

УДК 165:159.937

Гмиря С.С., старший викладач кафедри музичного мистецтва, Інститут педагогічної освіти Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського (Україна, Миколаїв), gmyria@mail.ru

Художньо–естетичний стереотип як фактор, що опосередковує сприймання художнього твору

Розглядається проблема співвідношення критичного і некритичного сприйняття в процесі художньо–естетичної комунікації, намічаються деякі аспекти вивчення впливу механізму стереотипізації на характер засвоєння естетичної інформації.

Ключові слова: художньо–естетичний стереотип, художньо–естетична комунікація, критичність сприйняття.

Gmyria S.S., senior teacher of the Department of musical art, Institute of pedagogical education of Nikolaev National University by V.A. Suhomlinsky (Ukraine, Nikolaev), gmyria@mail.ru

Artistic–aesthetic stereotype as a factor which mediates the perception of the artwork

An article touches upon the problem of correlation of critical and noncritical components of perception in the process of artistic and aesthetic communications. There are outlined some aspects of studying the influence of stereotypification on the character of mastering of aesthetic information.

The cognitive component is an essential part of the process of aesthetic communication. A necessary precondition for studying the process of circulation of artistic and aesthetic information in society is identification of the cognitive component of the process of artistic communication and carrying out a structural analysis of it. Consequently, it is important to study the mechanism of stereotyping, which substantially influences the process of the artistic communication.

There is also raised a question of dependence of an optimum level of perception criticality on a perceptual modality in this article. In particular, a process of aesthetical perception in the field of various kinds of art (such as music, literature, visual arts) had undergone to consideration.

Stereotypical mechanisms of aesthetic perception can be attributed to the elements of individual experience, which may be considered as aprioristic cognitive schema necessary to ensure the adequate process of recoding of art information at a subjective level.

Keywords: artistic–aesthetic stereotype, artistic–aesthetic communication, critical perception.

Гмиря С.С., старший преподаватель кафедры музыкального искусства, Институт педагогического образования ННУ им. В.А. Сухомлинского (Украина, Николаев), gmyria@mail.ru

Художественно–эстетический стереотип как фактор, опосредующий восприятие художественного произведения

Рассматривается проблема соотношения критического и некритического восприятия в процессе художественно–эстетической коммуникации, намечаются некоторые аспекты изучения влияния механизма стереотипизации на характер усвоения эстетической информации.

Ключевые слова: художественно–эстетический стереотип, художественно–эстетическая коммуникация, критичность восприятия.

(стаття друкується мовою оригіналу)

Эстетическое восприятие имеет многоуровневую структуру: наряду с обязательным для процесса художественной коммуникации эмоциональным компонентом важной его составляющей является компонент когнитивный. Постигание смысла художественного произведения на рациональном уровне не только делает более полным освоение конкретной художественной ценности, но и, будучи включенным в целостную структуру художественно–эстетической коммуникации в системе «субъект – произведение искусства», усиливает эмоциональную составляющую этого общения и придает ей новое качество. В акте художественного общения, общения с искусством и через искусство, практически невозможно отделить эмоциональную составляющую от когнитивной, они диалектически взаимосвязаны и далеко не всегда фиксируются в сознании самого субъекта на рефлексивном уровне, особенно в тех случаях, когда слово не является фактором, опосредующим такое общение. Это относится, например, к восприятию музыкальных произведений или творений живописцев, архитекторов. Да, впрочем, для самого воспринимающего художественно–эстетическую информацию это и не так важно, поскольку не влияет на качество непосредственного воздействия произведения искусства на него. Однако необходимость дифференциации элементов процесса восприятия и анализа его структуры возникает в тех случаях,

когда сам акт художественной коммуникации становится объектом рассмотрения извне (например, когда нужно решать задачи, связанные с эстетической оценкой тех или иных художественных произведений). Изучение процессов циркуляции художественно–эстетической информации в социуме предполагает выявление и структурный анализ их когнитивной составляющей, чем и определяется актуальность исследования механизма стереотипизации, который, на наш взгляд, существенно влияет на характер протекания художественной коммуникации.

