

Е.Ю. ЛЕКУС

МИМЕСИС, КОНСТРУКЦИЯ, ДЕКОНСТРУКЦИЯ: УНИВЕРСАЛЬНЫЕ ТВОРЧЕСКИЕ МЕТОДЫ ИСКУССТВА

Резерват. Причины, лежащие в основе исторического развития искусства, — один из наиболее сложных и дискуссионных предметов исследования в разных областях научного знания. Выдвигается и обосновывается гипотеза о том, что каждый универсальный творческий метод создания художественной реальности является репрезентацией представлений человека/художника о мироустройстве. Смена этих представлений обуславливает смену доминирующих в искусстве творческих методов — мимесиса (в период классики), конструкции (в модернизме) и деконструкции (в постмодернизме). Автор исходит из того, что образ мира, существующий в социальном воображаемом и в сознании художника, определяет

вание всех трех методов в современном арт-мире указывают на нелинейность и сложность динамики искусства.

Ключевые слова: универсальный творческий метод, искусство, мимесис, конструкция, деконструкция, образ мироздания, культурно-антропологический подход, представление, коннотация, денотация, теория и история искусства, искусствоведение, художественная культура.

Для цитирования: Лекус Е.Ю. Мимесис, конструкция, деконструкция: универсальные творческие методы искусства // Обсерватория культуры. 2025. Т. 22, № 4. С. 438–447. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-438-447.

Множество концепций в эстетике, искусствознании, культурологии, психологии предлагают различные объяснения тех механизмов и закономерностей, которые лежат в основе развития искусства.

Искусство, как одна из культурных форм, проявляется в разнообразных художественных артефактах. Таким образом, развитие искусства можно оценивать, например, через изменения, происходящие в самих произведениях, в их восприятии в конкретных социокультурных условиях, в том значении, которое они имеют для человека и общества в разные периоды истории. Мы не ставим перед собой задачу проанализировать непосредственно сами эти изменения и их художественные проявления (хотя и признаем, что именно они служат внешними индикаторами развития искусства). Поясним, почему: во-первых, в полной мере это невозможно сделать в рамках сравнительно небольшого исследования; во-вторых, поскольку мы преследуем столь амбициозную цель, как установление катализатора исторической динамики искусства, нас в большей степени должны интересовать причины, лежащие в основе данных изменений, нежели сами изменения. Иначе говоря, мы ориентируемся не на то, *что* меняется в искусстве, а на то, *почему* происходят эти трансформации.

Разумеется, при таком повороте темы не существует единственно верного исследовательского подхода, поскольку и методология, и результат ее применения будут зависеть от того, на каких эпистемологических позициях стоит ученый. В данном случае в качестве такой исходной позиции выбрана культурная антропология, как та сфера научного знания, которая рассматривает человека и культуру в их взаимовлиянии и взаимообусловленности, определяющих их существование и историческое (само)развитие.

Одной из наиболее перспективных с позиции культурной антропологии исследовательских оптик является, на наш взгляд, та, которая направлена на изучение особенностей миропредставления художника и на выявление специфики преломления этого представления в создаваемой им художественной реальности на разных исторических этапах.

В настоящей статье мы отойдем от традиционного построения материала, предполагающего постепенное разворачивание исследования, завершающегося выводом. Начнем с конца — с тезиса, который мы попытаемся обосновать далее: развитие искусства определяется исторически непрерывным поиском таких способов создания художественного мира, которые были бы соотносимы с закономерностями, лежащими в основе мироустройства. Данная установка исходит из двух оснований:

- ♦ от того, как человек воспринимает (мыслит) реальность, так он в ней и действует (т. е. образ мира, существующий в сознании субъекта, определяет способ действия последнего, но и сами эти действия корректируют образ мира);

- ♦ человек укоренен в мире и немислим вне связи с ним, он является частью образа мира, существующего в его собственном сознании (с этой точки зрения даже «бегство из реальности» — это выражение внутренней позиции субъекта по отношению к миру).

МИРОВОЗЗРЕНЧЕСКИЕ ПРЕДПОСЫЛКИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА

Сравнивая и анализируя произведения, созданные, например, в эпоху Ренессанса и эпоху романтизма, мы с легкостью обнаружим множество характерных черт, отличающих одну художественную работу от другой: трактовка человеческого образа, выбор тем и сюжетов, особенности художественного языка и прочие аспекты. Понимание изменений в эстетических предпочтениях, в восприятии роли человека в мире, а также в идеях, идеалах и ценностях, преобладающих в эти исторические периоды, позволяет уловить и прочувствовать дух времени, проникнуться умонастроениями эпохи.

Но попытаемся взглянуть на эволюцию художественного творчества под другим углом зрения, а именно с позиции расширения границ эстетического опыта, которое происходит в процессе обретения человеком/художником новых знаний о мире. Выбор этой позиции предполагает обращение к работам в области когнитивистики, в частности к когнитивной психологии (Ж. Пиаже [1],

Дж. Гибсон [2], Дж. Андерсон [3], У. Найссер [4], Г.Г. Шпет [5], В.П. Зинченко [6; 7], А.Н. Леонтьев [8], Б.М. Величковский [9]), в которой воображение, память, эмоции и др. рассматриваются как процессы познания.

