

**Ю. В. Романенкова,**  
доктор искусствоведения, доцент,  
профессор кафедры искусствоведения и экспертной деятельности  
Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств  
(Киев, Украина)

## **ФЕНОМЕН «ТВОРЧЕСКОГО ОСКУДЕНИЯ» ХУДОЖНИКА ВО ВСЕМ МНОГООБРАЗИИ ЕГО ПРОЯВЛЕНИЙ**

Творческий процесс, акт творения произведения искусства предполагает определенную динамику, имеет сложный ритм, проследить за которым – задача не из легких. Музыкант, поэт, живописец, архитектор, словом, Художник (если он действительно является таковым, а не примеряет на себя маску творческой личности) всегда много раз за свою жизнь, будь она длительностью почти в век, как у Тициана или Микеланджело, или немногим более 20 – 30 лет, как у Лермонтова, Пушкина, Есенина, Ф. Васильева или де Тулуз-Лотрека, испытывает то, что принято называть взлетами вдохновения, т.е. творческий подъем, и то, что обычно именуется кризисом стиля, творческим застоєм, наконец, упадком. Каждый из таких периодов – испытание для Мастера. Сколько раз он подвергается таким испытаниям, зависит только от того, насколько глубока сила его таланта, для которого, как известно, шкалы и мерных единиц не существует, человек пока не дерзнул их изобрести, стреножив Божий дар и поместив его в понятийный аппарат.

Но существует огромная разница между тем, как поясняют причины взлета творческой активности и кризиса процесса создания произведений искусства сам художник и зритель, который является иногда потребителем продукта акта творения, а иногда и соавтором этого продукта. Проблема соотношения «художник-зритель» зачастую усложнялась еще одним компонентом, – наличием заказчика как первопричины творческой активности мастера. Разумеется, его наличие, как и роль, зависело от исторической эпохи, и если до XIX в. мы приписывали ему первоплановое значение, поскольку практически все произведения искусства создавались на заказ, а художники лишь изредка

позволяли себе роскошь работать для себя, то после XIX в. фигура заказчика рядом с фигурой художника заметно бледнеет, и все чаще исчезает вовсе. С того момента формулировка «работать для себя» для художника перестает символизировать опасность голодной смерти. Но проблема «заказчик-художник», пожалуй, еще более сложна в решении, нежели проблема «художник-зритель», поскольку заказчик становится для художника неким двуликим Янусом, и отношение к нему мастера, изначально положительное как к любой первопричине творческой активности, может в корне поменяться в зависимости от реакции на полученный «продукт». Но если произведение, тот самый продукт, в связке «художник-зритель» ничуть не меняется в случае его неприятия зрителем, а подвергается лишь удалению от последнего, то в ситуации «заказчик-художник» оно может изменить свой первоначальный облик. Если же этого не произойдет, невзирая на волю Заказчика, произведение может быть просто отторгнуто и лишено возможности продолжить свою творческую судьбу, для чего оно должно находиться в контакте со зрителем. Т.е., в данном случае заказчик регламентирует контакт произведения искусства со зрителем, во многом навязывая ему свою концепцию прекрасного и стоящего, т.е. того, что стоит представлять на суд зрителя.

Ситуации, когда произведение искусства создавалось на заказ, но не было рассчитано даже на узкий круг зрителей, более драматичны, возможно, даже трагичны. В случае, когда меценаты эпохи Ренессанса заказывали у Леонардо или Рафаэля работы, чтобы потом поместить их у себя в палаццо, эти произведения имел возможность оценить очень узкий круг людей, но все же их жизнь не пресекалась сразу после создания. В этом отношении роковую роль приобретает музей, в залах которого, призванных делать благое дело, сохраняя произведения искусства, они попросту вырваны из своей привычной среды и лишены возможности вписываться в органичную для них обстановку, поэтому их речь становится абсолютно иной, они словно говорят невпопад, их голос уже не звучит в унисон с голосом зрителя. Ведь не зря музеи называют «кладбищами искусства». А когда в Древнем Египте создавались статуи для

