

#### ТЕМА 4. ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ. ТИПЫ МЕЖЛИЧНОСТНЫХ ОТНОШЕНИЙ. ВЗАИМОСВЯЗЬ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И ЭТИЧЕСКОГО ТИПОВ ОТНОШЕНИЙ.

Обособляя эстетическое отношение как центральный момент «понимающего общения», феномена человечности, жизненного и художественного со-творчества, Бахтин замечает и такую его двойственность, как «завершённая – открытая». С позиции данной двойственности он рассматривает зависимости эстетического и этического как «поступка творчеством» и «поступка жизнью». Связь данных отношений важна для исследователя потому, что оба они выражают ценностный опыт, но каждое по-своему. Ход его рассуждений позволяет нам (Бахтин прямо этого не делает) прийти к выводу о том, что в обыденном опыте (в жизни) этическое может достаточно далеко отстоять от эстетического, подчинять его себе в логике поступка, в выражении нравственной *ответственности*, извне завершать, оформлять личностные усилия «присутствовать в жизни», находить для этого место и время, таким образом ограничивать, сужать, даже подавлять, но и делать целевым эстетический опыт. В художественном творчестве эстетическое становится ведущим, поглощает этическое, хотя и считается с ним как с необходимыми требованиями творческого поступка – поступка искусством, «художественного делания», поэтики, – следовательно, данные отношения сближаются до тождественности, почему и пользуется Бахтин выражением «этико-эстетическое» («нравственно-эстетическое» – такой «двойной» термин был широко принят и в традиционной отечественной эстетике; собственно, от этой двойственности не могло уйти ни одно обсуждение эстетических явлений в искусстве, художественных категорий). В искусстве эстетическое приобретает завершающие функции – в отличие от жизни, в которой оно никогда не бывает вполне завершено, «систематически ясно и глубоко», как пишет Бахтин, – благодаря семантической самостоятельности художественной формы, её «остраняющим» преобразованиям жизненного (и художественного,

предлежащего) материала, то есть благодаря переакцентуации именно как эстетической. Этическое же, напротив, приобретает новую условность – открытость, как «иллюзорное», связанное с имитацией реальных условий выбора поступка, одновременно с созданием иных места и времени для его осуществления – уже не с позиции жизненной прагматической целесообразности, а с позиции эстетической «целесообразности без цели». Следовательно, входя в эстетическое содержание искусства, этическое завершается и оформляется им. Однако, эстетическое никогда не завершается окончательно и в художественной форме, поскольку окончательная интерпретация смысла невозможна, исходя из природы последнего. Поэтому и завершение этического – как знание художником своего нравственного выбора и знание композиционных возможностей – норм, правил творчества, языковых технических предписаний, жанровых и стилевых требований – искусства – не становится окончательным, но лишь указывает «этос» – место и характер – пребывания смысла как его временное (и временное) условие.

Эстетическое выявляет степень достижения – постижения смысла, его доступность – недоступность человеческому сознанию, усилие приобретения смысла, свободное от других потребностей. Этическое указывает на социальный регламент отношения к смыслу, правильность – не-правильность этого отношения (правоту – не-правомерность), на общественно значимые моменты смыслополагания, на необходимость порядка в смысловых поисках. Поэтому границу между эстетическим и этическим в музыке провести достаточно трудно, и в любом случае она останется условной.

В качестве такой условной границы существует функциональное различие между стилем и жанром, связанное с тем, что каждое из названных явлений по-своему погранично, переходно, при этом они образуют опорную «диалогическую оппозицию» музыкальной формы. Жанр существует между внешними предпосылками музыки – условиями исполнения и восприятия – и музыкой как языком, музыкально-интонационным единством композиции, то есть движется от внемзыкального опыта («из поступка жизнью») в сторону

специфически-музыкального (во «вторую реальность» искусства, к «поступку творчеством»). Стиль возникает между уже сложившимися семантическими знаками музыки и индивидуальным замыслом произведения, совершая целенаправленный выбор музыкальных значений (означений) с тем, чтобы дать им новое толкование, ввести их в новое концептуальное русло, в авторскую модель жанра, которая может приобретать большую степень независимости от последнего. Одновременно, создавая новую смысловую целостность – новую интеграцию смысловых значений, стиль «возвращает» её в жизнь – как бы «через голову» жанра, в качестве самостоятельной семантической (иножанровой, меж-жанровой) модели музыки, которая может быть принята как идея культуры, идеационный образ культуры.

