

РАЗВИТИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ У СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ СОЗДАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

А. И. Иконников (Хабаровск)

Современное развитие высшего профессионально-художественного образования рассматривается как целенаправленный поиск, конструктивных инновационных решений. Сегодня в этом движении имеет место некий «поворотный пункт» или «макросдвиг». Он затрагивает одновременно идеи, ценности и само восприятие мира. Изменения в создании художественных произведений во многом стимулированы достижениями современных технологий. Например, использование достижений в области нанотехнологий. В рамках данного сближения ставится под сомнение справедливость прежних делений. Например, «субъект – объект», «живое – неживое», «разум – материя» и т.д. Современность требует особого языка и, соответственно, концептуального аппарата. Речь идет именно об особой модели, которая «выкапывает и реанимирует невинные вопросы, которые мы были вымуштрованы забывать и презирать... Она «сложность», которая предполагает прогресс познания и приносит нам неведомое и таинственное» [1, с.438-439].

В настоящее время «сложность», как парадигма, задается не необозримостью состава того или иного объекта, но теми реальными задачами, какие вызывают к жизни новый специфический стиль мышления, ориентированный на схватывание данной динамики. «Сложность» проникает во все сферы как социальной жизни, так и психического или физического существования человека. Поэтому для схватывания подобной «сложности», не укладывающейся в рамки имеющихся в наличии способов осмысления «положения человека в космосе» и самого космоса, необходимы особые философские и художественные технологии. Эти технологии должны быть направлены не только на объяснение сложившегося положения дел, но

и на концептуальное обеспечение жизни в новых реалиях – жизни в них, а не изменения, ибо меняются они сами [2, с.874].

Концепт «сборка» (композиция) введенный Ж. Делезом, был направлен на то, чтобы показать возможность соединения крайне разнородных элементов, соединение формирующего, своего рода «диаграмму», «карту», а не кальку. При развитии творческих способностей студентов необходимо учитывать, что сборка предполагает любые формы соединений и высвобождает силы внешнего. Например, в композициях оса-орхидея, лошадь-человек-лук и др. Благодаря таким сборкам студент как бы соединяется с природой. Стираются различия между действиями внешнего и внутреннего. Примером могут быть творческие работы, коллажи Татлина, Раушенберга и др.

Концепт сборки творческой композиции предполагает радикальный пересмотр кантовского трансцендентального проекта. Данный пересмотр, направлен на достижение «высшего эмпиризма», когда условия опыта становятся генетическими условиями реального опыта. Развитие творческих способностей студентов их умение владеть композиционной сборкой указывает на зарождение мышления. В данном случае мы подразумеваем, что это мышление ориентированно не на распознавание объектов с помощью категорий, а на столкновение с чем-то нераспознаваемым. Композиционная сборка являет собой некий результат взаимодействующих сил, которые из вне порождают мысль. Сил, пребывающих в постоянном становлении, что придает творческой композиционной сборке, характер интенсивности. Интенсивная композиция, предстает в виде некоего блока экстенсивных соединений. В то же время, в какой-то своей части, ускользает от традиционно понятого чувственно – эмпирического восприятия и указывает на виртуальный порядок полагающих ее различий. Например, Эдвард Мунк изображает в картине «Крик» не конкретное лицо, искажаемое ужасом, а ужас как внешнюю силу «машину», производящую лицо. В картинах Сутина дома выступают прямо из хаоса, шатаясь, на что-то натываясь, не давая друг другу провалиться обратно в хаос. В данном случае живопись переносит нас виртуально в другую стихию. Она

избавляет изображенные объекты от инертности, от материальности их присутствия. Живопись развоплощает объекты.

В данном случае имеет место и разрыв с аристотелевской моделью, где форма налагается на материю. Материя – не однородная субстанция, обретающая форму, а поток интенсивностей, обеспечивающих саму возможность формы. «Формы никогда не являются фиксированными шаблонами, но детерминированными сингулярностями материала, кои налагают скрытые процессы деформации и трансформации (железо тает при высоких температурах, мрамор и дерево раскалываются по своим прожилкам и волокнам). Вот в чем важность понятия интенсивности: по ту сторону препарированной материи лежит энергетическая материальность в непрерывной вариации, а по ту сторону фиксированной формы лежат качественные процессы деформации и трансформации в непрерывном развитии. Другими словами, что становится существенным... так это уже не отношение материя-форма, а отношение материал-сила» [2, с.884].

Сегодня появляется особого рода «вмешательство» в материальный, биологический и социальные миры: нанотехнологическое вмешательство. В данном случае на первый план выходит текучий, процессуальный характер реальности, где стираются многие классические оппозиции. Известно, что нанотехнологии направлены на создание или конструирование устройств особого рода, предназначенных работать на микромасштабах. Но каждое такое устройство обладает некоторой длительностью. И такой вид длительности также осуществляется через формирование неких сборок, предполагающих с помощью контроля над субмолекулярными частицам осуществлять управление биологическими, химическими системами и т.д. В этом случае имеет дело не с «материей-формой», а с «материалом-силой».