Целью нашего исследования являются выяснение той функции, которую выполняет художественно–эстетический стереотип в осуществлении процесса восприятия художественного произведения, и выявление особенностей механизма стереотипизации как необходимого условия художественно–эстетической коммуникации.

Начало изучению стереотипа как фактора, влияющего на характер протекания социальной коммуникации, положил У.Липпман в 20–е годы XX столетия. Введенный им термин «стереотип» изначально использовался при анализе социальных процессов, связанных с взаимодействием и взаимовлиянием различных культур, помогаая лучше понять характер межнационального дискурса и выявить социально–психологические механизмы национальной самоидентификации. Однако уже в монографии «Общественное мнение» (то есть в той работе, где он и появился) термин применяется не только в границах социологического анализа, но и как инструмент, позволяющий прояснить некоторые аспекты процесса формирования мировоззрения у каждого отдельно взятого индивида (иначе говоря, его применение переводится в плоскость изучения когнитивных процессов личности). В дальнейшем термин «стереотип» стали широко использовать при анализе социальных явлений (представители социологии, социальной психологии и социолингвистики (работы И.С. Кона, Ю.А. Сорокина, Н.В. Уфимцева, Н.А. Ерофеева и др.). Наметилась также и тенденция приближения к пониманию роли стереотипа в восприятии художественно–эстетической информации среди ученых – представителей того направления в эстетической науке, которое определяется сейчас как рецептивная эстетика. В частности, представители Костанцкой школы утверждают, что восприятие реципиента имеет индивидуальную и индивидуально–возрастную обусловленность. Еще дальше в этом направлении продвинулись некоторые ученые, проводящие исследования в области музыкальной семиотики (М.Арановский, А.С. Молчанов и др.). Однако проблема выяснения истинного значения роли стереотипа в процессе постижения смысла художественного произведения еще далека, на наш взгляд, от окончательного разрешения. В данной статье предпринята попытка выявить некоторые особенности механизма стереотипизации как компонента, который входит в структуру художественной коммуникации и, как нам представляется, в значительной степени определяет характер усвоения художественно–эстетической информации.

В литературе часто стереотип трактуется как фактор, ограничивающий интеллектуальную активность индивида, как антипод творческому началу. И действительно, в случае, когда все интеллектуальные операции и перцептивные действия жестко алгоритмизированы, подчинены определенной четко заданной схеме, вряд ли можно предположить возможность актуализации, даже на самом низком уровне, творческого потенциала личности. Усвоенная и закрепленная последовательность действий, характерная для сформированного стереотипа, обычно свернута и автоматизирована, что делает необязательным контроль сознания на всех стадиях процесса получения информации реципиентом, снижает (и иногда весьма значительно) критичность восприятия. Логично поэтому предположить, что должна наблюдаться определенная зависимость, корреляция между степенью, глубиной стереотипизации когнитивного процесса и уровнем критичности восприятия, характеризующим этот процесс. Однако поспешно и неправильно было бы на этом основании делать вывод о том, что стереотип всегда затрудняет процесс художественной

коммуникации и что качественное, эффективное восприятие художественных ценностей обязательно должно характеризоваться высоким уровнем критичности. Более того, сама по себе критичность предполагает строгое ограничение рамками когнитивных стереотипов, в значительной мере определяющих и направляющих познавательные процессы личности. Прежде чем приступить к поиску ответа на вопрос о том, каков же на самом деле механизм опосредования процесса художественного восприятия стереотипом, необходимо определить, какое конкретное значение имеет этот термин в контексте художественно-коммуникативной ситуации.

Художественно-эстетическое восприятие образное в своей основе. Именно моделирование во внутреннем плане художественного образа является базисным элементом художественно-эстетической коммуникации. При этом образное мышление дополняется абстрактным, словесно-логическим (или опосредуется им). Общеизвестно, что любое, в том числе и эстетическое, восприятие зависит от знаний, личностных характеристик и мировоззрения субъекта, от его интересов, потребностей и ожиданий; еще в первой половине 19 века Иоганн Фридрих Герbart ввел понятие апперцепции в психологическую науку [4]. Он, кстати, изучал и закономерности эстетического (в частности, музыкального) восприятия. В своей работе «Психологические исследования», изданной в 1839 году, он указывал на то, что музыкальное мышление – это нечто такое, чем психика апперцептивно предвосхищает и дополняет слуховые восприятия.

