

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>
World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2023, Том 14, № 4 / 2023, Vol. 14, Iss. 4 <https://sfk-mn.ru/issue-4-2023.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/63KLSK423.pdf>

DOI: 10.15862/63KLSK423 (<https://doi.org/10.15862/63KLSK423>)

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Лекус, Е. Ю. Трансформации образа Человека-творца в искусстве / Е. Ю. Лекус // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2023. — Т. 14. — № 4. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/63KLSK423.pdf> DOI: 10.15862/63KLSK423

For citation:

Lekus E.Yu. Transformations of the Creator Man's image in art. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*. 2023; 14(4): 63KLSK423. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/63KLSK423.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.) DOI: 10.15862/63KLSK423

УДК 7.01

Лекус Елена Юрьевна

ФГАОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А.Л. Штиглица», Санкт-Петербург, Россия

Доцент Центра инновационных образовательных проектов

Кандидат культурологии

E-mail: lekus_elena@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7752-2160>

РИНЦ: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=820746

WoS: <https://www.webofscience.com/wos/author/rid/AGG-2261-2022>

Трансформации образа Человека-творца в искусстве

Аннотация. Искусство есть не только форма самовыражения, но самопознания и самопринятия. С этой позиции образ Человека-творца в искусстве представляет собой ту исследовательскую оптику, в которой становятся видимыми трансформации, происходящие в человеческой экзистенции, т. е. в переживании и проживании человеком смысла и ценности собственного бытия в их соотносительности с миром. Понимание искусства как экзистенциального опыта, а следовательно, и понимание образа Человека-творца как художественной экзистенции открывают возможность познания «человеческого кода», заключенного в художественном творчестве.

Образ Человека-творца — один из главных проектов искусства, который прошел множество стадий за время своей реализации. В статье последовательно рассматриваются разные исторические периоды художественного творчества, анализ которых показывает постепенный рост индивидуального начала художника, которое в разные эпохи имело свой вариант «противовеса». На этом основании в исследовании выдвигается гипотеза: с момента осознания человеком-художником своих исключительных творческих возможностей в освоении реальности и преобразовании действительности, которые имели разнообразные формы своего проявления в истории искусства, индивидуализированная позиция творца, взятая в данной статье как теза, всегда имела свою антитезу. При этом теза могла видоизменяться в зависимости от доминирующих социальных, культурных и художественных смыслов и ценностей в ту или иную эпоху, но уже никогда не исчезала из искусства.

Анализ исторических трансформаций индивидуализации Человека-творца в искусстве дает возможность проследить изменения, которые происходили в художественном сознании, отражающем образ мира с действующим в нем антропосом.

Ключевые слова: искусство; образ Человека-творца; художник; трансформации; индивидуализированная позиция; теза; антитеза; противоречие

Понимание искусства как формы самовыражения (автора, а в интерактивных практиках и зрителя) уже стало традиционным. Однако не менее важным является другая интенциональная особенность художественного творчества: оно способно инициировать самовосприятие, побуждать к самопониманию, самопознанию и самотворению художника и того, кто воспринимает создаваемое им произведение. Это удивительное качество искусства отмечали разные исследователи и сами творцы, в частности, И.Г. Фихте описывает его следующим образом: «искусство вводит человека в самого себя и делает его там единородным (einheimisch). Оно отрывает его от данной природы и устанавливает его самостоятельно и единственно для себя» [1, с. 337].

Если рассматривать художественное творчество именно как опыт самопознания, а через это и самопринятия, то образ Человека-творца в искусстве — это максимально точная и приближенная оптика, которая позволяет распознать изменения, происходящие в человеческой экзистенции, то есть в переживании и проживании им смысла и ценности собственного существования в их соотношении с миром. С этой точки зрения искусство может рассматриваться как одна из форм *экзистенциального опыта*, а образ Человека-творца, его всевозможные интерпретации и трактовки — как в чистом виде *художественная экзистенция*, которая содержит в себе и выражает собой основные смыслы, ценности, проблемы и противоречия человеческой жизни, при этом не жизни отдельного взятого (частного) человека, а человека как представителя рода. В этом случае образ Человека-творца оказывается той точкой, в которую сводится и из которой выводится «человеческий код» искусства. Да, этот образ порожден фантазией и воображением художника и с этой точки зрения он субъективен (а потому не всегда и зачастую не сразу признаваем большинством), но в то же время он, как результат деятельности художественного сознания, которое ориентировано на непрерывный поиск новых сопряжений человека с меняющимся миром, выступает потенциально объективной формой общечеловеческого.

