

нах. При этом предметы для натюрморта подбираются контрастные по объемно-пластическим характеристикам для того, чтобы можно было активно выразить объемно-пространственную структуру.

Конфигуративные характеристики предметов должны иметь выразительную графическую структуру. Цветовые характеристики предметов натюрморта должны обеспечивать колористическое единство в соответствии с художественно-творческими задачами. Композиционное расположение предметов должно образовывать целостное единство, удовлетворяющее требованиям всех художественных дисциплин.

Такое всестороннее изучение предмета дает исчерпывающее о нем представление и исключает возможность дублирования смежных художественно-творческих дисциплин. Когда студент ведет параллельное исследование одного и того же натюрморта средствами нескольких дисциплин, он имеет возможность осуществлять сравнительно-обобщающий анализ, который делает нагляднее специфические особенности каждой из дисциплин. Этот уровень так же, как и второй, выводит на четвертый уровень интеграции.

Четвертый уровень интеграции – творческий. На этом уровне решаются художественно-творческие задачи создания произведений искусства и дизайна. Знания, умения и навыки, полученные в процессе обучения, применяются в художественно-проектной деятельности. При выполнении дипломных проектов происходит корректировка усвоенных знаний, оттачиваются умения и навыки. Дипломные работы анализируются, при необходимости вносятся изменения в уже разработанные программы обучения.

В. В. Кикин

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И ПРОМЫШЛЕННОЕ ПРОИЗВОДСТВО

Художественно-творческий процесс складывается из художественно-творческой части и ремесленной части. В связи с этим восприятие художественного произведения является процессом неоднозначным. Мы можем воспринимать художественный образ, внутреннее эмоциональное состояние, умело закодированное с помощью художественной формы. В этом случае мы не замечаем внешнюю, материальную форму художественного произведения: мы как бы общаемся с художником и проникаем в его внутреннее душевное состояние.

Мы можем наслаждаться внешней художественной формой, восхищаясь тонким, филигранным мастерством художника в передаче материально-предметных форм и определенных эмоциональных состояний. При этом внутренняя, художественно-образная сторона отступает на задний план, ремесленное мастерство художника является для нас источником эстетического переживания.

Мы можем одновременно переживать и то и другое. В этом случае нас поражает глубина разработки художественного образа художественно-выразительными средствами. Внутреннее художественное содержание произведения воплощено в настолько адекватную форму, что двойственность восприятия переходит в качественно новую фазу. Внешняя художественная форма задает общий эмоциональный настрой на восприятие художественного образа вполне определенной категории. Она является как бы предвестником внутреннего художественного содержания, которое в этом случае воспринимается не сразу, а в процессе более продолжительного созерцания. Художественная форма при этом выступает в своем художественно-символическом значении.

Как храм является реальным и символическим пространством для общения с Богом, так и художественная форма является материально-предметным и символическим средством общения с художником. Если у художника возникает профессиональное затруднение с адекватным использованием художественно-выразительных средств, то при восприятии его художественного произведения возникают всевозможные параллельные ассоциации, которые искажают задуманный художественный образ.

При формировании адекватного восприятия художественного образа главную роль играют следующие основные формообразующие факторы:

- исключение посторонних и параллельных ассоциаций, возникающих по причине неадекватного использования художественно-выразительных средств;
- точный подбор средств художественного выражения;
- выделение такого ведущего художественно-выразительного средства, которое наиболее полно соответствует концепции художественно-творческого замысла;
- чистота выполнения художественных приемов;
- распределение меры проработанности художественной формы в центре композиции и на ее периферии;
- прокладка маршрута последовательного восприятия художественной формы средствами пластики.

