

4. Rogozina, N.M. (2016) *Memuarnaya proza A.M. Fedorova v kontekste literaturnogo tvorchestva pisatelya* [A.M. Fedorov's memoir prose in the context of the writer's literary work]. Abstract of Philology Cand. Diss. Nizhny Novgorod.
5. Shklyayeva, E.L. (2002) *Memuary kak "tekst kul'tury": zhenskaya liniya v memuaristike XIX–XX vekov (A.P. Kern, T.A. Kuzminskaya, L.A. Avilova)* [Memoirs as a “cultural text”: the female line in memoir writing of the 19th–20th centuries (A.P. Kern, T.A. Kuzminskaya, L.A. Avilova)]. Abstract of Philology Cand. Diss. Barnaul.
6. Kozhevnikov, V.M. & Nikolaev, P.A. (1987) *Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'* [Literary Encyclopaedic Dictionary]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya.
7. Kobrin, K. (2003) *Dnevnik: mezhdu tekstem i zhiznetvorchestvom* [Diaries: between text and life writing]. *Novoe literaturnoe obozrenie – New Literary Review*. 61. pp. 288–295.
8. Mikheev, M. (2004) *Faktograficheskaya proza, ili pred-tekst. Dnevnik, zapisnye knizhki, "obydannaya" literatura* [Factual prose, or pre-text. Diaries, notebooks, “everyday” literature]. *Chelovek – Human*. 2. pp. 133–142.
9. Livejournal.com. (2024) [Online] Available from: <http://www.livejournal.com/media/> (Accessed: 27.08.2024).
10. Davydova, E. (1999) “Al'bom, kak zhizn', protivorechiy smes'...” [“An album, like life, of contradictions a mixture...”]. *Voprosy literatury – Literature issues*. 1. pp. 365–372.
11. Matusovskiy, M. (2011) *Proza* [Prose]. Lugansk: LLC “Virtual'naya real'nost”.
12. Dahl, V.I. (2006) *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4 t.* [Explanatory Dictionary of the Living Great Russian Language: in 4 t.]. Vol. 3. Moscow: RIPOL klassik.
13. Konyreva, I.V. (2007) *Kul'turologiya* [Cultural studies]. Komsomolsk-on-Amur: State Educational Institution of Higher Professional Education “KnAGTU”.
14. Sirotnina, I.L. (1997). *Kul'turologicheskiy potentsial memuarnogo istochnika: poiski novoy paradigm* [The cultural potential of the memoir source: the search for a new paradigm]. [Online] Available from: <https://predanie.ru/book/132990-metafizika-ispovedi/#/toc2> (Accessed: 27.08.2024).
15. Oelofse, M. (2011) *Applying Principles of Historical Critique: Authentic Oral History?* In: International Conference on Social Science and Humanities. Singapore: IACSIT Press, 2011. Vol. 2. pp. 41–44.
16. Mazur, L.N. (2013) *Obraz proshlogo: formirovanie istoricheskoy pamyati* [Images of the past: shaping historical memory]. *Izvestiya Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 2 "Gumanitarnye nauki" – Izvestia Ural Federal University. Series 2 "Humanities"*. 3 (117). pp. 243–256.
17. Stepanova, N.S. (2012) *Khudozhestvennye funktsii kategorii pamyati v avtobiograficheskoy proze pervoy volny russkogo zarubezh'ya* [Artistic functions of the category of memory in autobiographical prose of the first wave of the Russian Abroad]. *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filologiya. Zhurnalistika". – Bulletin of Voronezh State University. Series "Philology. Journalism"*. 1. pp. 108–11.

УДК 1:304

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-51-59

О.М. Мазаненко

БЫТЬ С ОСУЩЕСТВЛЕННЫМ: ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

В статье представлена аналитика художественного творчества как процесса и результата с позиций контент-анализа рефлексии художников. Особый

акцент сделан на малоизученной области переживания автором творческого последствия, на бытии с уже осуществленным, созданным творением, которое вошло в объективный мир. Особое внимание уделено философским аспектам переживания бытия с осуществленным как трагедии творчества. Также рассмотрены два сценария объективации художественного творчества, представленных как опыта сублимации и искусства бытия.

Ключевые слова: художественное творчество, искусство, художественное произведение, процесс, результат, интенция, опыт, переживания.

