

УДК 371.036

Н. Г. Куприна, Т. Б. Нечаева**ПРИМЕНЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СПОСОБОВ
ИНТЕРИОРИЗАЦИИ МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИХ ЦЕННОСТЕЙ
В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ ДЕТЕЙ
КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ценностное содержание художественного образования; онтологический подход к пониманию художественного произведения; сфера эстетического и сфера художественного в культуре; обрядовый ритмически-словесно-звуковой синкретизм; онтологические основания искусства.

АННОТАЦИЯ. Рассматриваются аксиологические аспекты художественного образования детей. Анализируются позиции онтологического подхода в искусствоведении как основы включения в педагогический процесс специфически художественных способов освоения действительности и формирования ценностных ориентаций личности. Обосновывается понятие «онтологические основания искусства», раскрывающее глубинную связь синкретических форм искусства с сенсорным, телесно-практическим опытом человека, что позволяет реализовать уникальный социализирующий и адаптационный потенциал искусства через практическую включенность ребенка в освоение социально значимых ценностей.

N. G. Kuprina, T. B. Nechaeva**APPLICATION OF ART METHODS
OF OUTLOOK VALUES INTERIORIZATION
IN THE PROCESS OF CHILDREN ART EDUCATION
AS A PEDAGOGICAL PROBLEM**

KEY WORDS: axiological content of art education; ontological approach to understanding artwork; aesthetic and art spheres in culture; ritual rhythmic and verbal syncretism; ontological grounds of art.

ABSTRACT. The article discusses axiological aspects of children art education. Ontological approach in the study of art is analyzed as a basis of pedagogical process of specific art methods of mastering reality adoption and system of values formation. The term 'ontological art grounds' is presented closely related to syncretical art forms with sensory physical and practical person's experience which enable to realize unique socializing and adaptive art potential through practical child's involvement into receiving social important values.

Острой проблемой современного художественного образования является разработка его ценностного содержания в соответствии с ориентациями современной педагогической системы на цели устойчивого развития общества. В то же время задачи формирования у детей ценностного отношения к миру, гармонизации личности в процессе художественного воспитания и образования традиционно рассматриваются исследователями в общей структуре мировоззрения личности, где исходным моментом являются знания. Произведения искусства в контексте этих исследований выполняют роль эмоционального фона и эмоционально-психологической установки. При этом глубинные механизмы искусства как специфического, художественно-образного способа освоения действительности не задействованы. Идея трансформации мировоззренческих социально значимых ценностей в личностные через их предметное воплощение в художественной деятельности не реализована в педагогической науке и практике. Однако именно в таком контексте акцентируется и выдвигается на первый план важнейшая функция искусства — содействия самопознанию человека, формирования его собственного мироотношения.

Существенным препятствием в реализации задачи формирования у детей ценностного отношения к миру средствами искусства является традиция преподавания гуманитарных дисциплин аналогично естественнонаучным, в опоре на позиции просветительской парадигмы образования: как передачи некоторых знаний, умений и навыков. В педагогике искусства доминирует профессионально-искусствоведческая модель приобщения личности к искусству, связанная с развитием специальных навыков и знаний. Просветительские традиции в восприятии искусства привели к преобладанию задач формирования

слушательской и зрительской культуры в художественном воспитании, что обедняет ценностное содержание художественного образования.

Альтернативой искусствоведческому подходу к пониманию художественного произведения как только лишь знанию, а к воспринимающему субъекту как к квалифицированному критику выступает в современной эстетике и педагогике онтологический подход, ориентирующийся на выявление «бытийственного измерения творчества» (Н. А. Кормин, А. К. Шевченко). В основе данного подхода — труды М. М. Бахтина, его идеи о феномене понимания произведения как выхода за пределы художественного отношения и «прорастания» в конкретность общежизненного процесса. В контексте онтологического подхода рефлексивная интерпретация смыслов художественного произведения сменяется онтологическим концептом «встречи» сознаний автора и воспринимающего. По мнению А. К. Шевченко, на современном этапе основой онтологического подхода является идея художественного творчества как процесса самопонимания, открытия художником некоторых «измерений своего сознания», воплощения их в структуре и содержании творения. В свою очередь, понимание художественного произведения выступает «как творчество и самоопределение воспринимающего субъекта, сплавления в своем сознании в процессе встречи с произведением искусства свою личную историю и жизненный опыт с опытом и жизнью его творца». В этом смысле произведения искусства предстают как «проекты доопределения своего смысла, они рассчитаны на бесконечное достраивание, и речь здесь фактически идет не об обогащении смыслами, а о единственно возможном способе существования» [10, с. 102].