Л. Н. Толстой, рассуждая о воздействии художественной формы в искусстве, высказал мысль о том, что всякое искусство (живопись, музыка, драмати-

ческое искусство) держится на «бесконечно малой середине», при отклонении от которой исчезает то воздействие, которое заражает зрителя, заставляя его переживать вместе с автором. Эту же мысль хорошо дополнил Христиансен, указав, что главное в музыке – то, что стоит за звуком, т. е. невидимое и неосоздаваемое. Для всех нас является наибольшим эстетическим удовольствием, когда мы проникаем в сущность художественного образа самостоятельным, нами самими выбранным путем, каким бы окольным этот путь ни был. Поэтому наибольший интерес для нас представляет художественное произведение с заложенным в нем многовариантным и многоуровневым прочтением художественного образа.

Художественные направления современного авангардизма отличаются необыкновенным разнообразием, которое возникло в результате расщепления некогда целостного классического искусства. В основе этого искусства лежал реальный предмет. Все аллегорические и метафорические образы неизменно трактовались через предметную форму. В связи с этим наиболее сложными и эмоционально емкими художественными произведениями являются произведения реалистического искусства.

С развитием машинного способа производства материально-предметное окружение человека стало принципиально изменяться. Если прежде предметный мир человека встраивался в сложную природную среду с помощью изящной ручной отделки, которая обеспечивала гармонию с природной средой, а художественное творчество создавало художественные образы, пользуясь арсеналом природных предметных форм, то машинное производство стало наполнять жизненное пространство грубыми геометрическими формами. Если классическое искусство сформировало свой арсенал художественных форм и материалов, то машинное производство стало повсеместно внедрять в человеческий быт формы и материалы, оскорбляющие тонкое «чувство прекрасного» среднего буржуа.

Для того, чтобы новое материально-предметное бытие утвердило себя в качестве среды обитания человека, необходимо было новым, еще несовершенным машинным формам придать статус форм эстетических. Эту миссию и возложили на себя художники-авангардисты. В качестве художественного материала они стали использовать всевозможные строительные материалы и материалы, используемые в быту. В качестве художественных технологий стали применяться различные методы, ранее к области изящных искусств никакого отношения не имеющие, такие, как коллаж, монтаж, сварка, спайка, вклейка различных отходов строительного производства (кусков проволоки, пластмас-

сы, битого стекла, гальки и т. п.). По сути дела, происходил поиск путей эстетизации материалов, форм и предметов незстетических для включения их в искусственную предметную среду обитания. Направлений художественно-творческих поисков при таком обилии открывшихся возможностей появилось великое множество. Одни направления концентрировали все свое внимание на работе с нетрадиционными материалами, другие были поглощены поиском новых художественных технологий, третьи исследовали формообразующие возможности простых художественно-выразительных средств применительно к простейшим геометрическим формам.

Наиболее показательно в этом отношении такое модернистское направление, как оптический абстракционизм (оп-арт). Одним из основоположников этого направления был Виктор Вазарели. Как все авангардистские направления, свое право на существование оп-арт обосновал в своей философии, которая выражала новое отношение к миру, обусловленное индустриально-технической ориентацией человечества.

Виктор Вазарели высказал философско-мировоззренческую мысль о том, что воскресающими в памяти предметами и существами недостаточно вдохновляться, а нужно раскрывать ускользающий от наших чувств мир волны, поля, релятивности, биохимии. Чтобы этот эзотерический мир был постижим для нас, необходимо создавать пластические структуры, доступные нашей интуиции.

Одной из основополагающих концепций оп-арта является концепция времени. Пространственные категории в искусстве оп-арта вытесняются категориями временными. Произведения этого искусства всегда динамичны, в них всегда присутствует элемент кинетизма. Сюжетное время здесь сведено к реальному (фактическому) времени зрителя.