Введение

Современные реалии ставят задачи поиска путей выхода из кризисных состояний жизни. И запросы все чаще связаны не с потребностью в объяснении истин, а с интересом к пониманию природы внутреннего мира и творческих способностей человека, его созидательного, духовного опыта. Особую концентрацию социальные и психологические проблемы общества находят в многообразии чувственных переживаний в уникальном жизненном опыте художника. А потому проблематика феноменолого-экзистенциальной аналитики жизненного мира автора сегодня остается крайне актуальной.

Большинство исследований феномена творчества в области философии, эстетики, искусствоведения, культурологии обращены к одной из трех проблем: 1) творчество как деятельность (процесс), 2) творчество как результат (продукт) и 3) представленность в творчестве человека (субъекта), что, безусловно, очерчивает вектора аналитики экзистенциальных аспектов феноменологии художественного творчества.

В данной статье будет предпринято изучение феномена художественного творчества с позиций феноменологической эстетики. Обращение к заявленной методологии открывает перспективы понимания и описания художественного творчества как интенционального переживания, обеспечивающего движение творческого сознания автора от конституирования идеального образа к его предметному воплощению (эстетическому объекту). Очевидно, что предметом исследовательского интереса выступает творец с его особой духовно-ценностной, душевной организацией, чувственность как квинтэссенция художественного сознания.

Охватить все переживания художника от зарождения идеи, вдохновения до осуществления задумки и оформления представляется сложной задачей в рамках одной публикации. Поэтому поместим в фокус внимания те переживания автора, которые переживаются им субъективно как состояние творческого последствия. Автор не только завершил произведение, но и презентовал его реципиентам и даже встретился со сложным и волнительным процессом оценки и критики. По сути, речь пойдет о бытии с уже осуществленным как экзистенциальном принятии художника.

Несмотря на то, что проблема творчества и творческой индивидуальности является достаточно представленной в междисциплинарном преломлении в научной литературе, интенция «быть с осуществленным» оказалась незаслуженно обделена вниманием исследователей. В статье данная интенция будет рассмотрена в большей мере иллюстративно, чем по существу, что связано с выбором феноменологической исследовательской установки, со смещением акцентов в постановке задач от знания к пониманию феномена.

О творчестве как процессе

Пожалуй, наибольшее внимание к экзистенциальным идеям понимания творчества занимают вопросы сакральности процесса и трагедии результата творчества. Так, заслуженный деятель искусств, композитор Б.А. Печерский заметил, что «результат часто приносит разочарование, процесс – никогда» [8. С. 40]. Театральный педагог, драматический актер М.А. Чехов так описывал интересующий нас феномен: «Мне был, прежде всего, важен результат, важен конец, было важно эффектное завершение.

Я все делал торопливо, поспешно, с волнением стремясь к намеченному мною результату. Я почти не испытывал удовольствия от процесса игры, спеша к ее завершению. Теперь же при исполнении какой-либо работы я почти всегда достигаю обратного настроения. Весь интерес мой направляется на процесс самой работы, результаты же ее являются для меня неожиданностью, и я предоставляю им существовать объективно, как бы отдельно от меня» [13. С. 133]. Он был уверен, что важнейшим состоянием творчества для художника является вечное, неизменное желание творческой деятельности.

Уникальный пианист XX века С.Т. Рихтер довольно спокойно относился к восторженным отзывам о своем мастерстве. В интервью он рассуждал о том, что только он знает, как должно было быть в творческом процессе, и редко бывал доволен собственными творческими результатами [12. С. 96].

Б. Мау в сборнике «Неполный манифест творческого роста» пишет: «Процесс важнее результата. Если результат доминирует над процессом, вы вернетесь туда, откуда начали. То есть получите ожидаемый результат. Когда следуешь за процессом, никогда не знаешь, где окажешься. Но точно хочешь оказаться именно там» [15. С. 88].

Большинство художников оценивают сам творческий процесс как сакральный, волнующий опыт, более важный, чем результат. Переживания в связи с созданным художественным произведением нередко связаны с разочарованием и даже трагедией.