Художественный образ Человека-творца аккумулирует, содержит в свернутом виде весь прежний экзистенциальный опыт человечества, при этом он является слепком настоящего и одновременно заключает в себе возможности становления человека в будущем. Последнее обретает особую значимость в переломные моменты историко-культурного развития, когда образ «нового человека» материализуется из *будущего* в *настоящем* средствами искусства. Такими «художественными материализациями» являются «Давид» Микеланджело, «Мыслитель» О. Родена, «Рабочий и колхозница» В. Мухиной, «Квантовое облако» Э. Гормли. Эти и подобные им произведения впоследствии становятся символами *своего* времени, но на момент их создания они демонстрируют прорыв в грядущее, поскольку в макрокосмосе культуры они представляют собой модели антропного микрокосмоса, обнаруживающего новое понимание человека, его жизненного мира, чувственности, волнующих его вопросов, ценностей и идеалов, но не такими, какими они есть на данный момент, а такими, какими они могут и должны быть. С позиции философии это творческое действие может быть рассмотрено через категории *сущего*, *должного* и *возможного*. В этом смысле художник, наделенный «свободой произволения» (И. Кант), т. е. обязывающий сам себя на основании свободы и воли, осуществляет *должное* в аспекте *возможности*. Внешняя обязательность следовать этико-социальным нормам заменяется внутренней: художник сам себя обязывает к созданию новых норм как основы нового человека, образ которого он воплощает в своем произведении, при этом полностью или отчасти отождествляя себя с ним. «История искусства — это история

предъявления человечеству проектов возможного, вариантов изменения понимания реальности и себя в реальности» — пишет по этому поводу Т.Е. Шехтер [2, с. 323].

Образ Человека-творца — один из главных проектов искусства, который был начат в момент появления первых доисторических отпечатков человеческих рук в пещере Эль-Кастильо, продолжался на протяжении многих веков, принимая самые разнообразные формы, и который, если когда-нибудь и завершится, то будет означать завершение искусства.

Эволюция искусства — это эволюция художественного самосознания. И хотя возникновение первых форм (протоформ) искусства восходит к началу истории человечества, индивидуализированная позиция Человека-творца впервые отчетливо заявляет о себе в эпоху Ренессанса.¹

Субъект ренессансной культуры в полной мере осознает и актуализирует свою субъектность через творческое подчинение и преобразование пространства мира. В этом он принципиально отличается от творцов Античности и Средневековья. Художник эпохи Возрождения более не чувствует себя лишь инструментом воплощения божественного замысла — таким, каким ощущал себя средневековый мастер. Теперь он разделяет с Демиургом «сферу культуры как субстанцию своей субъектности» [3, с. 211–212]. Однако он и не прямой потомок «блаженно-радостного покоя» (Г.Ф. Гегель) искусства Эллады, творения которой отмечены «общеантичной печатью созерцательности», не дававшей древнегреческому художнику возможность совершить шаг от созерцания мира к его изменению [4]. Художественная культура Ренессанса впервые за всю историю искусства провозгласила человека в качестве главной своей темы, зафиксировав результат исторического движения европейской культуры от идеи Богочеловека к идее Человекобога², который в отличие от последующих человеко-воплощений (в эпоху Нового и Новейшего времени) еще не утратил связь со Всевышним.

Однако следует отметить, что художественно-гуманистическое мировоззрение Ренессанса изначально содержало в себе противоречие, неразрешенность которого в итоге привела к крушению человекоориентированных идеалов (но не индивидуализированной творческой позиции) в философской и художественной среде. Эта диалектическая противоречивость ренессансной культуры наиболее точно была схвачена А.Ф. Лосевым. Он убедительно показал, что культура и искусство этого периода были основаны на *«стихийном жизнеутверждении человеческого субъекта»*, которое проявлялось в творческом преобразовании и познании человеком самого себя и мира. Несмотря на свой юный и даже наивный индивидуализм, он обостренно и трагично ощущал *ограниченность своей творческой субъектности* перед «громадой бесконечной жизни и космоса» [5, с. 59–65].

