вряд ли глагол «слушать» может быть ключом к спектаклю.

Смена частотных глаголов — не просто лингвистические игры. Новый глагол, с одной стороны, дает возможность описать текст

спектакля, с другой — расширяет границы интерпретации драматургического текста. Подобно тому, как когда-то в критическом реализме обстоятельства были не менее важны, нежели герои (вспомним, что именно в рамках реалистической культуры и формировался режиссерский театр), так и теперь актерская игра, действие, динамика характера — отнюдь не единственные носители смысла. Режиссерский текст будет учитывать не только актерское слово и действие, но и взаимоотношения вещей, предметов, света, звука. Художники Виктор Симов, Александра Экстер, Валерий Левенталь, Давид Боровский, Эдуард Кочергин и другие — не просто декораторы, они, наряду с режиссерами, создатели концепций спектаклей. Таким образом, режиссерский текст включает в себя и вербальное, и визуальное, не устанавливая при этом власть одного над другим.

Перевод театрального текста из плоскости вербальной в пространство визуальное совпал с основными интенциями культуры XX в., а именно с усилением роли визуального.

В воспоминаниях Сергея Эйзенштейна есть сюжет, в котором режиссер объясняет свой уход из театра. С точки зрения режиссера, в театре слишком много человека, и даже если актера поместить где-нибудь на колосниках, он все равно притягивает к себе больше внимания, чем другие участники действия. Эйзенштейн хотел строить новый театр, в котором человек не притягивал бы к себе все внимание, таким новым театром для Эйзенштейна стало кино.

Перенос акцента с вербального на иные способы трансляции информации позволяет по-новому рассмотреть границы и возможности театральной интерпретации. Режиссер, как второй автор, наряду с драматургом получает возможность разговаривать со зрителем, создавая предметные миры, прямо соотносящиеся с текстом либо, на первый взгляд, никакого отношения к драматургическому источнику не имеющие. Этот первый взгляд порождает энергию удивления, протеста, которая приводит к новой авторской интерпретации. Так рождается иной тип конфликта, в котором уже первородство оспаривают не драматург и актер, а драматург и режиссер. Борис Васильев рассказывал, как на генеральной репетиции спектакля по повести «А зори здесь тихие» Юрий Петрович Любимов решил убрать антракт и

играть все в одном действии. Это потребовало изменения пластического рисунка спектакля, появилась пантомима врагов, разрушающих конструкцию из досок, и этот ход, в котором литературный текст, безусловно, редуцировался, оказался, по признанию Бориса Васильева, более продуктивным. Предметный мир того спектакля был очень прост — несколько досок, из которых складывались и кузов машины, и баня, и дом. Доска была защитой, она помогала двигаться по болоту, она стала и последней защитницей, только уже защитницей тела каждой из убитых девушек. Единственный оставшийся в живых мужчина только и мог, что выцарапать крест на досках. Режиссер вовлек в трагическое повествование новых героев — неодушевленные предметы, которые представляли как метафоры жизни, смерти и памяти.

Предметный мир спектакля как раз и расширяет возможности интерпретации за счет вовлечения второстепенных, казалось бы извне принесенных вещей. Эти вещи помогают режиссеру вступить в режим деконструкции драматургического текста. Деконструкция весьма плодотворна, когда мы имеем дело с «уставшими» текстами. Деконструкция в театре, как правило, вызывает реплики типа «издевательство над классикой» или «при чем здесь автор». Приведем пример продуктивной деконструкции, предпринятый режиссером Е. Марчелли в Омском драматическом театре. Марчелли обращается к хрестоматийному «Вишневому саду». Чеховский текст оказывается нежным и незащищенным, он всем хорошо известен: сад должен быть продан, и это правильно. Главное теперь успеть в отведенное время об этом напомнить, отсюда и таймер с бегущей строкой, отсчитывающий минуты, оставшиеся до конца акта. Действие может оборваться на полуслове, лишь бы вписаться в оговоренный в программке хронометраж. Деконструкция предполагает не только разборку, но и сборку. Чехова собрали, в результате на первый план выдвинулись периферийные сюжеты и герои. Таким оказался Случайный прохожий, у Чехова — существо символическое, а у Марчелли — буффонадно-гротескное, этакая рекламная пауза. Иногда происходило удвоение всем хорошо известного текста. Это могло делаться буквально, когда на экране нам показывали первые постановки К. С. Станиславского, его самого, трупшу. Знаменитая чеховская печаль о том, что люди говорят, но друг друга

при этом не слышат, в спектакле превратилась в откровенную декламацию. Любимая нами чеховская атмосфера умерла, с этим фактом трудно смириться, но признание его гораздо честнее, нежели «игра в Чехова». Сад — товар, интеллигенция с ее разговорами смешна, говорить не о чем. Завершающий эпизод спектакля снят на видео и демонстрируется на экране: труппа садится в шикарный лимузин, актеры покидают иллюзорный мир театра и окунаются в мир реальных экономических интересов.

Гоголевский «Ревизор» у Николая Коляды подвергается не деконструкции, а прочтению в непривычном контексте, не социально-критическом или психологическом, а национально-метафизическом. Спектакль — про родное, узнаваемое, которое вблизи оказывается страшным и непреодолимым. История в «Ревизоре» строится на подмене, путанице, поэтому актеры у Коляды разговаривают деформированным языком (все страдают болезнью неправильных ударений), действуют на основе деформированной логики поведения: по много раз разуваются и босиком месят грязь, а потом также долго эту грязь затирают. Новый персонаж спектакля — земля, она есть первопричина, источник богатства и нищеты, здоровья и болезни, жизни и смерти, комфорта и грязи. И действительно, она — место и «время сажать и вырывать посаженное» (зеленый лук — источник витаминов, бабы перед началом спектакля сажают в настоящую землю настоящий лучок, которым потом мужики закусывают), «любить и ненавидеть», она, а не время выступает деньгами, истории про отмывание денег или грязные деньги — отсюда же. Ее (земли) много, ею расплачиваются, ею кормят и унижают, ею насилуют, ее безрассудно тратят, она — всеобщий эквивалент. В результате ею вымазаны все, поэтому ответ на вопрос «Над кем смеетесь?» доказан и визуально. Финал комедии, в которой нет правых и виноватых, превращает гоголевский текст в трагический.

Изобразительное искусство в театральном синтезе давно приняло на себя роль концептуальной основы спектакля. Сегодня возникают театры художника, которые обращают действие в его ритуальное начало. Это петербургский Инженерный театр и театр-лаборатория Дмитрия Крымова. История Дмитрия Крымова — это история превращения театрального художника в одного из самых интересных режиссеров последнего десятилетия. Мы вновь

наблюдаем отказ от драматургии в ее привычном понимании и становимся свидетелями синтетического творения.

Спектакль «Opus № 7» Дмитрия Крымова происходит в пространстве, условно разделенном на зрительское и актерское, а соединяют эти два пространства КРАСКИ, НОЖНИЦЫ, БУМАГА. И еще совсем юные художники, способные из материальных предметов творить такие узнаваемые чувственные образы, и еще музыканты, для которых случайные звуки складываются в гармонию, а из слогов имени Циля рождается джазовая импровизация.

Его спектакли создаются из подручных средств, канцелярских товаров, ассортимента хозяйственных магазинов и блошиных рынков. Театр Крымова — театр обнаженного приема, где факультативное, функциональное, техническое становится главным. Вообще разговор о главном и неглавном в этом театре тоже неуместен. Режиссер соблазняет честным рассказом, точнее, показом, как делается театр. В обычном режиме традиционного театра мы видим уже готовый предметный мир сцены, нам, конечно, интересно оказаться в бутафорском цехе, но это другая история, которая может произойти до или после спектакля, а у Дмитрия Крымова вас допускают до тайны творения новой реальности, причем в результате такого обнажения тайна нигде не исчезает, она только подкрепляется удивлением от безграничности фантазии и рассчитанной до микрона архитектуры. Как в постановках Баланчина приводит в восторг геометрия, графичность линии, так и здесь завораживает точность и ловкость, с которой выплескивается из ведер черная краска ровно так, чтобы осталось «посадить» на каждое пятно бумажную кипу, и получатся талмудисты, герои «Родословной» из «Opus № 7».

«Opus № 7» состоит из двух, на первый взгляд не очень-то и связанных между собой вещей — «Родословная» и «Шостакович». Лев Рубинштейн, автор «Родословной», как всегда лаконичен. Он предложил 42 небольших высказывания: в первом «Авраам родил Исаака...», в сорок втором «И родился мальчик... Иисус Христос», в которых соединились Ветхий и Новый Завет, соединились в поколениях, где красивые библейские мужчины, прорываясь из картонных листов, возрождаясь из потока света кинопроектора, уйдут в печи крематориев, унося с собой детские коляски, мячики, лапсердаки, опыт портных, часовщиков,

лудильщиков... Но это не просто история на тему «род приходит и уходит», это история XX в., совершившего и завершившего много проектов. Один из них — ликвидация восточноевропейского еврейства, мира местечек и мастеровых, мира, сохранившегося только на фотографиях. Снимки — двухметровые портреты и скромные альбомные фотографии, студийные и любительские, а еще — рентгеновские — это книги памяти, их немного, гораздо больше обрывков, маленьких кусочков писем, инструкций, записок, которые шквалом вылетают из Стены Плача, заполняют все пространство между стеной и зрителями, попадают в лица, и ты невольно зажмуриваешься, а потом стряхиваешь с себя какой-то мусор. Так происходит встреча с историей, от которой проще всего отмахнуться, которая преследует тебя странными именами предков, и актеры (и ты вместе с ними) попадают в силовое поле теней прошлого, но не мистического, а вполне ощущаемого, им «протягивают руки» рукава оставшихся без хозяев вещей и начинается сюрреалистический танец, вырваться из которого невозможно. Как невозможно охватить взором все, что происходит в пространстве действия, ведь сцены как таковой нет. Вы просто не успеваете повернуть голову, пропускаете какие-то кадры, так как невозможно ухватить жизненный поток, это лишь «суета и ловля ветра». Одна власть сменяет другую, немецкий сапог выпинает детскую коляску сквозь экран, киношная жизнь становится настоящей, а в это время по экранам уже ходит другой сапог и другой китель, другой профиль с характерными очками.

И вот уже та коляска наполнена детскими башмачками, род ушел, остались обрывки фраз: «Боря очень переживал. Очень...», «а главврачом в Грауэрмана был тогда такой Борис Львович, их родственник». «Вот и песни отзвучали, отразившись на лице, — заунывные вначале, развеселые в конце», и родился мальчик...

Во второй части спектакля огромная четырехметровая (может, и больше) кукла введет почти пристегнутого к ноге мальчика и будет важно ходить с ним по периметру не выделенной специально сцены. Физическое пространство осталось тем же, что и в первой части, только зрители пересажены, они оказываются там, где рисовалась, снималась на камеру и конструировалась родословная. Кукла представляет собой статную (не случайно в спектакле прозвучит голос Людмилы Зыкиной) даму,

строгая, тщательно подобранная одежда которой указывает на ее номенклатурное происхождение. Ребенок, издали напоминающий Шостаковича с блокадной фотографии, им же и оказывается. Режим отношений задан: мать и несмышленное дитя, которое все время норовит сбежать. Око матери — а у нее есть еще несколько помощников, зловещих кукловодов в черном, — найдет беглеца в рояле, подправит инструмент электропилами по своей мерке, покуражится на охоте, вальсируя с табельным оружием, припрятанным в кармане юбки, постреляет в Ахматову, Мейерхольда, Маяковского, Михоэлса, Бабеля, Тухачевского, Шостаковича, последнего только ранит, добьет потом. Добьет любовью и заботой, проколов насквозь орденом, заставив целовать огромную, существующую будто отдельно от тела царственную руку. Убьет просто, как «засыпали» своих детей матери, кладущие младенца рядом с собой. Кто докажет, что не любила? Вот и в финале, когда нежнейшие строки Бернса «В полях под снегом и дождем» исполняются не в знакомых интонациях Градского, а как хоральное возвышенное пение, глагол «владеть» приобретает одно значение: Дама (власть, партия, родина) просто накрывает куклу (тело давно вытрясли вместе с душой) собою. Был ли художник? Присутствие воли и страсти Шостаковича Дмитрий Крымов создает опять с помощью вещей: из импровизированной кулисы выезжают металлические рояли. Под знаменитую тему нашествия из 7-й симфонии идет битва семи роялей. Звуки железа и оркестра присутствуют на равных. Это полифония двадцатого века. Спектакль «Opus № 7» — родословная современности, история «скованных одной цепью».

На спектаклях «Демон. Взгляд сверху» и «Донкий Хот» продолжается тема родословной, только это уже родословная посвященных, тех, кому интересно наблюдать за культурными традициями, ассоциациями, импровизациями на тему «Художник». Два молодых человека на белой бумаге нарисуют Мужчину и Женщину, а между ними Дерево. И начнется старая история, за которой любопытно наблюдать и Демону, и зрителям, смотрящим Творение сверху (так устроен зал «Глобус»), и опять удивление: как, оказывается, легко нарисовать парящих шагаловских героев и придвинуть к ним стол Пиросмани. Только эта легкость рук, фантазии, творчества доступна людям свободным, а эти свободные

ужас как раздражают всех остальных, и это тема спектакля «Донкий Хот».

Режиссерский театр выполнил свою миссию, он вернул театру его синтетическую природу. Известный критик И. Н. Соловьева не так давно высказывала справедливые упреки в адрес режиссерского театра, в котором спектакль распадается на отдельно интересные находки художника, оригинальную звуковую партию и т. д. Дмитрий Крымов создает синтетический театр, он собирает спектакль на наших глазах и предлагает стать его собеседником.

Режиссерский театр изменил способ общения зрителя с театром, процесс этот продолжается, однако столь распространившийся сегодня феномен антрепризного театра вновь превращает массового зрителя в слушателя.

Если история театра насчитывает 25 веков, то синтетический вид искусства кино появился 28 декабря 1895 г.

История возникновения кино имеет самое непосредственное отношение к морфологии искусства. В случае с кино мы видим, как простые искусства давно стремились передать движение, лежащее в основе кинообраза, как синтетический вид искусства театр подготовил кинозрителя, как динамика танца позволила ему стать основой киносюжета, как музыка может принципиально менять смысловое содержание фильма (это очень хорошо видно на проектах «немое кино — живой звук»).

Если оставить в стороне технические предпосылки возникновения нового вида искусства (хотя для кино они принципиально важны, на наших глазах кино из аналогового превратилось в цифровое, пришли технологии 3D и т. д.), то кино рождалось как искусство изобразительное. Именно в изобразительных искусствах, начиная с XVIII в., наблюдалось стремление к последовательному рассказу историй с помощью картин. Циклы картин Хогарта, Греза, Гойи, популярные в эпоху Просвещения, подготовили восприятие нового искусства движущихся картинок. Непосредственными предшественниками киноизображения стали картины импрессионистов, показывающие зависимость предметов от освещенности. Поскольку кино родилось уже тогда, когда другие виды искусства переживали кризис (отказ от фигуративности и предметности), оно вынужденно обращается к так назы-

ваемым «низким» видам и жанрам искусства — синтетическому искусству цирка, танцу, который по своей природе есть движение, литературным жанрам массовой культуры — детективу, приключению и т. п.

На примере кино можно наблюдать, как искусство вырабатывает свои собственные видовые возможности освоения реальности. Если кадр, ракурс, план — языковые элементы кино непосредственно связаны с техническими возможностями кинокамеры, то кино становится искусством только тогда, когда оно осваивает монтаж не как необходимую техническую склейку, а как способ приращения информации. До Гриффита молодой русский режиссер Лев Кулешов обратил внимание на то, что изображение может стать выражением той информации, которая непосредственно не содержится в кадре. Такое происходит, когда кадр соединяют с другим кадром, а затем возвращаются к первому. Известно, что Кулешов последовательно соединил кадры, которые запечатлели актера Ивана Мозжухина с тарелкой супа, гробом и маленьким ребенком. Статичное изобразительное искусство фотографии (кадр) становилось киноизображением, соединившись с другими кадрами. Неподвижный Иван Мозжухин играл голод, скорбь и радость умиления (на самом деле играло наше восприятие).

Когда Гриффит в 1919 г. снял фильм «Нетерпимость», зрительского успеха у него не было, но именно с этого фильма можно говорить о рождении нового вида искусства. Разные типы монтажа (ассоциативный, параллельный, перекрестный) позволяли соединить воедино четыре не связанных линейно истории из разных времен — от Вавилона до современной Америки. В каждой из историй звучала тема нетерпимости, она была визуализирована с помощью повторяющегося кадра женщины, качающей колыбель. Гриффит показал и доказал, что кино может обобщать, ставить философские проблемы, а не сводиться только к аттракциону. Сегодня это противоречие между кино как аттракционом и кино как исследованием человеческого духа по-прежнему актуально.

Система видов искусств — система открытая. Три класса искусств — пространственные, временные и пространственно-временные при взаимодействии с научно-техническим прогрессом становятся основанием для рождения искусственных средств

аудиовизуальной коммуникации, а это, в свою очередь, способствует возникновению новых видов искусств.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Чем обусловлено многообразие искусств?
2. Каковы принципы классификации искусств?
3. В чем состоит сущность эпоса, лирики и драмы?
4. В чем состоит разница между изображением в литературе и в изобразительном искусстве?
5. Какова миссия пространственных искусств в культуре?
6. В чем состоит сущность временных искусств?
7. Чем характеризуются пространственно-временные искусства?
8. Что происходит с простыми искусствами, когда они становятся синтетическими?
9. Что такое режиссерский театр?
10. Почему не каждое кино можно пересказать?
11. Как кино связано с изобразительными искусствами?
12. Можно ли предвидеть рождение новых искусств?

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Каган М. С.* Морфология искусств / М. С. Каган [Электронный ресурс]. URL: <http://www.twirpx.com/file/254738> (дата обращения: 16.11.2011).

*Лосев А. Ф.* Строение художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма-Стиль-Выражение / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханьков. М. : Мысль, 1995. 944 с.

*Лотман Ю. М.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики : Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман. СПб. : Искусство-СПб, 1998. 704 с. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_06.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_06.php) (дата обращения: 16.11.2011).

## Лекция 7

# СПЕЦИФИКА СОВРЕМЕННОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОСТИ

Трансформации социокультурной ситуации и роли искусства в XX в. — Проблема художественности и парадигмы искусства. — Процессуальность, провокативность, парадоксальность как «симптомы» современной художественности. — Идеи пустоты, открытости, виртуальности в современном искусстве

### 1. Трансформации социокультурной ситуации и роли искусства в XX в.

Начиная со второй половины XX в. реальная практика искусства выступает свидетельством принципиально новой ситуации в художественной жизни и указывает на необходимость теоретического переосмысления проблемы художественности. Сами художники сопровождают свои творения теоретическими изысканиями, пытаясь тем самым прояснить возможность нового видения искусства. Но при этом творения, появившиеся в современной культуре, реципиенты не всегда оценивают как произведения искусства, в отличие от самих авторов, критиков или других агентов художественного мира. Видоизменились понятия искусства и, в частности, произведения искусства — они стали проблематичными. Как оценить, например, художественный жест М. Дюшана — демонстрацию в музее писсуара, названного «Фонтан», или произведение Дж. Кейджа «4'33», или акты современного концептуального или акционистского искусства? Что стоит за этой проблематизацией? Не утрачивает ли искусство свою специфику?

Не случайно сегодня в эстетике все больше внимания обращается на реальную практику искусства и новый художественный опыт. В связи с многообразием и неоднозначностью художественного процесса, наблюдаемыми в различных видах и направлениях искусства, возникает проблема уточнения специфики искусства. Сохраняется ли возможность назвать все объекты искусства художественными? Изменяется ли, и если да, то как, сама художественность? На эти вопросы пытается ответить современная эстетика.

## 2. Проблема художественности и парадигмы искусства

По сути, именно художественность представляет собой фундаментальную категорию философии искусства, поскольку предполагает ответ на вопрос о том, что делает искусство искусством. Однако в современных эстетических исследованиях, в искусстве и в обыденных представлениях это понятие довольно неопределенно. Оно подобно бесконечному множеству, элементы которого легко узнать и в то же время нельзя отождествить с ним вследствие неопределенности его границ. Понятие «художественность» сложно, многоаспектно, «неуловимо» и вместе с тем может быть использовано каждым, кто берется судить о произведении искусства или стремится к его созданию. Эстетики, обращаясь к проблеме художественности, пытаются теоретически обосновать возможность существования искусства, но затрудняются в определении художественности как таковой.

Так, современный «Литературно-энциклопедический словарь» предлагает следующее определение: «Художественность — сложное сочетание качеств, определяющее принадлежность плодов творческого труда к области искусства. Для художественности существенен признак завершенности и адекватной воплощенности творческого замысла. Другими словами, понятие “художественности” подразумевает становление произведения в согласии с идеальными нормами и требованиями искусства как такового»<sup>1</sup>. С одной стороны, в этом определении четко называются такие признаки художественности, как завершенность и адекватное воплощение замысла автора, но с другой — не уточняются и остаются неясными требования «искусства как такового». Акцент делается на нормативной стороне, что не бесспорно.

Часть исследователей этого феномена идет по пути выявления критериев художественности, полагая, что такими критериями могут быть, например:

- системность, цельность произведения;
- конкретизация, «образ произведения»;
- жизненная правда;

---

<sup>1</sup> Литературно-энциклопедический словарь. М., 1987. С. 489–490.

- полнота и целостность воплощенного авторского замысла;
- проясненность «прафеномена» произведения;
- наибольшая экономичность художественных средств, использованных для глубокого отражения сущностной и ценностной сторон избранного «куска действительности»;
- благотворное эстетическое воздействие на зрителя;
- единство формы и содержания, красоты и пользы; и т. д.

Этот список вполне можно продолжить, поскольку оказывается невозможным выделить все необходимые и достаточные критерии художественности. Вероятно, такой подход вообще невозможен. По свидетельству Г. Зедльмайра, основополагающие вопросы теории искусства звучат так: «Разве сущность художественного вообще есть нечто всеобщее? Могут ли, например, приемы, свойственные одному поэту, считаться критерием оценки творчества другого? Не является ли существенным и постоянным моментом своеобразное, отличающееся, выявление индивидуального?»<sup>2</sup> При положительном ответе на эти вопросы критериально-нормативный подход не срабатывает, так как каждый подлинно творческий акт характеризуется уникальностью и неповторимостью, не выявляемыми в простом совпадении или несовпадении с ограниченным набором критериев.

Казалось бы, сложность феномена художественности дает основание сделать следующий вывод: «Понятие “художественность” не может быть самостоятельным и доказательным критерием оценки уже потому, что это — понятие обобщающее, а следовательно, является следствием ряда других условий или критериев... “Чистого” же критерия художественности (“эстетического”), отдельного от критериев правдивости, идейности, формы и др., нет и быть не может»<sup>3</sup>. Но принимая такую позицию, мы, обращаясь к художественности, в конечном итоге апеллируем к внехудожественным понятиям.

Во второй половине XX в. оформляется традиция, отличная от вышеобозначенных, — формулируется идея собственно языко-

---

<sup>2</sup> Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства. СПб., 2000. С. 144.

<sup>3</sup> Лукьянов Б. Г. Эстетическая оценка искусства: сущность и критерии. М., 1977. С. 59.

вого рассмотрения «искусства», — содержание этого термина признается «пустым», заполняемым в зависимости от деятельности по прояснению языка. Особенно явно эта тенденция прослеживается в современной американской аналитической философии искусства, опирающейся на несколько принципиальных установок при характеристике художественности. Во-первых, не существует критерия или набора критериев, которые были бы общими для всех художественных произведений и составляли бы необходимое и достаточное условие для того, чтобы произведение было художественным, — искусство представляет собой понятие, определяемое, по терминологии Л. Витгенштейна, семейным сходством.

Во-вторых, искусство, по словам Д. Серля, — «это имя, которое мы даем тому или иному речевому произведению, исходя из набора наших установок по отношению к нему, а не из его собственных внутренних свойств, хотя, конечно, наши установки по меньшей мере частично находятся в функциональной зависимости от свойств дискурса, а не являются полностью произвольными»<sup>4</sup>.

В-третьих, искусство и не-искусство не имеют четких, раз и навсегда проведенных границ. И в современном искусстве этот аспект также становится предметом интенсивной художественной и теоретической рефлексии.

Разрешить проблему художественности, возможно, поможет введение понятия «парадигма искусства». Парадигму искусства можно определить как исторически своеобразный тип художественной ментальности, обладающий особыми — для искусства системообразующими и специфицирующими — качествами, позволяющими каждой новой парадигме изменять данность (феномен) и, соответственно, понятие художественности. В этом случае развитие искусства представляет собой не постепенный переход от «примитивной» первобытности к более совершенным формам, а взаимодействие ценностно равных парадигм, каждая из которых представляет собой некую сложившуюся «территорию»,

---

<sup>4</sup> Серль Д. Логический статус художественного дискурса // Логос. 1999. № 3. С. 35.

в рамках которой становится возможным наделение объектов художественным статусом.

При парадигмальном подходе историческое развитие искусства рассматривается как смена парадигм. В таком случае не требуется признания единой (на все времена) теории художественности — тогда ситуация, когда что-либо, ранее не входившее в сферу искусства, признается художественным, определяется актуализацией новой парадигмы, предполагающей новое качество художественности. В рамках каждой парадигмы вырабатывается особое видение искусства, конституирующее как сам акт творчества, так и оценку его результатов. Художественность оказывается категорией исторической и универсальной на этой основе.

«Наша эпоха поразительно антихудожественна!», «Нам выпало жить в прекрасную антихудожественную эпоху!» — подобные заявления деятелей искусства XX в., а также название одного из манифестов художников — «Каталонский антихудожественный манифест» отражают парадоксальную сложность оценки феномена современной художественности. Безусловно, новая художественная практика показала, что критерии, по которым оценивались классические произведения искусства, не применимы к искусству XX — начала XXI в. Более того, вторжение неклассических форм первоначально воспринималось как признак смерти искусства, разрушение всех его основ. Однако провозглашение смерти искусства явилось необходимым для генерирования принципиально новых художественных идей.

Мы можем говорить о современной парадигме искусства как о парадигме, признающей множественность, вариативность самой художественности, — об *альтернативной* и одновременно *универсальной* парадигме. На сегодняшний день она является доминирующей в осмыслении современных художественных феноменов. Под «альтернативностью» имеется в виду возможность самого искусства противопоставить себя предыдущим парадигмам. Альтернативный характер современной художественной стратегии проявляется и в стремлении противоречить многим традиционным представлениям о творчестве, профессиональности, мастерстве, индивидуальности, духовности и вообще всем предполагаемым ценностям и функциям «высокого» искусства. «Универсальность» предполагает существование в рамках этой новейшей парадигмы

различных, но равнозначных подходов к искусству и, более широко, к творчеству вообще. По сути, в рамках данной парадигмы заложена установка на «сопряжение далековатых идей» (Ломоносов), «примирение противоположностей» (Кольридж), на медиацию, т. е. посредничество между занимающими человечество альтернативами. Современное искусство выступает именно как медиация, выбирая роль посредника между внутренним и внешним, гетерогенным и гомогенным, глубинным и поверхностным, миром сакральным и профанным. Новые формы искусства: искусство-событие, искусство-жест — закономерно заставляют пересмотреть устоявшиеся представления о художественности и ее основе.

Первым мощным движением, заявившим о себе как о мировоззрении и поколебавшим устоявшиеся в рамках предыдущих парадигм границы художественности, стал дадаизм, который отменял вопрос о необходимости некоего конечного художественного продукта. Воплощая идею максимального сближения искусства и жизни и заявляя об «антихудожественности» собственного творчества, художники-авангардисты начала XX в. обратились, прежде всего, к тем элементам современной им цивилизации, которые в наибольшей степени отстояли от наделенной официальной ценностью культуры, — как это проделано, например, в известнейшей работе М. Дюшана «Фонтан». По мнению Б. Гройса, поскольку практически все современное искусство так или иначе ориентировано на эстетику *ready-made*, тщательная разработка границ ценностной и профанной областей является той рамкой, которая определяет вхождение каждого отдельного произведения в сферу искусства. С этой точки зрения произведение искусства рассматривается как манифестация суверенных сил, властвующих в современной культуре. «Так, — полагает автор, — писсуар Дюшана или черный квадрат Малевича могут быть поняты как плохие, неудачные произведения искусства — и в то же время они могут быть поняты как оригинальные, иные, эпохальные. Оба эти понимания одинаково допустимы — и оба зависят от определенной интерпретации соответствующих вещей в качестве иных или таких же, но плохих...»<sup>5</sup> В рамках современной «постхудожественной» парадигмы обе эти

---

<sup>5</sup> Гройс Б. Новое в искусстве // Искусство кино. 1992. № 3. С. 106.

интерпретации возможны, хотя ни одна них не может быть принята за единственно верную, поскольку сама парадигма исключает из ряда возможных признаков нормативность, не признавая возможности онтологического обоснования нормы или ненормативности.

### **3. Процессуальность, провокативность, парадоксальность как «симптомы» современной художественности**

Некоторые из правил и положений, порожденных дада и характеризующих становление нового типа художественности, стали ключевыми для дальнейшего развития искусства, а именно:

- процессуальность делания вместо законченного объекта;
- провокативность, более предпочитаемая, чем переживание позитива;
- парадоксальность сложного интеллектуального смыслопорождения вместо непосредственного восприятия.

Один из самых известных и значительных американских неоавангардистов XX в. Дж. Кейдж — композитор и теоретик, чья теория композиции музыки вполне приложима и к другим видам искусства, целью своего творчества полагал открытие всеэстетической деятельности по отношению к творческим процессам и переживаниям, неизвестным прежде. Начиная с 50-х гг. в среде музыкального авангарда проявляются мифологические модели мышления, что связано с попыткой возрождения архаичного сознания и феномена мистической партиципации — отождествления всего со всем. В результате подобного подхода произведение (как «музыкальное событие») приравнивается к «факту жизни», а в самом музыкальном произведении его элементы оцениваются как абсолютно тождественные друг другу. С тех же позиций в качестве эквивалентно значимых «звуковых фактов» рассматриваются звуки и шумы, «живые» и «неживые» (электронные) звучания, а также звук и жест (в практике «инструментального театра» М. Кагеля), звук и «концептуальный проект звучания» (в «словесных» партитурах К. Штокхаузена) или звук — «не звук» (как «отсутствие музыки», тишина — в эстетике Дж. Кейджа).

В статье «Будущее музыки» Кейдж разъясняет свою позицию: он пишет, что решил «бороться за полноправие шумов», ведь «чи-

сто музыкальные вопросы перестали быть серьезными вопросами»<sup>6</sup>. Сегодня зритель уже настроен на новое восприятие громкости, темпа, звука, паузы. В книге «Звук и поэзия» Н. Фрай писал: «Музыкальный диссонанс не является неприятным звуком, это звук, который подготавливает восприятие ухом следующего удара; это признак музыкальной энергии, а не музыкальной неспособности»<sup>7</sup>. Кейдж, предлагая в качестве нового музыкального материала паузу, считал, что «пауза не так пуста, как это обычно считают. И хотя многие композиторы продолжают создавать музыкальные структуры, все же есть те, кто использует не структуры, а процессы»<sup>8</sup>. По мнению Кейджа, разница между структурами и процессами аналогична разнице между столом и погодой: «В случае стола начало и конец каждой из его частей известны. В случае погоды мы, хотя и замечаем перемены в ней, не имеем при том четкого знания того, к чему они приведут»<sup>9</sup>. То есть произведение искусства начинает осмысливаться не как законченная вещь («объект»), а как бесконечный самодостаточный процесс (который может включать в себя и вещь). Понятие процессуальности, издавна приписываемое музыке как временному искусству, расширяется и распространяется на другие виды искусства. Кейдж объясняет предпочтение процессов объектам тем, что, признавая объекты, мы зачастую не видим процесса, так как объект необходимо изолировать, а при изоляции с неизбежностью теряется ощущение цельности бытия. Многие современные композиторы вводят в свои произведения элементы неопределенности, что дает возможность исполнителям самостоятельно проявить себя, приняв то или иное решение. По признанию Кейджа, музыкальное произведение становится музыкальным предприятием.

Некоторые исследователи видят отличительное качество художественности, существующей в постмодернистской ситуации, прежде всего в провокативности. Так, В. Тюпа характеризует художественность, свойственную этой новой парадигме, как

---

<sup>6</sup> Cage J. The future of music // Kostelanetz R. Esthetics Contemporary. N. Y., 1978. P. 288.

<sup>7</sup> Цит. по: Землянова Л. Современная эстетика в США. М., 1962. С. 104.

<sup>8</sup> Cage J. The future of music. P. 289.

<sup>9</sup> Ibid. P. 290.

стремление эффективно воздействовать на зрителя, прибегая и к прямой провокации. И если авангард начала XX в. манифестировал художественную ситуацию как конфликтную по своей сути, то постмодернизм, продолжая авангардистскую деиерархизацию, вместе с тем лишает ее конфликтности, переводя все в «чистую провокацию»: сочетания разнородных элементов не конфликтуют друг с другом (по крайней мере, открыто), но облачаются в сугубо игровой характер.