Размышляя о том, каким образом у человека появляются те или иные представления, психолог В.П. Зинченко отмечает: «Мы не помним не только источников большей части нашего опыта и знаний, но весьма смутно представляем себе, когда мы их приобрели. Вдобавок к этому мы не помним, как, с помощью каких средств и от кого мы что-то узнали и усвоили» [10, с. 6].

Несмотря на то что в обычной жизни мы редко задумываемся о причинах формирования у нас определенного представления о реальности, оно не только присутствует у каждого человека, но и определяет его поведение и способы действия. При этом, как подчеркивает А.Н. Леонтьев, деятельность не просто выражает и передает психический образ, который объективируется в ее результате: в продукте отражается не сам образ, а именно деятельность, т. е. предметное содержание, которое она объективно в себе несет [8, с. 99].

В психологии не существует однозначного мнения о том, что есть представление — термины «представление» и «образ» применяются для описания как перцептивного, так и ментального опыта. В данном контексте речь идет о более абстрактном понятии «образ мира», или представление об устройстве мироздания; ни то, ни другое невозможно воспринять с помощью органов чувств, а значит, мы имеем дело именно с ментальными представлениями.

В современной психологии под такими представлениями подразумеваются мысленные структуры разной степени точности, сложности и целостности, формирующиеся в процессе многоэтапной обработки психикой и сознанием информации, поступающей из различных источников и в разное время. Эти структуры играют важную роль в упорядочении и объяснении окружающей реальности [11, с. 151]. Следовательно, для формирования представления оказываются в равной степени важны разные виды опыта (генетический, когнитивный, эмоциональный), которые в ходе естественной биологической эволюции и социокультурного развития обретает и отдельно взятый человек, и социальная общность.

Осознание наличия столь сложного сочетания, которое обуславливает рождение представления, примиряет с тем фактом, что мы действительно не можем даже для самих себя ответить на вопрос, откуда и почему мы знаем (т. е. представляем), что окружающий нас мир устроен определенным образом. Разумеется, в данном случае речь не идет о каких бы то ни было специальных научных знаниях (представлениях), мы говорим именно о том обра-

зе мира¹, который существует в социальном воображаемом.

Поскольку представление есть ментальное образование, то судить о нем мы можем только благодаря его внешним проявлениям — репрезентациям (визуальные и звуковые образы, действия, тексты и т. п.). По сути, они функционируют как знаки, которые означают представления [11, с. 145].

Хотя представлений об одном и том же может существовать великое множество, а их репрезентаций — еще больше, есть базисные представления, которые отличаются стабильностью во времени и признаются большинством, например представления о принципах устройства мироздания. Это коллективное «знание» фундаментальных закономерностей универсума ложится в основу моделей или картин мира, существующих в социальном воображаемом, и находит выражение (репрезентируется) в деятельности — моделях поведения, общественных и межличностных отношениях, в способах производства материального и духовного, а следовательно, и в тех способах действия, которые избираются творцом для создания художественной реальности (в искусстве они именуются творческими методами). С.Д. Смирнов отмечает, что «важнейшей характеристикой образа мира, обеспечивающей ему возможность функционирования в качестве активного начала отражательного процесса, является его деятельностная и социальная природа. ...В функциональном плане образ мира предшествует деятельности, является ее активным началом, т. е. инициирует и направляет ее» [13, с. 146].

Однако здесь действует и обратная связь, поскольку и сама деятельность (ее продукты) оказывает влияние на коллективный образ мира, внося в него коррективы и модификации. «Первичное становление мотива в целях и целей в средствах деятельности невозможно без ориентировки в плане образа. Однако, будучи начатой, деятельность все время оказывает обратное влияние на образ мира, обогащая и модифицируя его» [13, с. 146]. Следовательно, мы можем говорить, что не только представление о том, как устроен мир, влияет на способ создания художественной реальности, но и произведение, созданные определенным творческим методом, способствуют «достраиванию» образа мира, породившего этот метод. Поэтому в соответствии с логикой исследования для нас более предпочтительным является использование даже не термина «мир», а, скорее, обращение к понятию «мироздание», которое позволяет акцентировать внимание

¹ В авторской интерпретации мир есть совокупность всего мыслимого человеком существующего, частью которого является сам человек. В этой трактовке мы близки к В.В. Библиным, который дает следующее определение: «Мир есть целое, единство всего: просто все, взятое в целом, без исключения» [12, с. 35].

на сделанности, выстроенности всей совокупности существующего, включая человека.

Подведем промежуточный итог: представление об устройстве мироздания определяет творческий метод создания художественной реальности, следовательно, изменение его обуславливает появление новых творческих методов в искусстве, обеспечивая его развитие. Но поскольку судить о представлениях мы можем только по их репрезентациям, то и рассуждать о трансформации представлений мы можем тоже только с опорой на те изменения, которые происходят в репрезентациях. Иначе говоря, появление каждого универсального творческого метода сигнализирует о трансформации представлений об универсальных законах мироустройства.

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД: ДЕФИНИЦИЯ

Поясним, почему мы используем термин «творческий метод», а не более привычный для искусствоведения «художественный метод». Хотя эти термины иногда используются как синонимичные, разница между ними, на наш взгляд, все же существует. В задачи настоящей статьи не входит детальный разбор тождества или различий между этими терминами, поэтому отметим главное: характеристика «творческий» применительно к методу искусства позволяет акцентировать внимание на следующих вопросах:

- ◆ познавательно-поисковый аспект метода, так как создание нового является одним из важнейших свойств творческой деятельности;
- ◆ роль художника как субъекта творческого процесса, т. е. творца как создателя нового;
- ◆ адаптивность к изменениям, выражаемая в поиске и решении новых задач²;
- ◆ эвристичность деятельности художника-творца.