Противоречивость творческого субъекта ренессансной культуры связана с амбивалентностью положения человека в мире, которая нашла отражение в трактатах итальянских гуманистов-неоплатоников. Например, у Фичино присутствует прямое указание на срединное положение человека между небесным и земным, поэтому человек вмещает в себя в равной степени и то, и другое, «сразу все» (*omnia simul*). Благодаря такому местоположению

¹ Проблема человеческой индивидуальности поднималась и в эпоху классической Античности, найдя выражение в противопоставлении индивидуальных качеств свободной в своих проявлениях личности и гражданских идеалов полиса, и во времена Древнего Рима («роль личности в истории»), и в период Средневековья, когда в философско-эстетической мысли обозначился интерес к индивидуальным характеристикам человека. Однако именно Ренессанс впервые дал миру завершенную концепцию «Человека-творца».

² В отечественной традиции, представленной, в частности, трудами русских религиозных философов, идея Человека-творца имела иное прочтение. «Человеку в его земной жизни, — пишет И. Ильин, — дано одухотворяться, но не дано стать чистым духом; ему дано совершенствоваться, но не дано стать совершенным; ему дано приобщаться к Божественному свету и Божией воле, но ему не дано стать ни «человеко-богом», ни «богочеловеком», ни тем более Богом» [7, с. 493].

в Универсуме, он «содержит в себе божественные идеи, от которых он зависит, а также разумные основания и примеры для низших творений, которые он известным образом производит сам. И будучи посередине всего, владеет всеми способностями. И поскольку это так, он переходит во все» [6, с. 29].

Размышления о двойственности человеческой природы содержатся и в трактате «Речь о достоинстве человека» другого гуманиста — Пико делла Мирандоллы. С его точки зрения, человек есть чистая потенция, поскольку он — существо, принадлежащее не земному и не небесному, не смертному и не бессмертному, он есть то, чем сам пожелает стать.

Противоречие *между величайшим творческим индивидуализмом и его самокритикой* [5, с. 66], связанное со «срединным положением» человека в Универсуме, задает всю драматургию культуры Ренессанса, которая находит выражение в художественных образах Человека-творца. В особенности это касается монументальной скульптуры и живописи. Так, драматичность и «телесно-рельефная индивидуальность» (А.Ф. Лосев), присущие художественным творениям Возрождения, обретают особую мощь в работах Микеланджело, у которого монументальное звучание произведений соотносимо с монументальностью ренессансной культуры как памятника творческому гению: «сложность, несмягченные контрасты, ужасающую непостижимость человеческой судьбы, конфликт с силами природы, вину, боль, встречу с богом, бога — умершего ради человека, бога — прощающего и осуждающего — все это мы находим у Микеланджело в «Моисее», «Пьете», «Суде», «Ночи», «Пленниках» — и это рядом с ослепительной юностью «Давида», — пишет Э. Гарен [8, с. 295].

Если античность открыла и воспела в искусстве красоту и гармонию «формы человека», то художественное творчество Средневековья явило миру его душу — «содержание человека». Только благодаря этому опыту, полученному на пути развития творческого субъекта, в центре возрожденческого Универсума оказался человек в совокупности его телесного, интеллектуального и духовного. И только целостный, но противоречивый в силу своего дуализма субъект ренессансной культуры впервые за историю обрел право на индивидуализированное отношение к миру и его творческое преобразование, хотя последнее и было своего рода утопической идеей, в итоге разбившейся о социальные реалии. Во многом благодаря этой особенности в художественном творчестве Ренессанса начинают формироваться условия для последовавшего в другие исторические эпохи рассмотрения искусства как одной из форм познания мира и самопознания человека. Причем формой, которая, как позднее скажет Гегель, «принадлежит к абсолютной сфере духа и стоит поэтому на одной и той же почве как с религией в специальном смысле слова, так и с философией» [9, с. 1].

Искусство Ренессанса, центральной темой которого стал человек, — не богоподобный античный атлет, не бестелесный средневековый аскет, а именно человек с его сложным внутренне противоречивым миром, созданный из плоти и крови — определило основные направления в художественном творчестве, по которым вариативно развивался индивидуальный авторский поиск художника вплоть до начала XX в.: познание художником видимой стороны действительности — ее закономерностей и законов, ее качеств и свойств (I); творческое освоение мира через его созидание и преобразование (II); индивидуальное понимание и видение реальности, которое находит воплощение в художественных произведениях (III). В дальнейшем взгляд художника устремится уже не на зримое проявление мира, а в самую его глубину — такую, какой она представляется человеку. Эту творческую позицию необычайно емко выразит Пикассо: «Я изображаю предметы так, как я думаю о них, а не так, какими я их вижу», тем самым обозначив новый вектор индивидуализма в искусстве XX столетия.

