

ГРАНИЦА ИСТОРИИ: ЯЗЫК ИЛИ ИСКУССТВО?

Статья содержит позицию, проясняющую условия ограничения исторического поля посредством введения в исторический анализ определенных различий между языком и искусством. Особое внимание уделяется крочеванской позиции, выступающей в качестве сильного противовеса двум другим точкам зрения – В. Виндельбанда и В. Дильтея – на взаимодействие истории, искусства и языка, разворачивающееся в познавательном поле. Б. Кроче, отстаивая свою точку зрения, заключающуюся в неразличении опыта и языка, искусства и истории, искусства и языка, пытается преодолеть границу между языком и опытом, поместив в язык, и историю, и искусство в единое познавательное поле.

Ключевые слова: история; язык; искусство; опыт; познание; творчество.

Следует согласиться, что поиск *всеобщности* в контексте исторического поля не следует полагать в качестве чего-то значительного, т.е. того, что с необходимостью должно привести к истине в последней инстанции. Допущение возможности осуществления такого поиска на самом деле часто становится источником проблемы, так сказать, вовсе *не* касающейся природы «исторического», но лишь приобретенной и навязанной самой истории в ходе ее *осмысления*, при котором возникшая ситуация смещения акцентов, к сожалению, приводит к порождению квазипроблемы «всеобщности», вбирающей все внимание и концентрирующей его не на одной (единственно существующей *частной и специальной*) истории, а именно на *языковых средствах достижения этой цели*. В этом смысле, действительно, наиболее существенным становится обращение к принципу «всеобщности» как к некоему *собирательному* условию, как может показаться, единственно способному обрабатывать наличную индивидуальность так, что последняя приводит к окончательному свершению процесса осмысления, выраженного в языке. Тем не менее для ясности понимания природы «исторического» необходимо провести *границу исторического пространства*, ценность которой главным образом должна просматриваться в последующем руководстве, касающемся выбора точки зрения на соотношение, с одной стороны, истории и языка, а с другой стороны – истории и искусства. Это, в конечном счете, непременно приведет еще к одной спорной плоскости синтетического взаимодействия составляющих элементов обеих сторон – к *познанию*, в сфере действия которого все выше обозначенные соединения, конечно же, принимают совершенно иной облик, вычерпывая из сложившегося положения дел становление не онтологического, а исключительно *эпистемологического* статуса не только истории, но и искусства.

В связи с этим, а также с учетом теории Б. Кроче, – поскольку именно эта фигура, на наш взгляд, с одной стороны, оказала колоссальное влияние на многих исследователей в области теории искусства, и в их числе, к примеру, Р. Коллингвуд; с другой стороны – столь радикальная в отношении познавательной деятельности позиция Кроче, как представляется, позволит автору исследования использовать ее в качестве того фона, в сравнении с которым любой иной взгляд на историю, искусство и язык будет заметно контрастировать, а значит, позво-

лит наиболее ясно демонстрировать тождества и различия, касающиеся связей, необходимо возникающих между ними в ходе исследования), – выяснение данной позиции в отношении истории (равно как и искусства) непосредственно связано с историей, взятой в качестве *языковой* формы проявления. В результате это становится свидетельством положения *границы искусства*, хотя и сохраняющего свои основные характеристики, которыми остаются *непосредственность и индивидуальность*, однако, при сопоставлении этого положения с точкой зрения Кроче, а также с двумя другими им же рекомендуемыми и достаточно разными, но в равной степени касающимися выбора положения истории и искусства на познавательной «арене», позициями – речь идет о мнении на этот счет В. Виндельбанда и В. Дильтея, – искусство, как и история, оказываются *вовлеченными в единое познавательное поле* с той лишь разницей, что Кроче, указывая на специфику исторической природы, счел целесообразным отнести ее к области искусства, как раз в противовес мнению Дильтея, причисляющего историю к «наукам о духе» с целью ее отличия от физики и биологии, принадлежащих к «наукам о природе», именно в силу разницы *объектов* изучения, которыми в первом случае, с точки зрения Дильтея, являются продукты человеческого духа – разум, воля, эмоции, а во втором случае – результаты физико-химических процессов¹. Позиция Виндельбанда иная, поскольку подчеркивает ненаучный характер исторического познания, заключающийся не в разности изучаемых историей и наукой объектов, а в различии *целей и намерений*, определяющих историческое познание в качестве описательного, а научное знание – в качестве законополагающего². Соответственно, любая из обозначенных выше позиций однозначно придерживается точки зрения на познавательную деятельность как вбирающую в себя не только строго научную сферу, но в том числе охватывающую гораздо более широкое пространство, поглощающую и историю, и искусство. Мало того, позиция Кроче, по-видимому, буквально настроена на *тотальность познавательной интенции*, разделяющей все существующее согласно двум видам познания³: один исходит из обобщения и концептуализации, другой же – из индивидуализации и интуитивности. Отсюда если Виндельбанд полагал в лице каждого из представленных видов познания разные *типы наук*, то Кроче, напротив, первый *вид познания* определял в качестве *науки*, а второй – в качестве *искусства*⁴.