В исследованиях философов, эстетиков конца XX века искусство предстает

как исторически неизбежная форма предметно-творческой деятельности в человеческом сообществе, рожденная необходимостью сохранить в поколениях людей опыт мировосприятия. В своем исследовании В. П. Иванов отмечает, что возникшее в системе эмпирического опыта и являющееся внетеоретическим способом отражения действительности, искусство позволяет «восстановить внутренний дух культуры, проникнуть в строй жизнедеятельности людей и многогранно охватить реалии их бытия» [4, с. 174].

Система убеждений, принципов, идеалов по мироустройству и определению в мире самого человека формируется в человеческом сознании на основе сплава теоретических знаний, интеллекта и духовных, нравственных чувств. Причем переживание духовных чувств — долга, справедливости, веры и т. д. — является неотъемлемым компонентом жизни человека, основой его мировидения. Субъективный опыт мировидения и мировосприятия вырабатывается и передается человеком посредством общения, которое создает эффект присутствия одного субъекта в деятельности другого, «затрагивая все побудительные, установочные, мотивационные стороны их бытия, всю глубину их внутреннего мира» [4, с. 176].

Искусство на протяжении многих веков служило специфической формой передачи личности коллективного опыта мировосприятия. Система убеждений, принципов, идеалов передавалась посредством проникновения в опыт другого человека, сочувственного проживания этого опыта и обретения его как личного достояния. Искусство изначально, исторически было призвано выполнять такую роль уникальной формы фиксации человеческого мира через «приобщающую идентификацию» с помощью необходимых для этого условных средств, выработанных культурным раз-

витием. По выражению современного философа А. Банфи, искусство предстает как выработанный культурой способ «становления образа мира, обретшего в отношении «я» внутренний смысл» [1, с. 176].

В отечественной науке — философии, эстетике, искусствознании — утвердилось отношение к художественному содержанию как специфическому феномену, не сводимому ни к материалу творчества, ни к художественной структуре. Содержанием искусства выступает художественное преломление действительности в качестве идеального образования — новой, созданной по законам художественного творчества субъективной реальности.

Вхождение в эту художественную действительность, созданную автором, происходит через «заражение» эмоциями, путем вживания воспринимающего субъекта в мир художественного произведения. Причем процессы вживания, вхождения в психологическую структуру автора или героя произведения в ходе его восприятия неразрывно связаны с процессами возвращения в свой внутренний мир. Анализируя данные процессы, М. М. Бахтин отмечает: «Диалогическая динамика отношения личности к искусству состоит в полной погруженности в мир художественного произведения и в возвращенности в мир своего «я» [2, с. 172]. На основе этого психологического механизма происходит переплавление переживания в сопереживание и формирование личностно пережитой системы ценностей.

Процесс восприятия произведения искусства предстает как «встреча» (по М. М. Бахтину) сознания автора и воспринимающего. В процессе этой «встречи» воспринимающий субъект соединяет в сознании свою личную историю и жизненный опыт с опытом и жизненной судьбой его творца, воплощенными в художественной форме произведения.

Сотворческое вхождение в культуру предполагает, таким образом, способность выстраивать собственными усилиями свой уникальный художественный мир, а также и своеобразное самовыражение в общении с искусством.

Онтологические позиции в понимании специфики художественного мышления как особой формы человеческого сознания, вносят коррективы и в понимание основ художественного воспитания личности, а также в давний спор, существующий в эстетике по поводу единства и различия понятий «эстетическое» и «художественное».

