

Ханолайн Дарья Павловна

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕХНИКИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД

Цель статьи - показать, как зарождалась и развивалась идея использования машины в художественном творчестве. Связь развития изобразительного искусства и технического прогресса обусловила совокупность рассмотренных в статье тенденций. Эти тенденции в большей или меньшей степени проявляются в современном компьютерном изобразительном искусстве. Предложенный в статье ретроспективный взгляд обогащает наше понимание того, как изобразительное компьютерное искусство стало тем, что оно представляет из себя на сегодняшний день.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2012/9-1/49.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2012. № 9 (23): в 2-х ч. Ч. I. С. 186-191. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2012/9-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

MARCH OF CHARLES VIII TO ITALY AND ANTI-FRENCH COALITION CREATION

Roman Vital'evich Furtsev, Ph. D. in History
Department of Romance Philology
Moscow State Pedagogical University
marinaio0707@rambler.ru

The author analyzes the initial phase of Italian wars caused by the invasion of French troops to the Apennine Peninsula, which entailed the radical change of political landscape in Italy, and Italian states attempts to create anti-French league to confront the invasion relying on the alliance with the Empire and Spain; and studies in detail the policy of Maximilian I and imperial estates' position on assistance to Italian states.

Key words and phrases: empire; policy; France; Italy; Maximilian I; Italian wars; Holy league; Charles VIII.

УДК 7.01.000.93

Искусствоведение

Цель статьи – показать, как зарождалась и развивалась идея использования машины в художественном творчестве. Связь развития изобразительного искусства и технического прогресса обусловила совокупность рассмотренных в статье тенденций. Эти тенденции в большей или меньшей степени проявляются в современном компьютерном изобразительном искусстве. Предложенный в статье ретроспективный взгляд обогащает наше понимание того, как изобразительное компьютерное искусство стало тем, что оно представляет из себя на сегодняшний день.

Ключевые слова и фразы: технизация творчества; механизация творчества; массовость искусства; анонимность художника; разделение творческой и исполнительской функций; компьютерное искусство.

Дарья Павловна Ханолайнен

Кафедра философии и социально-экономических дисциплин
Карельская государственная педагогическая академия
daryakhanolaynen@gmail.com

**ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ТЕХНИКИ И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА:
РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД[©]**

Кульминацией многовекового совершенствования орудий труда явилась промышленная революция, которая повлекла за собой механизацию большинства видов производств. Непрерывное усложнение механизмов, неустанные изобретения и эксперименты привели к тому, что машины и механизмы начали проникать в области, ранее свободные от технического развития науки. Всеобщая тенденция технизации не могла не затронуть и сферу художественного творчества. Появление компьютера стало закономерным этапом развития, а последующая компьютеризация – новым витком технизации, вышедшей на качественно новый уровень. В свою очередь искусство испытало сильное воздействие со стороны технического прогресса.

Однако, не забегая вперед, справедливо заметить, что мечты об органичном единении человеческого и машинного волновали многих выдающихся людей разных эпох. Когда же появились реальные возможности воплотить эту мечту, они были встречены разноречивыми откликами. Существовало две противоположных, попеременно преобладающих точки зрения. Странникам первой из них была присуща та или иная степень технофобии; приверженцы второй точки зрения ратовали за прогрессивное развитие техники во всех сферах.

Многие культурные деятели XIX века занимали первую из позиций. Выдающийся английский теоретик искусств, философ и художественный критик, Джон Рёскин был обеспокоен зарождающимися тенденциями, предопределенными техническим прогрессом. Отвергая трафаретность фабричного производства, Д. Рёскин идеализировал самобытное средневековое творчество. По убеждению Д. Рёскина, люди – несовершенные существа и, как следствие, все, что создано ими, неидеально. Однако именно в этой шероховатости кроется истинное очарование и шарм творений человеческой руки. Машинное производство, напротив, лишает искусство каких-либо погрешностей, а значит, отнимает у произведения его эстетическую выразительность. Д. Рёскин полагает, что не стоит увлекаться техникой, дающей лишь точное воспроизведение видимости, надо строить иную форму, чтобы через нее проникнуть в сущность явлений. «Произведение (с точки зрения технического исполнения) может быть и несовершенным, но мысли и чувства, его порождающие и выраженные в нем, должны стать искренними и глубокими» [7, с. 292].

