

УДК.1.14

DOI: 10.17223/1998863X/38/14

Н.К. Матросова

МАЯТНИК ОСМЫСЛЕНИЯ СОЗДАННОГО

Рассмотрены варианты осмысления понятия «сделанность». Указано различие смысловых насыщений понятия в отечественной и зарубежной художественной практике. Отмечено, что понятие «сделанность» способно отразить представление о художественном образе как духовной целостности, тогда как понятие «сделано» (Р. Киплинг) отражает позитивистский взгляд, связанный с приоритетами предметно-практической деятельности людей. Зафиксирована трактовка понятия «сделать» в приложении к историческому знанию.

Ключевые слова: конструирование, сделанность, целостность, pragmatism, художественный образ, историческое познание, творчество.

Существуют разнообразные онтологометодологические позиции, определяющие постижение мира. Одна из них была сформулирована Р. Декартом, обозначившим соотношение бытия и мышления. Как известно, французский мыслитель полагал, что онтологическое определение действительности, представление о ней как о реальности невозможны без участия мышления. Реальность не получает своего статуса без подведения под соответствующую форму мышления. Еще в большей степени эта позиция была усиlena И. Кантом. Для Канта реальность, не сконструированная субъектом, устраниется. Бытие как объективная реальность, существующая вне сознания, подменяется реальностью, зависимой и производной от субъекта. По Канту, модификации реальности зависят от определений субъекта. Так, если реальность рассматривается через чувства, рассудок и разум, мы получаем гносеологическую реальность, если субъект наделен способностью суждения, то реальность будет выступать как чувственно-эстетическая. Но в любом случае, какой бы характер она ни обретала, она будет производна от сознания и позиции субъекта.

В ХХ в. активность познающего субъекта, провозглашенная в свое время И. Кантом, послужила стимулом разработки многих познавательных приемов, в том числе идей конструктивизма, яркие проявления которых мы встречаем как в научно-познавательной, так и в художественной деятельности. Созидательно-творческая активность придавала новые смысловые насыщения устоявшемуся видению мира, способствовала выявлению в нем скрытых связей, «вдыхала» новые тенденции в отстраненные на первый взгляд положения.

Феномен конструктивизма, кроме эпистемологической составляющей, стал одним из ведущих художественных стилей. В России он нашел воплощение в творчестве многих мастеров. Его, наряду с биомеханикой, полагали базой театра В.Э Мейерхольда [1], он послужил опорой для создания работ В.Е. Татлина, стал одним из ведущих стилей в архитектуре первой половины XX века.

