

УДК 75.04

Образ творца и творчества в изобразительном искусстве: опыт самопознания

© Таланцева О. Ф.

Белорусский государственный университет, Минск

Первые попытки художественно-образного осмысления творчества и творческой деятельности очевидны уже в древних пластах искусства. Для эпохи Возрождения характерен настоящий культ творчества и творческой личности: художник сам стал ощущать себя творцом, а в своем творении видеть содержание собственных мыслей, чувств и эмоций. Это нашло отражение в автопортретах художников. Но мастера Возрождения проецировали себя, свои черты и на вымышленные персонажи — христианских святых, героев античных мифов и даже на реально существующие исторические личности. Другим периодом, где сферой пристального внимания художников является сфера творчества, становится искусство романтизма. Искусство мыслится художниками-романтиками не просто как инструмент познания, а как способ постижения «высших истин» духовного бытия человечества, недоступных другим сферам познания. Продолжателями идей романтизма в осмыслении роли творца и творчества становятся во многом символисты конца XIX — начала XX вв.

Ключевые слова: образ, творчество, художник, изобразительное искусство, автопортрет.

(Искусство и культура. — 2011. — № 4(4). — С. 31–39)

Image of creator and his works in fine arts: self-cognition experience

© Talantseva O. F.

Belarusian State University, Minsk

First attempts of artistic and image understanding of creative work and works are evident already in ancient layers of art. The Renaissance is characterized by a real cult of creativity and creative personality: the artist came to understanding himself a creator and seeing the content of his own ideas, feelings and emotions in his works. This was reflected in artists' self portraits. The Renaissance artists though projected themselves, their features onto imaginative characters — Christian saints, heroes of antique myths and even existing historical personalities.

Another period, where the sphere of creative work is paid great attention to by artists, is the art of Romanticism. Artists — romanticists consider art as not just an instrument of cognition but as a way of understanding "supreme truths" of spiritual being of mankind which are beyond the understanding by other spheres of cognition. Late 19th — early 20th century symbolists to a great extent continued the ideas of Romanticism in understanding the role of a creator and his work.

Key words: image, works, artist, fine arts, self portrait.

(Art and Culture. — 2011. — No. 4(4). — P. 31–39)

На протяжении длительного периода развития искусства художники в своем творчестве выражали и отстаивали самые различные ценностные установки своего времени. Но периодически в истории художественной

культуры наступали моменты, когда осмысление судеб искусства и собственного творчества становилось жизненно важным для самих творцов. Подобная необходимость наступала в переходные периоды при смене худо-

Адрес для корреспонденции: Белорусский государственный университет, г. Минск — О. Ф. Таланцева

жественных парадигм, которые приводили, в свою очередь, к смене устаревших образных систем, авторитетов и теорий в области искусства. В осознании его новых целей, как правило, практика опережала теоретическую мысль. Эстетик М. С. Каган дает этому следующее объяснение: «... именно сфера искусства, — пишет философ, — располагает такими познавательными возможностями, каких нет у теоретического дискурса, — во-первых, потому, что духовное содержание бытия человека не поддается, во всей его реальной полноте и целостности, научно-теоретическому познанию, методология которого исторически сложилась в процессе исследования материального мира, природы, тогда как искусство обладает необходимыми средствами для достижения иной цели — познания жизни духа во всей ее реальной конкретности, недоступной в этом своем экзистенциальном качестве аналитической мысли» [1, с. 10].

Цель статьи — выявление особенностей отображения темы творчества и творца на разных этапах развития искусства.

От истоков художественно-образного осмысления творчества до Ренессанса. Первые попытки художественно-образного осмысления творчества и творческой деятельности можно уже наблюдать в древних пластах мифологии и искусства. Но как в древнем, так затем и в средневековом искусстве талант создателя художественного творчества считался даром богов, а сам он мыслился в качестве проводника их божественной креативной силы, воплощаемой в произведениях литературы и искусства. Поэтому значимость самого творца часто уходила на второй план. Тем не менее, следует отметить, что среди портретов людей, запечатленных древними греками, преобладающими все-таки были образы философов, ученых, деятелей искусства.