Рассмотрение дальнейших трансформационных процессов, которые происходили в сфере художественной индивидуализации на всем протяжении развития искусства, начиная с Ренессанса и вплоть до наших дней, позволяют выдвинуть гипотезу: с момента осознания человеком-художником своих исключительных творческих возможностей в освоении реальности и преобразовании действительности, которые имели разнообразные формы своего проявления в истории искусства, *индивидуализированная позиция творца*, взятая в данной статье как *теза*, всегда имела свою *антитезу*. При этом теза, являясь *константой*, впервые установленной возрожденческой культурой, могла видоизменяться в зависимости от доминирующих социальных, культурных и художественных смыслов и ценностей в ту или иную эпоху, но уже никогда не исчезала из искусства, в то время как антитеза в разные исторические периоды доминировала своя. Например, в художественном творчестве *барокко* такой *антитезой* становится *окончательная непознаваемость бытия и его законов*, а следовательно, *непознаваемость причинности самого человека и его жизни*. «Весь зримый мир, — рассуждал Б. Паскаль, — лишь едва приметный штрих в необъятном лоне природы. Человеческой мысли не под силу охватить её. Сколько бы мы ни раздвигали пределы наших пространственных представлений, всё равно в сравнении с сущим мы порождаем только атомы. Вселенная — это не имеющая границ сфера, центр её всюду, окружность — нигде. И величайшее из доказательств всемогущества Господня в том, что перед этой мыслью в растерянности застывает наше воображение» [10, с. 37].

Субъективная творческая позиция в *классицизме*, заявившая об абсолютном превосходстве человеческого разума над природой, также имела свою *антитезу* — *иррациональные* (с точки зрения философов и художников эпохи Просвещения) *природные инстинкты, желания и эмоции человека*.

Классицизм не воспринял ни идеальность Античности (поскольку идеального в мире изначально не существует, его может создать только человек как носитель разумного начала), ни свободу естества Ренессанса (хотя формально соотносим с ними). Эстетическое мерило классицизма — жесткий порядок, мера, логически строгая уравновешенность форм, иерархия. Мир — несовершенен, его может привести к гармонии только человеческий разум, рациональное начало. Это убеждение основывалось на главном тезисе картезианской философии: «*Cogito ergo sum*». «И заметив, — пишет Р. Декарт, — что истина *Я мыслю, следовательно, я существую* столь тверда и верна, что самые сумасбродные предположения скептиков не могут поколебать, я заключил, что могу без опасений принять ее за первый принцип искомой мною философии» [11, с. 269]. Художественным воплощением этого принципа стали идеализированные, бесстрастные, отстраненные в своем совершенстве образы *homo rationalis* в искусстве классицистической эпохи.

Кроме того, классицизм характеризует еще одно серьезное противоречие, выразившееся в противопоставлении *индивидуального человеческого начала и гражданского долга* — то противоречие, которое зародилось еще в культуре античных полисов и вновь заявило о себе на новом историческом витке в эпоху Просвещения.

В искусстве *романтизма*, ставящего уникальность, «тираническое присутствие автора» (Г. Флобер) и свободу творческой личности превыше всего, художественная субъективность столкнулась с еще одной *антитезой* — *трагическим осознанием невозможности создания идеальных общества и действительности*, из-за чего искусство замкнулось на самом себе: одинокий творец рождает образы столь же одинокого, погруженного в собственные мысли, переживания, фантазии человека и прекрасные, существующие только в воображении грезы об идеальном мире. «Чувство возвышенного состоит, с одной стороны, в чувстве нашего *бессилия* и невозможности охватить известный предмет, но с другой стороны — в чувстве нашей *мощи*,

которая не знает границ и духовно подчиняет себе то, пред чем склоняются наши физические силы» [12, с. 55].

Лишенный романтического флера *критический реализм* хотя и ориентирован на максимальную объективность в изображении действительности такой, какова она есть, тем не менее не отказывается от индивидуализированного (авторского) ее восприятия и воплощения в художественных образах. Его художественная интерпретация есть «интерпретация соответственно авторскому мировосприятию смысла и законов реальности, а не перевод ее в конвенциональные, риторические формы» [13, с. 34].