В сферу искусства сегодня может попасть все что угодно: искусство все более сближается со зрелищем, претендуя на территории, далеко выходящие за границы профессионального спроса. Характеризуя теорию группы «Прямое искусство», состоящей из нескольких австрийских художников-акционистов, объединенных Г. Ницшем, А. Митрофанова отмечает в их творчестве «очевидное расширение границ художественного действия и освоение проблематики, далеко лежащей за пределами традиционной эстетики и все более уходящей в сферы психоневротических аномалий и патологий»<sup>10</sup>, а также «программный отказ художника от комфортности творимого им действия и ставку на раздражение, отвращение и прочие оттенки эмоционально-интеллектуального негативизма, отныне становящиеся основой общения с аудиторией»<sup>11</sup>. Цель такого провокативного настроения и поведения — нарушение общепринятых (в том числе и в сфере искусства) табу, очищение восприятия от установившихся норм и запретов, возможное только путем чрезмерности, риска. В акционистский арсенал вовлекается проблематика, традиционно пребывавшая не только за гранью художественного, но и за пределами дозволенного, сосредоточием такого откровенно провокативного экспериментаторства становится, прежде всего, человеческое тело вообще, а конкретно — собственное тело художника.

Свойственное постмодернистской культуре стремление преодолеть фундаментальную антитезу хаоса и космоса и переориентация творческого импульса на поиск компромисса между ними прослеживаются в универсальном характере «постхудожествен-

---

<sup>10</sup> Митрофанова А. Новый авангард, или Хаос как творческое наслаждение // Сезоны. М., 1995. С. 300.

<sup>11</sup> Там же.

ной» парадигмы. Постмодернистское мироощущение и космично, и хаотично как бы одновременно. Придуманное Дж. Джойсом слово «хаосмос» представляет мироздание и как некую систему, и одновременно как некий абсурд.

Одним из ведущих в современном искусстве становится принцип парадокса. С одной стороны, упразднение связей, как в музыкальном, так и в литературном произведении, на первый план выводит своеобразную экспрессивность, но с другой — одновременно с этим может быть разрушен смысл (в «доавангардном» значении!), поскольку осознание художественного процесса как длящегося бытия в пространстве снимает с художника обязанность соотносить, связывать, завершать предложения и фразы: художник-интерпретатор волен достаточно свободно «жонглировать» фрагментами бесчисленных моментальностей, вступающих в пространство его интерпретаций.

#### **4. Идеи пустоты, открытости, виртуальности в современном искусстве**

Свидетельством парадоксальности нового типа художественности служит, например, использование категории «пустоты», окружающей заполненное цветом пространство, или «тишины», окружающей звучание, которые являются, пожалуй, самыми таинственными категориями современной философии искусства. Известные произведения Д. Джонса и Р. Раушенберга, представляющие собой ничем не заполненные полотна, Кейдж оценивал следующим образом: «Идеи вовсе не так обязательны. Полезнее даже их вовсе не иметь, и уж безусловно надо избегать присутствия нескольких идей. Создав пустые полотна (а полотно никогда не может быть пустым), Раушенберг щедро нас одарил»<sup>12</sup>. Помимо «4'33» Кейджа, «равнозначность» звука и тишины манифестируется и в работе этого же автора «Неопределенное» — сочинении, представляющем нечто среднее между теоретическим манифестом и музыкальной «акцией тишины». Словесный текст в нем изложен в виде графической «партитуры», каждый

---

<sup>12</sup> Цит. по: *Туганова О. Э.* Анатомия искусства авангарда // США: экономика, политика, идеология. 1988. № 2. С. 77.

из тридцати музыкальных фрагментов которой должен *не звучать* одну минуту. Тексты, располагающиеся внутри «минут», предстают как притчи на тему об отсутствии разницы между тишиной и звуком, шумом и музыкой, свободой и несвободой.

Конкретным приемом в сфере искусства, воплотившим поиск компромисса между различными составляющими окружающего мира, стал коллаж — прием, предполагающий возможность соединения «всего со всем», исходя из принципиальной деиерархизации окружающего мира. «В инновационном искусстве *посткультуры* на смену *мимесису, идеализации, символизации* в классическом понимании, *выражению* пришло *конструирование* самодовлеющих объектов на основе *коллажа-монтажа*», — утверждает В. Бычков<sup>13</sup>. Как считает Г. Розенберг, «“коллажная революция” привела к концу древнее разделение между искусством и реальностью. С возникновением коллажа искусство более не копирует природу и не ищет ее эквиваленты; выражая наступившую индустриальную эру, оно освоило внешний мир, частично включив его в себя»<sup>14</sup>. Технику коллажа широко применяли Э. Уорхол, Р. Раушенберг, Дж. Кейдж и многие другие художники XX в. Коллажный принцип базируется на особом понимании произведения искусства, представляющего собой «побуждающий к ассоциациям визуальный материал из любого источника, независимо от того, обладает он или не обладает статусом искусства»<sup>15</sup>. Сообщить этому материалу качество художественности должен новый (по сравнению с источником, откуда он заимствован) контекст. Сам принцип коллажа — возможность сочетания «всего со всем» — метафоричен. Коллаж стремится к бесконечности: он не претендует на роль законченного произведения, сводя создание к процессу установления связей между изображаемым и переходом восприятия зрителя на уровень обобщения. Множество изображений-знаков объединяются одним —

---

<sup>13</sup> Бычков В. Феномен неклассического эстетического сознания // Вопр. философии. 2003. № 10. С. 61–71, 80–92 ; № 12. С. 68.

<sup>14</sup> Цит. по: Афасижев М. Н. Западные концепции художественного творчества. М., 1990. С. 129.

<sup>15</sup> Зверев А. М. Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис. М., 1979. С. 278.

единой точкой зрения художника или зрителя. Примером коллажного приема в литературе может служить роман американского писателя Р. Федермана «На ваше усмотрение». Само название романа обращает внимание на то, что его можно читать так, как хочется — страницы у него не пронумерованы и не сброшюрованы.

Необходимо отметить, что произведение искусства понимается как «имитация», «иллюзия» жизни, но не сама жизнь, однако грань между искусством и жизнью должна быть зыбкой. А. Капроу — разработчик теории хэппенинга — подчеркивает, что основная задача хэппенинга заключается в том, чтобы «сохранять подвижной и как можно менее отчетливой линию, отделяющую искусство от действительности»<sup>16</sup>. Однако линия, отделяющая искусство от действительности, художественность от обыденности, все же есть. Тот же Капроу утверждает: «Картина, музыкальная пьеса, поэма, драма — ограничены в рамках соответствующих структур, зафиксированы некоторым количеством критериев, стрóf и стадий, однако, как ни велики они могут быть в своих собственных правах, это не сделает возможным слом барьеров между искусством и жизнью, и это объективно»<sup>17</sup>. Эта граница в каждой новой парадигме маркируется вновь, однако она не имеет четких очертаний — ее невозможно зафиксировать на карте.

В манифесте, опубликованном в 1966 г., Капроу провозглашал, что целью художника не должно стать создание произведения искусства — художник должен делать что угодно, не стремясь к уникальности и к признанию его актов художественными. В результате пересмотра самого понятия «художественное произведение» стало возможным расширение коммуникативного подхода. Произведение перестало восприниматься как «автономная сущность», как «мир-в-себе» и «мир-для-себя», а начало рассматриваться как результат коммуникативного акта, вовлекающего в себя не только объект/процесс, но и его производителя (художника) и потребителя (зрителя). Художественное произведение отказывается от единичности в пользу множественности.

---

<sup>16</sup> Цит. по: *Зверев А. М.* Модернизм в литературе США: формирование, эволюция, кризис. С. 273.

<sup>17</sup> Цит. по: *Kostelanetz R.* *Esthetics Contemporary*. P. 31.

К. Штокхаузен — один из основателей и теоретиков электронной музыки — определил новую концепцию современной музыки: «Множество процессов в едином произведении — это и есть новая концепция. Как будто одновременно наблюдаешь разные живые существа»<sup>18</sup>.

Современное искусство предстает как «открытый способ» действия — отныне художники не создают законченные произведения, а провоцируют активность зрителей, приглашая их к сотворчеству. В этом смысле «комбинации», «коллажи» и не претендуют на роль законченных произведений, сводя содержание к процессу установления многообразных связей между самими объектами, их восприятием и многозначным смыслом. Принцип коллажа эксплицирует стремление к бесконечности, отражая бескрайнее число соответствий между вещами, людьми и природой. Полагая признание миром искусства коллажного принципа своеобразной художественной революцией, стирающей грань между самим искусством и реальностью, Розенберг утверждал, что, выражая именно таким способом внешний мир, современное искусство вписывается в наступившую постиндустриальную эру.

Универсальный характер «постхудожественной» парадигмы, как уже отмечалось, проявляется в нейтрализации любой оппозиции: прогресса/регресса, эволюции/инволюции и т. п. С этой точки зрения сама культура рассматривается как ценностно однородное, обратимое пространство, где все направления принципиально равноценны и творческий субъект может свободно совершать перемещения в любом из них; на этой шахматной доске все ходы взаимобратимы, как амбивалентны «верх» и «низ». Эта тенденция, по сути, выявляет симптомы общего состояния искусства рубежа XX и XXI вв. и его непростую, меняющуюся позицию внутри социокультурного универсума.

В новой художественной стратегии современной парадигмы просматривается такая ее черта, как интертекстуальность: «Мир как текст — так можно обозначить эту концепцию, размывающую традиционную границу между искусством и реальностью

---

<sup>18</sup> Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет // Сов. музыка. 1990. № 10. С. 62.

и, по сути дела, отменяющую категорию мимезиса»<sup>19</sup>. Но все же так ли это? Когда К. Штокхаузен говорит о том, что «теперь уже быть зеркалом для человека — отнюдь не первоочередная задача музыки: она понимается как искусство формировать акустические колебания неслышанным дотоле образом, новым и для композиторов»<sup>20</sup>, он хотя и отказывается от концепции мимезиса как подражания, но утверждает ее как концепцию выражения бытийных сил, властвующих в мире. «Я взаимодействую с абсолютным, с универсумом, и если я благоговею перед ним, я должен творить малый универсум, я должен быть сотрудником абсолютного», — утверждает композитор<sup>21</sup>. Поскольку одной из ведущих стратегий современного искусства является описание области становления новой реальности (информационной, постиндустриальной, постисторичной и т. д.), где о критериях объективности только вопрошается и где меняется традиционная или уже известная форма и концепция культуры, то и функция подобного отражения искусства уходит на периферию актуального художественного сознания.

Сегодня мы находимся в ситуации, когда, с одной стороны, искусство пытается выйти (возвратиться) на тот универсальный онтологический уровень, где нас объединяет не культура, а природа (как это пытается представить акционизм, в котором переносится акцент с результата художественной деятельности на ее процесс), и тогда телесность и естественность становятся признаками художественности. Так, известный немецкий художник-акционист Йозеф Бойс в перформансе «Как объяснять картины мертвому зайцу» (1965) покрыл свою голову медом и привязал стальную подошву к правому ботинку и войлочную — к левому, изображая этим «телесное основание и душевное тепло», и провел три часа в молчании. В. Савчук напрямую соотносит современное и архаическое искусство, утверждая: «Подобно тому как произведения искусства высвобождались из ритуальной и магической практики, в акционистском искусстве возвра-

---

<sup>19</sup> Липовецкий М. Русский постмодернизм: Очерк исторической поэтики. Екатеринбург, 1997. С. 10.

<sup>20</sup> Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. С. 60.

<sup>21</sup> Там же. С. 63.

щаются утраченные ритуальные и магические элементы, насыщая пространство внехудожественными целями. Претензией на уникальность места и времени, реанимацией интерактивности зрителей и художников искусство отвоевывает утраченные позиции, отказывая эстетической функции в ее самоценности, и выдвигает в качестве сверхзадачи те цели, которые «ставил» перед собой ритуал: соби́рание тела сообщества в акте вечного возвращения первособытия, первотворения, дающее возможность психофизической регуляции и гармонизации, адаптации к новому, врачевания души и тела, гармонизации чувства и мысли и т. д.»<sup>22</sup>

С другой стороны, осознавая непреложную детерминированность современного мира культурными объектами, составляющими его «реальность», искусство пытается преодолеть эту реальность, выходя в сферу «гиперреальности»: тогда виртуальные артефакты выступают как компьютерные двойники реальности, особая иллюзорно-чувственная квазиреальность. Современный мир утрачивает чувственную осязательность, в нем искусство (в частности, абстрактное), по словам немецкого философа П. Козловски, «полностью расставаясь с предметом, становится чистым проявлением мысли в сфере видимого»<sup>23</sup>. Это мир, где фиктивность и симуляционизм зачастую считаются важнее и значимее окружающей действительности.

В виртуальном искусстве претерпевает изменения и форма, лишаясь своей классической определенности, например, используется прием морфинга как способ превращения одного объекта в другой путем его постепенной непрерывной деформации. Становясь текучей, оплазмированной в результате плавных трансформаций, неструктурированная форма воплощает в себе снятие оппозиции прекрасное/безобразное. Возникающие в результате морфинга трансформеры свидетельствуют об антииерархической неопределенности виртуальных эстетических объектов. Принципиальная «неоформленность» виртуального артефакта выявляет также и существенные трансформации эстетического восприятия. В центре внимания художников и теоретиков не случайно оказы-

<sup>22</sup> Савчук В. Конверсия искусства. СПб., 2001. С. 78–79.

<sup>23</sup> Козловски П. Культура постмодерна: Общественно-культурные последствия технического развития. М., 1997. С. 11.

вается именно восприятие, а не артефакт, процесс, а не результат сотворчества.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Почему понятие «художественности» является одним из ключевых понятий искусства?
2. Как раскрывается альтернативный и универсальный характер современной парадигмы искусства?
3. Какова роль дадаизма в изменении представлений о художественности?
4. Каково значение категорий «пустота» и «тишина» для современного искусства?
5. Каково значение коллажа в искусстве XX – XXI вв.?

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX – начала XXI века / Е. Ю. Андреева. СПб. : Азбука-классика, 2007. 484 с. (Новая история искусства).

Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под общ. ред. В. В. Бычкова. М. : РОССПЭН, 2003. 608 с. (Summa culturologiae).

*Холмогорова О. В.* «Художник вместо произведения». Акционизм как авторский жест / О. В. Холмогорова // Художественные модели мироздания. Кн. 2 : XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под ред. В. П. Толстого. М. : Наука, 1999. 368 с.

# СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ К ЧАСТИ 1

Американская философия искусства: основные концепции второй половины XX века — антиэссенциализм, перцептуализм, институционализм : антология : пер. с англ. / Урал. гос. ун-т ; сост., науч. ред., авт. вступ. ст. Б. Дземидок. Екатеринбург ; Бишкек : Деловая книга ; Одиссей, 1997.

*Андреева Е. Ю.* Постмодернизм. Искусство второй половины XX — начала XXI века / Е. Ю. Андреева. СПб. : Азбука-классика, 2007. 484 с. (Новая история искусства).

*Бычков В. В.* Эстетика : учебник для гуманитар. направлений и специальностей вузов России / В. В. Бычков. М. : Акад. проект, 2003.

*Бычков В. В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства / В. В. Бычков. М. : Изд-во МБА, 2010. 784 с. (Российские Пропилеи).

*Галеев Б.* Новый «Лаокоон» / Б. Галеев [Электронный ресурс] // Декоративное искусство. 1988. № 12. URL: [http://prometheus.kai.ru/kf-lao\\_r.htm](http://prometheus.kai.ru/kf-lao_r.htm)

*Еремеев А. Ф.* Границы искусства: социальная сущность художественного творчества / А. Ф. Еремеев. М. : Искусство, 1987. 320 с.

*Еремеев А. Ф.* Первобытная культура: происхождение, особенности, структура : курс лекций : в 2 ч. / А. Ф. Еремеев ; ред. Е. С. Руськина. Саранск : Изд-во Мордов. ун-та, 1997. 220 с.

*Каган М. С.* Морфология искусства: историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. Л. : Искусство, 1972. Ч. 1–3. 440 с.

*Каган М. С.* Эстетика как философская наука : университет. курс лекций / М. С. Каган ; С.-Петерб. гос. ун-т, Акад. гуманитар. наук. СПб. : Петрополис, 1997. 543 с.

*Кант И.* Критика способности суждения / И. Кант : пер. с нем. М. : Искусство, 1994. 367 с. (История эстетики в памятниках и документах).

Культурология. XX век : энциклопедия. СПб. : Университет. книга ; ООО «Алетейя», 1998. Т. 1. 447 с.

Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / под. ред. В. В. Бычкова. М. : Рос. полит. энциклопедия (РОСПЭН), 2003. 607 с. (Сер. : Summa culturologiae).

*Лосев А. Ф.* Строеие художественного мироощущения // Лосев А. Ф. Форма — Стиль — Выражение / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи ; общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М. : Мысль, 1995. 944 с.

*Лотман Ю. М.* Об искусстве. Структура художественного текста. Семиотика кино и проблемы киноэстетики : Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / Ю. М. Лотман. СПб. : Искусство-СПб, 1998. 704 с. [Электронный ресурс]. URL: [http://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Literat/Lotman/\\_06.php](http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotman/_06.php). (дата обращения: 16.11.2011).

Онтология искусства : сб. науч. ст. / Урал. гос. ун-т им. А. М. Горького, Гуманит. ун-т ; сост. и науч. ред. Л. А. Закс. Екатеринбург : [Гуманит. ун-т], 2005. 268 с.

*Холмогорова О. В.* «Художник вместо произведения». Акционизм как авторский жест / О. В. Холмогорова // Художественные модели мироздания. Кн. 2 : XX век. Взаимодействие искусств в поисках нового образа мира / под ред. В. П. Толстого. М. : Наука, 1999. 368 с.

Часть 2

ОСНОВЫ ЭТИКИ



## ПРЕДИСЛОВИЕ

Во второй части учебного пособия рассматриваются актуальные проблемы современной этики, основы этической культуры, представляющей собой этическую просвещенность и этическую компетентность личности.

В лекциях представлена концепция Н. К. Эйнгорн, отличающаяся новым подходом к пониманию объекта и предмета этики, соответствующим вызовам современности. Он состоит в обосновании не столько единства, сколько различий этики, морали, нравственности. Этическая теория, будучи практической философией, не может игнорировать реальные ситуации конфликтов между внешней моральностью индивида и его внутренней безнравственностью: «творю добро, всему желая зла». И, наоборот, истинно нравственный человек, исповедующий высшие, вечные духовные ценности, надындивидуальные и надсоциальные по своей природе, неизбежно будет вступать в разного рода противоречия с официальной моралью, которая, будучи хранительницей общностей, несет на себе печать их несовершенств.

Концептуальное разграничение этики, морали и нравственности на понятийном и содержательном уровнях придает данному учебному пособию инновационный характер. Отмеченная новизна представлена в разделах, посвященных предмету этики: ее целям и задачам, структуре, трудностям и опасностям изучения; проблемам сущности, специфики, функций и структуры морали, специфике нравственности и двум типам современной духовно-нравственной культуры с эвристической аббревиатурой — ДНК.

Актуальны и также содержат в себе элементы новизны разделы об аксиологических и экзистенциальных категориях этики,

о деловой этике и этике информационных технологий, написанные Г. В. Лебедевой.

При определении тематики учебного пособия и отборе материала авторы руководствовались двумя основными принципами: теоретической новизны и практической актуальности. Это соответствует специфике этики как практической философии, ориентирующей человека в поиске ответа на вопрос: что он должен делать — и направляющей его от этических знаний, через морально-нравственные компетенции — к поступкам.

Этика выступает одновременно теорией и способом освоения моральных и духовно-нравственных ценностей, что соответствует специфике дисциплины, определяемой в качестве практической философии. Знание основ этики позволит студентам ориентироваться в сложном и противоречивом мире духовной культуры, понимать сущность и специфику морали и нравственности.

**Цель дисциплины** — освоение комплекса основополагающих знаний о возникновении и развитии морали и нравственности; формирование у студентов осмысленного восприятия и объяснения мира морально-нравственных феноменов.

**Задачи дисциплины:**

- 1) изучение специфики этики, морали, нравственности как необходимой теоретико-методологической составляющей основы курса;
- 2) преодоление этического скептицизма и нигилизма, иллюзии этической просвещенности;
- 3) адекватное осознание теоретического, мировоззренческого, культурного и гуманистического диапазона этики;
- 4) постижение этики как практической философии, как этики жизни;
- 5) ознакомление со спецификой нравственной культуры общества и личности на различных этапах исторического развития;
- 6) формирование навыков социально-этического анализа различных сфер социальной и индивидуальной жизни;
- 7) приобщение к осмыслению сложнейших коллизий морально-нравственного мироощущения и морально-нравственного мироотношения человека в современном обществе;

8) пробуждение ответственного отношения к морально-нравственному смыслу и последствиям глобальных проблем современности;

9) развитие интереса к общим и специальным проблемам профессиональной этики;

10) знакомство с проблемами этической праксиологии (этическая экспертиза и этическое консультирование);

11) достижение сопутствующего изучению этики эффекта повышения морально-нравственной культуры обучающихся.

Курс «Этика» связан с такими дисциплинами социально-гуманитарного цикла, как культурология, история философии, эстетика, психология, социология, история.

В результате освоения дисциплины студент должен

**знать:**

— традиционные и современные проблемы этики и методы их исследования,

— основные исторические этапы развития и общую характеристику этических учений,

— основные понятия и проблемы этики, морали, нравственности,

— основные исторические этапы эволюции морали и нравственности в истории культуры и их общую характеристику,

— актуальные проблемы прикладной этики;

**уметь:**

— критически анализировать философские тексты, классифицировать и систематизировать направления этической мысли,

— реферировать и аннотировать научную литературу по этике (в том числе на иностранном языке),

— использовать приобретенные знания в различных видах профессиональной и социальной деятельности;

**владеть:**

— методикой поиска, систематизации и анализа информации по этической проблематике;

— приемами и методами устного и письменного изложения базовых философских знаний.

Методическая новизна курса состоит в его практической направленности, в прикладном характере этических знаний, которые способны трансформироваться в жизненно важные ценности

и нормы. Но при этом следует постоянно помнить, что терминологическое совпадение категорий этики и понятий морального сознания не означает их тождества, надо знать о различиях обыденного и теоретического уровней морального сознания и избегать соблазна свести этический анализ проблем морали и нравственности к их поверхностному описанию и к общеизвестным житейским истинам.

Этика хоть и практическая, но философия. У нее свой категориальный аппарат, частично совпадающий с философскими понятиями, частично отличный от них. Правильная установка на изучение этики как теории будет способствовать постижению этических истин и даст надежные ориентиры в лабиринтах жизни.

Учебный курс «Основы этики» имеет свои теоретические и творческие истоки, продолжает традицию университетского этического образования, заложенную в 60–70-е гг. XX в. профессором Уральского государственного университета им. А. М. Горького, доктором философских наук Леонидом Михайловичем Архангельским.

Этика может благотворно влиять на нашу жизнь только при желании постигать ее истины и следовать напутствию Сократа: «Если я знаю, что такое добродетель, то я буду добродетельным». Ведь этика по определению ее основателя Аристотеля есть практическая наука о добродетелях, ведущих к благу, к счастью. Так можно ли успешно и надежно идти по жизненному пути, не зная этики?

Н. К. Эйнгорн, профессор кафедры этики,  
эстетики, теории и истории культуры

## Лекция 1

# ЭТИКА КАК ПРАКТИЧЕСКАЯ ФИЛОСОФИЯ: ПРЕДМЕТ, СТРУКТУРА, СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ

Этика как практическая философия. — Ключевые понятия этики: общая характеристика. — Объект и предмет этики как практической философии. — Структура и актуальные проблемы этики

### 1. Этика как практическая философия

В системе философии, практического мировоззрения этика занимает особое место. Именно этика конкретизирует и одушевляет известную формулу античного философа Протагора: «Человек — мера всех вещей». Именно этика рассматривает человека как высшую ценность и самоценность, обосновывает смысл его жизни и пути достижения счастья. Именно этика, формулой кантовского категорического императива, призывает относиться к человеку и к человечеству как к Цели и никогда — как к средству. Именно этика провозглашает жизнеутверждающую идею постоянного совершенствования и самосовершенствования человека, ибо человек — это Чело и Век: вечный разум, вечная мудрость, вечное стремление к Высшему, к Совершенству.

Этика — это философия морали, нравственности, этоса. Суть этики — оправдание морали и ее истинной, сокровенной роли в жизни человека и человечества. Именно оправдание, так как реальное восприятие феномена морали неадекватно ее действительной ценности. Представления о морали нередко ограничены уровнем элементарной культуры общения. Смысл и тайна морального бытия порой остаются неразгаданными.

Следствием такой непознанности, неузнанности морали оказывается ее непризнанность. Обыденный уровень восприятия фиксирует только табуированную (запретную) сторону морали, порождая скептическое и нигилистическое отношение к ней, а в результате — деятельность и поведенческую нереализованность. Трагедия морали в том, что, будучи по сути самым совершенным способом человеческого со-бытия, она на практике

чаще всего терпит поражение, вытесняется псевдоценностями. И реализуется утверждение Шарля Фурье: «Мораль — это бессилие в действии».

Нарастающие утилитаризм и прагматизм межличностных и социальных отношений все более вытесняют нравственные основы жизни, делают их бесполезными и даже вредными, так как только сильный, уверенный в себе и своих целях и возможностях человек, не оглядывающийся на других, на их проблемы и беды, не обращающий внимания на нравственные укоры и осуждение, способен самореализоваться и достичь жизненного успеха. Поэтому руководством к действию становятся известные изречения Фридриха Ницше: «Мораль — это удел слабых», «Добрые суть тормоз» и «Падающего подтолкни».

Но если мы в современной жизни все больше начинаем ориентироваться на пользу и успех, на утилитарность и прагматизм, то не становятся ли Духовность, Нравственность, созидающие и спасающие человеческое в человеке, высшей утилитарностью и высшей прагматикой нашей настоящей, а следовательно, и будущей, жизни? Этика акцентирует этот вопрос и отвечает на него. Так можно ли обойтись без этики? Этики как практической философии; этики как науки о Должном; этики как науки об искусстве жить достойно, осмысленно и счастливо? «Чтобы жить не напрасно и достойно непреходящего смысла, человек должен не просто быть самовоспроизводящим, продолжающим себя как вид, но дать нечто принципиально иное, лучшее и большее — что не вырастет естественно, стихийным способом, но что возможно только нравственно выработать, произвести, создать. Это плодотворность культурная, душевная и духовная, воздвигающая или надстраиваемая над всеми данностями естественно-природного бытия. Именно культуросозидательная и душевно-духовная плодотворность и могла бы позволить нам быть больше дающими в Универсуме, нежели берущими»<sup>1</sup>.

Таким образом, значение этики в формировании жизненно необходимых знаний, жизненно ценных ориентаций и смысло-

---

<sup>1</sup> Батищев Г. С. Корни и плоды: Размышления об истоках и условиях человеческой плодотворности // Наше наследие. 1991. № 5. С. 2.

жизненных переживаний и позиций можно недооценивать, неадекватно воспринимать и скептически отвергать, но переоценить, зависить это значение невозможно. Можно только приближаться к постижению морально-нравственных тайн человеческого бытия. Путь этого постижения необычайно важен, интересен, увлекателен, но труден и небезопасен.

### **Трудности изучения этики**

1. Иллюзия морально-нравственной, этической просвещенности, объясняемая тем, что с первых сознательных шагов человека учат тому, «что такое хорошо и что такое плохо».

2. Совпадение этических категорий и понятий обыденного морального сознания (добро и зло, долг, честь и достоинство, ответственность, совесть, счастье, смысл жизни и др.), порождающее феномен «узнавания», «известности», «знания» этических проблем, этических понятий.

3. Спонтанный протест против поучительности моральных истин, выражаемый крылатой фразой: «Не читай(те) мне моралей!»

4. Моральный скептицизм и моральный нигилизм, порождаемые несопадением провозглашаемых моральных ценностей (морально-должного) и реальных нравственных отношений (морально-сущее), значительно снижающие познавательный морально-этический интерес и доверие к этой науке.

5. Сохраняющаяся теоретическая и практическая неясность соотношения религиозных и нерелигиозных моральных и духовно-нравственных ценностей в обучении, воспитании и практической жизни личности и общества.

6. Утрата имевшихся в нашей стране в доперестроечное время положительных традиций воспитания на всех уровнях образования. Утрата положительной преемственности этих уровней обучения и воспитания.

7. Неправомерное вытеснение курсов этики новыми многочисленными предметами гуманитарного цикла: политологией, психологией, имиджологией, культурологией, этикетом и многими другими, не заменяющими и не компенсирующими специфические морально-этические знания, имеющие статус универсальных мировоззренческих знаний, определяющих отношение

человека к себе, к другим, к обществу, к природе, космосу, к прошлому, настоящему, будущему, формирующих смыслообразующие позиции личности.

8. Псевдоинновационный и псевдопрагматичный подход всех структур управления образованием к определению подлинных приоритетов процесса образования, ориентация прежде всего на современный престиж и моду, проникшую и в систему образования, отсутствие должного мониторинга (контроля, прогнозов и предостережений) результатов, ближних и дальних последствий проводимых преобразований.

### **Опасности изучения этики**

1. Опасно давать знания безнравственному человеку, так как они могут быть использованы не во благо, а во зло. Но чтобы быть нравственным, надо знать, что это такое.

2. Возможность негативного психологического эффекта: не уменьшение, а возрастание морального скептицизма и морального нигилизма как следствие увеличивающегося противоречия, разрыва между углубленным знанием законов морали и нравственности (морально-должного) и сохраняющегося, а периодически и возрастающего аморализма и безнравственности реальных отношений, реальной жизни (морально-сущее).

3. Опасность разрушения «довольного сознания», безмятежного мировосприятия, комфортного мироощущения и миропереживания в связи с открывшимися этическими истинами о сущности и смысле человеческой жизни; о подлинном достоинстве и чести человека, гражданина; о возвышенном и совершенном бытии. Как следствие — синдром уязвленного самолюбия, дискомфорт, недовольство собой, жизнью.

4. Опасность неадекватного восприятия критического потенциала этической теории, исследующей несовершенства общества и человека. Преобладание деструктивных последствий этической критики действительности над конструктивными. Как следствие — моральный скептицизм, цинизм, пессимизм, неверие в возможности социального и нравственного прогресса.

5. Опасность неоправданной морально-нравственной идеализации общества и человека на основе абсолютизации морально-должного, морально-совершенного. Как следствие — утрата

чувства реальности, утопичность оценок и жизненных устремлений, гипертрофированная мечтательность, эйфория.

6. Опасность чрезмерного социального активизма, чрезмерных потребностей и стремлений преобразования, совершенствования действительности на основе полученных этических знаний, на основе морального прожектёрства.

7. Опасность завышенных самооценок уровня этической просвещенности как особой привилегии мудреца, учителя жизни. Как следствие — моральный снобизм, моральное высокомерие и чванство.

Планируемый итог изучения этики — эвристическое удивление и прозрение учащихся, ведущие к апологии морали и нравственности, вызывающие потребность освоения ими теоретического и ценностно-культурного богатства и многообразия этики, ее гуманистического потенциала, жизнесохраняющих и жизнесовершенствующих возможностей; потребность приятия этики как надежной основы личного и общественного жизнеустройства.

## 2. Ключевые понятия этики: общая характеристика

**Этика.** Слово «этика» исторически происходит от древнегреческого слова «*ethos*», которое означало совместное жилище, привычное место обитания. Первоначально слово «этос» имело пространственное значение. Им обозначали стойбище, логово, жилище. Постепенно акцент сместился с пространственного значения слова на поведенческое. Позже появились новые смыслы: обычай, темперамент, характер. При помощи указанного слова стали называть действия людей в соответствующих местах, способ поведения, а потом и образ мыслей и чувств, вызывающих соответствующее поведение.

«Этос» всегда характеризует совместную жизнедеятельность людей, регулируемую обычаями, традициями, нормами. От этого существительного образуется прилагательное «этикос».

Слово «этикос» дало начало понятию «этика». Само слово «этика» было введено Аристотелем в IV в. до н. э. Именно Аристотель (384–322 гг. до н. э.) считается отцом-основателем этики как самостоятельной области знания. Термин «этика» содержится в названии трех работ философа: «Этика к Никомаху»,

«Евдемова этика», «Большая этика». Аристотель поместил эту науку между политикой (наука об искусстве управления государством и обществом) и психологией (наука о душе).

В современном русском языке термин этика имеет много значений, но мы выделим три значения, необходимых для изучения учебной дисциплины «Этика».

Этика (от греч.) — это 1) учение о добродетелях, ведущих к благу, к счастью (Аристотель); 2) специфическое свойство социальных явлений, выражающее их гуманистический потенциал: «отношение к человеку как к ценности, уважение его достоинства и прав» (этика экономики, этика политики, этика права и т. д.); 3) этика профессий, или профессиональная этика (третье значение термина этика конкретизирует его второе значение). Например, есть этика права. На основе этики права разрабатывается профессиональная этика юриста. А внутри этой профессии осуществляются конкретизации: этика судьи, этика адвоката, этика прокурора и т. д.

**Мораль.** Начало формированию термина «мораль» положил в I в. н. э. древнеримский мыслитель Цицерон; его целью было найти латинский эквивалент греческому слову «этика».

«Mos» («мос») примерно то же, что и греческое «этнос», именно от этого латинского слова образовывается прилагательное «moralis» («моралис»). Этика предстает в качестве «философия моралис», или моральной философии. Само существительное *moralitas* («моралитас»), или «мораль», появляется только в трудах римского священника Амвросия Медиоланского в IV в. н. э.