храмов, расписывались стены гробниц, помещались в саркофаги ювелирные украшения, все это было сразу и навсегда погребено, сокрыто от внимания, лишено возможности продолжить жизнь. Конечно, это объяснялось спецификой исторической эпохи, особенностями понимания искусства вообще и роли художника в частности: за редким исключением авторов этих произведений мы не знаем, они не осознавали себя личностями, создающими шедевры, как и не ощущали себя личностями вообще, а их творения не позиционировались как произведения искусства, они имели совершенно иное предназначение, поэтому их существование как шедевров искусства началось много столетий спустя, когда они утратили свое первоначальное предназначение, получили возможность контакта со зрителем, когда была осознана их не только художественная и материальная, но и историческая ценность, и сам зритель получил возможность оценивать их именно как произведения скульптуры, декоративно-прикладного искусства и т.д.

Те стимулы, которые провоцировали активизацию творческого мышления, претворяемого в произведение искусства, у каждой эпохи разные. Но максимальное их разнообразие можно, пожалуй, увидеть только начиная со II пол. XIX в., когда Художник может претендовать на звание свободного творца. Современный художественный процесс, индустрия искусства наших дней имеют абсолютно иные как стимулы для вдохновения мастера, так и причины его творческих простоев. Но при этом, памятуя о прямой зависимости взлетов и падений Художника от специфики социально-политической ситуации, в которую ему приходится вживаться, нельзя отбрасывать и то, что одной из причин появления интересных, достойных внимания произведений многих эпох было как раз желание мастера противостоять обстоятельствам. Возможно, сегодняшняя картина «художественной арены» во многом страдает как раз по причине отсутствия тех препон, которые укрепляли бунтарский дух Художника раньше. Та стена, которую всегда пытается проломить своим напором Мастер, те препятствия, которые оказываются на его пути, ему необходимы. Все его искусство и является борьбой с ними, и как только они

исчезают, Художник-борец теряет смысл своего существования. И он, более не осознающий в художественном мире необходимости в себе самом, пытаюсь оправдать свое присутствие в нем, создает эту стену искусственно, самостоятельно, и вновь борется с самим же созданными преградами, повышая самооценку искусственным образом. Так нужна ли художнику свобода, если он, получив ее, чаще всего не знает, как этим даром распорядиться? Наиболее яркие вспышки творческой активности можно проследить, например, в искусстве бывшего СССР как раз в годы, которые мы привыкли считать периодом жесточайшего давления, гонений на поэтов, режиссеров, музыкантов, художников. Те, кто приспособивался к обстоятельствам, из свободолюбивого волка превращаясь в одомашненную собаку, позволив себя укротить и посадить на поводок, становились «придворными» мастерами, пели гимны власти и так выживали. Но нельзя отрицать и того, что при этом многие делали это очень талантливо. И если закрыть глаза на фабулу, например, киноэпопеи «Вечный зов», созданной в 1970-е гг. во славу советской власти, мы увидим сильнейшую режиссерскую работу, великолепную игру актеров и мощь воздействия настоящей, профессиональной музыки, что в целом создает то, что на сегодняшний день входит в «золотой фонд» отечественного кинематографа. Правда, для рядового зрителя отделить одно от другого необычайно сложно, иногда – невозможно. Но это и не нужно, ведь сила воздействия – явление комплексного характера. Ведь мы не задумываемся о том, что, скажем, Маяковский, писал о советском паспорте, прославляя все ту же власть, а видим прежде всего, КАК он это делал.

Но низкопробного продукта «придворные мастера» производили на своем отлично отлаженном конвейере, конечно, гораздо больше. А те, кто попадал в разряд запрещаемых, разумеется, был интересен, притягателен уже самим по себе запретом. И как раз эта запрограммированная, предопределенная удача баловала многих, подталкивая к порождению продукции часто низкого уровня. И, пожалуй, стоит выделить и третью прослойку Художников этого времени, которые существовали в гораздо более сложных психологических условиях.