Первая эпоха, для которой характерен настоящий культ творчества и творческой личности, — это эпоха Возрождения, когда художник сам стал ощущать себя творцом, а в

своем творении видеть содержание собственных мыслей, чувств и эмоций. Для эстетических трактатов и произведений искусства этого времени характерно представление о личности художника как о существе с беспредельными творческими возможностями. В результате рефлексия по поводу творчества, а вместе с тем и интерес к личности художника пронизывают не только философскую мысль этого времени, но и находят заметное отражение в образах искусства.

Прежде всего это тема нашла свое яркое воплощение в таком жанре, как автопортрет. Его появление и широкое распространение в искусстве Возрождения было несомненным свидетельством интереса художника к себе как личности и в первую очередь — как артистически-творческой личности. Автопортрет в этом качестве становится средством самопознания. Таких автопортретов эпоха Ренессанса оставила множество. По сути, каждый большой художник считал своим долгом в том или ином виде запечатлеть себя, оставить свое лицо в памяти потомков. Как правило, образы художника, запечатленные в подобных автопортретах, отличает чувство собственного достоинства и самоуважения. Необходимо также отметить, что, создавая автопортрет и занимаясь при его написании изучением себя, своих внешних данных и внутренних характеристик, художник порою до такой степени увлекался собой, что в портретах другого человека, который ему позировал, сообщает исследователь И. Е. Данилова, узнавали часто не только черты изображаемой модели, но и черты самого художника [3, с. 207]. Леонардо да Винчи даже сетовал по этому поводу: «Величайший недостаток живописцев делать большую часть лиц похожей на их мастера» [5, с. 111]. Впрочем, в знаменитом портрете Моны Лизы (Джоконды) Леонардо да Винчи многие видят черты самого художника.

Но эпоха самопознания нашла себя не только в портрете. Многие мастера Возрождения проецировали себя, свои черты и на вы-

мышленные персонажи — христианских святых, героев античных мифов, литературные персонажи и даже на реально существующие исторические личности. Особый интерес в этом отношении вызывает известная фреска Рафаэля «Афинская школа», где в образах античных философов и ученых запечатлены три самых знаменитых на то время и прославленных уже при жизни художника эпохи Возрождения — Леонардо да Винчи, Микеланджело и сам Рафаэль. Леонардо да Винчи здесь предстает в образе Платона, Микеланджело — в облике сидящего на переднем плане Гераклита, в группе астрономов Рафаэль написал самого себя.

Изображение этой великой троицы художников-гениев в образах прославленных афинских мудрецов, запечатленных среди других не менее знаменитых античных философов, математиков и астрономов, таких, как Аристотель, Сократ, Пифагор, Евклид, Диоген, Птолемей и др., вряд ли можно назвать случайным. Хотя логичнее, на первый взгляд, было бы изобразить художников в кругу античных поэтов во фреске «Парнас», размещенной тут же по соседству, так как по роду своей деятельности они ближе к поэтам, нежели к философам и ученым. Но изобразительное искусство в эпоху Возрождения как раз и претендовало на статус науки и философии, а сами художники и зодчие — на статус ученых и философов. По мнению самого авторитетного художника Ренессанса, Леонардо да Винчи, известного современникам не только творческими достижениями в области искусства, но и своими изобретениями и теоретическими трактатами, зрительное впечатление художника складывается на основе умозрительного анализа и визуального наблюдения, то есть на основе научного и художественного опыта, а потому живопись мыслится им как инструмент и художественного, и научного познания. Более того, творчество художника и зодчего, по утверждению Леонардо, и есть единственно подлинная наука, поскольку

художник способен преобразовать все сущее в гармонию высшего порядка [5].

Можно утверждать, что в знаменитой фреске Рафаэля языком живописи выражено основное кредо эпохи Возрождения, по которому изобразительному искусству и архитектуре отводился не только статус искусства, но и науки и философии. Именно такими представлениями в осознании роли художественного творчества и творца, бытовавшими в теоретической мысли и практике художников эпохи Возрождения, руководствовался Рафаэль, создавая монументальную работу, значительную и по своим масштабам, и по художественным достижениям, с целью донести как до современников, так и до далеких потомков художественное кредо своей эпохи, а также указать на те знаки уважения и почитания со стороны современников, какими были окружены изображенные здесь художники, получившие славу еще при жизни.

