

ПРИРОДА ЭСТЕТИЧЕСКОЙ ЦЕННОСТИ

В статье рассматривается генезис понятия «ценность», реконструируемый на основе этимологии обозначающих его слов, показывает соединение трех значений: характеристики внешних свойств вещей и предметов, выступающих как объект ценностного отношения; психологические качества человека, отношения между людьми, их общение, благодаря которому ценности обретают общезначимость

Понятие «ценность» весьма многозначно и поэтому по-разному трактуется даже в одной и той же науке. В нашем рассмотрении мы будем применять это понятие лишь в том значении, в котором оно разработано Л.Н. Столовичем, его учениками и последователями.

В языках всех народов имеются слова, обозначающие объект ценностного отношения и субъективное его переживание и понимание: «ценность», «достоинство», «оценка» и т.д. Происхождение этих слов, раскрываемое их этимологией, позволяет постигнуть первую стихийно сложившуюся общечеловеческую концепцию ценности.

В русской языке «ценность», «оценка» связаны со словом «цена». По мнению лингвиста, первоначально «цена» значит «возмездие», «воздаяние», затем «вира», «штраф», которым искупался ущерб, отсюда цена вообще – «стоимость чего либо». *

Проанализировав значение слова «ценность» на санскритском, латинском, готском, К. Маркс делает вывод, что данное понятие означает не что иное, как потребительскую стоимость вещей для человека, такие их свойства, которые делают их полезными или приятными для человека.

Генезис понятия «ценность», реконструируемый на основе этимологии обозначающих его слов, показывает, что в нем соединились три значения: характеристика внешних свойств вещей и предметов, выступающих как объект ценностного отношения, психологические качества человека, являющегося субъектом этого отношения; отношения между людьми, их общение, благодаря которому ценности обретают общезначимость. (8).

По словам Кагана М.С., «ценность» не может быть ни материальной, ни духовной, она лежит в другом измерении, чем он-

тологические характеристики «материальное» и «духовное». Ценность возникает в человеческой деятельности как момент ценностной связи «объект – субъект» (т.е. для какого субъекта данный объект обладает ценностью), а также обозначает связь любых объектов именно с субъективностью человека, класса, нации, т.е. с их осознанием и самопознанием, с их социокультурными, сверхбиологическими потребностями и идеалами, с их свободным выбором, что отвечает этим идеалам, интересам, духовным потребностям.

Таким образом, по Кагану, ценность есть феномен культуры, и в истории культуры укоренен весь причудливо прихотливый ход развития ценностного сознания человечества, связанный с непрекращающейся переоценкой ценностей и столкновениями противоположных ценностных представлений (5, с. 22).

Если ценность есть значение объекта для субъекта, то типы ценностей могут определяться: типологией субъекта, типологией объектов, типологией потребностей, которые порождают ту или иную форму субъективации объектов. Первое направление такого типологического анализа уже было выявлено в связи с характеристикой типов субъекта и привело к выделению типов ценности, различающихся по своему масштабу: ценности личности, группы, социума, человечества. Второе направление типологического анализа ценностей – по характеру их носителей – позволяет различать другие типы ценностей: ценность природных явлений, социальных институтов, предметов культуры и ценность самого человека, его облика и духовной сути, его поведения и действий.

Вместе с тем деятельность человека опосредуется не генетически передаваемым ин-

*Преображенский А.Г. Этимологический словарь русского языка. М., 1910 – 1914. Т.2. С.46.

стинктом, а добываемыми знаниями, поэтому первой социокультурной потребностью, по мнению Кагана, является потребность в знаниях, т.е. ценность знания.

Поскольку деятельность человека целенаправленна и всякий практический акт предваряется выработкой «модели потребного будущего», по словам Берштейна Н.А., постольку он жизненно нуждается в таких моделях – проектах, идеалах образов еще не существующего, но желаемого и реализуемого.

Так складываются ценности идеалов, целей, мечтаний, плодов воображения, выступающие в конкретных формах.

До тех пор, пока «модели потребного будущего» были неизбежно фантастическими, мифологическими, они обладали религиозной ценностью. По мере того как эти модели становились реализуемыми, так или иначе, образами земной жизни людей, на почве рождались политические ценности.

В той мере, в какой модели проектируют самого формирующегося человека как личность, они приобретают педагогическую ценность.

Проектирование материальной среды человеческой жизни рождает технические ценности, а преобразование природной среды, в соответствии с потребностями людей, – экологические ценности. Третий тип ценностей порождается потребностью человека в человеке, потребностью общения, так формируются нравственные ценности.

