

Процесс развития художественного образования, как составной части художественной культуры, в Западной Сибири во второй половине XIX – начале XX века характеризуется накоплением опыта организации специальных учебных заведений для женщин, формированием различных систем художественной подготовки.

## Литература

1. Блинов, А.В. Организация и развитие Западно-Сибирского учебного округа (1885–1918): дис. ... канд. ист. наук / А.В. Блинов. – Томск, 2001.
2. Ведомство Учреждений императрицы Марии. Главный совет женских учебных заведений. Объяснительная записка к Уставу женских учебных заведений ведомства учреждений императрицы Марии. – [Б.г., б.и.]
3. ГАТО. – Ф. 99. – Оп. 1. – Ед. хр. 1242.

4. ГАТО. – Ф. 99. – Оп. 1. – Ед. хр. 879.
5. ГУТО ГА в г. Тобольске. – Ф. И-165. – Оп. 1. – Ед. хр. 30.
6. ГУТО ГА в г. Тобольске. – Ф. И-165. – Оп. 1. – Ед. хр. 418.
7. ГУТО ГАТО. – Ф. И-58. – Оп. 1. – Ед. хр. 59.
8. ГУТО ГАТО. – Ф. И-77. – Оп. 1. – Ед. хр. 3.
9. Материалы о истории Тобольской Мариинской женской школы. (Историческая записка 1854–1877). – Тобольск, [ок. 1880].
10. Материалы по вопросу о приготовлении учителей для гимназий и прогимназий. – СПб., 1865.
11. Памятная книжка Западно-Сибирского учебного округа. – Томск, 1890.
12. Тюрина, И. Жила интересами школы / И. Тюрина // Томский вестник, 23 марта 1996. – 1996. – № 3. – С. 3.
13. Черепнин, Н. Императорское воспитательное общество благородных девиц. Исторический очерк 1764 – 1914 / Н. Черепнин. – СПб., 1914–1915. – Т. 1–3.

УДК 7.072.2

И.Н. Нехаева

## РАЗРУШЕНИЕ ИСКУССТВА: ЯЗЫКОВОЙ МОТИВ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКОГО И ИСТОРИЧЕСКОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ МЫСЛИ

Статья содержит иронический взгляд на положение, которое искусство вынуждено занимать благодаря языковой форме его переписывания, располагающей искусство где-то между искусствоведческими и историческими интенциями и определяющей его существование исключительно в контексте «истории искусства», что в результате приводит все исследовательское предприятие к «безысходности» и отсутствию живой мысли об искусстве.

История, искусство, язык, различие, описание, понимание, познание.

The article contains an ironical sight at the situation, which the art has to take due to the language form of its copying, placing the art somewhere between art criticism and historical intentions, and determining its existence in the context of "history of art", that, in result, causes all research to the "hopelessness" and the absence of the idea of art.

History, art, language, distinction, description, understanding, knowledge.

Следует согласиться, что возможность использования функции «говорения», и особенно «говорения об искусстве», является условием, так сказать, «выворачивания на изнанку» самой материи искусства, поскольку опытное действие как таковое, взятое в моменте творческого свершения, вовсе не есть то же самое, что описание этого творческого действия в языке, так как совершенно очевидно, что если первое творится без каких-либо посредников или руководства со стороны внешних дополнительных действий, то второе, без сомнения, содержит момент переакцентировки с опытной деятельности первого на совсем иное по своей природе поле – языковое, которое, в свою очередь, навязывая собственный способ реагирования на данное творческое свершение, заставляет поверить в тождество самого произведения искусства и того, что разговор о нем соответствует действительности этого художественного произведения. В связи с этим не удивительно, что одно-

временно с *разыгрыванием* состояния тождества, – и в этом случае верным является допущение в языке только иллюзии такого тождества, – сама природа языка диктует обратное данному положению дел состояние, а именно различие, благодаря которому, в частности, в обозначенном выше отношении, тождество лишь чувствуется, то есть как бы предполагается, на самом же деле «... в языке нет ничего кроме различий» [1, с. 119], тем не менее имеющих положительные моменты как условие установления самого различия, но в самом языке, как известно, не существует никаких положительных моментов, а только различия.