По мнению М. С. Кагана, эстетическое и художественное невозможно полностью отождествлять или полностью разделять. Сфера эстетического является всеохватывающей. Предметом эстетической деятельности, восприятия и оценивания может стать любое явление действительности, природы, человеческих взаимоотношений — весь чувственно воспринимаемый, выразительно-эстетический мир. Исследователь замечает, что целесообразнее говорить не об «эстетической деятельности», а об «эстетической установке», «эстетическом потенциале» того или иного вида деятельности, направляющих поведение человека во всех сферах культуры [5, с. 191]. В этом смысле художественная культура является сердцевинной эстетической культуры личности, поскольку искусство концентрирует в себе эстетические проявления жизни, эстетическое восприятие мира и эстетическое отношение к нему. При этом художественная культура отличается от эстетической своей модальностью. Она формируется в процессе восприятия произведений искусства, в собственно художественной деятельности, где эстетическая информация предстает лишь одной из граней художественной информации и где они не совпадают полностью. Освоение ценностного богатства произведения искусства невозможно без

активности воспринимающего субъекта, развития у него способности полноценного восприятия, анализа, интерпретации художественного текста, его условно-метафорического, образного языка. М. С. Каган рассматривает диалектическую связь между эстетическим и художественным на уровнях сознания, деятельности и воспитания [5, с. 201 — 214].

Эстетическое и художественное смыкаются в главной своей ипостаси, воплощая особый способ освоения действительности человеком. Во взаимоотношениях художественного и эстетического присутствует общее основание — обе сферы развиваются из единого корня, сущностной онтологической характеристикой которого является целостный способ освоения действительности человеком через специфическое чувственно-образное восприятие мира.

В русле онтологического подхода к художественно-эстетическому воспитанию личности исследователем Л. П. Печко развиваются идеи эстетической выразительности (сформулированные в трудах Ф. Шиллера, Б. Кроче, М. М. Бахтина и подробно исследованные в работах А. Ф. Лосева). В основе онтологического подхода — «усмотрение единства внешнего облика и внутреннего состояния, выражаемого в переживаниях и действиях, бытии живого существа или предмета как объекта активности. Условие постижения этой сути — восприятие, прочтение неповторимой, уникальной эстетической выразительности объекта мира или образа искусства». В данном подходе «раскрывается бинарность прекрасного и выразительного» [9, с. 199].

Для постижения эстетической выразительности явлений окружающего мира Л. П. Печко разрабатывает механизм вживания, вчувствования, «перенесения» в облик или состояние природного предмета. Чувственное восприятие бытия природного объекта, эмоциональное вживание в его состояние, личностное

прочтение его выразительности посредством идентификации с ним — составляют, по мнению исследователя, суть эстетического диалога личности с природным объектом. Исследователь подчеркивает значимость выразительного движения, связанного с переживанием и эмоциями, как приема, позволяющего «очеловечивать» объект путем чувственного микромышечного двигательного «повторения» его внешних характеристик [9]. Данные положения подтверждают глубинные, онтологические основания художественно-эстетического мышления как особого способа освоения жизни, в основе которого — эмоционально-образный, чувственный, «телесно-практический» опыт человека.

Наиболее ярко иллюстрирует выдвинутый тезис музыкальное искусство. Музыка, «в чистом виде» представляющая художественный тип мышления, выступает благодатной областью исследования механизмов эмоционального переживания мировоззренческих, этических ценностей, принятия их личностью в свой внутренний мир.

Особенностью музыки является то, что ее содержание и структуры опираются не на предметный мир, а на психические состояния и процессы — подвижные, неуловимые для словесного выражения. В философии и эстетике сложился взгляд на музыкальное содержание как на «сообщение живого субъекта, в которое он вкладывает весь свой внутренний мир» (по выражению Г. В. Ф. Гегеля). Специфика звукового материала музыкального искусства заключается в синкретическом сплаве биологического, психологического и социокультурного опыта человека, существующего в нем в «свернутом виде». По выражению В. В. Медушевского, несомые музыкальной интонацией высшие современные социально-духовные смыслы должны вырасти изнутри простейших и древнейших [7, с. 162]. «Древнейшие»

смыслы музыкальной интонации — те, которые содержатся и в речевом интонировании, — несут информацию о возрасте, поле, темпераменте, внутренней энергии, силе, ситуативной реакции и т. д. «Высшие социально-духовные смыслы» связаны с особенностями художественного сознания человека и проявляются в соответствии со специфическими законами художественной формы в качестве интонаций-знаков, символов культуры.