Рассматривая эпоху Ренессанса в рамках представлений мастеров искусства о себе и собственном творчестве, отметим также, что художники этого времени приравнивали сам творческий процесс, в первую очередь процесс создания художественного образа, к Божественному акту сотворения мира, а потому втайне осознавали себядемиургами. «Божественное в нас находится благодаря силе преобразованного ума и воли», — писал Джордано Бруно [2, с. 68]. Именно в этом качестве мыслил себя Микеланджело при создании своих знаменитых фресок плафона Сикстинской капеллы «Сотворение мира», вступая в соревнование с самим Создателем. Практически никого не подпуская к своей работе, один, за короткий срок он создает огромное количество фресок, работая над образами «Сотворения мира» с не меньшей страстностью и упоением, как некогда сам Господь, творивший Мироздание, Землю и человека. «Редко когда самой природе дано произвести на свет что-либо вполне законченное и во всех отношениях совершенное», — писал о произ-

ведениях своих современников Ж. Б. Альберти [1, с. 178]. Эти строки, написанные им до создания фресок «Сотворение мира», еще в большей степени относятся к этой работе Микеланджело, чье произведение своей дерзновенностью стало выражением беспредельной духовной мощи творческой личности.

Тема личности творца в искусстве романтизма. Другим периодом в истории искусства, где сферой самого пристального внимания художников становится преимущественно сфера творчества, — это искусство романтизма. Тема личности творца и творческих проблем является едва ли не центральной для романтиков. Искусство ими мыслится не просто как инструмент познания, а как способ постижения «высших истин» духовного бытия человечества, недоступных другим сферам познания — философским и научным. Образы художественного творчества, по представлениям романтиков, приоткрывают перед человеком завесу его идеального существования, способствуя тем самым совершенствованию и его самого, и мира в целом. Именно в этом виделось им исключительное значение искусства.

Соответственно новым воззрениям на художественное творчество переменялся и взгляд на самого творца, его роль в жизни общества и положение среди людей. Художник мыслится романтиками как творец новой художественной реальности, которая выше действительности. В этой связи романтизм, а вслед за ним и весь XIX век, поднял художника на недостижимую высоту, увидев в нем пророка, «властителя дум», способного открывать человечеству новые духовные истины и вести за собой. Такое представление о творческой личности наделяет ее особой миссией и огромной ответственностью за судьбы мира и человечества. Принятие на себя и понимание этого неизбежно делало творца трагической фигурой.

В связи с новым осознанием роли художника творец — поэт, композитор, музыкант, ар-

тист, живописец — делаются едва ли не главными героями портретного искусства. Для художника-романтика создание образа творческой личности в портрете и автопортрете является наиболее прямым способом познания и самопознания, поэтому не удивительно, что именно в их искусстве расцветают эти жанры. Отметим, что в портретном творчестве романтизма запечатлены практически все выдающиеся современники в области искусства и литературы. Особенностью этих образов является их сосредоточенность на таких характеристиках личности, свидетельствующих об ее исключительности и неординарности, что приподнимает ее над тривиальностью основной массы людей.

Еще одна яркая черта, которая выделяет романтический образ творческой натуры, — жажда самораскрытия. В середине XVIII века Ж. Ж. Руссо подверг секуляризации идею церковной исповеди, которая традиционно мыслилась как покаяние перед Богом за совершенные грехи. Французский философ дает новое истолкование покаяния и начинает рассматривать его как акт чисто человеческого поведения, совершаемого не для Бога, а для себя самого и своих собратьев. С этими новыми представлениями об исповеди и покаянии, их новым содержанием рождалось совсем иное их переживание человеком, сопряженное с желанием раскрыться и исповедоваться уже не Богу, а ближнему своему, «другому», другу, близкому человеку, ища у него понимания и сочувствия. В этой связи в европейской культуре возникает не только особого рода эпистолярное искусство — искусство письма-исповеди, в котором раскрываются самые сокровенные чувства и мысли пишущего, но и новый портрет. В таком портрете изображалось не отчужденное от мира «социальное лицо», каким человек предстал в парадных портретах барокко и классицизма, связанный со своим окружением целым рядом условностей, а свободная, открытая личность, соединенная с другими людьми человеческими отноше-

ями — искренней дружбой и любовью. Для романтика понять кого-либо — значит внутренне переместиться в чужую жизнь, чужое сознание, чужую судьбу, ощутить их как свою собственную.