Мир беспредметных форм современных искусств отличается необыкновенным разнообразием – от биоморфных до рафинированных геометрических. Еще одним близким для нас направлением является геометрический абстракционизм, основателем и наиболее ярким представителем которого является Пит Мондриан. Абстрагируясь от естественных природных форм, он выводит свой собственный «закон денатурализации материи» (чтобы искусство было абстрактно, т. е. чтобы оно не обнаруживало никаких связей с естественными аспектами вещей, необходимо соблюдать закон денатурализации материи, имеющий основополагающее значение). Абстрагирование от естественного цвета с наибольшей силой осуществляет первоначальный цвет. Этот закон выразился прежде всего в отказе от использования сложных цветов: цветовая палитра ограничивается тремя основными спектральными цветами: красным, синим, жел-

тым. Для композиционного построения своих картин художник использует геометрическую решетку, полученную пересечением вертикальных и горизонтальных линий. Художник говорит о том, что вертикали и горизонталы являются выражением двух взаимно противоположных сил; это равновесие противоположностей существует везде и подчиняет себе все. Вертикальные и горизонтальные линии образуют прямоугольники, которые являются структурными единицами всего композиционного построения, и некоторые из них заливаются тремя локальными цветами. Белый цвет остальных прямоугольников воспринимается в качестве нейтрального поля.

Прежде человек жил в естественной природной среде в окружении по преимуществу живых биологических форм. Естественно, что и в искусстве царило господство именно форм природных. Через эти формы художники передавали человеческие эмоции, настроения, человеческое духовное содержание. Все произведения реалистического искусства были изначально понятны и близки человеку, как и природа, среди которой он жил и воспитывался.

Научно-технический прогресс ворвался в жизнь человека и стал отвоёвывать для себя жилое пространство. Хотя искусственные геометрические формы присутствовали в жизни человека всегда, их присутствие было незаметным благодаря изящной отделке декоративных элементов, выполненных искусной рукой ремесленника. Все формы искусственной предметной среды соответствовали образу жизни человеческого общества, его отношению к природе, его мировоззрению. Поэтому, чтобы ввести в реальном мире новые, искусственные формы индустриально-промышленного производства, необходимо было прежде всего изменить общественное сознание, внедрить в жизнь новую идеологию, обосновывающую необходимость и неизбежность изменения ценностно-эстетических ориентаций. С изменением материально-предметной среды должна измениться и среда духовная. Художники как люди, обладающие необыкновенно развитой интуицией, своими новыми направлениями и течениями в искусстве предвосхитили развитие материально-предметной культуры человечества. Они первыми почувствовали неисчерпаемые художественно-эстетические возможности простых рафинированных геометрических форм, а в своих произведениях показали обоснованность этих предвидений. Технические формы приобрели в произведениях искусства художественно-эстетические качества, которые автоматически распространились и на мир технических форм индустриально-промышленного производства (стиль «хай тэк»).

Художественные течения и направления современного беспредметного искусства раскрыли огромные возможности дифференцированного исследова-

ния формообразующих свойств простейших художественно-выразительных средств. В каждом из направлений можно найти замечательные образцы работы с плоскостной графической, живописной и объемно-пластической художественной формой. Опирируя беспредметной (преимущественно геометрической) формой, художники стремились вложить в нее содержание, созвучное человеческим чувствам и эмоциям. Геометрические формы одухотворялись и наделялись качествами живых существ. Символическое значение геометрических элементов и форм использовалось человечеством на протяжении всей истории его развития. Древнейшие пиктографические письма до сих пор производят на нас загадочное, близкое к мистическому, воздействие. Понятно, что кроме содержательной информации древние пиктограммы имеют и определенную эмоциональную окраску, которая закодирована в конфигурациях линий и их взаимном расположении. Это восприятие многогранно и опирается на наш собственный жизненный опыт, наблюдения за окружающей природой и те установки, которые перешли к нам из глубины веков. Исследованию символического значения линий и фигур посвящены многие труды как зарубежных, так и отечественных ученых. Подробно разбирая символику каждой из линий, легко заметить, что структура символа отражает не только реальный жизненный опыт общения человека с природой и не только врожденное чувство восприятия характера линии и формы. Символические значения линий и геометрических форм представляют собой своего рода алфавит закодированных человеческих чувств и эмоций.