В России понятие «конструирование» как проявление деятельностного начала в терминологическом плане оказалось соотносимо с понятием «сделанность» как проявлением созидающего начала. В художественной практике первой трети XX в. императивом аналитико-созидающих исследований становится понятие «сделанность». К нему прибегают многие представители творческой интеллигенции. Указанное понятие мы встречаем в литературоведческих работах, сопредельных идеям конструктивизма как художественного направления. Назовем работу Б.М. Эйхенбаума «Как сделана “Шинель”», статью В.Б. Шкловского «Как сделан “Дон Кихот”». В живописи реализацией указанной тенденции явился знаменитый манифест П.А. Филонова и его единомышленников под названием «Сделанные картины». Понятие «сделанность» становится лейтмотивом художественных поисков. Какие идеи вкладывали мастера в указанное понятие? В литературоведении это понятие было связано с поисками, сопряженными со структуралистской направленностью, с исследованием архитектонического строя художественного произведения. Но, несмотря на то, что главной установкой «формальной школы» отечественного литературоведения являлся «прием», нацеленный на то, чтобы вывести произведение из привычных связей, показать его в неожиданном ракурсе, изъять, по возможности, из потока истории, понятие «сделанность» несло в себе духовно-творческое начало. Оно не было отражением стремления разделить анализируемое на сегменты в ущерб целостному видению произведения, хотя, отмечу еще раз, статичность анализа была определяющей. Тем не менее интенцией творческих дерзаний во многом было не только (и не столько) желание «разложить на части» исходный материал, но, прежде всего, стремление вскрыть в нем глубинные, сущностные характеристики, которые позволили бы представить предмет анализа в «разложимой целостности». Поиск структур, связей, фрагментов, о которых говорили мастера, был освещен желанием достичь полноты видения исходного материала. За анализом, дроблением с неизбежностью следовал синтез, который и был определяющим. Констатация необходимости «разложить» создаваемое на части несла в себе потенцию целостности. Так, живопись П.А. Филонова, получившая название «аналитической», исходным тезисом имела, несмотря ни на что, признание значимости целостности создаваемого художественного образа. Призыв к аналитичности явился лишь первым шагом на пути поиска пластической формы, способной отразить полноту и законченность создаваемого образа. Признание значимости исходных «кирпичиков», необходимых для создания образа, которое мы встречаем в аналитической живописи и литературоведческих исследованиях отечественных мастеров первой трети XX в., не отторгало стремления выявить их целостность, не было механическим соединением частей. В художественных исследованиях отечественных мастеров внешнее во многом служило проявлением внутреннего. Мазок кисти, о котором говорил П.А. Филонов, содержал колоссальную творческую потенцию, потенцию целого. Не случайно Филонов, разъясняя в письме к В.А. Шолпо принцип «сделанности», указывал на единство «видящего» глаза, улавливающего только цвет и форму, и глаза «знающего», способного увидеть предмет объективно полно, в его органической целостности. Закономерен призыв Филонова к пристальному рассмотр-

рению капли росы ибо, по мысли художника, она наделена неразложимой целостностью, соотносимой со структурами мироздания. О силе метафоры росы, капли слезы как олицетворения полноты и единства бытия говорит ее многократное использование в отечественной художественной культуре. Так, Д.С. Мережковский писал о присутствии солнца во всех каплях росы как скрепляющего их единства. Спустя десятилетия, вслед за признанием Мережковского и Филонова, мы встречаем стихотворные строчки Е. Винокурова, отмечавшего невозможность «разложить слезу» – малую целостность мира. Примечательно, что и Филонов, и Винокуров противопоставляют свое творчество, насыщенное органикой, наследию П. Пикассо, которое воспринималось ими как механическое «разложение на части» в противовес целостному видению мира. Именно это противостояние позволило исследователю творчества Филонова выразить позицию художника словами: «организм» против «механизма» [2. С. 219]. Биологическая метафора, столь характерная для художественных исканий начала XX в. и наполненная витальной силой, имела своеобразное проявление. Так, в 20-х гг. прошлого века в ГИНХУКЕ существовал отдел с примечательным названием «Отдел органической культуры», что само по себе указывало на значимость феномена целостности, получившего неоспоримое воплощение в природном органическом мире. В филологии критику маницизма, присущего школе неограмматиков, отторгавших целостность языковых образований и утверждавших приоритеты дробных, фрагментарных форм, проделали Р. Якобсон и В. Жирмунский [3].

Своеобразное преломление идей «сделанности» в приложении к литературно-художественному творчеству мы встречаем в небольшой заметке К. Чуковского [4]. Ее автор отмечал, что «...презрение к машинизму и механике стало в русской литературе инстинктом» [4. С. 6]. Русская душа, отмечал Чуковский, не сумела «влюбиться» в механику, представлявшуюся ей лишенной духовности и возвышенности. Чуковский иллюстрирует сказанное реакцией на развитие авиации, начавшей в XX в. победное шествие. В противовес одам в ее честь Чуковский приводит строки стихотворения А. Блока, с удивлением отмечавшего бездущие механически «сделанного»:

Как ты можешь летать и кружиться,
Без любви, без души, без лица?
О, стальная, бесстрастная птица,
Чем ты можешь прославить Творца?