Кроме того, художников-романтиков отличала острая тоска по себе подобной, родственной душе, наделенной даром творчества, равного по духу и мироощущению своему собственному. В этом отношении романтизму была свойственна особая отзывчивость и открытость не только по отношению к другой личности, но и к другому творчеству, связи с которыми художники-романтики искали повсюду — в далеком и не очень далеком прошлом, а также в работах своих современников.

Так, уже в раннем периоде своего творчества глава французской романтической школы Э. Делакруа обращается к произведению Данте «Божественная комедия» и работает над живописным полотном «Ладья Данте», создавая полные эмоционального напряжения и драматического звучания образы самого Данте и сопровождающего его античного поэта Вергилия. Здесь следует, однако, отметить, что представители романтизма видели истоки драмы творческой личности не столько в конфликте художника с социумом — ведущей теме реалистического направления в искусстве и литературе, сколько в самой специфике творческого сознания, которая делает художника «непохожим» на среднюю массу людей, что являлось первой причиной отчуждения его от этой массы. Именно сам творческий дар художника, его обостренная восприимчивость окружающих его людей и природы являлись источником его трагического существования в мире. Такой подход Э. Делакруа к осознанию творческого дара нашел свое выражение в его литографических сериях, в образах литературных персонажей и сюжетах, взятых им из произведений У. Шекспира, И. В. Гете, Дж. Байрона, В. Скотта. В одной из своих литографий он и себя изобразил в образе Гамлета. В работе «Овидий сре-

ди скифов» в лице поэта-изгнанника Овидия он передает трагическое чувство одиночества творца, вынужденного жить на чужбине, которое остро ощущали сами романтики, даже не покидая пределов собственной страны.

Продолжателями идей романтизма в осмыслении роли творца и творчества становятся во многом символисты конца XIX — начала XX в., осознавая творчество как некий мистический акт, мистическое прозрение и откровение. Так же, как для романтиков, искусство для них обретает особую самоценность, они считают его, по выражению О. Уайльда, выше и первичнее жизни. Что касается самого творца, в нем видится личность, в которой внешнее художественное видение сливается в единое целое с ее интенциональными глубинами.

Образ творца в искусстве рококо.

В европейской культуре взгляд на творчество как на серьезную деятельность органически сливался с представлением о нем как об эстетической игре. Уже романтиками было возведено в закон право художника на игру — образами, их смыслами и значениями. Искусство в рамках таких установок понималось и как отражение серьезного начала жизни, и как игра в жизнь. И то и другое в сфере искусства диалектически связывалось между собой, но в разных пропорциях. В некоторые периоды развития искусства игра становилась доминирующим способом выражения образов искусства. Особенно отчетливо игровое начало проявилось в стиле рококо. Причина этого заключалась в том, что данный стиль существенным образом формировался под эгидой мировоззренческих представлений и установок французской аристократии на исходе ее исторической роли: осознание ухода аристократии с исторической арены маскировалось уходом от реальности и созданием иллюзорного мира, расположенного в царстве вечной молодости и непринужденного веселья. Чувственное наслаждение жизнью, фривольность и легкость отношений, игра и театрализация

этикета — вот основные черты, определявшие поведение ее представителей, которые не только влияли на их повседневное бытие, но и на искусство, их обслуживающее. Собственно говоря, в эту эпоху игровому началу и театрализации были подвергнуты не только поведение, быт дворян, сфера искусства, они находили себя в планировке аристократических усадеб, декорировании их интерьеров, искусстве ландшафта и во многом другом. Воистину слова древнеримского комедиографа Теренция, начертанные на фасаде шекспировского театра «Глобус»: «Весь мир лицедействует» — стали знаменем не столько шекспировского времени, сколько XVIII века, где все и всё было вовлечено в игру.