Сложное эмоционально-эстетическое звучание законченной плоскостной или объемно-пространственной структуры достигается согласованным взаимодействием отдельных формообразующих элементов (линейных в плоскости и объемно-пластических в пространстве). Такое взаимодействие осуществляется с помощью средств художественного выражения. Такими средствами являются метр, ритм, пропорции, масштаб, контраст-нюанс, симметрия-асимметрия, тектоника-атектоника, статика-динамика. С помощью использования этих средств можно изменять эмоциональную окраску звучания одних и тех же линий и форм. Важны не только сами эти линии и формы, но и способ их взаимного расположения на плоскости или в пространстве. Это интуитивно знают художники и чувствуют зрители. Свои интуитивные знания художники с помощью практических опытов переводят в сферу сознания для целенаправленно-го эмоционально-эстетического общения со зрителями.

Каждое направление искусства исходит прежде всего из определенной философско-мировоззренческой концепции. Наиболее отчетливо это прослежи-

ваются в религиозном искусстве. Основные персонажи и фигуры композиции, их величина, порядок взаимного расположения – все это было жестко закреплено религиозным каноном и подлежало неукоснительному соблюдению (можно вспомнить египетский, древнегреческий, христианский и другие каноны). Реалистические формы, с помощью которых все классические виды искусства выражали свои идеи, составляли естественное единство с окружающей средой обитания. Все вновь появляющиеся формы материально-предметного мира тут же становились объектом художественного творчества. Взаимосвязь развития художественной и материально-предметной культуры в доиндустриальную эпоху была скрыта за изначальным синкретизмом красоты и пользы, неотделимостью утилитарно-функциональных и эстетических качеств предметов искусственной среды обитания.

На протяжении развития человеческого общества искусство выполняло функцию восполнения не востребуемых, нереализованных или угнетенных в реальной социальной действительности отдельных сторон человеческой индивидуальности. К примеру, древнеримский портрет своего расцвета достиг в период наибольшего социального разобщения римской знати, то же самое происходило и в истории развития портрета живописного. Пик расцвета жанра сельского пейзажа приходится на период бурного роста городов. Следовательно, можно говорить о том, что искусство помогает человечеству сохранять целостность при чрезмерном развитии какой-то из сторон социальной жизни.

Если рассмотреть развитие искусства с позиции развития художественной технологии, то достаточно упомянуть лишь о всеобщем принципе рождения новых технологий через преодоление технологий и форм старых материалов, механически переносимых на первых порах на новые художественные материалы. Так, в Древней Греции первые каменные скульптуры выполнялись с полнейшей имитацией формы деревянной скульптуры. Материал, используемый в строительстве или быту, непременно начинает проверяться на предмет использования его и в качестве материала художественного. При его обработке начинают применяться традиционные художественные технологии. Новые технологии, таким образом, возникают либо потому, что старые по какой-то причине перестали работать, либо потому, что появились принципиально новые материалы, резко изменились масштабы работ или встали задачи, зависящие от создания новых комплексных объектов, связанных с необходимостью интеграции на уровне материалов, технологий или форм элементов структур. Но старые технологии продолжают использоваться до тех пор, пока не появятся новые, эффективно работающие в новых условиях и с новыми материалами.