Результат как трагедия творчества

Интересна в данном контексте представленность проблемы «трагедии творчества» в экзистенциально-персоналистской философии Н.А. Бердяева. Напряженность творческой активности, которая является, прежде всего, разумной и эмоциональной, заключается в необходимости качественного изменения, как субъекта, так и объекта, отношения которых составляют диалектическую природу творчества. Каждый творец работает с определенной материей творчества: краски, камень, звуки и вообще весь мир в его внутренних взаимосвязях. При попытках преобразовать материю творец сталкивается с такими ее качествами, которые противостоят его намерениям, причем это сопротивление имеет многообразные формы и степени – от простой инертности до разумного противодействия [1. С. 26].

Трагедия творчества в том, что в воображении творца возникает некий идеальный образ (картина, поэма, музыкальное произведение и т.д.), который необходимо выплеснуть в объективный мир. Но как бы автор ни старался, претворение этого идеального образа дает картину деградации. Это дает повод говорить о фатальной неудаче всего творчества. Созданная человеком культура является большим самообманом, иллюзией создания им чего-либо значительного. Как верно отмечает Н.А. Бердяев, человек стремится к полноценному бытию, но, реализуя свои идеи, получает лишь неудачное их воплощение, загоняет свой дух в рамки [1. С. 29]. Так, философские знания и научные достижения он называет творческой неудачей в познании истинных реалий. Любовь как особый вид житнетворчества терпит крах в построении семейных отношений, а творчество в области отношений между людьми неудачно запечатлено в морально-правовых регулирующих законах. Но наибольшей неудаче подвержено творчество художника, так как именно здесь наиболее выражен трагизм несоответствия между задумкой и ее осуществлением. Философ анализирует трагизм Ренессанса – ведь именно тогда, как ни в какую другую эпоху, было сосредоточено такое количество талантов, гениев [1. С. 31].

Н.А. Бердяев подчеркивает, что иного пути выразить свои творческие стремления, кроме культуры, не существует. Несмотря на то, что культура – творческий провал, отказываться от нее нельзя, так как культура – переходный этап к настоящему творчеству, когда человек без чужих подсказок, исходя из своей божественной природы, сможет находить настоящее жизненное задание своего творчества. Это основная идея учения Н.А. Бердяева про богочеловека [1. С. 108].

Достижение иной жизни, мира, «восхождения в бытие» составляет смысл творчества. Такой взгляд нашел отображение в произведениях А.С. Пушкина, Ф.М. Достоевского, Л.Н. Толстого, в которых воспеты идеи чистой истины и красоты.

Кроме того, многие художники отмечают, что сосредоточенность на результатах вызывает желание соответствовать, быть одобренным, произвести впечатление, что порождает беспокойство, имманентное подчинение шаблонам, алгоритмам. Это мешает творчеству. Художник не может поступить иначе, кроме как прибегнуть к редукции, очистить несущественное, обратившись только к внутреннему велению. А. Франс верно подметил, что единственным способом приблизиться к созданию шедевра является ситуация, когда сам творец не одержим мыслью о том, что он желает сделать это [11. С. 67]. Такой способ опирается на особую позицию художника «я-в-мире-мирово-мне».

Творчество как результат есть выраженное превращение внутреннего во внешнее, сообщение другому человеку, обществу, миру в целом. Это то, что А.И. Герцен называет экстерииоризацией, овеществлением, «одействовотворением» [10. С. 87]. Этот тезис вполне можно рассматривать в качестве реперной точки ключевого тезиса о том, что результат художественного творчества лишается субъектной принадлежности. Он отчуждается и объективируется в социальном горизонте.

В художественном творчестве результат выглядит как сингулярная рационализация, то есть как индивидуальный, единичный способ постижения и выражения. Эта рационализация вступает в новые связи, овеществляется, интерпретируется. Такая жизнь разворачивается уже как непосредственная данность. Образ отчуждается, освобождается от власти художника, становясь подвластным социуму [4. С. 106]. Но и изначально художник обращается к предельно значимым для человечества темам, новое берется не в пределах субъективного, а в большей мере объективного мира. В феноменологических терминах результат творчества – это выраженные дорациональные переживания жизненного мира сознания художника, которые обрели бытие, будучи выраженными современным автору языком культуры.