Английский художник и мыслитель Уильям Моррис, продолжатель идей Д. Рёскина, настаивал на необходимости вернуться к ремесленному производству. Он развернул широкую деятельность по индивидуализации художественного творчества, выразив тем самым свой протест против обезличивающей стандартизации.

У. Моррису удалось увлечь других известных художников идеей возрождения народных промыслов. Он основал мастерские, в которых собрал талантливых ремесленников, изготавливавших предметы прикладного искусства. Тем не менее, несмотря на усилия У. Морриса, продукция мастерских отличалась неизбежной дороговизной, становясь роскошью и украшением лишь зажиточных домов. Заводские изделия подкупали своей доступностью и привлекали все большее количество людей, стремящихся облагородить убранство своего жилища, не переплачивая при этом за эксклюзивность желанной утвари.

Британское «Движение искусств и ремесел», основанное У. Моррисом, получило продолжение в Америке, где вскоре разделилось на фракции. Тваймен и Оскар Лоуэлл Триггс ставили своей целью пропаганду традиционного пути развития «Движения искусств и ремесел», они отрицательно относились к механизации, «считая, что прекрасное создается только руками человека» [1, с. 89]. Фрэнку Ллойд Райту, американскому архитектору и дизайнеру, напротив, была чужда категоричная бескомпромиссность – он был заинтересован в объединении основ «Движения искусств и ремесел» с идеей механизированного производства. В своем стремлении адаптировать творческий потенциал машин он подчеркивал важность заложенного У. Моррисом принципа верности материалу, утверждая, что «при правильном использовании машин можно производить простые предметы, сохраняя верность исходному материалу» [Там же]. Ф. Л. Райт также выступал против охватившей многих одержимости копирования «под старину», призывая к тому, чтобы художники пользовались своим воображением, а не подражали эталонным артефактам. Осознавая, что многие его современники продолжали с недоверием и тревогой относиться к механизации творческих видов деятельности, Ф. Л. Райт направил свои дальнейшие усилия на то, чтобы вывести их из этих заблуждений. Обосновать свои взгляды и донести их до большего числа людей ему удалось в ходе своей знаменитой лекции «Машинные искусства и ремесла» в Чикаго. Потенциал машины необходимо направить не на ускорение процесса штамповки не имеющих никакой ценности копий, а на создание современной качественной продукции, которую было бы резонно производить с помощью машин.

Оформленная и осознанная цель включить машину в творческий процесс создания художественного произведения была поставлена в начале XX века, после преодоления высказываемых ранее опасений. Новое столетие ознаменовалось многочисленными смелыми экспериментами в изобразительном искусстве, что обусловило появление радикальных течений (абстракционизм, кубизм, конструктивизм) и демострировало влечение художников к современным машинам и технике. Ход технизации принял новый оборот: машина постепенно становится не только технологичным орудием производства, которое помогает оптимизировать и ускоряет работу, но и источником вдохновения современных художников, объектом их творчества. Теоретики, критики, а также сами художники пытались осмыслить метаморфозы, происходящие в их жизни. В числе тех, кто размышлял над этим вопросом, был французский художник-авангардист Франсис Пикабия, который в 1915 году в одном из своих интервью отметил: «Почти сразу же по приезду в Америку я осознал, что духом современного мира являются машины; машинное искусство сделало возможным поиск наиболее живой формы выражения... Машины и механизмы стали чем-то большим, чем простым дополнением человеческой жизни, стали настоящей полноправной частью нашей жизни, возможно, даже ее душой» [11, р. 203]. Продуктами творческой деятельности становятся работы, в корне отличающиеся от традиционных картин; зрителю они иногда напоминали технические чертежи.

