

**КОНЦЕПЦИЯ ЧЕЛОВЕКА
В ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Золотарева Лариса Романовна

*канд. пед. наук, профессор, КарГУ им. Е.А. Букетова,
Республика Казахстан, г. Караганда
E-mail: zolotareva-larisa@yandex.ru*

THE CONCEPT OF A MAN IN THE HISTORY OF ARTISTIC CULTURE

Zolotareva Larisa

*candidate of Pedagogical Sciences, professor of Karaganda State
University named after E.A. Buketov,
Republic of Kazakhstan, Karaganda*

АННОТАЦИЯ

В комплексе подходов к интегративному изучению мировых художественных процессов основополагающее место занимает образная концепция человека. Ключевым понятием является мысль об утверждении феномена человека как носителя культуры. Рассматриваемая проблема приоритетна для современной культурологии и искусствознания.

ABSTRACT

Figurative concept of a man takes the fundamental place in the complex of approaches for integrative studies of the world art processes. The key idea is the notion about recognition of the man phenomenon as a culture-bearer. The considered problem is promising for the modern cultural science and art studies.

Ключевые слова: концепт; творчество; культура; деятельность; творчество — художественный текст изобразительного искусства; мастерская — творческая лаборатория художника; автопортрет как творческий феномен.

Keywords: concept; creativity; culture; activity; creativity — the art text of fine arts, workshop — creative laboratory of the artist; self-portrait as creative phenomenon.

Актуальность исследования человека как особой культурологической проблемы обусловлена потребностью в целостном подходе к его изучению. Потребность эта развивается по мере того, как интерес к человеку становится универсальной тенденцией совокупности разных гуманитарных наук: истории и философии, социологии и психологии, этики и эстетики, культурологии и искусствознания.

Образ человека в различных науках и у разных исследователей трактуется по-разному. В центре внимания нашего исследования истории художественной культуры — разработка искусствоведческо-культурологической концепции «художественная картина мира». Формируется «художественная картина мира» на основе восприятия духовных ценностей, непосредственно и опосредованно связанных с искусством.

Особенности познания в искусстве определяют специфику художественной картины мира. Искусство, проникая в сущность явлений мира, никогда не порывает с их жизненной целостностью и значимостью для человека. Художник познает мир только в соотношении с человеком (И.В. Гете): в центре его внимания — человек, его мировосприятие, миропереживание, миропонимание и мироотношение. Именно поэтому в комплексе подходов интегративного изучения мировых художественных процессов основополагающее место занимает образная концепция человека. Однако в рамках сравнительно небольшой статьи не представляется возможным обстоятельно рассмотреть проблему человека в пределах каждого типа культуры. Поэтому наше исследование мы построим по принципу

обобщенного краткого анализа, рассмотрев в качестве культурологических срезов характерные типы культуры: итальянский Ренессанс, Новое время и русскую рубежную эпоху конца XIX — начала XX века. Ключевым понятием при этом будет мысль об утверждении феномена человека как носителя культуры. Отправной точкой станет Ренессанс, так как из сопоставимых по масштабу типов культуры Возрождение наиболее переходный. Творцы Возрождения опирались на античное наследие и неизбежно несли на себе отпечаток Средневековья; вместе с тем Возрождение подготовило и положило начало Новому времени.

«Я» — вот новый миф, которым прославился Ренессанс; в этой формуле — существо ренессансного антропоцентризма. Якоб Буркхардт (одновременно и Ж. Мишле) впервые увидел в Ренессансе особый тип культуры и ясно выделенную эпоху: Ренессанс предстал как «открытие мира и человека», как всестороннее проявление индивидуальности в жизни эпохи. «Культура эпохи Возрождения влечет за собой не только ряд внешних открытий; ее главнейшая заслуга — в том, что она впервые раскрывает весь внутренний мир человека и призывает его к новой жизни» [4, с. 25]. Решающую роль в формировании мировоззрения ренессансной эпохи сыграл гуманизм, утверждающий высокое предназначение человека. Уместно напомнить, что гуманистами в эпоху Возрождения называли «ораторов», «риторов» — тех, кто посвящал себя изучению и преподаванию *studia humanitatis* (термин заимствован у Цицерона) — науки о человеке. Однако этот термин имел не только профессиональное, но и мировоззренческое содержание: в гуманизме главное — поиски новых способов познания мира и человека, это «новая философия жизни и истории» (Г. Барон), новое мировидение.