Любой творческий акт – соприкосновение с бытием, а потому в нем не может быть ошибки, неудачи. Все – бесценный опыт творчества. Когда-то это опыт победы, иногда – нет. Однако анализ ошибок имеет смысл только на этапе получения результата, возможно, промежуточного. Такой расклад оставляет естественное право человека сделать что-то лучше [4. С. 109].

Динамика завершенного художественного произведения

Итак, несмотря на подчеркиваемую нами приоритетность процесса творчества относительно его результата, из всего вышесказанного не следует, что художника вовсе не должен интересовать результат, то, как войдет его произведение в мир, будет ли его труд признан. И здесь обозначим одну из важнейших характеристик художественного произведения как результата творчества. В лекции «Зачем нам искусство?» российский феноменолог А.В. Ямпольская говорит о его принципиальной неоформленности, скорее, постоянной динамичной оформляемости, сохраняемой подвижности, причем, даже после того, как художник завершил работу над своим творением. Результат художественного творчества – форма-ритм. В отличие от стабильной, осуществленной готовой формы-схемы, в художественном произведении все остается в движении – пятна, линии, образы, звуки, смыслы, за которыми следует сознание слушателя, зрителя, постигая опыт переживания автора. Форма-ритм является продолжающимся формированием, в произведении всегда остается движение, внутренняя динамика, которая снимает в себя те переживания художника, которые сопровождали процесс творчества. Форма-ритм не есть паттерн, это динамическая схема, основанная на чувственном опыте и связывающая в однородное единство преобразующееся целое [14].

П. Клее призывает к тому, чтобы в произведении была жизнь, а не смерть, движение, а не покой, становление, а не статичность [3. С. 17]. М. Мерло-Понти такую форму рассматривает через момент зарождения. Мир, проблематизированный художником и выраженный в результатах творчества, требует постижения, эмпатического вчувствования, метаморфозиса реципиента, который, в свою очередь, становится подвижным, трансформируется, выходя за границы привычного [7. С. 114].

Самобытный мастер интеллектуальной прозы Т. Манн, опираясь на рефлексию и осмысление собственной творческой деятельности, приходит к выводу, что художественное произведение, разворачиваясь во времени и пространстве, схвачено и зафиксировано в языке данного вида искусства. Оно вмещает в себе и «что» в нем содержится, и «как» оно создается. И вот это содержание того, как произведение создавалось, приглашает реципиента к сотворчеству, соучастию в его жизни [5. С. 268].

Таким образом, результат творчества отчуждается от художника, становится данностью социума. Однако этот результат есть форма-ритм с делящейся внутренней динамикой, которая снимает в себя те переживания художника, которые сопровождали процесс творчества. Эти переживания предстают перед реципиентом, который, постигая форму-ритм через эмпатическое вчувствование, в свою очередь, сам становится подвижным, трансформируется, выходя за границы привычного.

Художественное произведение как intersубъективный мир эстетической коммуникации

Собственно, предыдущая риторика разворачивается в горизонте важнейшей аналитики (со)единения в произведении искусства творческого сознания автора с другими «я», что в феноменологической терминологии составляет intersубъективный мир бытия творца с осуществленным. Intersубъективное пространство содержит риски непринятия, критику, осуждения, но эта встреча неизбежна, по-другому теряется смысл творчества как такового. На эту особенность указывали многие творческие личности, которых можно назвать исследователями творческой лаборатории изнутри.

Так, А.Н. Толстой настаивает, что читатель – это второй полюс, необходимость которого для писателя принципиальна. Писатель, оказавшийся лишенным возможности встречи с человечеством, к примеру, на необитаемом острове, литературные произведения создавать не сможет [9. С. 23]. По мнению Ю.Б. Борева, художник «мыслит» зрителем, писатель – читателем, они и есть конечное звено творчества автора [2. С. 114]. А значит, художественное произведение – это intersубъективный мир эстетической коммуникации, в процессе которой осуществляется обмен феноменологическими смыслами и эстетическими переживаниями. Intersубъективный мир – то место, где рождаются художественные ценности.

Итак, очевидно, что intersубъективное взаимодействие сопряжено со сложной системой оценочных процессов. И речь идет не только об оценке зрителями, слушателями, критиками. Не менее насыщенными являются самооценочные конативные процессы. Несмотря на многообразие возможных сценариев, наиболее трагичный связан с самообвинением, деструктивной самокритикой, самоуничижением. Как итог – отказ от дальнейшего творчества. В позитивном русле конатация для автора связана с удовлетворенностью, избавлением от сомнений, самопринятием, доверием к себе [4. С. 106].