Мораль является объектом изучения этики, поэтому поставить знак равенства между ними (между этикой и моралью) невозможно.

Мораль (от лат.) — это 1) поучение, наставление, назидание — форма прямого или непосредственного морализирования; 2) поучительный вывод — опосредованное, косвенное морализирование; 3) специфический вид социальной регуляции, хранильница общностей.

Морализирование — объективный способ бытия морали. Важна проблема морального авторитета и морального права на морализирование: если человек сам не соблюдает моральные тре-

бования, то он не имеет морального права требовать их соблюдения от других.

**Нравственность.** Время происхождения и создатель термина «нравственность» неизвестны. Термин возник в живом русском языке

Нрав — характер, следовательно, нравственность в отличие от морали, которая связана с социальным бытием, тяготеет к индивидуальному, внутреннему. «Нравственный» — прилагательное, от которого и образуется существительное «нравственность».

Нравственность (рус.) — это 1) «повиновение в свободе» (Г. В. Ф. Гегель «Философия права»); 2) надиндивидуальный и надсоциальный родовой дух; 3) духовно-практический способ освоения человеком мира.

Первым в истории этики различил понятия «мораль» и «нравственность» Г. В. Ф. Гегель.

Подводя итог, можно выстроить следующие отношения между понятиями:

этос → этикос → этика (греч.)  
мос → моралис → мораль (лат.)  
нрав → нравственный → нравственность (рус.)

Вывод. Из вышеизложенного следует, что понятия «этика», «мораль», «нравственность» возникли в разных языках, в разное время и уже в истоках своих не были тождественны, не совпадали по своему значению. Тем более в настоящее время уровень развития этической теории позволяет довольно четко провести различия и между этими понятиями, и между реальными явлениями, которые эти понятия обозначают.

### 3. Объект и предмет этики как практической философии

Этика — это практическая философия морали и нравственности, изучающая их происхождение, сущность, специфику и закономерности исторического развития.

Объект изучения — мораль и нравственность. Предмет изучения — сущность и специфика морали и нравственности.

Этика является методологией для других наук, которые изучают конкретные проблемы морали и нравственности.

Определение предмета этики исторически менялось. Аристотель считал этику практической, прикладной философией, частью политики. Цель этики, говорил Аристотель, «не познание, а поступки», она учит тому, как стать добродетельным. Этические знания не имеют ценность сами по себе: они должны всегда реализовываться в поступках. Предмет этики, с точки зрения античного философа, — достижение блага как наивысшей цели человека. Аристотель давал следующее определение: «Этика — наука о добродетелях, ведущих к счастью».

Вплоть до Нового времени этика оставалась верной своему античному образцу и являлась учением о добродетелях. В Средние века появляется классификация религиозных добродетелей. Этическая проблематика связывается с познанием Бога как абсолютного Блага (Августин Блаженный, Фома Аквинский). Этические («относящиеся к душе») и дианоэтические («относящиеся к разуму») добродетели античности (мудрость, благоразумие, справедливость, щедрость и др.) дополняются теологическими — верой, надеждой, любовью. Фома Аквинский, например, выделял умственные, нравственные и богословские добродетели, последние из которых считал наивысшими. Особо волнует средневековых теологов проблема греха, добра и зла, что выразилось в формулировке проблемы теодицеи (оправдание Бога как не причастного злу, существующему в мире).

В эпоху Возрождения также продолжает развиваться вариант этики как учения о добродетелях, но меняются акценты: на первый план выдвигается проблема человека и главным моральным принципом становится принцип гуманизма. В Новое время происходит переворот в понимании предмета этики. Этот переворот связывается с именем И. Канта (1724–1804). Основные этические произведения философа: «Критика практического разума», «Основы метафизики нравственности», «Метафизика нравов», «Об изначально злом в человеческой природе». Главным понятием этики становится понятие долга, предметом — сфера «должного». Этика выступает в качестве деонтологии — учения о долге. Известный категорический императив И. Канта звучит следующим образом: «Поступай так, чтобы максима твоей воли

могла стать принципом всеобщего законодательства». Максима в этом случае — субъективный принцип поведения. Это значит, что человек должен всегда стремиться вести себя так, чтобы его поведение могло быть принято и воспроизведено всеми другими людьми.

Другая формулировка: «Относись к человеку в своем лице, и в лице всякого другого как к цели и никогда — только как к средству». И. Кант утверждал, что человека нельзя использовать как средство, ибо человек разумен и как разумное существо обладает достоинством. Выполнение долга должно основываться на следовании категорическому императиву, но без всякой эмоциональной заинтересованности. В этом и состоит ригоризм этики Канта: «Ты должен, следовательно, ты можешь». Всякие склонности, симпатия, личная выгода должны быть исключены. В противном случае поступок перестает быть собственно моральным. Шиллер даже написал эпиграмму, где говорил, что, согласно Канту, добро надо делать с отвращением. И. Кант был обвинен в излишней строгости своих этических построений (подчинил целиком и полностью уникальное начало в человеке обобщенным требованиям долга).

В XX в. представление об этике изменилось. Более того, в последние десятилетия XX в. сама этика существенно трансформировалась. Это объясняется, прежде всего, спецификой социально-исторического развития: на рубеже веков человечеству приходится жить и выживать в условиях экологического кризиса, ядерной опасности, обострения других глобальных проблем. Соответственно, этическое знание приобрело новую историческую форму: оно специализировалось. С появлением прикладной этики начинается, по мысли многих авторов, новый этап развития этического знания. Моральные вопросы, имеющие этико-прикладной характер, возникают в разнообразных сферах практической деятельности. Соответственно, прикладная этика существует как собирательное обозначение совокупности многих конкретных областей — биоэтики, экологической этики, этики хозяйствования, политической этики, этики науки и др. Наиболее развитой из них, на примере которой по преимуществу и строятся представления о прикладной этике, является биоэтика (биомедицинская этика). Этическая нормативность традиционно

составляла некую самостоятельную область, дополняющую и компенсирующую несовершенство фактических нравов. Теперь же она становится способом организации самого существования людей.

Этика по своему содержанию достаточно консервативна — недаром своеобразной ее «вершиной» до сих пор считается концепция И. Канта. Этическое учение любого из известных философов (Аристотель, Б. Спиноза, И. Кант, Г. В. Ф. Гегель и др.) всегда преподносится в виде универсальной и совершенной модели, единственной истины, иные же (например, субъективистские или релятивистские) построения в лучшем случае воспринимаются как критика существующей морали (скептицизм в Древнем Риме, воззрения Л. Шестова в русской философии и др.).

Путь в этом направлении был проложен еще Ф. Ницше в его произведениях «К генеалогии морали», «О пользе и вреде истории для жизни», в которых соединяются в сложной взаимосвязи проблемы становления «человека морального» (*Homo moralis*), генеалогии, философии истории.

Философ пытался выйти за пределы «метафизического морализма», заключенного в понятиях о «добре» и «зле», «нечистой совести» и «вины». Важным для него оказалось не определение вышеуказанных понятий, а само вопрошание: «Откуда ведут свое начало добро и зло? Чистая и нечистая совесть? При каких условиях человек изобрел эти определения?» В итоге за всеми рассуждениями о происхождении и назначении нравственного человеческого чувства прослеживается представление о морали как «следствии... симптоме, маске, болезни», за которыми скрываются определенные условия и обстоятельства человеческой истории. Переоценка ценностей связывалась Ф. Ницше с вопросом о порождении или источнике какой-либо ценности. Мыслитель, как известно, вел в этом отношении двунаправленную борьбу. Во-первых, против тех, кто ограждает ценности от критики, удовлетворяясь «инвентаризацией» существующих ценностей или критикой чего-либо во имя устоявшихся ценностей (И. Кант, А. Шопенгауэр). Во-вторых, против тех, кто критикует или чтит ценности, выводя их из объективных фактов («ученые-утилитаристы»). В обоих случаях, как полагал мыслитель, философы погружаются в стихию не-разли-

чимого: того, что ценно само по себе, или того, что имеет ценность для всех. Ф. Ницше, следуя генеалогическому методу, показал, что высокое и низкое, благородное и подлое, доброе и злое представляют собой, прежде всего, различающий момент, «генеалогическое или критическое начало», из которого далее выводится ценность самих ценностей.

Возвращаясь к поставленному выше вопросу об особенностях этической рефлексии в эпоху современности, мы сделаем следующий шаг: введем в анализ интересующей нас проблематики понятие «габитус» (от лат. «habitus» — внешность; неанализируемый обычай, привычка). Обнаруживая связь между понятиями «этнос» и «габитус», мы воспринимаем человека как индивида, включенного в исторический процесс; не только как восприимчивого, но и как творца моральных норм. «Габитус» представляет собой «суммарный термин», его можно определить как «нужду, ставшую добродетелью». Но это необходимость, которая обрела плоть в вещах и телах. Являясь продуктом истории, габитус обеспечивает активное присутствие прошлого опыта в настоящем времени.

Габитус, с одной стороны, характеризует предопределенность. Это определяет манеру держаться, говорить, мыслить. Человек ощущает, что можно, а что нельзя себе позволить, как можно и как нельзя себя вести. Одни негласно принимают свое положение, испытывая чувство границы («это не для нас»), другие недовольны своим положением, желают изменить его. Но габитус — это не только система приобретенных, вписанных в человеческую телесность норм, оценок. Это, как считал П. Бурдьё, включенная в тело возможность социальной игры. Понятие игры позволяет сделать следующее допущение: действия человека определены, социально детерминированы, игра всегда осуществляется по правилам. Но, с другой стороны, — игра подразумевает бесконечное множество ходов в рамках заданных правил. Понятие габитуса позволяет по-иному взглянуть на человека с точки зрения этики. Человек перестает рассматриваться как производное социальной структуры, пассивный восприимчивый моральных норм. Человек не только наследует моральные нормы, этические ценности, но и изобретает их, т. е. вышеуказанные феномены не являются внешними по отношению к индивиду.

Существуют разные способы оформления этического знания: через усиленное комментирование нарушений, табу и предписаний (например, в архаической культуре, где человек оказывается заложником предписаний и норм поведения) и через признание права человека на этическое нормотворчество. Первый вариант — это «негативная программа поведения». Она претендует на то, чтобы дать универсальные образцы на все случаи жизни. Но это, конечно, не исключает необходимости выбора между альтернативными линиями поведения. Как заметил Ю. М. Лотман, в этом случае выбор осуществлялся не самим человеком, а извне: человек просто следовал той стратегии поведения, на которую ему указывали приметы, результаты гаданий и т. д. В таком случае и ответственность перекладывалась на ту силу, которая «направила», «подсказала» способ поведения в той или иной ситуации.

В современную эпоху принцип долженствования все отчетливее уступает первенство принципу желаемого. «Этос» эстетизируется (Б. Хюбнер «Произвольность этоса и принудительность эстетики»), допуская право человека на этическое нормотворчество. Это второй вариант, или «позитивная программа», которая исключает автоматическое следование универсальным образцам поведения и реализуется посредством практик взаимодействия; она подразумевает бесконечное множество ходов в рамках заданных правил. Таким образом, в отношении к другому нет заранее данных образцов для нравственного подражания. Экспериментируя с самыми разнообразными наборами этических идей, мы сами задаем новые условия игры, исключая нетерпимость и агрессивность. Об этом писал еще Н. Бердяев, обосновывая «новую этику творчества».

Через признание укорененности нравственности в индивидуальной ответственности, мы также вырисовываем контуры неклассической этической рефлексии. По М. Бахтину, из уникального переживания состояния «не-алиби в бытии» рождается обоснование поступка. Определяющие обстоятельства этического решения находятся не в рефлексии, а в отношениях Я и Другого. Из этого личностного отношения должно возникнуть внутреннее долженствование.

Э. Левинас также полагал, что долженствование помещено, прежде всего, в бытие конкретного человека: «Мы все ответствен-

ны за все вокруг нас, и прежде всего за другого, и никто больше меня». Ответственность за Другого коренится в человеческом существовании. Человек в подлинном смысле становится человеком тогда, когда он открывает в себе моральное должествование перед другими. В основе — поступок человека, который не ожидает ответа со стороны Другого и не ставит в зависимость от него собственное решение: «Я ответственен за других, не ожидая ответных действий...» Поэтому должное поведение возникает из личного опыта, а не из абстрактных представлений.

А. Хеллер в поисках оснований современной этики пришла к следующим заключениям: если классическая этика опиралась на твердые метафизические основания, то современная этика, напротив, находится в ситуации кризиса; именно поэтому «этическая рефлексия», по мысли автора, экзистенциальна и автономна. Что это означает? Я не выбираю «доброту» или «честность». «Я не выбираю какую-то добродетель или ценность, я выбираю самого себя как доброго и честного человека». Жизнь Сократа, по мнению автора, яркое тому подтверждение.

Таким образом, мы затронули лишь один пласт проблем, очерчивающий контуры этической рефлексии в эпоху современности. Этика, с одной стороны, индивидуализируется, обращается к проблемам отдельной личности — ее жизненному поиску, желанию реализовать неповторимый биографический проект. Но, с другой стороны, необходимо обратить внимание на развитие в условиях современности прикладных этических теорий, которые обращаются к таким глобальным проблемам, как права человека на жизнь и смерть, экология, терроризм, ксенофобия и т. д. Все это заставляет нас признать, что современная ситуация связывается с ренессансом этического знания.

В итоге мы можем сформулировать общее определение этики: ***этика — это наука о морали и нравственности как специфических способах гармонизации отношений социальных субъектов в целях сохранения общественного целого; это наука о происхождении, структуре и функционировании морали и нравственности.***

#### 4. Структура и актуальные проблемы этики

Рассматривая вопрос о структуре этического знания, необходимо отметить, что единой типологии не существует. В зависимости от принадлежности к той или иной этической школе, от задач, стоящих перед исследователем, эта наука структурируется по-разному. Тем не менее в ее структуре в обязательном порядке выделяются следующие блоки:

**История этики** — описывает процесс становления и развития этики как самостоятельной науки.

**Генеалогия морали** (генеалогия — происхождение, историческое развитие) — описывает исторические типы морали.

**Теоретико-методологический раздел.** В этом разделе изучаются наиболее абстрактные проблемы этики, например, сущность, специфика, функции морали. Анализ функций морали позволяет перейти к анализу нравственности. Некоторые авторы трактуют мораль и нравственность как универсалии социального и индивидуального бытия. Значит, мораль и нравственность обладают структурой. Здесь же рассматриваются категории этики: традиционные (аксиологические) и нетрадиционные (онтологический и гносеологический аспекты морали и нравственности).

**Социология морали** — исследует реальную, практическую роль морали и нравственности в жизни человека и общества, применение этической теории к анализу соотношений: мораль и экономика, мораль и политика, мораль и искусство, мораль и религия и др.

**Психология морали и нравственности.** Раздел, изучающий сложный внутренний морально-нравственный мир человека как микрокосма, как малой вселенной. Установление связи этики с психологией позволяет не только уточнить исходные понятия, но и более отчетливо показать укорененность нравственной регуляции в человеческой природе. Нередко нарушения морали выступают в качестве симптомов психических заболеваний.

**Теория морально-нравственного воспитания.** Иногда этот раздел называют педагогической этикой, но это не совсем верно, так как существует еще и андрогогика. Андрогогика — воспитание взрослого человека.

**Этическая праксиология** (прикладная этика). В рамках этической праксиологии выделяются три основных направления:

- этическая экспертиза, этическое консультирование во всех сферах индивидуальной и общественной жизни;
- теория и практика профессиональной этики;
- этика успеха.

Отдельная теоретическая проблема — это обоснование самостоятельного статуса этики в системе философского знания. Философский статус этики нередко ставился под сомнение. Этику либо интерпретировали как частную гуманитарную науку (С. Ангелов), либо подчеркивали ее исключительно прикладной характер. Этика — это философская теория (история становления и методология этических исследований нас в этом убеждают). Со второй половины XX в. в центре внимания философских исследований находится проблема человека. Философия — это не просто всеобщая теория мира и человека. Природа философского знания содержит в себе ценностный потенциал: что есть человек и каким он должен быть? Философия — форма самосознания теоретической и практической деятельности человека. Этика представляет собой внутреннюю цель философского мышления, так как философия дает жизненную ориентацию, указывает на смысл жизни и способы его достижения. Этика, как и эстетика, помогает ответить на вопросы: каковы высшие ценности человеческого бытия? Как они достижимы? Таким образом, специфика этики — в ее аксиологическом характере. Это философская теория, так как изучение этики выводит на проблемы ценностей и универсалий в бытии человека.

Почему сегодня нельзя не изучать этику? Потому что этика не умозрительная, а практическая философия. Этико-прикладные исследования предполагают применение особых методов, во многом отличающихся от практикуемых в метаэтике. Среди них — гуманитарная экспертиза, консультирование, игровое моделирование (результат взаимодействия научного знания и здравого смысла). Хотя все мы в той или иной степени можем выносить моральную оценку, вопросы профессиональной и общественной морали предполагают профессиональную деятельность специалиста, способного разобраться в ситуации. Специалисты по этике особенно востребованы в следующих сферах:

- профессиональная этика,
- этика деловых отношений,
- этика арт-бизнеса,
- этика и культура управления.

Что является квинтэссенцией этического знания? Понимание этики не просто как философии морали и нравственности. Цель изучения этики — эвристическое прозрение, вызывающее потребность в освоении теоретического, ценностного и культурного многообразия, гуманистического потенциала этики. Таким образом, цель изучения этики — принятие ее как основы личностно-индивидуального и общественного жизнеустройства.

**Актуальные этические проблемы.** Прежде всего, важные изменения коснулись ценностных ориентиров людей. В XX в. происходит качественный перелом в мироощущении людей.

Другим важнейшим источником специфических для сегодняшнего дня этических проблем является бурное развитие науки, техники и технологий. Это развитие породило множество средств, разрушительных для человеческой жизни. Никогда еще зло не было таким всеохватывающим и масштабным. Кроме того, развитие техники увеличило ответственность человека за свободно совершаемые им деяния. Морально-нравственной проблемой выступает также посягательство на свободу человека. Порой СМИ подавляют всякую самостоятельность мышления, умело манипулируя массовым и индивидуальным сознанием.

Третья группа моральных проблем, характерных для конца XX в., — это проблемы, которые называют «биоэтическими». Они вызваны вмешательством современной науки в глубинные биологические процессы. Морально-нравственные вопросы возникли сразу, как только начали практиковать пересадку органов. Появилась проблема: когда и при каких обстоятельствах орган может быть изъят для пересадки больному? Не станут ли умерщвлять людей для того, чтобы изъять нужный орган? Еще один пласт проблем породило клонирование — выращивание из клетки организма его полного дубликата. С серьезными нравственными проблемами связано «суррогатное материнство», смена пола и т. д. В философской и медицинской литературе уже много лет широко обсуждается проблема эвтаназии — пра-

ва человека самому выбирать спасительную смерть вместо мучительных и невыносимых страданий. Религия возражает против этого как против самоубийства, а нравственный кодекс врачей издревле содержит тезис: «Не навреди» — и обязывает их бороться за жизнь больного до последнего вздоха.

Многие из названных проблем можно объединить одной серьезной темой — темой гуманизма. Современное общество провозгласило гуманизм своим важнейшим ориентиром.

### **Выводы**

1. Этика — это практическая философия морали и нравственности, изучающая их происхождение, сущность, специфику и закономерности исторического развития.

2. Объект изучения этики — мораль и нравственность. Предмет изучения — сущность и специфика морали и нравственности.

3. Структура этики включает в себя: историю этики, генеалогию морали, теоретико-методологический раздел, социологию морали, психологию морали и нравственности, теорию морально-нравственного воспитания, этическую праксиологию.

### **КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ**

1. Почему этика считается практической философией?
2. В чем состоят «трудности» и «опасности» изучения этики?
3. Дайте определения понятий «этика», «мораль», «нравственность».
4. Что является объектом и предметом изучения этики?
5. Кто считается основателем этики как учения о добродетелях, ведущих к счастью?
6. Как изменялось понимание предмета этики в истории ее развития?
7. Какие разделы входят в структуру этического знания?
8. Какие актуальные проблемы этики вы бы добавили к уже перечисленным?

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Бакштановский В. И.* Прикладная этика: лаборатория ноу-хау / В. И. Бакштановский, Ю. В. Согомонов ; ТюмГНГУ, Науч.-исслед. ин-т прикладной этики. Тюмень : ТюмГНГУ, 2009. 262 с.

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

*Коновалова Л. В.* Прикладная этика (по материалам западной литературы) / Л. В. Коновалова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Б. и., 1998. Вып. 1: Биоэтика и экоэтика. 216 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

## Лекция 2

# ИСТОРИЯ ЭТИКИ: ОСНОВНЫЕ ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ

Типология этических учений. — История этических учений:  
общая характеристика

### 1. Типология этических учений

В основе типологии этических учений лежат различные принципы:

I. Принцип этического плюрализма. Его суть заключается в том, что этические направления как таковой классификации не получают. Это персоналистический плюрализм: мы просто берем персону мыслителя, рассматриваем его этическое учение и, выделив основную идею, даем название этической концепции (Аристотель — «Этика добродетели», И. Кант — «Этика долга», А. Швейцер — «Этика благоговения перед жизнью» и др.).

II. Принцип этического монизма. Осуществляется поиск единого основания этических учений. Все философские теории делятся на два основных направления: идеалистические и эмпирические теории. Первые усматривают источник добродетели, морали в идеальных сущностях, вторые — в реальных основаниях жизни.

**Идеалистические теории**, определяющие тип идеализма — субъективный, объективный, религиозный.

**Субъективный идеализм** — основа всего существующего усматривается в человеческом разуме (И. Кант).

**Объективный идеализм** — основа всего существующего усматривается в абсолютном духе (Г. В. Ф. Гегель), в мире абсолютных идей (Платон), эти идеи находятся над миром, за пределами бытия человека.

**Религиозный идеализм** — творцом всего существующего является Бог, а Бог — это надмировая идеальная сущность (Августин, Фома Аквинский).

**Эмпирические теории:** натуралистические, космологические, эволюционные, социальные.

**Натуралистические теории** — речь идет о природе человека, это «антропный натурализм». Он подразделяется на три направления:

1. *Гедонизм* — добродетельно все то, что ведет человека к удовольствию.

2. *Эвдемонизм* — добродетельно все то, что ведет человека к счастью. Отличается от гедонизма тем, что человек для достижения счастья может отказаться от удовольствия и вести аскетический образ жизни.

3. *Утилитаризм* — добродетельно все то, что ведет человека к достижению пользы.

**Космологические теории** утверждают, что источник морального порядка — это вселенский закон (например, логос, карма, дао и др.).

**Эволюционные теории** в этике исходят из того, что моральные качества людей есть более совершенный уровень развития качеств, наличествующих у животных (Ч. Дарвин, Г. Спенсер, П. А. Кропоткин, школа социобиологии).

**Социологические теории:**

1. *Теория общественного договора*. Социальный договор — источник морального порядка (Т. Гоббс).

2. *Концепция разумного эгоизма* — человеку дана способность контролировать свой эгоизм силой разума и подчинять его общественным интересам (французские материалисты XVIII в., Н. Г. Чернышевский).

3. Концепции, усматривавшие в морали важный элемент общественной организации, социальной дисциплины (Дж. С. Милль, марксизм, М. Вебер, Э. Дюркгейм); элемент социальной репрессии (Ф. Ницше, З. Фрейд).

Выделяются различные типы этических теорий в зависимости от понимания источника морали:

*Антропологические концепции:* мораль — качественная характеристика человека (Демокрит, Аристотель, К. А. Гельвеций, Э. Фромм);

*Супранатуралистические концепции:* мораль обусловлена трансцендентным источником, например, данным в Откровении

(Августин, Фома Аквинский, русская религиозная философская традиция).

### **Вывод**

Перечисленные выше типы этических теорий выделяются в зависимости от понимания источника морали. Другим основанием типологии является понимание морально-нравственного идеала:

— гедонистические учения: высшей целью человека является удовольствие (киренаики, А. Ф. де Сад);

— утилитаристские, прагматистские учения: морально-ценным является то, что служит определенной цели (софисты, Б. Франклин, марксизм);

— перфекционистские учения: высшей ценностью является совершенство (Платон, Августин, В. С. Соловьев, Н. А. Бердяев);

— «гуманистические» учения: высшей нравственной ценностью является человек (Шефтсбери, А. Шопенгауэр, Э. Фромм).

## **2. История этических учений: общая характеристика**

Выделим и рассмотрим основные этапы в истории этических учений.

**Античная этика.** История античной этики делится на два этапа. Первый этап — от «Илиады» Гомера (IX–VIII вв. до н. э.) до учения софистов и изречений Семи мудрецов (VII–VI вв. до н. э.).

Героический и дидактический эпос Гомера и Гесиода, практическая мудрость Семи мудрецов отражали особенности морали древних греков:

1. Естественное понимание смысла человеческой жизни, жизнерадостное восприятие мира. Восприятие земной жизни как единственно подлинной:

Всем смертным ныне я хочу подать совет:  
Живя, познайте радость, ибо тот, кто мертв, —  
Лишь тень в подземном мраке, он теперь — ничто,  
Живущим надо жизнью насладиться здесь.

(Греческая эпиграмма. М., 1960)

2. Стремление древнего грека быть полезным обществу.

3. Рационализм морали древних греков: «Познай самого себя».

Второй этап начинается с V в. до н. э. Противоречия внутри греческих полисов обостряются, связь между гражданами полиса ослабевает, индивидуальные интересы все более берут верх над интересами государства. В обществе утверждается мнение, что отдельный человек сам по себе обладает этической ценностью, а не только как представитель сословия, народа, государства. Этика этого этапа становится учением о добродетели и добродетельной личности, о ее нравственной суверенности и самоценности: «Человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и не существующих, что они не существуют» (Протагор; 490–420 гг. до н. э.).

Аристотель (Стагирит), живший в 384–322 гг. до н. э., систематизировал накопленные к тому времени морально-этические воззрения на мир и человека, дал название новой науке «этика» и поместил ее в систему наук между политикой и психологией. Именно Аристотель считается отцом-основателем этики как самостоятельной области знания. Термин «этика» содержится в названии трех работ философа: «Этика к Никомаху», «Евдемова этика», «Большая этика».

Этика есть практическая философия, учение о добродетелях, ведущих к благу, к счастью. Что же такое добродетель? Прежде всего, это поступок, ведущий к благу, без причинения ущерба благу другого. Все добродетели Аристотель делит на два типа: дианоэтические — добродетели разума, высшая добродетель разума есть мудрость; этические — добродетели характера или чувства, например, мужество, щедрость. Аристотель формулирует правило золотой середины: добродетель — это золотая середина между двумя пороками — пороком избытка и пороком недостатка, и считает необходимым следовать ему.

Каким же образом даются человеку добродетели? Считалось, что человек от рождения добр или зол. Аристотель же утверждал, что человек от рождения имеет лишь склонность к добру и злу. Преобладание того или другого зависит от трех причин — среда или окружение; обучение; самовоспитание.

Первую часть этики Аристотеля можно назвать этикой индивидуальных добродетелей, вторую часть — этикой социальных

добродетелей. Высшей социальной добродетелью Аристотель считает справедливость. Вторая часть содержит в себе учение о справедливости. Мы можем выделить две ключевые характеристики справедливости: справедливость как высшая социальная добродетель; справедливость как мера требований и воздаяний.

Виды справедливости:

1) уравнивающая справедливость: равным за равное: по ровну;

2) распределяющая справедливость: неравным за неравное — не по ровну.

Аристотель заложил основу аксиологических категорий этики, которые дают представление о базисных ценностях индивидуальной и социальной жизни:

1. Добро, зло, благо.
2. Справедливость.
3. Долг и ответственность.
4. Честь и достоинство.
5. Стыд и совесть.
6. Счастье и смысл жизни.

**Этика Средних веков.** Этика Средневековья представляется на первый взгляд полной противоположностью античной этике. Однако при характеристике учений Августина Блаженного, Фомы Аквинского, М. Экхарта обнаруживаются противоречивость и определенная пестрота мнений по тем или иным этико-теологическим проблемам. Это, конечно, не отменяет главной установки средневековой этической мысли на понимание морали как обусловленного «свыше» феномена, но вместе с тем позволяет учитывать его сложность и неоднозначность.

История этической мысли Средневековья включает три периода:

1. Ранее Средневековье — период патристики, период творений Святых Отцов церкви. Творения Отцов церкви выявили различия между античным и средневековым типами этического сознания, примером может служить учение Августина Блаженного. «Исповедь» Августина интересна еще и тем, что отражает индивидуальный путь мыслителя к христианским добродетелям через преодоление своей греховности и гордыни.

2. Период схоластики. Схоластика в общем виде есть «искусство доказательства» чего-либо, искусство опровержения. Само понятие «схоластика» со временем приобретает негативный оттенок. Последователи Фомы Аквинского назывались томистами. Фома Аквинский формулирует свое учение на основе философского наследия Аристотеля. Он также понимал этику как науку о добродетелях, ведущих к благу. Но к тем двум классам добродетелей, о которых писал Аристотель, Фома Аквинский добавляет еще один класс — богословские добродетели. Всего этих добродетелей три: вера в Бога, надежда на Бога, любовь к Богу.

3. Позднее Средневековье. Двадцать восемь идейных положений из «Духовных проповедей и рассуждений» Мейстера Экхарта были объявлены (в папской булле 1329 г.) еретическими. М. Экхарт говорит о том, что человек богоподобен, следовательно, он должен стремиться к совершенству и не должен грешить. В данном произведении сильны мистические мотивы и присутствуют попытки отстоять нравственную суверенность человека.

**Этика Возрождения.** В эпоху Возрождения гуманизм, рационализм, натурализм выступают в качестве главных ориентиров, предопределяя этическую рефлексию Нового времени, связанную с идеей суверенности личности. Яркий представитель — Джордано Бруно. Этические трактаты: «Изгнание торжествующего зверя», «О героическом энтузиазме» (см. таблицу).

**Этика Нового времени.** Новое время — это эпоха научных, технических, социальных революций. Этика и философия также изменяются. Человек как нравственный полноценный субъект находится в центре внимания философов Нового времени, озабоченных проблемой согласования индивидуального бытия со всеобщим характером моральных предписаний.

Немецкая классическая философия оказалась особенно благоприятной почвой для обновления этической теории. Две главные персоны этого периода, изменившие представления о предметной области этики, — И. Кант, Г. В. Ф. Гегель. Более того, можно сказать, что вся последующая этическая рефлексия (прямо или косвенно) определялась воздействием этих великих мыслителей.

### Сравнительная характеристика этики античности, Средневековья и Возрождения

Античность	Средневековье	Возрождение
1. Натурализм	1. Религиозный идеализм (его сущность состоит в том, что творцом и источником всего является Бог)	1. Натурализм (его особенность в оправдании ценностей земной жизни)
2. Антропоцентризм: «Человек есть мера всех вещей...» (Протагор)	2. Теоцентризм	2. Антропоцентризм и гуманизм (человек есть ценностный центр всего)
3. Политеизм антропоморфных богов (многобожие человекоподобных богов)	3. Монотеизм теоморфного человека	3. Монотеизм
	4. Теодицея (оправдание Бога перед лицом мирового зла)	4. Антроподицея (оправдание человека перед лицом его возможного совершенства)
	5. Принцип распределяющей и уравнивающей справедливости. Справедливость божественная у Августина отличается от понимания Аристотеля, последний считает, что каждый получает по статусу, по труду	5. Романтизм (это устремленность к совершенству чего-либо или кого-либо, стремление к гармонии и идеалу)

Этика И. Канта. Кант совершает переворот в понимании объекта и предмета этики. Этим определяется его особое место в истории этики. Основные произведения: «Критика практического разума», «Основы метафизики нравственности», «Метафизика нравов», «Лекции по этике». Философию И. Канта называют критической философией, это объясняется тем, что Кант написал три «Критики...». Первое его критическое произведение называется «Критика чистого разума». Чистый разум — это разум познающий. Следующая критика — это «Критика практического разума». Практический разум есть разум действующий, он управляет нашими поступками. И третья критика, «Критика способности суждений», — эстетическая теория Канта.

Завершая «Критику чистого разума», И. Кант формулирует четыре философских вопроса:

1. Что я могу знать? (метафизика);

2. Что я должен делать? (этика);
3. На что я смею надеяться? (религия);
4. Что есть человек? (антропология).

Три первых вопроса и ответы на них должны помочь найти ответ на главный четвертый вопрос: «Что есть человек?» Этим вопросом задавались многие философы, но и поныне верна мысль Ф. М. Достоевского: «Человек есть тайна», и к постижению этой тайны мы можем только приближаться.

*Основные положения этического учения И. Канта*

Существует два мира — реальный мир, «мир вещей для нас», мир необходимости, а не свободы. Это мир феноменов, мир явлений, который имеет свои законы существования. Второй мир — «мир вещей в себе», это мир «ноуменов», мир сущностей, мир свободы. Это мир умопостигаемый.

Кант определяет этику как науку о «должном». Противоположностью этой категории является «сущее». Таким образом, И. Кант фиксирует основное противоречие, изучаемое этикой, — противоречие между «сущим» и «должным». Должное же есть универсальный нравственный закон, представленный в виде категорического императива (слово «императив» означает повеление). Категорический императив — это строгое, безусловное повеление к поступку. Исследователи обнаружили около десятка формулировок категорического императива, но общепринятыми являются две из них:

1. Поступай так, чтобы максима твоей воли могла стать принципом всеобщего законодательства.