Развернутая характеристика гуманистической теории не входит в нашу задачу, так как она достаточно глубоко исследована в культурологии (Л.М. Баткин, Л.И. Брагина, А.Ф. Лосев). Из ее многообразной программы мы выделяем два аспекта: первый — новая концепция человека через основное понятие «варьета» (разнообразие, универсальность), второй — личность

художника — воплощенная «варьета», отражение «варьета» непосредственно в произведениях искусства.

При всей диалогичности ренессансной антропологии (Ф. Петрарка, Л. Альберти, Д. Манетти, М. Фичино) очевидно сущностное сходство мировосприятия гуманистов, которое фокусирует в себе антропология Пико делла Мирандолы как выражение самого духа эпохи. Именно он понял, «почему человек — существо, заслуживающее всякого восхищения». В сочинении Пико «О достоинстве человека» Бог обращается к Адаму: «Я ставлю тебя в центре мира, чтобы оттуда тебе было удобней обозреть все, что есть в мире. Я не сделал тебя ни небесным, ни земным, ни смертным, ни бессмертным, чтобы ты сам... сформировал себя в образе, который ты предпочтешь» [6, с. 150]. Мирандола дает совершенно новую концепцию человека. Он говорит о том, что человек — «то, чем захочет стать». «Свободный и славный мастер», он сам осуществляет себя, «мнет и кует себя по угодной ему форме». Чем же хочет стать человек? Основная эстетическая идея раннего гуманизма — идея самоформирования индивида — в философствовании флорентийской «Академии» онтологизируется и разрастается до вселенских масштабов. Человек «взыскует божественного статуса»: в мощи духа созидания Человек подобен Богу, он и есть земной бог, «не ограниченный никакими пределами». Концепция богоравного человека находит образное воплощение в искусстве Высокого Возрождения и особенно — в творчестве Микеланджело Буонарроти.

Человек богоподобен, ибо способен к творческому самоопределению и универсален. Но если человек «сразу все», его особенное — в универсальности. Б. Кастильоне утверждает: «Нужно найти в «разнообразии» свое место... быть универсальным..., быть исключительным» [1, с. 160]. Отсюда другая проблема — о смысловой соотнесенности в ренессансном человеке всеобщего и особенного, иначе — «обилия» и «одинокости» (Л.Б. Альберти). Очень труден в этой связи для понимания ренессансный живописный портрет. Суть его составляет парадоксальная универсальность индивидуального.

Индивидуальное и всеобщее, вселенское сталкиваются в виде двух онтологических данностей, двух пластических трактовок, взаимопроникающих друг в друга. Это порой делает ренессансных персонажей ускользающими от понимания. Так, в портретах «Федерико да Монтефельтро» Пьеро делла Франческа, «Моны Лизы» Леонардо да Винчи, Данте Алигьери (фреска Станцы делла Сеньятура) Рафаэля Санти воплощен некий сверхреальный духовный смысл («божественность человека», «чудо природы») и одновременно конкретный, «телесный» человек. Персонаж делается как “*varietas*” обозримо-необозримым, неуловимым, «загадочным».

«Тайная вечеря» Леонардо да Винчи — наивысшее воплощение «варьета»: божественное предначертание картины не отменяет ее непосредственного человеческого плана. Нечто сходное проявляется и в других произведениях ренессансной живописи. Вместе с тем возникают новые духовные представления, основывающиеся на психологическом опыте. В этом плане художественная антропология Микеланджело (образ пророка Иеремии), Тициана («Святой Себастьян»), Тинторетто («Автопортрет») направлена на подготовку новоевропейской художественной культуры.

Бесспорно, что в центре культуры Возрождения — интерес к человеческой индивидуальности. И тем не менее устойчивого понятия «личности» в гуманитарной теории мы не найдем. «Неосознанность» ренессансной концепции личности — специфическая форма культурного сознания эпохи. Понятие личности возникло прежде всего в виде проблематики «разнообразия», со скрытым спором «обилия одиночества» [1, с. 129]. Ренессансное «разнообразие» воистину персонифицируется в творческой личности художника. Пьеро делла Франческа, Л.Б. Альберти, Леонардо, Микеланджело есть воплощенная «варьета».

