



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО И СРЕДНЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ
УЗБЕКИСТАН

УЗБЕКСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ МИРОВЫХ ЯЗЫКОВ

РЕФЕРАТ

На Тему

Художественный образ

Выполнил(а): Колымова Д

Проверил(а): Петрушина Н.М.

Группа: РФ-4В

Ташкент 2015

Художественный образ — всеобщая категория художественного творчества, форма истолкования и освоения мира с позиции определённого эстетического идеала, путём создания эстетически воздействующих объектов. Художественным образом также называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении. Художественный образ — это образ искусства, который создаётся автором художественного произведения с целью наиболее полно раскрыть описываемое явление действительности. В то же время, смысл художественного образа раскрывается лишь в определённой коммуникативной ситуации, и конечный результат такой коммуникации зависит от личности, целей и даже настроения столкнувшегося с ним человека, а также от конкретной культуры, к которой он принадлежит. Поэтому нередко по прошествии одного или двух веков с момента создания произведения искусства оно воспринимается совсем не так, как воспринимали его современники и даже сам автор.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ-способ и форма освоения действительности в искусстве, всеобщая категория художеств. творчества. В ряду др.эстетич. категорий категория Х. о. — сравнительно позднего происхождения. В античной и ср.-век. эстетике, не выделявшей художественное в особую сферу (весь мир, космос — художеств. произведение высшего порядка), иск-во характеризовалось преим. каноном — сводом технологич. рекомендаций, обеспечивающих подражание (мимесис) художеств. началу самого бытия. К антропоцентрич. эстетике Возрождения восходит (но терминологически закрепляется позднее — в классицизме) категория стиля, связанная с представлением деятельной стороне искусства, о праве художника формировать произведение в соответствии со своей творч. инициативой и имманентными законами того или иного вида искусства или жанра. Когда вслед за деэстетизацией бытия обнаружила себя деэстетизация практич. деятельности, закономерная реакция на утилитаризм дала специфич. понимание художеств. формы как организованности по принципу внутр. цели, а не внешнего использования (прекрасное, по Канту). Наконец, в связи с процессом "теоретизации" искусства, отделением его от гибнущих художеств. ремесел, оттеснением зодчества и скульптуры на периферию системы искусства и выдвиганием в центр более "духовных" искусств живописи, словесности, музыки ("романтич. формы", по Гегелю) возникла необходимость сопоставить художеств. творчество со сферой научно-понятийного мышления для уяснения специфики того и другого. Категория Х. о. оформилась в эстетике Гегеля именно как ответ на этот вопрос: образ "...ставит перед нашим взором вместе абстрактной сущности конкретную ее реальность..." (Соч., т. 14, М., 1958, с. 194). В учении о формах (символической, классической, романтической) и видах искусства Гегель изложил различные принципы построения Х. о. как различные типы соотношения " между образом и идеей" в их историч. и логич. последовательности. Восходящее к гегелевской эстетике определение искусства как "мышления в образах" впоследствии подверглось вульгаризации в односторонне интеллектуалистич. и позитивистски-психологич. концепциях Х. о. конца 19 — нач. 20 вв. У Гегеля, истолковывавшего всю эволюцию бытия как процесс самопознания, сам

омышления абс. духа, как раз при уяснении специфики искусства акцент стоял не на "мышлении", а на "образе". В вульгаризованном же понимании Х. о. сводился к наглядному представлению общей идеи, к особому познават. приему, основанному на демонстрации, показе (вместо науч. доказательства): образ-пример ведет от частных одного круга к частностям др. круга (к своим "применениям"), мнуга абстрактное обобщение. С этой т. зр., художеств. идея (вернее, множественность идей) живет отдельно от образа –

в голове художника и в голове потребителя, находящего образы одно из возможных применений. Гегель видел познават. сторону Х. о. в его способности быть носителем конкретной художеств. идеи, позитивисты –