Антитезой индивидуализированной творческой позиции художника-реалиста, который беспощадно выносит вердикт действительности и человеку, оказывается *несовместимость гуманистических задач искусства с его ориентированностью на правдиво-документальное изображение человеческих реалий*, выраженное в хорошо известной формулировке «...типичные характеры в типичных обстоятельствах...» [14, с. 35]. Также в качестве *антитезы* выступает и *неготовность публики воспринимать столь откровенно будничное, «вульгарное» прочтение действительности*. Авторское видение задач искусства вступает в конфликт с общественным мнением, ожидающим от художественного творчества эстетизации жизни в различных ее проявлениях. «Что за картина! Что за сюжет! Вульгарность форм была бы еще простительна, но вульгарность и ничтожество замысла — вот это действительно ужасно!.. О, Россини! О, Моцарт! О вы, вдохновенные гении всех искусств, извлекающие из вещей лишь то, что нужно показать человеческому сознанию! Что сказали бы вы об этих картинах?..», — так высказался о живописном полотне «Купальщицы» Г. Курбе, представленном на Парижском салоне 1853 г., его соратник по творческому цеху Э. Делакруа [15, с. 157]. Что уж говорить об оценке этого произведения зрителями-современниками.

В XX веке рассматриваемое противоречие с *тезисом-константой* и *антитезой-переменной* переходит на качественно новый уровень. Так, искусство модернизма демонстрирует пеструю неоднородную картину в высшей степени субъективных художественных точек зрения, калейдоскопическую рефлексию радикальных перемен, происходящих вокруг человека и внутри его жизненного мира. Каждое направление предлагало свою художественную версию современности: от оптимистичных прогнозов строительства новой действительности и формирования нового человека до безнадежного пессимизма, вызванного утратой веры в культуру и ее субъекта.

Как правило, исследователи, для того чтобы хоть как-то упорядочить это творческое многообразие, берут за основу художественно-выразительные особенности стилевых направлений (кубизм, экспрессионизм, дадаизм и др.). Однако в контексте поднимаемой в статье проблемы представляется гораздо более продуктивной другая точка зрения, предложенная отечественным искусствоведом и арт-критиком А.К. Якимовичем. Он выделяет в XX в. три параллельно существующих типа искусства, определяемых из его отношения к человеку: первый — «искусство для улучшения жизни человека», второй — «искусство для осуждения и наказания человека» и третий — «искусство помимо и по ту сторону человека» (*курсив мой* — Е.Л.) Таким образом, за скобки выносятся как геополитический фактор, так и специфика стилевых языков и художественных высказываний, а остаются только те «генетические» линии художественного творчества, которые «антропологичны в чистом виде» [16, с. 95].

На наш взгляд, такая типологизация структурно сложной природы модернизма как нельзя лучше подходит для выявления *антитезы* индивидуализированной творческой позиции художника, так как она позволяет, во-первых, *дифференцировать разные проявления этой позиции* в экспериментальных художественных практиках первых десятилетий XX века. Во-вторых, хотя творческий индивидуализм модернистских творцов проявляется не только в

различиях между художниками и направлениями, но и «внутри» творчества отдельного художника, тем не менее эти проявления могут быть сведены к трем «антропологическим линиям», что в свою очередь предполагает наличие уже не одной антитезы, а трех. Рассмотрим их более детально.

Линия первая. «Искусство для улучшения жизни человека». Предельный накал творческой энергии художника неудержимо толкал его на поиск новых инструментов и способов конструирования не только художественной, но и социальной действительности, тем самым утверждая и отстаивая право на творчество, понимаемое как миро- и человекотворение. Материал для строительства нового мира художник-индивидуалист искал уже не в природе и не во внешнем мире, который, по выражению Ницше, не нуждался в удвоении, а в собственном сознании — самом мощном творческом ресурсе. «Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни» [17, с. 3]. Именно из этой программной идеи модернизма вырастает одно из основных его противоречий, а именно индивидуализм творца, выразившийся в неукротимом стремлении к созданию нового мира и нового человека, который столкнулся с ограниченными социально-трансформационными возможностями изобразительного искусства (антитеза), а потому художник не обрел в нем той точки опоры, стоя на которой он смог бы перевернуть мир. Но сделанная ставка была слишком высока, отказ от нее означал бы признание поражения и тогда взгляд художника обратился на предметное окружение (деятельность УНОВИС и Баухауза, керамика Пикассо, эксперименты с одеждой В. Мухиной и В. Татлина и многое другое). «Новшества авангарда, — пишет Т.В. Горбунова, — свидетельствовали о том, что мир Вещи стал мерилем новых ценностных ориентаций. Станковые формы выступили своеобразной «идеологией» этого перелома. Они откликнулись поиском новых художественных приемов, эпатажем, элитарностью, но они же заложили ту художественную программу, которая позволила изобразительному искусству выйти из тупика элитарности к эстетике предметного окружения» [18, с. 156]. На смену образа человека приходит образ вещи — тенденция, которая позднее «выстрелит» в искусстве инсталляции и поп-арте.