2. Относись к человеку в своем лице и в лице всякого другого всегда как к цели и никогда только как к средству.

Категорический императив — единственный, всеобщий, универсальный, пригодный для всех времен и народов; он вечен и неизменен. Важным является вопрос: «Как дан нравственный закон человеку?» И. Кант категорично заявляет, что нравственный закон дан человеку «априори», т. е. до всякого опыта.

В своей этике Кант провозглашает автономию нравственности от религии. Это есть следствие априорной природы нравственного закона. При этом Кант не отрицает бытие Бога, а значит, возникает антиномия. И. Кант формулирует три постулата: о бессмертии души, о свободе воли, о бытии Бога. Эти постула-

ты нужны для того, чтобы объяснить, как в мире реальном может реализовать нравственный закон человек. Для этого человеку необходима свобода воли, которая выводится из бессмертия души. Наблюдая за человеческими поступками, мы без труда заметим, что подавляющее число поступков человек совершает не «ради долга», а лишь «сообразно с долгом». Нравственный поступок, следовательно, тот, который совершен «ради долга». «Долг ради долга» — критерий следования категорическому императиву.

Что же управляет человеческими поступками в повседневности? Подавляющее большинство поступков управляется гипотетическими императивами, которые содержат в себе определенные условия их выполнения. В своем этическом учении Кант задает вертикаль необходимости:

должное — объективная необходимость (для всех);

долг — субъективная необходимость (для себя);

обязанности — конкретизация долга.

Главной обязанностью Кант считает обязанность по отношению к себе, с нее он начинает строить систему обязанностей.

В «Лекциях по этике», полемизируя с Баумгартеном, считавшим, что этика есть прикладная наука и что она должна быть приспособлена к потребностям человека, Кант отвергает это положение и утверждает, что этика не может быть иллюзорной, заигрывающей с человеком. Этика должна быть точной и святой.

Этика Г. В. Ф. Гегеля. Гегель не писал специальных этических произведений. Основное произведение, содержащее его этическое учение, — это «Философия права». Гегель предпринимает попытку разделить мораль и нравственность. Он, в отличие от Канта, является представителем объективного идеализма, поэтому, с точки зрения немецкого мыслителя, реальный мир, общество, человек есть воплощение Абсолютного духа. Вся история человечества — это объективация и опредмечивание Абсолютного духа. Философ выделяет триады:

I. Первая — историческая эволюция воли: 1) природная воля есть первая стадия развития воли. Сама природная воля есть рефлексы и инстинкты; 2) субъективная воля — это разумная воля, она осознает себя, но не осознает другие воли, поэтому

Гегель отмечает, что субъективная воля — это несвободная воля, она воспринимает только себя, поэтому эту стадию называют стадией произвола; 3) объективная воля — свободная воля, она осознает другие воли и соотносит себя с ними.

II. Вторая — развитие морали и нравственности: 1) абстрактное право предполагает свободу частной собственности; 2) мораль соответствует стадии субъективной воли, не отличается совершенством; 3) нравственность соответствует стадии объективной воли, это проявление свободы воли.

III. Третья — развитие нравственности: 1) семья; 2) гражданское общество; 3) государство.

Нравственность — это «повиновение в свободе». Таким образом, она обретает статус надсоциального и надындивидуального родового духа.

Во многом взгляды Гегеля на мораль и нравственность подготовил уже И. Кант. Его противопоставление понятий «категорический императив» и «гипотетический императив» отражает возможные различия нравственности и морали.

Еще один представитель немецкой классической философии — Людвиг Фейербах полагал, что идеалистическая этика Канта и Гегеля слишком высоко вознеслись над реальной действительностью. Он попытался на основе эвдемонизма построить этическое учение, понятное для каждого человека.

Этика новейшего времени (XX в.). В XX в. представление об этике изменилось. Более того, последние десятилетия XX в. сама этика существенно трансформировалась. Соответственно, этическое знание приобрело новую историческую форму: оно специализировалось.

Как изменилось представление о предметной области этики? Э. Фромм в работе «Человек для себя» дает следующее широкое определение этики: «Этика есть гуманистическая наука об искусстве жить...» Мыслитель выделяет два типа этических систем. В авторитарной этике авторитет определяет, в чем благо человека. Он же устанавливает законы и нормы поведения. В гуманистической этике человек сам и творец норм, и их исполнитель; он их создает, он их регулирует, и он их соблюдает. Гуманистическая этика основывается на принципе самооп-

ределения человека, а не на трансцендентном авторитете. «Благо» — это то, что хорошо для человека, а «зло» — это то, что человеку вредит; единственный критерий этической оценки — благополучие человека. Гуманистическая этика — это прикладная наука «искусства жить», основанная на теоретической «науке о человеке».

Если рассматривать этическую мысль XX столетия под другим углом зрения, то становится очевидным ее деление на два типа, которые можно обозначить как «прикладной» и «теоретический». Первый нацеливает на обсуждение конкретных проблем, имеющих статус частных в сфере этического знания; другой направлен на рассмотрение нравственных ценностей в максимально большом, вселенском масштабе (например, работа Альберта Швейцера «Культура и этика»).

Таким образом, рассмотрев основные этапы в историческом развитии этики, мы можем сформулировать следующее определение: *этика — это практическая философия морали и нравственности, изучающая их происхождение, сущность, специфику и закономерности исторического развития.*

### Выводы

1. Существуют различные принципы и основания для типологии этических учений: этический плюрализм — этический монизм.

2. Различаются следующие типы этических теорий в зависимости от понимания источника морали: а) антропологические концепции: мораль — качественная характеристика человека (Демокрит, Аристотель, К. А. Гельвеций, Э. Фромм); б) супранатуралистические концепции: мораль обусловлена трансцендентным источником, например, данным в Откровении (Августин, Фома Аквинский, русская религиозная философская традиция).

3. Выделяются следующие типы этических теорий в зависимости от понимания морально-нравственного идеала: а) гедонистические учения; б) утилитаристские, или прагматистские, учения; в) перфекционистские учения; г) «гуманистические» учения.

4. Исторически представление о предмете этики менялось: этика как учение о добродетелях (Аристотель, Фома Аквинский); этика как учение о долге и должном (И. Кант); этика как «искусство жить» (Э. Фромм).

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое типология, типологизация?
2. Назовите принципы, лежащие в основе типологии этических учений.
3. Что такое гедонизм?
4. Что такое эвдемонизм?
5. Что такое утилитаризм?
6. Назовите представителей «социологизма» в этике?
7. Как исторически менялось представление о предмете этики?
8. Какой переворот в истории этических учений связан с именем немецкого философа И. Канта?
9. В чем заключаются отличительные характеристики современного этапа в развитии этики?

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Гусейнов А. А.* Античная этика / А. А. Гусейнов ; Ин-т философии РАН ; филос. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова. М. : Гардарики, 2004. 270 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

*Иодль Ф.* История этики в новой философии. Кант и этика в девятнадцатом столетии / Ф. Иодль ; пер. с нем. под ред. В. С. Соловьева. М. : [ЛИБРОКОМ], 2011. 516 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексеева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А.А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

## ПРОИСХОЖДЕНИЕ МОРАЛИ: ОТ «ТАЛИОНА» К «ЗОЛОТОМУ ПРАВИЛУ». ИСТОРИЧЕСКИЕ ТИПЫ МОРАЛИ

Основные концепции происхождения морали. — Исторические условия формирования морали: от «талиона» к «золотому правилу». — Исторические типы развития морали. — Проблема морально-нравственного прогресса: оптимизм и пессимизм

### 1. Основные концепции происхождения морали

Вопрос о происхождении морали — сложная этико-философская проблема. Наиболее распространенными являются три подхода: религиозный, возводящий мораль к божественному началу; натуралистический, выводящий мораль из законов природы, в частности биологической эволюции; и социальный, рассматривающий мораль в качестве одного из социокультурных механизмов, обеспечивающих стабильность общества.

**Религиозный подход.** Источником морали, моральных идеалов и принципов является Абсолют. Бог оказывается той необходимой инстанцией, которая придает морали ее всеобщий абсолютный характер. Божественное происхождение морали объясняется и тем, что люди в силу своей слабости не могут самостоятельно обуздать свои страсти и желания и поэтому обращаются к Богу. Вера в Бога помогает следовать моральным принципам. Вместе с тем утверждается, что человек создан по образу и подобию Божьему, значит, и в нем есть абсолютное начало и склонность следовать моральным нормам. Первоначально они были выражены в Божественных заповедях, которые по-разному формулируются религиозными конфессиями, но их смысл остается общечеловеческим и неизменным: «веровать в одного Бога», «почитать отца своего и мать свою», «не прелюбодействовать», «не красть», «не произносить ложного свидетельства». Божественное происхождение нравственных норм подчеркивает, что человек не может следовать морали без веры в Бога.

**Натуралистический подход.** Источником морали является или природа в целом, или природа человека в частности. Однако найти критерии морали в природе без помощи разума невозможно, так как человеку в естественном состоянии присущи как добродетели, так и пороки. Разум позволяет определить меру того, что ведет человека к добру и к злу. В Новое время представления о природе человека расходятся. Так, Т. Гоббс видел в естественной природе человека только зло, которое следует обуздать общественным договором и законами. Ж.-Ж. Руссо, напротив, считал, что именно в человеческой природе заключается залог нравственного поведения.

К чему стремится человек по своей природе? — К удовольствиям — гедонизм; к счастью — эвдемонизм; к пользе — утилитаризм.

**Эволюционный подход.** Появился после создания Ч. Дарвиным теории эволюционного развития человека и природы в их органической взаимосвязи. В природе путем естественного отбора происходит становление человека, обладающего биологически и нравственно полезными свойствами. Он передает свои навыки другим поколениям. Дарвин объяснял происхождение морали из чувств общительности, которые существуют уже у низших животных. Инстинкт общительности — чувство, которое доставляет удовольствие от пребывания в обществе себе подобных индивидов, вызывает сочувствие и симпатию к ним. Сочувствие — чувство товарищества и взаимного испытания одинаковых впечатлений. Из проведенных исследований над животными стало очевидным, что они способны сочувствовать не только в беде, но и в радости. Отсюда формируется представление о существовании у животных взаимопомощи как основы морали. Стыд — чувство неловкости, неудовольствия от сознания предосудительности, неблаговидности наших прошлых поступков. Совесть является результатом борьбы, в которой личный инстинкт подчас уступает общественному инстинкту. Особая роль в рамках эволюционной концепции происхождения морали отводилась альтруизму, т. е. самоотверженному поведению, направленному на благополучие других людей. Альтруизм является одной из загадок эволюции. Вероятно, он играл важную роль в эволюции

*Homo sapiens*, возможно, обеспечив ему успех в конкурентной борьбе. Хотя альтруизм был обнаружен во многих животных сообществах, создавалось впечатление, что это определенная эволюционная стратегия вида *Homo sapiens*. Р. Триверс, американский исследователь, полагал, что взаимный альтруизм наших предков является адаптивной стратегией: степень альтруизма возрастает с увеличением степени родства. У людей есть врожденная способность отличать индивидов, генетически им близких. Многие человеческие качества: любовь, дружба, доверие, вина, которые мы относим к сфере морали, изначально связаны с альтруизмом.

**Социально-исторический подход.** Источник морали — отношения между людьми в обществе. Мораль — продукт исторического развития. Она призвана регулировать общественные отношения и поведение людей в процессе их коллективной жизнедеятельности в условиях постоянного усложнения общественной жизни (К. Маркс, Ф. Энгельс, А. А. Гусейнов, Р. Апресян и др.).

## **2. Исторические условия формирования морали: от «талиона» к «золотому правилу»**

Мораль формировалась по мере выделения человека из животного мира. История возникновения и развития морали свидетельствует, что ее содержание во многом определяется социальными условиями жизни людей и должно рассматриваться в связи с культурно-историческими этапами, которые проходило в своем развитии человечество.

Когда возникает мораль?

Первая версия. Мораль возникает в период первобытного стада. Но эта версия ставится под сомнение начиная с 70-х гг. XX в. Появление такой теории было вызвано открытием захоронений первобытных людей. В этом обычае ученые увидели зачатки моральности непосредственных предков человека современного вида. Но позже было установлено, что обряд захоронения возник из соображений безопасности: люди стали замечать пагубное влияние разлагающегося трупа на живущих, следовательно,

захоронения неандертальцев еще не свидетельствуют о возникновении морали как таковой.

Вторая версия. Мораль возникает в период верхнего палеолита (40–30 тыс. лет назад), когда сформировался *Homo sapiens*. Этот период характеризуется появлением у человека самосознания.

В ответ на какую объективную необходимость возникает мораль? Мораль возникает в ответ на необходимость сохранения первых исторических общностей.

Как шел процесс становления морали?

«Талион» и «золотое правило» обычно рассматривают как выражение исторически последовательных ступеней в развитии морали.

Талион (*lex talionis*) — это форма социальной регламентации, соответствующая довольно ранней стадии развития человеческих сообществ. Происходит слово «талион» от лат. *talio* — «такой же», возмездие, равное преступлению. Талион является ограничителем кровной мести: возмездие должно строго соответствовать нанесенному ущербу («Око за око, зуб за зуб»). Он основан на принципе равного воздаяния и коллективной ответственности. Талион действительно был приоритетным правилом на ранних стадиях развития, поскольку представлял собой механизм ограничения индивидуального произвола, обуздания мстительности и агрессивности человека. Отношения с чужаками сводились не только к вражде. Возмездие — карающий элемент воздаяния. Есть и положительное действие — благодарность: «Плати добром за добро, обидой за обиду». Благодарность — это выражение в соответствующих действиях чувства одобрения, уважения и любви к другому человеку за оказанное им благодеяние. Благодарность восходит к древнейшим ритуалам обмена дарами.

А. А. Гусейнов в работах, посвященных происхождению морали, выделяет следующие особенности талиона как типичного регулятивного механизма первобытной эпохи: 1) акт возмездия, являющийся ответным действием и задаваемый внешним фактором, характером и размером нанесенного роду ущерба, оскорбления; 2) не налагаемая извне обязанность, а органическая страсть души, требующая безусловного удовлетворения; 3) выражение

коллективной ответственности рода; 4) воплощение уравнительной справедливости; 5) исторически первая форма легитимного насилия. Талион приобретает легитимность за счет того, что он ограничивает насилие.

Талион — исторически первый синкретичный тип социальной регуляции. Из него образуются мораль и право.

Талион (и в дальнейшем право) основывается на гетерономии воли (воли внешней и чужой), а мораль — на автономии воли (воли внутренней, своей). Основой морали становится «золотое правило», а основой права — «принцип воздающей справедливости». Античный афоризм гласит: «Право — искусство добра и справедливости».

Стоит учитывать, что первые упоминания о «золотом правиле» относятся к середине I тысячелетия до н. э. А называться так оно стало с конца XVIII в. Описание «золотого правила» есть в индийских рукописях «Махабхарата». В книге «Лунь Юй», включающей высказывания древнекитайского философа Конфуция, на вопрос ученика: «Есть ли какое-нибудь правило, которому можно следовать всю жизнь?» — мудрец отвечает: «Не делай другим того, чего себе не желаешь». Это подразумевает взаимность. В «Одиссее» Гомера, «Истории» Геродота, в Библии мы встречаем подобные формулировки. В Евангелии от Луки и от Матфея также присутствует «золотое правило». В Евангелии от Матфея говорится: «...итак, во всем как хотите, чтобы с вами поступали люди, так поступайте и вы с ними, ибо в этом закон и пророки...»

В этике Средневековья к этому правилу обращается Августин, и именно он характеризует его как естественный закон нравственности, как естественный закон любви (но это любовь к Богу). Традицию бережного отношения к «золотому правилу» прерывает И. Кант. Он не считает правило всеобщим законом, так как оно не содержит в себе оснований долга и является правилом единичного поступка. Однако исследователи считают, что между «категорическим императивом» и «золотым правилом» очень много общего.

П. Кропоткин видел в «золотом правиле» основу общего закона взаимопомощи. Л. Толстой считал это правило инвариантом всех мировых религий, общечеловеческой сутью нравственности.

«Золотое правило» является конструктивным отрицанием талиона. Оно соединяет своих и чужих, и чужие становятся просто другими. При этом «золотое правило» есть не просто обычай, каким был талион, а представляет собой мыслимую форму поступка. Следуя этому правилу, человек вырабатывает форму отношения к другим через отношение к себе: «Поступай так, как бы ты хотел, чтобы поступали с тобой другие». В нем сливается мыслимая и практическая установки. «Золотое правило» соединяет произвольность морального требования с его общезначимостью.

### 3. Исторические типы развития морали

При анализе исторических типов морали будем исходить из следующих положений. За основу периодизации общества берется отношение «личность — общество» (принцип обосновывается в ранних трудах К. Маркса; позднее возникнет типология, основанная на выделении пяти формаций). Исходя из этого первобытность оказывается предысторией. Первый тип зависимости «личность — общество» К. Маркс называет «личной зависимостью». Этот тип характеризует традиционное общество (рабовладение и феодализм). Второй тип зависимости — «вещная, экономическая» зависимость. Этот тип зависимости характеризует капитализм, товарно-денежные отношения, в которых рабочий не является личной собственностью владельца предприятия, он продает лишь свою рабочую силу.

Историческая эволюция морали включает три стадии (теория универсального эволюционизма): первая стадия — мораль традиционного общества; вторая стадия — рациональная мораль индустриального общества; третья стадия — мораль постиндустриального общества. На первой стадии начинается долгий процесс превращения нравов первобытности в собственно моральный феномен.

**Мораль традиционного общества.** Почему же общество получило название «традиционное»? Оно стало называться так потому, что регуляция отношений во всех сферах общества опиралась на обычаи и традиции — это практические деятельност-

ные стереотипы (шаблоны), которыми руководствовались люди в данную эпоху.

Приведем примеры моральных норм, характерных для традиционного общества:

1. Строгая нормативность, которая предписывалась различными законами (не юридическая, а именно моральная нормативность). Законы возникают на пике зрелости общинно-племенных отношений и открывают эпоху классового общества. К таким древнейшим сводам законов можно отнести законы Ману. Это древнеиндийский сборник законов и предписаний I в. до н. э. Основное понятие в нем — дхарма. Перевести это слово довольно сложно, у него нет аналогов в других языках. Можно дать только смысловую интерпретацию: дхарма — это универсальный порядок в природе и обществе, это религиозный принцип, это доктрина, и истина, и мораль, и долг, и добродетель, и польза, и обычай. Законы Ману учат, что поведение должно представлять собой аскетический религиозный подвиг брахмана, который еще раз акцентирует и подчеркивает специфические правила сословного поведения. У каждой касты свои правила сословного поведения. Внесловные личности считались порочными, аморальными, нечистыми по происхождению и по крови. Идеал — аскет. Считалось, что аскеза очищает человека от грехов. К порокам в рамках указанной традиции относились алчность, ложь, супружеская неверность, присвоение чужого, убийство.

2. Законы Моисея, пророка иудеев. Они представлены в Торе. Бог Ветхого Завета не предстает милостивым и всепрощающим, он — грозный судья, требующий фанатичного поклонения. Ветхозаветная мораль не отрицает корысти, грабежа: нужно радоваться богатой добыче, полученной любыми путями. Считается, что ветхозаветная мораль носит «герметичный» характер, так как она закрыта для других народов. Для иудеев изоляция этноса, укрепление внутренних отношений были оправданными. Ценностями являлись богатство, здоровье и продолжение рода. Это было необходимо изгнанному и скитающемуся народу, чтобы выжить. К. Г. Юнг писал, что Иисус Христос появляется в качестве иудейского реформатора и пророка, он есть исключительно добрый и милосердный Бог, альтернатива Яхве. Религия

Ветхого Завета — религия страха; религия Нового Завета — религия любви.

3. Новый Завет, Нагорная проповедь — заповеди всепрощающей любви и милосердия.

Религия в эпоху традиционного общества становится тотальным организатором индивидуальной и социальной жизни.

Также необходимо сказать о морали полисных отношений. Античное общество развивалось от патриархальных отношений к республиканскому строю, затем монархии. Основой античной цивилизации был институт рабства. Для морали эпохи античности очень важны ценности государственные. И Платон, и Аристотель провозглашали высшим благом благо государства: например, законы Солона, в которых утверждается превосходство права над моралью. Эти законы направлены на борьбу с бедностью, в них поощряется стремление к богатству. В Афинах, например, достаток и богатство поощрялись, в то время как в Спарте бедность считалась добродетелью. Помимо этого законы Солона развивали патриотизм.

«Прибыль превыше всего, но честь превыше прибыли». Это высказывание приписывается Аристотелю, и оно наиболее ярко выражает дух морали этого общества. Житель полиса — это свободный человек, обладающий имуществом, не одобряющий обмана и насилия, чуждый предрассудкам, отстаивающий свои права по закону.

Согласно римскому праву, гражданин — это доблестный муж: домовладелец, жрец семейного культа, земельный собственник, храбрый солдат, активный гражданин. Все ориентируются на его деятельность, именно отец семейства является в Риме юридически полноправным лицом.

В эпоху поздней античности появляется новый идеал человека — «раба Божьего». Это нравственно совершенная личность, наследница вечной жизни. Чтобы вознестись над жизнью, человек должен стать великомучеником, это путь подражания жизни Иисуса Христа. Именно для римского монашества этого времени, в которое входила элита, характерно стремление к святости, отказ от привязанности к вещам. Уважалось добровольное обращение мирянина в монаха. Монашество утверждало идеал свободной личности, но этот идеал требовал страдания и самопо-

жертвования. Считается, что именно монашеский идеализм способствовал феодализации Европы, укреплению позиций церкви и связанных с ней институтов.

Военно-рыцарские ордена — это монашеские ордена, их покровителем считается святой Бернард Клервоский, именно он написал устав тамплиеров и создал трактат «Во славу нового рыцарства». В этом трактате описываются основные черты феодальной рыцарской морали: 1) бескорыстие и чистота помыслов; 2) беззаветное служение интересам военной элиты; 3) защита христианского мира; 4) священная война с неверными; 5) бесстрашие и защита вдов, сирот, слабых. В рыцарской морали и нравственности парадоксальным образом сочетались святость, строгость, бескорыстность, сила воли с военным насилием и кровью.

До нашего времени сохранился образ рыцаря как человека, воплощающего идеал героизма. Но постепенно рыцари из храбрых воинов превращаются в светский идеал куртуазности. От них требовались утонченность, благородство, которые контрастировали с жестокостью и грубостью военных нравов.

Куртуазность возрождает идею античной калокагатии («калос» — прекрасное, «агатос» — доброе), как напоминание о том, что прекрасное может быть только добрым, а все доброе само по себе прекрасно. Эта гармония красоты и добра воплощалась в рыцарстве. Образ рыцаря и рыцарской нравственности отрывается от реальности и мифологизируется. Постепенно рыцарская мораль трансформируется в кодекс благородных манер.

Таким образом, мораль традиционного общества — это сословно-корпоративная мораль, т. е. мораль неравенства: она закрепляла деление людей на высших — благородных и низших — нечестивых. Эта мораль преимущественно религиозная, имеет ярко выраженный патриархальный характер. Высшей моральной ценностью, главным системообразующим принципом становится сословная честь.

### **Мораль индустриального и постиндустриального общества.**

Индустриальную мораль называют рациональным типом морали, а постиндустриальную — прагматичным. Отличия от морали традиционного общества проявляются в следующем:

1. Мораль индустриального общества основана на ином характере отношений «личность — общество». Здесь возникает опосредованный тип связи — вещная зависимость, или экономическая зависимость. Суть этой новой зависимости в том, что человек не является собственностью владельца предприятия, развиваются товарно-денежные отношения.

2. Мораль традиционного общества есть мораль, основанная на социальном неравенстве. Принцип сословной чести является системообразующим. В индустриальном обществе рождается мораль псевдоравенства, псевдосвободы и псевдобратства (противоположное: свобода, равенство и братство). На деле же происходит абсолютное закабаление рабочего. Буржуазная мораль носит двойственный характер, она делится на две части: одна называется «нормы-цели», которые конкретизируются через материальные богатства, через жизненную свободу, через возможность доступа ко всем материальным благам (образованию, отдыху и т. д.). Богатство становится основным благом, оно открывает путь к остальным благам. Другая сторона — «нормы-рамки». В условиях конкуренции на этапе «первоначального накопления капитала» существовала реальная опасность взаимоничтожения. Нормы-рамки были направлены на облагораживание конкуренции, они выступали как собственно моральные нормы. К этим нормам относятся долг и ответственность перед обществом, достойная конкуренция. Чтобы избежать риска, нужно, чтобы конкуренты также имели выгоду (Б. Франклин).

3. К постиндустриальному типу общества относится не только капитализм, но и социализм, хотя капитализм и социализм представляют собой различные его разновидности. Человек, работающий на капиталистическом предприятии, продает свой труд частному предпринимателю, на социалистическом предприятии — государству (это разные типы собственности, разный политический строй). Отсюда и существенные различия в морали. Можно выделить мораль буржуазную (капиталистическую) и мораль социалистическую.

Рассмотрим единство и различие моральных ценностей капитализма и социализма. Для сравнения разных систем моральных ценностей будем использовать два универсальных противо-

речия: социальное — индивидуальное, общение — обособление (см. таблицу).

### Ценностные основания морали капитализма и социализма

Социализм	Капитализм
Социальное — Индивидуальное Общение — Обособление	
+ — Коллективизм	+ — Индивидуализм
+ — Альтруизм	+ — Эгоизм
+ — Бескорыстие	+ — Утилитаризм и прагматизм
+ — Социальная активность	+ — Квиетизм и эскапизм
+ — Оптимизм	+ — Пессимизм

Коллективизм выступает как реализация доминанты социального и стремления к общению. Индивидуализм характеризует капитализм и выражается в доминанте индивидуального и обособлении.

Мы попытаемся подойти к этим двум позициям с точки зрения конструктивной критики. Для этого необходимо всегда начинать с плюсов, чтобы от них потом перейти к минусам. Плюсы коллективизма: взаимодополнение и взаимоусиление; минус — опасность нивелирования личности (усреднение, утрата индивидуальности). Плюс индивидуализма: активизация всевозможных «само-» (саморегуляция, самоконтроль, самовоспитание, самоутверждение); минус — гипертрофия (чрезмерность) обособления, десоциализация, разрыв социальных связей.

Альтруизм — бескорыстное служение другому человеку. Эгоизм — себялюбие. Плюс альтруизма: готовность помогать и служить другому; минус — самоотречение, отречение от ценности собственной жизни и своего благополучия. Плюс эгоизма: без любви к себе мы вряд ли добьемся уважения и любви других; минус — это гипертрофия, эгоцентризм, когда человек теряет способность любить других.

Бескорыстие — это специфический моральный мотив, он концентрирует в себе ценность всех остальных моральных мотивов. Плюс бескорыстия: готовность к безвозмездному служению другим. Бескорыстие чем-то похоже на альтруизм, однако бескорыстные поступки мы совершаем и без любви к другому. Минус бескорыстия — опасность самозабвения. Практический утилитаризм — порождение духа капитализма, ориентация сознания на пользу (лат. «утилитас» — польза; греч. «прагма» — дело, успех). Прагматизм и утилитаризм — это взаимодополняющие друг друга ценностные ориентации. Плюс — к благу ведет только результативная, полезная деятельность; минус — ситуация, когда «все средства хороши» для достижения цели, пользы, успеха.

Социальная активность — это социальная позиция, необходимая как способ приобщения к общественной жизни. Плюс — усовершенствование общества и себя; минус — корыстный, карьерный характер. Квиетизм — растерянность перед меняющейся реальностью и смирение с происходящим. Это пассивная позиция. Эскапизм — бегство от непонятной, опасной, агрессивной реальности, это уже активная позиция. Плюс: проявление инстинкта жизни и самосохранения, в первом случае — через смирение, а во втором — через бегство. Минус: квиетизм — это капитуляция перед реальностью, эскапизм — это бегство от реальности, которое приобретает иллюзорные и деструктивные формы (алкоголизм, наркомания, проституция).

Чтобы избежать тенденции исторического тупика, идеологи капитализма разработали теорию «гуманного капитализма», что позволило представить эксплуатацию в новых формах. Теперь вложения делаются в человеческий капитал, эти вложения положительно сказываются на результатах производства. Социальную напряженность, возникающую в условиях капитализма (бедные и богатые), снимают путем перераспределения богатств (спонсорство, благотворительность, меценатство, милосердие). Филантропия становится важнейшим аспектом выхода из тупика капитализма. А. М. Горький утверждал: «Филантропия — это милостыня ограбленному». Однако в современном мире существует паразитирование на гуманизме. Например, страны с высоким уровнем жизни, которые могут позволить достойное содержание

безработных, часто сталкиваются с нежеланием многих из них возвращаться на работу.

Плюсы и минусы оптимизма и пессимизма и общие выводы рассмотрим в следующем разделе, посвященном проблеме морально-нравственного прогресса.

#### **4. Проблема морально-нравственного прогресса: оптимизм и пессимизм**

Проблема направленности развития морали и нравственности относится к числу самых дискуссионных в этическом знании. Существуют различные гипотезы на этот счет. Они связаны с общими представлениями о направленности социально-исторического развития. Так, например, ранее выдвигались теории циклического и регрессивного развития. Тем не менее человеческая история не дает пока возможности сделать какие-либо однозначные выводы относительно ее смысла и направленности. Поэтому и в области этического знания не может быть единства мнений.

Морально-нравственный оптимизм — такой тип мировоззрения и мироотношения, в основе которого лежит вера в лучшее будущее, вера в прогресс. Плюс оптимизма: активизация всех жизненных сил; минус — опасность утопизма, иллюзий и самообмана.

Морально-нравственный пессимизм — специфическое мировоззрение, в основе которого лежат скептицизм и нигилизм. Для этого мировоззрения характерны: отсутствие веры в лучшее будущее, убежденность в регрессе. Плюс — «подвергай все сомнению», этот лозунг скептиков и есть противоядие от чрезмерного оптимизма. Минус — пассивная жизненная позиция, обесценивание веры в лучшее будущее.

Буржуазные революции XVI–XIX вв. радикально изменили культурную динамику Европы. Возникают новые понятия, используемые для описания новой социокультурной реальности, в их числе понятие «прогресс», введенное в обиход Ж. Летурно.

Понятие «прогресс», неизвестное в Европе вплоть до XVII в., в XIX в. превращается в догму, аксиому и пользуется всеобщим признанием. По мнению Тюрго — французского философа и экономиста, написавшего книгу «Всеобщая история» (1750), для

прогресса нужна только наука и в какой-то мере экономическая прибыль. Для Гегеля, например, история мира — это прогресс в сознании свободы. В XVIII–XIX вв. цель прогресса понималась как достижение свободы индивидом. В эпоху Просвещения закладываются основы «мифа о прогрессе». Этот миф обещал неуклонное движение человечества к счастью и наиболее совершенному состоянию. В XX в. выяснилось: прогресс науки не означает прогресса человечества и тем более морально-нравственного совершенствования (об этом говорил еще Ж.-Ж. Руссо в трактате «Способствовало ли возрождение наук и искусств улучшению нравов»). Размышления о прогрессе в современную эпоху стали еще более дискуссионными. Идея прогресса выглядит спорной, она перестает быть стандартом, с помощью которого измеряют происходящие изменения, все больше и больше напоминает красивую фразу и теряет свое прежнее значение. Часто можно слышать, что Первая мировая война, которая вызвала культурный и моральный шок, похоронила идею прогресса окончательно. Теперь при помощи этого слова можно только озадачивать и пугать. Х. Ортега-и-Гассет писал: «Идея прогресса усыпила в человеке ощущение опасности. Ведь если прогресс неминуем, мы можем отбросить всякую бдительность, отогнать все заботы, освободить себя от какой-либо ответственности... Мы живем в эпоху, которая чувствует себя способной достичь чего угодно, но не знает, чего именно. Она владеет всем, но только не собой. Она заблудилась в собственном изобилии. Больше, чем когда-либо средств, больше знаний, больше техники, а в результате мир, как никогда злосчастен — его сносит течением»<sup>1</sup>.

Но развиваются ли мораль и нравственность? И в каком направлении? Становятся ли они в ходе человеческой истории более совершенными?

Установка традиционализма — одного из идейных течений XX в.: нравственность может исправляться только радикально (Р. Генон).

Установка холизма: нравственность меняется посредством изменения установок сознания (Я. Смэтс).

---

<sup>1</sup> Ортега-и-Гассет Х. Углубление в себя и обращенность вовне // Филос. науки. 1991. № 5. С. 169.

Мораль и нравственность исторически изменяются и развиваются. С утверждением христианства на первый план вышли идеалы бескорыстной любви, способной распространяться даже на врагов. Милосердие, терпимость, надежда на будущее становятся добродетелями наряду с идеалами честности, мужества, справедливости. В Новое время улучшение общественных нравов связывается философами с увеличением влияния разума. Людей надо просвещать, им необходимо объяснять, что такое хорошо и что такое плохо, доказывать, что следовать морали лучше, чем не следовать ей.