в объясняющей силе его изобразительности. При этом эстетич. наслаждение характеризовалось как вид интеллектуального удовлетворения, а вся сфера неизобразит. искусства автоматически исключалась из рассмотрения, чем ставилась под сомнение универсальность категории "Х. о." (напр., Овсяннико-Куликовский делил искусство на "образные" и "эмоциональные", т.е. безобразные). В качестве протеста против интеллектуализма в нач. 20 в. возникли безобразные теории искусства (Б. Христиансен, Вельфлин, рус. формалисты, отчасти Л. Выготский). Если уже позитивизм и интеллектуалистич. толка, вынеся идею, смысл за скобки Х. о. –

в психологич. область "применений" и толкований, отождествил содержание образа с его тематич. наполнением (несмотря на перспективное учение о внутр. форме, развитое Потебней в русле идеи В. Гумбольдта), то формалисты и "эмоционалисты" фактически сделали дальнейший шаг в том же направлении: они отождествили содержание с "материалом", а понятие образа растворили в понятии формы (или конструкции, приема). Чтобы ответить на вопрос, с какой целью материал перерабатывается формой, пришлось –

в скрытом или откровенном виде – приписать произведению искусства внешнее, по отношению к его целостной структуре, назначение: искусство стало рассматриваться в одних случаях как гедонистически-индивидуальная, в других – как общественная "техника чувств". Познават. утилитаризм сменился утилитаризмом воспитательно-
"эмоциональным". Совр. эстетика (советская и отчасти зарубежная) вернулась к образной концепции художеств. творчества, распространяя ее и на неизобразит. искусство и тем самым преодолевая первонач. интуицию "зрительности", "узрения" в букв. смысле этих слов, которая приводила в понятие "Х. о." под влиянием антич. эстетики с ее опытом пластич. искусства (греч. εἰκὼν – образ, изображение, статуя). Семантика рус. слова "образ" удачно указывает на а) в о о б р а ж а е м о бытие художеств. факта, б) его предметное бытие, то, что он существует как некое целостное образование, в) его осмысленность ("образ" чего?, т.е. образ предполагает свой смысловой п р о о б р а з).

Х. о. как факт воображаемого бытия. Каждое произведение искусства обладает своей материально-физич. основой, являющейся, однако, непосредств. носительницей не художеств. смысла, но

лишь образа этого смысла. Потенция с характерным для него психологизмом в понимании Х. о. исходит из того, что Х. о. есть процесс (энергия), переkreщивание творческого и сотворческого (воспринимающего) воображения. Образ существует в душе творца и в душе воспринимающего, а объективно существующий художеств. предмет лишь материальное средство возбуждения фантазии. В противоположность этому объективистский формализм рассматривает художеств. произведение как сделанную вещь, которая обладает бытием, независимым от замыслов творца и впечатлений воспринимающего. Изучив объективно-аналитич. путем материально-чувств. элементы, из которых эта вещь состоит, и их соотношения, можно исчерпать ее конструкцию, объяснить, как она сделана. Трудность, однако, заключается в том, что художеств. произведение как образ есть и данность, и процесс, оно и пребывает, и длится, оно и объективный факт, межсубъективная процессуальная связь между творцом и воспринимающим.

Классическая нем. эстетика рассматривала иск-во как некую срединную сферу между чувственным и духовным.

"В отличие от непосредственного существования предметов природы чувственное в художественном произведении возводится созерцанием в чистую видимость, и художественное произведение находится посередине между непосредственной чувственностью и принадлежащей области идеальной мыслью"

(Гегель В. Ф., Эстетика, т. 1, М., 1968, с. 44). Самый материал Х. о. уже до известной степени рафинирован, идеален (см. Идеальное), а природный материал играет здесь роль материала для материала. Напр., белый цвет мраморной статуи выступает не сам по себе, а как знак некоего образного качества; мы должны увидеть в статуе не "белого" человека, а образ человека в его отвлеченной телесности. Образ и воплощен в материале, и как бы недо воплощен в нем, потому что он безразличен к свойствам своей материальной основы как к таковым и использует их лишь как знаки свойств природы. Поэтому бытие образа, закрепленное в его материальной основе, всегда осуществляется в восприятии, обращено к нему: пока в статуе не увиден человек, она остается куском камня, пока в сочетании звуков не услышана мелодия или гармония, оно не реализует своего образного качества. Образ навязан сознанию как данный вне него предмет и вместе с тем дан свободно, ненасильственно, ибо требуется известная инициатива субъекта, чтобы данный предмет стал именно образом.