Чувственная прелесть человеческих отношений, не скованная рамками внешних приличий, в сочетании с игривой легкомысленностью и ироничностью влечет и художников рококо. Все это изображалось в их живописи, в сценах праздной куртуазной жизни галантных кавалеров и кокетливых дам, в бесчисленных праздниках любви, пастушеских идиллиях, мифологических сюжетах, полных эротики, бесконечного флирта и безудержной страсти.

В связи с новым образным постижением мира и новым языком искусства меняется и роль художника. Создавая в своих творениях игровое бытие людей, он сам включается в игру, показывая, что сама жизнь, человеческое общение, любовь, само творчество — есть увлекательная игра. Творчество, понимаемое как игра, и образы искусства с ярко выраженными признаками театральности не могли не вызвать интереса к самому творцу. И нет ничего удивительного в том, что в искусстве рококо этот образ нашел себя в изображениях самого театра, который и есть в первую очередь мир игры, так как выступление актера на сцене от начала до конца пронизано ее духом. Именно театр в его высоком и истинном значении во все времена являлся многозначным, переменчивым, вечно играющим миром лиц и

масок. Кроме того, стиль рококо с его игрой и театрализацией стал своеобразной формой протеста, являя в своих образах вызов классицизму с его нормативностью и жесткой рациональностью.

Обращение к теме театра и образам актеров свойственно было многим живописцам этого периода. Но в искусстве XVIII века, века театра и игры, не мог не появиться художник, в творчестве которого мир театра стал одной из ведущих его тем. Это французский художник Ж. А. Ватто. В его театральных работах, в изображениях театральных сцен открывается целый спектр тончайших душевных состояний актеров, подчеркнутых изящной выразительностью их поз, мимики и жестов.

Если в реальной жизни люди играли, надевали на себя маски галантных кавалеров, жеманниц и капризниц, на сцене живописного театра Ватто актеры как раз и избавлялись от актерской позы, театральной аффектации и искусственного жеста. Иллюзорной оставалась жизнь, в которой все лицедействовали, в театре Ватто все становилось подлинным и серьезным. Чувства и мысли, которые в жизни скрывались под маской, в его театре приобретали поэтическую тонкость и наделялись какой-то недосказанностью. Особенно в этом отношении привлекает к себе внимание его работа «Жиль». Есть множество гипотез, касающихся происхождения и назначения данной работы. Многие считают, что это вывеска для театра, афиша к какому-нибудь спектаклю. Но как бы там ни было, перед нами совершенно исключительное полотно, на котором запечатлен образ задумчивого, мечтательного, хрупкого Жилия-Пьеро — грустного французского клоуна. В глубине, где-то внизу, изображены еще другие персонажи, чтобы точно указать на то, что сам Жиль находится на театральной сцене. Сама фигура главного персонажа, возвышаясь там в одиночестве, практически полностью скрыта под театральным костюмом. Его руки безвольно опущены, глаза — вопрошающе и печально смотрят на

зрителя. Этот образ замечателен прежде всего тем, что в Жиле художник словно бы передает то редкое актерское умение — держать паузу на сцене. Собственно, все актеры Ватто — люди с сомкнутыми устами, погруженные в молчание.

Образы театра дель арте — Пьеро, Арлекин, Коломбина и др. — навсегда утверждаются в европейском искусстве и становятся на протяжении всех последующих столетий своеобразными знаками и символами не только театрального мира, а творчества вообще. Неслучайно еще Ф. Шлегель пояснял суть иронии на примере «итальянского буффо» — творческой «буфоннады» как яркого примера игрового начала искусства, игровой свободы воображения художника, воплощаемого в его творчестве.

В последующие периоды развития изобразительного искусства особую популярность эти образы приобретают в произведениях художников конца XIX — начала XX в. Театр масок и цирк (клоуны, марионетки, арлекины, коломбины) неизменно привлекают внимание художников возможностью игрового, ироничного постижения новых явлений жизни, но в первую очередь их появление связано с постижением новых явлений в сфере искусства. Ни один крупный художник этого времени, по сути, не обошел эти образы в своем творчестве.