Четвертый тип ценностей порождается потребностью в том образном удвоении реальной человеческой жизни, которое осуществляется художественно-творческой деятельностью человека. Так произведения искусства оцениваются специфическими мерками художественно-эстетической ценности.

Особенность эстетической ценности, давно зафиксированная теоретиками, – универсальность проявления. Эстетическую ценность люди находят в природе и в социальном мире, в облике человека и его поведении, в научных и технических конструкциях, в трудовых процессах, играх, обрядах и, конечно же, в произведениях искусства. Эстетическая ценность как бы надстраивается над любой другой ценностью, «прикладывается к ней», соединяется то с

добром, то со справедливостью, то со священностью, то с истинностью, а то и с полезностью. В связи с этим можно отметить всепроникающий характер эстетической информации, и объясняется это только тем, что универсальная потребность, в соотношении с которой все эти многообразные предметы становятся носителями эстетической ценности. Как показал коллективный опыт человечества и как убеждается в этом каждый отдельный человек в ходе своей жизни, от уровня организованности деятельности зависит ее эффективность, ее коэффициент полезного действия, а, значит, и то эмоциональное удовлетворение, которое она доставляет человеку. Именно поэтому первые каменные орудия труда становились все более упорядоченными, ритмизированными, структурированными. Это сказывалось и на форме создаваемых вещей: симметричной, пропорциональной, расчлененной и объединенной орнаментальным узором.

Так, одну из древнейших антитез в восприятии человеком мира, закреплённую в мифологии, – противоположность космоса и хаоса как гармонической упорядоченности мира, его оформленности, и бесформенности, аморфности, неорганизованности, – человеческое сознание переносило на природу, находя в ней те ценностные свойства, которые раскрывались людям их собственной практической деятельности. Полагаем, так человек обрел способность эмоционально реагировать на оформленность. Организованность, структурность, безотносительно к тому, где и в чем он эти качества находил.

Организованность становилась идеалом совершенной деятельности, ибо чем выше степень ее организованности, тем более свободно действует человек.

Не случайно в истории эстетики красоту так часто связывали, с одной стороны, со свободой, с игрой, с самостоятельностью личности, а с другой – с совершенством или его разновидностями: гармонией, симметрией, единством в многообразии. К. Маркс постоянно употреблял понятие «формировать», т.е. создавать форму, структуру, архитектонику предмета, когда речь шла о деятельности человека «и по законам красоты». Современная техническая эстетика предельно точ-

но фиксирует это понятие – «формообразование».

Связь эстетической ценности с субъектом позволяет понять, почему приобрести такую ценность форма может лишь в соотношении с ее содержанием, а не сама по себе, ибо характер упорядоченности непосредственно зависит от несомого формой содержания от функции предмета или процесса.

Поскольку содержание предмета может нести собственную ценность – нравственную, политическую, познавательную – либо оценивать с точки зрения полезности или приятности, то один и тот же предмет оказывается носителем пользы и красоты или же двух типов ценности – нравственной и эстетической.

Что касается ценностей эстетических, исследователям удалось установить на основе этимологии слов, обозначающих категорию прекрасного на разных языках, что «прекрасное» возникает в потоке ценностного мироотношения человека, представляя собой сплав значений, определяющий вещественно-предметные свойства явлений и в то же время выражающих и эмоциональное отношение к ним человека (8).

Уже в древнейших философских воззрениях употребляются понятия, которые впоследствии были отнесены к различным проявлениям ценности природных и общественных явлений, человеческих деяний и поступков: красота, прекрасное, благо, добро и т.п.

Ценностный по существу подход к миру позволил древним мыслителям осознать единство эстетического и этического.

Ценностное отношение имеет оценочную природу, не познавательную – аналитическую, рассудочную оценку, а оценка положительного и отрицательного значения данного объекта для данного субъекта, и основана она на переживании субъектом этого объекта.

Соответственно эстетическое осмысление действительности, т.е. выявление прекрасного, возвышенного, фиксирующее открываемую данным объектом эстетическую ценность воспринимаемого объекта.

Обоснованная нами необходимость различения ценности и ее носителя в полной мере относится и к художественной ценности. Ее носителем является художественное произве-

дение как некий реальный объект: живопись, архитектурное сооружение, сосуд, ценность которого усиливается в его соотношении с потребностями, установками, идеалами субъекта. Потому-то в истории искусства происходят переоценки ценностей: «художественная ценность не имманентна произведению искусства, но рождается в процессе его культурного функционирования и является, таким образом, феноменом культуры» (5, с.30).