(Чем идеализированнее материал образа, тем менее уникальна и легче поддается копированию его физич. основа –

материал материала. Книгопечатание и звукозапись почти без потерь справляются с этой задачей для литературы и музыки, копирование произв. живописи и скульптуры уже встречает серьезные затруднения, а архитектурное сооружение едва ли пригодно для копирования, т.к. образ здесь настолько тесно сросся со своей материальной основой, что само природное окружение последней становится неповторимым образным качеством.)

Эта обращенность Х. о. к воспринимающему сознанию является важным условием его историч. жизни, его потенциальной бесконечности. В Х. о. всегда существует область невысказанного, и пониманию-истолкованию поэтому предшествует понимание-воспроизведение, некое свободное подражание внутр. мимике художника, творчески добровольное следование за ней по "бороздкам" образной схемы (к этому, во всем общих чертах, сводится учение о внутр. форме как об "алгоритме" образа, развитое гумбольдтовско-потемнинской школой). Следовательно, образ раскрывается в каждом понимании-воспроизведении, но вместе с тем остается самим собой, т.к. все осуществленные и множества неосуществленных интерпретаций содержатся, как предусмотренная творч. актом возможность, в самой структуре Х. о.

Х. о. как индивидуальная целостность. Уподобление художеств. произведения живому организму было намечено еще Аристотелем, по словам которого поэзия должна "...производить свойственное ей удовольствие, подобно единому и цельному живому существу" ("Об искусстве поэзии", М., 1957, с. 118). Примечательно, что эстетич. наслаждение ("удовольствие") рассматривается здесь как следствие органичности художеств. произведения. Представление о Х. о. как об органическом целом сыграло видную роль в позднейших эстетич. концепциях (особенно в нем. романтизме, у Шеллинга, в России –

у А. Григорьева). При таком подходе целесообразность Х. о. выступает как его целесообразность: каждая деталь живет благодаря своей связи с целым. Однако и любая иная цельная конструкция (напр., машина) определяет функцию каждой из своих частей, приводя их тем самым к целосозданному единству. Гегель, как бы предвосхищая критику позднейшего примитивного функционализма, видит отличит. черты живой целостности, одушевленной красоты в том, что единство не проявляется здесь как абстрактная целесообразность: "...члены живого организма получают... видимость участия, то есть вместе с одним членом не давая также и определенность другого"

("Эстетика", т. 1, М., 1968, с. 135). Подобно этому, художеств. произведение органично и индивидуально, т.е. все его части суть индивидуальности, сочетающие независимость от целого с самодовлечением, ибо целое не просто подчиняет себе части, но одаривает каждую из них модификацией своей полноты. Кисть руки на портрете, обломок статуи производят самостоятельное художеств. впечатление именно благодаря такому присутствию в них целого. Это особенно ясно в случае лит. персонажей, которые обладают способностью жить вне своего художеств. контекста.

"Формалисты" справедливо указывали на то, что лит. герой выступает как знак фабульного единства. Однако это не мешает ему сохранять свою индивидуальную независимость от фабулы и др. компонентов произведения. Онодопустимости разложения произведений искусства на технически служебные и самостоят. моменты говорилимн. критики рус. формализма (П. Медведев, М. Григорьев). В художеств. произведении имеется конструктивный каркас: модуляции, симметрия, повторы, контрасты, по-разному проводимые на каждом его уровне. Но этот каркас как бы растворен и преодолен в диалогически свободном, неоднозначном общении частей Х. о.: в свете целого они сами становятся источниками свечения, отбрасывая друг на друга рефлексы, неисчерпаемая игра к-