Иерархическое выстраивание этих смыслов условно, поскольку музыкальные интонации обладают свойством совмещения жизненной информации различных уровней. Именно благодаря такому синкретизму музыкальная интонация и воспринимается как живая, «принадлежащая конкретному человеку из плоти и крови», а музыкальное искусство — как воплощение цельности человека, единства в нем природы и духа. «Музыкальная интонация воспринимается как живая потому, что в ней отражен живой человек. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме: она промышляется дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела... Музыкальная интонация — свернутое высказывание всего тела» [7, с. 168 — 170]. В интонационной драматургии музыкального произведения художественный и духовно-ценностный опыт человеческого бытия преломлен через личный опыт его творца, через его индивидуальные возможности преодоления психофизического напряжения, решения психологических задач. Проживание этого опыта слушателем в процессе восприятия музыкального произведения можно рассматривать как возвращение собственных адаптационных способностей. В этом смысле в музыкальной интонации заключена сама суть художественного мышления. Интонационная теория, сформулированная на основе музыкального искусства, выступает

в современном искусствознании основой понимания принципов функционирования искусства как генератора и транслятора для личности духовно-ценностной информации, смысложизненных идей. В работах Л. А. Закса, М. С. Кагана, В. В. Медушевского интонация выступает фундаментальным явлением культуры.

Исследования «телесной» природы музыкальной интонации приближают к пониманию уникальных адаптационных и социализирующих возможностей искусства. На заре развития человеческого общества и культуры различные виды искусства существовали в синкретическом единстве. В архаическом фольклоре проявляется синкретичность самого мышления человека, который не отделял себя от окружающего мира, считал себя его органической частью. «Первичная модель», определяющая «принципы конструирования» (по формулировке стиля А. Ф. Лосевым) ритуального, обрядового искусства древности обладает следующими характеристиками: мифологическое сознание, синкретизм мышления, отношение к миру «как принадлежащему человеку неорганическому телу» (К. Маркс). Тело человека было своеобразной моделью мира, воплощало свойства природных явлений. Поэтому язык синкретического искусства древности был, по сути, языком человеческого тела (показателен пример: искусствоведы склоняются к тому, что древние орнаменты в росписях — не что иное, как графическое воплощение ритмично повторяющихся движений группового танца). Средства выразительности этого искусства не выходили за пределы возможностей человеческой пластики, голосового интонирования.

По отношению к языку искусства древности применим термин «витальность», т. е. самая непосредственная связанность с жизненными функциями человека, его жизнедеятельностью. Ви-

тальность средств выразительности и выступала тем «общим знаменателем», при котором было возможным синкретическое единение различных видов искусства в архаической культуре.

Особая роль в синкретическом искусстве древности отводилась интонационно-голосовому и двигательному компоненту. Голос и движение — естественные адаптационные механизмы, данные человеку природой. Они напрямую связаны со сферой эмоций человека, с его физиологией и субъективной психической реальностью.

Само слово «эмоция» (от лат. *emoveo* — потрясаю, волную) обозначает движение. Это движение внутри тела, обобщенным результатом которого является некое внешнее действие. Голос и движение делают видимым наш внутренний, эмоциональный мир, материализуют, проявляют его вовне. Они же создают и обратный эффект, являясь главными «инструментами» проникновения в мир эмоционального переживания, настройки и регуляции эмоционального состояния человека.

Огромной значимостью для человека архаического общества обладало голосовое звучание. Оно было не только средством общения, но расценивалось как показатель внутренней энергии человека, его возраста, качества здоровья, силы, эмоционального состояния. Звук служил средством ориентации в пространстве, соотнесения себя с миром природы. Звук выступал и способом контакта с собственным телом, средством включения адаптационных механизмов. В древних культурах с помощью звука умели воздействовать на свой организм, «налаживать» его, подключаться к естественным ритмам жизни, управлять адаптационной энергией, контактировать с Космосом. Не случайно в религиях всего мира с богами общаются с помощью пения. Пение, голосовое звучание было самой древней и могущественной

магической системой в рамках архаического ритуала.

Необходимость ритуала в обществах устной, «до-литературной» [12, 26] традиции определялась всей системой жизни и характером мировидения. Ритуал был способом установления контакта с магическими силами, способом решения насущных для общества проблем и конфликтов в процессе обращения к этим силам, средством укрепления установленных норм и порядков, средством передачи и сохранения опыта представлений о мире в условных формах общения. Интонационно-двигательный компонент синкретического ритуального искусства обладал в этом контексте весомой ролью. Синкретическое объединение речевого интонирования и движения служило формой эмоционально-деятельностного переживания и обретения членами сообщества через «приобщающую идентификацию» (В. П. Иванов) духовных ценностей, накопленных коллективным опытом.