Этическое несёт в себе знание о границах воплощения смысла, эстетическое – понимание этих границ как открытых; «игра границ» в художественной форме происходит как игра завершенности и открытости, в которой у эстетического – двойная роль: оно «подсказывает» целостность, уникальность, «единственность» художественной композиции, то есть единственность, в этом значении неповторимость и неизменность художественного завершения смысла, одновременно обнаруживает «избыточность» смысла, несводимого только к данному художественно-композиционному решению, избыточность «человечности», не уместяющейся в предписанные границы. Таким образом, в искусстве эстетическое берёт на себя «ответственность» – как ответственность за понимание, за многомерность соответствия человеческого поступка «высшим смысловым инстанциям» – «идеальным Над-адресатам». Благодаря эстетическому отношению, искусство становится средством оправдания всех человеческих усилий достичь смысловой полноты жизни – оправдания пониманием...

В силу сказанного очевидно, почему все семантические характеристики искусства (музыки) приобретают эстетическую

направленность и почему данные характеристики, как эстетические, апеллируют к этическим понятиям. Смысл можно рассматривать как явление двойственной природы, несущее и этические меры, и эстетическую «безразмерность». Эстетическое выявляет степень достижения – постижения смысла, его доступность – недоступность человеческому сознанию, усилие приобретения смысла, свободное от других потребностей. Этическое указывает на социальный регламент отношения к смыслу, правильность – не-правильность этого отношения (правоту – не-правомерность), на общественно значимые моменты смыслополагания, на необходимость порядка в смысловых поисках. Поэтому границу между эстетическим и этическим в музыке провести достаточно трудно, и в любом случае она останется условной.

Еще раз укажем, что проблема эстетического оказывается непосредственно связанной с проблемой смысловых приоритетов – (высших, «заветных» смыслов или смысла как высшей идеальной инстанции деятельностных обращений человека, его «хождений в мир») – и ценностного выбора, целеполагания. На пути в «высокую» ноэтическую сферу человеку приходится довольствоваться «подменами» – следовать за заместителями, условными проводниками смыслов; такие проводники, способствующие открытию, доступности далёких целей нашему сознанию, становятся «знаками» эстетического отношения. Указанные смыслы, цели потому могут казаться эстетическими феноменами, доступными лишь в отражённом, вторичном виде (принадлежащими к «миру идей» в концепции Платона), поступающими «в распоряжение» человека в форме переживания, психологического резонанса, то есть открывающимися, прежде всего, пониманию.

Но так или иначе данные смыслы знаменуют предел понимания, ту границу, далее которой человеческий разум пока двинуться не может («Вечность – звук не для земных ушей...»), следовательно, область Неподвижного. Выявляя целесообразность человеческой жизни, её

«последнюю» предназначенность, подобные смыслы приобретают самоинтересованный характер: их ценность для нас заключается в них самих («воплощаемая», по Флоренскому), но она определяет ценностные аспекты той жизненной «работы», в том числе, предметно-материальные результаты её, которая связана с попытками познания и приближения, освоения данных смыслов («воплощённая ценность»). Такие смыслы не могут быть многочисленными: всё, что поднимается высоко, сближается, по справедливому замечанию Тейяра де Шардена.

Природа эстетического объясняется необходимостью овладеть тем, что не поддаётся известным аналогиям, создать представление об отсутствующем – о бессмертии. Эстетическое становится единственной альтернативой *отсутствующего опыта* бессмертия и единственной доступной человеку формой переживания бессмертия, позволяющего приблизиться к представлению о нём. Один из парадоксов человеческого существования состоит в том, что человеку неизвестно (недоступно для познания в наличном реальном опыте) бессмертие, но известно переживание возможности бессмертия (можно сказать резче: дано чувство бессмертия, но не дано само бессмертие); в этом и состоит феномен *понимания неизвестного*. Поэтому эстетическое так или иначе образует «ось» всех смысловых интенций (вспомним, что Мечковская отмечает его особую близость с фидеистическим отношением, то есть со способностью верить, с религиозным мирочувствованием). В этом можно найти разгадку определений искусства как «опыта бессмертия», а музыки как божественного начала, «гармонии сфер», феномена прекрасного и т.д.

Итак, эстетическое в своих пределах выражает устремление к бессмертию как 1) к вечности, 2) к свободе, 3) к наслаждению, 4) к гармонизации всех отношений. В связи с этим возникают религиозная, нравственно-этическая, эмоционально-психологическая и обобщающая ноэтическая проекции эстетического, так сказать, его генерирующие особенности, объясняющие его пограничность, способность входить в