Искусство как форма общественного сознания реально существует и функционирует в контексте социально-эстетической коммуникации, причем в структуру циркуляции художественно-эстетической информации в обществе включены как обязательные элементы первичная творческая деятельность, трансляция эстетической информации и восприятие, в процессе которого происходит субъектное присвоение, интерпретация этой информации. Для нас важным является вопрос о том, как соотносятся инвариантная информация, изначально заложенная автором в художественное произведение, и вариативная, зависящая от личного опыта воспринимающего и обуславливающая индивидуальную неповторимость субъективно-личностной интерпретации художественного образа. Отмечая диалектическое единство и взаимозависимость этих двух компонентов, Ю.Б. Боров в своей книге «Эстетика» (2002) писал, что социальное бытие искусства следует трактовать как «проявление эстетического смысла и эстетической ценности художественного текста в процессе «диалога» жизненного и художественного опыта автора с опытом реципиента (= воспринимающего читателя, зрителя или слушателя)» [3, с.19].

Функция искусства как формы общественного сознания состоит в отражении действительности, и этот процесс совершается специфическим, присущим только ему образом – через посредство художественного образа, важнейшим компонентом которого является эмоциональная составляющая. Циркуляция художественно-эстетической информации в обществе по некоторым своим характеристикам существенно отличается от процесса обмена научно-теоретической информацией; в частности, различны психологические механизмы усвоения этой информации субъектом, включенным в процесс коммуникации. Любое художественно-эстетическое воздействие в значительной мере суггестивно, изначально установка делается на некритичное восприятие. Ведь постижение сути художественного произведения во многом определяется механизмом интроекции (в рамках эмпатии), что предполагает некоторое отстранение от своего «Я» для того, чтобы как бы частично ассимилировать «Я» творца, в той или иной мере спроецированное, привнесенное в созданное им художественное произведение. Значит ли это, что критический анализ вообще не присутствует при восприятии художественно-эстетической информации? Очевидный ответ – это не так. Однако задача, и отнюдь не простая, состоит в том, чтобы выяснить, в какой мере элемент анали-

тически-критического восприятия органичен и необходим субъекту, включенному в процесс художественной коммуникации, и где та черта, за которой происходит переход качества в свою противоположность. Важно попытаться определить, когда, при каких условиях вместо фактора, оптимизирующего усвоение информации и, возможно, включение ее в тезаурус воспринимающего субъекта, критичность становится тормозом, снижающим эффективность такой коммуникации.

Для решения поставленной задачи необходимо ответить на ряд естественно возникающих вопросов, и первый из них – насколько коррелирует степень полезной (если так можно выразиться) критичности с доминирующей социальной функцией конкретного акта художественной коммуникации, применительно именно к данному субъекту и именно в данный момент его субъективного времени.

Второй, очень существенный вопрос – какова зависимость уровня оптимальной степени критичности от модальности восприятия, от жанровой специфичности произведения, от характеристики тех каналов, по которым осуществляется присвоение субъектом индивидуально, личностно значимой для него художественно-эстетической информации и, следовательно, происходит процесс дальнейшей привязки его к актуальной, конкретной социокультурной среде. Интересно также попытаться выяснить, в каких случаях (речь, естественно, идет о дифференцировании фактора критичности восприятия) художественная информация не просто оказывается случайной, рядовой, не оказывающей заметного влияния на внутреннюю структуру личности воспринимающего субъекта, и когда она, напротив, вследствие приобретения индивидуальной значимости, входит в его тезаурус. Иначе говоря, нужно проследить, как социально ценное становится индивидуально ценным, и насколько важна здесь роль участия активного критического сознания.