Таким образом, типичным примером осуществления языковой процедуры является установление различия между историей философии и историей искусства, где само по себе различие основывается, главным образом, на противопоставлении предметов, и коль скоро предметом первой выступает фило-

софская проблема, отличающаяся возможностью достижения уровня «всеобщности», а предметом второй – лишь частная проблема чувств и воображения, якобы ничего не дающая, кроме «особого взгляда», соответственно, первая видит своим долгом сообщить второй предметной области надлежащую степень «всеобщности». Однако следует заметить, что осуществление подобного рода «благих намерений» ведет исключительно к тому, что, как известно, ими вымещается «дорога в ад», поскольку со стороны философов на этот счет демонстрируется неутомимая вера в то, что в лице обладания «всеобщностью» они имеют нечто, чего нет у других, и в данном случае щедро выдают множество абстракций, категорий, понятий, дабы искусство обрело нечто такое, что само оно не способно из себя эксплицировать, так как по своей природе обладает совсем иной материей, и именно осознание этого факта, как кажется, должно было остановить философов и, наконец, избавить область искусства от избыточного натиска с их стороны. В итоге удивительным оказывается тот факт, что представители искусствознания, пользуясь вовлеченностью и непосредственностью своего контакта с пространством искусства, тем не менее, с огромным воодушевлением пытаются привнести в него все тот же принцип «всеобщности», при этом, правда, отличаясь от философов полным незнанием того, *что* это и *как* с ним обращаться. Поэтому единственное, что им удастся, так это осуществить абстрактную классификацию художников или композиторов по времени, месту, характеру творчества и специфике их художественных произведений<sup>1</sup>, тем самым, как кажется «аналитикам искусства», создавая пространство формирования *научного* взгляда на искусство, вовсе не замечая простого подведения какого-либо художественного произведения или даже творчества художника под «единый принцип», не способствуя установлению требуемой области научного просмотра уже в силу того, что подмена живой эмпирической настроенности в отношении к искусству метафизическими размышлениями, которые стремятся «объяснить все», в целом «ничего не объясняя», сводит всякую аналитическую деятельность к «нулю». Следовательно, ставя своей целью конструирование научного пространства именно

---

<sup>1</sup> Хотя, как видится, с нижеследующим высказыванием Б. Кроче можно поспорить в плане необходимости акцентирования своего рода позитивности, с которой структурообразующий фактор якобы проявляется в истории искусства, а также неперемного учитывания связи его с историей философии и с социологией. Напротив, важным представляется именно обретение тенденции в сторону самостоятельности и независимости искусства: «Методологическая задача наших дней состоит как раз в том, чтобы придать историям поэзии и искусства более гибкую структуру, освободить их от тирании отвлеченных концепций и социологических теорий и использовать их усовершенствованную форму как образец для истории философии» [2, с. 86].

для нужд соединения любой теории с интеллектуальным и социальным уровнем функционирования исторического времени, в которое «ценители» искусства встраивают, как им кажется, *соответствующее* этому времени произведение искусства, в действительности представляется не чем иным, как распространением и установлением языковой *общности*, отсюда обозначенная выше позиция вовлекает историю исключительно в языковой контекст, способствуя раскрытию исторической материи именно таким образом, что последняя неизбежно вынуждена включаться в сферу языковой деятельности.

В связи с этим оказывается возможным не только проследить аналогичный процесс отождествления двух областей – истории и искусства, но в том числе ситуацию отягощения такого «отождествления» еще и языковой призмой, привнесенной в искусство со стороны истории, к тому времени уже ввергнутой в языковую «пучину». В самом деле, если первый момент «обременения», хотя и имеет полное право на существование, требуя лишь особой тщательности в подборе понятий так, чтобы в их диалектике незаметно не растворилась бы и не исказилась сама природа искусства, то второй момент в полной мере ознаменовывает безысходность положения, в которое попадает искусство, рассматриваемое теперь исключительно в контексте «истории искусства», и поскольку такой контекст уже загодя помещен в плоскость языка, неудивительно, что такая ситуация приводит все исследовательское предприятие к «безысходности» и отсутствию живой мысли об искусстве, так как история искусства, по сути, представляет собой скорее царство хроники со всеми вытекающими последствиями – абстрактностью, обобщенностью, опосредованностью, предметностью, определенностью. Вполне понятно, что при таком положении дел история, как, впрочем, и философия, в отношении искусства могут выступать лишь в качестве такого своеобразного *методологического среза*, существенность которого состоит главным образом в том, что ориентация на языковое измерение здесь становится вполне прозрачной и, так сказать, официально установленной, при этом включенность принципов разделения и различия, а также объединения в сложившейся ситуации отчетливо указывает не на подпольную языковую деятельность, причем взятую как нечто само собой разумеющееся, а преследует цель обретения большей ясности именно в *интерпретативной* деятельности мысли, тем самым проставляя границы осуществления *познавательной* среды, в которой становится допустимым процесс *понимания*, равно как и процесс *объяснения*, в противном случае происходит смешение несовместимых друг с другом областей, какими, в частности, являются познание и искусство, история и язык, язык и искусство, что недопустимо. В связи с этим необходимо понимать, что строгое разграничение перечисленных областей