Итак, согласно ренессансной антропологии, в человеке свертывается и из человека разворачивается мир. Это родовой человек, «человек вообще», предельно сублимированный, обожествленный и одновременно всегда данный, конкретный человек.

Самое главное, что изменилось в Новое время, в XVII веке, — понимание человека, его место в мире, отношение между личностью и обществом. Ренессансный «гармонизированный» гуманизм уже не отвечает новой эпохе, когда человек перестал сознать себя «скрепой мира», центром мироздания. Новый гуманизм можно определить как «трагический» (Б.Р. Виппер), так как он основан на представлении о человеческой личности как о сложном, многоплановом явлении, непрерывно изменяющемся, полном внутренних противоречий, постоянного борения с окружающим миром, столь же конфликтным и многоплановым.

Для художественной культуры XVII века свойствен образ человека, которого отличают не столько действия, сколько напряженность чувств, переживаний. Это находит выражение и в философских учениях. Отражая мировосприятие эпохи, Б. Спиноза говорит об отсутствии свободы у человека.

Новое восприятие человека получило в искусстве различную окраску, в зависимости от разных стилистических направлений: художники барокко в человеческой психике подчеркивают динамическую, эмоциональную сторону (П. Рубенс), чувственные, порой иррациональные качества (Л. Бернини «Экстаз святой Терезы»). Напротив, классицизм, основываясь на рационализме Р. Декарта, переносит акцент на разум, преодолевающий чувства (Н. Пуссен «Смерть Германика»). Намечается и третье направление — раскрытие реальной человеческой жизни в ее психологическом процессе, стремление создать особый жанр — портрета-биографии; к этому приблизились Рембрандт и Веласкес. Не случайно, принимая свой портрет у Веласкеса, папа Дориа-Памфили имел основание сказать: «Слишком правдиво».

В эпоху Просвещения складывается культ добродетелей и благородного сильного чувства. В этом решающую роль сыграло мировоззрение Ж.Ж. Руссо. В его теории было сформулировано то, что позднее получило название «отчуждения»: достижения цивилизации оказываются чуждыми развитию человечности, вступают в конфликт с гуманизмом. Руссо выдвигает идеал «естественного человека», призывает вернуться назад к природе, ибо природа

создала человека счастливым и добрым [6, с. 316]. Воззрения Руссо нашли отражение в искусстве сентиментализма. Близость человека к природе, семейные привязанности, передача состояния души человеческой — важнейшие признаки поэтики сентиментализма; иллюстрацией может быть творчество английского художника Т. Гейнсборо («Чета Эндрью»), В. Боровиковского (портреты М.И. Лопухиной, сестер Гагариных).

Руссоизм находит отклик в идеях романтиков, а также в деятельности некоторых представителей художественной культуры более позднего времени. В связи с этим наш следующий срез мы проводим через культуру эпохи романтизма. Романтизм пробудился в начале первой трети XIX века в нациях и странах с «опытом исторических перемен», в частности во Франции, Германии, России. Являясь конкретным типом мировоззрения, романтизм, по словам А. Блока, «определился как мировое стремление и ... расплеснулся на весь мир» [3, с. 220].

А. Блок в статье «О романтизме», давая новооткрытые признаки романтизма, утверждает романтическую концепцию жизни и человека: «Подлинный романтизм... стал новой формой чувствования, новым способом переживания жизни...; романтизм есть... способ устроить, организовать человека, носителя культуры», преисполненного «жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства» [3, с. 218—221]. Г.-В.Ф. Гегель, исследуя эстетику романтизма, видит его сущность в концепции двоемирия: в разрыве мира мечты и мира обыденности, «духовного царства» и «эмпирической действительности» [5, с. 241]. Отсюда противоречия романтизма: романтизм исследует духовную драму современного человека, «мировую скорбь» неповторимой личности, способной вступить в конфликт с миром. Этим объясняется пристрастие к передаче в искусстве смятенных, драматически интенсивных чувств, яркой динамики душевных состояний.