Это те, кто не был обласкан официальной властью, не был допущен к чиновничьему двору, а поэтому автоматически угодил в разряд «бунтарей», но случайно – это как раз те люди, которые противостояли тому, к чему просто не имели доступ, а если им по какой-то случайности удавалось попасть в эшелон обласканных, они тут же забывали все свои обиды на худую жизнь голодного творца и готовы были лизать ту руку, которую еще вчера кусали, и смотрели с презрением на тех, кто работает «на хозяина». Правда, если приглядеться внимательнее, можно было увидеть, что за маской презрения часто таилась нервная, плохо скрываемая, а потому агрессивная зависть. Такие «творцы» были наименее опасны в когорте инакомыслящих, поскольку были таковыми не идейно, а вынужденно, и их в любой момент можно было выдернуть оттуда. Если же бунтарь бунтарствует во имя процесса, но делает это бездарно, выигрывая только благодаря актуальности своего деяния, его успех обречен на мимолетность, и его имя в мире культуры будет предано забвению гораздо быстрее, чем любое другое, его зритель, подобно великану свифтовскому Глюму, забудет быстро и осознанно, смакуя безнаказанное презрение.

Когда гнет власти перестал довлеть на творческих личностей, т.е. в последние десятилетия XX в., если брать во внимание отечественный художественный процесс, пожалуй, единственным аспектом, который продолжает диктовать условия во многих случаях, осталась необходимость Художника как-то выживать, т.е. мы вновь сталкиваемся со старой, как мир, проблемой финансовой зависимости. Художник вновь работает на заказчика, хотя роль последнего, конечно, по сравнению с тем, как это происходило еще пару столетий назад, более вторична. Чем более популярно имя мастера в кругах любителей искусства, в той богеме, мир которой очень требователен, тем больше у него шансов чаще работать на себя и для себя. Если его труд оплачивается довольно высоко, то, создав пару работ на заказ, при этом, работая все равно в своем ключе, поскольку заказчик с ним согласится в любом случае, уступив авторитету, он получает возможность несколько месяцев работать для себя. Не исключена возможность, что работа, созданная для себя,

со временем тоже найдет покупателя, но изначально об этом автор может не думать – он заплатил несколькими месяцами несвободы под гнетом мысли о существовании заказчика за право не думать о нем следующие несколько месяцев. То же можно сказать не только о художнике в узком понимании этого термина, а и максимально расширив его рамки, – о музыканте, поэте, журналисте, пишущем заказные статьи, театро- или киноведе, пекущем блины заказных рецензий на театральные или кинопремьеры, наконец, об ученом, хотя специфика этой деятельности несколько иная. Именно тогда, когда мастер может, наконец, вздохнуть полной грудью, сев перед чистым холстом с кистью в руках или перед белым листом бумаги с целью написать свои главные строки, он зачастую понимает, что этого-то сделать уже не может. Вот в этот момент и целесообразно ставить вопрос о причинах и симптоматике того, что называется творческим бесплодием. Разумеется, в эту схему вписываются далеко не все типы личностей, творческая активность зависит от множества аспектов и кроме вышеперечисленных, творческий потенциал, если он, конечно, изначально заложен в человеке, пульсирует всегда неравномерно, и «просчитать» его, создать «компьютерную программу» вдохновения, дабы знать, как его вызвать, просто невозможно. Но выявить некоторые закономерности его отсутствия или гибели можно. Тем более, что иногда зрителю, читателю или слушателю приходится сталкиваться не с собственно вдохновением Художника, а с его искусной имитацией, когда Вдохновение гибнет, так и не родившись, т.е. становится мертворожденным детищем, а его тень используют в отвлекающем маневре с целью убедить в наличии хотя бы былой славы.

В условиях максимальной независимости Художника от внешних обстоятельств, насколько это возможно, он предоставлен сам себе. И каждый эту пьянящую свободу творчества использует и переносит по-своему. В данном случае возможно смоделировать несколько типов ситуаций и несколько же методов исхода из них, что в какой-то степени проливает свет и на причины появления того фантома, который принято называть Вдохновением, и на причины его отсутствия.