Исследования в области современной физиологии раскрывают глубинную связь звука и телесного движения. При пении, при речевом интонировании, как и при восприятии звучания, у человека происходит ритмическая подстройка организма, сокращение мышц гортани, а также микродвижения всего тела, незаметные для невооруженного глаза. Звук «пронизывают» все тело человека, вызывают телесные вибрации, «пропитываются» телесными ощущениями. Звучание-вибрация тела человека — природно-интонируемый звук, мимика и телесное движение — были первичной материей синкретичного искусства древности.

В исследовании Г. П. Выжлецова обрядовый «ритмически-словесно-звуковой синкретизм» рассматривается как выражение «зарождающегося ценностного отношения», как необходимый этап в развитии форм — носителей духовного,

идеального содержания человеческой жизнедеятельности. Обрядовый синкретизм, неизбежными компонентами которого являются движение — звук — слово, автор относит к генезису художественного сознания «как образного мировоззрения, специфика которого и определяется его ценностным содержанием». «Сам феномен художественности возник как средство закрепления и фиксации в «живом» виде с целью последующего воспроизведения ценностного содержания человеческой жизнедеятельности для воздействия на формирование системы ценностных норм и идеалов в структуре фило- и онтогенетически развивающегося субъекта, прежде всего как личности» [3, с. 19—26].

В античной культуре синкретическое единство поэтического слова, пластического движения и звукового сопровождения получило название «триединой хорей» или мусического искусства. В драматическом искусстве «триединая хорей» включалась как обязательный компонент, который являлся одним из главных средств реализации воспитательной функции искусства как носителя и транслятора личности системы ценностей общества. Представление древнегреческой трагедии было не просто зрелищем и развлечением, но разворачивалось как ритуальное действо, целью которого было совместное переживание значимой для общества идеи. Это было своеобразное общественное «обсуждение» важнейших и актуальных для общества нравственных проблем в специфической художественной форме. С этим главным смыслом античной трагедии были связаны ее структура, формы воплощения содержания и способы бытования.

Общественные деятели полиса, составлявшие своеобразный «художественный совет», отбирали лучшее произведение для постановки. На первый план при отборе выступала воспитательная

функция предполагаемого зрителя: произведение должно было с наибольшей полнотой, конкретностью и яркой образностью донести до зрителей основные, жизненно важные для общества идеи. Показательно, что хор, сопровождающий действие на сцене, состоял не из профессиональных артистов. В его состав избирались наиболее достойные граждане полиса. Хор был призван представлять «общественное мнение», «голос» сидящих в амфитеатре людей, наглядно выражая сочувствие героям или осуждение происходящего.

Основу сюжета древнегреческой трагедии составляли мифы, содержание которых было известно всем присутствующим. Однако перед началом действия на сцену выходил артист — «пролог», который еще раз напоминал зрителям содержание сюжета, кратко пересказывая его.

Таким образом «заявлялась» тема, нравственная проблема, выносимая на всеобщее «обсуждение», а точнее, на всеобщее сопереживание.

В художественной структуре трагедии все учтено. Главный герой олицетворял благородство и должен был завоевать симпатию публики, ее сочувствие. Перипетии сюжета постепенно раскрывали зрителям суть заблуждений героя и его движение по пути, предначертанному «роком». Мелодизированные формы трагедийной декламационности играли роль этических символов и направляли эмпатию воспринимающих, формировали состояние их души. Итогом действия и всего процесса трагического сопереживания был катарсис. Потрясение и очищение души зрителей приводило к тому, что актуальная для общества нравственная идея закреплялась в личности каждого присутствовавшего как нравственное чувство, этическое достояние.

Анализ структуры античной трагедии и ритуализированных форм развертывания драматического действия раскрывает механизмы функционирования искуст-

ва в обществе как специфического способа передачи личности коллективного опыта мировосприятия. Сочувственное сопереживание нравственному опыту другого человека, идентификация себя с ним в процессе проникновения-вживания в его проблему через яркие, предельные всплески эмоциональных состояний — психологическая основа интериоризации личностью социально значимых ценностей в процессе художественного восприятия.