Таким образом, с одной стороны, Кроче, кажется, прав, относя искусство к области познания, и прежде всего потому, что если отталкиваться от самого понятия «искусство», то его действительно следует понимать как некую *форму творчества, пройденного сквозь призму социального среза*, поскольку творчество художника или композитора, взятое в их опытным, единичном исполнении, не подлежит вовлечению в познавательный процесс именно в силу иной природы пространства, само пребывание в котором именуется *опытом*, и где невозможна никакая форма различения, вместе с тем *необходимая* для осуществления познавательной процедуры. И в этом смысле можно смело утверждать, что, к примеру, Моцарт в момент написания музыки находился в том особом эмпирическом состоянии, когда он сочинял именно музыку (а не «музыку Моцарта»), и только впоследствии, в восприятии аналитиков искусства, чьим делом и является анализ данного процесса, музыка, написанная Моцартом, становится «музыкой Моцарта», стало быть, искусством, т.е. музыкой, взятой не в опыте (т.е. в своем первичном действии), а в языке, исторической альтернативой которого представляется исполнение *рассказа* о том, что однажды случилось так, что Моцарт написал музыку, и что теперь это – «музыка Моцарта».

С другой стороны, возражая позитивистской позиции, суть которой состоит в представлении о *всяком* правильном знании исключительно как *научном*, и определяя общепринятые знания в качестве лишь *формально* иных по отношению к научному знанию, Кроче замечает, что отличие науки прежде всего состоит в осуществлении ею способа понимания мира исключительно концептуально, облекая общие истины в понятия. Однако при этом допустимо говорить о существовании отличного от научного способа понимания мира – непосредственного и индивидуализированного, представляющего *непонятное знание о мире*, которым в данном случае и является искусство, а коль скоро последний способ, по мнению Кроче, не имеет никаких преград для включения в познавательную плоскость, следовательно, он также должен иметь свои *критерии* истины и проверки⁵ и, безусловно, имеет их. Отсюда два способа познания – наука и искусство – отличаются друг от друга только *формой, которую они придают соответствующим им восприятиям мира*⁶. И, тем не менее, этим все не заканчивается, поскольку Кроче, противопоставляя научное знание искусству, на наш взгляд, исходит из весьма подозрительного критерия существования помимо правильного знания, каким является наука, еще и, по его словам, *общедоступного и общезначимого знания, продиктованного здравым смыслом*⁷. Казалось бы, само по себе данное представление естественно, но дело в том, что такое общедоступное «знание» (и, надеюсь, многие со мной согласятся) плохо монтируется к искусству, поскольку совершенно очевидно, что творчество не есть пространство применения здравого смысла, а, скорее, напротив, – является уровнем возможной трансформации любой законосообразности.