Во всей дальнейшей истории, вплоть до сегодняшнего дня, мы можем проследить хотя и медленное, но проникновение высоких идей в разные сферы общественного сознания (идея ценности человеческой жизни, прав личности, идея равенства людей, принцип ненасилия и др.). Но стала ли мораль лучше? К сожалению, нет. Это демонстрирует нам история войн. В XX в. частота войн превысила в 1,5 раза среднюю частоту войн за всю известную историю человечества. Безнравственность заключается в том, что бедствия стран и целых регионов становятся в наше время выгодным коммерческим предприятием, на котором наживаются несметные капиталы. («Кому война, кому мать родна».)

### **Выводы**

1. В вопросе о происхождении и развитии морали наиболее распространенными являются три подхода: религиозный, возводящий мораль к божественному началу; натуралистический, выводящий мораль из законов природы, в частности биологической эволюции; и социальный, рассматривающий мораль в качестве одного из социокультурных механизмов, обеспечивающих стабильность общества.

2. «Талион» и «золотое правило» обычно рассматривают как выражение исторически последовательных ступеней в развитии морали.

3. Морально-нравственный прогресс в развитии общества и человека является относительным, но тем не менее он происходит. Он конкретно-историчен, проявляется в совершенствовании морально-нравственного сознания и отношений, в развитии этической теории и т. д. Универсальным критерием морально-

нравственного прогресса считается нарастание гуманизма в основных сферах жизнедеятельности человека и общества.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Какие концепции происхождения морали вы знаете?
2. Когда (исторически) возникает мораль? В ответ на какую необходимость?
3. Что такое «талион»?
4. Каковы отличительные характеристики «талиона»?
5. В чем отличие «золотого правила» от «талиона»?
6. Охарактеризуйте основные исторические типы морали.
7. В чем заключаются различия рациональной морали индустриального общества и традиционной?
8. Дайте определение «морально-нравственного оптимизма», «морально-нравственного пессимизма».
9. Возможен ли морально-нравственный прогресс? Каковы его критерии?

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Гусейнов А. А.* Золотое правило нравственности / А. А. Гусейнов. М. : Молодая гвардия, 1988. 271 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексеева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

*Фрейд З.* Остроумие и его отношение к бессознательному. Страх. Тотем и табу / З. Фрейд ; пер. с нем. Я. М. Когана, М. В. Вульфа. Минск : Попури, 1999. 492 с.

## СУЩНОСТЬ И СПЕЦИФИКА МОРАЛИ. СТРУКТУРА И ФУНКЦИИ МОРАЛИ

Сущность морали. — Субъектная и объектная специфика морали. —  
Структура морали. — Функции морали

### 1. Сущность морали

Сущность — это главное и необходимое в изучаемом объекте, это его «качественная определенность» (Г. В. Ф. Гегель). Сущность — это родовые свойства изучаемых объектов.

В чем заключается сущность морали? Мораль относится к роду социальных регуляторов.

Мы можем выделить пять сущностных признаков морали:

1. Регулятивность. Упорядочивание явлений, процессов, это всегда движение от хаоса к порядку.

2. Социальность. Все виды регуляции, в частности мораль, порождены определенной социальной необходимостью.

3. Историчность. Все виды социальной регуляции имеют свое определенное историческое время возникновения и особенности исторического развития и изменения.

4. Социальная неоднородность, или социальная дифференцированность, морали. Каждый социальный класс и группа формируют свою мораль, которая обеспечивает внутреннюю консолидацию и сохранность этих общностей.

5. Определенное место морали в системе социальной регуляции.

Рассмотрим, какое место мораль занимает в системе социальной регуляции (табл. 1).

Таблица 1

**Соотношение политики, права и морали  
как видов социальной регуляции**

Критерии сравнения	Виды регуляции		
	политика	право	мораль
Цель регуляции	<p>1. Власть и владение. Сущность любой власти — это преобладание над другими, первенство, главенство.</p> <p>2. Удовлетворение потребностей и интересов различных социальных классов, групп, слоев. Власть нередко становится средством в достижении этой цели</p>	<p>1. Защита собственности и собственника. Право возникает вместе с государством, исторически менялись виды и формы собственности, но цель права всегда сохранялась.</p> <p>2. Защита общественного порядка. Защита индивида от социального и индивидуального произвола</p>	<p>1. Разрешение универсальных противоречий социальной и индивидуальной жизни: социальное и индивидуальное (приоритет социального), должное и сущее (ориентация на должное), добро и зло (главенство добра).</p> <p>2. Быть хранительницей общности. Это основная цель морали</p>
Способы регуляции: 1) духовный; 2) материально-экономический; 3) физически насильственный	<p>Политика опирается на все возможные способы:</p> <p>1) политическое просвещение, агитация, дипломатическая работа;</p> <p>2) экономическая помощь или экономические блокады;</p> <p>3) теракты, физическое устранение политических лидеров, революции, весь арсенал войн: гражданские, антиколониальные, мировые</p>	<p>Право опирается на все возможные способы:</p> <p>1) правовое просвещение, правовое воспитание, духовные санкции права, например, условная мера наказания, отсрочка исполнения приговора, суд присяжных заседателей;</p> <p>2) штрафы, лишение имущества;</p> <p>3) лишение свободы, смертная казнь</p>	<p>Мораль опирается только на духовный способ регуляции: на добрый разум, добрые чувства, добрую волю человека. Она апеллирует к социальному чувству и социальной сознательности. Она есть самый совершенный вид социальной регуляции, потому что не использует ни материальные, ни физические способы регуляции. Мораль нередко превращается произволом людей в самый бессильный способ регуляции, а значит, в самый несовершенный</p>

Таким образом, мораль является прежде всего видом социальной регуляции. Трагическое противоречие морали состоит в том, что она по сути своей самый совершенный вид регуляции, опирающийся на человеческое в человеке. В действительности мораль оказывается самым нарушаемым видом регуляции, а значит, несовершенным. Шарль Фурье называл мораль «бессилием в действии», Фридрих Ницше считал мораль уделом слабых. Современная этическая теория позволяет доказать противоположное: мораль — удел сильных разумом, волей и духом людей.

## 2. Специфика морали

Специфика — это особенное, единичное, уникальное в исследуемом объекте. Это то, что отличает изучаемое явление от родственных ему явлений. Рассмотрим два уровня специфики морали: объектную специфику (мораль изучается как целостный, абстрактный, идеальный объект) и субъектную специфику (мораль изучается как особые качества морального субъекта — носителя морали).

Объектная специфика морали включает четыре признака:

1. Историческая долговечность морали — мораль возникает раньше других видов социальной регуляции, за моральной регуляцией возможно будущее.

2. Всеобъемлемость — ее универсальная включенность во все сферы жизни человека и общества. Объясняется это качеством универсальностью противоречий, на разрешение которых направлена мораль: социальное — индивидуальное, должное — сущее, добро — зло.

3. Деятельностная необособленность морали — мораль является аспектом всех других видов деятельности: экономической, политической, правовой, религиозной и т. д., по причине все той же универсальности разрешаемых ею противоречий.

4. Неинституциональность и всеинституциональность морали — у морали нет специфических социальных институтов, выполняющих ее функции. Однако неинституциональность мы можем признать как всеинституциональность, потому что от каждого института мы ожидаем выполнения моральных функций.

Признаки субъектной специфики морали:

1. *Моральная сознательность* — правильное осознание и правильное выполнение моральных требований. Осознание — зеркальное отражение реальности. Сознательность — ценностно-оценочное отражение реальности, сознательность — это качество поступка.

2. *Добровольность*. В «Философии права» Г. В. Ф. Гегель пишет, что «воля сама по себе ни добра и ни зла», «воля... это стремление сознания сообщить себе наличное бытие».

Иными словами, воля — это активность сознания, направленная на его реализацию в деятельности. Воля бывает сильной и слабой, спокойной и напряженной, доброй и злой, здоровой и больной. Психическое заболевание воли есть «абулия» — патологическое безволие. Для того чтобы воля стала злой, достаточно одного условия — злая цель, злой умысел. Для достижения совершенного поступка по доброй воле необходимо, чтобы совпали три условия — благая цель, добрые средства, свобода воли, т. е. отсутствие всякого принуждения, как внешнего, так и внутреннего (самопринуждения).

Проявлять свободную волю мы можем благодаря следующим качествам:

а) моральная привычка — автоматизм следования долгу, не требующий длительных раздумий, длительного принятия решения, волевого усилия для совершения поступка;

б) морально-нравственная потребность, которая управляет добрыми поступками, совершаемыми не по долгу, не по обязанности, а в силу естественной необходимости, в силу того, что иначе человек поступать не может (он не просто привычно честен, он не может солгать).

3. *Бескорыстие* — специфический моральный мотив (это объяснительный принцип деятельности, отвечающий на вопрос «ради чего человек поступает так, а не иначе?», это — неявная, отдаленная во времени, но подлинная цель и ценность поступка).

Три признака бескорыстия:

а) отсутствие мотива выгоды (незаинтересованность человека в выгоде), но не мотива пользы. Выгода — это лишь разновидность пользы, достигаемая одним человеком за счет причинения ущерба пользе других. Это польза, основанная на обмане и

лжи (выгадывать, хитрить, обманывать, обмишурировать, объегоривать). Стремление к выгоде может провоцироваться завистью. Зависть — это «религия душевных калек», «негодование ничтожества перед достоинством» (Ф. Искандер). Моральная культура межличностных, деловых отношений предполагает их осуществление на взаимопользней, взаимоблагоприятной основе;

б) отсутствие мотива благодарности, награды за совершенное добро. «Высшая награда за добродетель есть сама добродетель» (Сенека). Рассчитывать или ожидать благодарность за добро не следует, но необходимо воспитывать культуру благодарности в себе и других, так как культура благодарности — это культура «взаимности в добре». Ожидание благодарности за совершенное добро делает это добро небескорыстным;

в) приоритет общественного над личным. Мораль, как хранительница общности, как внутренняя консолидирующая сила, адаптирует индивида к различным социумам, «встраивает» часть в целое, учит часть жить по законам целого, обеспечивает нормальную жизнедеятельность целого, а значит, и его частей. Этот приоритет объективен, ведь часть не может быть значимей целого. Следовательно, неправомерно утверждать: «Я никому ничего не должен».

### 3. Структура морали

Характеризуя структуру морали, можно выделить два блока элементов: моральное сознание и моральную практику.

В структуре моральной практики выделяют следующие элементы:

1. Моральные отношения — специфический вид социальной связи, в которую вступают субъекты в процессе моральной деятельности.

2. Моральная деятельность — специфический вид социальной деятельности, представляющий собой реализацию моральных требований и моральных ценностей.

3. Моральное поведение. Всякий вид деятельности имеет свою поведенческую форму.

4. Поступок — единица моральной деятельности. Все действия делятся на действия-операции и действия-поступки. Каждый

поступок — действие-операция, но не каждое действие-операция является поступком. Поступок высвечивает значимость действия-операции для самого человека и других людей. Отказ от действия также может быть поступком. Поступок совершается в ситуации морального выбора.

Моральное сознание — это специфический вид сознания, представляющий собой отражение моральных требований, ценностей, конкретных моральных ситуаций.

Критерии структурирования:

1. Субъект (носитель). Субъектная структура: общественное моральное сознание, классовое моральное сознание, этническое моральное сознание, национальное моральное сознание, индивидуальное моральное сознание.

2. Уровень. Уровневая структура (уровень отражения действительности): обыденный уровень морального сознания, теоретический уровень морального сознания. Специфика обыденного уровня морального сознания состоит в том, что знания спонтанны, случайны, это знания на уровне явлений, они не дают целостного понимания морали. Теоретический уровень морального сознания включает этику — вторичную рефлексию морального сознания. Это знание о сущностях, законах, которое носит систематизированный характер. Теоретический уровень морального сознания важен, так как он избавляет от нигилизма в обыденном сознании, от обыденного субъективизма и заблуждений.

3. Элемент. Элементная структура (выявляется с опорой на конституирующие функции сознания):

— отражение (сознание-знание). Это интеллектуальная сфера морального сознания, включающая обыденные, теоретические, абстрактные, конкретные, созерцательные, практически-действенные, отстраненные (безразличные), переживаемые (имеющие личностный смысл) знания;

— отношение (сознание-отношение). Чувственно-эмоциональная сфера. Диапазон моральных чувств и эмоций широк: от ситуативных эмоциональных реакций до великих гражданских скорбей и радостей. В. Соловьев размышлял об основаниях нравственности в работе «Оправдание добра». Он выделил три истока или естественных начала нравственности: стыд, жалость и благоговение;

– управление деятельностью (сознание-управление). Волевая сфера. Управление складывается из трех подфункций: 1) планирование. Планирование проявляется в целеполагании, выборе средств, мотивации, прогнозе результатов. Своеобразие планирования в моральном сознании заключается в том, что благая цель требует благих средств. Мотив – оправдательный принцип деятельности, скрытая цель, отвечает на вопрос «ради чего?». Интегральный мотив – бескорыстие; прогноз результата деятельности завершает планирующую подфункцию морального сознания и проявляется в перспективной моральной ответственности. Перспективная моральная ответственность есть одна из трех конкретизаций хроноса ответственности, наряду с ретроспективной ответственностью за прошлые дела, поступки и актуальной ответственностью, совпадающей по времени с совершаемыми поступками; 2) регулирование – перевод плана в практическое действие по реализации цели и достижение запланированного результата. Это главная сфера действия моральной воли, так как воля – это активность сознания, направленная на его реализацию в деятельности; 3) контролирование – установление соответствия цели и результатов, моральная оценка деятельности.

**Моральная оценка.** Моральная оценка – специфический вид оценки, представляющий собой способ выявления моральной значимости явлений.

Объекты моральной оценки:

1. Человек, его качества, помыслы, поступки.
2. Социальная реальность (взаимоотношения субъектов).
3. Явления природы и космоса, оцениваемые через призму блага для человека и общества.
4. Хронос: прошлое, настоящее и будущее.

Субъект моральной оценки – ее носитель и выразитель. Выразитель моральной оценки может быть как единичным субъектом, так и общностью. Если субъект и объект совпадают в одном носителе – это самооценка. Высшее проявление самооценки – совесть. В совести человек переходит от морали к нравственности.

Критерии моральной оценки: 1) конкретно-исторический критерий: принятые в данном обществе, в данный период времени

представления о добре и зле, моральном и аморальном; 2) универсальный критерий — гуманизм.

### *Виды моральной оценки поступков*

Главный объект моральной оценки — поступок. Поступок — единица моральной деятельности. Поступок — действие, имеющее отношение к благу людей (табл. 2).

Таблица 2

### Структура поступка

Цель	Средства	Мотив	Результат	Характеристика поступка
+	+	+	+	Морально-идеальные поступки. Свойства морально-идеальных поступков: непротиворечивость, целостность, результативность
+	+	+	—	Морально оправданные поступки
+	+	—	+	Морально допустимые поступки
?	?	?	+	Легальные, морально-правильные поступки (сообразно с долгом, но не ради него)

**Система моральных требований.** Регуляция моральной деятельности опирается на систему моральных требований. Моральное требование — эталон разрешения универсальных противоречий: должное — сущее, социальное — индивидуальное, добро — зло.

Признаки моральных требований:

1. Единство содержательности и императивности.
2. Единство должного и сущего. Всякое требование — эталон должного. Всякое должное укоренено в сущем, в реальности. И если такой укорененности нет, то отсутствует конструктивность должного.
3. Единство образца и запрета. Моральные требования нередко формулируются в форме запрета. Природе морали соответствует выражение требования в виде образцов.
4. Бессубъектность моральных требований. Требование всеобщее и универсально.

Структура морального требования:

- гипотеза – предполагаемый адресат морального требования;
- диспозиция – форма выражения требования;
- санкция – система мер, применяемых в случае несоблюдения требований.

Система моральных требований состоит из четырех элементов: 1) элементарные правила поведения; 2) моральные нормы деятельности; 3) моральные принципы жизнедеятельности; 4) моральные идеалы. Каждый элемент выполняет свою работу, имеет свою сферу действия. Это следует учитывать в речевой практике и не смешивать, не употреблять как взаимозаменяемые понятия «правила», «нормы», «принципы». Тем более что правила регулируют поведение (внешне явленную форму моральной деятельности), моральные нормы регулируют моральную деятельность (специфический вид социальной активности, в котором реализуются моральные ценности и моральные требования), моральные принципы ориентируют жизнедеятельность субъекта на стратегические жизненные ценности.

Элементарные правила поведения и моральные нормы деятельности регулируют повседневные отношения, жизнь в настоящем времени. Принципы и идеалы ориентируют жизнь личности и общества в будущее, в перспективу. Правила и нормы представляют собой конкретику, тактику повседневных отношений. Принципы и идеалы служат стратегией жизнедеятельности. Правила и нормы упорядочивают горизонталь повседневной жизни, моральные принципы и идеалы выстраивают вертикаль восхождения от простого к сложному, от несовершенного к совершенному. Ведь идеал – это не только высший эталон должного, но и высший эталон совершенства (см. рисунок).

Элементарные правила поведения. Этикет. Существует два вида поведенческой культуры – универсальная и этикетная. В основе универсальной поведенческой культуры лежит принцип равноценности человеческих достоинств. Формы проявления: вежливость, доброжелательность, основанная на искренней симпатии, тактичность, скромность. Такт – неписаное соглашение не замечать, несовершенств, оплошностей другого, не акцентировать свое и чужое внимание на них, щадить



Система моральных требований

достоинство человека. Тактичность проявляется в умении не задавать тупиковых вопросов, в искусстве импровизации и в чувстве меры во всем. Скромность, в отличие от ее обыденного понимания как робости, застенчивости, неуверенности в себе, представляет собой умение человека быть самим собой, не играть не свойственной ему роли, всегда сохранять свою индивидуальность и достоинство. В основе этикетной поведенческой культуры лежит принцип неравноценности достоинств, принцип иерархии социальных статусов, который задает вертикаль отношений и делит людей на вышестоящих и нижестоящих. Существуют разные виды этикета: придворный, дипломатический, религиозный, воинский, светский, деловой. Оба вида поведенческой культуры востребованы сегодня в разных видах отношений, облагораживают эти отношения, но предполагают постоянный процесс их воспитания и коррекции в соответствии с меняющимися социальными условиями.

### Моральные нормы деятельности

#### Классификация социальных норм:

- нормы упорядочивающие (стандарты, ГОСТы, тарифы);
- нормы регламентирующие (процессуальные), определяющие порядок действий (например, регламенты, уставы);

— иерархично-субординационные нормы — нормы в сферах политики, права, религии, морали (субординация — контроль за взаимодействием).

В чем заключается специфика моральных норм?

Моральные нормы являются более обобщенными моральными требованиями, чем элементарные правила поведения. Их значительно меньше, они дают большую свободу морального выбора поступка, но предполагают и большую моральную ответственность: будь честен, поступай по совести, спеши делать добро. Моральные нормы являются рабочим элементом в системе моральных требований.

Моральные принципы и моральные идеалы. Моральные принципы и идеалы носят еще более обобщенный характер, чем нормы. У них ниже императивность, выше степень свободы и ответственности морального выбора. Если правила и нормы регулируют, то принципы и идеалы ориентируют. Принципы поддаются кодификации. Из них составляются кодексы, которые становятся основой той или иной идеологии. Моральные принципы меняются во времени, но они необходимы. Например, Моральный кодекс строителя коммунизма или кодекс корпоративной этики в определенной организации.

*Моральный идеал* — это высший эталон должного, высший эталон совершенства. Каждый вид деятельности и отношений может иметь свои специфические идеалы: политические, экономические, религиозные, художественно-эстетические. В моральном идеале присутствует высший эталон морально-должного, морального совершенства. Моральный идеал человека может быть персонифицированным (конкретный человек или герой художественного произведения) и полиперсонифицированным (собирательный образ). Идеалы бывают реальными и утопическими, созерцательными (мечты) и активно-действенными. Большую ценность представляют функции идеалов: познавательная, программная, оценочно-критическая, воспитательная, креативная, преобразовательная. Но с идеалами надо обращаться осторожно, соблюдая принцип иерархии идеалов (поступательного восхождения с одного уровня совершенства на другой) и принцип пропорциональности функций идеала.

#### 4. Функции морали

Выделяются следующие функции морали:

- 1) регулятивная;
- 2) познавательная;
- 3) воспитательная;
- 4) оценочная;
- 5) ценностно-ориентационная (предпочтительное отношение к ценностям);
- 6) мировоззренческая и мироотношенческая (установки абстрактного и практического отношения к миру);
- 7) универсальной коммуникации человека с миром;
- 8) универсальной адаптации человека к миру;
- 9) человекотворческая;
- 10) спасения человека и человеческого рода от само- и взаимоуничтожения.

Переход от моральной регуляции к нравственному способу освоения действительности осуществляется через функции 6–10: мировоззренческую и мироотношенческую, универсальной коммуникации человека с миром, универсальной адаптации человека к миру, человекотворческую, спасения человека и человеческого рода от само- и взаимоуничтожения. Таким образом, мораль формирует социумное мировоззрение и мироотношение; мораль есть хранительница общности. Нравственность формирует универсальную парадигму мировоззрения и мироотношения.

#### Выводы

1. Мораль относится к роду социальных регуляторов.
2. Сущностные признаки морали: регулятивность, историчность, социальность, социальная неоднородность, определенное место в системе социальных регуляторов.
3. Объектная специфика морали включает четыре признака: историческую долговечность, всеобъемлемость, деятельностьную необособленность, неинституциональность — всеинституциональность.
4. Субъектная специфика морали включает в себя моральную сознательность, добровольность и бескорыстие.

5. В структуре морали можно выделить два блока элементов: моральное сознание и моральную практику.

6. Функции морали: регулятивная, познавательная, воспитательная, оценочная, ценностно-ориентационная, мировоззренческая и мироотношенческая, универсальной коммуникации человека с миром, универсальной адаптации человека к миру, человекотворческая, спасения человека и человеческого рода от само- и взаимоуничтожения.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Каковы сущностные характеристики морали?
2. Что отличает мораль от других видов социальной регуляции?
3. Перечислите признаки объектной специфики морали.
4. Перечислите признаки субъектной специфики морали.
5. Какое условие необходимо, чтобы воля человека стала злой (по Г.В.Ф. Гегелю)? Какие условия необходимы для доброй воли?
6. Почему бескорыстие определяется в качестве морально-нравственного мотива?
7. Что такое «моральная оценка»? Каковы ее критерии?
8. Перечислите виды моральных оценок поступков.
9. Каковы определение и признаки моральных требований?
10. Каковы функции морали и нравственности? Объясните переход (характеризуя функции) от моральной регуляции к нравственному способу освоения действительности.

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гусейнов А. А.* Мораль: между индивидом и обществом (к вопросу о месте морали в современном обществе) / А. А. Гусейнов [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ethicscenter.ru/biblio/guseynov.html> (дата обращения: 11.11.2011).

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Дюркгейм Э.* О разделении общественного труда / Э. Дюркгейм ; пер. с нем. А. Б. Гофман. М. : Канон, 1996. 432 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

## МОРАЛЬ И ПРАВСТВЕННОСТЬ: ПРОБЛЕМА ЕДИНСТВА И РАЗЛИЧИЙ

Мораль и нравственность: сравнительный анализ понятий. —  
Современная духовно-нравственная ситуация

### 1. Мораль и нравственность: сравнительный анализ понятий

Мы уже многократно употребляли понятия «мораль» и «нравственность». В чем заключается проблема единства и различия указанных феноменов?

Мораль — слово латинское (Цицерон, Амвросий Медиоланский). Можно выделить несколько значений этого слова:

1) совокупность определенных норм, правил, регулирующих совместную деятельность людей. Мораль — это вид социальной регуляции;

2) некое наставление, поучение;

3) поучительный вывод (мораль такова...).

Нравственность — слово русское (соотношение: нрав — нравственность; однокоренные слова: «норов», «нравиться»). В. Даль следующим образом дает толкование слова: «...половина или одно из двух основных свойств духа человека: Ум и нрав слитно образуют Дух (душу, в высшем значении); ко нраву относятся, как к понятию подчинения: воля, любовь, милосердие, страсти и пр., а к уму: разум, рассудок, память и пр. Согласный союз нрава и ума... образует стройность, совершенство духа; раздор этих начал ведет к упадку. В животном не может быть такого разлада: там нрав и ум, воля и рассудок, слиты нераздельно в одно (инстинкт); и человек должен достигать такого же единства, но высшим путем: убеждением, обузданием страстей и умничанья, сознанием долга»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка : в 4 т. М., 1989. Т. 2 : И — О. С. 558.

Впервые в истории этики мораль и нравственность разделил Г. В. Ф. Гегель. Но это разделение уже намечается в философии И. Канта, который выделял два вида поступков: «сообразно долгу» и «ради долга». Он полагал, что если человек действует в соответствии с императивом, то допустим лишь «долг ради долга». В этих размышлениях И. Канта можно увидеть истоки обоснования феномена «нравственности». Действие «сообразно с долгом» есть мораль. Г. В. Ф. Гегель в «Философии права» утверждал, что первому этапу развития воли соответствует абстрактное право, второму — мораль, третьему — нравственность (она включает в себя семью, гражданское общество и государство). Нравственность, по Гегелю, это «разум воли», «повиновение в свободе».

Исследователи морали довольно единодушны в том, что ее специфика сложно улавливается. О. Г. Дробницкий, написав известную монографию «Понятие морали», отмечал, что так и не смог постичь ее своеобразия, ее онтологический статус. Исследования морали представлены в работах отечественных мыслителей: С. Ф. Анисимова, О. Г. Дробницкого, А. А. Гусейнова, А. И. Титаренко, Ю. М. Смоленцева. Они сводятся к нескольким принципиальным положениям: мораль рассматривается как продукт и результат межлического, межсубъектного взаимодействия. Мораль автономна, имманентно присуща человеческой деятельности.

Мораль характеризует социумную парадигму мировоззрения и мироотношения; мораль есть оправдание необходимого.

Нравственность — универсальная парадигма мировоззрения и мироотношения. Н. Федоров полагал: «Нравственность — это не барство, не рабство, а родство»<sup>2</sup>. Г. Гейне утверждал, что «нравственность — это разум сердца»<sup>3</sup>.

Мораль — вид социальной регуляции. Нравственность — духовно-практический способ освоения мира человеком; способ духовного самоопределения человека.

---

<sup>2</sup> Федоров Н. Ф. Философия общего дела // Соч. М., 1982. С. 167.

<sup>3</sup> Гейне Г. Мысли, заметки, афоризмы // Собр. соч. : в 6 т. М., 1983. Т. 6. С. 337.

Мораль является хранительницей общности и общественных отношений; нравственность находится на страже человеческого в человеке. Человек может быть моральным, но безнравственным; нравственным, но аморальным.

Каковы специфические признаки нравственности?

1. Нравственность способствует универсализации человеческого бытия, напоминая человеку через систему вечных и высших ценностей о том, что он не только часть социума, но и часть универсума.

2. Нравственность способствует гармонизации человеческого бытия. Гармония — это целостность, полнота и подлинность бытия. Мораль — антихаосная сила, нравственность — гармонирующая сила.

3. Нравственность способствует гуманизации человеческого бытия. Человек понимается как высшая ценность.

4. Нравственность способствует деонтизации (от греч. «деон» — долг) человеческого бытия. «Долженствующая единственность в универсуме», — так М. Бахтин говорил о человеке.

В. Соловьев размышлял об основаниях нравственности в работе «Оправдание добра». Русский мыслитель выделил три истока или «естественных начала» нравственности: стыд, жалость и благоговение. Каждая из установленных нравственных основ — стыд, жалость и религиозное чувство — может рассматриваться с трех сторон: как добродетель, как правило действия и как условие блага. Основные чувства стыда, жалости и благоговения определяют нравственные отношения человека к тому, что ниже его, что равно ему и что выше его. Все другие феномены нравственной жизни, все так называемые добродетели могут быть показаны как видоизменения этих трех основ или как результат взаимодействия между ними. Мужество, например, есть проявление принципа возвышения и господства над инстинктами. Таким образом, «возвышение», способность человека к преодолению наличного бытия органически проявляется именно через нравственность. В. Ш. Сабиров полагает, что этика есть «метафизика нравственности». Это учение о субстанциональной основе человечности. Поэтому нравственность есть приобщение человека и к высшему разуму (чело-) и вечности.

## 2. Современная духовно-нравственная ситуация

В русском языке с понятием «духовное» нередко отождествляются понятия «нравственный мир», «нравственная жизнь». Исторически сформировались два типа духовно-нравственной культуры (ДНК): религиозная и универсальная. Не все религии теистические: religio — первый слог «ге» обозначает возврат, «liga» — это связь, поэтому религия есть восстановление универсальных связей бытия. Так, например, буддизм, это не теистическая религия, потому что Будда был реальным человеком, а не идеальной сущностью и абсолютom (см. рисунок).



Сравнительная характеристика религиозной  
и универсальной духовно-нравственной культуры

Наряду с теизмом и атеизмом исторически сформировался третий тип мироотношения — *антитеизм*. Это воинствующее мироотношение, не признающее Бога и верующих в него.

Что такое инвариант? Инвариант — это «неизменное в изменчивом».

Ориентация на антропоцентричную ДНК предполагает выполнение двух запретов:

1. Запрет на мегаломанию — манию самовозвеличивания.
2. Запрет на теоманию — манию самообожествления.

### Выводы

1. Мораль характеризует социумную парадигму мировоззрения и мироотношения; мораль есть вид социальной регуляции.
2. Нравственность характеризует универсумную парадигму мировоззрения и мироотношения: нравственность есть духовно-практический способ освоения человеком мира.
3. Впервые в истории этики мораль и нравственность разделил Г. В. Ф. Гегель. Но это разделение уже намечается в философии И. Канта.
4. Исторически сформировались два типа духовно нравственной культуры: религиозная и универсальная.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Кто является автором слова «мораль»?
2. В чем заключается различие между моралью и нравственностью?
3. Кто из мыслителей первым разделил понятия «мораль» и «нравственность»?
4. Каковы специфические признаки нравственности?
5. Сравните религиозную и универсальную нравственную культуру. В чем заключается различие?

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

*Сабиоров В. Ш.* Этика и нравственная жизнь человека : моногр. / В. Ш. Сабиоров, О. С. Соина. СПб. : Изд-во «Дмитрий Буланин», 2010. 486 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексеева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

## Лекция 6

# АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ ЭТИКИ

Нравственные ценности: общая характеристика и место в системе духовных ценностей. — Аксиологические категории этики

### 1. Нравственные ценности: общая характеристика и место в системе духовных ценностей

Этика как теория ценностей исходит из фундаментального разделения на сферу бытия и сферу должного. Нравственные ценности выражают должное, и поэтому субъективно они предстают для человека как требования, подлежащие исполнению.

Аксиология (от греч. «axios» — ценность, «logos» — слово) — это учение о ценностях; философская теория ценностей, определяющих направленность человеческой деятельности, мотивацию поступков.

Что такое ценность? Ценность — это:

- «смысл, лежащий над всяким бытием» (Г. Риккерт)<sup>1</sup>;
- «определенное отношение между субъектом и объектом, не реализованная, но требующая своей реализации возможность» (О. Г. Дробницкий)<sup>2</sup>;
- «жизненная и практическая установка людей; то, что для них свято» (П. С. Гуревич)<sup>3</sup>;
- способ «интерпретации человеческого бытия в его непосредственной данности»; «...в ценностях выражаются, а со стороны субъекта переживаются основные сущностные смыслы человеческого бытия» (Б. В. Орлов, Н. К. Эйнгорн)<sup>4</sup>;

<sup>1</sup> Риккерт Г. О понятии философии // Логос. М., 1910. Кн. 1. С. 33.

<sup>2</sup> Дробницкий О. Г. Некоторые аспекты проблемы ценностей // Проблема ценности в философии. М.; Л., 1966. С. 35.

<sup>3</sup> Гуревич П. С. Возрожден ли мистицизм? М., 1984. С. 15.

<sup>4</sup> Орлов Б. В., Эйнгорн Н. К. Духовные ценности: проблема отчуждения. Екатеринбург, 1993. С. 53.

— «фиксированная в сознании человека характеристика его отношения к объекту... Мир ценностей представляется как система, в которой ценности разных видов находятся в исторически обусловленных структурных отношениях» (М. С. Каган)<sup>5</sup>.

Многие исследователи указывают на невозможность окончательного определения понятия «ценность», поскольку ни одно из определений не передает до конца смысла, который связывается у нас с этим словом. В чем заключается специфика эстетических и нравственных ценностей? На этот вопрос нам предстоит ответить в ходе изучения данного раздела.

Прежде чем обратиться к анализу основных аксиологических категорий, мы должны поставить еще более важный вопрос: что такое нравственная ценность? Всякий раз, когда мы судим о поступке с точки зрения нравственности, мы предполагаем данность ценности, чего-то значимого самого по себе. Если мы попытаемся представить себе совершенно нейтральный мир, то нам станет ясно, что в таком мире все потеряло бы смысл.

*Макс Шелер* полагал, что предметом исследования этики являются ценности. Этика, по Шелеру, должна ответить на вопрос «Что есть высшее благо?».

Каково место нравственных ценностей в иерархии духовных ценностей? Ценности существуют сами по себе, т. е. априорно. В отношении друг к другу они являются высшими и низшими и тем самым образуют некую иерархию — определенный порядок ценностей. Под относительными понимаются ценности, соотнесенные с воспринимающими их существами, а под абсолютными — те, которые существуют для «чистого» чувства (предпочтения, любви). К последним относятся нравственные ценности. Порядковый ранг ценности постигается в особом акте познания, который Шелер называет предпочтением. Собственно мораль, говорит Шелер, это и есть «система правил предпочтения ценностей», которая, в свою очередь, выражается в «конкретных оценках народа и эпохи» и раскрывается как «нравственная конституция» последних.