Но почему машины и новые процессы технизации привлекли внимание художников? Прежде всего, появляющиеся технологии сулили перспективу обогащения палитры художественных средств выразительности. Механизация явилась также причиной актуализации таких характеристик, как анонимность творчества и массовость его распространения. В условиях нового мира именно эти характеристики работ современного творчества приобретали растущую значимость. Начнем с рассмотрения анонимности автора. С приходом машин производство искусства перестало восприниматься как нечто неповторимое и единичное, следовательно, и художник не мог позиционировать себя личностью, способной создавать уникальные произведения, а как результат – вопрос авторства утратил былую остроту. Большинство художников, осознанно избравших анонимность как принцип авторского поведения, были тем или иным образом связаны с известнейшей школой дизайна и архитектуры Баухаус. Создатели Баухауса ставили своей целью объединить искусство и производство. Проектируемые предметы быта не должны бросаться в глаза, а люди должны с удовольствием ими пользоваться, вопрос авторства не должен играть для них никакой роли.

В число преподавателей Баухауса входил Ласло Мохولي-Надь, выдающийся художник, очарованный растущими возможностями машин и техники. В своих поздних работах он использовал пульверизатор для нанесения красок, стремясь усилить впечатление холодности и анонимности. Он писал: «Я даже перестал подписывать свои картины. Я ставил числа и буквы и необходимые данные на обратной стороне холста, словно это не картины, а автомобили, самолеты или другие промышленные товары» [6, с. 282]. В Баухаусе развивают новую урбанистическую эстетику, которая ставит произведения искусства в условия дегуманизации и серийного производства. В течение последнего столетия принцип творческой анонимности активно рассматривался с различных позиций и претерпел череду переосмыслений. В 1967 году Ролан Барт выпускает свое знаменитое эссе «Смерть автора». В нем Р. Барт выступает против практики традиционной критики, которая подразумевает, что на основе первоначальных задумок и биографии автора формируется общее истолкование смысла законченного произведения. Ролан Барт утверждает, что творец и продукты его творчества не имеют отношения друг к другу и должны рассматриваться отдельно. Принцип творческой анонимности способен обеспечить данную форму восприятия, а анонимное произведение дарит людям интерпретативную свободу.

С изобретением компьютера обезличенное изобразительное искусство, полностью лишенное автора, стало казаться достижимым. Пол Браун, один из ранних компьютерных художников, был вдохновлен новыми возможностями и перспективами. После посещения первой выставки компьютерного искусства «Cybernetic Serendipity» П. Браун ощутил реальность достижения цели – лишить свои произведения авторской подписи. Он поверил, что именно компьютер поможет ему ответить на вопросы, что такое авторская подпись и как избавиться от нее. Спустя сорок лет П. Браун все еще не смог достигнуть анонимности, напротив, он стал всемирно известным и признанным художником, чьи произведения узнаваемы. Несмотря на то, что П. Браун был обращен, по своему собственному заявлению, к эстетике анонимности, в его работах был и остается до сих пор узнаваемым уникальный стиль художника, в котором чувствуется его «рука».

Сегодня некоторые современные авторы продолжают действовать, исходя из принципа работы инкогнито. Даниэль Брессанутти, один из основателей бельгийской группы *Front 242*, в одном из своих интервью рассуждает о творческой свободе: «Как только к тебе приходит слава, ты больше не свободен в выборе, тебе приходится делать то, что от тебя ждут. Единственный выход – вообще отказаться от имен. Только в анонимности – полная свобода для творчества» [3]. Тем не менее, данную позицию занимают не все, и численность художников, стремящихся к анонимности, заметно сократилась по сравнению с их количеством в период расцвета постмодернизма. Что касается компьютерных художников, наиболее известные из них сегодня говорят о приоритетности обретения собственного стиля, наличие которого в работе важнее, чем авторская подпись [9, р. 3]. А если сам уникальный стиль художника можно считать некоторой формой профессиональной подписи, которую ценят и узнают зрители, то художники не должны отказываться ни от авторства, ни от подписи.