Линия вторая. «Искусство для осуждения и наказания человека». Индивидуализированная позиция художников, представляющих своим творчеством эту антропологическую линию, имела ярко выраженный радикальный, а порой и откровенно художественно-экстремистский характер. Творчество одних — это размышления и высказывания на тему страха, одиночества, безвыходности, жестокости, утраты человеческого в человеке: экзистенциальный ужас в «Крике» П. Мунка, апокалиптические видения в работах П. Пикассо и С. Дали, социальный протест в серии «Страсти по Сакко и Ванцетти» Б. Шона, выворачивание «уродства времени» в произведениях Д. Отто (впоследствии это художественное бичевание общества и самобичевание человека получают развитие в творчестве Ф. Бэкона, Ж. Фотрие, Г. Базелитца, В. Зитте, Х. Мецкеса, Х. Грундинка, А. Хрдлички).

Творчество других — бунт, порожденный нежеланием гибнуть под обломками классической культуры, утратившей, по мнению художников-радикалов, связь с действительностью и с человеком. Разочаровавшиеся и в мире, и в человечестве, они безжалостно порывали с прошлым, понося и бросая под «обломками» всех тех, кто не находил в себе силы признать свое поражение перед лицом истории. Их творчество — обличение реальности, их методы — эстетический (зачастую, антиэстетический) шок, абсурд и провокация. Так выразили полную логическую исчерпанность действительности дадаисты, парадоксальным образом «концептуализировав» опыт столкновения с *Ничто*, который станет столь привлекательным для художников второй половины XX столетия. «Мы с легкостью издевались над всем, ничего не было для нас святого, мы все оплевали. У нас не было никакой политической программы, но мы представляли собой чистый Нигилизм, и нашим символом

являлись Ничто, Пустота, Дыра», — характеризует свой дадаистский период Г. Гросс [19, с. 64].

Развитие индивидуализированной позиции художника в границах этой антропологической линии также имело свою *антитезу*: бескомпромиссно-агрессивное неприятие художником современного мира, ставшего тем, чем он есть в результате действий человека, вступило в противоречие с *культуротворческой ролью искусства, хоть и отрицаемой художниками-радикалами, но от этого не перестающей быть одной из его онтологических характеристик*. Несмотря на то что такая авторская установка, казалось бы, лишала искусство вообще каких бы то ни было перспектив (весьма логично это привело дадаистов к мысли об отказе от искусства), она нашла развитие в творчестве художников последующих поколений в разных формах: например, в *констатации антропологического кризиса или даже катастрофы* (жутковатые скульптуры «недолюдей» Сюанг Чой; электрические фигуры С. Шахина; отгалкивающие и завораживающие произведения Ю. Икехата, носящие безобидное название «Фрагменты долговременной памяти»; истерзанные Адам и Ева, изгнанные не только из рая, но и из земного мира в инсталляции Т. Мателли «Пара») или в *утверждении симулятивных форм бытия как бытия Ничто* («Физическая невозможность смерти в сознании живущего» Д. Херста, «Кролик» Дж. Кунса, «Ангел холестерина» А. Косолапова).

Линия третья. «Искусство помимо и по ту сторону человека». Это искусство А.К. Якимович определяет как «антропологически нейтральное», то есть не ведущее человечество к новым горизонтам, но и не порицающее его за разрушительные действия по отношению к миру. Хотя эта тенденция наиболее ярко проявляет себя в работах художников-минималистов середины и второй половины XX века (Э. Келли, С. Левит, Ф. Морелли, Д. Джадд, Т. Смит, А. Чарлтон, Е. Хессе, Р. Ирвин), ее истоки различимы уже в творческих экспериментах первых десятилетий прошлого столетия (М. Дюшан, А. Родченко, Х. Арп, К. Медунецкий, В. и Г. Стенберг, К. Швиттерс), однако осуществляемых в границах иной (модернистской) художественной парадигмы (это важный момент, о котором не стоит забывать при выявлении преемственности).