Помимо этого, важным представляется, что данный факт в конечном счете приводит к различению

науки и искусства, выраженному именно в том, какое *направление* обе сферы человеческой деятельности принимают в ходе исследования. Так, в случае с наукой, по мнению Кроче, процессуальный ход разворачивается в направлении от интуитивного отношения к миру в его особенности и завершается подведением частных под понятия. В случае же с искусством только кажется, что происходит то же самое, правда, за исключением последней стадии, раскрывающейся в процедуре *репрезентации мира как совокупности частных* [2. С. 442]. Именно здесь возникает своего рода конфликтная ситуация, раскрывающаяся в том, что в своем понимании искусства Кроче, по сути, *трансформирует искусство в язык*, однако надо признать, что в его ситуации это вполне допустимо по причине равно-репрезентативного поведения природы как в отношении к языку, так и к познанию, а поскольку искусство, по мнению Кроче, представляет собой познавательную деятельность, оно автоматически становится *и языковым действием*⁸. Отнюдь не случайно поэтому, что в дальнейшем данная синтетическая позиция усиливается представлением Кроче об искусстве как сфере выявления *возможностей индивидуального существования*, а если к этому еще прибавить, что язык как раз и является *областью возможного*⁹ (в своем противопоставлении опыту как *области действительного*, так как опыт однороден и различия в нем обнаруживает лишь язык), то получается интересная вещь: Кроче, по сути, стремясь именно к *неразличению* опыта и языка, искусства и истории, искусства и языка, делает это, по видимому, для того, чтобы *преодолеть границу между языком и опытом*. Помещая и язык, и историю, и искусство в единое познавательное пространство он пытается актуализировать *возможность представления истории в качестве искусства*, а поскольку границу полностью преодолеть невозможно, – в противном случае исполнение познавательной деятельности стало бы невозможно, – *функцию границы принимает на себя искусство*, которое «*очерчивает* отдельные области реальности, замалчивая свою осведомленность о других, для того чтобы эти очерченные области *представить* более ясно и отчетливо» [2. С. 443]. И если, согласно Кроче, искусство является репрезентацией, проектирующей мир событий на основе воображения, позволяющего художнику работать с тем, что *могло бы* произойти, т.е. с возможностью, тогда как историк ограничен тем, что *уже произошло*, соответственно, именно он работает с реальностью. Однако здесь очень важно понять, что, коль скоро история, представленная в качестве искусства, есть история репрезентаций, то в крочеанском контексте это означает только одно: *создание повествований является искусством истории*.

Из этого следует, что, согласно Кроче, историки в своих работах не должны что-либо объяснять, но только *представлять* прошлое, рассказывая о нем. В связи с этим можно сказать, что все представления историка выкраиваются согласно *эстетическому принципу*, так как история в крочеанской картине мира имеет своей границей искусство. Однако само по себе искусство не является границей, пролегающей

между двумя областями, поскольку, по мнению Кроче, искусство, взятое в качестве границы, не становится исполнителем функции деления, наподобие языка¹⁰, но представляет собой исключительно *линию*, вводящую некоторую формальную устойчивость в хаос чувственных выражений, вырезая тем самым осмысленные образы мира, которые в своей неосмысленности являются лишь бесконечным процессом¹¹. Не имея собственного специфического способа выражения, история вынуждена заимствовать *понятия* у науки, дабы придать порядок и форму собственной *интуиции*¹², т.е. такому способу своего проявления, который история обретает в контексте познавательной интенции. И в этом смысле *элементами интуиции*, с позиции Кроче, как раз и становятся «те понятия, которые вмешаны в интуиции и слиты с ними воедино...» [1. С. 12]. Однако при этом понятия выступают лишь в качестве своеобразного *отзвука познавательной деятельности*, поскольку в таком виде они теряют свою независимость и автономию, которую в случае с интеллектуальной деятельностью сохраняли именно благодаря обладанию иной характеристикой – *ясностью и отчетливостью*¹³, рассеивающимися в момент проникания таких понятий в область интуиции¹⁴. Тем не менее совершенно очевидно, что интуиция, взятая отдельно от обозначенного выше проникновения в нее понятия, – которое в теории Кроче является своего рода трансцендентальным условием возможности помещения интуиции в сферу познания:

1) отлична от *восприятия* уже в силу того, что в интуиции образы реального и ирреального являются *неразличимыми*¹⁵, поэтому в интуиции не может быть никакого различия между реальностью и нереальностью. Это становится дополнительным поводом провозглашения познавательной тотальности в крочеанской теории;

2) в интуиции такие интеллектуальные различия, какими являются категории *пространство* и *время*, также слиты воедино, и, как полагает Кроче, в противовес высказанному на этот счет мнению Канта¹⁶, в интуиции данные категории не выступают в качестве образований, играющих роль *formaliter*, или упорядочивающей формы, но только *materialiter*, т.е. ингредиентов. В связи с этим следует отметить, что в условиях провозглашенной со стороны Кроче тотальности познания его выступление против позиции Канта по меньшей мере странно, поскольку крочеанская аргументация возможности осуществления ряда интуиций, свершение которых, как полагается, может быть в одном случае лишь с учетом пространственности, а в другом – только временности, как случайных параметров, измерение которых в их действительности (т.е. констатирование данной пространственно-временной специфики созерцания как необходимой) является исключительно делом *последующей рефлексии*, а поэтому, как утверждает Кроче, «то, что интузируется в произведении искусства, есть *характер* или индивидуальная *физиономия* его, а не пространство и время» [1. С. 15].

В связи с этим возникает впечатление, что кантианская точка зрения перестает представлять какую-

либо ценность в лице крочеанской позиции только по причине сложности, которая якобы навязывается. На самом деле, суть не в простоте данных функций (пространство и время), а в том, что Кант в связи с этими категориями достаточно ясно выражает суть не научного или художественного познания, а познания *вообще* как своеобразного организма, имеющего свой механизм, реализующийся только при наличии *созерцания*. Согласно Канту, первый шаг познания состоит в данности предмета, а второй – в подведении этого предмета под понятие; стало быть, если Кроче настаивает на тотальности познания, то он не может отрицать имманентность познавательного механизма, называя его «делом последующей рефлексии» и допуская нечто, подлежащее самому созерцанию, которое уже входит в эту «последующую рефлексию», но с учетом того, что Кроче (равно, как и Кант) интенционирует свои интеллектуальные помыслы в одну и ту же область – познавательную. Соответственно, характеристикой «последующей рефлексии» скорее следует наделять крочеанские «характер» и «физиономию», нежели то, что, по сути, их фундирует – кантианское созерцание как начальную форму познавательного действия, и неважно, направлено оно на художественное произведение или на случайный предмет. Это имеет место в силу простой причины: в любом случае действие производится *человеком*, поэтому, является он художником или обычным человеком, созерцает произведение искусства или рисунок, нарисованный ребенком, – познавательная функция как общий для всех механизм действует во всех случаях одинаково.

В-третьих, интуиция не есть ощущение, поскольку для интуиции ощущение является своего рода материей, которая схватывается лишь в качестве формы, представляющей своеобразной границей, благодаря которой интуиции различаются между собой. Интуиция также не является ни ассоциацией, ни представлением, но ближе всего к интуиции, с точки зрения Кроче, подбирается именно *выражение*, которое, по его мнению, слито с интуицией, поскольку выражение (наравне с интуицией) является духовным *действием*. При этом хотя Кроче и сетует на то, что выражение традиционно заточено в рамки *словесного выражения*, однако известно, что выражения бывают и *несловесными* – это линии, цвета, звуки, и вполне очевидно, что данные несловесные выражения есть всего лишь *средства* выражения, поэтому не случайно, что Кроче, в поиске *смысла* понятия «выражение», обнаруживает его именно в качестве средства, которое «охватывает, таким образом, всевозможные обнаружения человека, – обнаружения оратора, музыканта, художника...» [Там же. С. 18], но никак не в виде *опытного* свершения, которое наделялось бы всеми характеристиками опыта – *целое* и *неделимое*. И хотя Кроче настаивает именно на такой характеристике выражения, способ этого выражения, напротив, проследживает зарождение некой абстракции: «Выражение представляет собой неделимое целое; имя и глагол не существуют в нем как таковые; это – абстракции, создаваемые нами одновременно с разрушением той единственной лингвистической реальности, которой является *предложение*» [Там же. С. 151].