Кризис традиционных классических форм в искусстве начался с появлением первых, еще уродливых форм машинного производства, которые входили в привычный мир обывателя чужеродными элементами, разрушающими все понятия и нормы патриархального уклада. Это не могло не вызвать резкую волну протеста со стороны художественной интеллигенции. И то, чего, казалось, могла лишить человечество бездушная машинная техника – красоты и духовной теплоты, – взялось защитить и утвердить «Движение за объединение искусств и ремесел» во главе с У. Моррисом. По инициативе этого движения стали создаваться ремесленные гильдии по производству мебели, текстиля и печатной графики. Но, противопоставляя себя машинной индустрии, Х. Моррис, сам того не подозревая, своей деятельностью предвосхитил деятельность будущих дизайнеров. Отрицая машинную индустрию неразвитую, он предвосхитил индустрию высокоразвитую, способную сочетать в своей продукции прекрасную форму, отменное качество обработки, высокую технологичность изготовления и высокие эксплуатационные показатели. Разница состояла лишь в том, что У. Моррис со своими гильдиями делал все это вручную и полагал, что машинному производству это не под силу. И все же он получил звание первого дизайнера, сумевшего добиться в ограниченном масштабе серийного изготовления ремесленных изделий, отвечающих основным требованиям дизайна. В борьбе с засильем машинной техники родился новый стиль, претендующий на то, чтобы объединить в себе все сферы социальной жизни и распространиться по всему миру, – стиль модерн. Во Франции этот стиль назывался «ар нуво», в Германии – «югендстиль», в Австрии – «стиль сецессион», в Италии – «стиль либерти». Таким образом, старый, доиндустриальный мировой уклад, разрушаемый нарождающейся индустриальной технологией промышленного производства предметов искусственной среды обитания, вызвал к жизни новый, обошедший весь мир стиль модерн, который как раз заполнил собой период становления промышленной индустрии как принципиально новой технологии обработки совершенно новых строительных и промышленных материалов.

На первом этапе развития машинного производства несовершенные формы прикрывались декоративными накладками, орнаментальными полосами и т. п. Продолжал действовать все тот же испытанный ремесленный прием наложения декоративной резьбы на голую геометрическую форму. Однако сразу же стало ясно, что в данном случае этот прием перестает работать из-за слишком большой разницы в технологии промышленного изготовления основной формы изделия и технологии ручной отделки орнаментами и накладками. Сразу вскрылось неразрешимое противоречие между дешевизной изделия промыш-

ленного изготовления и очень дорогой ценой его ручной отделки. Встретились две взаимоисключающие технологии, которые вынуждены были уживаться между собой, пока машинная технология «становилась на ноги». Для промышленности был один-единственный путь развития – совершенствование технологии производства. Это зависело не только от самой промышленности, но и от множества второстепенных факторов. Кризис ремесленных технологий отразился и на технологиях художественных. Цеховой способ ремесленного производства распространялся и на работу художественную. Большинство художественных работ выполнялось именно артелями художников. Было широко распространено привлечение к художественным работам учеников и подмастерьев. Такой бригадный способ работы постепенно начал сворачиваться, а вместе с этим и художественные технологии, рассчитанные на привлечение людей, посвященных во все технологические тонкости, стали упрощаться. Стали появляться совершенно новые художественные технологии, рассчитанные на мастерство одной выдающейся личности художника.

Промышленная индустрия стала все больше и больше насыщать среду обитания человека новыми машинными формами, не имеющими прямых аналогов в мире естественной природы. Это противоречило всей предыдущей практике материально-практической деятельности человечества. Процесс создания искусственной среды всегда сопровождался следованием формообразующим законам природы. Первые машинные формы создавались в соответствии с формообразующими законами технологии промышленного производства. Единственное, чего требовали от такой промышленной формы, самый минимум, без которого ее изготовление вообще теряло всякий смысл, – это утилитарно-функциональное соответствие. «Создай удобную форму, а потом укрась ее», – эти слова О. Пюджина служили своего рода лозунгом первых создателей промышленных изделий*. Однако ремесленный принцип украшения утилитарно-функциональной формы соответствующими декоративными элементами или орнаментом по отношению к промышленным формам перестал работать, так как орнаментально-декоративные украшения промышленных форм задумывались отдельно от замысла самой технической формы и ни в коей мере не отражали ее функционально-конструктивную сущность. Формировалась и росла настоятельная потребность осмыслить сущность новой машинной формы, понять ее «душу» и найти пути введения этой формы в сферу человеческого общения.

Во все времена развитие искусства и культуры было непосредственно связано с социальными процессами, протекающими в обществе, и с развитием ма-

* Землер Г. Пластическая эстетика. М., 1970.