Термин «художественный метод» в большей степени указывает на специальные (художественно-эстетические) характеристики искусства. Хотя и на этот счет не существует однозначного мнения: имеется как минимум три точки зрения на природу художественного метода, который рассматривается как:

- ◆ система художественных средств и приемов;
- ◆ комплекс эстетических принципов;
- ◆ мировоззренческие установки, управляющие художественным процессом [15, с. 156].

² Творчество — присущее индивиду иерархически структурированное единство способностей, которые определяют уровень и качество мыслительных процессов, направленных на приспособление к изменяющимся и неизвестным условиям в сенсомоторных, наглядных, оперативно-деятельностных и логико-теоретических формах [14, с. 18].

Критикуя ограниченность каждого из этих подходов по отдельности, не позволяющую учитывать сложность и многомерность художественного творчества, Ю.Б. Боров предлагает свою дефиницию художественного метода, определяя его как «исторически обусловленный тип образного мышления, на формирование которого определяющее воздействие оказывают три фактора: действительность в ее эстетическом богатстве, мировоззрение в его исторической и социальной определенности и художественно-мыслительный материал, накопленный в предшествующие эпохи» [15, с. 158]. В этой трактовке творческое сближается с художественным; не случайно Ю.Б. Боров использует эти понятия применительно к характеристике метода как синонимы.

Но поскольку однозначной позиции в отношении того значения, которым наделяется понятие «художественный метод», не существует, мы склоняемся к использованию термина «творческий метод». Добавление же к нему характеристики «универсальный» указывает, что данный творческий метод является конкретно-всеобщим, т. е. он «воплощает, заключает в себе, в своей конкретной определенности все богатство особенного и единичного» [16, с. 334]. Иначе говоря, вся совокупность частных (авторских) методов создания художественной реальности объединяется в универсальном творческом методе.

Всего в искусстве существует три таких универсальных творческих метода: мимесис, конструкция и деконструкция³. Каждый из них, становившийся доминантным в разные исторические периоды, позволяет создавать определенную модель отношений между элементами художественной реальности и создающим (воспринимающим) ее человеком. Каждая из таких моделей существует, согласно нашей гипотезе, по тем же принципам, которые в представлении человека отвечают за устройство мироздания и отношения в нем.

В теории все это выглядит любопытно и вроде бы вполне логично, но без практического подтверждения данные рассуждения суть не более чем умозрительная модель. Поэтому закономерно встает вопрос: как представления об абстрактном (принципах устройства мироздания) находят воплощение в конкретном (принципах устройства художественной реальности)? Далее мы попытаемся ответить на этот вопрос.

³ Ж. Деррида, автор термина *deconstruction* (лат. *de* — сверху вниз, обратно и *constructio* — сооружение, осмысление), настаивает на невозможности редуцировать деконструкцию до анализа, критики или метода [17, с. 55]. Однако ее роль и функция в искусстве как инструмента создания художественной реальности сопоставима с мимесисом и конструкцией, и на этом основании мы можем считать ее творческим методом.

ГАРМОНИЯ И ДИСГАРМОНИЯ

При первом приближении художественные произведения, созданные разными методами, отличаются друг от друга:

- ♦ миметические произведения (классическое искусство) подражают, как говорил Аристотель, действительности — в них вещи изображены такими, «как они были или есть» (адекватное отображение), «как о них говорят и думают» (воображение), «какими они должны быть» (идеализация) [18, с. 264];

- ♦ конструкции (модернистское искусство) изобретают новую действительность, экспериментируют с ней, конструируют ее из разных (перво)элементов;

- ♦ деконструкции (постмодернистское искусство) создают иллюзорный мир, где всё есть не то, чем кажется, а любая интерпретация настолько же верна, насколько и ошибочна.

Существуют и другие специфические художественно-эстетические различия, которые многократно описывались и анализировались в работах отечественных и зарубежных авторов. Даже поверхностное сравнение убеждает в том, что последовательное освоение и применение каждого творческого метода расширяет границы эстетического поля и эстетического опыта, причем не только опыта художника, но и зрителя, как участника художественной коммуникации. Обживание этих новых территорий предполагает возрастание активности реципиента, приложение им больших усилий при восприятии произведений, образы которых либо утрачивают привычные для сознания изоморфные черты (в модернистском искусстве), либо являют какой-то иной изоморфизм, «как бы» отсылающий к знакомым вещам, но на поверку играющий с сознанием зрителя, уводящий его в лабиринт означающих без означаемого (в постмодернистских арт-практиках). Следовательно, мы можем говорить об усложнении художественной коммуникации. Но опять-таки, почему это происходит? Потому что усложняется художественный язык произведений? В какой-то степени да, хотя такой общий ответ все равно не проясняет ситуацию, поскольку трансформации языка искусства — это только видимая часть гораздо более глубинных процессов, которые происходят в художественном сознании и находят выражение в универсальных творческих методах, используемых для создания «говорящих» на этом языке произведений.

Здесь мы подходим к главному — к тому, что именно связывает между собой творческие методы и представления о структурном устройстве мироздания.