Если сопоставить различные виды искусства, можно выделить те из них, которые априорно предполагают большую степень критичности процессов индивидуальной ассимиляции, определяющих характер распределения конкретных художественных ценностей. Безусловно, лидирующие позиции здесь занимает художественная литература, поскольку она использует слово в качестве единственного материала, а ведь именно слово как таковое является главным инструментом абстрагирования и, соответственно, предполагает активную аналитико-синтетическую деятельность сознания. Кроме того, существуют виды искусства, где использование слова играет важную роль в создании художественного образа – это, в частности, театр, киноискусство, а также музыкальные жанры, предполагающие синтез музыки и слова; к ним относятся, например, опера, оперетта, мюзикл, песня, романс. При восприятии произведения обязательным является этап перекодирования словесно-логической информации в образную (зрительную, слуховую, тактильную). Эмоции автора либо героев литературного произведения, их состояния, отношения и т.д. – все это не воспринимается читателем непосредственно, а интерпретируется, расшифровывается на индивидуально-личностном уровне. При этом происходит процесс перехода изначально вербализованной автором информации в генетически более раннюю и более соответствующую природе объекта форму (образов, ощущений, эмоций).

В пластических видах искусства, таких, например, как живопись, графика, архитектура, в основе создания художественного образа лежит восприятие визуальной информации. Линия, фактура, цвет, объем – все эти элементы усваиваются в онтогенезе на ранней ступени развития психики, еще в доречевой период. Обобщение, абстракция, мотивированная эстетическая оценка произведения изобразительного искусства, сопряженные с рефлексией, необходимым элементом которой в данном случае является внутренний дискурс, характеризуют достаточно высокий уровень эстетического восприятия, опосредованного словом. Однако на более элементарном уровне постижения смысла и, тем более, чисто эмоциональный отклик на

произведение вовсе не предполагают наличие словесно-логического компонента в структуре художественно-эстетической коммуникации. Значит ли это, что в этом случае эстетическое впечатление от художественного произведения не опосредуется внутренними когнитивными процессами? Рудольф Арнхейм, известный американский ученый, изучающий психологию визуального восприятия, считает, что сама форма является основным носителем информации об эстетическом объекте, причем не только о его назначении, но и о внутренних процессах, характеризующих данный объект и имплицитно проявляющихся во внешних визуальных признаках. Такая интерпретация объекта пластического искусства возможна лишь в том случае, если она не механистична и не сводится к регистрации и суммированию отдельных сенсорных элементов, а активно участвует в построении образа объекта (гештальта) в психике зрителя. Естественно предположить, что подобная психическая активность предполагает наличие определенных внутренних условий, определяющих характер процесса эстетического восприятия (в эстетической литературе их часто достаточно неконкретно называют личным опытом субъекта). Действительно, человек воспринимает художественные произведения через призму своего жизненного опыта, и вторичный художественный образ часто значительно отличается от первичного, созданного автором. Недаром А.А. Потебня охарактеризовал понимание воспринимаемого художественного текста как «разумение по-своему». Вообще же «художественное восприятие – это взаимоотношение произведения искусства и реципиента, которое зависит от субъективных особенностей последнего... Субъективные аспекты восприятия определяются индивидуальными особенностями, присущими данному человеку: дарованием, фантазией, памятью, личным опытом, запасом жизненных и художественных впечатлений, культурной подготовкой» [3, с.440].

Остановимся более детально на тех элементах индивидуального эстетического опыта, которые целесообразно отнести к категории стереотипов, то есть специальных психических образований или механизмов, организующих известным образом процесс эстетического восприятия и придающих ему определенную направленность. Термин этот в социологии впервые использовал У.Липпман; еще в 1922 году в своей работе «Общественное мнение» он писал, что в окружающей нас реальности мы, прежде всего, обращаем внимание на то, что «уже было определено нашей культурой. Мы воспринимаем предметы через стереотипы нашей культуры» [6, с.97]. При этом он сделал вывод о том, что «картинки мира» в сознании человека позволяют ему экономить усилия при восприятии. Ю.А. Сорокин выделил в понятии «стереотип» поведенческий аспект, акцентируя внимание на том, что стереотипное поведение в коммуникативной сфере предполагает следование определенным семиотическим моделям. Характеризуя социальный стереотип как «определенное представление о действительности или ее элемент с позиции «наивного», обыденного сознания» [11, с.72], Ю.Е. Прохоров связывает его формирование с функционированием «мы-образа».