Ценность произведения искусства, рассмотренная целостно, т.е. художественная ценность, несомненно, включает в себя как необходимый свой компонент эстетическую ценность. Более того, выделяют исследователи, она включает ее двояким образом, на предметно-изобразительном и формально-конструктивном уровнях. Так, в той мере, в какой искусство изображает действительность, оно воспроизводит и эстетически ценностный аспект реальности: красоту и величие природы, трагизм и космизм человеческой жизни. Вместе с тем изображает оно предметный мир или не изображает, оно добивается эстетического совершенства своей формы, создавая прекрасные, восхищающие, доставляющие высокое духовное наслаждение, эстетическую радость, пластические, цветовые словесные, жестомимические конструкции.

В начале XX века М. Дессуар, Э. Утитц, Р. Гаманн и другие представители теоретического движения («эстетика и всеобщее искусствознание») показали, что наряду с эстетической функцией у искусства существует целый ряд других – нравственная, религиозная, утилитарно-практическая т.д.

Искусство формирует строй чувств и мыслей людей. Если воспитательное значение других форм общественного сознания носит частный характер: мораль формирует нравственные нормы, политика – политические взгляды, философия – мировоззренческие, наука готовит из человека специалиста, – то искусство воздействует комплексно на ум и сердце, и нет такого уголка человеческого духа, который оно не могло бы затронуть своим влиянием.

Оно является кульминацией не только эстетической деятельности, утверждает Г.Л. Ермаш, но и ее частной сферой – художественной деятельности, в силу того, что оно

не репродуцирует, а открывает и творит новые эстетические и художественные ценности по законам красоты. Искусство «использует» особые «резервы» родовых способностей человека – талант, вдохновение, воображение, мышление, вкус, неповторимо индивидуальное творчество необратимого момента времени, в результате чего возникает результат – единично особенное художественное произведение.

«Контакты искусства с жизнью имеют многоступенчатый характер: искусство – это фиксация и выражение непосредственных впечатлений, искусство – это познание жизни, искусство – это интуиция, искусство – это мышление и воображение, фантазия и творчество». «Эмоциональность» – исторически ранняя и эстетически важная первооснова «художественного образа». В настоящее время в научно-теоретической, методической, искусствоведческой и философской литературе сложилось несколько вариантов раскрытия содержательной стороны понятия «художественный образ».

Не углубляясь в рассмотрение различных трактовок понятия, можно выделить общее в понимании художественного образа как продукта индивидуального творчества в конкретный исторический период. Это сочетание неповторимого временного отрезка и неповторимой личности художника создает образ эпохи через индивидуальное видение. Отсюда и определяющие черты художественного образа, заключающиеся в сочетании индивидуального и всеобщего; рационального и эмоционального; многокомпонентности и при этом целостности образования. Отличительной чертой художественного образа является новизна, возникающая из-за стремления запечатлеть индивидуальное понимание, видение, а, соответственно, и новое неповторимое сочетание, возникающее во взаимодействии человека с миром.

Более полное раскрытие содержательной стороны понятия «художественный образ» требует самостоятельного исследования, поэтому мы проанализируем подробнее лишь становление художественного образа в истории советской и русской эстетики.

В исследованиях 20-х годов художественный образ не выделялся в качестве предмета специального исследования. Изучение образа осуществлялось в процессе постановки и решения более широких проблем.

Только во второй половине 50-х годов была продолжена разработка теории художественного образа. Интересны некоторые высказывания ученых этого периода: так, например, В.С. Асмус писал: «Ошибочны все те эстетические теории, которые отличие образа искусства от понятия науки видят в том, что понятие отражает предмет посредством отвлечения, т.е. абстрактно, а образ реалистического искусства отражает, будто бы, свой предмет во всей полноте его черт, т.е. конкретно» (1). Другой эстетик А.И. Буров утверждал: «Образная форма отражения действительности (конкретно-чувственное, индивидуализированное воспроизведение реальных явлений, процессов), несмотря на то, что она, конечно, свойственна искусству, не является тем существенным признаком искусства, по которому мы можем отличить его от других форм (разновидностей) общественного сознания: она является формальным началом искусства». Буров, по всей видимости, отрицает не образность как специфику искусства, а образы, которые не несут художественных обобщений. По существу он имеет в виду чувственные образы, которые действительно уступают образам искусства по силе и масштабности обобщения и абстрагирования.