Данный пример из истории искусства наглядно представляет структуру художественного механизма интериоризации мировоззренческих ценностей: восприятие личностью художественного и эстетического образа в качестве носителя социально значимой ценности — погружение личности в проблематику ценностей через эмоционально-деятельностное соучастие в нем — активизация эмоциональной отзывчивости на образ-ценность — вызов катарсической реакции на сопереживание образу-ценности — эмоционально-смысловое закрепление, осознание ценности личностью — актуализация ценностной ориентации через ее выражение в художественно-практической деятельности — перевод ценностной ориентации в статус качества личности, т. е. ее выражение в различных сферах бытийственных отношений личности (рис.).

Этот же художественный механизм интериоризации мировоззренческих ценностей задействован и в средневековой христианской литургии, главное назначение которой — погружение присутствующих в храме людей в молитвенное состояние и объединение их в едином устремлении к общению с высшей божественной сущностью. Пение и ритуальные движения в процессе службы делали человека непосредственным участником сакрального действия, включали в живое общение с Богом. При этом все искусства выступали в едином комплексе, направ-

ленном на сенсорное насыщение человека, целостно воздействуя на его эмоцио-

нальную и интеллектуальную сферы.

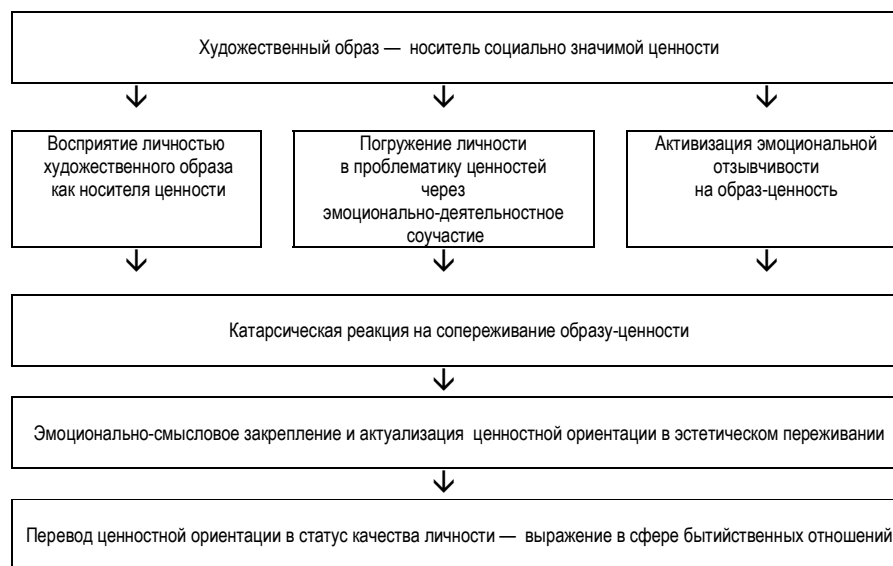


Рис. Структура художественного механизма интериоризации мировоззренческих ценностей

Процесс разделения единого «ствола» искусства на различные «ветви» — виды измерялся веками. Параллельно с этим шел процесс профессионализации, разделения на художников — творцов искусства и слушателей-зрителей. Обратной стороной «прогресса» в искусстве явились неизбежные потери. Благодаря утвердившейся в обществе просветительской традиции сегодня художественно-практическая деятельность представляется как занятие для избранных. Действительно, требования к современному профессионалу в сфере художественной деятельности включают не только талант, творческую интуицию, развитие специфических способностей и навыков, но и значительный объем знаний как художественно-теоретических, так и культурно-исторических. Для большинства людей приобщение к духовно-ценностному опыту, явленному в искусстве, возможно лишь в качестве зрите-

лей, читателей, слушателей. При этом творчество мастеров нашего времени опирается на интеграцию художественных систем предшествующей культуры, демонстрирует высочайшую степень ассоциативности художественных явлений. Войти в этот мир, насыщенный голосами различных культур, использующий сложную символику художественных форм в преломлении с современной техникой художественного выражения, может только человек посвященный, обладающий специальными навыками, знаниями, профессионально развитой художественной культурой.

Мир современного серьезного, профессионального искусства максимально индивидуализирован, по сути «распадается» на множество индивидуальных миров, демонстрируя множество способов мироотношения, отражая ситуацию многообразия взглядов и мнений в обществе. Массовая культура развивается в

сфере развлечения, уводя от насущных проблем. В результате искусство теряет свои позиции выразителя духовных, мировоззренческих устоев общества. Первейшая функция искусства — помощь человеку в выстраивании целостного образа мира в собственном сознании, поиска духовных ориентиров, — оказывается затуманенной.