В своем отношении к реальности точка зрения Кроче вполне созвучна позиции Р. Рорти, которую последний позднее выразил в своем известном восклицании – «Язык вездесущ!». Твердое намерение Кроче настоять на том, что интуиция есть выражение¹⁷, является весьма странным намерением именовать одно действие двумя разными словами, вернее, выражать неизвестное через неизвестное же, поскольку остается непонятным, что, в конечном счете, имел в виду Кроче, полагая интуицию в качестве чего-то общедоступного и общезначимого, ибо ясно, что взятая в таком виде, она свидетельствует только о том, что о ней (также как и об опыте) *ничего сказать*. И хотя Кроче пытается подменить интуицию фантазией, образом или, в крайнем случае, представлением, с учетом, «если под ним понимать нечто выделяющееся и всплывающее над психической массой ощущений...» [Там же. С. 17], и делает он это явно с целью заточения интуиции в «тюрьму познания», то в этом случае о ней, напротив, можно будет *сказать все, что угодно*, так как интуиция, приобретая познавательный статус и становясь интуитивным познанием, нивелирует последнюю возможность допущения чего-то, находящегося вне языка, а именно того, что всегда полагалось в качестве опыта. Надо признаться, что своим провозглашением познавательной тотальности Кроче исполняет свой творческий замысел, вместе с тем устанавливая и языковую тотальность. Аргументацией этому как раз и может послужить необычное на первый взгляд соединение интуиции и выражения, но если внимательно присмотреться к следующему высказыванию Кроче – «интуировать – *значит* выражать и *не значит* ничего другого (ни больше, ни меньше), как выражать» (курсив мой. – И.Н.) [1. С. 18], то становится понятно, что в данном случае именно обретение значения становится тем мостом, который Кроче прокладывает между *опытом* (интуиция¹⁸) и *языком* (выражение).

Таким образом, в настоящий период позиция Кроче является весьма актуальной, поскольку создает

контекст «глубокого затруднения» (термин Р. Коллинза) своей радикальностью в отношении взаимодействия языка и искусства даже на фоне лингвистического поворота. Вне всякого сомнения, главная роль здесь закрепляется за познавательной способностью, как известно, достаточно скандально зарекомендовавшей себя в истории философии в качестве такого человеческого превосходства, которое для самого же человека в итоге оборачивается «пожизненным тюремным заключением». В настоящее время такая позиция сильно контрастирует с назревшим и уже вступившим в свое право прагматическим поворотом, причем основная нагрузка в разночтениях между «лингвистическим» и «прагматическим» приходится на становление отношений, необходимо возникающих между языком и опытом, близким аналогом которых становятся соответственно история и искусство.

Неудивительно, что вопрос, фигурирующий в заголовке данной статьи, прокладывая себе путь через учение Кроче, похоже, так и не находит удовлетворительного ответа. А происходит это именно по причине объявленной Кроче тотальности познания, где идиллия совместного существования искусства, истории и языка не позволяет дать однозначный ответ на поставленный вопрос. Однако верно и то, что язык (как граница) все же имеет здесь явное преимущество, поскольку искусство, по словам самого Кроче, не справляется с поставленной задачей. К тому же, настаивая на познавательном контексте искусства, последнее можно без особых проблем представить в качестве «языка особого рода» (хотя, по правде говоря, такого рода характеристика уже порядком поднадоела). В результате история (равно как и искусство), оказавшись на задворках познания, настолько тесно срастается с языком, что буквально отождествляется с ним, оттесняя и затемняя собственную специфику так, что невозможно и слова сказать об истории или искусстве без того, чтобы не начать говорить о языке. Что ж, Рорти прав – «Язык всемогущ!».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В своем размышлении о различиях построения «наук о природе» и «наук о духе» В. Дильтей приходит к следующему выводу: «...в науках о духе осуществляется построение исторического мира. Таким образом выражением я обозначаю ту идеальную взаимосвязь, где имеет свое бытие объективное знание об историческом мире, которое последовательно расширяет свою сферу, основываясь на переживании и понимании. <...> Построение наук о природе определяется способом, каким дан их предмет, природа» [1. С. 133, 134].