Перейдем к рассмотрению второй характеристики, которая приобрела особую актуальность с приходом новых технологий, – массовость искусства. Большая часть современных компьютерных произведений ориентирована именно на массового потребителя. Высокие технологии и Интернет дали возможность распространения, тиражирования произведений искусств в небывалых масштабах, что заставляет переосмыслить саму идею массовости. Что вкладывалось в нее в начале XX века, и что вкладывается сейчас? Ещё Л. Мохоли-Надь настаивал на массовом и доступном характере современного искусства: «Я не нашел ни одного аргумента против массового распространения произведений искусства, даже против их серийного производства. Наивное желание коллекционера обладать единственным экземпляром не может быть больше оправдано, так как препятствует культурному потенциалу массового потребления» [6, с. 282].

В России грядущее омассовление искусства такженискало общественное одобрение и приобрело значительную популярность благодаря бунтарским манифестам авангардистов. Революционер, экспериментатор, футурист, Велимир Хлебников приветствовал научно-технический прогресс во всех его проявлениях. Он призывал устремиться вперед к научно-техническим достижениям. В своем эссе-утопии «Радио будущего» он предрекает формирование единого человеческого общества будущего, объединенного «великим чародем», который «скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество» [8, с. 330]. Достояния искусства, культуры и науки станут всеобщими и доступными. В XXI веке футурологическая утопия В. Хлебникова воплощается средствами Интернета.

И. Н. Голомшток подчеркивает, что оппоненты авангарда имели в виду именно установку на массовость, на пропагандистский характер авангардного искусства, когда писали, что «под мазками живописцев-футуристов слышится акцент Репина и передвижников» [2, с. 35]. Действительно, авангардные движения подхватили и пересмотрели идею народности, сместив в ней некоторые акценты. Они явились источником практических разработок и теоретических обоснований своей новой, более актуальной в двадцатом столетии концепции массовости искусства, ядром которой и были мысли передвижников о народности искусства. Впрочем, авангард понимал идею массовости гораздо шире, чем простую реализацию просветительской и воспитательной функции искусства, на чем изначально настаивали передвижники.

Авангард подхватил энтузиазм передвижников, их стремление сделать искусство народным. И. Н. Крамским был осознан величайший потенциал искусства воздействовать на аудиторию и воспитывать ее. В письмах жене И. Н. Крамской делится своим представлением о гражданской миссии художника, о нравственно-воспитательной функции искусства. «Роль искусства не может быть сведена, по мысли И. Н. Крамского, только лишь к собственно эстетической функции. Являясь важнейшим средством нравственного воздействия, оно служит также и познавательным целям» [5, с. XIII].

Многие выдающиеся авангардисты приветствовали и воспевали технический прогресс, видя в нем источник новых возможностей для изобразительного искусства. При этом они не переставали подчеркивать важность тиражирования произведений искусств, донесения их до большего числа людей. В их философско-эстетических взглядах отразились предчувствия глобальных перемен, как в мире искусства, так и в человеческом обществе в целом. Своей задачей они ставили преодоление устаревших стандартов и отказ от традиционной изобразительности, а в омассовлении они усматривали тенденцию будущего.