териально-предметной деятельности. Технология является основой любого вида творческо-производственной деятельности. Стоит измениться технологии – принципиально изменяется сам характер созидательной деятельности. Как в промышленности появление новых промышленных форм пробудило потребность поиска новых технологий, так и в искусстве появление новых объектов художественно-творческой деятельности (новых машинных форм и промышленных материалов) пробудило потребность поиска новых технологий создания художественных произведений и художественной обработки промышленных материалов.

Как прежде материально-предметные формы среды обитания человека постепенно перекладывались на язык искусства, так и появляющиеся и настойчиво входящие в жизнь человечества машинные формы стали пополнять арсенал художественных форм, осваиваться творческой интуицией художников. Машинные формы не имеют прямых аналогов в мире естественной природы, и, чтобы стать средой обитания человека, они должны быть приведены в соответствие с законами естественной природы и человека. Для этого необходимо было разработать своеобразную философско-мировоззренческую концепцию, которая была бы безотносительна к реальной живой природе, но выражала бы абсолютную, освобожденную природу человеческого существа как всеобъемлющую данность. Даже беглого взгляда на современные направления и течения беспредметных и абстрактных искусств достаточно, чтобы увидеть, что все они разрабатывают прежде всего свои оригинальные философско-мировоззренческие концепции. Вне этих концепций данные искусства являются всего лишь формотворческими опытами работы с неприродными формами.

Перед художниками нового времени встала не просто задача отражения материально-предметного окружения, существенно изменившегося под натиском надвигающейся индустриально-технической революции. Необходимо было осмыслить этот новый мир, понять кроющиеся в его сущности и его природе возможности для проявления человеческой жизнедеятельности и человеческого общения. Начался процесс освоения нового мира машинных форм и форм беспредметных. Принципиально новых форм промышленная индустрия не дала – в том или ином виде они уже встречались на протяжении всего многовекового развития человечества и уже имели свой знаково-символический контекст. Точки, прямые, кривые, зигзагообразные линии, всевозможные геометрические фигуры уже получили эмоционально-психологические характеристики.

Частично используя это богатейшее наследие, а частично создавая свои теоретические формообразующие программы, художники средствами совре-

менного искусства принялись активно осваивать язык чистых геометрических форм, без которого невозможно создать гармонично структурированный мир искусственной среды обитания человека. Философско-мировоззренческие концепции беспредметных искусств создавались и создаются художниками как бы от имени беспредметных форм для придания им социального статуса. В теоретических построениях ведущих художников современности беспредметные и геометрические формы наделяются всеми психологическими характеристиками, заимствованными из мира людей.

Индустриальные и социальные преобразования конца XIX в. наиболее ярко отразились в архитектуре. Выразилось это в формировании нового стиля, распространившегося по всему миру. Внутри этого стиля художники вели всевозможные экспериментальные поиски новых форм самовыражения. Эпохальные открытия, сделанные во многих областях науки, оказывали огромное влияние на развитие промышленности и искусства.

В 1912 г. Глез и Метценже написали трактат «О кубизме», в котором обосновывали введение в художественное произведение «четвертого измерения». Достигаться это должно было в результате всестороннего изучения объекта изображения. Изображение такого всесторонне известного объекта предполагает использование проекций этого предмета с различных точек зрения, выражающих различные личностные характеристики объекта, а также элементов памяти и элементов ассоциативно связанных впечатлений. Показательна в этом отношении мысль П. Пикассо о том, что художник должен изображать предметы не такими, какими он их видит, а такими, какими он их знает, так как живопись имеет самодовлеющую ценность, не зависящую от реального изображения предмета. Таким образом, построение художественного произведения в кубизме опирается на реально существующие предметы, но обращено преимущественно к «знанию» художником объекта изображения. Знание объекта дополняется множеством ассоциированных с ним образов, параллельно возникающих в сознании художника.

Художник обычно стремится найти оптимальную художественную форму для выражения своей идеи. В соответствии с этим подбираются и необходимые художественно-выразительные средства. Но в процессе разработки художественной идеи появляются параллельные ассоциативные образы, которые изменяют прочтение изначальной идеи художника. Это связано в первую очередь с тем, что сами по себе художественно-выразительные средства обладают своим, специфическим эмоционально-эстетическим воздействием на человека.