В творчестве А. Блока, Л. Андреева, А. Толстого, указывал К. Чуковский, мы встречаем противопоставление «полета души в бесконечность» полетуaviатора, служащему свидетельством духовной бескрылости. Безусловно, отечественные мастера понимали, что механически сделанное – реалии мира, которые нельзя не признать. Однако в творческом наследии отечественных литераторов и художников начала века мы встречаемся с актом самопревышения, позволяющим выйти за пределы данности, заглянуть за границы освоенного, с признанием того, что техническая реальность во многом производна от духовного первоначала мира. Их творческий пафос связан с признанием бесконечной широты мира, его целостности, далекой от скучной монолитности «механически сделанного».

Конечно, отмеченная позиция в художественных исканиях России не могла не претерпеть изменений. В культуре послереволюционного времени нарастало иное прочтение реалий мира. Феномен созидания, как и эстетическое прочтение созданного, уже не был окрашен призывом единения истины, добра и красоты. Постепенно «сделанность», о которой говорили отечественные мастера, соотносимая с поисками глубинного духовного начала, перестает быть фундаментом творческих порывов. Творчество переходит в конструирование, пронизанное стремлением отразить не более чем предметно-практическую деятельность людей. Новый стиль мышления требовал, прежде всего, создания, внесения энтузиазма в общее направление общественного развития. Проявлением позитивистской направленности мышления, сопряженного с прославлением механистически-сделанного, явилась приводимая К. Чуковским позиция английского писателя Р. Киплинга. В рассказе «*The man who was*» Киплинг, как пишет Чуковский, презрительно отзыается о славянском мире, лишенном способности «сделать», т.е. произвести что-то полезное, вроде гвоздя или какой-либо машины, в чем, по Киплингу, стоит высшее призвание человека. Сделать, в этом случае, – вовсе не создать что-то возвыщенно-духовное, полное творческих потенций и наделенное призывом к внemатериальному видению мира. Речь идет именно о «сделанной», сконструированной реальности, приспособленной к адаптированному миру как результату деятельности *homo faber*. И если в начале XX в. в художественных исканиях отечественных мастеров реальность была соотносима с природной целостностью мира, наполненной поэтическим началом, то уже в тридцатые годы она сменяется трезвым реализмом, практицизмом и pragmatismом. Мир не воспринимается онтологически целостным, он становится незавершенным, во многом несовершенным, что рождает желание «сделать», «доделать», сконструировать, изменить.

Конечно, разрыв в осмыслении мира, определяемый тремя десятками лет, не мог не вносить диссонансы в сознание людей. Новая стадия развития воспринималась в ряде случаев как трагический срыв, падение в бездну, забвение своего предназначения. Реальность разламывалась, к ней нужно было «приспособиться». Подтверждением служат слова П.А. Флоренского: «Когда нет ощущения мировой реальности, тогда распадается и единство вселенского сознания...» [5. С. 341]. Нельзя сказать, что Россию догоняло новоевропейское сознание, связанное с избыточным оптимизмом, с верой в могущество техники, в возможность организации всего по схемам рациональности. В техническом оснащении Россия была далеко не последней державой. Произошла утрата стремления не только создавать, но и постигать созданное. Онтологические антиномии, отражавшие разорванность бытия, порождали отличное от предшествующих времен восприятие мира, складывался менталитет, отторгающий духовные приоритеты, росло прославление инженерно-технической деятельности, что не могло не сказаться в художественных исканиях. И если прежние художественные формы стремились вобрать весь спектр ассоциаций, несли неисчерпаемый потенциал образности, наделенный «памятью о целом», то к концу тридцатых годов творческие поиски вылились в прославление предметно-практической, утилитарной деятельности людей, лишенной поэзии. Романтизм уступает дорогу трезвому