В ходе XX века массовость искусства росла. Моисей Самойлович Каган в своем фундаментальном труде «Морфология искусства» исследует большое количество изменений, которые претерпело изобразительное искусство, в том числе он отмечает перемены в отношении людей к массовому искусству. М. С. Каган пишет о снижении значимости таких характеристик произведения, как единичность, неповторимость, рукотворность: «...развитие техники открывает перед художественным творчеством все новые горизонты, одновременно расширяя границы эстетического восприятия искусства, позволяя людям находить своеобразную художественную ценность не только в уникальном изделии, но и в массовом, не только в рукотворном, но и в машинном» [4, с. 245].

Еще не так давно именно понятие «рукотворный» характеризовало все произведения искусств. Ремесленники и художники выполняли свои работы от начала до конца, самостоятельно проходя через все ступени создания произведения. Механизация в области изобразительного и прикладного искусств началась с усовершенствования инструментария. Точность и скорость создания росли, а объем затрат и отходов снизился. Впоследствии художники начали видеть в машинах нечто значительно большее, чем просто орудия, это ощущение нашло отражение в картинах, вдохновленных машинами, объектами которых были разные виды механизмов. Мир погрузился в непрерывный процесс усовершенствования. Результатом поисков явилась электронно-вычислительная машина, которую теперь принято называть компьютером. В силу своих свойств (например, программируемость, универсальность) компьютер перестал быть машиной в привычном понимании этого слова. Данными свойствами компьютер обратил на себя внимание художников, желавших дистанцироваться от процесса создания произведений искусств.

Первые творческие работы, выполненные с помощью ЭВМ, начинают появляться в начале 60-х годов прошлого столетия. И хотя история компьютера насчитывает всего полвека, мы видим, что идея использования автоматизированных устройств, способствующих созданию произведений искусства, значительно старше. Уже упоминавшийся в статье Ласло Мохоли-Надь говорил о своем стремлении, во-первых, сделать свое искусство сугубо научным и систематизированным, а во-вторых, уточнить процедуру его исполнения до такой степени, что процесс создания перестанет требовать его собственного участия. Л. Мохоли-Надь отмечал: «Реальность нашего столетия – это технология: изобретения, конструкции, машины... Все равны перед машинами, каждый может быть как их хозяином, так и рабом» [12, р. 52].

Интересным примером может служить эксперимент художника с «телефонным искусством», когда он заказывал картину по телефону, используя заводскую таблицу доступных цветов. Таким образом, от него зависела только идея картины, но не ее исполнение. Л. Мохоли-Надь описал свой опыт: «В 1922 году я звонил на завод и давал указания при создании пяти картин из керамической эмали. Передо мной лежала заводская таблица цветов и эскиз моей идеи, зарисованный на клетчатой бумаге. На другой стороне провода находился фабричный методист, который смотрел на точно такой же лист клетчатой бумаги и ориентировался по нему в соответствии с моими инструкциями» [10, р. 121-122]. Тем самым Л. Мохоли-Надь превратил создание картины в поэтапный процесс с четко разделенными зонами ответственности. Он взял на себя функцию «разработчика», курировавшего процесс работы, а исполнительские обязанности легли на плечи рабочих фабрики.

Сотрудничество и принцип разделения труда призваны сделать работу продуктивнее, а ее результаты более качественными; не составляет исключения и сфера художественного творчества, где совместная работа нескольких сторон, ответственных за различные этапы творческого процесса, теоретически также возможна. В попытке вовлечь несколько сторон в общий творческий процесс усматривается еще одна тенденция трансформирующегося мира искусств. Наибольшую распространенность идея сотрудничества получила в годы раннего компьютерного развития, что было продиктовано двумя моментами: большая дефицитность компьютеров и сложность оперирования ими. Во-первых, компьютеры тех лет стоили очень дорого, и их покупку могли позволить только крупные научно-исследовательские центры. Во-вторых, для того, чтобы управлять компьютером, требовался чрезвычайно большой объем теоретической подготовки.