Именно в рамках таких представлений раскрывается основной смысл живописного полотна П. Сезанна «Пьеро и Арлекин», написанного в 1888 г. Его главными героями являются уже знакомые персонажи итальянского театра дель арте. Со дня своего создания эта картина с такой же необъяснимой притягательностью привлекала к себе внимание зрителей, как знаменитый «Жиль» А. Ватто. Но образы театра дель арте здесь изменились. Если Ватто, изображая своих актеров, хотел показать их без какой-либо театральной аффектации, в фигурах Пьеро и Арлекина появилось уже что-то неумовимо искусственное. Их позы и жесты в чем-то, что не сразу можно за-

метить и осознать, напоминают движения марионеток, кукол, подвешенных на нитях, натянутых рукой кукольника. При этом один из них, Арлекин, подчиняясь руке кукольника, твердой поступью идет впереди, походка другого, Пьеро, остается еще неуверенной, так как неведомый кукольник не натянул должным образом свои нити, а потому движения этой куклы остаются до конца неуправляемыми. Сами образы Пьеро и Арлекина до сих пор несут в себе черты какой-то недосказанности и таинственности, так же, как остается загадочным и сам замысел художника: являются ли эти изображенные на сцене персонажи реальными актерами или куклами-марионетками? По крайней мере, само желание задать этот вопрос и одновременно невозможность найти на него ответ становятся знаком того, что в театральном мире и мире как таковом стало что-то неумовимо меняться.

Театральная тема в искусстве. Театральная тематика становится ведущей в живописных и графических произведениях А. Тулуз-Лотрека. Но его театральные персонажи уже мало похожи на героев классического театра, как и сам театр. Шансонье и танцоры, образы которых он запечатлевает в своих работах, выступают на сцене различных кабаре, кафе-шантанов и других увеселительных заведений, во множестве появившихся в конце XIX века и имевших незатейливый репертуар номеров с отчетливо выраженной развлекательно-эротической направленностью. Эти публичные зрелища посещает и новый по своему социальному составу зритель со своими эстетическими запросами и вкусами. Сюда он приходит прежде всего развлечься, забыться от тягот жизни, понимая под развлечением удовлетворение самых неприхотливых эстетических потребностей. В произведениях Тулуз-Лотрека появляется и образ нового зрителя, который предстает у него, как и выступающие на сцене, не в романтически-возвышенном ключе, что свойственно было А. Ватто, а в состоянии полной чувственной свободы, чем-

то напоминая уже участников древних дионисийских оргий. Для создания этих образов Тулуз-Лотрек использует язык иронии и гротеска. В результате образы его персонажей предстают то легкомысленно-безобидными, то отталкивающе-шаржированными, но всегда они исполнены с блеском и артистической виртуозностью.

Именно с этого времени в сфере искусства начинает постепенно размываться и таять ореол творца, закрепивший за ним роль пророка и исключительной личности, возвышающий его над остальной массой людей. Подобное отношение к нему оставалось и в рамках таких направлений, как реализм и символизм. И лишь к концу XIX века данное отношение к творцу постепенно начинало угасать. В нем все чаще стали видеть обыкновенного человека.

В связи с изменением смысловых ориентиров в отношении творческой личности в театральных сюжетах изобразительного искусства также начинают фиксироваться новые образы. «Героев» и «героинь» здесь стали теснить второстепенные «служители муз» — разного рода участники театральной «массовки»: хористки, балерины кордебалета, исполнители буффонадных инсценировок, а также актеры цирка: клоуны, фокусники, акробаты, жонглеры и т. п., появляющиеся в много-численных живописных и графических работах художников конца XIX — начала XX в.

За новыми театральными образами следует и образ публики, диктат вкусов которой интенсивно стал ощущаться с конца XIX в. В своем особом драматическом обличье эта тема зазвучала в творчестве бельгийского художника-символиста Дж. Энсора как тема отчуждения творца и толпы.