Как мы понимаем принципы устройства чего-либо? Через характер взаимосвязи, отношения меж-

ду элементами, образующими систему. В переводе на язык художественной эстетики, одни связи мы определяем как гармоничные (характеризующиеся высоким уровнем упорядоченного многообразия и оптимальным взаимосоответствием различного в составе целого [19, с. 53]), другие — как дисгармоничные (характер взаимосвязи между элементами хаотичен). При этом ни абсолютной гармонии, ни абсолютной дисгармонии не существует. Так, еще со времен античности гармония рассматривается как сосуществование противоположностей, а само это качество демонстрирует способность его обладателя создавать единство через борьбу: «Расходящееся сходится, и из различного образуется прекраснейшая гармония, и все возникает через вражду» [20, с. 44–45]. Но то же самое можно сказать и о дисгармонии: даже самая хаотичная, на первый взгляд, система несет в себе потенциальное начало упорядоченности, т. е. гармонии. Уже в XX столетии наука оформила это представление в различных теориях и концепциях, где хаос охарактеризован как «порядок бесконечно сложной природы» [21].

В одной из предыдущих статей [22] мы уже писали о том, что в своем понимании гармонии и дисгармонии в произведении искусства человек опирается не только на внешнее (формально-визуальное) соответствие и несоответствие элементов художественной системы⁴. В силу способности нашего сознания структурировать воспринимаемую информацию, в своем суждении о совершенстве или несовершенстве того или иного художественного объекта человек осознанно или бессознательно основывается на типе тех отношений, которые характеризуют формально-содержательную систему произведения.

Прежде чем перейти к раскрытию этого тезиса, следует сначала пояснить, что мы имеем в виду под «формой-содержанием».

ФЕНОМЕН «ФОРМЫ-СОДЕРЖАНИЯ»

Научная литература описывает разные подходы к определению формы и содержания произведения искусства. Наша позиция основывается не только на чисто умозрительных теоретических заключениях, но формируется в результате анализа множества произведений изобразительного искусства, а также исходя из практической деятельности автора в сфере художественного творчества⁵.

⁴ Ср.: «Гармония зарождается только в те мгновенья, когда пропорциональность объектов становится видимой» [23, с. 76].

⁵ Автор входит в число основателей и участников неформального творческого объединения «Студия креативной вещи».

На наш взгляд, выделение в произведении отдельной формы и отдельно содержания просто невозможно, поскольку они не существуют обособленно, а образуют вместе с создающим и (или) воспринимающим их человеком ту самую художественную целостность, которая и обуславливает феноменальность продуктов искусства. Иначе говоря, любая попытка разделить произведение на «внешнее» и «внутреннее» заранее обречена на неудачу, поскольку то, что обычно называют формой («внешнее») и содержанием («внутреннее»), находится в состоянии постоянного взаимоперехода. Так, Г. Гегель пишет, что «содержание не бесформенно, а форма одновременно и содержится в самом содержании и представляет собой нечто внешнее ему. <...> ...Содержание есть не что иное, как переход формы в содержание, а форма есть не что иное, как переход содержания в форму» [24, с. 298]. Например, цвет, который, казалось бы, должен относиться к формальному уровню произведения (если мы разделяем форму и содержание), в абстрактных работах берет на себя функции содержательного характера, а какое-либо абстрактное понятие, как, например, «любовь», «подвиг», «скорбь», будучи эмпирически непознаваемым, вообще не предполагает конкретной формы воплощения. Если же мы рассматриваем художественные симулякры, то здесь вовсе не приходится говорить о каком-либо содержании в традиционном его понимании, поскольку симулякр не отсылает ни к одному означаемому, это «пустая форма».

Восприятие каждого человека индивидуально и суждения об одном и том же произведении у разных людей будут различными, существуют тем не менее некие общие основания, нечто вроде метапризнаков, ориентируясь на которые зритель может определить для себя, с гармонией или с дисгармонией он имеет дело. Такими метапризнаками гармонии являются организованность, завершенность и единство «формы-содержания», тогда как отличительными чертами дисгармонии выступают их антагонисты — дезорганизованность, незавершенность и разобщенность.

Подчеркнем, что мы говорим не об отношениях между этими категориями, а об отношениях внутри формы-содержания, которые сопрягают воплощенное и воплощаемое в сознании создающего и (или) воспринимающего их человека. Эти отношения связывают все множество элементов художественной реальности, подобно тому, как связано в представлении художника, создающего эту реальность, все многообразие элементов мироздания, частью которого является он сам. И именно эти отношения осо-

знанно или неосознанно «прочитываются» реципиентом, дают ему возможность через искусство обрести, пережить опыт сопричастности к гармоничной (упорядочивающей) основе мироздания и дисгармоничному (хаотизирующему) началу мира⁶.

Но все же остается важный вопрос: если гармония и дисгармония — это не только внешние свойства художественного объекта, но и отношения внутри «формы-содержания», которые создаются/воспринимаются человеком, то каким образом и по каким признакам художник и зритель распознают в произведении организованность/завершенность/единство (гармонию) и дезорганизованность/незавершенность/разобщенность (дисгармонию)?

На наш взгляд, ответ на этот вопрос следует искать в семиотической плоскости, в которой выделяются денотативный и коннотативный слои произведения, иначе говоря, его смысл.