Первые компьютерные произведения представляли собой продукты совместной деятельности художников и ученых-инженеров, специалистов в области кибернетики. Тем не менее, их кооперация не всегда заканчивалась успехом – художники чувствовали себя скованными, недопонятыми, нереализованными, а инженеры ощущали гнетущее чувство недооцененности, их уделом была лишь механическая реализация фантазий превосходящего их художника. На плечи художника ложилась ответственная и креативная обязанность генерировать концептуальное ядро, в то время как программист был еще одним винтиком машины. Ущемление значимости ученых привело к тому, что многие из них обратились к самостоятельной творческой деятельности и работали над компьютерным искусством без помощи художников.

Понимание принципов работы компьютера и его тонкостей, способность предугадывать результат программирования позволили некоторым ученым-инженерам добиться выдающихся творческих результатов и по праву получить статус художников. В изобразительном искусстве разделение креативной и исполнительской функций не способствует оптимизации творческого процесса, потому что «...между материальной и духовной сторонами искусства нет абсолютного разрыва <...>. В искусстве духовное – т.е. плоды деятельности человеческого сознания – не может воплощаться не материализуясь, причем для художественного мышления средства материализации не являются чем-то абсолютно внешним, а напротив, определяют самую структуру этого мышления, которое всегда и во всех случаях есть мышление в материале» [4, с. 273]. Рост популярности и доступности компьютеров требовал от художников другого уровня компетенции. Результатом стало новое поколение художников, способных как творчески мыслить, так и реализовывать задуманное, что вывело технизацию изобразительного искусства на новую ступень.

Подводя итоги, необходимо заметить, что фундаментальные идеи механизации, которые продолжительное время занимали умы различных поколений художников и теоретиков, сохраняют свою актуальность и по сей день. Технический прогресс явился причиной множества изменений в области изобразительного искусства, которые выразились в разного рода тенденциях. У художников появилось стремление работать анонимно, не привлекая к своему имени излишнего внимания, но концентрируясь на качестве создаваемых произведений. Заинтригованность концепцией художественной анонимности подстегнула влечение художников к дальнейшей механизации творческих процессов и побудила широкомасштабные исследования в области технологий, которые могли бы обеспечить реализацию принципа деиндивидуализации творца. Также особое внимание

получают различные способы сделать продукты творчества народными и общедоступными. XX век знаменуется переосмыслением просветительского потенциала изобразительного искусства, теперь не народность, а массовость занимает лидирующие позиции в списке важнейших характеристик новых произведений. Искусство является сильнейшим средством воздействия на общество, а значит, оно способно не только образовывать и воспитывать, но и выступать в роли универсального инструмента внушения. В свою очередь потребность увеличивать обороты производства обусловила последующие технологические усовершенствования, поиски путей сделать искусство еще более массовым, иногда даже вовлекающим зрителя в творческий процесс.

Прямым следствием глобальной технизации явились эти и другие перемены. При этом становление некоторых из них заставило научно-технический прогресс идти дальше вперед. Получив новый виток развития, взаимозависимые тенденции выводили технизацию на новый, более высокий уровень. Как и многие другие, область искусства оказалась на пути решительных трансформаций, а новые виды изобразительного искусства осознавались как неизбежный результат всеохватывающих тенденций развития. В «Морфологии искусства» М. С. Каган рассмотрел процессы формирования системы искусств. Он актуализировал проблемы, касающиеся причин и следствий образования новых арт-форм, в том числе и расширения технической базы в области искусств. По мнению М. С. Кагана основной причиной преобразования и развития системы искусств является непрерывное разрастание и усложнение технического инструментария. «Образование ряда новых форм художественного творчества связано с “экспансионистскими” устремлениями искусства в соседнее с ним “царство” – в мир техники» [Там же, с. 244]. Наука и искусство являются не только смежными отраслями, но тесно взаимосвязанными, симбиотически сосуществующими формами человеческой деятельности. На основании подобных размышлений М. С. Каган делает вывод о том, что распространенное предположение о губительном воздействии научно-технического прогресса на изобразительное искусство ошибочно. «Техника как таковая, взятая сама по себе, нейтральна по отношению к искусству, а не враждебна ему и потому позволяет использовать самые разнообразные свои продукты и технологические процедуры для художественно-образного освоения мира» [Там же, с. 249].