Данные сценарии обусловлены многими факторами. Не последнюю роль играют опыт, предварительные ожидания встречи с реципиентом, уровень профессионализма, связанный, в том числе, с отбором и анализом информации, мнений о себе. В принципе внешне направленное восприятие вносит коррективы и стимулирует процессы самокоррекции, саморазвития, включая эмоционально-волевую сферу автора в более широкий мировоззренческий контекст художника.

Творческая экзистенция тесно связана с эстетико-психологическими особенностями личности творца – его вкусом, способностями, темпераментами, характерологическими, эмоционально-волевыми характеристиками, которые определяют индивидуальный стиль воплощения художественного образа-идеи. В данном ракурсе интерес представляет эстетико-феноменологическая теория А. Менегетти – философа, психолога, художника-абстракциониста. Опираясь на его систематику искусства и принципы отношения художника к действительности, можно понять то личностное значение, которое приобретает для каждого автора созданное им художественное произведение.

Все художественные произведения, по мнению А. Менегетти, есть объективация «матричного» и «априорного» источников художественного творчества. Трактовку матричного образа феноменолог осуществляет в духе психодинамического подхода. Это наиболее сильные переживания, случившиеся в раннем детском возрасте, так сказать «первичная сцена» жизненного мира человека [6. С. 218]. Другими словами, матричный образ – это первоначальный штамп, искажающий код, который принуждает проживать сильнейшие детские переживания, повторно продуцируя собственную вину, страх, сомнения в художественных образах. Такие матричные образы удерживают художника в рамках собственной негативной проекции. Его творческие образы выглядят как инфантильный бунт. Не случайно одним из главных механизмов создания шедевров искусства выступает сублимация сильных негативных переживаний [6. С. 243].

Таким образом, матричный образ связан с переживанием эстетического удовольствия компенсаторного характера. Эта «вынужденная», навязчивая работа фантазии, результат которой – создание повторяющихся негативных образов. По сути, это отражение собственного эмпирического мира в эстетическом квази-предмете.

Совершенно иной психической инстанции принадлежит создание априорного образа или, как его называет А. Менегетти «in-se» (в себе). Собственно, «in-se», по А. Менегетти, это природообразующее сущее человека, фундакция бытия [6. с. 137]. Импульс «in-se» интуитивен, он в принципе не может быть подвержен ни рационализации, ни какому-либо искажению. А потому априорный образ глубинно связан с экзистенциальными переживаниями расширения, уверенности, укоренности в дефиниции «я-в-мире-мир-во-мне» [6. С. 162]. Если матричный образ – след комплексов, то априорный – импульс «in-se» откровения автора [6. С. 172].

Понятие априорного образа А. Менегетти близко платоновской концепции, в которой одним из базовых тезисов является то, что материальная сторона вещей не содержит в себе эйдос, а значит постижение эйдоса предмета возможно лишь сверхчувственным способом. Соприкосновение с красотой трансцендентально, оно является способностью «проницать», выходить за границы материальной оболочки. Причем это не эмпирическая способность, а именно априорная. А.Ф. Лосев описывает такой феномен как чистое созерцание, усмотрение объективного образа мира, равносильное активному созданию этого образа в сознании [4. С. 105].

Априорный образ можно представить как энергетический импульс откровения автора, который в целом составляет содержание экзистенциальной позиции художника, а потому выступает залогом творческой самореализации. Более того, М. Менегетти считает, что априорные образы синергетичны универсальному духу человека. По сравнению с матричными образами, они, с одной стороны, вмещают в себе социально-исторический код, а, с другой, интуитивно расширяются до глобального онтического значения. Художественные произведения, созданные в импульсе «in-se», указывают на высший уровень творчества. Этот уровень он определяет как «ОнтоАрт» (искусство бытия) и связывает его с переживанием «истинного удовольствия» как следствия исполненного пропорционального порядка соответствия импульсов души и бытия. А потому удовольствие – не прихоть, а мудрый закон жизни. Возможность видеть и создавать красоту связана с достижением порядка в социально-психологической и даже

биологической организации. Этот порядок и есть путь экзистенциальной зрелости, связанный с преодолением психологических проблем, главное условие творчества и самореализации [6. С. 407].