Существуют различные типы структур, схематизирующих наши представления о внешнем мире; к ним относятся, например, так называемые фреймы, сценарии, скрипты. М.Мински, который и ввел в научный обиход термин «фрейм», определяет его так: «Фрейм является структурой данных для представления стереотипной ситуации» [9, с.5]. В своей работе «Фреймы для представления знаний» он указывал на то, что человек для ориентации в новых условиях должен опираться на определенные стандартные схемы (образы). С понятием «фрейм» Мински связывал понятие «сценарий», трактуемое им как определенную логическую структуру, используемую при решении той или иной когнитивной задачи.

Следует заметить, что априорные схемы или механизмы восприятия далеко не всегда осознаются, и их влияние на процесс получения и перекодирования информации осуществляется на различных когнитивных уровнях.

В процессе социализации индивид усваивает сенсорные эталоны, и их с полным правом можно охарактеризовать как специфические механизмы психики, стереотипизирующие перцептивно-эстетические процессы. Действительно, общеизвестен, например, тот факт, что представители различных культур по-разному различают цвета и выделяют в них различное количество градаций, оттенков (причиной таких типологических отличий может быть не только социокультурная принадлежность, но и специальная профессиональная тренировка). Известно также, что разным типам культур соответствуют различные общепринятые способы интонирования и использование различных музыкальных систем (предпочтение, отдаваемое пентатонике в традиционной китайской музыке, четвертьтоновое интонирование, характеризующее аутентичное музыкальное исполнительство в Индии и т.д.). Понятно, что подобная типологическая сенсорная дифференциация не может быть объяснена воздействием внутренних психофизиологических факторов, а зависит исключительно от внешних по отношению к каждому отдельно взятому индивиду, но общих для социальной группы социокультурных влияний. С точки зрения Л.А. Венгера в структуру сенсорных способностей входят системы доведенных до автоматизма, интериоризованных и свернутых перцептивных действий (К.В. Тарасова считает, что так формируются любые когнитивные способности). Иначе говоря, базисные элементы восприятия до известной степени алгоритмизированы в процессе социализации, в ходе осуществления определенной художественно-эстетической деятельности, и стереотипность эстетического восприятия в той или иной мере проявляется уже на низшем, сенсорном уровне.

Довольно детальному изучению процессы стереотипизации подверглись в области музыкального восприятия. Так, Р.А. Тельчарова в своей работе «Музыка и культура: личностный подход» (1986), анализируя рациональный уровень музыкального сознания, указывала на то, что для повышения уровня музыкальной культуры индивида очень важно формировать «личностные оценочные представления» [12]. Она сделала вывод о том, что в процессе эстетической деятельности знания превращаются в убеждения, а информированность – в личную музыкально-эстетическую позицию. Иными словами: знания, приобретенные в процессе социальной практики, при известных условиях приобретают новое качество, входя в структуру личности, а это означает, что усвоение определенных стереотипов иногда есть еще и процесс формирования личности. Приобретение знаний не только может быть условием, основанием, базисом для процесса развития способностей. Вновь приобретенные знания сами могут включаться в структуру личности. И особенно значимыми в этом случае оказываются стереотипические знания, поскольку именно они в дальнейшем будут одним из компонентов, осуществляющих функцию организации процесса восприятия информации, в том числе и художественно-эстетического характера.

Лео Абрамович Мазель, изучая проблемы художественного восприятия, пришел к выводу о том, что в искусстве нужно различать диалектически связанные между собой содержательную и коммуникативную стороны. Он писал: «Коммуникативная сторона искусства выполняет задачи весьма различные: обеспечить логичность и стройность произведения, привлечь внимание к важнейшим его моментам, создать оттеняющий их фон..., направить восприятие по надлежащему руслу, вызвать определенные ожидания, оправдать их (нередко с оттяжкой) или обмануть...» [7, с.70–71]. В ходе анализа он выявил конкретные стереотипные способы и приемы, позволяющие достичь указанных целей (использование в музыке устоявшихся принципов и правил структурной организации, влияние жанровой определенности, контрастное сопоставление и т.д.). Ему же принадлежит честь открытия такого принципа художественного воздействия как принцип следования инерции восприятия, источниками которой он считал так называемые общие нормы, то есть особенности синтаксиса, ставшие стереотипными и вызывающие закономер-

ные ожидания у слушателя и позволяющие в той или иной мере прогнозировать музыкальное развитие (психологический механизм антиципации). Важным является следующее его заключение: если бы никакие ожидания слушателей не оправдывались, произведение невозможно было бы понять.