рых порождает внутр. жизнь образного единства, его одушевленность и актуальную бесконечность. В Х. о. нет ничего случайного (т.е. постороннего его целостности), но нет ничего изначально необходимого; антитеза свободы и необходимости "снимается" здесь в гармонии, присущей Х. о. даже тогда, когда он воспроизводит трагическое, жестокое, ужасное, нелепое. И поскольку образ, в конечном счете, закреплен в "мертвом", неорганич. материале, — происходит видимое оживотворение неживой материи (исключение — театр, который имеет дело с живым "материалом" и все время стремится как бы выйти за рамки искусства и стать жизненным "действием"). Эффект "превращения" неживого в одушевленное, механического в органическое — гл. источник эстетич. наслаждения, доставляемого искусством, и предпосылка его человечности.

Нек-

рые мыслители полагали, что сущность творчества заключается в уничтожении, преодолении материала формой (Ф. Шиллер), в насилии художника над материалом (Ортега-и-Гасет). Л. Выготский в духе влиятельного в 1920-

х гг. конструктивизма сравнивает произведение искусства с летат. аппаратом тяжелее воздуха (см.

"Психология искусства", М., 1968, с. 288): художник передает движущееся посредством покоящегося, воздушное посредством тяжеловесного, зримое посредством слышимого или — прекрасное посредством ужасного, высокое посредством низкого и т.д. Между тем "насилие" художника над своим материалом заключается в освобождении этого материала из механических внешних связей и сцеплений. Свобода художника согласуется с природой материала так, что природа материала становится свободной, а свобода художника произвольной. Как многократно отмечалось, в совершенных поэтических произведениях стих обнаруживает в чередовании гласных такую непреложную внутр. принудительность, которая делает его похожим на явления природы. т.е. в общезыковом фонетич. материале поэт высвобождает такую возможность, которая принуждает его следовать за собой.

Согласно Аристотелю, область искусства —

это не область фактического и не область закономерного, а сфера возможного. Искусство познает мир в его смысловой перспективе, пересоздавая его сквозь призму заложенных в нем художеств. возможностей. Оно дает специфич. художеств. действительность. Время и пространство

в отличие от эмпирич. времени и пространства, не представляют собой вырезок из однородного или пространств. континуума. Художеств. время замедляет или ускоряет ход в зависимости от своего наполнения, каждый временной момент произведения обладает особой значимостью в зависимости от соотношенности с "началом",

"серединой" и "концом", так что он оценивается и ретроспективно, и перспективно. Тем самым художеств. время переживается не только как текучее, но и как пространственно-замкнутое, обозримое в своей завершенности. Художеств. пространство (в пространствах искусства) тоже сформировано, перегруппировано (в одних частях сгущено, в других — разрежено) своим наполнением и поэтому координировано внутри себя. Рама картины, пьедестал статуи не создают, а лишь подчеркивают автономию художественного архитектурного

остранства, являясь вспомогат. средством восприятия. Художеств. пространство как бы таит в себе временную динамику: пульсацию его можно выявить, только перейдя от общего взгляда к постепенному многофазовому рассмотрению с тем, чтобы потом снова вернуться к целостному охвату. В художеств. явлении характеристики реального бытия (время и пространство, покой и движение, предмет и событие) образуют такой взаимооправданный синтез, что не нуждаются ни в каких мотивировках и дополнениях извне.

Художеств. идея (смысл Х. о.). Аналогия между Х. о. и живым организмом имеет свой предел: Х. о. как органическая целостность есть прежде всего нечто значимое, сформированное своим смыслом. Иск-

во, будучи образотворчеством, с необходимостью выступает как смыслотворчество, как постоянное именование и переименование всего, что человек находит вокруг и внутри себя. В и ск-

ве художник всегда имеет дело с выразительным, внятным бытием и находится в состоянии диалога с ним;

"чтобы был создан тюрморт, нужно, чтобы живописец и яблоко столкнулись друг с другом и исправили друг друга". Но для этого яблоко должно стать для живописца "говорящим" яблоком: от него должно тянуться множество нитей, вплетающих его в целостный мир.