Очевидно, что за последние два столетия область изобразительного искусства прошла путь бурного реформирования. Осмысление этого пути привело философов, критиков и художников к важному общему выводу о том, что новые науки, технологии и изобразительное искусство должны содействовать развитию друг друга. А пути и способы этого взаимодействия должны анализироваться силами новых исследователей, готовых принять и осмыслить неизбежность радикальных преобразований во всех сферах деятельности человека. Среди многочисленных новаций в методах работы, в мировоззрении и образе мыслей художников особое место занимает идея о глубинной взаимосвязи науки и искусства, которая обуславливает расширение и усложнение технического инструментария художников, что, в свою очередь, приводит к появлению новых приемов работы и средств художественной выразительности. Как пишет М. С. Каган: «В нашу эпоху эстетика должна охватывать своим исследовательским вниманием все новые проявления художественно-творческой деятельности людей, которые принесло с собой XX столетие и которые существенно раздвигают традиционные представления эстетической науки о границах мира искусств» [Там же, с. 258].

Наука и техническое развитие оказали сильнейшее влияние на ход исторического развития искусства. В эпоху высоких компьютерных технологий основополагающие принципы и идеи современного изобразительного искусства должны рассматриваться в контексте их социально-культурных и идеологических предпосылок. Идея введения машины в процесс создания произведений искусства была обусловлена разнообразными факторами, часть из которых была рассмотрена в статье. Становится очевидным, что интерес к механизации творческих процессов появился задолго до изобретения первых компьютеров, но в наиболее полной и впечатляющей форме получил свое практическое воплощение именно с приходом компьютерных технологий. Важным выводом является и то, что, несмотря на радикальность многих перемен в современном искусстве, очень многое роднит его с искусством прошлого. Это делает весьма актуальными дальнейшие теоретические исследования в обозначенной нами области.

Список литературы

1. **Адамс С.** Движение искусств и ремесел: путеводитель по стилю / пер. с англ. и ред. Т. Боднарук и др. М.: Радуга, 2000. 128 с.
2. **Голомшток И. Н.** Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994. 295 с.
3. **Интервью Алексея Ковалева с Даниэлем Брессанутти** [Электронный ресурс] // ЗВУКИ.RU. URL: <http://www.zvuki.ru/R/P/12924/> (дата обращения: 05.01.2012).
4. **Каган М. С.** Морфология искусства. Л.: Искусство, 1972. 439 с.
5. **Крамской И. Н.** Письма, статьи: в 2-х т. М.: Искусство, 1965. Т. 1. 626 с.
6. **Ласло Мохой-Надь и русский авангард** / сост. С. Митурич; ред. Ю. Герчук. М.: Три квадрата, 2006. 295 с.
7. **Турчин В. С.** Из истории западно-европейской художественной критики XVIII-XIX вв.: Англия, Франция, Германия. М.: Издательство Московского университета, 1987. 366 с.
8. **Эстетика и теория искусства XX века:** учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М.: Прогресс-Традиция, 2005. 516 с.
9. **Boden M. A. Anonymity and Evolutionary Art** // ACM SIGEVolution: Newsletter of the ACM Special Interest Group on Genetic and Evolutionary Computation. 2011. Vol. 5. Issue 2. P. 2-8.
10. **Kaplan L.** Laszlo Moholy-Nagy: Biographical Writings. Durham, N. C.: Duke University Press, 1995.
11. **Karmel P.** Francis Picabia, 1915: the Sex of a New Machine // Modern Art in America: Alfred Stieglitz and His New York Galleries / edited by S. Greenough. N. Y.: Bulfinch Press, 2001. P. 202-219.
12. **Lambert N.** A Critical Examination of “Computer Art”: its History and Application: DPhil thesis. University of Oxford, 2003.