*Ситуация первая.* Первым побуждением получившего свободу Художника будет ринуться к мольберту, бумаге и т.п. И в считанные дни, а иногда и часы он выплескивает в нотах, строфах или мазках то, что в нем давно уже бурлило, но не находило выхода в связи с банальной нехваткой времени для работы «на себя». А, выплеснув, тут же может охладеть к результату своих творческих мук, ибо целью был сам процесс. Так рождаются наиболее «свежие», живые и притягательные произведения, ибо в них сквозит сиюминутность, капризность, которая не дается в руки реципиенту, далекому от мира искусства. Это плоды изголодавшегося по настоящей работе Мастера, вынужденного раньше «поститься» и не прикасаться к сокровенному, что превратит его в душевное «экорше». Работы могут появляться и одна за другой, а усталость наступит позднее. Но наступит обязательно, и как раз длительность ее господства над Художником определит его творческий простой, неминуемо следующий за всплеском вдохновения. Но в этой модели ситуации усталость обязательно отступит, и мастер вновь вдохнет воздух творчества, ибо этот процесс цикличен. Вот в таких случаях и рождаются строки:

«Я сегодня остался в живых

На войне, именуемой творчество!..»,

(Л. Филатов, «Удача»)<sup>1</sup>.

*Ситуация вторая.* Ринувшись все так же рьяно, как и в первом случае, к палитре, роялю или ручке с бумагой, мастер замолчит. И замолчит надолго, т.е. тот период, который стал ядром ситуации, описанной выше, попросту будет пропущен, и между официальным периодом ремесленничества и молчанием не будет того краткого перерыва, именуемого Вдохновенным творчеством, не будет того истинного, наличие коего и отличает Художника от ремесленника. Для этого молчания есть простая причина – это слишком затянувшийся период рутинной работы, которая чересчур долго тяготела над Художником. Но исходы из этого молчания возможны разные. Оно может затянуться, а потом

---

<sup>1</sup> Филатов Л. А. Про Федота-стрельца, удалого молодца: Стихи, сказки, пародии. – М.: Эксмо, 2007. – 320 с.: ил.

все же взорваться едва ли не шедевром, работой, главной в жизни Мастера, его исповедью перед собой. Но на такую «исповедальную» работу способны немногие, и лишь очень сильные личности, кто в состоянии пресечь свой успех царедворцев ради мук свободного творчества. Но возможен и иной вариант, когда художник проигрывает битву один на один с собственной заостренней усталостью, настолько мощной, что не заметил, как она стала его сущностью, максимум сил уже растрочен, и на большее мастер уже не способен, а остатки сил отдает поддержанию собственной репутации Творца. А ведь сил на это нужно очень много – нелегко убедить свидетелей былых побед, что есть еще порох в пороховницах, защищать свою славу – дело утомительное. Единственное, что может ненадолго продлить отчаянную агонию нервно увядающего Художника, – это тиражирование былых успехов. При чем, не всегда, своих. Так появляются авторские копии принесших славу полотен, но с поблекшей палитрой; римейки наиболее удачных фильмов с осовремененной на злобу дня фабулой и культовыми актерами; концерты «поп-звезд» в модных костюмах, но со старыми песнями в новой аранжировке, доказывающими, что не все «старое» можно назвать «золотым» и не все выдерживает испытание временем; статьи, расширенные до нужного объема во имя пополнения списка публикаций и т.п. Если творческое наследие каждого из таких авторов освободить от реплик, вызванных к жизни отчаянными попытками поймать за хвост славу, у каждого из них останется 1 – 2 картины, фильма, песни или статьи. Т. е. такой художник становится неизбежно, вынужденно краток, его средства художественной выразительности крайне ограничены, хотя он объясняет это тем, что собирает силы для произведения своей жизни, которое в подобных случаях, как у булгаковского Шарикова, всегда впереди. И это не краткость японских поэтов, это оскудение фантазии и нежелание его признать. Именно тогда бывший Художник становится особенно и безвозвратно жалок. Но если физически немощный человек часто плаксиво-безобиден, то творчески бесплодный индивидуум обычно агрессивен, ибо именно разнообразные формы агрессии скрывают творческую беспомощность. Автор совершает невозможное

– становится БЫВШИМ Художником, т. е. приобретает статус *бывшего* в той категории, которая «бывшей» формы не имеет в принципе.