Теоретики романтизма (Ф. Шлегель, Новалис) видели основную типологическую черту в господстве индивидуального вкуса, в верности

субъекту. Сравнивая античную, греческую культуру с новой, они подчеркивали, что первая отличалась «вещественностью», «объективностью». Искусство же нового времени ввиду разлада, наметившегося между художником и обществом, отдает предпочтение духовной жизни и отличается субъективностью. Оно проникнуто духом отрицания дисгармонических форм и действительности и устремлено к идеалу. Проблема идеала важна для романтизма. Именно в свете романтического идеала формируется тип человека, интересного «своим духовным обликом». Появляется особый интерес к личности художника, разрабатывается учение о гении. Следуя этой мысли, остановимся на том, каким представлялся человек эпохи романтизма на основании портретной живописи. Образ художника как субъекта искусства доминировал в романтическом портрете и породил особый жанр автопортрета. Проблема романтического автопортрета в поэтике романтизма разработана сравнительно мало (А.Н. Бенуа, В.С. Турчин). Поэтому представляется важным выделить основные линии этой проблематики. Подчеркнем тот факт, что появление жанра автопортрета симптоматично для романтического искусства — с его культом художника, с утверждением личности художника и его культурного кредо. Романтический автопортрет никогда не фиксировал точно внешность художника; его задачи иные — показать настроение человека, его духовное самочувствие в наиболее сложные моменты жизни — в период подъема (О. Кипренский «Автопортрет в розовом шейном платке», 1808) или спада душевных сил (К. Брюллов «Автопортрет», 1848).

Эмоциональная концепция автопортрета, его «эмпирическая психология» усиливалась живописно-пластическими приемами: укрупнением деталей, их выделением путем цветового и фактурного контраста, необыкновенным освещением, таинственным романтическим сфумато, свободой мазка. Особенно часто романтики прибегали к условному приему увеличения масштабов фигуры и головы в границах холста. Романтический портрет — это, как правило, портрет «в натуру».

Вместе с тем каждый новый портрет, например О. Кипренского, не похож на предыдущие. Множественность образов художника в искусстве связана с замыслом «плюралистичности», многогранности личности в романтизме, вечным стремлением к идеальному и бесконечному. Вероятно, поэтому автопортреты романтиков часто интуитивно складываются в серию, что способствовало сложению портрета-биографии. Временное начало, которое растянуто в автопортретах, портрет-биография сводил к одному образу, который может «раскрыть человека, живущего длящейся жизнью, чувствующего, думающего» [8, с. 206].

Глубинное свойство образа человека эпохи романтизма — его духовная утаенность, особая «недосказанность» (К. Брюллов «Портрет Н. Кукольника»; Э. Делакруа «Портрет Ф. Шопена»). Атмосфера незавершенности образа определялась самой жизнью — человек мучился проблемами, искал смысл жизни, идеала.

Романтизм путем «вчувствования» проник в прошлое и будущее. Романтическое мечтание идеального самоосуществления осознавалось в качестве главной задачи широкими слоями русской творческой интеллигенции в рубежную эпоху XIX — начала XX века. Представители культуры воспринимали свою эпоху как время глубоких драматических конфликтов, неизбежных социальных потрясений, которые должны были обновить мир, «время — интереснейшее пестротой своих противоречий» (А.М. Горький). Пересоздание жизни — ключ культурологической программы неоромантиков и символистов. «Последняя цель культуры — пересоздание человечества, в этой последней цели встречается культура с последними целями искусства и морали», — писал А. Белый [2, с. 3].

Философские источники художественной антропологии весьма разносторонни. С одной стороны, она испытывала влияние «эмпирической психологии», «опытного учения о душе» антропологии романтизма. С другой — на нее оказывали воздействие нравственно-религиозные искания Л.Н. Толстого и Ф.М. Достоевского. Но особенно сильным было воздействие философских

воззрений В. Соловьева и Ф. Ницше. Будучи полярными в конечных устремлениях, В. Соловьев и Ф. Ницше сходились в одном: желании не столько объяснить мир, сколько изменить его своим «жизнетворческим порывом».