реализму. Новые тенденции не стали продолжением художественных установок предшествующих десятилетий. Нельзя не вспомнить полные горечи слова А. Белого, отмечавшего, что цельность, глубина и неповторимость создаваемого художественного образа сменяются в начале XX века штампом, анализировать который не представляется возможным. По мнению А. Белого, это служит свидетельством перерождения творческого процесса в процесс создания канонического, связанного с «механистичностью» мышления и творчества [6]. Отмеченная тенденция «создавать-делать» имела яркие проявления в нашей стране. Мажорные тридцатые годы рождали установку на отражение «технически сделанного», что находило воплощение и в литературе, и в живописи. Живопись А. Лабаса, «триумфальная» эстетика АХРа, литературные произведения В.П. Катаева служат подтверждением сказанному. Маятник осмысления реалий, уходя от целостного видения мира, соотносимого с позицией мастеров начала XX века, качнулся в сторону «сделать» Р. Киплинга. И если «сделанность» Б.М. Эйхенбаума, В.Б. Шкловского, П.А. Филонова выступала отражением желания проникнуть в глубины исследуемого, а возможность «разлагать» исходное на части опиралась на признание его изначальной целостности, то киплинговское «сделать» – не что иное, как создать предмет и прославить инженерно-техническую деятельность. Позиция такого рода толкала не к размышлению над созданным, а к безоговорочному принятию материальной «данности».

Конечно, альтернативные позиции всегда сохранялись. Творчество Вяч. И. Иванова, молодого А.Ф. Лосева, В.Ф. Эрна, художественной группировки «Маковец» и созданного позднее объединения «Московские живописцы» вбирало одухотворенность и целостность восприятия мира, отторгая его трезвую аналитичность. Не случайно С.С. Аверинцев в предисловии к трудам Вяч. Иванова «указывал на специфически русский, более того, специфически славянофильский характер своего (Иванова. – *H.M.*) универсализма, своей (Иванова. – *H.M.*) ориентации на “вселенское”» [7. С. 15]. Указанная ориентация на «вселенское» позволяет художнику, избегая внешних заимствований и временных положений, достичь смысловой глубины реальности. В исследованиях ряда авторов, в противовес набиравшему силу лозунгу союза философов и естествоиспытателей, размежевания механицистов и диалектиков-органицистов, мы встречаем идею правомерности союза философии и художественной мысли как способа зафиксировать живую органику бытия. Попытку объединить отмеченные положения мы находим в социально-художественном наследии А.А. Богданова, в идеях представителей русского космизма.

Конечно, установка на признание значимости «материально-сделанного» сама по себе не нова. Она зародилась в Новое время и во многом обусловила европейский цивилизационный прорыв, неизменно связанный с активно-преобразующей деятельностью человека. Рождение европейской цивилизации, наполненное оптимизмом и подкрепленное идеями деизма, сказывалось не только в развитии материального производства, становлении новых производственных отношений. Так, деятельность начало и признание значимости материально-созданного стало ориентиром в формировании историософии. Подтверждением служит наследие Дж. Вико и его фундаментальный

труд «Основания новой науки об общей природе наций». Известно, что в Новое время и эпоху Просвещения нарождающееся историческое знание было занято поисками закономерностей исторического процесса, константных понятий, способных объективно отразить смену эпох. Поиск истин истории имел различные преломления. В противовес положениям Р. Декарта, апеллировавшего к истине, соотносимой с ясностью и очевидностью, Дж. Вико считал такую позицию субъективной и, в силу этого, шаткой. Он выдвигает свой критерий, связанный с единением истинного и ...«сделанного». Вико полагал, что истины истории должны быть соотносимы с тем, что можно сделать, воспроизвести, с тем, что, говоря словами отечественного поэта, «весомо, грубо, зrimо». Критерий истины, по мнению Вико, в «сделанном», ибо сделать нечто – значит реализовать возможность быть повторенным, проверенным и, тем самым, достичь правомочности выдвигаемых положений.