КОНЦЕПТЫ «ЗНАЧЕНИЕ» И «СМЫСЛ» В ТВОРЧЕСКИХ МЕТОДАХ

Знак (в нашем случае художественное произведение) не только указывает на нечто (предмет, обстоятельства, положение дел) и тем самым придает значение изображению, но и сообщает то, что не исчерпывается одним лишь значением. Это сообщение и есть не что иное, как смысл знака, который помещает означиваемые предмет или обстоятельства «в общий порядок вещей и событий» [25, с. 576].

На разницу между значением и смыслом при прочтении произведения указывает С. Аванесов, который предлагает еще более тонкую рецептивную градацию: «Мы можем видеть материал произведения (или узнать о нем): холст, масляные краски; мы можем опознать состав картины: человеческие фигуры и части тела; мы можем разобрать ее содержание (десигнацию): молодая женщина, держащая в правой руке меч, а в левой — отрубленную голову бородатого мужчины, а также немолодая женщина рядом; мы можем понять значение (денотацию) этой композиции: Юдифь с головой Олоферна, иллюстрация библейского сюжета. И лишь культурный код приводит нас к смыслу (коннотации) этого изображения: праведное возмездие нечестивому» [26, с. 165]. Приведенный пример очень удачно показывает наличие разных «слоев», открывающихся при прочтении произведения классического (миметического) искусства: десигнация (узнавание/рас-

Группой были созданы скульптурные ансамбли «Первая скрипка» в сквере композитора Андрея Петрова в Санкт-Петербурге, Tertium Datur (показан на персональной выставке в Государственном Русском музее в 2004 г.) и MetaOrder (демонстрировался на выставке в Приоратском дворце Государственного музея-заповедника «Гатчина».

⁶ Вместе они создают то, что можно было бы назвать метагармонией — объединением принципов гармонии и дисгармонии.

познание изображения), денотация (определение значения изображения) и коннотация (понимание смысла изображения).

Специфика создания и восприятия миметического образа обусловлена тем, что означающее в большей или меньшей степени изоморфно означаемому. Мимесис, суть которого изначально заключалась не в подражании, а в выражении и представлении, предполагает отождествление с выражаемым. «Только с помощью мимесиса человек способен придать задуманному и пережитому им такой образ, который не просто сообщает, как это делает обычный язык, а воплощает в себе задуманное и пережитое, становится с ним одним и непосредственно является для слушателя и зрителя тем, что он должен был донести», — пишет В. Вейдле [27, с. 341]. Иначе говоря, означающее представляет и выражает означаемое через идентификацию и отождествление с ним, даже если это выражение осуществляется в иносказательной форме. Таким образом, денотация происходит через узнавание в нем того, что изображается. Коннотация зависит от знания культурного кода, традиции, контекста, что, разумеется, не отрицает возможности наделяния этого смысла новыми нюансами или раскрытия в нем новых граней, а иногда и его замены. Дело в том, что мы не можем не учитывать исторический фактор: даже «вечные» произведения, не утрачивающие своей актуальности для следующих поколений, не остаются неизменными в восприятии людей, принадлежащих разным эпохам, культурам. Собственно, они только потому и существуют вне времени, поскольку обладают «широтой нарративных колебаний» [28, с. 30].

Отношения между означающим и означаемым, которые обуславливают формирование значения и уяснение смысла, складываются принципиально иначе в случае применения двух других творческих методов — конструкции и деконструкции.

Если на самом «простом» — десигнативном уровне — мы можем опознать увиденное вне зависимости от того, по какому творческому методу создается художественное произведение (при помощи ли мимесиса, конструкции или деконструкции), то на двух других уровнях — денотативном (значение) и коннотативном (смысл) — ситуация меняется.

Так, конструкция, ставшая доминирующим творческим методом приблизительно в начале XX в., предполагает, что художник конструирует (изобретает) знак для выражения означаемого, поэтому зрителю далеко не всегда понятно, на что именно этот знак указывает (значение), а соответственно, непоясненным остается и смысл произведения. Но поскольку художник-конструктор заинтересован в донесении этого смысла до аудитории⁷

(чего нельзя сказать о художнике-деконструкторе, предоставляющем зрителю полную свободу в интерпретациях), он предлагает зрителю свой персональный авторский «код», при помощи которого тот сможет вникнуть в значение нового знака и осознать его смысл. Без знания этого кода произведение либо останется для человека «молчаливым», либо реципиент сам наделит его смыслом, либо будет оценивать лишь производимый им визуальный эффект (цветовые сочетания, формальная композиция и т. п.).

Творческий метод деконструкции основывается на отсутствии означаемого как такового, поэтому художник деконструирует (рас-пере-собирает) означающее. В ходе этого процесса могут возникать вполне знакомые, узнаваемые зрителем знаки, однако проблема состоит в том, что этот знак «пуст», зритель сам волен выбирать для него означаемое; следовательно, функция наделяния такого знака смыслом также делегируется реципиенту. Таким образом, зритель может участвовать в полноценной арт-коммуникации только при условии, что он вслед за художником разрешит себе переживание опыта деконструкции в процессе восприятия произведения. В этом случае у него появляется возможность наделять произведение смыслом.

Таким образом, на суждение о гармоничности или дисгармоничности произведения искусства влияют, на наш взгляд, характер связей, во-первых, между художественным знаком и тем, что он означает, во-вторых, между значением знака и его смыслом.