Более широко художественный образ исследовался в 60-х годах. В этот период возникают два различных направления. В первом – исследование искусства ведется в тесной связи с исследованиями других форм общественного сознания и деятельности. М.С. Каган пишет по этому поводу: «Эстетика в этом случае осуществляет «выход» в социологию, психологию, семиотику и др. науки с целью разностороннего исследования художественного образа» (5). Во втором – рассматривает узкий предмет изучения эстетики. «Описание художественного образа осуществляется здесь в собственно эстетических и эстетико-искусствоведческих понятиях (Там же). Образная проблематика в целом, и особенно изучение процесса формирования образа, занимает в

этот период важное место не только в эстетике, но и в теории познания и психологии. К 60-м годам относятся попытки объяснить художественный образ в понятиях теории информации одна из таких попыток была сделана В. Зарецким («Образ как информация» – Вопросы литературы, 1963г. №3). Он поясняет, что не всякий знак может приобрести образное значение.

Представления о художественном образе углубились, когда в искусствоведении появилось новое понятие «эмоциональный образ». Образ стал рассматриваться не только гносеологически – как результат отражения, но и аксиологически – как ценность. Это уточнило определение художественного образа, которое было дано, в частности, С.Х. Раппорпортом: «Художественный образ – особая диалектически сложная форма отражения и осмысления жизни в свете объективно складывающегося опыта отношений человека и действительности» (7). Даже неглубокий анализ истории развития теории о художественном образе в эстетике, психологии и искусствоведении дает возможность прийти к выводу, что комплексное исследование в искусстве, осуществляемое эстетикой в «содружестве» с другими науками, представляется важным и необходимым. Это выявляет новые аспекты и грани неисчерпаемого художественного образа и позволяет более глубоко подходить к исследованию процесса его формирования.

Процесс формирования художественного образа совпадает с направлением развития познания: от чувственно-конкретного восприятия, через обобщение к постижению сущности явления. Об этом пишет В.П. Копнин: «Образование художественного образа происходит действительно по общим законам движения познания. А если так, то художник исходит не из готовой идеи, которую воплощает потом в чувственный образ, а из наблюдений над жизнью людей в природе и обществе... Далее он идет к обобщениям, к познанию сущности явлений, но отличным от научного познания путем. Наука от чувственного через абстрактное идет к конкретному в мышлении, к познанию целого в абстракциях, искусство же не порывает с чув-

ственным, оно поднимает его до обобщения большого гносеологического, специального и эстетического значения».

Итак, сам художественный образ является продолжительным и сложным процессом познания, эмоционального сопереживания, переосмысления, активного вмешательства в жизнь, созидания новой идеальной структуры, по сути соответствующей отраженным сторонам жизни.

При исследовании проблем специфики отражения действительности в искусстве, природы искусства, взаимодействия науки и искусства, эстетика рассматривает художественный образ как целостный феномен. Эту целостность образуют два его важнейших познавательных качества: чувственная конкретность, приближающая художественный образ к действительности, а также условность и парадоксальность – атрибуты проектного мышления художника. А.С. Мигунов отмечает, что «целостность художественного образа можно обнаружить при анализе таких его сторон, как изобразительность и выразительность, типизация и идеализация, а также анализируя перспективные построения при отражении действительности в изобразительном искусстве».

Термин «отражение» обозначает содержательный результат, психический образ, который соответствует сущности объекта и выступает в форме научного понятия или художественной интуиции. Исходя из этого отражения, – это и ответная реакция, и деятельность, и практика. В изобразительном искусстве отражение как ответная реакция выражается в возникновении посредством восприятия психического образа в сознании художника. Отражение как деятельность – это поиск путей выражения умозрительного – образа средствами искусства, отражение как практика – воплощение замысла, идеи, художественного образа в произведении.

К. Горанов пишет, что «познание – это отражение действительности, но не всякое отражение является познанием». Далее он уточняет: «познание – это верное отражение действительности в человеческом сознании. Познание, когда оно творческое, – не только отражение, но и создание новой модели мира».

Необходимо отметить, что познание в искусстве – процесс ассоциативный, в котором выявляются не естественные законы, явления, а прежде всего его связи с человеком, его значение для человека. Этот характер художественного познания требует для воссоздания действительности художественной оценки, превращение внутреннего во внешнее, *мышления в деяние*.

Это самый существенный момент рождения художественного образа. Следовательно, отталкиваясь от той действительности, какова она есть, художник в своем предварительном образе (замысле) уже синтезирует и те элементы, которые не имеют ничего общего с первоначальным объектом, но которые значимы для индивидуальной или коллективной жизни, которые ассоциируются с другими событиями.