Признание артефактов, «сделанного» в качестве критерия истины в приложении к социально-историческому знанию имело последователей в последующие века. Исследовательская практика современности убеждает нас в существовании, наряду с множеством других, двух концептуально-методологических установок, которые могут быть охарактеризованы, с одной стороны, как «бытийное начало» социально-исторической реальности, а с другой – как скрытая интеллигibility исторических событий. И если последняя из приведенных установок может быть соотнесена с позицией Декарта, добивающегося достижения очевидности как абсолютного критерия истины, то в первой установке прочитывается призыв опираться на «конкретность», «вещность», на «сделанное». Значимость в этом случае приобретают различные варианты материализации духовной жизни, которые мы находим в артефактах. Такого рода установку мы встречаем, в частности, в работах Ф. Боаса [8] и Б. Малиновского [9], считавших, что реальная задача представителя социально-исторического знания – изучение реальных процессов, происходящих в культуре, с непременной опорой на конкретный этнографический, в том числе и предметно-вещный, материал. В этом случае исследователь способен добиться полноты анализа.

Рассмотренный материал предоставляет различные варианты прочтения феномена «сделанности». С одной стороны, они соотносимы с признанием значимости предметно-практической деятельности людей, с тем, что может быть охарактеризовано как «произведенное». С другой стороны, нельзя не отметить позицию отечественных мастеров начала XX в., для которых приоритетным в анализе материала было его полновесное духовно-целостное прочтение, не констатация предметности как таковой, но проникновение в конструктивные детали произведения, выявление ее «сделанности» как неповторимого художественного явления, демонстрирующего единство духа и мира.

Литература

1. Херсонский Х. Идеология или невольный авантюризм? // Жизнь искусства. Петроград, 1923. № 5. С. 7–8.
2. Ковтун Е.Ф. Из истории русского авангарда (П.А. Филонов): Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома 1977. Л.: Наука, 1979. С. 216–235.

3. Чугунников С. Протофеномен в теориях русского формализма: формальная поэтика и немецкая морфологическая традиция // Русская теория: 20–30-е годы. М.: РГТУ, 2004. С. 273–294.
4. Чуковский К. Портреты, буквы, имена // Жизнь искусства. Петроград, 1923. № 1. С. 6–7.
5. Флоренский П.А. У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. Ч. 1. 446 с.
6. Белый А. На перевале. З. Кризис культуры. Петербург: Алконост, 1920. 89 с.
7. Аверинцев С.С. Разноречия и связность мысли Вячеслава Иванова // Иванов Вяч. И. Лик и личины России. Эстетика и литературная теория. М.: Искусство, 1995. 668с.
8. Боас Ф. Некоторые проблемы методологии общественных наук; Границы сравнительного метода // Антология исследований культуры / отв. ред. Л.А. Мостова. СПб.: Университетская книга, 1997. Т. 1. С. 499–518.
9. Малиновский Б. Научные принципы и методы исследования культурного изменения // Антология исследований культуры / отв. ред. Л.А. Мостова. СПб.: Университетская книга, 1997. Т. 1. С. 371–384.

Matrosova Nadezhda K. St. Petersburg State University (St. Petersburg, Russian Federation)

E-mail: matrosovank@mail.ru

DOI: 10.17223/1998863X/38/14

THE PENDULUM OF UNDERSTANDING OF CREATION

Key words: creation, construction, madeness, wholness, pragmatism, artistic image, historical knowledge, creativity