Барьер «профессионализма» породил две культурные актуальности в современном обществе: профессиональный и непрофессионально-стихийный тип эстетического контакта человека с искусством. Последний корнями уходит в традиционное искусство, фольклорное действо, где нет разделения на слушателей и исполнителей, где все являются участниками, где рождается особое действенное поле эстетического раскрытия человека. Ярким примером являются современные молодежные музыкальные шоу, которые представляют собой не столько концерты с исполнителями и слушателями, сколько коллективные действа. Однако в отличие от фольклорного действа, современное шоу нередко принимает форму варварских, диких выходок с неуправляемым поведением участников (и по ту, и по другую сторону сценической площадки). Оторвавшись от многовековой традиции, порвав с профессиональным, официально принятым искусством, проявления молодежной культуры зачастую представляют антикультуру.

Негативные последствия сложившейся системы в современной художественной практике очевидны. Настоящим бедствием является завоевание общества массовой индустрией откровенных суррогатов искусства, потакающих и поддерживающих эстетически неразвитый, «дурной» вкус, спекулирующих на низменных человеческих запросах и инстинктах, облекающих в привлекательную форму скверные наклонности и заражающих философией «красивой», легкой, не обремененной совестью и ка-

кими-либо человеческими обязательствами жизни. Эти безнравственные постулаты утверждаются в ярких, броских шоу, соблазнительных эротических интонациях и настойчиво внедряются в эмоциональный мир нашего современника с помощью древнейшего способа воздействия на психику человека — через звук, движение, яркий зрительный образ.

Физическая потребность человека в моторном и звуковом выражении своего эмоционального мира обусловлена самой природой. Внутренняя психическая энергия требует естественного выхода, проявления во вне через голос и движение. На протяжении веков эта естественная потребность человека удовлетворялась в устной традиции в рамках синкретического фольклорного действа, в котором осуществлялось самовыражение человека и приобщение к ценностям культуры через их эмоционально-деятельностное переживание.

Рассмотренные нами положения позволяют сформулировать понятие «онтологические основания искусства». Это специфические особенности устной традиционной культуры, которые выражаются в синкретическом единении различных видов искусства на основе витальности средств выразительности, т. е. непосредственной связанности с телесными ощущениями и жизнедеятельностью человека. При этом весь ход наших рассуждений приводит к выводу: обращение к сущностным, онтологическим основаниям искусства, изучение механизмов интериоризации социально значимых ценностей через художественно-практическую деятельность выступает в качестве насущной проблемы современности.

Сегодня осознаются как необходимые обществу даже самые элементарные, «дохудожественные» или «околохудожественные» (по определению Т. Адорно) формы творческой деятельности, по-

сколькo они способны выполнить специфическую и уникальную функцию социализации человека и гармонизации его эмоциональной сферы.

Так, Н. А. Ястребова в статье «Единство и альтернативность европейского эстетического опыта» приходит к выводу, что массово преобладающие «новые состояния художественности» в современном обществе развиваются как альтернатива «по-своему религиозно-изоляционистским веяниям, изысканно-чистым, высоким, рафинированным формам общения с искусством» [11, с. 108]. При этом автор статьи предлагает принять как факт существования эстетической культуры в ее множественности и многоликости и ставит проблему непротиворечивости и сосуществования двух ее типов.

На необходимость включения человека в художественно-практическую деятельность для его психологического здоровья указывает и современная медицина. Так, в современной психотерапии широко распространен метод психодинамического резонанса (разработанный основателем шведской школы психотерапии А. Понтвиком). В основе метода — концепция К. Г. Юнга об архетипах психических переживаний, выраженных в культурных символах. Согласно его концепции, язык танца и музыки, благодаря своей непереводаемости и свободной ассоциативности, может проникать в глубокие сферы бессознательного, извлекать и выявлять в нем подавленные влечения, желания, конфликты и делать их доступными для осознания и катарсической разрядки. Психотерапевтический эффект от восприятия и воспроизведения образов искусства проявляется в разрядке внутреннего переживания через внешние движения и голосовые проявления пациента (спектр которых может быть самым разнообразным). Глубинные слои психики приходят в резонанс с воспринимаемыми образами и через движения выявляются наружу для анализа

и понимания [Цит. по: 8, с. 18]. Таким образом, развитие и обогащение эмоциональной сферы через звуковое и двигательное самовыражение является основой психического здоровья личности с точки зрения медицины.