За формами этого творчества — минималистичными, инологическими, зачастую с трудом идентифицируемыми в качестве предметов искусства, а не промышленного или природного происхождения — сложно распознать авторское отношение к объекту и разгадать «послание» художника зрителю. «Лежащее лежит. Висящее висит. Блестящее блестит. Тяжелое имеет большой вес. Красная линия есть красная линия. Только об этом и о других подобных истинах может сообщить нам произведение художника-минималиста. Все остальное неясно и обманчиво, ненадежно и сомнительно. И потому не признается никаких «коннотаций», никаких метафор или символов» [16, с. 105], тем не менее это не означает, что индивидуализированная позиция в данных произведениях отсутствует, просто эта позиция меняет привычное представление о роли Человека-творца, который по сути отказывается от роли создателя в привычном смысле и становится исследователем, констатирующим наличие объективных фактов и свойств реальности. Индивидуальность автора парадоксальным образом находит выражение в отказе от индивидуализма: следуя закону двойного отрицания, в этой а-индивидуализации содержится индивидуальность другого рода — свободная от всего «слишком человеческого». «Идеи, мысли, философия, причины, значения, даже сама человеческая природа художника не имеют никакого отношения к его работе. Есть только искусство как таковое. И это всё», — утверждает в своем манифесте 1964 года Т. Кувайма [20, р. 9]. Таким образом, *антитезой* этой (а)индивидуализированной позиции художника, заключающейся в индифферентном, отстраненном отношении к миру человека, выступает *антропологическая сущность искусства, главной темой которого всегда был и оставался именно человек*.

Анализ исторических трансформаций индивидуализации Человека-творца в искусстве дает возможность проследить изменения, которые происходили в художественном сознании, отражающем образ мира с действующим в нем антропосом. С момента осознания ренессансным художником своей силы в преобразовании реальности средствами искусства менялись точки приложения усилий творческого субъекта, а также задачи, которые он ставил перед собой, но самое главное, менялись представления человека о самом себе и границах своих творческих возможностей. Чем большие ресурсы открывал в себе Человек-творец, тем радикальнее становились методы преобразования — сначала *мимесис*, затем *конструкция*, и в конце концов *деконструкция* реальности [21]. В каждую историческую эпоху у его индивидуализированной позиции (теза) возникал «противовес» (антитеза), благодаря чему рождалось противоречие, которое художник пытался разрешить в своих произведениях.

Вместе с тем курс на индивидуализацию, взятый в «золотом веке» европейской культуры, предопределил постепенное смещение ракурса взгляда художника с окружающего мира на мир человеческий. Творец все пристальнее вглядывался в себя до тех пор, пока перед ним не открылась пустота, Ничто, готовые вместить в себя любой смысл. Такова цена отказа от диалога с великим *Другим*.

Вторая половина XX века ознаменована одним из сложнейших антропологических противоречий, которое не только не нашло своего разрешения, но вступило в новую фазу обострения в XXI веке. Это противоречие между проявлением *крайне индивидуализированного отношения Человека-творца к миру и прогрессирующим процессом утраты веры в онтологические основания человеческой жизни* выразилось, в частности, в деперсонализации и рассеивании образа человека в художественном творчестве. Но это, как говорится, уже другая история.

ЛИТЕРАТУРА

1. Фихте И.Г. Система учения о нравах согласно принципам наукоучения; Наукоучение 1805 г.; Наукоучение 1813 г.; Наукоучение 1814 г. / И.Г. Фихте. — СПб.: Изд-во С.-Петербургского университета, 2006. — 619 с.
2. Шехтер Т.Е. Динамика художественного сознания / Т.Е. Шехтер // Серия “Symposium”, Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века, Выпуск 12 / К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. Материалы международной научной конференции. 18 мая 2001 г. Санкт-Петербург. — СПб, 2001. — с. 323–326.
3. Булавка Л.А. Феномен советской культуры / Л.А. Булавка. — М.: Культурная революция, 2008. — 288 с.
4. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А.Ф. Лосев. — Харьков: Фолио; М.: ООО «Издательство АСТ», 2000. — 880 с.
5. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А.Ф. Лосев. — М.: Мысль, 1978. — 623 с.
6. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления / Л.М. Баткин. М.: Искусство, 1990. — 415 с.
7. Ильин И. Аксиомы религиозного опыта / И. Ильин. М.: ООО «Издательство АСТ», 2002. — 586 с.
8. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. Избранные работы / Э. Гарэн. — М.: Прогресс. 1986. — 396 с.