Наиболее значимой для нас в свете изучения аксиологической проблематики является «Этика» *Н. Гартмана* (1926). Теория

---

<sup>5</sup> Каган М. С. Философская теория ценностей. М., 1997. С. 21.

морали здесь также представлена как общая теория ценностей. Мораль как ценностный феномен содержит в себе все характеристики, присущие ценностям вообще. Она идеальна, существует объективно, сама по себе и вместе с тем, в отличие от «неценностных» идеальных объектов (например, математических) или законов природы (которым также присуще идеальное бытие), всегда соотносена с субъектом. Ценности предстают перед нами в разных формах своего существования: во-первых, идеально, а priori, сами по себе; во-вторых, актуально, в границах сущего; в-третьих, реально, реализуясь в деяниях человека. Гартман подразделяет нравственные ценности на два вида: основные и частные. Первый вид ценности — основание для всех нравственных ценностей, и центральное место среди них принадлежит благу, которому подчиняются ценности благородства, полноты и чистоты. Важная особенность этих ценностей — это то, что они характеризуют самые разные способы поведения, а не какое-то специфическое поведение. Частные ценности, их Гартман называет «ценностями-добродетелями», не имеют строгой объединяющей характеристики. Они соотносятся с отдельными видами деятельности. Частные ценности подразделены на три группы. Первую образуют ценности античной морали: справедливость, мудрость, храбрость, самообладание; к этой группе Гартман добавляет еще и аристотелевские добродетели, задаваемые принципом «золотой середины». Вторую — ценности «культурного круга христианства», и здесь философ отходит от традиционного порядка «богословских», или христианских, добродетелей: веры, надежды, любви. Для Н. Гартмана христианские добродетели — это: 1) любовь к ближнему; 2) правдивость и искренность; 3) надежда и верность; 4) доверие и вера; 5) скромность, смирение; 6) ценности внешнего обхождения. Третью группу образуют иные, никак не специфицируемые по своим характеристикам ценности — любовь к дальнему, дарящая добродетель, и личная любовь.

Вслед за М. Шелером и Н. Гартманом *Д. фон Гильдебранд* рассматривает этику как теорию ценностей. Нравственные ценности — это одна из разновидностей ценностей, наряду с интеллектуальными и эстетическими. К ним относятся смирение, непорочность, целомудрие, справедливость, любовь и т. д.

Что является отличительными признаками нравственных ценностей?

- Главный признак нравственных ценностей состоит в том, что они с необходимостью *предполагают личность*. Нравственно хорошими или плохими могут быть только реальные личности, их действия или установки. Поэтому первая важнейшая черта нравственных ценностей — это то, что они по своей сути являются ценностями личности.

- Признак, отличающий нравственные ценности от всех остальных, заключается в том, что человек *несет за них ответственность*. Мы порицаем человека за то, что он жаден, нравственно нечистоплотен или несправедлив, но не вменяем ему в вину то, что он, например, бездарен или не полон жизни. Связь с ответственностью является фундаментальной чертой нравственных ценностей, отличающей их от всех остальных ценностей.

- Все нравственные ценности предполагают *свободу личности*. Только благодаря свободному выбору человек может быть нравственно хорошим или плохим.

- Нравственные ценности связаны с *совестью*. Когда мы понимаем, что совершили нечто дурное в нравственном смысле, в нашей душе звучит беспокойный голос, который мы называем «совестью». Этот неумолимый голос, обращенный к нам, нарушает наше душевное равновесие и обременяет нас несравнимым ни с чем грузом. Конечно, нас может огорчать и наша интеллектуальная несостоятельность; мы можем чувствовать собственную физическую неполноценность. Но такие депрессивные состояния имеют совершенно другой характер по сравнению со страшной дисгармонией, которую вызывает беспокойная, нечистая совесть.

- Все нравственные ценности носят *обязательный характер*: их отсутствие или недостаток знаменуют большую или меньшую несостоятельность личности. Кажется совершенно естественным, что отдельный человек не может обладать всеми интеллектуальными талантами, но каждый обязан обладать всеми нравственными достоинствами. Совершенно естественно, когда кто-нибудь заявляет: «Я музыкант, но у меня нет никаких философских способностей» или: «Моя область — наука, а искусство для меня — закрытая область». Однако сколь нелепо звучит

признание: «Мое дело — справедливость; нравственная чистота — это дело других». Разделение достоинств между разными людьми, совершенно естественное в отношении всех остальных личностных ценностей, не касается нравственной сферы. Здесь все нравственные достоинства обязательны для каждого человека.

- Наличие и отсутствие нравственных ценностей связано с сознанием заслуги или вины и, соответственно, с наградой и наказанием.

В сфере ценностей существует не только определенная шкала, но и иерархическая последовательность, позволяющая нам говорить о более высоких и более низких ценностях или — в связи с соответствующей ценностью — о более высоком и более низком благе. Мы можем, следуя Д. фон Гильдебранду, сказать, что в человеке его духовное богатство и глубина благороднее, чем его неисчерпаемые жизненные силы и темперамент.

Какие сферы включает в себя нравственный мир личности?

Первая — *это сфера поступков*. Некоторые философы даже ограничивают всю нравственность этой сферой. Данная сфера управляется волей, поскольку любой поступок обязательно является результатом волевого акта. Ко второй сфере относятся *конкретные ответы*: прежде всего, эмоциональные ответы (раскаяние, любовь, надежда, уважение, радость) или такие акты, как прощение, благодарность и пр. Многие наши нравственные оценки связаны именно с подобными актами. Мы относимся с уважением к нравственно благородному восторгу, к акту благодарности. Нас волнует нравственная красота глубокого раскаяния; мы хвалим глубину любви, решимость достигнуть нравственного совершенства. Третьей фундаментальной сферой нравственности являются *постоянные качества характера личности, т. е. область добродетелей и пороков*. Это подлинная сердцевина нравственности. Здесь мы обнаруживаем такие нравственные достоинства, как великодушие, целомудрие, правдивость, справедливость, смирение. Философия античности и Средневековья всегда видела в этой сфере средоточие и вершину всей нравственности. Каждая из этих областей имеет полноценное независимое нравственное значение, и мы не можем ни одну из них рассматривать всего лишь в качестве предпосылки или благоприятного обстоятельства для двух остальных.

Характеризуя нравственные установки отдельной личности, Д. фон Гильдебрандт предлагает типологию «нравственных характеров»:

- *Борющийся тип*: это тип человека, который принципиально готов следовать нравственно значимым ценностям и подчиняться их требованиям. Главные его враги — гордыня и чрезмерная чувственность. Иногда человек может их победить, в другой раз — может стать их жертвой.

- *Несознательный тип*: это тип человека, который в зависимости от своей индивидуальности и ситуации проявляет либо нравственно благородные, либо дурные установки. Он не занимает никакой окончательной, сознательно выраженной позиции по отношению к вопросам нравственности.

- *Человек компромисса*: люди этого типа не хотят полностью игнорировать требования нравственно значимых ценностей, но не могут отказаться и от удовлетворения своей гордыни и чувственности. Тем не менее нравственно значимые ценности играют определенную роль в жизни таких людей.

- *Идолопоклонник*: для данного типа характерны фанатизм и чрезмерное рвение в следовании нравственным ценностям. Идолопоклонник верит в величие своего кумира. Он не пытается обмануть других, он обманывает сам себя.

- *Непостоянный человек*: это тип людей, у которых ценностные установки и гордыня или чувственность сменяют друг друга, причем и то и другое проявляется в ярко выраженном виде и переход от одного к другому довольно резок. Таким людям не хватает постоянства в ценностных предпочтениях.

В отечественной философской традиции проблема ценности начинается целенаправленно разрабатываться с 60-х гг. XX в. (В. П. Тугаринов, А. В. Гулыга, М. С. Каган, Л. Н. Столович). Важным шагом в разработке проблем ценности в рамках этики стали монографии О. Г. Дробницкого «Мир оживших предметов», Б. В. Орлова и Н. К. Эйнгорн «Духовные ценности: проблема отчуждения». Нравственные ценности, как утверждают авторы, являясь духовными ценностями, в экзистенциальном плане обнаруживают некоторое сходство с эстетическими ценностями: в формах ответственности, счастья, добродетельности и других воплощается «чувственно-конкретная и смысловая интерпретация

человеческого бытия в его непосредственной данности». И эстетические, и нравственные ценности «одинаково предельны... потому что выражают смысл жизни субъекта...»<sup>6</sup>. Если эстетические ценности характеризуют субъект-объектные и субъект-субъектные отношения, то нравственные сконцентрированы на субъект-субъектном отношении: на восприятии своего бытия через бытие Другого и обретении себя в Другом.

Рассмотрев основные варианты осмысления этического учения в качестве теории ценностей, обратимся к анализу основных аксиологических категорий этики.

## 2. Аксиологические категории этики

Необходимо прояснить смысл понятия «аксиологическая категория». Категория — это ключевое философское понятие, выражающее сущность определяемого феномена. Исторически сложилось разделение этических категорий на два типа: традиционные и нетрадиционные. Традиционными являются категории, которые разрабатывались классической этикой (с момента зарождения до Нового времени), эти категории еще называют аксиологическими. Нетрадиционные категории — это качественно иной класс этических категорий, их называют сущностными, функциональными категориями. Они дают нам знание не о ценностях как таковых, а о сущности морали и нравственности, об их специфике, об их единстве и различиях. Это такие категории, как моральное сознание, моральное отношение, поступок, моральная оценка, моральный выбор. В философии И. Канта «категорический императив» — это сущностная категория. Г. В. Ф. Гегель использует такие понятия, как цель, мотив морального поступка (это уже структурные категории), а также вводит в этику понятие «нравственность» (с этого момента мы можем рассматривать мораль и нравственность как нетрадиционные этические категории). К аксиологическим категориям этики относятся:

1. Добро, зло, благо.
2. Справедливость.

---

<sup>6</sup> Орлов Б. В., Эйнгорн Н. К. Духовные ценности: проблема отчуждения. С. 52.

3. Честь и достоинство.
4. Стыд и совесть.
5. Любовь и милосердие.
6. Долг и ответственность.

Безусловно, этот список можно продолжить. Мы же обратимся к рассмотрению некоторых ключевых аксиологических категорий этики.

**Благо** — онтологическая категория, которая характеризует состояние и условие совершенства. В отличие от синонимичного понятия добра, которое рассматривается прежде всего в этическом аспекте, благо онтологично. Важнейшим мотивом в истолковании блага на протяжении развития человеческой мысли является «благость» Творца, создателя мира или «благость» самого бытия. Этот тезис выдвигается и защищается древнегреческой философией. Элеаты указали на внутреннее тождество блага — Божества и Ума. У Платона благо относится к сфере идеального и определяет место всему согласно истине бытия. Аристотель в понимании блага подчеркнул телеологический аспект: стремление к осуществлению всего. Более того, в качестве высшего блага человека Аристотель полагал счастье. Христианское богословие понимает благо как высший атрибут божества. Фома Аквинский возвращается к тождеству блага и бытия в положении о том, что Бог, не имея нужды в творении вещей, мог не сотворить мир, но создал мировое бытие из чистого желания блага. Бог как абсолютное начало полагается сверхблагим, т. е. высшим относительно блага, так как последнее создано им. В учениях Р. Декарта, Б. Спинозы, Г. В. Лейбница сохраняются аспекты традиционного учения о благе как сущностной характеристики бытия, сотворенного Богом. С XVII в. благо фактически исключается из числа бытийных начал: оно начинает трактоваться как результат полагания свободной воли, а с XIX в. его место занимает понятие «ценность». Этический аспект блага предполагает оценку в качестве блага всего того, что способствует удовлетворению потребности человека и общества в сохранении и совершенствовании жизни, в обыденной речи это понятие нередко употребляется для обозначения положительной ценности предметов и явлений. С другой стороны, благо может пониматься как самоцель — в таком случае оно направляет человека в его деятельности на пути к счастью.

**Добро** в широком смысле слова, как и благо, означает, во-первых, ценностное представление, выражающее положительное значение чего-либо в его отношении к некоторому стандарту, во-вторых, сам этот стандарт. Добро — это то, что способствует благу. В словаре В. Даля слово «добро» определяется сначала как характеристика материальных благ, и определение «добрый» относится, прежде всего, к вещи, скоту и только потом к человеку. В качестве характеристики человека «добрый» — деловое качество, а после, во вторую очередь, моральное. Соответствующие понятия в греческом и латинском языках восходят к словам, обозначающим силу и мужество. Определение понятия добра в разном историческом и социокультурном контекстах зависело от конкретных ценностей данной эпохи или мировоззрения. Каков источник добра? Так, в зависимости от принимаемого первопринципа, добро в истории этических учений трактовалось как удовольствие (гедонизм), польза (утилитаризм), счастье (эвдемонизм), соответствующее обстоятельствам (прагматизм), общепринятое, целесообразное и т. д.

С развитием этики вырабатывается более строгое понятие «морального добра». Во-первых, оно осознается как особого рода ценность, не касающаяся стихийных природных событий, а, как и зло, характеризующая действия человека, совершенные свободно, ради них самих. Во-вторых, добро — это характеристика поступка, сознательно соотношенного с высшими ценностями, с идеалом. В этом состоит позитивное ценностное содержание добра: оно заключается в утверждении взаимопонимания, морального равенства в отношениях между людьми (например, содержание «золотого правила нравственности» или «категорического императива»). Оно связывается с духовным миром самого человека.

Понятие добра, ассоциированного с благами, И. Кант считал «эмпирическим», а безусловное добро — «понятием разума». Сведение понятия добра к отдельным положительным качествам Дж. Э. Мур рассматривал как «натуралистическую ошибку», которая заключается в том, что в определении конкретных событий, явлений и характеров как «добрых» (good) и «хороших» (good) смешиваются их дескриптивные и нормативные характеристики. Различие между натуралистическим и этическим пониманием добра соответствует различению добра в относительном

и абсолютном смысле. При одном понимании «доброе» — это хорошее, т. е. приятное, полезное, важное, а значит, ценное ради чего-то другого. Например, с точки зрения Ф. Ницше, добро всего лишь добропорядочно по причине жизненной слабости его носителей; понятие добра создано бессильной половиной человечества в противовес их же характеристике зла. Философ пытался выйти за пределы «метафизического морализма», заключенного в понятиях о «добре» и «зле», «нечистой совести» и «вины» самих по себе. Важным для него оказалось не определение вышеуказанных понятий, а само вопрошание: «Откуда ведут свое начало добро и зло? Чистая и нечистая совесть? При каких условиях человек изобрел эти определения?» В итоге за всеми рассуждениями о происхождении и назначении нравственного человеческого чувства скрываются определенные условия и обстоятельства человеческой истории. Переоценка ценностей связывалась Ф. Ницше с вопросом о порождении или источнике какой-либо ценности. Мыслитель, как известно, вел в этом отношении двунаправленную борьбу. Во-первых, против тех, кто отрицает ценности от критики, удовлетворяясь «инвентаризацией существующих ценностей или критикой чего-либо во имя устоявшихся ценностей»<sup>7</sup> (Кант, Шопенгауэр). И также против тех, кто критикует или чтит ценности, выводя их из объективных фактов («ученые-утилитаристы»). В обоих случаях, как полагал мыслитель, философы не видят различия в том, что ценно само по себе и что имеет ценность для всех. Ф. Ницше, следуя генеалогическому методу, показал, что высокое и низкое, благородное и подлое, доброе и злое представляют собой, прежде всего, различающий момент, «генеалогическое или критическое начало», из которого далее выводится ценность самих ценностей.

При другом понимании «доброе» есть выражение добра как такового, т. е. ценного самого по себе. Такой позиции придерживался Владимир Соловьев, положивший этическое учение в основу всей своей философской системы. Добро рассматривается им как безусловное, абсолютное начало, все собой обуславливающее и во всем осуществляющееся. В аксиологическом аспекте

---

<sup>7</sup> Ницше Ф. Генеалогия морали / пер. с нем. В. А. Вейншток; ред. В. В. Битнер. СПб., 2008. С. 35.

добро связано с нравственным содержанием и смыслом жизни человека. В своей работе «Оправдание добра» философ говорит о необходимости возвращения понятию добра его ценности после удара, нанесенного Ф. Ницше, провозгласившего принцип: «По ту сторону добра и зла». Пока человек выбирает добро и видит различие между добром и злом, он жив. И если человек спасется, то не через ницшеанский «выход» за границу добра и зла, но через выбор между добром и злом. Таков вывод В. Соловьева.

Соотношение добра и зла — вопрос, всегда привлекавший мыслителей. Согласно одной точки зрения, добро и зло являются однопорядковыми началами мира, находящимися в постоянном противоборстве (манихейство). Согласно другой, действительным абсолютным началом является Добро, а зло — результат ошибочных или порочных решений человека, свободного в своем выборе. В отношении к бытию зло есть ничто. Таким образом, добро, будучи относительным в противопоставленности злу, абсолютно в исполненности совершенства; зло же всегда относительно. Этим объясняется тот факт, что в ряде философско-этических концепций (например, Августина, В. С. Соловьева) добро рассматривалось как высшее и абсолютное начало. Согласно третьей точке зрения, противоположность добра и зла опосредована чем-то иным — Богом (Л. Шестов), «высшей ценностью» (Н. Бердяев), — в чем и заключено абсолютное начало, тем самым утверждается, что онтологически и аксиологически добро не является конечным понятием.

**Зло** — аксиологическая категория, противопоставленная категориям добра и блага. Она охватывает любые негативные состояния человека и силы, вызывающие эти состояния: природные стихии (природное зло); общественные условия (социальное зло); поступки человека (моральное зло). В этическом смысле понятие зла определяет то, чему противодействует мораль, что она стремится устранить и исправить. Моральное зло подконтрольно субъекту, человек способен отвечать за свои действия и потому определяет, будут они злыми или добрыми.

Слово «зло», общее для славян, вероятно, восходит к старославянскому «зѣло» — «очень», «сильно», «весьма». «Злое» означало излишнее, чрезмерное. Сходную этимологию имеют немецкое «ubel»

и английское «evil», производные от древнегерманского «ubilez» — «выходящее за должную меру», «преступающее собственные границы». Таким образом, этимологически зло связано с избытком, чрезмерной активностью. В чрезмерности подразумевалось нарушение нормативной системы.

В чем же усматривается источник зла? В природной греховности человека (Августин), в естественном для него эгоизме (Т. Гоббс), в его неспособности противостоять соблазнам. Этика рекомендует различные способы практического отношения ко злу: от пассивного неприятия (отстранения, избегания) до активной борьбы (искоренения). И. А. Ильин, понимавший добро и зло как феномены внутреннего мира человека, полагал, что допущение зла есть потворствование ему; непротивление злу — открытие для него собственной души. Таким образом, утверждается необходимость «сопротивления злу силою», специфика и настойчивость которого зависит от характеристик зла, которому следует сопротивляться. Противоположная точка зрения принадлежит Л. Н. Толстому. Согласно его учению, сопротивление злу только увеличивает зло в мире. Поэтому единственным способом избавления от насилия является непротивление ему. Своеобразным итогом исторического развития этики становится убеждение, что главное средство борьбы со злом — это нравственное совершенствование. Борьбу следует начинать в собственной душе.

**Счастье** — понятие, конкретизирующее высшее благо как завершенное, самоценное, самодостаточное состояние жизни. Слово «счастье» имеет несколько значений: 1) благосклонность судьбы, удача, удавшаяся жизнь; 2) состояние интенсивной радости; 3) обладание наивысшими благами; 4) чувство удовлетворения жизнью. *Философско-этический анализ* счастья начинается с разграничения в его содержании двух принципиально отличных по происхождению компонентов:

— того, что зависит от самого субъекта, определяется мерой его собственной активности;

— того, что от него не зависит, определено внешними условиями (обстоятельствами, судьбой).

То, что зависит от человека (на его пути к счастью), получило название «добродетели» (Аристотель). Именно в ходе ответа на вопрос, в чем заключается совершенство человека, которое

ведет его к счастью, было выработано понятие «нравственные добродетели».

Соотношение добродетели и счастья стало центральной проблемой этики. Различные варианты ее решения в истории европейской этики могут быть условно сведены к *трем традициям*. Первая традиция — *эпикурейская* или *эвдемонистическая* — видит в нравственных добродетелях средство для достижения цели — счастья. Счастье в таком варианте, отождествляемое с удовольствием (гедонизм), или с пользой (утилитаризм), или с отсутствием страданий и безмятежностью души (Эпикур), становится критерием человеческой нравственности. Вторая традиция, получившая название *стоической*, рассматривает счастье как следствие добродетели. По мнению стоиков, нравственное совершенство человека не зависит от конкретных обстоятельств жизни, но совпадает с разумной «внутренней стойкостью» или невозмутимостью. В мире, в котором индивид через разум связан с космосом в целом, нравственное совершенство само по себе оказывается счастьем. Согласно такому пониманию, человек счастлив по своей разумной сущности. Третья традиция является *«синтетической»* и заложена была Аристотелем, в Новое время наиболее ярко представлена Г. В. Ф. Гегелем. Согласно этому пониманию, нравственные добродетели — это и путь к счастью, и самая существенная его составляющая. Аристотель трактует счастье как «высшее благо»; оно связано с совершенной деятельностью разума, которая воплощается в общественных привычках, нравах и т. д. Такой подход предполагает анализ видов человеческой деятельности и делает возможным создание «общественных теорий» счастья. Аристотель пользовался двумя терминами, которые обозначали счастье в собственном смысле «человеческого счастья» и блаженство как божественное состояние, которого могут достичь только некоторые люди в редкие мгновения жизни.

Этические учения античности, Средневековья, эпохи Возрождения в подавляющем большинстве исходили из образа человека, основной интенцией которого является стремление к счастью. В общем виде они носили эвдемонистический характер. Различия между ними заключались в понимании сущности счастья и способов его достижения. Одни философы считали, что человек достигает счастливого состояния непосредственно и в той

мере, в которой он руководствуется своим желанием счастья и старается наиболее полно его удовлетворить (эвдемонистические теории в собственном смысле слова). По мнению других, понимание счастья не должно основываться на чувстве удовольствия; путь к счастью может даже предполагать отказ от него (кинники, стоики, скептики, религиозная философия).

Эвдемонистическая направленность этической философии в широком смысле иллюстрирует тот факт, что счастье — это фундаментальная категория человеческого бытия. Понятием «счастье» обозначается наиболее полное воплощение человеческого предназначения в индивидуальной судьбе. В философско-этическом анализе счастья наряду с вопросом о его соотношении с добродетелью важное значение имеют еще два:

- Относится ли счастье к сфере целей или оно является сверхцелью?
- Может ли быть счастливым человек, если несчастны его окружающие?

Счастье интуитивно понимается как высшая цель, достижимая в рамках деятельности человека. Но если представить себе это состояние достигнутым, жизнь в форме сознательно-целесообразной деятельности оказывается исчерпанной. Таким образом, счастье не представляется возможным мыслить в качестве достижимой цели, но и нельзя не мыслить в качестве таковой. Чтобы выйти из этой ситуации парадокса, разграничивают формы и уровни счастья (Аристотель). Эпикур, например, говорил, что счастье бывает двух родов: «высочайшим, которое уже нельзя умножить», и таким, которое «допускает и прибавление и убавление наслаждений». Первое свойственно богам, второе — людям. Это разграничение получило развитие в религиозно-философских учениях, где оно приобрело форму разграничения между земным счастьем и потусторонним блаженством.

Счастье заключается в чувстве удовлетворенности человека тем, как в целом складывается его жизнь. Идеал счастья, служащий критерием для оценки жизни, формируется в человеке под влиянием многих факторов, в том числе господствующей системы ценностей, собственного опыта и т. д. В своем желании счастья человек исходит из того, что такое же желание присуще другим людям. Более того, счастье одних индивидов зависит от

счастья других. Так, Л. Фейербах утверждал, что естественное для всего живого стремление к счастью имеет двустороннюю направленность, поэтому оно становится основой нравственности («я» никогда не найдет всей полноты в себе самом, только в отношениях «я» — «ты»).

Счастье не всегда являлось центральной этической категорией. В Новое время этика исключает счастье из своих оснований, что было обосновано в учении И. Канта. Он развел понятия морали (долга, добродетели) и счастья, выдвинув два основных аргумента. Во-первых, хотя счастье в качестве высшего блага признают все, тем не менее понимают его по-разному; оно предстает как субъективное чувство и не может быть основой общезначимого нравственного закона. Во-вторых, соединение морали со счастьем создает иллюзию, будто добродетельность человека гарантирует его жизненное благополучие. Кант признает счастье только в качестве средоточия всех эмпирических целей человека, но оно имеет иной источник и иную природу, чем нравственный долг.

В современной этике проблематика счастья растворена в разнообразных теориях морали. Эвдемонистических учений в современной этике нет.

### **Выводы**

Таким образом, представив этическое учение в качестве теории нравственных ценностей, можно сформулировать следующие выводы:

1. Этика — это практическая философия, изучающая происхождение, сущность, специфику и закономерности исторического развития морали и нравственности.

2. Этика как теория нравственных ценностей исходит из фундаментального разделения: на сферу бытия и сферу должного. Нравственные ценности выражают должное, и поэтому субъективно они предстают для человека как требования, подлежащие исполнению.

3. Отличительными особенностями нравственных ценностей являются: личностный характер; обязательный характер; реализация в ситуации свободного выбора; связь с ответственностью; связь с осознанием заслуги или вины.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что такое ценность?
2. Дайте определение понятия «нравственная ценность».
3. Каковы отличительные особенности «нравственной ценности»?
4. Охарактеризуйте типологию «нравственных характеров» Д. фон Гильдебрандта.
5. Приведите примеры «традиционных этических категорий».
6. Приведите примеры «нетрадиционных этических категорий».
7. В чем заключается этический аспект «блага»?
8. Дайте определение аксиологической этической категории «добро».
9. Какие существуют варианты осмысления соотношения добра и зла в этике?
10. Дайте определение аксиологической этической категории «счастье».
11. Какие виды этических теорий вы знаете? (Прояснить смысл понятий «эвдемонизм», «гедонизм», «утилитаризм», «прагматизм», «перфекционизм».)

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Гартман Н.* Этика / Н. Гартман ; ред. пер. Ю. С. Медведев, Д. В. Складнев ; пер. А. Б. Глаголев. СПб. : Университет ; Владимир Даль, 2002. 707 с.

*Гусейнов А. А.* Золотое правило нравственности / А. А. Гусейнов. М. : Молодая гвардия, 1988. 271 с.

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

*Эйнгорн Н. К.* Духовные ценности: проблема отчуждения / Б. В. Орлов, Н. К. Эйнгорн. Екатеринбург, 1993. 184 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексеева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

## ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ КАТЕГОРИИ ЭТИКИ

Проблема интерпретации экзистенции и экзистенциальных категорий в этике. — Проблема определения цели и смысла жизни человека. — Проблематика биоэтики в сфере моральной регуляции. —  
Смертная казнь: морально-нравственный аспект

### 1. Проблема интерпретации экзистенции и экзистенциальных категорий в этике

Приступая к рассмотрению указанной темы, нам необходимо, прежде всего, прояснить смысл понятий «экзистенция»/«экзистенциальный» и выявить экзистенциальные категории этики.

М. Хайдеггер в предисловии к книге «Что такое метафизика?» называет экзистенцией «особый вид бытия, и в особенности бытия того сущего, которое удерживается открытым для открытости бытия и удерживается внутри самой этой открытости...»<sup>1</sup>. Экзистенция — это существование человека во всей трагичности его бытия. Следовательно, экзистенциальные категории («экзистенциалы») — это «категории человеческого бытия» (А. С. Гагарин). Их основаниями являются:

- напряженная антиномичность (сосуществование взаимоисключающих ситуаций: жизнь — смерть);
- реализация в ситуации морально-нравственного выбора;
- импульс к переоценке ценностей (переживание «пограничной ситуации» инициирует аксиологические искания и переоценку ценностей);
- принципиальное отсутствие иерархии.

С. Кьеркегор выделял три «стадии» жизненного пути человека — эстетическую, этическую и религиозную. Указанные стадии обозначают различные подходы к жизни (формы экзистенции). Эстетическая стадия характеризует человека, живущего

---

<sup>1</sup> Хайдеггер М. Что такое метафизика? / [пер. с нем. В. В. Библихина]. М., 2007. С. 3.

наслаждениями и судящего о бытии с точки зрения красоты. Этическая стадия наступает лишь тогда, когда человек оказывается в ситуации выбора между добром и злом. «Этическое» заключается не во всеобщем категорическом императиве, как считал И. Кант, но в требовании совести, которое ставит индивида перед выбором «или — или» (жертвоприношение Авраама может, с точки зрения С. Кьеркегора, рассматриваться в качестве подобной ситуации выбора). Этическое требование, особенно если оно невыполнимо, побуждает человека серьезно воспринимать собственное существование, поскольку выбор имеет значение в вечности. Этическая стадия непосредственно переходит в религиозную, с которой она отчасти совпадает. С момента принятия «этического» решения человек приходит к осознанию Абсолютного начала, поэтому раскаяние, сознание вины отличает религиозную стадию от этической. Таким образом, по Кьеркегору, этическая стадия выше эстетической и характеризуется большей напряженностью и проблематичностью.

Какие этические категории могут быть отнесены к экзистенциальным? К экзистенциальным категориям этики относятся: смысл жизни, любовь, свобода, ответственность, морально-нравственный выбор и др. Мы остановимся на анализе оппозиции «жизнь — смерть» и выявим специфику этического рассмотрения указанных категорий.

## **2. Проблема определения цели и смысла жизни человека**

Жизнь есть нравственная ценность. При всей очевидности и безусловности данной формулировки необходимо, во-первых, проблематизировать этический статус феноменов жизни и смерти; во-вторых, рассмотрев традиционный вариант осмысления указанной проблемы в аспекте выделения и разграничения смысла/цели жизни, перейти в прикладную область этических исследований.

При обращении к любой этической проблеме важно понять, насколько широки и разнородны источники тех взглядов, которые унаследованы нами. Е. В. Золотухина-Аболина утверждает, что «целый ряд философских направлений и психологических школ, а также публицистика и журналистика отмечают тот факт,

что в XX в. человеческая жизнь стала катастрофически обесмысливаться...»<sup>2</sup>. Однако человек не может полноценно жить, не задаваясь подобным вопросом. Как показал в своих исследованиях В. Франкл, смыслоутрата приводит человека к состоянию «экзистенциального вакуума», выйти из которого чрезвычайно сложно (именно поэтому В. Франклом был разработан проект «логотерапии»). Что в этом случае понимается под смыслом жизни? Смысл есть некий «духовный объект», к которому стремится человек. В. Франкл формулирует несколько важных положений относительно «смысла жизни»:

- *Жизнь человека всегда и при любых обстоятельствах обладает смыслом.* В. Франкл в работе «Человек в поисках смысла» приводит такой пример: те заключенные концлагеря, которые «ощущали» осмысленность жизни (примечательно, что чаще всего они являлись верующими людьми), легче переносили тяготы и лишения.

- *Смысл нельзя дать, но его нужно обрести, найти.* Человек сам придает действительности смысл и никто не может сделать за него это. Обретение смысла — не логическая операция. Это, скорее, некий «инсайт», озарение, когда перед нами возникает гештальт, целостный образ, который мы схватываем «внезапно».

- *Смысл не может быть сконструирован, но может быть найден.* С одной стороны, смысл связан с личным выбором, который осуществляет человек, с другой — мы все включены в матрицу социальных отношений. Именно поэтому поиск и обретение смысла жизни всегда связываются с ответственностью.

- *Для человека нормально и естественно находиться в процессе поиска и нахождения смысла жизни.*

Итак, **смысл жизни** — это понятие, раскрывающее самоценное значение человеческой жизни, ее нравственную оправданность, речь идет о поиске объективного обоснования ценности человеческой жизни.

**Цель жизни** — понятие, раскрывающее потенциально достигаемые/субъективно значимые в пределах человеческой жизни результаты.

---

<sup>2</sup> Золотухина-Аболина Е. В. Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов. Москва ; Ростов н/Д, 2005. С. 7.

Русские мыслители (С. Л. Франк, В. С. Соловьев) рассматривали смыслополагание и целеполагание как органически близкие жизненные задачи человека, а по критерию абсолютности выделяли цели естественные (первозданные) и искусственные, относительные и абсолютные. Особо волновал философов вопрос о «местонахождении» смысла жизни: в ней самой или вне ее (например, абсолютный Бог)? Напомним, что с точки зрения С. Л. Франка, «смысл жизни» не может быть заключен в пределах человеческого бытия. Только вера в Абсолютное трансцендентное начало (Бога) придает жизни смысл.