представляет огромную важность, и прежде всего в отношении целесообразности выбора *пути* функционирования мысли, и, если, к примеру, философию призвать, как это делает Кроче, в качестве дисциплины, устанавливающей познавательный срез<sup>1</sup> везде, где бы она ни появилась, то это означает, что философская мысль, попадая в такого рода ситуацию, служит исключительно познавательным целям, поэтому ее, скорее, следует рассматривать в дискурсивном аспекте, нежели напрямую относить к пространству искусства. Однако, как видится, применение исторического контекста в аспекте его критической фазы осмысления искусства, прежде всего, является спецификой способа введения *различения по эпохам*, а также деления на периоды, вызванного естественным для познавательной среды желанием объяснения, а также стремлением «аналитиков искусства» к выявлению формы «понимания» искусства путем ассоциативного привнесения и тем самым включения фигуры любого композитора, так сказать, в настроение и «*интонацию эпохи*»<sup>2</sup>, что, несомненно, следует рассматривать с позиции критического взгляда, скорее требующего поиска различий, несовпадений некоторых аспектов творчества с историческими особенностями, которые, возможно, со своей стороны приведут к специфике, диктующей своеобразный *способ* раскрытия возникшего исторического аспекта искусства, в противовес традиционно принятой «догматической гармонизации» творчества композитора и эпохи, на которую в конечном счете вполне ожидаемо падает выбор «аналитиков искусства»<sup>3</sup>.

Таким образом, установление пространства истории, прежде всего, означает определение особым

образом осуществленного процесса мышления, устанавливающего *теоретическую* область, включающую в себя метод и способы реализации, ориентированные на субъект истории, которым в данном случае становится сама историографическая мысль. Тем не менее история, хотя и полагается в качестве теоретической дисциплины, одновременно представляет собой особым образом функционирующую *переживаемость мысли*, – и это, безусловно, можно сравнить с искусством, но лишь в том смысле, что производство искусства как такового, взятое на эмпирическом уровне, принципиально отличается от воспроизводства искусства в процессе становления его как продукта мышления, поскольку ясно, что художник делает одно, а когда он облекает это свое «действие» в слово, то получается совершенно иной результат, и не просто «другой» внешне, то есть если в первом случае – это картина, то ясно, что во втором случае – это *описание* картины, выраженное в слове, и по уровню оригинальности, скорее всего, второй случай уж точно никак не превосходит первый. Отсюда понятно, что пространство теоретического осмысления искусства и творчество как таковое самого художника различны в силу глубокой разности их *способов* проявления.

### Литература

1. Асафьев, Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л., 1971.
2. Кроче, Б. Теория и история историографии / Б. Кроче. – М., 1998.
3. Соссюр, Ф. де. Курс общей лингвистики / Ф. де Соссюр. – М., 2006.

---

<sup>1</sup> В данном случае речь идет о сопроводительной роли философии в отношении к истории, и на этот счет Кроче совершенно верно замечает: «...философия стала объяснением исторических категорий...» [2, с. 97].

<sup>2</sup> Такое выражение «в духе Асафьева», казалось бы, полностью исчерпавшее себя в области искусствознания на протяжении всего XX века, тем не менее продолжает быть своего рода «этикеткой», всякий раз напоминающей о принципе социализации, с позиции которого взгляд на искусство до сих пор гордо носит звание *традиционного* [3].

<sup>3</sup> Заметим, что к «аналитикам искусства» в данном случае следует относить представителей так называемой искусствоведческой среды, формирование которой приходится на весь период XX века, являющихся, скорее, «горе-аналитиками», с легкостью демонстрирующими собственный искусствоведческий подход, как им кажется, в качестве *научного*, пытаясь решить проблемы музыкального мышления и музыкального языка, при этом не имея ни малейшего представления о том, чем в действительности являются «исследуемые» ими объекты.