Наконец, *ситуация третья*, самая легко объяснимая. Начало такое же, как и в предыдущих: автор картин, вальсов, сонетов, ваз, дамских шляпок или научных статей так же самоотверженно пылает желанием и готовностью начать новую жизнь, исполненную истинного творческого смысла, для чего у него наконец появилась возможность. Но начать ее почему-то не получается, поразив человечество титанизмом своих достижений. Демонстрируется только «обратная сторона этого титанизма»<sup>1</sup> и начало новой жизни постоянно откладывается на завтра. Отныне вся жизнь до начала нового периода вынужденно рутинной работы будет состоять из таких вот «завтра». И тогда за оправдывающую пустоту рутину хватаются, как утопающий за соломинку. Но в этом случае причина совсем иная, и озвучивается она, подобно диагнозу: врожденное отсутствие творческого потенциала. Клеймо «бездарность» изначально никто ставить не вправе, нет такой шкалы, по которой можно определить наличие «вакцины таланта» в крови мастера. А поскольку признать наличие такого штампа на себе не способен практически никто из претендующих на титул творцов, с наступлением творческой пустоты, художественные простои заполняются отговорками, пафосно оправдывающими творческое бессилие и беспомощность. Набор таких отговорок довольно типичен, он включает в себя элементы шаблона, которые можно применять автоматически, как таблетки, всегда прописываемые при определенных заболеваниях. Шаблон № 1 – усталость: «я ужасно устаю, на работу для себя времени просто не остается...ну и что, что Веласкес умер от переутомления? Ну и что, что Лиссип создал около 3 тысяч работ и у него хватало времени на симпозионы, а у Пушкина – и на дуэли? Да, у них тоже было море работы, да, они успевали все... И вообще, если бы Веласкес тратил больше времени на живопись, а не на придворную карьеру, а у Пушкина было бы побольше времени попрактиковаться в стрельбе, мы бы сейчас другие примеры

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 751 с.

приводили ... время было другое ...»; шаблон № 2 – состояние здоровья: «я настолько часто болею, что на творческий поиск не остается сил... ну и что, что де Тулуз-Лотрек был с рождения болен, ну и что, что Бах был слеп, а Гойя – глух...ну и что, что Борисов-Мусатов был горбат, а Врубель психически не уравновешен, а Луспекаев снимался в кино без обеих ног, а Гердт перенес без малого два десятка операций на ноге?...время было другое...»; шаблон № 3 – возраст, при чем, как излишняя молодость, так и незаметно подкравшаяся старость: «я слишком стар, чтобы повторить гениальность своей же молодости, все великое уже создано....» или «я слишком молод, чтобы соревноваться с мастодонтами от искусства или науки, нетактично давать им понять их беспомощность и тщету прожитой ими жизни рядом с моим талантом... Ну и что, что Моцарт гениально играл еще ребенком и позднее не стеснялся своего возраста, к сожалению, даже перед Сальери?.. ну и что, что Федор Васильев, Сергей Есенин, Михаил Лермонтов умерли, не дожив до 30? Ну и что, что Тициан прожил почти век, а Микеланджело около девятидесяти лет?.. время было другое...»; шаблон № 4 – наличие бытовых проблем: «меня настолько затягивает рутина быта, что нет ни времени, ни сил заняться творчеством, когда нужно ...кормить семью (для мужчины) или ... убирать, стирать, готовить (для женщины)... ну и что, что Донателло всю жизнь содержал всю свою семью и продолжал создавать шедевры золотой копилки мировой скульптуры?...ну и что, что Фидий погряз в судебных разбирательствах, но продолжал работать?... ну и что, что Чистяков занимался обучением рисунку подрастающее поколение, но при этом был блестящим рисовальщиком?... ну и что, что Челлини успевал между созданием серебряных статуй для Фонтенбло или золотых солонок для короля еще и писать историю дуэлей Европы путем демонстрации личного примера, не прекращая вытирать кровь с клинка и стряхивать дорожную пыль с ботфорт?.. время было другое!». И каждый из таких шаблонно обычно сопровождается, как блюдо приправой, стандартной формулировкой типа «а сколько бы я мог (могла) всего успеть, если бы не клал(а) столько на алтарь отечества...» При этом отечество в большинстве случаев ничего не просит