Художник создает целую серию работ на эту тему, где образ толпы у него облекается в гротескный образ людей в злобещих уродливых масках. Такая «маскарадная масса» окружает, например, его самого в «Автопортрете с масками». Этот автопортрет, безусловно, наве-

ян известной работой И. Босха «Несение креста», где Христос, несущий крест, показан в толпе людей с отталкивающими физиономиями убийц, похожими на маски, олицетворяющими все худшие пороки человечества. Только Христос и Вероника здесь без масок, но и они изображены с закрытыми глазами, словно не в силах взирать на окружающую их мерзость. В собственном автопортрете Энсора среди жутких масок-личин можно также увидеть только одно человеческое лицо — лицо самого художника.

В других работах при обращении к этой теме Энсор напрямую отождествляет себя с Христом. В композиции «Ессе homo» он изобразил себя в окружении глумящихся критиков, проецируя собственное страдание на евангельский образ. В другом своем полотне, огромном по своим размерам и по количеству изображенных там персонажей, «Въезд Христа в Брюссель на масленицу 1888 г.» (художник подчеркнуто привязывает события происходящего к современности и к своему родному городу, где он живет) — в лике Христа также достаточно зримо проступают черты самого художника. Все пространство картины здесь плотно заполнено маскарадной толпой — людьми в символизированных масках, которые стали в художественном творчестве Энсора проявлениями человеческой безликости, нетерпимости, душевного уродства. Но только в этом огромном людском муравейнике трудно заметить самого Христа. Гигантская масса людей поглотила и растворила его в себе. «Масса сминает все непохожее, недюжинное, личностное и лучшее, — пишет Х. Ортега-и-Гассет в работе «Восстание масс». — Кто не такой, как все, кто думает не так, как все, рискует стать отверженным. И ясно, что «все» — это еще не все. Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой» [6, с 311]. Энсор — один из первых художников, которые на такой трагической ноте выразили новое положение творческой личности

в культуре своего времени, используя традиционные символы театра масок как символы артистического мира и художественного творчества в целом.

Эти символы становятся также излюбленными в живописи П. Пикассо. К ним художник обращается на протяжении всего своего творчества, но его розовый период целиком и полностью посвящен этой теме. Самой яркой работой этого периода становится картина «Семья странствующего гимнаста», пронизанная чувством глубокого одиночества и отрешенности, возникающим из странного сочетания костюмированных персонажей и окружающего пустынного пейзажа. В костюме Арлекина узнаваем сам автор, в костюме циркового клоуна — его друг, поэт Аполлинер. Рядом изображены другие артисты — также в театральных костюмах. В остальных работах розового цикла бродячие актеры, как правило, изображаются небольшими группками в каком-то пустынном безбрежном пространстве, тесно жмущимися друг к другу в поисках тепла, физического и духовного; они понимают, что в этом холодном мире поодиночке не выжить. Это маленькое братство товарищей по ремеслу и есть та обетованная земля, где еще может найти себе место артист. Только эта ро-

зовая обетованная земля Пикассо, приютившая сообщество артистов, затерялась в абсолютно безлюдном мире.

Закключение. В кратком обзоре статьи мы попытались обозначить проблемы, связанные с темой познания и самопознания творческой личности, остановившись на периоде Нового времени. Что касается искусства XX — начала XXI в., творчество художников этой эпохи развивалось в рамках иных парадигмальных установок, а потому тема творчества и творческой личности в образах изобразительного искусства требует дальнейшего специального исследования

ЛИТЕРАТУРА

1. Альберти, Л. Б. Десять книг о зодчестве / Л. Б. Альберти. — М.: Всесоюзная академия архитектуры, 1935. — Т. 1. — 792 с.
2. Бруно, Дж. О героическом энтузиазме / Дж. Бруно. — М., 1997.
3. Данилова, И. Е. Искусство средних веков и Возрождения / И. Е. Данилова. — М.: Искусство, 1984. — 390 с.
4. Каган, М. С. Се человек... Жизнь, смерть и бессмертие в «волшебном зеркале» изобразительного искусства / М. С. Каган. — СПб.: Logos, 2003. — 320 с.
5. да Винчи, Леонардо. Книга о живописи / Леонардо да Винчи. — М., 1934.
6. Ортега-и-Гассет, Х. Эстетика. Философия культуры / Х. Ортега-и-Гассет. — М., 1991.

Поступила в редакцию 25.10.2011 г.