² Как отмечает В. Виндельбанд, «специальные науки должны либо в качестве наук описательных и исторических устанавливать те суждения, которые приписывают данным в опыте предметам определенные (частью в данный момент наличные, частью постоянные) предикаты качества, состояний, деятельностей и отношений к другим предметам, либо в качестве наук объясняющих искать те общие суждения, из которых могут быть выведены как отдельные случаи все особые качества, состояния, виды деятельности и отношений отдельных вещей» [2. С. 43].

³ Согласно Кроче, «познание имеет две формы: оно является либо познанием интуитивным, либо познанием логическим; познанием с помощью фантазии или с помощью интеллекта; познанием индивидуального или познанием универсального; самих отдельных вещей или же их отношений; одним словом, является либо производителем образов, либо производителем понятий» [3. С. 11].

⁴ «Либо занимаются наукой... либо искусством. Если подводят частное под общее, то занимаются наукой, если представляют частное как таковое, занимаются искусством» (цит. по: [4. С. 441]).

⁵ В частности, применительно к истории и согласно Уайту, критерии истины в историю должны привноситься определенным знанием, благодаря которому могло бы быть сделано такое суждение, обращение которого к некой теории способствовало бы раскрытию того, «как функционирует “реальность”, знания о мире и в особенности знания о мире человеческих поступков, которое дало бы историку ощущение, что мир, представший перед ним как прошлое, *вероятно, был таким, как представилось ему*, а не таким, как *вообразил себе писатель*». Имеется в виду, что историк, вооруженный такого рода знанием о прошлом, тем самым имеет доступ к исторической истине, в отличие, например, от простого писателя, обращающегося к прошлому в своих рассказах [4. С. 447].

⁶ По мнению Б. Кроче, «различие между научным произведением и произведением художественным, то есть между фактом интеллектуальным и фактом интуитивным, заключается в том результате, в том различном эффекте, который имеется в виду каждым из них и определяет и подчиняет себе все отдельные части их, а не в этих отдельных частях, оторванных и рассматриваемых отвлеченно в изоляции друг от друга» [3. С. 13].

⁷ «В повседневной жизни на интуитивное познание ссылаются непрерывно. О некоторых истинах говорят, что их нельзя определить, что их нельзя доказать при помощи силлогизмов, что их нужно воспринять интуитивно... и, наконец, человек практики ведет жизнь интуиции в гораздо большей степени, чем жизнь размышлений» [3. С. 11].

⁸ Т. Хилл отмечает, что, с точки зрения Х. Уайтхеда, «в познании всегда имеется “трансцендентный элемент, характеризующий ту определенность, с которой наш опыт должен быть согласован”, и этот трансцендентный элемент не отождествляется полностью с элементом опыта» (цит. по: [5. С. 271]).

⁹ Это достаточно ясно показано у Л. Витгенштейна в его известной трактовке языка в качестве игры, которая может становиться разной всякий раз при смене правил: «Легко представить себе людей, развлекающихся на лужайке игрой в мяч. Начиная разные известные им игры, часть из них они не доводят до конца, бесцельно подбрасывают мяч, гоняются в шутку друг за другом с мячом, бросают его друг другу и так далее. И вот кто-то говорит: все это время они играли в мяч, при каждом броске следуя определенным правилам. А не случается ли, что и мы иногда играем, “устанавливая правила по ходу игры”? И даже меняя их – “по ходу игры”» [6. С. 118, 119].

¹⁰ В этом смысле на функцию «деления», которую язык демонстрирует всякий раз, как только полагает отличные между собой объекты, указывает, в частности, Д. Юм: «...всякие отличные друг от друга объекты могут быть различены, а всякие различимые объекты могут быть разделены мышлением и воображением. И мы можем прибавить, что эти положения одинаково истинны и в обратном порядке, то есть всякие доступные разделению объекты также и различимы, а всякие различимые объекты также и различны. Ибо, каким образом мы могли бы иметь возможность разделять то, что не различимо, или различать то, что не различно?» [7. Т. 1. С. 77, 78].