Выводы.

1. Художественно-эстетический стереотип – компонент коммуникативного акта, обязательный для нормального усвоения субъектом художественно-эстетической информации. Он является фактором, который не только облегчает протекание процесса эстетического восприятия, но и по существу делает этот процесс возможным.

2. Стереотипизация эстетического восприятия – неотъемлемый элемент социализации личности, обуславливающий принципиальную возможность формирования у нее эстетического вкуса, способности к эстетической оценке и эстетическому суждению.

3. Каждому виду искусства соответствует своя система художественно-эстетических стереотипов, образующих иерархизированную структуру.

4. Актуализация психологических механизмов, стереотипизирующих процесс усвоения художественно-эстетической информации, влияет на уровень критичности восприятия, причем характер этого влияния неоднозначен. В некоторых ситуациях, при определенных условиях усвоение тех или иных стереотипов не снижает, а, наоборот, повышает уровень критичности восприятия.

Список использованных источников

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: Прогресс, 1974. – 386 с.
2. Берхин Н.В. Специфика искусства (психологический аспект). – М.: Знание, 1984. – 63 с.
3. Боров Ю.Б. Эстетика. – М.: Высшая школа, 2002. – 511 с.
4. Гербарт И.Ф. Психология. – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2007. – 283 с.
5. Ельмслев Луи Прологомены к теории языка: Пер. с англ. / Сост. В.Д. Мазо. – М.: КомКнига, 2006. – 248 с.
6. Липпман Уолтер Общественное мнение / Пер. с англ. Т.В. Барчуновой. – М.: Институт Фонда «Общественное мнение», 2004. – 384 с.
7. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. – М.: Советский композитор, 1991.
8. Маслова В.А. Когнитивная лингвистика. – Минск: ТетраСистемс, 2004. – 256 с.
9. Минский М. Фреймы для представления знаний: Пер. с англ. – М.: Энергия, 1979. – 152 с.
10. Почепцов Г.Г. Теория коммуникации. – М.: «Рефл-бук», 2001. – 656 с.
11. Прохоров Ю.Е. Национальные социокультурные стереотипы речевого общения и их роль в обучении русскому языку иностранцев. – М.: Издательство ЛКИ, 2008. – 224 с.
12. Тельчарова Р.А. Музыка и культура: личностный подход. – М.: Знание, 1986. – 64 с.

References

1. Arnkheim R. Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie. – M.: Progress, 1974. – 386 s.
2. Berkhin N.V. Spetsifika iskusstva (psikhologicheskii aspekt). – M.: Znaniye, 1984. – 63 s.
3. Borev Yu.B. Estetika. – M.: Vysshaya shkola, 2002. – 511 s.
4. Gerbart I.F. Psikhologiya. – M.: Izdatel'skiy dom «Territoriya budushchego», 2007. – 283 s.
5. El'msl'ev Lui Prolegomeny k teorii yazyka: Per. s angl. / Sost. V.D. Mazo. – M.: KomKniga, 2006. – 248 s.
6. Lippman Uolter Obshchestvennoe mnenie / Per. s angl. T.V. Barchunovoy. – M.: Institut Fonda «Obshchestvennoe mnenie», 2004. – 384 s.
7. Mazel' L.A. Voprosy analiza muzyki. – M.: Sovetskiy kompozitor, 1991.
8. Maslova V.A. Kognitivnaya lingvistika. – Minsk: TetraSistems, 2004. – 256 s.
9. Minskiy M. Freymy dlya predstavleniya znaniy: Per s angl. – M.: Energiya, 1979. – 152 s.