Всякое произведение иск-

ва иносказательно, поскольку говорит о мире в целом; оно не "исследует" к.-

л. один аспект действительности, а конкретно представляет от ее имени в ее универсальности. В этом оно близко философии, к-

рая также, в отличие от науки, не носит отраслевого характера. Но, в отличие от философии, и ск-

во не носит и системного характера; в частном и специфич. материале оно дает олицетворенную Вселенную, к-рая вместе с тем есть личная Вселенная художника.

Нельзя сказать, что художник изображает мир и,

"кроме того", выражает свое отношение к нему. В таком случае одно было бы досадной помехой другому; нас интересовала бы либо верность изображения (натуралистич. концепция искусства), либо значение индивидуального (психологич. подход) или идеологического (вульгарно-социологич. подход)

"жеста" автора. Скорее наоборот: художник (в звучаниях, движениях, предметных формах) дает выразит. бытие, на к-

ром начерталась, изобразилась его личность. Как выражение выразит. бытия Х. о. есть иносказание и познание через иносказание. Но как изображение личного "почерка" художника Х. о.

есть тавтология, полное и единственно возможное соответствие с уникальным переживанием мира, породившим этот образ. Как олицетворенная Вселенная образно-многозначна, ибо он – живое средоточие множества положений, и то, и другое, и третье сразу. Как личная Вселенная образ обладает строго определенным оценочным смыслом. Х. о. –

тождество иносказания и тавтологии, многозначности и определенности, познания и оценки.

Смысл образа, художеств. идея – это не отвлеченное положение, к-рое стало конкретным, воплотившись в организованный чувств. материал. На пути от замысла к воплощению художеств. идея никогда не проходит стадии отвлечения: как замысел – это конкретный пункт диалогич. встречи художника с бытием, т.е. первообраз (иногда видимый отпечаток этого первонач. образа сохраняется в законченном произведении, напр. первообраз "вишневого сада", оставшийся в заглавии пьесы Чехова; иногда первообраз-замысел растворяется в завершённом создании и уловим лишь косвенно). В художеств. замысле мысль утрачивает свою отвлеченность, а действительность – свое молчаливое равнодушие к человеку.

"мнению" о ней. Это зерно образа с самого начала не только субъективно, но субъективно-объективно и жизненно-структурно, поэтому обладает способностью к самопроизвольному развитию, к самовыяснению (о чем свидетельствуют многочисл. признания людей искусства). Первообраз как "формирующая форма" вовлекает в свою орбиту все новые пласты материала и оформляет их посредством задаваемого им стиля. Сознательный и волевой контроль автора состоит в том, чтобы оградить этот процесс от случайных и привходящих моментов. Автор как бы сравнивает творимое произведение с некоторым эталоном и убирает лишнее, заполняет пустоты, ликвидирует разрывы. Наличие подобного "эталона" мы обычно остро ощущаем "от противного", когда утверждаем, что в таком-то месте или в такой-то детали художник не сохранил верности своему замыслу. Но вместе с тем в результате творчества возникает подлинно новое, никогда ранее не бывшее, и, значит, никакого "эталона" для творимого произведения, по существу, нет. Вопреки платоновскому воззрению, подчас популярному и среди самих художников ("Тщетно, художник, ты мнишь, что своих ты творений создатель..." –

А. К. Толстой), автор не просто выявляет в образе художеств. идею, но создает ее. Первообраз-замысел – это не оформленная данность, наращивающая на себя материальные оболочки, а скорее русло воображения, "магический кристалл", сквозь который "неясно" различается даль будущего творения. Только по завершении художеств. работы неопределенность замысла превращается в многозначную определенность смысла. Т.о., на стадии замысла художеств. идея выступает как некоторый конкретный импульс, возникший от "сшибки" художника с миром, на стадии воплощения – как регулятивный принцип, на стадии завершения – как смысловая "мимика" созданного художником микрокосма, его живоелица, к-рое одновременно есть и лицо самого художника.