¹¹ Согласно Д. Юму, «общая идея линии, несмотря на все наши абстракции и [умственные] тонкости, при своем появлении в уме обладает точной степенью количества и качества...» [7. Т. 1. С. 78].

¹² По мнению Б. Кроче, «историчность знаменует собою не форму, а содержание: как форма она не отличается ничем от интуиции или эстетического факта. История не ищет законов и не образует понятий, – не производит ни интуиций, ни дедукций, – устремлена *ad narrandum*, *non ad demonstrandum* (к рассказу, а не доказательству (лат.). – И.Н.), – не построяет универсалий и абстракций, а полагает интуиции» [3. С. 36].

¹³ С позиции Б. Кроче, «чувства и впечатления силою слова переходят из темной сферы психики в ясность созерцательного духа» [3. С. 19]. И дальше, стремясь еще больше прояснить свою мысль, Кроче замечает: «Часть можно бывает услышать от людей, что у них в голове много важных мыслей, но они-де не умеют их выразить. В действительности, если бы они их имели на самом деле (т.е. в ясном виде. – И.Н.), они запечатлели бы их целым рядом красивых звучных слов и тем выразили бы их. Если при попытке их выразить мысли начинают улетучиваться или оказываются тощими и бедными, то это значит, что их вовсе не существовало, либо они были лишь тощими и бедными мыслями» [3. С. 19].

¹⁴ «Философские максимы, будучи вложены в уста какого-либо действующего лица трагедии или комедии, получают, благодаря этому, значение уже не понятий, а характеристик этих действующих лиц, совершенно так же, как красный цвет какой-нибудь нарисованной фигуры фигурирует в ней уже не как понятие красного цвета, присущее физике, а как характерный элемент этой фигуры» [3. С. 12].

¹⁵ «Интуиция есть нераздельное единство восприятия реального и простого образа только возможного» [3. С. 14].

¹⁶ Заметим, что И. Кант делил познание на *философское* – познание разумом *посредством понятий* – и *математическое* знание – познание *посредством конструирования* понятий; при этом последний вид познания он характеризовал в качестве *интуитивного*, а первый – *дискурсивного*, причем различие их полагал в форме. Однако философское познание, по мнению Канта, придерживается лишь общих понятий, тогда как интуитивное исходит из чистого созерцания, но не эмпирического, а априорного, т.е. по сути, вычленив сам способ, который и является конструированием понятий [8. С. 423, 424].

¹⁷ «Каждая подлинная интуиция и каждое подлинное представление есть в то же время и выражение» [3. С. 18].

¹⁸ Здесь имеет смысл обратить внимание на определение, которое, говоря об интуиции, дает Р. Декарт, поскольку, если внимательно вдуматься, данное определение весьма гармонично монтируется к понятию «опыт»: «Под интуицией я разумею не веру в шаткое свидетельство чувств и не обманчивое суждение беспорядочного воображения, но понятие ясного и внимательного ума, настолько простое и отчетливое, что оно не оставляет никакого сомнения в том, что мы мыслим, или, что одно и то же, прочное понятие ясного и внимательного ума, порождаемое лишь естественным светом разума и благодаря своей простоте более достоверное, чем сама дедукция...» [9. С. 36].

ЛИТЕРАТУРА

1. Дильтей В. Построение исторического мира в науках о духе // Собрание сочинений : в 6 т. М. : Три квадрата, 2004. Т. 3.
2. Виндельбанд В. Что такое философия? // Избранное: Дух и история. М. : Юрист, 1995. С. 22–58.
3. Кроче Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М. : Intrada, 2000.
4. Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе XIX века. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2002.
5. Хилл Т. Современные теории познания. М. : Прогресс, 1965.
6. Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы. М. : Гнозис, 1994. Ч. I. С. 75–319.
7. Юм Д. Трактат о человеческой природе // Сочинения : в 2 т. М. : Мысль, 1996. Т. 1. С. 53–655.
8. Кант И. Критика чистого разума. М. : Мысль, 1994.
9. Декарт Р. Правила для руководства ума // Сочинения. СПб. : Наука, 2006. С. 31–92.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 18 июня 2014 г.