10. Pocheptsov G.G. Teoriya kommunikatsii. – M.: «Refл-buk», 2001. – 656 s.

11. Prokhorov Yu.E. Natsional'nye sotsiokul'turnye stereotipy rechevogo obshcheniya i ikh rol' v obuchenii russkomu yazyku inostrantsev. – M.: Izdatel'stvo LKI, 2008. – 224 s.

12. Tel'charova R.A. Muzyka i kul'tura: lichnostnyy podkhod. – M.: Znaniye, 1986. – 64 s.

* * *

УДК 1.174

Садигов Е., доцент кафедры суспільних наук, Азербайджанський медичний університет (Азербайджан, Баку), elbrus.sadigov.72 @ mail.ru

Биоэтика – як філософський предмет

Відзначається, що біоетика як філософський предмет знаходиться в полі знань, яке відрізняється від класичної етики та медицини з кількома специфічними особливостями. Її ясна особливість виходить з інтересу суспільства з метою поліпшення місця проживання людини у зв'язку зі створенням біомедицини і нових технологій в лікуванні. Відзначається, що, перспективи біоетики розширюються завдяки перемішуванню цілей медицини з філософським гуманізмом в її глобальному значенні. Специфіка біоетики полягає також у тому, що вона порівнюється з ще більш великою моральною галуззю наукової етики.

Ключові слова: біоетика, філософія, медицина, суспільство, глобалізація, здоров'я, гуманізм, культура, наука, екологія, право.

Sadigov E., Associate Professor, Department of Social Sciences, Azerbaijan Medical University (Azerbaijan, Baku), elbrus.sadigov.72@mail.ru

Bioethic – as a philosophical science

The article notes that bioethic as a philosophical subject in the field of knowledge that is different from the classical ethics and medicine specific multiple features. It consists of a qualitative feature of public interest in order to improve the habitat of human communication and the creation of new biomedical technologies in the treatment. It is noted that the prospects of bioethics enhanced by mixing the purposes of medicine and philosophical humanism in its global significance. The specifics of bioethics is also the fact that it is being compared with more extensive moral branch of scientific ethics.

Keywords: bioethics, philosophy, medicine, society, globalization, health, humanity, culture, science, ecology, law.

Sadygov E., dozent kafedry obshchestvennykh nauk, Azerbaydzhanskiy meditsinskiy universitet (Azerbaydzhan, Baku), elbrus.sadigov.72@mail.ru

Биоэтика – как философский предмет

Отмечается, что биоэтика как философский предмет находится в поле знаний, которое отличается от классической этики и медицины с несколькими специфическими особенностями. Ее качественная особенность исходит из интереса общества с целью улучшения места обитания человека в связи с созданием биомедицины и новых технологий в лечении. Отмечается, что, перспективы биоэтики расширяются благодаря перемешиванию целей медицины с философским гуманизмом в ее глобальном значении. Специфика биоэтики заключается также в том, что она сравнивается с еще более обширной нравственной отраслью научной этики.

Ключевые слова: биоэтика, философия, медицина, общество, глобаллизация, здоровье, гуманизм, культура, наука, экология, право.

(стаття друкується мовою оригіналу)

Как философский предмет биоэтика является отраслью знания, рядом своих особенностей отличающейся от классической этики и научной этики, а также, от медицинской этики. Ее качественная особенность заключается в увеличении общего интереса к идее улучшения человеческой природы в связи с возникновением биомедицины и новых медицинских лечебных технологий.

Ее перспективы еще больше расширяются благодаря вмешательству медицины в более глобальные вопросы посредством здравоохранения и философского гуманизма. Биоэтика – это форма новой культуры и нового мировоззрения. Специфика биоэтики заключается также в том, что она сравнивается с еще более обширной нравственной отраслью научной этики.

Один из видных представителей западной медицинской этики В.Р. Роттер в 1969 году принес как в медицинскую науку, так и в отрасль этики новый термин – биоэтика. Несмотря на то, что с самых первых дней возникновения этого понятия оно стало причиной различных дискуссий,