Еще Пауль Клее заявлял, что материал – это как раз молекуляризованная материя, и он, соответственно, должен «добраться» до этих сил, которые могут быть лишь силами Космоса. Больше нет материи, которая находилась бы в форме соответствующей ей принцип умопостигаемости. Теперь речь идет о

выработке материала, нагруженного захваченными силами иного порядка – визуальный материал должен захватывать невидимые силы. Передавать видимое, говорил Клее, а не передавать или воспроизводить конкретно увиденное [3, с.78].

Композиция – это не что иное, считал Кандинский, как четко закономерная организация живых сил, которые заключены в элементах в виде напряжений [4, Т.2, с.191]. В этом же направлении в настоящее время следует не только живопись, но и музыка, литература, поэзия и философия. Современная живопись стремится к тому, чтобы вырабатывать материал мысли, чтобы захватывать силы, немислимые сами по себе. Молекулярный материал является настолько детерриторизованным, что мы уже не можем говорить о материях выражения. Силы, которые необходимо захватить – уже не силы земли и не форма, теперь это силы энергетического, неформального и нематериального космоса [2, с.572].

Клее считал, что нужна чистая и простая линия, соединенная идеей объекта, и ничего кроме нее, чтобы «передать видимое» или захватывать Космос. «Мы не получаем ничего, кроме помех и визуального шумового оформления, если умножаем линии и если берем весь объект целиком» [3, с.45]. Часто студенты передают в своих композициях видимое, вместо того чтобы воспроизводить видимое.

Рассмотрим данные положения подробнее. В природе есть нечто, заставляющее нас мыслить. Это – объект встречи, а не узнавания. Встреченное может быть постигнуто в различных эмоциональных тональностях. Объект может быть только почувствован. Объект встречи, например пейзаж, реально порождает ощутимость чувства. Это не чувственное, но то, что следует воспринимать чувствами. Это не качество, а знак (различие). Это не чувственное существо, но бытие чувственного. Это не данность, но то, чем задана эта данность. Оно также некоторым образом ощутимо. Это неоощутимое именно с точки зрения эмпирического применения, при котором чувственность постигает лишь то, что и другие способности, и соотносится в обыденном

сознании с объектом, который должен быть также постигнут другими способностями. Ощутимость того, что может быть только почувствовано натывается на собственную границу – знак – и возвышается до трансцендентного (внешнего) применения – бесконечной силы. В данном случае уже нет обыденного сознания и чувственность вступает тогда в несогласованную игру.

Второе – это то, что может быть только почувствовано. Это то, что следует воспринимать чувствами или бытие чувственного. Это то, что волнует душу, озадачивает ее, то есть вынуждает ставить задачу. Все происходит так, как если бы объект встречи, знак, был носителем задачи и создавал проблему [6, с.175].

Третий признак который должен учитывать студент при создании художественной композиции – это трансцендентальная память, которая в свою очередь вынуждает мышление постичь то, что может быть только помыслено, то, что следует помыслить. Сущность это не умопостигаемое, так как это только еще состояние предмета, в котором мыслят то, что может быть только помыслено, но бытие умопостигаемого как крайнюю силу мышления, нечто к тому же непостижимое. От того, что следует воспринимать чувствами к тому, что следует мыслить росло насилие того, что заставляет мыслить. И вот здесь все способности срываются с «петель» [6, с.192].

«Петли» здесь не что иное, как форма обыденного сознания, заставляющего все способности двигаться по кругу и совпадать [7, с.355]. Каждая из способностей по-своему и в свою очередь разбила форму обыденного сознания, удерживающую ее в эмпирической стихии «мнения», чтобы достичь энной силы как парадоксального элемента трансцендентального (запредельного мира) действия. Вместо совпадения всех способностей, способствующего общему усилию узнавания объекта, мы видим расхождения, когда каждая способность поставлена перед лицом «присущего» ей в том, что к ней сущностно относится. Мы видим разноголосицу способностей, цепь натяжения, бикфордов шнур, когда каждая способность наталкивается на свой

предел и получает от другой или передает ей только насилие, сталкивающее ее с собственной стихией, как несвязанностью или несоответствием [6, с.177].

Например, зритель в выставочном зале внимательно рассматривает очередную картину. Вначале он видит множество хаотичных мазков, несвязных линий. Он задает вопрос, «что это?» (Береза, птица, яблоко...). Зритель ответил на вопрос и пошел к следующей картине. И как только он узнал на картине какой-то образ, то сразу вопросы отпали. У следующей картины вдруг у него возникают вопросы «как это сделано?», «почему?», «сколько?», «зачем?». Данная картина имеет для зрителя тайну и он через некоторое время возвращается к ней или вспоминает ее. На этих примерах мы видим процесс постепенного развития творческих способностей студентов.