В художественном процессе превалирует воображение, и ему подчинены абстрактное мышление, воля, эмоции. Оно, по словам М. Кагана, «одновременно открывает и создает, и познает реальный мир и в то же время творит новые «миры». Это единство воображения, мышления, эмоции и деятельности определяет качественное своеобразие художественного познания.

Здесь сильнее, чем в науке, выявляется роль бессознательного, интуиции. Художник в своем творчестве порой отталкивается не только от сознательного познания природы, но и от интуитивного чувствования «внутренней жизни» «внутреннего мира» природы. Искусство не является иллюстрацией, пассивным зеркалом действительности, художник не копировальщик, а творец, целиком ответственный за то, что он создал.

Формирование художественного образа представляет собой единство объективных и субъективных начал. Объективное исходит из существующей, независимо от сознания человека, действительности, субъективное связано с эмоционально-образным восприятием художника, его мировоззрением, мастерством. Художник, пропуская действительность через свое сознание, вычленяет из нее то, что перекликается с его пониманием, его интуитивным чувствованием, что впослед-

ствии находит отражение в художественном образе в виде произведения.

Поскольку художественный образ, как мы уже упоминали, это не копия действительности и выражается в искусстве через специальные символы и знаки сообразно виду искусства, то и, соответственно, недосказанное в произведении художника будет подразумеваться через те же символы и знаки, но незримо. Эта мысль подтверждается высказыванием Ю.М. Лотмана: «Чем скупее, тем характернее».

В процессе создания художественного образа активно используется принцип избирательности, а также обобщения формируемого образа. Художник может смело варьировать степень его детализации, сверяясь с первоначальным творческим замыслом. Таким образом, объект изображения трактуется не в том облике, в котором он непосредственно предстал в данный момент, а как сумма впечатлений, связанных с предшествующим опытом, памятью.

Как мы уже говорили, художественное произведение имеет характер изобразительного знака. Разновидностью изобразительного знака в искусстве может быть воспроизведение того, что обычно называют симптомом или признаком. Например, нахмуренные брови свидетельствуют о мрачном настроении. Крепко сжатые губы информируют о решительности и решимости человека. Оскал собаки вызывает у нас неприятное тревожное состояние. Знаки такого рода могут иметь разное происхождение: биологическое, социальное и т.д. Отсюда и воспринимаются они по-разному на основе опыта, приобретенного в процессе общения с людьми или бессознательно, т.е. сознанием или подсознанием.

Изобразительный знак в искусстве может быть использован в разной степени условности. Так, приводимый ранее пример с нахмуренными бровями и более абстрактный символ – геометрическая фигура (треугольник, квадрат, шар). Каждая из этих фигур вызывает определенные ассоциации: квадрат у нас ассоциируется с устойчивостью, равновесием, материальным началом; круг – с непрерывностью, гармонией, философией треугольник воспринимается как стремление к совершенству, динамика, напор. Помимо

сюжета, изображаемого в произведении, смысловую и знаковую нагрузку несут «формальные» элементы произведения искусства. Так, цвет и цветовые сочетания – в живописи; линия, штрих – в графике; форма реальная трехмерная, особенности ее построения, материал – в скульптуре. Все эти элементы сами по себе несут радость или печаль, равновесие или смятение и т.д.

Таким образом, можно говорить о процессе формирования проектного способа мышления художника в связи с накоплением жизненного и творческого опыта. Этому способствует накопление знаков – признаков, с помощью которых художник сообразно средствам определенного вида искусства доносит свой замысел. Получаемая художником информация хранится в памяти и воспроизводится при стимуляции в виде вдохновляющего на творчество объекта или явления действительности.

Важнейшим моментом, от которого отталкивается художник в процессе создания образа, является обобщение типичного и акцентирование на индивидуальном, выразительном и изобразительном. Интересно высказывание Н.В. Гоголя: «Чтобы выделить конкретное и индивидуальное, требуется внимание и способность; нужно интимно вжиться в вещь, в человека, в событие или происшествие. Это удается не часто и далеко не всем. Художник от обыкновенного человека отличается именно этой способностью». Эти слова еще раз подтверждают, что художник в своем творчестве часто отталкивается не только от непосредственного наблюдения природы, но и от интуитивного чувствования ее внутренней жизни.