Итак, априорный образ, по своей сути является экзистенциальным переживанием эйдоса, схваченного в интуитивном акте творческого сознания. Это идеальная субстанция, которая воплощается в произведении. Другими словами, априорные образы присущи экзистенциально зрелым художникам, которым по силам совершать жесты абстрактного самовыражения, которое, согласно А. Менегетти, является «высшим этажом» искусства [6. С. 177].

Заключение

Аналитика художественного творчества включает три составляющие: творчество как процесс, творчество как результат, представленность в творчестве субъекта. Контент-анализ рефлексии указывает на то, что большинство художников склонны оценивать процесс как более важный, интересный, сакральный. Результат же нередко связывают с разочарованием и даже трагедией. Художественное произведение – это интереснейший мир эстетической коммуникации, в процессе которой осуществляется обмен феноменологическими смыслами и эстетическими переживаниями, сопряженными со сложной системой оценочных процессов и самооценочных коннотаций. Художественное произведение не есть простое отражение текущей событийности. Оно есть в ситуации здесь и сейчас квинтэссенция всего собранного и пережитого опыта, всей судьбы. Причем произведение может быть как сценой переживания матричного воссоздания субъективных личных переживаний, а может быть тем горизонтом, на котором разворачивается глубинный импульс откровения художника, свидетельство его бытия, укорененности в мире. Экзистенциальная позиция художника априорна, интуитивно-глубинна. Это духовная позиция принципиальной незамкнутости, вовлеченности в процесс постоянного осуществления, взаимодействия, становления и поиска. И здесь уже сложно рассматривать фигуру художника как проводника, как это делает в своей философской концепции о «смерти автора» Р. Барт. Невозможно отказать творцу в сознательной созидательной способности творчества, вовлеченности в бытие или проявлении собственного опыта переживаний в осуществленном художественном произведении.

Литература

1. Бердяев Н.А. Смысл творчества. Опыт оправдания человека. М.: Изд-во Г.А. Лемана и С.И. Сахарова, 1916. 65 с.
2. Боров Ю.Б. Эстетика. М.: Высшая школа, 2002. 511 с.
3. Клее П. Педагогические эскизы. М.: Изд. Д. Аронов, 2005. 54 с.
4. Мазаненко О.М. Смысл в художественном творчестве: тематизация, контекст, рефлексия // Ученые записки Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Философия. Политология. Культурология». 2019. Т. 5 (71). № 2. С. 106–111.
5. Манн Т. О себе и собственном творчестве. 1906–1954 гг. Статьи 1908–1929 гг. М.: Гослитиздат, 1959. 686 с.
6. Менегетти А. ОнтоАрт. Ин-се искусства. М.: Искусство, 2010. 600 с.
7. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия СПб: Ювента; Наука, 1999. 606 с.
8. Печерский Б.А. Экспромт-фантазия: афоризмы о музыке. М.: Классика-XXI, 2008. 158 с.
9. Толстой А. Черная пятница: рассказы 1923–1924 гг. Л.: Атений, 1924. 188 с.
10. Туниманов В.А. А.И. Герцен и русская общественно-литературная мысль XIX в. СПб.: Наука, 1994. 215 с.
11. Франс А. Собр. соч.: в 8 тт. Т. 8. М.: Худ. литература, 1960. 214 с.

12. Чемберджи В.Н. О Рихтере его словами. М.: Аграф, 2004. 331 с.
13. Чехов М.А. Путь актера. Л.: Academia, 1928. 176 с.
14. Ямпольская А. Зачем нам искусство? URL: <https://rutube.ru/video/05addc41cbd598a0b66e1219eac33f9e/> (дата обращения: 29.07.2024).
15. Mau B. *An incomplete Manifesto for Growth*. London: Phaidon, 2000.

To be Fulfilled: Existential Aspects of the Phenomenology of Artistic Creation
Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 3 (94), 51–59.
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-51-59

Oksana M. Mazanenko, Matusovsky academy of culture and arts (Lugansk, Russian Federation). E-mail: oksanamazanenko@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-9357-8535

Keywords: artistic creation, art, artwork, process, result, intention, experience, experiences.