### **3. Проблематика биоэтики в сфере моральной регуляции**

Сформулируем вопрос: «Почему необходимо обратиться к проблемному полю биоэтики, анализируя феномен ценности человеческой жизни?» Потому что именно в рамках биоэтики многие традиционные для этики проблемы получили новое освещение. Биоэтика послужила толчком к возникновению и развитию всей прикладной этики. Более того, ее проблематика и варианты решения ключевых проблем оказались важными не только в сугубо прикладном, практическом смысле, но и в общетеоретическом, философском. Они позволили по-новому взглянуть на многие антропологические представления: о природе человека, смысле жизни, смерти и умирании, праве на жизнь и смерть. Биоэтика возникла как своеобразная «этическая реакция» на возможность всяческих злоупотреблений в той важной сфере жизни, которая связана с биологической природой человека, с его выживанием на грани жизни и смерти, в условиях болезни, страдания и наказания. Более того, проблемы абортов, суррогатного материнства, эвтаназии, трансплантации органов, генной инженерии, клонирования имеют ярко выраженный этический аспект. Общество крайне неоднозначно относится к указанным явлениям.

Мы будем исходить из того, что биоэтика — это, прежде всего, *этика*. Начав с биоэтики, затем ознакомившись со многими другими аспектами прикладных исследований, этика должна будет рано или поздно найти новые (отвечающие актуальному времени) ответы на вопросы о том, в чем состоит ценность жизни, что такое смерть и имеет ли человек право на жизнь и

смерть? Как утверждает Том Ригэн во введении к сборнику статей «Вопросы жизни и смерти», для современной западной культуры характерна «поверхностная риторика» в отношении этических проблем. Общество говорит о моральном плюрализме вполне благодушно, не осознавая границ данного явления. Но понятие «плюрализм» равным образом применимо как к упорядоченному диалогу пересекающихся взглядов, так и к дисгармоничной «путанице» плохо подобранных аргументов. Возникает подозрение, что сегодня мы имеем дело именно с последней ситуацией. При переходе от разнообразия контекстов, в которых те или иные этические концепции были уместны, к нашей современной культуре такие понятия, как «ценность жизни», «добродетель», «справедливость», «благочестие», «долг», стали иными по сравнению с тем, какими они были ранее. Как же представить историю этих изменений?

Именно при попытке ответить на этот вопрос А. Макинтайр приходит к выводу, что этическая проблематика не может рассматриваться вне социокультурного контекста. Одним из препятствий на пути преодоления «беспорядка в этических концепциях» является постоянное отсутствие исторической трактовки проблем моральной философии. Как считает автор, мы склонны видеть в моральных философах тех людей, которые ведут один и тот же спор по поводу неизменного предмета, и считать Платона, Юма и Милля современниками не только по отношению друг к другу, но и к нам. Этим погрешностей не лишены и рассматриваемые работы, которые касаются смертной казни, суицида и эвтаназии и др.

Можно сформулировать следующий вывод: современные моральные разногласия (например, по поводу допустимости/недопустимости смертной казни, эвтаназии и аборта) не могут прийти к завершению, потому что *никакие* моральные разногласия подобного рода не завершались в прошлом, не завершаются в настоящем и не завершатся в будущем. То, что с определенной точки зрения представляется в качестве случайного фактора современной культуры, нуждающегося в некотором историческом объяснении, является необходимым фактором всех культур. В этом состоит отличие, по мнению А. Макинтайра, этических дискуссий о ценности жизни и праве человека на жизнь и смерть.

Иначе эта проблематика представлена в правовой области (в чем мы убедимся на примере рассмотрения дилемм эвтаназии и смертной казни).

Том Ригэн связывает этическое (в прикладном аспекте) осмысление проблемы жизни и смерти с проблемой эвтаназии. В статье под одноименным названием исследователь задается вопросами: «Что такое эвтаназия: милосердие или убийство? Имеет ли человек *право на смерть*?» Многочисленные примеры, которые рассматривает автор, убеждают в том, что на эти вопросы нет однозначных ответов.

Обращаясь к оксфордскому словарю, автор приводит три возможных значения слова «эвтаназия»: 1) «спокойная и легкая смерть»; 2) «средства для этого»; 3) «действия по ее осуществлению».

Понимание эвтаназии в данной работе связывается с такими ценностями, как благо личности и ее моральная автономия, а в качестве основополагающих используются категории справедливости и милосердия.

По мысли автора, об эвтаназии можно говорить лишь в том случае, когда будет доказано, что смерть являлась благом для умирающего и им же самим удостоверяться в этом качестве. Тем самым, начиная с исходных характеристик, Т. Ригэн задает своему рассуждению строгие этические рамки, оставляющие за бортом такие с моральной точки зрения неприемлемые аргументы в оправдание эвтаназии, как «польза общества», «дороговизна лечения» и т. д.

Теологи, социологи, философы и юристы долго обсуждали моральные аспекты эвтаназии: является она милосердием или убийством? Само слово «эвтаназия» зачастую неправильно понимается и, возможно, поэтому вызывает страх. С греческого языка слово «эвтаназия» переводится как «хорошая» или «легкая» смерть. При нацистском режиме его значение искажалось и связывалось с геноцидом и оправданием массовых убийств.

В современной биоэтике это слово приобрело следующий смысл: безболезненное приведение безнадежно больного к смерти. Предполагается, что в особых случаях необратимой и мучительной болезни смерть может считаться благом для умирающего. По крайней мере, смерть не является для него злом. Речь

идет о ситуациях, когда развитие медицинских технологий позволяет достаточно долго поддерживать жизнь больного, находящегося в необратимо бессознательном состоянии. Но стоит ли продлевать жизнь смертельно больного и мучительно страдающего пациента? Трудность ситуации состоит в том, что обычно бессознательные состояния и невыносимые боли бывают кратковременными; они или быстро проходят, или заканчиваются летальным исходом. Современные фармацевтические средства и биомедицинские технологии позволяют растягивать такие состояния на долгие годы и десятилетия.

Возникает проблема: поддерживать ли жизнь, если она возможна только на вегетативном уровне или при невыносимых страданиях? Поддерживать ли ее на стадии комы?

Особо следует подчеркнуть: эвтаназия как этическая проблема состоит не в том, каким наиболее благоприятным для безнадежно больного образом «предать его смерти», а в принятии решения о проведении эвтаназии. Это приводит к следующим вопросам: что такое жизнь человека? Является ли жизнь высшей ценностью или высшей ценностью является отсутствие страданий? Предоставить ли больного технике и природе, обрекая его на мучительную и долгую смерть, или путем совершения или неосуществления каких-то действий помочь ему спокойно умереть? Конечно, и раньше возникали ситуации, когда приходилось решать дилемму: обречь ли человека на мучительную смерть или разом прекратить страдания. Наиболее типичными оказывались случаи, когда отступающая армия была вынуждена оставлять тяжело раненных солдат где-нибудь в безводной пустыне или на растерзание хищникам. Или, например, древнегреческая и римская традиции умерщвлять неполноценных новорожденных. Однако предметом специального рассмотрения эти случаи стали только в настоящее время. Ранее такого рода ситуации не были постоянными, поэтому и не подвергались детальному осмыслению. Сейчас их становится все больше, они оказываются в известном смысле закономерными.

Важно отметить, что эвтаназия как этическая проблема существует только для тех, кто признает принцип безусловной ценности человеческой личности, право каждого человека на жизнь и личный выбор. Если отношения людей враждебны и

полны недоверия, то об эвтаназии не может быть и речи, так как в подобных условиях она будет лишь скрытой возможностью совершения зла, убийства. Поэтому, с этической точки зрения, осуществление эвтаназии связывается с проблемой морального выбора, когда необходимо принять решение, стоящее другому человеку жизни.

Решение продлить жизнь человека искусственными мерами при очевидности фатального заболевания является чрезвычайно сложной проблемой, оставляющей врача наедине с самим собой. Кто должен решать, предпринимать ли усилия в надежде продлить жизнь обреченного человека? Кто принимает решения и когда? Положение еще более осложняется, если речь идет о больном, который сам не в состоянии принять решение. Должно ли в подобном случае решение зависеть от ближайшего родственника, который желает прекращения этих мучений, но боится чувства вины? Следует ли врачам, если пациент находится в коме, принять ответственность на себя, не боясь упреков коллег, что они пренебрегли обязанностями и не сделали «все возможное»? У каждого врача всегда сохраняются опасения юридического преследования за умышленное нанесение вреда или халатность. Следует ли сочувствующему врачу продолжать усилия, когда на самом деле прекращение лечения было бы более милосердным? Что является самой важной миссией медицины: облегчение страданий или их продление?

Аргументы «за» и «против» эвтаназии. Рассмотрим общие аргументы «за» и «против» эвтаназии, касающиеся ее принципиальной допустимости, прежде всего, речь идет о добровольной и пассивной эвтаназии (наиболее приемлемый случай).

Основные аргументы, высказываемые в пользу эвтаназии:

1. *Жизнь есть благо только тогда, когда удовольствия преобладают над страданиями.* В ситуации эвтаназии это соотношение необратимо нарушается, в результате чего жизнь становится сплошной мукой и не может уже больше быть благом, желанной целью. Этот аргумент является сильным, в особенности когда невозможность продолжения жизни очевидна и нежелание человека находиться в таком состоянии подтверждено им самим.

2. *Жизнь можно считать благом до тех пор, пока она имеет человеческую форму.* Деградируя до сугубо витального, дочеловеческого уровня, жизнь может рассматриваться как лишенная подлинной ценности и смысла. Но этот аргумент не принимает во внимание тот факт, что до какого бы растительно-го уровня не деградировала жизнь близкого нам человека, мы не сможем относиться к нему как к простой вещи или нечеловеческому объекту. Если нравственное отношение к человеку распространяется и на его останки, то тем более оно должно распространяться на живое, пусть даже больное, тело.

3. *Поддержание жизни на стадии умирания, осуществляемое с помощью сложных технологий, обходится слишком дорого.* Средств, которые тратятся на поддержание жизни в безнадежных ситуациях, хватило бы на то, чтобы лечить десятки, сотни, тысячи людей, которые поддаются лечению. Этот аргумент является сугубо практическим. Но его нельзя принимать во внимание, когда речь идет о нравственном оправдании эвтанази.

Таким образом, мы видим, что аргументы в пользу эвтаназии не являются этически бесспорными. В дополнение можно добавить следующее:

— моральная допустимость эвтаназии увеличивает опасность злоупотреблений со стороны врачей и родственников. Если же признать эвтаназию благим делом, то все нравственные барьеры снимаются;

— эвтаназия нарушает принцип святости человеческой жизни. Она исходит из представления, что благом является не жизнь сама по себе, а жизнь в определенном качестве.

Таким образом, эвтаназию вряд ли можно считать нравственно безупречной. Именно поэтому проблема легализации эвтаназии является в настоящее время такой острой и широко обсуждаемой.

**Проблема легализации эвтаназии.** В обществе сохраняется большое противодействие активной эвтаназии. По юридическим соображениям, а также, по мнению моральных философов, существует важное различие между разрешением человеку умереть (пассивным) и убийством (активным).

Следует отметить, что многие представители общественности, включая религиозных деятелей различных конфессий, допускают

пассивную эвтаназию. В 1983 г. в США президентская комиссия по этическим и поведенческим проблемам медицины подготовила доклад о праве на смерть. В нем она пришла к заключению, что психически полноценные больные должны иметь право прервать лечение, которое поддерживает жизнь, но не предполагает возможности изменения их состояния к лучшему. В случае если больной не способен принять самостоятельного решения, оно остается за семьей или другими замещающими ее лицами; только в качестве последнего средства могут быть использованы судебные инстанции. Практика «прижизненных завещаний», в которых оговаривается разрешение «умереть в случае отсутствия обоснованных надежд на выздоровление», — пример частичной легализации эвтаназии в некоторых американских штатах. Однако конгресс США все еще не принял решения по этому вопросу.

Таким образом, задача легализации эвтаназии еще не решена. Вполне логично предположить, что практика эвтаназии, даже если мы не в состоянии выставить против нее убедительных аргументов, может быть связана с большим количеством ошибок и злоупотреблений. Многие, как пишет Т. Ригэн, хотят избавиться от своих престарелых родственников и даже от своих больных мужей и жен, изображая как эвтаназию то, что выгодно им самим. Поэтому должны быть предприняты меры по защите больных. К примеру, вряд ли можно считать морально оправданным случай недобровольной активной эвтаназии: «Убийство человека ради его собственного блага никогда не оправдано, если он сам не согласится на это». Именно активная эвтаназия может привести к злоупотреблениям. Гитлер не мог бы убить такое огромное количество людей по его программе эвтаназии, если бы пришлось ждать для них необходимого продлевающего жизнь лечения. Есть и другие возражения против активной эвтаназии, даже против добровольной активной эвтаназии. Во-первых, было бы трудно предусмотреть процедуры, которые защитили бы людей от принуждения дать такое согласие. Во-вторых, возможность активной добровольной эвтаназии могла бы изменить социальную жизнь в нежелательном направлении. Существующее положение таково, что люди ожидают, в большей или меньшей степени, что за ними будет уход, если они заболеют или станут

старыми. Это одно из того хорошего, что пока у нас есть. Может получиться так, что кто-то, скорее всего нуждающийся в уходе за собой, позовет врача и потребует своей собственной смерти. Является ли осуществление эвтаназии в данном случае морально оправданным?

Тем не менее такие варианты, как добровольная активная, недобровольная пассивная, добровольная пассивная формы эвтаназии, в определенных случаях могут быть совместимы и со справедливостью, и с милосердием. Поэтому они допустимы в моральном плане, хотя это вовсе не означает их повсеместной легализации.

Рассуждая о разумности осторожного подхода к активной эвтаназии в практическом плане, исследователи приводят такой довод: необходимость сохранения психологического барьера против убийства. Этот довод следует признать исключительно важным и принципиальным.

Итог размышлений выглядит достаточно неопределенным: мы должны быть очень осторожны при поддержке большинства мер эвтаназии, даже тогда, когда моральные принципы не запрещают ее.

#### **4. Смертная казнь: морально-нравственный аспект**

Прикладной характер этических исследований феноменов жизни и смерти приводит к необходимости выделения нравственного аспекта в указанной проблематике. Легализация эвтаназии (что обсуждалось выше), применение смертной казни (об этом пойдет речь ниже) — «дилеммы правовой этики», обнаруживающие сложное переплетение правовых и нравственных аспектов. Во все времена проблема смертной казни властно притягивала к себе всеобщее внимание тем, что связана с основополагающими ценностями бытия (жизнью как нравственной ценностью), затрагивает наиболее волнующую и сумрачную из тем — тему смерти. И почти всегда обозначенная дилемма смертной казни поляризовала, разводила в противоположные стороны мнения о ее справедливости, целесообразности и правомерности. О смертной казни можно судить с разных сторон. Однозначный ответ здесь так и не найден. Существуют различные аспекты этого

вопроса: *этический*, социальный, правовой, религиозный, исторический, антропологический и др.

Правовой аспект. Смертная казнь — это мера уголовного наказания. Из всех преступлений наибольшей степенью противоправности и безнравственности является убийство (ст. 105 УК РФ). Между тем по количеству убийств Россия занимает одно из первых мест в мире. Уровень убийств на единицу населения в нашей стране выше, чем в западных странах, в 2,3 раза. Ответственность за убийство предусматривается в ст. 105 УК РФ. Однако далеко не во всех случаях наказание за это самое тяжелое преступление бывает справедливым, адекватным содеянному. Это не соответствует укреплению нравственности, отношению к жизни как к высшей ценности.

Тема правомерности существования смертной казни как меры наказания сейчас активно обсуждается различными СМИ в разных странах. В Европе смертная казнь запрещена, у нас на нее мораторий, а в Америке в некоторых штатах смертная казнь пока существует. Таким образом, 90 государств и территориальных образований полностью отменили смертную казнь; 11 государств отменили смертную казнь за все преступления, за исключением особо тяжких, таких как военные преступления; 32 государства не применяют смертную казнь на практике: законодательство данных стран предусматривает подобную меру наказания, однако приговоры не приводились в исполнение на протяжении последних 10 и более лет. Считается, что эти страны придерживаются политики устоявшейся традиции не приводить в исполнение смертные приговоры; еще 64 государства сохраняют и применяют смертную казнь, однако число стран, в которых заключенных фактически казнят, в любой отдельно взятый год существенно меньше.

С 2000 г. применялись следующие виды смертной казни: отсечение головы (Саудовская Аравия); казнь на электрическом стуле (США); повешение (Египет, Иран, Япония, Иордания, Пакистан, Сингапур и другие страны); смертельная инъекция (Китай, Гватемала, Таиланд, США); расстрел (Белоруссия, Китай, Сомали, Тайвань, Узбекистан, Вьетнам и другие страны); побитие камнями (Афганистан, Иран). По состоянию на декабрь 2000 г. смертная казнь применялась в 71 государстве, причем наиболее

широко в КНР, Иране и Саудовской Аравии. Вместе с тем установившаяся во второй половине XX в. общемировая тенденция к отказу от смертной казни проявилась в том, что уже 87 государств де-юре отменили смертную казнь, а 36 стран отменили ее де-факто. Формирование на основе Конституции РФ 1993 г. правового государства предполагает обеспечение основных прав и свобод человека, а следовательно, и отмену смертной казни. Более того, интеграция России в Европейское сообщество потребовала предпринять в этом направлении конкретные шаги. 16 апреля 1997 г. Россия подписала Протокол № 6 (относительно отмены смертной казни) к Европейской конвенции о защите прав человека и основных свобод и обязана воздерживаться от действий, которые лишили бы договор его объекта и цели. Однако запрет назначения смертной казни был установлен только 2 февраля 1999 г. Конституционным судом РФ до создания на всей территории России судов присяжных. Таким образом, применение смертной казни в настоящее время приостановлено.

**Этический аспект.** Исходя из принципа гуманизма, можно утверждать, что жизнь священна, это то неприкосновенное богатство, которое есть у каждого из нас. Так, одна из заповедей гласит: «Не убий». Поэтому как общество должно ценить жизнь каждого индивида, так и каждый индивид должен ценить свою жизнь.

С точки зрения осужденного, ожидание смертной казни подобно катастрофе, особенно если человек еще молод или если преступление не настолько тяжкое и заслуживает не столь серьезного наказания. Примером страданий человека, приговоренного к смертной казни, служат литературные персонажи: Жюльен Сорель («Красное и черное» Стендаля) и Клайд Гриффитс (из «Американской трагедии» Драйзера). Оба молодых человека сильно страдают, прощаясь с жизнью перед смертной казнью. Они уходят из жизни в самом ее начале, их нельзя рассматривать как окончательно потерянных для общества, и применение смертной казни в этих случаях выглядит отчасти как убийство героев обществом, спровоцированное политическими интересами отдельных его представителей. Поэтому должны существовать жесткие критерии применения обществом смертной казни и контроль за ее применением во избежание манипулирования этим инструментом.

Социальный аспект. Смертная казнь необходима обществу для охраны своих устоев и для охраны граждан. Поэтому на разных этапах развития того или иного общества разные по тяжести поступки и преступления служат причиной для вынесения смертного приговора. В настоящее время самыми страшными преступлениями против личности являются убийства, насильственные действия против детей, насилия против женщин. В разряд преступников, к которым применяется смертная казнь, могут попадать люди, совершившие перечисленные преступления против личности. Наиболее резонным выглядит применение смертной казни против маньяков, унесших множество жизней. Избавление общества от подобных преступников оправданно, так как эти люди потеряли человеческий облик и уже не могут принадлежать к членам человеческого общества.

На основе потребностей конкретного общества разрабатываются правовые нормы по применению смертной казни, строгое соблюдение которых является прерогативой органов юстиции и поддержания правопорядка. Все общество в целом, включая СМИ, внимательно следит за соблюдением процессуальных норм, и зачастую общественное мнение служит дополнительным критерием в вопросах правомерности применения смертной казни. Иногда под давлением общественного мнения высшие власти вынуждены вмешиваться в процессуальную процедуру и отменять уже вынесенный судом смертный приговор. Так, например, болгарским медикам в Ливии вынесли смертный приговор за то, что они якобы заразили несколько сотен детей СПИДом. Но под воздействием общественного мнения в это действие вмешались власти Болгарии, и власти Ливии были вынуждены отпустить этих врачей на родину.

В рамках правовой этики существует полемика между противниками и сторонниками смертной казни. Приведем основные положения этой полемики:

1. *Является ли смертная казнь справедливым возмездием и эквивалентным воздаянием за совершенное преступление?*

• *Аргумент несправедливости и неэквивалентности смертной казни.* Допустим, что было бы справедливо и необходимо компенсировать убийство жертвы смертью убийцы. Но смертная казнь — не просто смерть. Она добавляет к смерти регламент,

публичную преднамеренность, известную будущей жертве, наконец, организацию, которая сама по себе является источником моральных страданий. То есть здесь нет эквивалентности и адекватности, и смертная казнь приравнивается в данном аргументе к преднамеренному убийству.

• *Аргумент справедливости смертной казни.* То, что она несправедлива — ложное мнение. Этот упрек основывается на мысли о возможности и необходимости выстроить точное соответствие между злом, которое причинило правонарушение, и страданием, проистекающим из кары. У правосудия не должно быть притязаний на точность этого соответствия. Смертная казнь рассматривается как своего рода потолок, выше которого подняться невозможно. Разумные требования сводятся к тому, чтобы ее применяли только к тем, кто совершил достаточно тяжкое преступление, чтобы она оказалась заслуженным наказанием.

2. *Обладает ли смертная казнь устрашающим воздействием, предупреждающим и предотвращающим новые преступления?*

• *Аргумент бессилия страха смерти.* Нельзя отрицать, что люди боятся смерти. Лишение жизни — безусловно, высшая мера наказания. Законодатель вправе полагать, что его закон воздействует на одну из самых мощных «пружин» человеческой природы. Однако история свидетельствует, что страх смерти редко побеждал другие человеческие страсти. Поэтому, в лучшем случае, смертная казнь может устроить только слабых и робких людей, не склонных к преступлению, и, напротив, она не оказывает должного воздействия на людей с сильным характером.

• *Аргумент устрашающего воздействия смертной казни.* Число тех, кто испытывает страх перед смертной казнью, выше, чем тех, кого это наказание не устрасило. Важно напомнить, что смертная казнь отменялась, как правило, в эпохи снижения уровня преступности, и чаще всего под влиянием политических, экономических и социальных условий. С точки зрения устрашения преступника она более действенна, нежели все другие виды наказаний.

3. *Не является ли смертная казнь более гуманной мерой наказания, чем, например, пожизненное заключение?*

• *Аргумент абсолютной жестокости и неоправимости смертной казни.* Смертная казнь сторонниками этого аргумента рассматривается как наиболее жестокий вид мести. Человеку не дается

никакой возможности искупить свою вину, поэтому смертная казнь расценивается как незаконная узурпация естественного права на жизнь, которым неотъемлемо обладает каждый, даже самый плохой человек.

• *Аргумент сравнительной гуманности смертной казни.* Нет никакой уверенности в том, что пожизненное заключение — менее варварское наказание, чем смертная казнь, и что лучше причинять страдания, не причиняя смерти, нежели причинять смерть, не причиняя страданий. По большей части, как считают сторонники этого аргумента, отторжение, вызываемое смертной казнью, связано со способом ее осуществления. Отсюда большой интерес к поиску более гуманного метода смертной казни, приносящей как можно меньше страданий.

### **Выводы**

1. К экзистенциальным категориям этики относятся смысл жизни, смерть, любовь, свобода, ответственность, морально-нравственный выбор и др.

2. Прикладной характер исследований феноменов жизни и смерти обуславливает необходимость выделения этического аспекта в указанной проблематике.

3. Осмысление этической проблемы ценности жизни носит открытый характер, эта проблема не может быть полностью решена.

4. Этические проблемы эвтаназии и смертной казни существуют только для тех, кто признает принцип безусловной ценности человеческой личности, право каждого человека на жизнь, смерть и личный выбор.

### **КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ**

1. Дайте определение понятию «экзистенция».
2. Приведите примеры «экзистенциальных категорий» этики.
3. В чем вы видите различие между смыслом и целью жизни?
4. Каковы особенности рассмотрения проблемы жизни и смерти в рамках биоэтики?
5. Приведите аргументы «за» и «против» эвтаназии.
6. Приведите аргументы «за» и «против» смертной казни.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Гусейнов А. А. Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

Гусейнов А. А. Античная этика / А. А. Гусейнов ; Ин-т философии РАН, филос. фак. МГУ им. М. В. Ломоносова. М. : Гардарики, 2004. 270 с.

Золотухина-Аболина Е. В. Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

Коновалова Л. В. Прикладная этика (по материалам западной литературы) / Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Б. и., 1998. Вып. 1: Биоэтика и экоэтика. 216 с.

Сабиров В. Ш. Этика и нравственная жизнь человека : моногр. / В. Ш. Сабиров, О. С. Соина. СПб. : Дмитрий Буланин, 2010. 486 с.

Франк С. Л. С нами Бог / С. Л. Франк ; сост. и авт. предисл. А. С. Филоненко. М. : АСТ, 2003. 752 с.

Хайдеггер М. Что такое метафизика? [Электронный ресурс]. URL: [http://www.heidegger.ru/documents/tom9/chto\\_takoe\\_metaphisik...](http://www.heidegger.ru/documents/tom9/chto_takoe_metaphisik...) (дата обращения: 11.11.2011).

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

Этика: мораль, философия, религия : сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://www.ethicscenter.ru>

Смертная казнь в РФ : сайт [Электронный ресурс]. URL: <http://smertnaya-kazn.com>

## Лекция 8

# ДЕЛОВАЯ ЭТИКА: ОСНОВНЫЕ ПРОБЛЕМЫ И ЗАДАЧИ

Этика и культура деловых отношений. — Деловая этика как вид профессиональной этики. — Этические принципы и нормы в деловых отношениях

### 1. Этика и культура деловых отношений

Прежде всего, необходимо прояснить вопрос о соотношении понятий «деловая этика», «предпринимательская этика», «этика бизнеса».

**Деловая этика** — совокупность принципов и норм автономно-совместной продуктивной деятельности. Деловая этика имеет надындивидуальную и надкорпоративную природу. Ценности деловой этики обладают общезначимым статусом. Деловая этика — этика гражданственности и служения. Наиболее разрабатываемыми вопросами в деловой этике являются следующие: проблема социальной ответственности бизнеса; вопросы приложения общих этических принципов к конкретным ситуациям принятия решений; способы повышения этического уровня организации; влияние морально-нравственных ценностей на экономическое поведение и некоторые другие.

В работах, посвященных исследованию деловых отношений, выделяются две крайние позиции:

1) *позиция делового прагматизма* (деловой макиавеллизм) — в деловой жизни этика не нужна, роль деловой жизни исключительно экономическая. Для предпринимателей, стоящих на позиции делового макиавеллизма, основной целью является максимизация прибыли любыми доступными средствами;

2) *позиция соблюдения этических норм* — это более цивилизованный подход. Устанавливается взаимообусловленность: чем благополучнее морально-нравственная атмосфера в обществе, тем благоприятнее обстановка и для деловой жизни. И наоборот, неэтичное поведение рано или поздно обернется прямыми

экономическими убытками или социальными, морально-нравственными издержками как для предприятия, так и для общества в целом.

## 2. Деловая этика как вид профессиональной этики

Что изучает профессиональная этика? Как соотносятся профессиональная и деловая этика?

Слово «профессия» (от лат. «объявляю своим делом») означает, что для каждого человека труд выступает в виде ограниченной сферы деятельности, требующей определенной подготовки. Из ряда факторов, определяющих выбор профессии (наличие способностей и индивидуальная склонность к определенному виду деятельности, высокая оплата, престиж профессии, семейные традиции, социальная среда), любой может стать решающим, а понятие «призвание» является характеристикой, выражающей степень удовлетворенности своим делом. Макс Вебер определял призвание как такой строй мышления, при котором труд становится абсолютной самоцелью. Такое отношение к труду не является, однако, свойством человеческой природы. Не может оно возникнуть и как непосредственный результат высокой или низкой оплаты труда; подобная направленность может сложиться лишь в результате длительного процесса воспитания.

Таким образом, общей основой профессиональной этики служит понимание труда как ценности в противоположность ветхозаветному представлению о труде как наказании, проклятии.

В предыдущей теме, посвященной рассмотрению аксиологических категорий этики, мы выяснили, что ценности связаны с представлениями о должном. Труд становится моральной ценностью, если воспринимается не только как источник средств существования, но и как способ формирования человеческого достоинства. Профессиональная этика (этика протестантизма, в частности) ставит и решает традиционные этические проблемы, основываясь на утверждении моральной ценности профессионального труда.

Какие трансформации происходят с другими этическими ценностями? Проблема морального выбора превращается в проблему выбора профессии, так называемую проблему призвания;

проблема смысла жизни становится проблемой смысла профессиональной деятельности; моральный долг рассматривается как долг профессиональный; моральная ответственность преломляется через профессиональную ответственность, профессиональные качества личности получают моральную оценку.

**Призвание.** Впервые понятие «призвание» в светском значении применил Мартин Лютер при переводе Книги Премудрости Иисуса, сына Сирахова. Здесь и речи нет о свободном выборе профессии и ответственности за этот выбор, являющийся божественным промыслом. Для М. Лютера отношение к труду как призванию противоположно бессмысленным аскетическим монашеским упражнениям. Однако призвание — это не только смирение со своей участью, но прежде всего добросовестный труд, и ответственность за отношение к труду полностью лежит на самом человеке. С этой точки зрения нет принципиальной разницы между трудом капиталиста, наемного работника, администратора, управляющего и любого другого. В определении призвания, несомненно, присутствует иррациональный момент, который и придает профессии этический смысл. Призвание одновременно характеризует выбор профессии с точки зрения ее значения для человека и освящает выбор ориентацией на некий абсолют, находящийся вне индивидуального сознания. В XVI в. это мог быть только Божий промысел, в XX в. — общечеловеческие гуманистические ценности.

**Профессиональный долг.** Первоначальное содержание этой этической категории, исторически сложившееся в рамках протестантской этики, хотя и отличается от того содержания, которое оно имеет в светской этике, все же, по существу, глубоко связано с ним требованием самоотречения. В противоположность монашескому аскетизму в протестантизме утверждается принцип мирской аскезы, решительно отвергающий непосредственное наслаждение богатством. Наиболее последовательное воплощение эта этика получила у последователей Кальвина в Англии — пуритан, порицавших непростительную пустую демагогию, излишества, тщеславие, превышающий необходимое время сон, считавших тяжким грехом бесполезную трату времени. Не принимая крайностей пуританского аскетизма, следует тем не менее признать, что достижение успеха в любой профессии неизбежно свя-

зано с определенным самоограничением, без чего невозможна профессиональная реализация личности.

Самоограничение выражается в стремлении выработать в себе такие качества, как *дисциплинированность, организованность, честность, деловитость, упорство, сдержанность*. В XVI в. последователи практической этики кальвинизма создали строгую модель поведения, которая преследовала две задачи: освобождение от иррациональных инстинктов, от влияния мира вещей, подчинение жизни определенному плану; постоянный самоконтроль и активное самообладание.

Если категории *призвание* и *профессиональный долг* выражают отношение человека к своему делу, то проблема *смысла профессиональной деятельности* порождается взаимодействием людей в обществе и в упрощенном виде может быть сформулирована как вопрос «Для кого человек должен трудиться?». Варианты ответа: 1) на благо будущих поколений; 2) ради себя и своего материального благополучия; 3) для других членов общества. Адам Смит взаимодействие личных и общественных интересов, регулируемое рыночными механизмами, представлял так: «Не на благосклонность мясника, булочника или земледельца рассчитываем мы, желая получить обед, а на их собственную заинтересованность; мы апеллируем не к их любви к ближнему, а к их эгоизму, говорим не о наших потребностях, а всегда лишь об их выгоде»<sup>1</sup>.

Иными словами, объективно всякая востребованная деятельность должна учитывать чьи-то интересы, однако указание на адресата деятельности само по себе не может придать ей моральный смысл. Только осознание общечеловеческого, общекультурного значения поставленных целей делает профессиональную деятельность морально осмысленной.

Перечислим моральные качества людей, значимые в сфере деловых отношений:

– профессиональные качества: профессиональные навыки, опыт работы, знание иностранных языков;

---

<sup>1</sup> Смит А. Теория нравственных чувств / вступ. ст. Б. В. Мееровский ; сост. А. Ф. Грязнов. М., 1997. 352 с.

— морально-психологические как профессиональные: целеустремленность, выдержка, честность, принципиальность, самоотверженность, требовательность;

— моральные: доброта, отзывчивость, гуманность, толерантность, достоинство, уважение других, порядочность, щедрость, мужество, справедливость, совесть.

Таким образом, деловая этика есть совокупность моральных норм, определяющих отношение человека к своему профессиональному долгу, а посредством него к людям, с которыми человек связан в силу характера своей профессии, к обществу в целом (социальная ответственность).

### **3. Этические принципы и нормы в деловых отношениях**

Американская исследовательница Л. Нэш выпустила книгу с характерным названием — «Долой благие намерения» («Good Intentions Aside»), в которой она приходит к выводу о том, что благие намерения у руководителей и участников бизнеса совершенно не являются достаточным фактором для разрешения сложных этических проблем, возникающих на рабочем месте.

Любой руководитель часто сталкивается с необходимостью принимать такие решения, которые ставят перед ним сложные этические проблемы: он вынужден принимать решения, в результате выполнения которых неизбежно пострадают люди; ему приходится идти на сделки, в которых нужно выбирать между равно необходимыми материальными ценностями и следованием устоявшимся моральным принципам; он оказывается в таком положении, что интересы его организации и цели работы входят в противоречие с личными нуждами конкретных служащих или потребителей.