Наблюдения за творчеством различных художников позволили А.С. Мигунову выделить два вида художественного образа, в которых по-разному соотносятся типическое и индивидуальное. Первый вид – это достижение типизации на основе выявления скрытой, но наиболее существенной индивидуальности прообраза. Другой способ создания художественного образа – «это достижение типизации средствами самой типизации (отбор, сравнение, вычленение). Художник сортирует, отбирает жизненные впечатления. Из десятков сотен прообразов формируется один образ и наделяется индивидуальными чертами».

Очень выразительно сказал о сущности типичного Л.Н. Толстой: «если писать прямо с натуры одного какого-нибудь человека, то это выйдет совсем не типично – получается нечто единичное, исключительное и неинтересное... А нужно именно взять у кого-нибудь его главные черты и дополнить характерными чертами других людей, которых наблюдал... Тогда это будет типично. Нужно наблюдать много однородных людей, чтобы создать определенный тип».

Вышесказанное показывает, что типическое не может существовать без характерного и существует исключительно на его базе, как, собственно, и характерное или индивидуальное не существует без типизации, обобщения. Так, например, при создании характерного портрета реального человека мы не можем обойтись в создании художественного образа без суммирования особенностей и свойств этого человека в целом, т.е. не только в момент восприятия, но и во временном развитии в прошлое и будущее, в различных ситуациях и состояниях. И чем глубже будет этот анализ, чем четче художник сумеет обобщить и выразить это общее как индивидуальное, тем точнее будет раскрыт изображаемый и полнее будет создан художественный образ.

Для яркого выявления типичного, общего в характерном и характерного в типичном художник может прибегнуть к контрасту, т.е. сопоставлению большого и малого, грубого и нежного и т.д.

Важнейшим критерием истинности художественного образа является новизна. Стремление создать нечто новое лежит в основе творчества и искусства, а образ есть суть цель и основа искусства. Процесс создания художественного образа в искусстве непосредственно связан с познанием духовного содержания людей и их жизни. Искусство стремится через чувственно воспринимаемые формы бытия прорваться в область невидимого, духовного. Поэтому закономерным является, что процесс познания и отражения по-разному проявляется и действует в разные периоды истории искусств. Изменения в духовной ориентировке (идее времени), безусловно, приводили к восприятию одних и тех же вещей и явлений с разных сторон.

Так в образах, созданных античными скульпторами, – воспевание красоты, стремление к гармонии человеческого тела и духа, но за изображением гармонично развитого тела оставалось не так много места для характеристики духовной жизни героя. В средние века с изменением общей картины мира и места человека в нем образы религиозного искусства с огромной силой экспрессии выразили различные состояния духовной экзальтации.

Особенностью искусства последнего века и середины предыдущего являлось стремление к истории человечества. Говоря словами П. Гогена, «чтобы творить что-то новое, надо обращаться к истокам, к детству человечества». Подобные стремления и обращение ключевых фигур в искусстве, таких как Пикассо, Майоль и др., к истории во многом объяснялось не замутненностью художественных творений тех далеких эпох, когда искусство создавалось не как духовная роскошь, но как неотъемлемая часть целостного ансамбля жизни и было полно вдохновенного и торжественного значения: средневековые, древность, первобытность. Богатство и множественность художественных образов основана на многообразии методов, приемов, средств определенного вида искусства. Каждый вид искусства создает художественный образ своими, доступными в полной мере лишь этому виду, средствами.

Художественный образ, художественная идея, возникающая как внутренняя необходимость, первоначально складывается в ощущениях, восприятии, представлении, воображении. И складывается он с учетом особенностей языка искусства, на котором мыслит художник, с учетом той художественной формы, которой располагает тот или иной вид искусства. Рассмотренные отдельно идея и художественная форма не будут являться предметом искусства и, следовательно, художественным образом.

Соответствие художественной формы содержанию приводит к целостности художественного образа, где структурные элементы неразличимы и неразъединимы. При этом процесс выражения художественного содержания и подготовка его адекватного восприятия оказываются внутренне противоречи-

выми. По мнению Раппопорта С., в искусстве жизненное содержание невозможно выразить внеэмоциональным путем.

Понять художественное произведение – значит, прежде всего, прочувствовать, эмоционально пережить его и уже на этом основании поразмыслить над ним. С чувства должно начинаться восприятие искусства; через него оно должно идти, без него оно невозможно.

Только «эмоциональная мысль», по мнению Бурова, есть в искусстве «мысль воистину, это мысль – поиск, мысль – страсть, мысль искренняя и одухотворенная» (3).