Пение и танец как игра, как спонтанное выражение себя ведут к развитию творческого потенциала личности, что также важно для ее психологического здоровья. А. Маслоу в качестве модели психологического здоровья описывает тип самоактуализирующейся личности и замечает, что «здоровая творческая личность каким-то образом осуществляет слияние и синтез сознательного и бессознательного, глубинного «Я» и сознательного «Я», и делает это изящно и эффективно» [6, с. 90]. По мнению автора, «связь проблемы креативности с психологическим здоровьем глубока и очевидна».

А. Маслоу подчеркивает важность воспитания средствами музыки и танца в условиях спонтанного, свободного выражения ребенком своего эмоционального мира как нового направления в образовании, которое содействует становлению «нужного нам нового типа человека — находящегося в движении, творческого, импровизирующего, доверяющего себе, мужественного, самостоятельного» [6, с. 101].

Данные рассуждения позволяют нам прийти к пониманию значимости интонационно-двигательного самовыражения личности как особого типа художественно-практической деятельности, связанного с формированием ценностных ориентаций личности в общении с искусством. Движение и голосовое интонирование выступают в качестве специфических «инструментов» общения личности с собственным миром эмоциональных состояний и ее сопереживания явлениям окружающего мира. Художественно-практическая деятельность, основанная на интонационно-двигатель-

ном самовыражении, может включать личность в процесс общения с искусством на доступном ей уровне, не предполагающем профессионального владения художественными знаниями и навыками, позволяет ей активно проявлять и выражать свои эмоциональные переживания, пользуясь элементарными «околохудожественными» средствами, импровизировать и творчески взаимодействовать с окружающим миром людей и природы через образы искусства.

В контексте задач формирования ценностных ориентаций личности художественно-практическая деятельность, основанная на интонационно-двигательном самовыражении, выступает как эффективное средство эмоционально-деятельностного переживания и при-

своения личностью социально значимых ценностей.

В целом мы приходим к выводу, что педагогическая проблема трансформации мировоззренческих ценностей в личностные через их предметное воплощение в художественно-практической деятельности включает в свой круг разнообразные аспекты взаимодействия личности с окружающим миром через образы искусства. Разработка методов и приемов организации художественно-практической деятельности, направленной на гармонизацию личности, на приобщение ее к социально значимым ценностям через эстетическое переживание и собственный эмоциональный опыт, выступает в качестве актуальной проблемы современной педагогики.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. БАНФИ, А. Философия искусства / А. Банфи ; предисл. К. М. Долгова; пер. с ит. Г. М. Смирнова. — М. : Искусство, 1989.
2. БАХТИН, М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. — М. : Искусство, 1986.
3. ВЫЖЛЕЦОВ, Г. П. Эстетика в системе философского знания / Г. П. Выжлецов. — Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1984.
4. ИВАНОВ, В. П. Человеческая деятельность — познание — искусство / В. П. Иванов. — Киев : Наукова думка, 1977.
5. КАГАН, М. С. Морфология искусства : ист.-теорет. исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. — Л. : Искусство ; Ленингр. отд-ние, 1972.
6. МАСЛОУ, А. Новые рубежи человеческой природы / А. Маслоу ; пер. с англ. — М. : Смысл, 1999.
7. МЕДУШЕВСКИЙ, В. В. Интонационная форма музыки : исследование / В. В. Медушевский. — М. : Изд. объединение «Композитор», 1993.
8. ПЕТРУШИН, В. И. Музыкальная психотерапия. Теория и практика : учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / В. И. Петрушин. — М. : ВЛАДОС, 2000.
9. ПЕЧКО, Л. П. Эстетическая выразительность как категория экологической эстетики / Л. П. Печко // Вестник Моск. ун-та. — 1994. — № 2.
10. ШЕВЧЕНКО, А. К. Проблема понимания в эстетике / А. К. Шевченко. — Киев, 1989.
11. ЯСТРЕБОВА, Н. А. Единство и альтернативность европейского эстетического опыта / Н. А. Ястребова // Современное искусствознание : методологические проблемы. — М., 1994.
12. WHOSE music? A sociology of musical languages. Forew. by H. S. — New Brunswick and London: Transaction books, 1977.

Получено 21.01.09
© Куприна Н. Г., Нечаева Т. Б., 2009