жертвовать на его алтарь. Но когда потенциала попросту нет и никогда не было, появляется то, что заполняет эту лакуну, – изобретательность, а у оправдывающего бездарность алтаря выстраиваются длинные очереди. Такую категорию псевдотворческих личностей можно назвать «жрецами алтаря отечества», который лишает мир огромного количества гениев. При этом они оставляют окружению только догадываться, чем они могли бы потрясти мир, если бы не это проклятый алтарь, за который так удобно прятаться тем, кто позиционирует себя как жертва обстоятельств с чувством долга, отросшим, как окладистая борода. Вдохновение таких людей не посещает, в их естествах ему трудно дышится – тесно от нереализованных планов, сыро от проливаемых по своему безвременно погубленному таланту слез, и скучно в полном одиночестве.

Выхода из этой, третьей, ситуации не существует, разве что создать виртуальный музей нереализованных замыслов нерожденных шедевров. Иногда в этой когорте «псевдоХудожников» появляются личности, так сказать, компромиссного типа. Когда муза, непредсказуемая, как любая женщина, сбивается с пути, и садится рядом с кем-то из таких «жрецов», он может создать достойную картину, написать талантливые стихи или создать хлесткую рецензию. Но муза быстро осознает свою ошибку и исчезает, а ее подопечный, случайно поймавший луч чужого счастья, оказавшись на его пути, приобретает ранг «художника одной картины» или «актера одной роли».

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. *Клеваев В. М.* Накануне прекрасного дня. – К.: Факт, 2005. – 184 с.
2. *Лосев А. Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1998. – 751 с.
3. *Романенкова Ю. В.* Маньеризм как способ мировосприятия творческой личности // *Философское осмысление социально-экономических проблем*// *международ.сб.науч.тр.* – Вып.10. – Волгоград, 2006. – С.68-74.

4. *Романенкова Ю. В.* Маньеристическая константа творческого процесса художника // Зб. наук. пр. «Вісник НАУ. Філософія. Культурологія» – №1(4). – 2006. – С.118-124.
5. *Романенкова Ю. В.* Трагедия творца в период «умирания искусства» // Материалы межвузовской научной конференции «Зритель в искусстве: интерпретация и творчество». – СПб., 2007. – С.121-123.
6. *Смолина М. Г.* Проблемы отношения зрителя и произведения современного искусства // доклад на международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2008». – [Электронный ресурс]. – Режим доступа:  
[http://www.studunion.ru/lomonosov/show\\_ann.php?id=smomg@yandex.ru](http://www.studunion.ru/lomonosov/show_ann.php?id=smomg@yandex.ru)
7. *Филатов Л. А.* Про Федота-стрельца, удалого молодца: Стихи, сказки, пародии. – М.: Эксмо, 2007. – 320 с.: ил.
8. *Хренов Н. А.* Культура в эпоху социального хаоса. – М.: Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
9. *Хренов Н. А.* Социальная психология искусства: переходная эпоха. – М.: Альфа-М, 2005. – 624 с.
10. *Шеллинг Ф.* Философия искусства. – М.: Изд-во «Мысль», 1999. – 608 с.

**Авторская справка:**

Романенкова Юлия Викторовна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения и экспертной деятельности Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств.

Украина, 04107, Киев-107, ул.Татарская, 3/2, 151. т.м.: 063-462-6539

[romanenkova@voliacable.com](mailto:romanenkova@voliacable.com)