Роден О., отмечая значение мысли и чувства для художественного творчества, говорил: «Искусство – это работа мысли, ищущей понимание мира и делающей этот мир понятным; это – отражение сердца художника на всех предметах, которых он касается». По мнению Л.С. Выготского, «Там же, где образность имеет место как результат деятельности фантазии, она оказывается подчиненной совершенно другим законам, нежели законы обычного воспроизводящего воображения и обычного логически – дискурсивного мышления. Искусство есть работа мысли, но совершенно особенного, эмоционального мышления...» (4, с. 14).

Произведения изобразительного искусства воздействуют на органы чувств воспроизводимыми зрительными формами, которые возбуждают в нас определенные эмоции. Эмоции искусства – умные эмоции, считал Выготский Л.С., которые разрешаются преимущественно в образах фантазии. Они оперируют объемами, пространством, цветом и, следовательно, воспринимаются нами зрительно.

На основании работ М.М. Бахтина, Л.С. Выготского, М.Е. Маркова, Б.М. Теплова, П.М. Якобсона можно заключить, что предмет искусства выступает эмоциональный смысл объектов. «Красота постигается, прежде всего, чувством» (М.Е. Марков, с. 93-135). «Эстетический предмет действует на человека через ворота чувств» (М.П. Баскин, с. 138-175). Понятие «чувство» в контексте данной эстетической концепции не следует понимать только как непосредственную эмоциональность. Произведение искусства вызывает катартическое превращение чувств у человека. Оно несет в себе нечто, преодолевающее обыденное

чувство, и это нечто просветляет людей. Л.С. Выготский представлял искусство как удлиненное общественное чувство, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах искусства. Он считал, что искусство есть общественная техника чувства, орудие общества, посредством которого оно вовлекает в круг социальной жизни самые интимные и самые личные стороны нашего существа. Такое понимание искусства позволяет утверждать, что через посредство искусства чувство человека становится общественным, родовым, личностным и что произведение искусства способно формировать эмоционально-эстетическое отношение.

В работах Б.М. Теплова говорится о том, что художественное произведение сначала не выступает перед ребенком в своей специфически-эстетической функции. Сначала оно должно быть эстетически понятным детям. Для этого необходимо выделить эмоциональную природу художественного произведения. Б.М. Теплов ссылается на подобные воззрения философа Аристотеля, А.Г. Рубинштейна, писателя Р. Роллана. Иными словами, эстетическое понимание искусства есть, прежде всего, эмоциональное переживание, которое происходит при восприятии внешнего построения изобразительной ткани. Только через выражение эмоций искусство может передавать «мысли и образы» или «картину природы». Через эстетическую эмоцию, в данном случае, человек познает мир. Теряя эмоциональную непосредственность по отношению к художественным произведениям, человек теряет собственно эстетическое отношение к ним, считает Б.М. Теплов. Одна из труднейших задач художественного воспитания – сохранить эту эмоциональную непосредственность при возрастающей сознательности отношения к искусству, при углублении в его содержание и технику. Речь идет о том, что эстетическая эмоциональность предполагает наличие непосредственных эмоций, но уже в превращенной «окультуренной» форме. Возможность такого восприятия по отношению к значительным и глубоким произведениям искусства не дается непосредственно: она требует большой предварительной работы, подготовленности,

высокой культуры – специальной эстетической и общей.

С.Л. Рубинштейн считал, что эмоционально-эстетическое отношение как эстетическое чувство выступает специфическим средством художественного освоения действительности. Чувство «проникает» в сущность предмета, а не только относится к предмету. «Когда произведение искусства, картина природы или человек вызывает у меня эстетическое чувство, то это означает не просто, что он мне нравится, в эстетическом чувстве, которое они у меня вызывают, я познаю специфически эстетическое качество, которое, собственно говоря, может быть познано только через посредство чувства».

С общечеловеческим началом связана эстетическая окрашенность, или даже эстетическое содержание человеческой деятельности. Ядро эстетической деятельности составляет изобразительное искусство.

Благодаря эмоциональной насыщенности произведения изобразительного искусства, его можно представить как исходную форму, воспитывающую эмоционально-эстетическое отношение как некоторый исторический опыт, существующий до и отдельно от эмоционального опыта конкретной личности, как предпосылку развития эстетического мышления.

Теряя эмоциональную непосредственность по отношению к художественным произведениям, человек теряет собственно эстетическое отношение к ним, считает Б.М. Теплов. Одна из труднейших задач развития эстетического мышления – сохранить эмоциональную непосредственность при возрастающей сознательности отношения к изобразительному искусству, при углублении в его выразительное содержание и технику.