The article attempts to analyze artistic creativity as an intentional experience that ensures the movement of the author's creative consciousness from the constitution of an ideal image to its objective embodiment (aesthetic object) from the standpoint of phenomenological aesthetics. The subject of research interest is the creator with his special spiritual-value, spiritual organization, sensuality as the quintessence of artistic consciousness. The choice of a methodological position determines the research task of shifting from knowledge to understanding the phenomenon of creativity, namely that little-studied intention, which looks more like a state of creative aftereffect, to existential aspects of being with the already realized. The work consistently outlines the issues of the sacredness of the process and the tragedy of the result of creativity. The idea of the essence of an artistic work as a moving form-the rhythm of intersubjective interaction between the artist and the recipient is substantiated. Special attention is paid to the differentiation of the result of creativity as a product of sublimation, the reflection of one's own empirical world in an aesthetic quasi-object and as a revelation of the author, the art of Being. The author comes to the conclusion that the fundamental existential experiences of being with the realized are the fundamental openness of the artist, the intersubjective openness of the author in his existence through involvement in the process of constant realization, interaction, formation and search. In the work of fiction, the author shows his own experience of experiencing involvement in being.

References

1. Berdyaev, N. A. (1916). *Smy'sl tvorchestva. Opy't opravdaniya cheloveka* [The meaning of creativity. The experience of justifying a person]. Moscow: Publishing House of G.A. Lehman and S.I. Sakharov.
2. Borev, Yu.B. (2002) *E'stetika* [Aesthetics]. Moscow: Graduate School.
3. Klee P. (2005) *Pedagogicheskie e'skizy* [Pedagogical sketches]. Moscow: Publisher D. Aronov.
4. Mazanenko, O.M. (2019). *Smy'sl v xudozhestvennom tvorchestve: tematizaciya, kontekst, refleksiya* [Meaning in artistic creation: subject matter, context, reflection]. *Uchenye zapiski Krymskogo federal'nogo universiteta im. V.I. Vernadskogo. Seriya "Filosofiya. Politologiya. Kul'turologiya"* – *Scientific notes of the Crimean Federal University named after V.I. Vernadsky. Series "Philosophy. Political science. Cultural studies"*. 5 (2). pp. 106–111.
5. Mann, T. (1959). *O sebe i sobstvennom tvorchestve. 1906–1954gg. Stat'i 1908–1929 gg.* [About myself and my own work. 1906–1954. Articles 1908–1929]. Moscow: Goslitizdat.

6. Menegetti, A. (2010) *OntoArt. In-se iskusstva* [Onto-art. In-se art]. Moscow: Iskusstvo.
7. Merlo-Ponti, M. (1999) *Fenomenologiya vospriyatiya* [Phenomenology of perception]. Saint Petersburg: Juventa; Nauka.
8. Pechersky, B.A. (2008) *E'kspromt-fantaziya: aforizmy' o muzy'ke* [Impromptu fantasy: aphorisms about music]. Moscow: Classic-XXI.
9. Tolstoy, A. (1924) *Chernaya pyatnitsa: rasskazy 1923–1924 gg.* [Black Friday: Stories 1923–1924]. Leningrad: Ateney.
10. Tunimanov, V.A. (1994) *A.I. Gercen i russkaya obshhestvenno-literaturnaya my'sl' XIX v.* [A.I. Herzen and Russian Liberal Thought 19th century]. Saint Petersburg: Nauka.
11. Frans, A. (1960) *Sobr. soch.: v 8 t.* [Collected works: in 8 vols]. Vol. 8. Moscow: Khudozhestvennaya literatura.
12. Chemberdzhii, V. N. (2004) *O Rixtere ego slovami* [About Richter in his words]. Moscow: Agraf.
13. Chexov, M.A. (1928) *Put' aktera* [The Actor's Path]. Leningrad: Academia.
14. Yampolskaya, A. (2017) *Zachem nam iskusstvo?* [Why do we need art?]. [Online] Available from: <https://rutube.ru/video/05adde41cbd598a0b66e1219eac33f9e/> (Accessed: 29.07.2024).
15. Mau, V. (2000) *An incomplete Manifesto for Growth*. London: Phaidon.