разнообразные контексты человеческих отношений. В связи с этим возникает и особая символическая («символологическая») природа эстетических категорий, без учёта которой определения эстетического и его модификаций становятся бесцельными. (Свидетельством тому могут служить многочисленные работы советских эстетиков, содержащие попытки классификации эстетических категорий. Данные моменты эстетического актуализируют память, игру, любовь (последнюю в значении личностно-фамильярного, «близкого») как феномены культуры и позволяют объяснять генетические свойства музыки на уровне идеационных смысловых структур, а также – выявлять особенности музыкального воздействия, в том числе, катарсиса в музыке, в связи с её «эстетической избыточностью». Под последней подразумевается сопричастность человека «последней» смысловой инстанции – ценностно-позитивно определённой бессмертию и его подвластность человеку – хотя бы в опыте переживания. Такой опыт раскрывается как существование без оппозиций (особое умение, малодоступное вне специфических условий художественного воздействия), позитивное переосмысление местоположения человека в мире, снимающее негативные зависимости личностного «Я», негативизм, омрачённость сознания, сужение восприятия чувствами страха и виновности (греховности) и т.д. В способности музыки непосредственно приобщать человека к такому способу переживания-присутствия в мире выражается «эстетическая доброжелательность», эстетическая доброта, благостность музыки, семантические определения которой находим в работах Г. Гессе, Б. Чичерина, Г. Гадамера, В. Холоповой, ряда других авторов. В этом состоит эстетическое оправдание музыки, которое можно понимать шире – как эстетическое самооправдания человека в бытии.

Эстетическое – этическое – когнитивное (рациональное) – утилитарно-прагматическое – фидеистическое (иррациональное) – интуитивное: данный ряд категорий допускает расширение (увеличение числа понятий), но не сужение. Понятия, входящие в него, выражают две противоположные

тенденции – движение к смыслу и *от* него, иррациональное побуждение и рационализацию осмысленного. К первой тенденции отнесём интуитивное, эстетическое и фидеистическое, ко второй – прагматическое, этическое и когнитивное отношения. Таким образом, первую тенденцию можно определять как непосредственно понимающую, вторую – как опосредованно познающую (интерпретирующую). Н. Мечковская даёт развёрнутую сравнительную характеристику фидеистического и эстетического, свидетельствующую о принципиальной близости природы данных явлений и об их связи с процессами смыслополагания [2]. Однако, о связи данных отношений – как о генетической породнённости веры и понимания (не-понимания) – свидетельствуют многие высказывания, наблюдения, описания, совершённые задолго до наших попыток определить их значение, в том числе ставшие хрестоматийными афоризмы Тертуллиана («верую, ибо абсурдно»), Августина и Св. Ансельма («я верую, чтобы понимать»), Пьера Абеляра («я понимаю, чтобы веровать» [1, 50 – 51]). Подвести итоги этой своеобразной полемики можно словами Августина Аврелия: «Во всех прочих делах мы имеем дело лишь с вероятностью, но когда речь заходит о предметах веры, отпадают всякие «может быть»; *«будем же верить, если не можем уразуметь»* [3, 462, 467]. (Курсив наш – А.С.)

«Понимающее» отношение вне-понятийно и «взывает» к неизвестному, но поэтому и испытывает особую нужду в понятиях – и в особых понятиях, адекватных символизирующему опыту понимания. «Познающие» отношения исходят из известного, стабильного, обращаются к уже подвластному, проверенному в понятиях объёму знания, руководствуются «отражённой» и «отражающей» логикой знания как объективной и могут становиться интерпретирующим (уточняющим, конкретизирующим) началом для «понимающих».

Подобная дихотомия «знающего» и «понимающего» в проекции на личностный психологический опыт позволила современной соционике создать свою теорию «информационного метаболизма», опираясь на четыре

основных его типа (соответственно – четыре типа психологического доминирования) – логический, этический, сенсорный и интуитивный (существенно трансформирующими юнговские представления о психологических архетипах как о мыслительном, эмоциональном, ощущающем и интуитивном), из которых два первых и два последних образуют, по описанию, вышеназванные отношения. Процессы информационного обмена – усвоения – отдачи (ответа), то есть, коммуникации, которая осуществляется благодаря личностным «каналам» и регулятивным психологическим возможностям индивидуального человеческого сознания, по соционическим представлениям *всегда являются диалогическими*. Соционика (в лице А. Аугустинавичюте) предлагает свою типологию диалога как способа коммуникации, выстроенную как структура интертипных отношений, связанных с законом диады или дополняемости психологических типов.

Как же в связи с вышеизложенным можно классифицировать явление ноэтического?

Ноэтическое в культуре существует как проблема высших, «предельных» («последних») смысловых границ, следовательно, и как проблема иерархии смыслов, их соотносённости со значениями, проблема выбора «смысловой инстанции», Третьего в диалоге (Над-адресата), в таком своём качестве предопределяя тип, форму диалога. С этой точки зрения, у разных видов художественного творчества возникают различные возможности, продиктованные природой того или иного вида искусства. В музыкознании ещё не предпринята попытка семантического подхода с данной – ноэтической – точки зрения, а между тем она представляется наиболее продуктивной.

#### **СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:**

1. Аверинцев С. Вера // С.С. Аверинцев. Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і літера, 1999. – С. 51–52.



2. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Агенство «ФАИР», 1998. – 352с.
3. Таранов П. Августин Аврелий (Блаженный) // П.Таранов. 120 философов. Жизнь. Судьба. Учение. – Симферополь: Таврия, 1996. – Т.1. – С. 462–481.