Многие авторы указывают на то, что не всякое эмоциональное отношение к произведениям искусства выступает показателем эстетической эмоциональности. Своеобразие эстетической эмоциональности исследователи находят в социальности, осмысленности, категориальности, бескорыстии (Кодратенко Ф.Д. Эстетическое как отношение // Эстетическое. М.: Искусство, 1964. С. 219–300).

Обсуждая особенности эмоционально-эстетического реагирования человека на про-

изведение искусства, можно отметить в качестве его показателей следующие: осознание (выделение) произведения искусства как особого эмоционального предмета и сопереживание личности эмоциональному содержанию произведения искусства. Решение вопроса о показателях требует указания не только на качественное своеобразие в проявлении эстетической эмоциональности, но и выделения ее структурной образующей.

Л.С.Выготский выдвинул гипотезу о том, что чувство и сенсорный образ, чувство и образ воображения при восприятии искусства являются не двумя отдельными друг от друга процессами, но в сущности одним и тем же процессом, и поэтому возможно понимать образ в искусстве как центральное выражение эмоциональной реакции. В экспериментальной психологии искусства это подтверждается конкретными исследованиями.

Связь эмоционально-образных компонентов в структуре эстетического отношения показывает, что выразительность художественного образа определяется эмоциональной выразительностью художественного языка искусства. Ее восприятие не дается непосредственно. В сенсорных особенностях произведения искусства она проявляется лишь для человека, обладающего развитой эстетической эмоциональностью. Поэтому представлялось необходимым в качестве показателя развитого эстетического мышления личности при обучении изобразительному искусству выделить восприятие эмоциональной выразительности художественного языка. Более сложной формой проявления эстетического развития является, как известно, самовыражение посредством художественного предмета. Эта способность связана с творческим отношением человека к действительности и выражается, к примеру, в создании уникальных произведений изобразительного искусства.

«Практикой своей доказывает человек объективную правильность своих идей, понятий, науки». Человек может мыслить только в деятельности. Являясь источником мыслительной деятельности, практика вместе с тем служит основой и главной областью применения результатов мышления. Особенно наглядно проявляется мыслительная деятельность у художников в процессе рисования с натуры, являющемся основным и решающим средством познания изображаемых объектов, средством изобразительного искусства (124, С. 150).

Эстетическая деятельность, протекающая вне художественного освоения мира – в сфере труда, быта, культуры, – охватывает многие профессии: художник, дизайнер и т.д., складывающаяся по законам истины, добра, красоты. В центре внимания – изобразительное искусство и его возможности в развитии проектного мышления студентов.

Это всемирно-историческое назначение искусства вызывает к жизни его полифункциональность, обеспечивает его необходимость на всех этапах развития человечества, несмотря на то, что почти каждая из функций художественного творчества является «дублером» той или иной формы деятельности: существует наука, познающая мир, но и искусство – познание, есть педагогика, но и искусство – воспитание, существуют естественные языки и современные средства массовой информации, но и искусство – деятельность». Различные типы деятельности не подменяют функции искусства, или, наоборот, искусство не заменяет ни одну форму деятельности человека, а специфично воссоздает, моделирует каждую деятельность. И ключ к пониманию этой специфичности заключен в эстетической и гедонической функциях искусства, которые ничего не дублируют, являясь уникальной прерогативой художественной деятельности.

Список использованной литературы:

1. Асмус В.Ф. Античная философия. учеб. Пособие / В.Ф.Асмус – Изд. 2-е, доп. М., «Высшая школа», 1976. 543с.
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М.М.Бахтин – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
3. Буров А.И. Эстетическая сущность искусства /А.И.Баров – М.: Госиздат, 1956. 291с.
4. Выготский Л. С. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1/ Л.С. Выготский — М.: Педагогика, 1982. —275с.
5. Каган М.С. Эстетика как философская наука / М.С. Каган – С.-П.: ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 544 с.
6. Киященко Н.И.. Эстетическое творчество: о проблемах эстетического творчества в развитом социальном обществе / Н.И. Киященко, Н.Л. Лейзеров – М.: Знание, 1984. – 112 с.
7. Раппорт С.Х. Искусство и эмоции / С.Х. Раппорт – М., 1972.
8. Столович Л.Н. Красота. Добро. Истина: очерк истории эстет. Аксиологии / Л.Н. Столович – М.: Республика, 1994. – 464 с.
9. Тасалов В.И. Искусство в системе Человек – Вселенная: Эстетика «антропного принципа» на стыках искусства религии, естествознания: /В.И.Тасалов – М.: КомКнига, 2007.-256 с.