TECHNICS AND FINE ART INTERACTION: RETROSPECTIVE VIEW

Dar'ya Pavlovna Khanolainen

*Department of Philosophy and Social-Economic Disciplines**Karelian State Pedagogical Academy**daryakhanolaynen@gmail.com*

The author sets the task to show how the idea of using machine in artwork originated and developed, tells that the connection of fine art and technological progress conditioned the range of the tendencies discussed in the article, mentions that these tendencies are more or less manifested in contemporary computer and fine art, and suggests the retrospective view that enriches our understanding of how computer fine art has become what it is for the moment.

Key words and phrases: creativity technicalization; creativity mechanization; generality of art; anonymity of artist; division of creative and executive functions; computer art.

УДК 101.1:316

Философские науки

В статье поставлена цель обоснования необходимости концептуализации категории «социоантропогенез». Авторский вклад состоит в методологическом обосновании смысловой сферы категории «социоантропогенез» и выявлении его социокультурных процессов. Особое внимание уделяется социально-историческому контексту. Итогом исследования является определение роли социокультурного подхода в осмыслении социоантропогенеза, авторская экспликация и интерпретация его принципов, а также вывод о перспективах дальнейших теоретических и практических исследований.

Ключевые слова и фразы: социоантропогенез; антропосоциогенез; общество; человек; культура; общественное сознание; социокультурный подход; принципы социокультурного подхода; интегральная социокультурная модель социально-антропологического развития.

Сергей Александрович Храпов, д. филос. н., доцент*Кафедра философии**Астраханский государственный университет**Psychoan21@yandex.ru***СОЦИОАНТРОПОГЕНЕЗ: КАТЕГОРИЯ И ПРОЦЕСС[©]**

Статья выполнена при поддержке РГНФ. Проект № 11-33-00239a1 «Социоантропогенез в эпоху современных высоких технологий: аксиологический, социокультурный, гендерный анализ».

Социоантропогенез как процесс представляет собой взаимообусловленное развитие социума и человека. Линии социогенеза и антропогенеза никогда не рассматривались изолированно, что естественно, но в XX–XXI веках в развитии общества и человека произошло столько качественных изменений, что сегодня вновь актуально говорить и писать об антропогенезе (а ведь не так давно проблемы антропогенеза рассматривали, преимущественно, в биологическом дискурсе). Кроме того, в этот период возник новый, сразу ставший нормативным подход, интерпретирующий и прогнозирующий меняющуюся социальность [7]. В этих условиях исследования процессов сопряженного социального и антропологического развития актуальны как никогда.

В постклассическую эпоху начался новый этап генезиса человека, человека как, в первую очередь, духовно (экзистенциально)-психо-социального существа, а уже потом как существа био-психо-социального. Об этом написано много, начиная от М. Шелера, экзистенциалистов, психоаналитиков и заканчивая неоконгнитивистами, но системная методологическая работа по концептуализации данных процессов еще не проведена.

Процессы сопряженного социального и антропологического развития наиболее рационально концептуализировать в категории «социоантропогенез», а не «антропосоциогенез» (хотя этот концепт более глубоко разработан) по ряду принципиальных причин. На наш взгляд, концептосфера понятия «социоантропогенез» интегрирует три основных смысла: общество, человек, генезис. Методологическая роль использования данной категории базируется на трех основаниях.

1. На идеи о неразрывном сопряженном развитии общества и человека. Эта, казалось бы, тривиальная мысль на протяжении долгого времени не получала конкретного концептуального оформления: общество и человек исследовались изолированно, в различных теоретических моделях социальный и антропологический редукционизм сменяли друг друга. В истории российской философии проблема соотношения социального и антропологического в общественном развитии уже имеет достаточную разработанность [8]. Для