В результате делается вывод: изучение этики бизнеса является исключительно важным для руководителя любой организации. Л. Нэш взяла интервью у различных руководителей организаций в США. В итоге она выделила следующие главные этические проблемы, с которыми чаще всего сталкиваются американские руководители в процессе своей работы:

— жадность;

- сокрытие фактов и неверная информация в отчетах и проведении проверок;
- выпуск некачественной продукции или необходимость ее постоянного технического обслуживания;
- неразумное завышение цен или прямой обман при проведении деловых переговоров;
- имеющиеся на сегодняшний день условия работы вынуждают людей врать о выполнении ими их работы;
- излишняя самоуверенность в суждениях, которая может нанести ущерб интересам компании, когда для нее наступают тяжелые времена;
- низкое качество работы и товаров;
- безоговорочное подчинение руководству, каким бы неэтичным и несправедливым оно ни оказалось;
- противоречия между личными интересами и интересами корпораций, наличие фаворитов;
- жесткие цены;
- принесение в жертву ни в чем не повинных и беспомощных людей для выполнения той или иной работы;
- невозможность высказать свое возмущение постоянными неэтичными поступками;
- недостаток внимания семье или личным делам из-за обилия работы;
- производство продукции с сомнительными характеристиками, касающимися безопасности;
- невозвращение каких-либо вещей или ценностей, взятых на рабочем месте, у сослуживцев или из фондов корпорации;
- сознательное преувеличение преимуществ своего плана работы для получения поддержки;
- большее внимание перемещениям по иерархической лестнице в ущерб интересам дела;
- перемещение по служебной лестнице буквально по головам сослуживцев. Обман служащих с целью получения выгоды для компании;
- создание союзов с сомнительными партнерами в надежде на счастливую случайность;
- промедление с выполнением своих обязанностей, что приводит к растрате времени и денег корпорации.

Таким образом, человек, действуя в сфере деловых отношений, берет на себя бремя дополнительной ответственности. Например, профессиональные ассоциации имеют своды этических правил, которые задают необходимое поведение в пределах контекста профессиональной практики (в таких областях, как медицина, право, учет или проектирование). Эти зафиксированные письменно установки обуславливают стандартное поведение, которое обычно основывается на принципах деловой этики, например:

- беспристрастность, объективность;
- прямота, полное разоблачение;
- конфиденциальность;
- должное старание / обязанность заботы;
- точное исполнение профессиональных обязанностей;
- избежание потенциальных или явных конфликтов.

Таким образом, деловая этика неразрывно связана с общей этикой, она вырастает из нее. Деловая этика представляет совокупность специфических требований морали, реализующихся при выполнении специалистами профессиональных обязанностей.

Культура деловых отношений в России всегда имела свои особенности именно в плане этическом.

В 1912 г., на двенадцать лет раньше, чем это произошло в США, российское деловое сообщество на национальном уровне приняло свой первый этический кодекс «Семь принципов ведения дел в России» — перечень основополагающих этических традиций предпринимательства в России. Этот кодекс содержал следующие этические принципы<sup>2</sup>:

1. Уважай власть. Власть — необходимое условие для эффективного ведения дела. В связи с этим проявляй уважение к властителям порядка в законных эшелонах власти.

2. Будь честен и правдив. Честность и правдивость — фундамент предпринимательства, предпосылка здоровой прибыли и

---

<sup>2</sup> Цит. по: *Шихирев П. Н.* Этические принципы ведения дел в России : [учеб. пособие для высш. и сред. учеб. заведений по специальностям : экономика, финансы, бизнес, менеджмент] / под общ. ред. С. А. Смирнова ; Торг.-пром. палата РФ ; Нац. фонд «Рос. деловая культура». М., 1999. 248 с.

гармоничных отношений в делах. Российский предприниматель должен быть безупречным носителем добродетели, честности и правдивости.

3. Уважай право частной собственности. Свободное предпринимательство — основа благополучия государства. Российский предприниматель обязан в поте лица своего трудиться на благо своей Отчизны. Такое рвение можно проявить только при опоре на частную собственность.

4. Люби и уважай человека. Любовь и уважение к человеку труда со стороны предпринимателя порождает ответную любовь и уважение. В таких условиях возникает гармония интересов, что способствует развитию у людей самых разнообразных способностей, побуждает их проявлять себя во всем блеске.

5. Будь верен своему слову. Деловой человек должен быть верен своему слову. «Единожды солгавший, кто тебе поверит». Успех в деле во многом зависит от того, в какой степени окружающие доверяют тебе.

6. Живи по средствам. Не зарывайся. Выбирай дело по плечу. Всегда оценивай свои возможности. Действуй сообразно своим средствам.

7. Будь целеустремлен. Всегда имей перед собой ясную цель. Предпринимателю такая цель нужна как воздух. Не отвлекайся на другие цели. Служение «двум господам» противоестественно. В стремлении достичь заветной цели не переходи грань дозволенного. Никакая цель не может затмить моральные ценности.

Стремясь возродить и приумножить былую славу российского предпринимательства, национальная программа «Деловая культура России», созданная в 1995 г., призывает российских предпринимателей к утверждению следующих принципов ведения дел, основанных на историческом опыте России и современной практике международного делового сообщества<sup>3</sup>.

**П р и н ц и п ы л и ч н о с т и:**

1. Прибыль важнее всего, но честь дороже прибыли.

---

<sup>3</sup> Цит. по: *Шихирев П. Н.* Введение в российскую деловую культуру : [учеб. пособие] / Гос. ун-т управления ; Нац. фонд подготовки кадров. М., 2000. 201 с.

2. Уважай участников общего дела — это основа отношений с ними и самоуважения. Уважение и самоуважение даются выполнением принятых деловых обязательств.

3. Воздерживайся от насилия или угрозы применения насилия как способов достижения деловых целей.

Принципы профессионала:

4. Всегда веди дело сообразно своим средствам.

5. Оправдывай доверие, в нем — основа предпринимательства и ключ к успеху. Стремись завоевать репутацию честного и порядочного партнера. Будь таким, каким ты сам хочешь видеть своего лучшего партнера.

6. Конкурируй достойно. Не доводи разногласия до суда. Самый надежный партнер — тот, который тоже выигрывает от сделки.

Принципы гражданина России:

7. Соблюдай действующие законы и подчиняйся законной власти.

8. Для законного влияния на власть и законотворчество объединяйся с единомышленниками на основе данных принципов.

9. Твори добро для людей, а не ради корысти и тщеславия. Не требуй за него непременно общественного признания.

Принципы гражданина Земли:

10. При создании и ведении дела как минимум не наноси ущерба природе.

11. Найди в себе силы противостоять преступности и коррупции. Способствуй тому, чтобы они стали невыгодными всем.

12. Проявляй терпимость к представителям других культур, верований и стран. Они не хуже и не лучше нас — они просто другие.

## Выводы

1. Деловая этика — этика гражданственности и служения. Наиболее разрабатываемыми вопросами в деловой этике являются следующие: проблема социальной ответственности бизнеса; вопросы приложения общих этических принципов к конкретным ситуациям принятия решений; способы повышения этического уровня организации; влияние морально-нравственных ценностей на экономическое поведение и некоторые другие.

2. Проблема морального выбора в сфере деловых отношений трансформируется в проблему выбора профессии, так называемую проблему призвания; проблема смысла жизни становится проблемой смысла профессиональной деятельности; моральный долг рассматривается как долг профессиональный; моральная ответственность преломляется через профессиональную ответственность, профессиональные качества личности получают моральную оценку.

3. В наши дни деловая этика как «кодекс чести» современного российского предпринимателя находится в стадии становления. Российской особенностью является локальное формирование моральных принципов и этических норм предпринимательства на основе общности направления бизнеса, в рамках неформальных деловых объединений, корпораций или даже отдельных компаний.

### КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Дайте определение понятиям «культура деловых отношений», «деловая этика», «предпринимательская этика», «этика бизнеса».
2. Охарактеризуйте основные морально-нравственные ценности, реализуемые в сфере деловых отношений.
3. Выделите специфические особенности профессиональной этики.
4. Как соотносятся между собой профессиональная этика и деловая этика?
5. Выделите элементы инфраструктуры деловой этики.
6. Перечислите основные принципы деловой этики.
7. Перечислите «семь принципов ведения дел в России». Актуальны ли они в настоящее время?
8. Что наследует и чем отличается современная деловая культура России?

### СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Андерсон Р.* «Акулы» и «дельфины»: Психология и этика российско-американского делового партнерства / Р. Андерсон, П. Н. Шихирев. М. : Дело Лтд., 1994. 208 с.

*Архангельская М. Д.* Бизнес-этикет, или Игра по правилам: правила, принципы, рекомендации / М. Д. Архангельская. М. : Эксмо, 2002. 321 с.

*Бакштановский В. И.* Этика профессии: миссия, кодекс, поступок / В. И. Бакштановский, Ю. В. Согомонов ; Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Тюм. гос. нефтегаз. ун-т» [и др.]. Тюмень : [б. и.], 2005. 379 с.

*Ботавина Р. Н.* Этика деловых отношений : учеб. пособие для студентов, обучающихся по экон. специальностям / Р. Н. Ботавина. М. : Финансы и статистика, 2003. 208 с.

*Де Джордж Р. Т.* Деловая этика. Т. 1 / Р. Т. Де Джордж ; пер. с англ. Р. И. Столпера. СПб. ; М. : Экон. школа ; Прогресс, 2001. 496 с.

*Уткин Э. А.* Этика бизнеса : учебник для вузов / Э. А. Уткин. М. : Зерцало, 2001. 254 с.

## ЭТИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В СФЕРЕ ИНФОРМАЦИОННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Информационная этика как область знания. — Этические проблемы в информационной сфере. — Кодексы компьютерной этики: общая характеристика основополагающих принципов

### 1. Информационная этика как область знания

Постиндустриальное общество может быть охарактеризовано усложнением социальных связей и отношений, появлением новых форм коммуникации, которые ранее были невозможны: Интернет, сотовая связь, массмедиа и т. д. Пространство Земли становится глобальным информационным пространством. Постепенно Интернет из информационной технологии, облегчающей доступ к информационным источникам, превращается в социальную форму взаимодействия между людьми. В своей книге «Галактика Интернет» М. Кастельс указывает на это, говоря об Интернете как о «средстве свободной глобальной коммуникации». Поэтому сложно переоценить влияние информационных технологий на современное общество. Внедрение компьютеров в повседневную жизнь одновременно и облегчило, и усложнило ее. Интернет связал ранее разрозненные регионы в единое информационное пространство. Без этих технических новшеств не было бы философских и социологических теорий «третьей волны», «информационного общества», «глобализации». Однако распространение новых технологий имеет и обратную сторону: от разного рода зависимостей (от одержимости играми до совершенствования техники и программного обеспечения) до нового вида расслоения стран и социальных групп по «приобщенности» к новому виду ресурсов.

## 2. Этические проблемы в информационной сфере

В последнее время, в связи с развитием глобальной сети Интернет, появляются исследования, направленные на создание фундаментальной теоретической базы информационной этики, которая учитывала бы специфические черты осуществления действий в виртуальной среде компьютерных сетей. В рамках рефлексии по поводу влияния новых информационных технологий Папа Римский Бенедикт XVI (Йозеф Ратцингер) в мае 2008 г. обратился к мировому сообществу с призывом выработать универсальную «инфоэтику». Бенедикт XVI подчеркнул: «Не все, что является технически возможным, допустимо с этической точки зрения». Воздействие средств коммуникации на жизнь современного человека вызывает у католической церкви вопросы, на которые невозможно ответить без соблюдения определенных принципов деятельности в области информации, систему которых понтифик назвал «инфоэтикой».

Когда коммуникация утрачивает этические ориентиры и избегает социального контроля, возникает угроза негативного влияния на мировоззрение человека. Необходимость поиска специфических принципов, норм и методов оценки различных действий, связанных с использованием компьютерной техники, обусловлена теми свойствами, которые приобрело информационное пространство в конце XX столетия.

В настоящее время можно выделить следующие направления этических исследований в сфере информационных технологий: компьютерная этика, инфоэтика, виртуальная этика, сетевая этика, киберэтика, нэтикет, корпоративная этика интернет-сообществ (в том числе и научных). Подобное многообразие концептов требует выработки адекватной методологии исследования. Формирование и развитие информационной этики связано с процессами трансформации традиционной этики. Создание глобального киберпространства, появление новых информационных технологий порождают множество острейших проблем, с регулированием которых не справляются юридические законы, а поэтому возникает потребность в моральном регулировании. Административные меры становятся все менее эффективными. Ставится под сомнение факт создания всеобъемлющей системы запретов,

ограничений и предписаний, регламентирующих эти отношения и деятельность. Практически невозможно проследить за выполнением этих запретов, ограничений и предписаний каждым человеком, действующим в информационном пространстве. В современных условиях российское общество оказалось не готово к тому, что любые взаимодействия в информационном пространстве могут регулироваться определяемыми этикой нравственными и моральными нормами и принципами.

Современное состояние глобального информационного пространства создает у человека ощущение безнаказанности. Особенно это касается молодых людей, которым виртуальная реальность предоставляет возможность самостоятельно действовать и проявлять себя как личности в мировом масштабе. Примеров девиантного поведения человека в информационном пространстве достаточно много. К ним относятся хакерство и разработка вирусных программ и др. Анонимность воровства и особенно использования украденных кредитных карт в сочетании с отсутствием у многих людей моральных ограничений позволяет утверждать, что сферы и размер такого рода преступлений в процессе расширения информационного пространства будут только возрастать. Особую тревогу вызывает увлечение компьютерными играми, в том числе азартными, которое широко охватило современную молодежь. Дети и подростки с еще неокрепшей психикой подвергаются особой опасности воздействия на них виртуальной реальности, создаваемой такими играми. Компьютерные игры порождают у людей иллюзию насыщенной событиями реальной жизни и в то же время уводят от существующих проблем. Они эксплуатируют интерес человека к игре и вызывают необычное заболевание — страсть к компьютерным играм. Симптомы его похожи на тяжелые формы наркомании. Однако производство компьютерных, особенно онлайн-овых, игр относится к наиболее прибыльным и активным сферам бизнеса; поэтому не следует ожидать, что эта сфера деятельности будет сокращаться или хотя бы ограничиваться. Общество и государство должны принять разнообразные меры, включая и моральные, для защиты подрастающего поколения от пагубного влияния такого увлечения.

Глобальное информационное пространство предоставляет пользователю практически неограниченные возможности перемещения

по информационным сетям любой информации, даже не ставя в известность об этом ее собственника. Поэтому защита интеллектуальной собственности в таком пространстве является почти неразрешимой задачей, так как либо невозможна в техническом и юридическом планах, либо требует больших экономических затрат. Следствием такого положения являются расцвет сетевого пиратства и хакерства, запуск по сетям вирусов, разрушающих компьютерные программы и уничтожающих информацию, сбор различной информации без ведома лиц и компаний, о которых эта информация собирается. Многие исследователи считают, что проблемы интеллектуальной собственности в Глобальной сети должны сначала рассматриваться на этическом уровне и только потом переводиться в правовую и другие плоскости.

В силу указанных причин инфоэтика — это не только сфера научных исследований, но и область актуальных общественных дискуссий и необходимых морально-правовых решений. Обращение к этическому анализу процессов, происходящих в сфере информационных технологий, позволит, во-первых, избежать многих негативных последствий при коммуникации и создать условия для обеспечения информационной безопасности.

Следует отметить, что этические проблемы в сфере информационных технологий — одно из самых слабо разработанных в теоретическом плане направлений. На сегодняшний день исследования осуществляются по следующим направлениям: компьютерная этика, инфоэтика, виртуальная этика, сетевая этика, киберэтика. Развитие теоретического фундамента и методологических принципов анализа проблем морали в инфоэтике происходит в двух направлениях.

Одно из них связано с попыткой приложения уже хорошо разработанных в рамках этики идей и принципов (утилитаризма, «золотого правила» нравственности, кантовского категорического императива, консеквенциализма, т. е. учения, полагающего, что значение и ценность поступка определяются его последствиями, и др.) к проблемам морали, возникающим в информационном обществе. В данном подходе за моральными проблемами, связанными с информационными технологиями, не признается специфического характера. Речь в таком случае идет просто о необходимости распространения того, что уже давно

известно («золотого правила» нравственности, например), на область взаимодействия между людьми посредством компьютеров и сетей.

Второе направление предполагает создание уникального, специфического базиса инфоэтики, киберэтики, в котором учитывалась бы специфика действий субъекта нравственности при работе с компьютером в виртуальной среде. В целом исследования в рамках компьютерной этики, как и во многих других областях прикладной этики, ориентированы на: 1) логическое доказательство, со смещением в сферу доказательства по аналогии; 2) эмпирическое обоснование, со смещением в область анализа отдельных случаев; 3) разрешение возникающих проблем на основе пунктов 1–2; 4) принятие решений на основе пунктов 1–3.

Какие проблемы рассматриваются в рамках киберэтики?

- Особенности поведения и общения в сетях.
- Нравственные принципы виртуального общения: свобода слова, открытость, толерантность, равноправие сторон, вежливость. Их особенность в зависимости от вида виртуальной коммуникации.
- Регулирование и саморегулирование сетевых сообществ.
- Корпоративная этика научных интернет-сообществ.
- Этические аспекты научной работы в Интернете.
- Киберпреступления. Хакерство как профессиональная и преступная деятельность (правовой и этический аспекты).
- Этические аспекты рекламы в Интернете и др.

Что такое интернет-этика?

По мнению А. А. Скворцова, с одной стороны, этим понятием обозначают комплекс исследований различных процессов, связанных с массовым распространением виртуальных коммуникаций и получающих в обществе неоднозначные нравственные оценки. С другой стороны, речь идет о практиках саморегулирования сообществ, существующих в Глобальной сети и ориентирующихся на добровольно принятые стандарты. Появление термина «интернет-этика», как правило, связывается с анонимной группой интернет-активистов, распространивших в 1989 г. манифест, где предлагались моральные принципы поведения для всего сетевого сообщества. С их точки зрения безнравственным признавались такие явления, как использование нелегального доступа

к ресурсам Интернета, препятствование легальному доступу, растрата интеллектуальных и информационных ресурсов через такие действия; нарушение целостности информации, находящейся в открытом доступе, а также нарушение тайны личной жизни других пользователей. Этими требованиями впервые был очерчен значительный круг проблем сетевой жизни, которые можно назвать нравственными. Позже они уточнялись, находили новые трактовки, однако можно утверждать, что в основе всех моральных затруднений, находящихся в поле внимания этики Интернета, лежит одна фундаментальная дилемма. Ее можно сформулировать в виде следующего вопроса: «Является ли сетевое пространство естественным продолжением нашей обычной, повседневной реальности, где действуют привычные всем моральные устои, или же оно есть особенный мир, где существуют собственные законы и ценности»? От ответа на этот вопрос зависит способ решения всех частных дилемм, начиная от смысла и назначения самой Сети, заканчивая обсуждением меры допустимого в виртуальном общении.

Этическое осмысление различных сторон жизни Интернета началось с момента его зарождения. Уже тогда стало понятным, что ряд важнейших особенностей Сети неизбежно обернется кризисными явлениями в сфере общественной морали. Как правило, указывают следующие характеристики:

1) глобальность — возможность вести диалог с многочисленными культурами, а также контркультурами, что приводит к релятивизации ценностей, размыванию границ дозволенного и недозволенного;

2) анонимность, выраженная в соблазне скрываться за вымышленными именами и, на первый взгляд, безнаказанно вредить;

3) быстрая воспроизводимость данных, молниеносное распространение информации, что влечет за собой не только возможности распространения порочных явлений, но также и неспособность рядового пользователя отличить достоверные сведения от недостоверных. Сюда же следует отнести появление элементарных способов махинаций с интеллектуальной собственностью и авторским правом;

4) широкая доступность, граничащая с агрессивным навязыванием; по сути, Сеть не выдвигает даже самых простых

требований к возрастному, культурному, интеллектуальному и нравственному уровню пользователя;

5) интерактивность, связанная с появлением многочисленных способов общения, целый ряд которых носит враждебный, унижающий достоинство личности характер;

6) наконец, ощущение бесконтрольности, а значит — вседозволенности.

Указанные сущностные черты сетевого пространства позволили миллионам людей изначально увидеть в нем возможность дополнительной свободы, в том числе от социального контроля и моральных требований. Получалось, что Интернет внушает человеку соблазн совершить то, на что в реальной жизни он бы никогда не решился. Этот очевидный вывод потребовал начать осмысление сетевых процессов с точки зрения того, как можно предотвратить нарастание нравственного кризиса.

### **3. Кодексы компьютерной этики:**

#### **общая характеристика основополагающих принципов**

Компьютерная этика, по сути, связана с решением прикладных проблем преимущественно в тех областях, отношения в которых не регулируются законодательно. Ее цель состоит в том, чтобы достигнуть практически применимого решения на основе некоторых этических принципов и правил обобщенного характера, но важное место занимает и анализ конкретных случаев. Наиболее яркое свое воплощение компьютерная этика получила в области разработки кодексов. В США первый кодекс компьютерной этики был разработан в 1979 г. Принятие кодекса было продиктовано пониманием того, что инженеры, ученые и технологи результатами своей деятельности определяют качество и условия жизни всех людей в информационном обществе. Поэтому в преамбуле кодекса подчеркивается жизненно важная необходимость соблюдения всех норм этики при разработке и эксплуатации средств информационных технологий. Впоследствии были разработаны и приняты кодексы во многих других организациях США, связанных со сферой информационных технологий, таких как «Ассоциация разработчиков компьютерных технологий» (АСМ), «Ассоциация менеджеров информационных

технологий» (DPMA), «Ассоциация пользователей информационных технологий в США» (1ТАА), «Ассоциация сертифицированных компьютерных профессионалов» (ICCP). На основе этических стандартов, используемых в кодексах, Международная федерация по информационным технологиям (IFIP) рекомендовала принять кодексы компьютерной этики национальным организациям других стран с учетом местных культурных и этических традиций.

Предварительные исследования по данной проблеме показали, что практически все существующие кодексы по компьютерной этике опираются на общечеловеческие ценности. Они не регламентируют выполнение конкретных действий, совершаемых в той или иной ситуации, а создают основу для принятия индивидуальных нравственных решений. Особую важность выполнение норм моральных кодексов приобретает в тех областях профессиональной деятельности людей, в которых они имеют дело с конфиденциальной информацией, например, в банковской сфере или сфере здравоохранения. Это связано не только с тем, что появляется соблазн использовать приватную информацию в своих корыстных целях, но и с высокой ценой возможных ошибок, совершаемых без злого умысла, просто по невнимательности.

Указанные принципы нашли отражение в «Национальном кодексе деятельности в области информатики и телекоммуникаций», разработанном Торгово-промышленной палатой Российской Федерации в 1996 г., но основное его содержание связано с регламентацией, прежде всего, экономических и правовых отношений в сфере информационных технологий. Согласно этому кодексу, в котором нравственные установки отражены лишь косвенным образом, юридические и физические лица, действующие в области информатики и телекоммуникаций, добровольно принимают на себя следующие бессрочные обязательства: 1) не производить, не копировать и не использовать программные и технические средства, не приобретенные на законных основаниях; 2) не нарушать признанные нормы авторского права; 3) не нарушать тайны передачи сообщений, не практиковать вскрытие информационных систем и сетей передачи данных; 4) не извлекать прибыль от использования товарного знака, принадлежащего другой фирме или продукции.

Действенность подобных кодексов во многом определяется уровнем самосознания каждого индивида, отношением общества к той или иной моральной проблеме, мерой и способом социального воздействия в случаях нарушения предписанных установок. В США, Австралии, Великобритании и некоторых других странах созданы институты, исследующие проблемы социального воздействия компьютерных технологий на личность и общество, разрабатывающие соответствующие рекомендации и методы их внедрения в общественное сознание, в учебных заведениях вводятся специальные курсы по компьютерной (информационной) этике. Нормы и принципы, изложенные в различных кодексах, отражают прикладной характер компьютерной этики. В их основе лежат некоторые традиционные, общепринятые этические представления, выступающие критерием оценки отдельных поступков.

### **Выводы**

1. Инфоэтика — дисциплина, исследующая моральные проблемы, возникающие в связи с развитием и применением информационных технологий.

2. Можно выделить следующие направления этических исследований в сфере информационных технологий: компьютерная этика, инфоэтика, виртуальная этика, сетевая этика, киберэтика, нэтикет, корпоративная этика интернет-сообществ (в том числе и научных). Такое многообразие требует выработки этических кодексов в сфере информационных технологий.

3. Традиционные этические представления аксиологичны и антропоцентричны, т. е. они в основном описывают взаимоотношения между людьми, в то время как компьютерная этика не предполагает непосредственной формы этих отношений, и поэтому здесь традиционные принципы этики, в известной степени, неприменимы. Решение прикладных этических проблем в сфере информационных технологий неизбежно приведет к философской рефлексии, которая обеспечит указанной проблематике более высокий теоретический уровень.

## КОНТРОЛЬНЫЕ ВОПРОСЫ

1. Что изучает инфоэтика?
2. Перечислите основные направления этических исследований в сфере информационных технологий.
3. Дайте общую характеристику этических проблем в информационной сфере.
4. Какие положения вы бы внесли в кодекс пользователя Сети?

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

*Барлоу Дж. П.* Декларация независимости киберпространства / Дж. П. Барлоу [Электронный ресурс]. URL: <http://www.uis.kiev.ua/russian/win/~xyz/declare.rus.html> (дата обращения: 11.11.2011).

*Бондаренко О.* Электронная культура – смерть или воскрешение? / О. Бондаренко [Электронный ресурс]. URL: <http://www.isn.ru/info/seminar-doc/elcult.doc> (дата обращения: 11.11.2011).

*Дацюк С.* От идеологии к теории Интернет / С. Дацюк [Электронный ресурс]. URL: <http://www.zhurnal.ru/5/theory.htm> (дата обращения: 11.11.2011).

*Емелин В.* Глобальная сеть и киберкультура / В. Емелин [Электронный ресурс]. URL: [http://www.geocities.com/emelin\\_vadim/cyberculture.htm](http://www.geocities.com/emelin_vadim/cyberculture.htm) (дата обращения: 11.11.2011).

Интернет – Культура – Этика : материалы VIII Энгельмейеровских чтений, окт. – нояб. 2005 г. Москва ; Дубна, 2006.

*Кастельс М.* Галактика Интернет: размышления об Интернете, бизнесе и обществе / М. Кастельс ; [пер. с англ. А. Матвеева ; под ред. В. Харитоновой]. Екатеринбург : У-Фактория ; Изд-во Гуманит. ун-та, 2004. 327 с.

*Кастельс М.* Информационная эпоха: экономика, общество и культура / М. Кастельс ; ред. пер. О. И. Шкаратан. М. : Гос. ун-т – Высш. школа экономики, 2000. 607 с.

Прикладная этика : учеб. пособие / под общ. ред. И. Л. Зеленковой. Минск : ТетраСистемс, 2002. 342 с.

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ К ЧАСТИ 2

*Андерсон Р.* «Акулы» и «дельфины»: Психология и этика российско-американского делового партнерства / Р. Андерсон, П. Н. Шихирев. М. : Дело Лтд., 1994. 208 с.

*Архангельская М. Д.* Бизнес-этикет, или Игра по правилам: правила, принципы, рекомендации / М. Д. Архангельская. М. : Эксмо, 2002. 159 с.

*Бакштановский В. И.* Этика профессии: миссия, кодекс, поступок / В. И. Бакштановский, Ю. В. Согомонов ; Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Тюм. гос. нефтегаз. ун-т» [и др.]. Тюмень : [б. и.], 2005. 379 с.

*Ботавина Р. Н.* Этика деловых отношений : учеб. пособие для студентов, обуч. по экон. спец. / Р. Н. Ботавина. М. : Финансы и статистика, 2003. 208 с.

*Гусейнов А. А.* Золотое правило нравственности / А. А. Гусейнов. М. : Молодая гвардия, 1988. 271 с.

*Гусейнов А. А.* Этика : учебник для студентов вузов / А. А. Гусейнов, Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 472 с.

*Де Джордж Р. Т.* Деловая этика / Р. Т. Де Джордж ; пер. с англ. Р. И. Столпера. СПб. ; М. : Экон. школа ; Прогресс, 2001. Т. 1. 496 с.

*Дробницкий О. Г.* Моральная философия : избр. тр. / О. Г. Дробницкий ; сост. Р. Г. Апресян. М. : Гардарики, 2002. 523 с.

*Золотухина-Аболина Е. В.* Современная этика : учеб. пособие для студентов вузов / Е. В. Золотухина-Аболина. Москва ; Ростов н/Д : МарТ, 2005. 413 с.

*Иодль Ф.* История этики в новой философии. Кант и этика в девятнадцатом столетии / Ф. Иодль ; пер. с нем. под ред. В. С. Соловьева. М. : [ЛИБРОКОМ], 2011. 516 с.

*Коновалова Л. В.* Прикладная этика (по материалам западной литературы) / Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : [б. и.], 1998. Вып. 1 : Биоэтика и экоэтика. 216 с.

*Кьеркегор С.* Страх и трепет / С. Кьеркегор ; пер. с дат. Н. В. Исаева, С. А. Исаев. М. : Республика, 1993. 383 с.

*Макинтайр А.* После добродетели: исследования теории / А. Макинтайр ; пер. В. В. Целищев. Москва ; Екатеринбург : Акад. проект ; Деловая книга, 2000. 382 с.

*Мильнер-Иринин Я. А.* Этика, или Принципы истинной человечности / Я. А. Мильнер-Иринин. М. : Наука, 1999. 520 с.

*Сабиров В. Ш.* Этика и нравственная жизнь человека : моногр. / В. Ш. Сабиров, О. С. Соина. СПб. : Дмитрий Буланин, 2010. 486 с.

*Уткин Э. А.* Этика бизнеса : учебник для вузов / Э. А. Уткин. М. : Зерцало, 2001. 254 с.

*Фромм Э.* Человек для себя: исследование психологических проблем этики / Э. Фромм. Минск : Коллегиум, 1992. 253 с.

*Швейцер А.* Культура и этика / А. Швейцер ; пер. с нем. Н. А. Захарченко, Г. В. Колшанский ; ред., авт. предисл. В. А. Карпушин. М. : Прогресс, 1973. 343 с.

Этика : учебник для студентов филос. фак. вузов / А. А. Гусейнов, Е. Л. Дубко, С. Ф. Анисимов и др. ; под общ. ред. А. А. Гусейнова и Е. Л. Дубко. М. : Гардарики, 2000. 493 с.

Этика : энцикл. словарь / [С. С. Аверинцев, И. Ю. Алексеева, Р. Г. Апресян и др.] ; под ред. Р. Г. Апресяна и А. А. Гусейнова ; Ин-т философии Рос. акад. наук. М. : Гардарики, 2001. 669 с.

# СОДЕРЖАНИЕ

## Часть 1. Основы эстетики

Предисловие .....	5
Лекция 1. Эстетика как наука .....	10
Лекция 2. Сущность эстетического .....	19
Лекция 3. Основные эстетические ценности .....	33
Лекция 4. Феномен, сущность и социокультурные функции искусства .....	51
Лекция 5. Производство искусства. Специфика художественного образа. ....	69
Лекция 6. Морфология искусства .....	81
Лекция 7. Специфика современной художественности .....	113
Список рекомендуемой литературы к части 1 .....	129

## Часть 2. Основы этики

Предисловие .....	133
Лекция 1. Этика как практическая философия: предмет, структура, современные проблемы и задачи .....	137
Лекция 2. История этики: основные этапы развития .....	155
Лекция 3. Происхождение морали: от «талиона» к «золотому правилу». Исторические типы морали .....	167
Лекция 4. Сущность и специфика морали. Структура и функции морали .....	183
Лекция 5. Мораль и нравственность: проблема единства и различий .....	197
Лекция 6. Аксиологические категории этики .....	202
Лекция 7. Экзистенциальные категории этики .....	219
Лекция 8. Деловая этика: основные проблемы и задачи .....	236
Лекция 9. Этические проблемы в сфере информационных технологий .....	247
Список рекомендуемой литературы к части 2 .....	257

Учебное издание

## ОСНОВЫ ЭСТЕТИКИ И ЭТИКИ

### Курс лекций

Под общей редакцией Л. А. Закса, Н. К. Эйнгорн

Авторы:

Гудова Маргарита Юрьевна  
Закс Лев Абрамович  
Лебедева Галина Викторовна  
Лисовец Ирина Митрофановна  
Немченко Лилия Михайловна  
Рубцова Елена Валерьевна  
Эйнгорн Нонна Константиновна

Заведующий редакцией	<i>М. А. Овечкина</i>
Редактор	<i>Н. В. Чапаева</i>
Корректор	<i>Н. В. Чапаева</i>
Оригинал-макет	<i>Л. А. Хухаревой</i>

План выпуска 2013 г. Подписано в печать 8.10.2013.  
Формат 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага офсетная. Гарнитура Times.  
Уч.-изд. л. 15,2. Усл. печ. л. 15,3. Тираж 320 экз. Заказ 2000  
Издательство Уральского университета  
620000, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.

Отпечатано в Издательско-полиграфическом центре УрФУ  
620000, Екатеринбург, ул. Тургенева, 4.  
Тел.: + (343) 350-56-64, 350-90-13  
Факс: +7 (343) 358-93-06  
E-mail: [press-urfu@mail.ru](mailto:press-urfu@mail.ru)