Сущность встречи с конкретным объектом, данным в виде задания по созданию творческой композиции все меняет. Это задание не ставит узнавание перед слишком сложной, трудно снимаемой упаковкой, но противостоит всякому возможному узнаванию.

Следует обратить внимание студентов при создании творческой композиции и на то, что М. Хайдеггер показал, что пока мышление ограничивается допущением своей доброй природы и доброй воли в форме обыденного сознания, оно вообще не мыслит, будучи пленником общественного мнения, застывшей в абстрактной возможности: «Человек может мыслить тогда, поскольку имеет такую возможность, но возможное еще не гарантирует того, что мы будем на это способны». Мышление мыслит только насильственно, вынужденно встречая то, что «заставляет задуматься», того, что следует обдумать – а обдумать нужно и немысленное или не-мысль, то есть тот постоянный факт, что «мы еще не мыслим» [9, с.201].

Ж. Делез далее отмечал, что путь, ведущий к тому, как следует мыслить, начинается с чувственности. Мысль приходит к нам интенсивно; от интенсивности к мышлению. Преимущество чувственности как первоначала проявляется в том, что то, что вынуждает чувствовать и может быть только почувствовано, совершенно одинаковы при встрече. Действительно,

интенсивность и различие в интенсивности – одновременно объект встречи и объект, до которого встреча возвышает чувственность. Встречаются «демоны, силы прыжка, интервала, интенсивного или мгновенного», восполняющие различие лишь различным: это знаки-носители. [6, с.180]. И это самое главное: от чувственности к воображению, от воображения к памяти, от памяти к мышлению, когда каждая отдельная способность передает другой принуждение, доводящее ее до собственного предела. Это свободное различие, пробуждающее способность как различное этого различия. Таковы различие в интенсивности, несхожесть в фантазии, отсутствие подобия в форме времени, дифференциал в мышлении. Противоположность, подобие, тождество и даже аналогия являются лишь результатами этих проявлений различия, а не условия, подчиняющие себе различие и превращающие его в то, что можно представить. Чувственность при встрече с тем, что побуждает чувствовать, не предполагает ни близости, не предназначения. Напротив, именно случай, случайные обстоятельства встречи гарантируют необходимость того, о чем она заставляет думать.

Например, студент считает, что на холсте имеет место определенный порядок. Встает вопрос, о том, что он пишет, не оказалось ли клише? Нужно достаточно быстро ввести в написанный образ случайные «свободные метки». Это необходимо сделать для того, чтобы уничтожить рождающуюся в нем фигуру и дать шанс новой фигуре, которая сама по себе невероятна. Линии, пятна краски наносятся на удачу, случайно. Однако слово «случайность» обозначает теперь не вероятность, а разновидность выбора, т.е. действие без вероятности. Эти метки зависят от случайного действия и не выражают ничего, связанного со зрительным образом. Они имеют отношение к руке студента. Студент может воспользоваться ими, чтобы вырвать зрительный образ из плена рождающегося клише и нарратива. Действие на удачу, случайность во втором смысле – это поступок, выбор, особый вид поступка или выбора. Случайность неотделима от возможности использования. «Живое существо выбирает или стремится выбирать. Его роль заключается в творчестве» [10, с.35].

Вопреки мнению о различии как негативном здесь оно одновременно выступает как сводящее воедино. Стремящиеся краски, объекты друг против друга сходятся воедино в том смысле, что из них как из различия возникает прекраснейшая композиционная связь (черные и белые тона, теплые и холодные цвета красок). Идеи – задачи задают только условия, при котором способности достигают своего высшего применения. В этом отношении идеи, далекие от среды здравого смысла и обыденного сознания, отсылают к парасмыслу, определяющему единственную коммуникацию несогласованных способностей. Не освещены идеи и естественным светом; «они скорее сверкают, как блуждающие, переменчивые разрозненные огоньки» [6, с.175].

При развитии творческих способностей студентов в создании художественной композиции надо учитывать и выводы западно-европейского художника-философа Клее. Он подчеркивал что проблема состоит не в совершенном выражении того, что изображает художник, не в старании и обретении метода или совершенстве картин, но просто в том, чтобы что-либо мыслить. Это для него единственно постижимое произведение. Оно предполагает порыв, сосредоточенность мышления, которое, проходя через различные бифуркации, отправляется от нервов, и сообщается с душой для того, чтобы прийти к мысли. И тогда мышление вынуждено мыслить свой полный крах, собственную неспособность [5, с.45].