THE BOUNDARY OF HISTORY: LANGUAGE OR ART?

Tomsk State University Journal. No. 386 (2014), 53–58. DOI: 10.17223/15617793/386/8

Nekhaeva Iraida N. Omsk State University (Omsk, Russian Federation). E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

Keywords: history; language; art; experience; knowledge; creativity.

The article contains a position that explains the historical conditions that limit the historical field by introduction of a historical analysis of certain differences between the language and the arts. Particular attention is paid to Croce's position serving as a strong counterweight to the other two points of view – Windelband's and Dilthey's – on the interaction of history, art and language unfolding in the cognitive field. In particular, Dilthey classifies history to the field of "sciences of the spirit" primarily to separate it from the field of physics and biology which, in his opinion, entirely belong to the field of "sciences of nature". Windelband stressed the unscientific nature of historical knowledge due to the difference of goals and intentions, historical knowledge being descriptive and scientific knowledge being nomothetic. Thus both positions proclaim the totality of cognitive activity in its relation to the strictly scientific field and to history, and even to the arts. According to the apt remark by Rorty, this situation argues the totalitarian language, or even more obvious – is a "linguistic prison" to any impression gained from the outside world. On the contrary, Croce, as it seems, struggles to resist this, when he mentions about no distinguishing between experience and language, art and history, art and language in an attempt to overcome the boundary between language and experience, placing language, history, and arts in the cognitive space. Gradually, he strengthens us in thinking about the possibility of presenting history as art and since the boundary between

them cannot be completely overcome (otherwise performance of cognitive activity would be impossible), art functions as a boundary. However, this leads to more internal contradictions arising from necessity and with further identification of intuition and expression, which leads Croce to a conclusion that intuition and expression are basically the same, for expression (along with intuition) is a spiritual action. This is even more confusing, since Croce neutralizes the specificity of the two distinct, in our opinion, actions, and explains their identification by a necessity for them to acquire meanings. This puts everything in its place, because it finally clarifies and allows to determine Croce's position as aggressive linguisticism.

REFERENCES

1. Dilthey W. *Sobranie sochineniy: V 6 t.* [Collected Works. In 6 vols.]. Translated from German. Moscow: Tri kvadrata Publ., 2004. Vol. 3.
2. Windelband W. *Izbrannoe: Dukh i istoriya* [Selected Works: spirit and history]. Translated from German. Moscow: Yurist Publ., 1995, pp. 22-58.
3. Croce B. *Estetika kak nauka o vyrazhenii i kak obshchaya lingvistika* [Aesthetics as the science of expression and as general linguistics]. Translated from Italian by V. Yakovenko. Moscow: Intrada Publ., 2000. 160 p.
4. White H. *Metaistoriya: istoricheskoe voobrazhenie v Evrope XIX veka* [Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe]. Translated from English. Ekaterinburg: UrSU Publ., 2002. 528 p.
5. Hill T. *Sovremennye teorii poznaniya* [Modern theories of cognition]. Translated from English. Moscow: Progress Publ., 1965.
6. Wittgenstein L. *Filosofskie raboty* [Works on philosophy]. Translated from German. Moscow: Gnozis Publ., 1994. Part 1, pp. 75-319.
7. Hume D. *Sochineniya v 2-kh t.* [Works. In 2 vols.]. Translated from English. Moscow: Mysl' Publ., 1996. Vol. 1, pp. 53-655.
8. Kant I. *Kritika chistogo razuma* [Critique of Pure Reason]. Translated from German. Moscow: Mysl' Publ., 1994. 591 p.
9. Descartes R. *Sochineniya* [Works]. Translated from French. St. Petersburg: Nauka Publ., 2006, pp. 31-92.

Received: 18 June 2014