Проблема «пересоздания», обновления жизни и человека определяла творческое самочувствие представителей художественной интеллигенции. Однако решалась она в разных аспектах. Молодой В. Серов, создавая в своих «девушках» («Девочка с персиками» — портрет В. Мамонтовой; «Девушка, освещенная солнцем» — портрет М. Симонович) лучезарный образ юности и красоты, выражал свое поэтично-взволнованное отношение к миру, состояние «отрадного». Эстетизм представителей «Мира искусства» основывался на «Восемнадцатом веке», «галантном веке» пушкинской поры. Эти мотивы прозвучали в портретном творчестве К. Сомова («Дама в голубом» — портрет художницы Е.М. Мартыновой). М.В. Нестеров в период становления его личности оказался под сильным влиянием религиозно-философских взглядов Л.Н. Толстого с его проповедью нравственного очищения. В своем программном произведении «Пустынник» художник ставит проблему пустынножития как определенного условия духовной цельности человека. В естественной гармонии с природой, вдали от мирской суеты человек может найти внутреннюю сосредоточенность и ясный смысл своей жизни.

Иную концепцию «пересоздания» человечества олицетворяет М.А. Врубель, «Среди новых; художников нет таких мощных, как Врубель», — написал А. Блок. А. Белый также называл самой характерной фигурой поколения рубежа М. Врубеля, который «вобрал» в себя время. М. Врубель предпочитал философию Ф. Ницше, зовущую «к сверхчеловеческому»: «За человека цепляется воля моя..., ибо влечет меня в высь, к сверхчеловеку»... «Созидающий», по словам пророка Заратустры, должен отпраздновать «свой путь к закату, как свою высшую надежду», ибо только таким образом наступит «новое утро» [7, с. 43]. Русские символисты также считали закат символом больших перемен, связывающим конец с началом, символом обновления человечества. В своих эстетических воззрениях и Ф. Ницше, и М. Врубель

исходили из «трагической романтики», «героического реализма». Врубель пришел в искусство «иллюзионировать душу, будить ее от мелочей будничного величавыми образами». Ему, художнику философски углубленного мирозерцания, мыслились образы, полные общечеловеческих страстей и подлинного трагизма, нашедшие определенное выражение, прежде всего, в Демониане. Врубель сам объяснял, что в поверженном Демоне он желает выразить «многое сильное, даже возвышенное в человеке», «зло наскучило ему». Демон — это персонификация философских и нравственных идей художника, в котором «открывается сердце пророка ... Он вестник; весть его о том, что в сине-лиловую мировую ночь вкраплено золото древнего вечера» [3, с. 270].

В философии искусства и художественной практике рубежа XIX — начала XX века отводилась высокая миссия искусству в «пересоздании» действительности, в осуществлении «цельной жизни».

Обобщенное истолкование вопроса показывает, что представление о человеческой личности характеризует культуру любой эпохи и подводит к пониманию ее особых творческих результатов. На рубеже XX—XXI столетия проблематичность рассматриваемых нами через концепцию человека типов культур актуальна для современной культурологии и искусствознания.

Список литературы:

1. Баткин Л.М. Леонардо да Винчи и особенности ренессансного творческого мышления. М.: Искусство, 1990. — 415 с.
2. Белый А. Символизм: кн. ст. М.: Мусагет, 1910. — 633 с.
3. Блок А. Об искусстве / сост., вст. ст. и примеч. Л.К. Долгополова. М.: Искусство, 1980. — 503 с.
4. Буркхардт Я. Культура Италии в эпоху Возрождения / пер. с нем. С. Бриллианта. СПб., — 1906. — Т. 2. — 404 с.
5. Гегель Г. Эстетика: в 4 т. М.: Искусство, — 1968. — Т. 2. — 326 с.

6. История эстетической мысли: в 6 т. / редкол.: М.Ф. Овсянников и др. М.: Искусство, — 1985. — Т. 2. — 456 с.
7. Сарычев В.А. Эстетика русского модернизма: Проблема «жизнетворчества». Воронеж: Изд-во Воронеж. ун-та, 1991. — 320 с.
8. Турчин В.С. Эпоха романтизма в России. М.: Искусство, 1981. — 551 с.