Выдвигаемая в настоящей статье точка зрения на механизмы развития искусства, а также предлагаемая систематизация универсальных творческих методов — это только одна из возможных объяснительных моделей, которая, как и все другие умозрительные конструкции, не способна вместить в себя и отразить всю сложность мира искусства. Однако любая попытка продвинуться в понимании причинности «совершенно бесполезной» деятельности, которой человечество занимается на протяжении всей своей истории, — это шанс человека познать что-то новое в себе.

ВЫВОДЫ

Путь познания, которым исторически движется значительная часть человечества, ознаменован сменой представлений об устройстве мироздания и отношениях, которые связывают все, что в нем существует, в том числе и самого человека. Каждый радикальный (каче-

стетических работ, через которые их авторы пытались донести до общественности свои идеи [29].

⁷ Не случайно именно в эпоху модернизма появляется большое число манифестов и написанных самими художниками тео-

ственный) переход находит отражение не только в смене научных картин мира и в философско-эстетических мировоззренческих системах, но и в художественном творчестве, в частности в его универсальных методах — мимесисе, конструкции и деконструкции.

Мимесис, доминировавший в искусстве вплоть до последней трети XIX в., является репрезентацией того образа мира, в котором в разных ее проявлениях господствовала идея порядка. Упорядоченность мироздания, какой она существовала в социальном воображаемом, имела разные первопричины, нашедшие отражение в космологических и телеологических концепциях, в рационализме и пантеизме. При всем своеобразии этих объяснительных моделей их объединяло одно — представление о том, что в мире господствует сила (космос, Бог или боги, разум, природа), определяющая порядок всех вещей и явлений, включая человека. Мимесис в упрощенном (но все же сохранившем первоначальное значение) понимании его как подражания являлся единственным «рабочим» методом деятельности человека в упорядоченном мире. И это касалось не только художественного творчества, но и всех других сфер человеческой жизни, поскольку традиция как повторение (подражание) позволяла поддерживать и сохранять этот мировой порядок или восстанавливать его, если вдруг он был нарушен. Следовательно, гармония «формы-содержания» миметического произведения являлась проекцией, а точнее, репрезентацией представлений об организованности, завершенности и единстве мира.

Конструкция, творческий метод, который главенствует в искусстве модернизма (и в социальных практиках того времени в целом), есть художественная репрезентация и способ действия в мире, балансирующем на грани порядка и хаоса. Конструирование художественной реальности становится своего рода творением нового, упорядоченного образа мироздания и живущего в нем человека. Каждая попытка создания новой версии универсального порядка из хаоса осуществляется в соответствии с теми закономерностями и из тех первоэлементов, которые художник уже не может найти в окружающей его действительности, а потому продуцирует их силой своего воображения [30]. Означаемое само толкает художника на конструирование означаемого, которое находится в подвижном равновесии между гармонией и дисгармонией. Конструкция и порождаемый ею знак репрезентируют представления о мире, где организованность соседствует с дезорганизацией, завершенность — с незавершенностью, а единство — с разобщенностью всех элементов универсума.

Доминирование деконструкции в качестве творческого метода постмодернистских арт-практик является доказательством того, что даже в хаоти-

зированном мире (а именно этот образ начал устанавливаться в социальном воображаемом со второй половины XX столетия) есть свой способ продуктивной деятельности. Невозможно подражать тому, что не подлежит идентификации, или конструировать то, что изначально лишено устойчивых связей. Деконструкция, в процессе которой создается дисгармония «формы-содержания», является художественной репрезентацией представлений о мире-ризоме, который предстает перед человеком/художником во всем великолепии своей дезорганизованности, незавершенности и разобщенности.

Хотя смена доминирующих творческих методов в искусстве указывает на линейность его развития, на наш взгляд, это не так, точнее не совсем так. Это развитие линейно в той же степени, насколько и не линейно. Расширение границ эстетического опыта, которое невозможно рассматривать в отрыве от наращивания знаний человека о мире и о себе самом как его части, — процесс кумулятивный и диалектический. Иначе говоря, появление и доминирование новых творческих методов как репрезентаций образа мира не перечеркивает и не обесценивает предыдущий опыт искусства, а напротив, обогащает и усложняет его, тем самым обеспечивая развитие как самого этого вида деятельности, так и человека, участвующего в ней.

Список источников

1. Piaget J., Inhelder B. Memory and Intelligence. 1st ed. London : Psychology Press, 2015. 428 p.
2. Gibson J. The Ecological Approach to Visual Perception. 1st ed. New York : Psychology Press, 2014. 346 p.
3. Андерсон Дж. Когнитивная психология / пер. с англ. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 496 с.
4. Нейссер У. Познание и реальность. Смысл и принципы когнитивной психологии / пер. с англ. В.В. Лучкова ; вступ. ст. и общ. ред. Б.М. Величковского. Москва : Прогресс, 1981. 230 с.
5. Шпет Г.Г. Philosophia Natalis : избранные психологические труды. Москва : РОССПЭН, 2006. 621 с.
6. Зинченко В.П. Психология предметного действия. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 384 с.
7. Зинченко В.П. Восприятие и визуальная культура. Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2018. 599 с.
8. Леонтьев А.Н. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Смысл : Академия, 2005. 352 с.
9. Величковский Б.М. Когнитивная наука : Основы психологии познания : в 2 т. Москва : Смысл : Академия, 2006. Т. 1. 448 с.
10. Зинченко В.П. Нужно ли преодоление постулата непосредственности? // Вопросы психологии. 2009. № 2. С. 3–20.
11. Алишев Б.С. Понятие представления в современной психологии // Ученые записки Казанского универси-