9. Гегель Г.Ф. Лекции по эстетике. Соч.: в 14 т. Книга первая. Т. XII / Г.Ф. Гегель / Академия наук СССР, Институт философии. — М.: Государственное социально-экономическое издательство, 1938. — 471 с.
10. Паскаль Б. Мысли / Б. Паскаль. — М.: Изд-во имени Сабашниковых, 1995. — 480 с.
11. Декарт Р. Сочинения в 2 т. Т. 1. / Р. Декарт. — М.: Мысль 1989. — 654 с.
12. Шиллер Ф. О причине удовольствия, доставляемого трагическими предметами / Ф. Шиллер // Статьи по эстетике. — М.-Л.: АКАДЕМИА, 1935. — 641 с.
13. Аверинцев С.С. Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.А., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. Сб. статей. — М.: Наследие, 1994. — С. 3–38.
14. Маркс К., Энгельс Ф. Сочинения в 50 т. Т. 37 / К. Маркс, Ф. Энгельс / 2 изд. — М.: Издательство политической литературы, 1965. — 713 с.
15. Эренбург И. Французские тетради / И. Эренбург // Собрание сочинений. В 8 т. Т. 6. Статьи о литературе и искусстве. 1946 — 1967. Люди, годы, жизнь. Кн. I. — М.: Художественная литература, 1996. — 621 с.
16. Якимович А.К. Искусство двадцатого века. Антропология / А.К. Якимович // Антропология искусства. Язык искусства и мера человеческого в меняющемся мире. — М.: «Индрик», 2017. С. 79–109.
17. Бердяев Н. Кризис искусства / Н. Бердяев / репр. изд. — М.: СП Интерпринт, 1990. — 48 с.
18. Горбунова Т.В. Изобразительное искусство в истории культуры (Опыт культурологического анализа) / Т.В. Горбунова. — СПб.: Лениздат, 1997. — 208 с.
19. Цит. по: Щеглова М.В. Дадаизм — социально-психологический симптом эпохи перемен / М.В. Щеглова // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. — 2005. — № 2. — С. 59–65.
20. Battcock, G. Minimal Art: A Critical Anthology. Introd. by Anne M. Wagner. New York: E.P. Dutton, 1968. 448 p.
21. Лекус Е.Ю. Красота в искусстве: синтез прекрасного и безобразного / Е.Ю. Лекус // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2022. — Т. 13. — № 2. — URL: <https://sfk-mn.ru/PDF/44KLSK222.pdf>, DOI: 10.15862/44KLSK222.

Lekus Elena Yur'evna

Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz, Saint Petersburg, Russia

E-mail: lekus_elena@mail.ru

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7752-2160>

RSCI: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=820746

WoS: <https://www.webofscience.com/wos/author/rid/AGG-2261-2022>

Transformations of the Creator Man's image in art

Abstract. Art is not only a form of self-expression, but it is self-knowledge and self-acceptance. From this position, the Creator Man's image in art represents research optics in which the transformations occurring in human existence become visible. These transformations are connected by a person's experience of the meaning and values of his own existence in their relationship with the world. Understanding art as an existential experience, and therefore understanding the image of the Creator Man as artistic existence, opens up the possibility of understanding the «human code» contained in artistic creativity.

The Creator Man's image is one of the main projects of art, which has gone through many stages during its implementation. The article consistently examines different historical periods of artistic creativity. Their analysis shows the gradual growth of the individual principle of the artist, which had its own version of the «counterweight» in different eras. On this basis, the author of the study puts forward a hypothesis: when a human artist first realized his exceptional creative capabilities in understanding and transforming reality, his individualized position of a creator (a thesis) always had its antithesis. At the same time, the thesis, which is a constant first established by Renaissance culture, could be modified depending on the dominant social, cultural and artistic meanings and values in a given era, but it never disappeared from art. While different antitheses dominated in different historical periods. The author examines various manifestations of this contradiction using the examples of baroque art, classicism, romanticism, realism and modernism. This allows us to fix the reference points in the development of the Creator Man's image.

Analysis of historical transformations of the Creator Man's individualization in art makes it possible to trace the changes that took place in artistic consciousness, reflecting the image of the world with the anthropos operating in it.

Keywords: art; image of the Creator Man; artist; transformation; individualized position; thesis; antithesis; contradiction