Клее в этом случае делает неожиданное открытие – мышление без образа. Он полагает, что мысль – не врожденная, она должна быть порождена мышлением и утверждает, что задача не в том, чтобы направить или методично применить предсуществующую по природе и праву мысль, а в том, чтобы породить еще не существующее. Другого произведения нет – все остальное произвольное украшательство [5, с.67]. Думать, значить творить, иного творчества не существует. Творить – значит, прежде всего, побуждать «мыслить» в мышлении. Мысль – это матрона, которая существовала далеко не всегда [6, с.183].

Таким образом, для создания творческой композиции студент должен провести большую подготовительную работу. Сбор материала, натурального и исторического, выполнение эскизов, этюдов и т.д. Эта работа важная и часто невидимая. Еще не приступив к работе, студент должен представлять на холсте всевозможные фигуры и вероятности, которые виртуально заполняют будущий холст. Затем студент, наносит случайные штрихи и линии, ведет расчистку, затирает определенные участки цветом. Он накладывает краски под различными углами и с различной скоростью. На холсте завязывается настоящая схватка между студентом и уже данными фигурами. Эти фигуры более менее виртуальны и в то же время они уже актуальны. Эти штрихи иррациональны, непроизвольны, случайны, нанесены на удачу. Они неиллюстративны, ненарративны, нерепрезентативны. Это смутные ощущения. Рука словно бы обретает независимость. Она оставляет штрихи поверхности краски не подконтрольные более нашей воле, ни нашему зрению. Создается впечатление, что в этот момент студент вторгается в зрительный мир фигур иного мира, в хаос. Это решающий момент любой живописи. Студент может в этот момент перегрузить композицию. Конечно, штрихи и пятна не самодостаточны и должны быть использованы. Они намечают возможности живописи, но еще не констатируют живописный факт. Для того, чтобы превратиться в факт, развиться в творческую композицию, они должны быть введены в зрительный ансамбль. Под действием этих штрихов и пятен, композиция утратит данную оптическую организацию и предоставит глазу новый, уже не фигуративный, объект и новую силу.

В данный момент на холсте создается диаграмма – это действующая система штрихов и пятен, линий и зон. Диаграмма – это настоящий хаос, катастрофа, но вместе с тем зародыш порядка, или ритма [11, с.107]. Диаграмма «прокладывает чувственные области» и завершает подготовительную работу и начинает процесс живописи. Здесь студента ожидают самые большие трудности для его композиции. В данном случае

живопись включает свою катастрофу и создает в результате чего скачек вперед, создание новой композиции, нового визуального ряда.

Итак, сейчас можно различить два типа искусств (позиций), всегда противостоящих друг другу. С одной стороны, академическое искусство, ориентированное на повторение и закрепление, на нахождение решений, передачу чувств и переживаний, утверждающее образность, нарративность. С другой стороны, современное искусство, ориентированное не столько на поиск решений, сколько на постановку проблем, на схватывание нестабильностей, вихревых хаотических движений, создание загадок, тайны, множественность творческих инноваций. Оба вида искусств взаимно дополняют друг друга так, что порой первое, затеняет второе, но нередко и второе прорывается сквозь первое. Необходимо отметить, что использование современных исследований, технологий и методик в учебном процессе позволяют развить творческие способности у студентов вузов при создании художественной композиции.

Список литературы

1. Морем Э. Метод. Природа природы. М., Прогресс-традиция, 2005. – 689с.
2. Делез Ж./Гваттари Ф. Тысяча плато : капитализм и шизофрения. М. : Астрель, 2010. Т.2. – 895 с.
3. Hajo Duchting. Paul Klee. Painting Music. Munich-Berlin-London-New York. Prestel. 2004. – 112 с.
4. Кандинский В.В Избранные труды по теории искусства. Т.2. М. : Гилея, 2008. – 446 с.
5. Парч С. Пауль Клее. М., «Арт-родник», 2004. – 96 с.
6. Делез Ж. Различие и повторение. ТОО ТК Петрополис, 1998. - 384с.
7. Ницше Ф. Так говорил Заратустра. М. : «Издательство Московского университета». 1990. – 302 с.
8. Платон. Избранные диалоги. - М. : «РИПОЛ КЛАССИК». 2002. – 960 с.
9. Хайдеггер М. Исток художественного творения.- М. : Академический проект, 2008. – 528 с.

10. Бергсон А. Избранное : Сознание и жизнь. - М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. – 399 с.

11. Делез Ж. Френсис Бэкон : Логика ощущения. - СПб. : Машина, 2011. – 176 с.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Иконников Александр Иванович

доктор педагогических наук

профессор

Кафедра изобразительного искусства, факультет изобразительного искусства и дизайна Дальневосточного государственного гуманитарного университета

профессор

680000. г. Хабаровск, Карла Маркса 68.

aiikonnikov@mail.ru

30-50-18 (раб.)

33-72-44 (дом.)

8 914 195 39 18