- тета. Гуманитарные науки. 2014. Т. 156, кн. 6. С. 141–154.
12. Биbihин В.В. Мир. Томск : Водолей, 1995. 144 с.
 13. Смирнов С.Д. Психология образа: проблема активности психического отражения. Москва : Издательство Московского университета, 1985. 232 с.
 14. Бескова И.А., Касавин И.Т. Творчество // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Москва : Мысль, 2010. Т. 4. С. 18–20.
 15. Боров Ю.Б. Эстетика : учебник. Москва : Политиздат, 1988. 496 с.
 16. Ильенков Э.В. Философия и культура / вступ. ст. А.Г. Новохатько. Москва : Политиздат, 1991. 464 с.
 17. Деррида Ж. Письмо японскому другу / пер. с фр. А. Гарраджи // Вопросы философии. 1992. № 4. С. 53–57.
 18. Бычков В.В. Эстетика : учебник. Москва : Гардарики, 2004. 556 с.
 19. Гармония // Эстетика : словарь / под общ. ред. А.А. Беляева [и др.]. Москва : Политиздат, 1989. С. 53–54.
 20. Лосев А.Ф., Шестаков В.П. История эстетических категорий. Москва : Искусство, 1965. 374 с.
 21. Попов В.П. Мировоззренческий хаос вокруг энтропии // Академия тринитаризма. Эл. № 77-6567, публ. 21928, 25.03.2016. URL: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001e/00162914.htm> (дата обращения: 29.05.2025).
 22. Лекус Е.Ю. Красота в искусстве : синтез прекрасного и безобразного // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2022. Т. 13, № 2. DOI: 10.15862/44KLSK222.
 23. Да Винчи Л. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентийского, впервые полностью переведенная на русский язык А.А. Губером и В.К. Шилейко, под общ. ред. А.Г. Габричевского и со вступ. ст. В.Н. Лазарева. Москва : ОГИЗ — ИЗОГИЗ, 1934. 384 с.
 24. Гегель Г.В.Ф. Энциклопедия философских наук : в 2 т. / пер. с нем. ; отв. ред. Е.П. Ситковский ; Академия наук СССР. Москва : Мысль, 1974. Т. 1: Наука логики. 452 с.
 25. Шрейдер Ю. Смысл // Новая философская энциклопедия : в 4 т. Москва : Мысль, 2010. Т. 3. С. 576–577.
 26. Аванесов С. Город как культурный проект : начала гуманитарной урбанистики. Москва : Индрик, 2024. 256 с.
 27. Вейдле В.В. Эмбриология поэзии : статьи по поэтике и теории искусства. Москва : Языки славянской культуры, 2002. 465 с.
 28. Хан Б.-Ч. Кризис повествования. Как неолиберализм превратил нарративы в сторителлинг / пер. с нем. А.С. Салина. Москва : АСТ, 2023. 160 с.
 29. Modern Classics 100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists / ed. by A. Danchev. Penguin Books Ltd, 2011. 455 p.
 30. Лекус Е.Ю. Трансформации образа Человека-творца в искусстве // Мир науки. Социология, филология, культурология. 2023. Т. 14, № 4. DOI: 10.15862/63KLSK423.

Статья поступила в редакцию 05.03.2025; одобрена после рецензирования 21.05.2025; принята к публикации 04.07.2025.

Mimesis, Construction, Deconstruction: Universal Creative Methods of Art

Elena Yu. Lekus

Saint Petersburg State Academy of Art and Design named after A.L. Stieglitz, 13 Solyanoy Lane, Saint Petersburg, 191028, Russia
ORCID 0000-0002-7752-2160; SPIN 9717-3030;
lekus_elena@mail.ru

Abstract. *The reasons underlying the historical development of art are one of the most complex and debatable subjects of research in various fields of scientific knowledge. The hypothesis is put forward and substantiated that each universal creative method of creating artistic reality is a representation of human/artist's perceptions of the world order. The change of these perceptions determines the change of creative methods dominating in art – mimesis (in the classical period), construction (in modernism) and deconstruction*

(in postmodernism). The author proceeds from the fact that the image of the world existing in the social imaginary and in the artist's consciousness determines the way of human action (activity). The results of this activity (works of art), in turn, influence the image of the world: support it, correct it, modernize it. Special attention is paid to the perceptions of the nature of relations/connections that in one way or another connect all elements of the universe, including man. It is these relations that are reproduced by the human/artist in the production of social and artistic reality. Thus, the mimetic method of classical art is a representation of that image of the world dominated by the idea of order in its various manifestations. Construction, which became the dominant method in modernist art, is a way of acting in a world balancing on the edge of order and chaos. The predominant creative method of postmodernist art practices, deconstruction, is an artistic representation of ideas about the chaotic world-rhizome. The successive establishment of these creative methods as the dominants of art indicates a linear development of artistic creativity. However, the cumulative and dialectical nature of the build-up of aesthetic experience, as well as the

simultaneous existence of all three methods in the contemporary art world, point to the non-linearity and complexity of the dynamics of art.