The article «The pendulum of understanding of creation» touches the ontological-methodological basis of the analysis of the world, put forward by Descartes and Kant. With this purpose the phenomenon of constructivism is examined that can serve as epistemological, artistic and aesthetic reception (constructivism) and is correlated with other concepts, including the concept of «madedness» that have received a resonance in the artistic quests of Russian writers and painters of the early twentieth century (B.M. Eichenbaum, V.B. Shklovski, P.A. Filonov). It is shown that the concept of «madedness», used by Russian craftsmen was intended to demonstrate the wholeness of the organic vision of the world as opposed to its mechanistic interpretation. The confrontation of the organic and the mechanistic perception of the world, reflected in the creation of artistic images had their supporters. The semantic meaning of ‘madedness’ was analyzed on specific examples which were used by homeland authors as opposed to the concept of «done» as the manifestation of subject-practical activities of the people who has been removed from the spiritual-holistic vision of the world. The resonances of the positivist style of thinking were marked and served the creation of article by R. Kipling «The man who was» praising the engineering and technical activities of people, as opposed to the spiritual meaning which we find in Russian artistic surroundings. It is shown that a natural extension of the fledgling pragmatism was the formation in Russia bravura aesthetics of the 30-ies, which had, however, alternative positions. It is provided in my work that the origins of the development of the mechanistic vision of the world as a pan-European phenomenon, dating back to the worldviews of the New time, which were the basis of the formation of Western civilization. The article touches the historical-philosophical aspect for research of the ponderously concepts for historical knowledge and theoretical positions. In this regard, the position of J. Vico was reviewed, who admitted as a criterion of the truth of the history reliance on «material created» artifacts, and was continued in the theoretical and methodological researches of the twentieth century. In particular it is the position of F. Boas and B. Malinowski.

References

1. Khersonskiy, Kh. (1923) Ideologiya ili nevol'nyy avanturizm? [Ideology or involuntary adventurism?]. *Zhizn' iskusstva*. 5. pp. 7–8.
2. Kovtun, E.F. (1979) *Iz istorii russkogo avangarda* (P.A. Filonov): *Ezhegodnik rukopisnogo otdela Pushkinskogo doma* 1977 [From the history of the Russian avant-garde (P.A. Filonov): Year-book of the manuscript department of the Pushkin House. 1977]. Leningrad: Nauka. pp. 216–235.
3. Chugunnikov, S. (2004) Prototipenomen v teoriyah russkogo formalizma: formal'naya poetika i nemetskaya morfologicheskaya traditsiya [Prototipenomen in the theories of Russian formalism: formal poetics and the German morphological tradition]. In: Zenkin, S. (ed.) *Russkaya teoriya: 20–30-e gody* [Russian theory: the 1920–1930s.]. Moscow: Moscow State Aviation Technological University. pp. 273–294.

4. Chukovsky, K. (1923) Portrety, bukvy, imena [Portraits, letters, names]. *Zhizn' iskusstva*. 1. pp. 6–7.
5. Florensky, P.A. (1990) *U vodorazdelov mysli* [At the watersheds of thought]. Moscow: Pravda.
6. Belyy, A. (1920) *Na perevale. 3. Krizis kul'tury* [On the pass. 3. The crisis of culture]. Peterburg: Alkonost.
7. Averintsev, S.S. (1995) Raznorechiya i svyaznost' mysli Vyacheslava Ivanova [Verges and coherence of thought of Vyacheslav Ivanov]. In: Ivanov, Vyach.I. *Lik i lichiny Rossii. Estetika i literaturnaya teoriya* [The face and masks of Russia: aesthetics and literary theory]. Moscow: Iskusstvo.
8. Boas, F. (1997) Nekotorye problemy metodologii obshchestvennykh nauk. Granitsy srovnitel'nogo metoda [Some problems of the methodology of social sciences. Boundaries of the comparative method]. In: Mostova, L.A. (ed.) *Antologiya issledovaniy kul'tury* [Anthology of Cultural Studies]. Vol. 1. St. Petersburg: Universitetskaya kniga. pp. 499–518.
9. Malinovsky, B. (1997) Nauchnye printsyipy i metody issledovaniya kul'turnogo izmeneniya [Scientific principles and methods of investigating cultural change]. In: Mostova, L.A. (ed.) *Antologiya issledovaniy kul'tury* [Anthology of Cultural Studies]. Vol. 1. St. Petersburg: Universitet-skaya kniga. pp. 371–384.