В процессе художественного творчества художник вынужден преодолевать самоценность художественно-выразительных средств, а также сопротивление художественного материала. Поэтому совершенное владение художественно-выразительными средствами и знание физических и эстетических свойств художественного материала являются необходимыми условиями художественного творчества. Для создания художественного произведения используется главным образом природный материал, который имеет свои физические и эстетические качества, свою структуру, а также эмоционально-символическое значение для человека, исторически сложившееся в процессе создания материально-предметной культуры человечества.

Физические свойства природного материала обнаруживаются в процессе его взаимодействия с окружающей средой. Следы этого взаимодействия отчетливо проявляются в фактурно-пластических характеристиках формы этого материала. Так, по форме скальной породы можно достаточно точно воссоздать картину формообразующего воздействия на нее природной среды. Воздействия на материал различных природных стихий придают одному и тому же материалу различную фактуру. Так, в процессе выветривания каменные породы приобретают фактуру от шероховатой и грубой до мелкой и бархатной, а под воздействием проточной воды те же самые породы приобретают гладкую, глянцевую фактуру. Используя этот материал для создания скульптурного произведения, мастер воспроизводит эти же фактурные градации искусственным путем с помощью выработанных им приемов и методов. В процессе художественно-творческой деятельности многих поколений скульпторов постепенно отбирается и отрабатывается некоторое количество художественных приемов и методов обработки художественного материала, которые структурируются в стройную систему и становятся художественной технологией. Освоение художественных технологий в учебном процессе происходит дифференцированно в ходе теоретических и практических занятий. Учебные задания, направленные на овладение теми или иными приемами, на определенной стадии должны чередоваться с заданиями творческими, ставящими целью создание художественного образа. Такие задания интегрируют несколько художественных дисциплин, содержанием которых одновременно является и содержанием художественно-творческого процесса.

При создании художественного образа скульптор может отталкиваться как от художественной идеи, так и от природного материала. В первом случае скульптор подбирает материал, наиболее соответствующий своими фактурно-пластическими свойствами искомому художественному образу. Во втором слу-

чае природный материал своей формой, объемом может дать толчок для зарождения художественно-творческой идеи – и тогда скульптор выстраивает свой художественно-творческий замысел на основе увиденной в форме исходного материала эмоционально-образной модели будущего произведения.

Физические свойства материала непосредственно влияют на художественную технологию, определяют ее характер – от ручного способа обработки до применения промышленных и самых современных высоких технологий. Уровень развития художественных и промышленных технологий является связующим звеном между художественными и машинными формами. Эстетические качества машинных форм делают возможным их использование в системе художественного языка.

С. Д. Коротаяев

ПОИСК НОВЫХ ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ И ТЕХНОЛОГИЙ В СВЕТЕ РЕШЕНИЯ ПРОБЛЕМЫ ФОРМИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ

Современное общество в начале XXI в. находится на высочайшем уровне своего развития. Достигли высоких результатов наука и технический прогресс: глубинные исследования космического пространства, расщепление ядра атома, высочайшие технологии в области вооружения, высокий уровень технических средств производства, появление современных быстроменяющихся поколений машин, – все это создало новые условия для развития современного общества. Появилась острая необходимость создания новых условий для творческой деятельности человека.

Все эти исторически обоснованные процессы не могли не оказать своего влияния на развитие современных видов изобразительного искусства. Как и само изобразительное искусство, в свою очередь, активным образом содействовало, предвосхищало открытие многих направлений современного технического прогресса.

Энергичное развитие различных видов искусства: пространственных, временных, пространственно-временных, зрелищных, – было предопределено еще в конце XIX – начале XX в. появлением новых различных течений, школ, объединений в мировом искусстве.

Обозначилось большое количество художников-новаторов, которые искали новые пути развития искусства, изобразительные и пластические формы, выразительные средства, новые взгляды на реальный мир, по-новому создавая