Key words: universal creative method, art, mimesis, construction, deconstruction, image of the universe, cultural-anthropological approach, representation, connotation, denotation, theory and history of art, art history, art culture.

Citation: Lekus E.Yu. Mimesis, Construction, Deconstruction: Universal Creative Methods of Art, *Observatory of Culture*, 2025, vol. 22, no. 4, pp. 438–447. DOI: 10.25281/2072-3156-2025-22-4-438-447.

References

- Piaget J., Inhelder B. *Memory and Intelligence*. 1st ed. London, Psychology Press Publ., 2015, 428 p.
- Gibson J. *The Ecological Approach to Visual Perception*. 1st ed. New York, Psychology Press Publ., 2014, 346 p.
- Anderson J. *Cognitive Psychology and Its Implications*. St. Petersburg, Piter Publ., 2002, 496 p. (in Russ.).
- Neisser U. *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*. Moscow, 1981, 230 p. (in Russ.).
- Shpet G.G. *Philosophia Natalis: Selected Psychological Works*. Moscow, 2006, 621 p. (in Russ.).
- Zinchenko V.P. *Psychology of Objective Action*. Moscow, St. Petersburg, 2018, 384 p. (in Russ.).
- Zinchenko V.P. *Perception and Visual Culture*. Moscow, St. Petersburg, 2018, 599 p. (in Russ.).
- Leontiev A.N. *Activity. Consciousness. Personality*. Moscow, 2005, 352 p. (in Russ.).
- Velichkovsky B.M. *Cognitive Science: Principles of Cognitive Psychology: in 2 volumes*. Moscow, 2006, vol. 1, 448 p. (in Russ.).
- Zinchenko V.P. Do We Need to Overcome the Immediacy Postulate? *Voprosy Psikhologii*, 2009, no. 2, pp. 3–20 (in Russ.).
- Alishev B.S. The Concept of Representation in Modern Psychology, *Uchenye Zapiski Kazanskogo Universiteta. Gumanitarnye Nauki*, 2014, vol. 156, book 6, pp. 141–154 (in Russ.).
- Bibikhin V.V. World. Tomsk, 1995, 144 p. (in Russ.).
- Smirnov S.D. *Psychology of the Image: The Problem of Activity of Mental Reflection*. Moscow, 1985, 232 p. (in Russ.).
- Beskova I.A., Kasavin I.T. Creativity, *Novaya filosofskaya ehntsiklopediya* [New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes]. Moscow, 2010, vol. 4, pp. 18–20 (in Russ.).
- Borev Yu.B. *Ehstetika: uchebnyk* [Aesthetics: textbook]. Moscow, Politizdat Publ., 1988, 496 p.
- Ilienkov E.V. *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture]. Moscow, Politizdat Publ., 1991, 464 p.
- Derrida J. Letter to a Japanese Friend, *Voprosy Filosofii*, 1992, no. 4, pp. 53–57 (in Russ.).
- Bychkov V.V. *Ehstetika: uchebnyk* [Aesthetics: textbook]. Moscow, Gardariki Publ., 2004, 556 p.
- Belyaev A.A. et al. Harmony, *Ehstetika: Slovar'* [Aesthetics: Dictionary]. Moscow, 1989, pp. 53–54 (in Russ.).
- Losev A.F., Shestakov V.P. *History of Aesthetic Categories*. Moscow, 1965, 374 p. (in Russ.).
- Popov V.P. Ideological Chaos Around Entropy, *Akademiy Trinitarizma* [Academy of Trinitarianism]. 2016, March 25, no. 77-6567, publ. 21928. Available at: <http://www.trinitas.ru/rus/doc/0016/001e/00162914.htm> (accessed 29.05.2025) (in Russ.).
- Lekus E.Yu. Beauty in Art: Synthesis of the Beautiful and the Ugly, *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies], 2022, vol. 13, no. 2. DOI: 10.15862/44KLSK222 (in Russ.).
- Da Vinci L. *A Book About the Painting*. Moscow, 1934, 384 p. (in Russ.).
- Hegel G.W.F. *Encyclopedia of Philosophical Sciences in Basic Outline*. Moscow, 1974, vol. 1, 452 p. (in Russ.).
- Shreider Yu. Meaning, *New Philosophical Encyclopedia: in 4 volumes*. Moscow, 2010, vol. 3, pp. 576–577 (in Russ.).
- Avanesov S. *City as Cultural Project: The Beginnings of Humanitarian Urbanistics*. Moscow, 2024, 256 p. (in Russ.).
- Veidle V.V. *Embryology of Poetry: Articles on Poetics and Theory of Art*. Moscow, 2002, 465 p. (in Russ.).
- Han B.-Ch. *The Crisis of Narration*. Moscow, AST Publ., 2023, 160 p. (in Russ.).
- Danchev A. (ed.) *Modern Classics 100 Artists' Manifestos from the Futurists to the Stuckists*. Penguin Books Ltd Publ., 2011, 455 p.
- Lekus E.Yu. Transformations of the Creator Man's Image in Art, *Mir nauki. Sotsiologiya, filologiya, kul'turologiya* [World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies], 2023, vol. 14, no. 4. DOI: 10.15862/63KLSK423 (in Russ.).

The article was submitted 05.03.2025; approved after reviewing 21.05.2025; accepted for publication 04.07.2025.