

Краева Александра Геннадьевна, Михайлова Ирина Викторовна

РАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНСТИТУТИВЫ МУЗЫКАЛЬНО-МЫСЛИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

В статье дается эпистемологический анализ механизмов абстрагирования, репрезентации и моделирования в области художественной когнитивной практики с целью обнаружения интегративных взаимосвязей музыкального искусства с теоретико-познавательными параметрами науки. Актуальность исследования определяется общенаучной тенденцией роста самосознания на уровне философско-методологической рефлексии для обоснования стратегий когнитивной деятельности всего концептуального пространства современной культуры.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/8-1/26.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 8 (34): в 2-х ч. Ч. I. С. 118-121. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 168; 001.2

Философские науки

В статье дается эпистемологический анализ механизмов абстрагирования, репрезентации и моделирования в области художественной когнитивной практики с целью обнаружения интегративных взаимосвязей музыкального искусства с теоретико-познавательными параметрами науки. Актуальность исследования определяется общенаучной тенденцией роста самосознания на уровне философско-методологической рефлексии для обоснования стратегий когнитивной деятельности всего концептуального пространства современной культуры.

Ключевые слова и фразы: рефлексия; музыкальное искусство; научная рациональность; абстрагирование; репрезентация; моделирование.

Краева Александра Геннадьевна, к. филос. н.

Михайлова Ирина Викторовна, к. психол. н.

Ульяновский государственный университет

kraevalex@list.ru; 44Kd11@gmail.ru

РАЦИОНАЛЬНЫЕ КОНСТИТУТИВЫ МУЗЫКАЛЬНО-МЫСЛИТЕЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ[©]

Исследование выполнено в рамках Федеральной целевой программы «Научные и научно-педагогические кадры инновационной России» на 2009-2013 гг. Соглашение № 14.B37.21.0516.

Проблема взаимосвязи рациональной и нерациональной, дискурсивной и интуитивной компонент в когнитивной деятельности является одной из центральных в современной философии. Во многом это связано с фундаментальными изменениями, происходящими в современной теории познания. Отвлеченность традиционной гносеологии от антропологической, социокультурной размерности привела к осознанию необходимости её реформирования. Одним из способов преодоления неполноты теории познания являются исследования вненаучного знания. Как особые системы и виды знания исследуются обыденное, религиозное и мифологическое знание, изучаются магия, мистика, алхимия и астрология. И лишь небольшое количество работ посвящено выявлению параметров рефлексивности, познавательных функций и смыслов художественного творчества, логико-методологических оснований, рациональных особенностей искусства. Однако искусство как когнитивная система представляет собой структурно-семантическое запечатление посредством рефлексивных операций художественного мышления знания своего времени, пути познания и его предпосылок в мировосприятии, свойственных знаковым системам эпохи, в число которых входят «языки» искусства.

Можно ли назвать музыкальное искусство сферой действия рациональных рефлексивных механизмов, какова роль дискурсивного элемента в музыкальном мышлении, и что именно рационально организует его? Такой подход дает возможность вычленить единые формы организации различных сфер жизни, имеющих характер конститутивов в рамках каждой конкретной эпохи, понять закономерности изменения этих форм в период смены эпистемологической структуры эпох, провести сопоставление искусства с другими культурными явлениями и аргументировать сходство их характерных черт. Для современности актуальность поставленной проблемы заключается в дальнейшем расширении сферы эпистемологии областью искусства и в изучении рациональных механизмов, направляющих историю культуры в целом, поскольку природа знания, генезис и механизмы его развития – это основная проблема эпистемологии.

Эпистемология искусства уже не является новой областью исследований, однако нельзя не отметить значительную степень изолированности работ по данной тематике от приоритетных направлений и актуальных проблем общеполитического и общенаучного плана. Лишь сравнительно небольшое количество работ в отечественной литературе было посвящено выявлению гносеологической специфики и логико-методологических оснований искусства. Думается, одной из причин данного обстоятельства является особая специфичность и узкая методологическая направленность большинства теоретических трудов по искусствоведению, а также то, что философская проблематика искусства традиционно являлась предметом эстетики и рассматривалась в соответствии с методологическими установками этой дисциплины.

В силу известной обособленности искусствоведения от науки в целом, художественные когнитивные практики оказались лишь едва охваченными философско-методологической рефлексией. Довольно заметными в данной области являются работы А. Л. Андреева, Г. Л. Ермаш, А. Я. Зиса, Н. И. Киященко, Н. Л. Лейзерова, Б. С. Мейлаха и других исследователей, в которых сделаны попытки осуществления логико-методологического анализа искусствоведения, намечены пути теоретического решения вопроса о гносеологической специфике искусства в аспекте его своеобразия как особой формы интерпретации, познания окружающего мира. В работах Т. Адорно, В. С. Библера, В. Б. Вальковой, М. Вебера, Е. Н. Устюговой и других осуществляется настоящий поиск именно внеэстетических механизмов, которые должны объяснить причины и закономерности возникновения и существования искусства. Ряд исследователей второй половины XX века (М. Бэксандалл,

Э. Гомбрих, Г. Зедльмайр, Э. Панофский, А. Хаузер) в своих работах особое внимание уделили изучению эволюции произведений художественной культуры в контексте обнаружения системных связей искусства с конкретным типом культуры, своеобразием исторического сознания и психологии.

Нацеленность на постижение именно эпистемологических оснований феномена искусства в рамках гносеологии является достаточно ощутимой тенденцией в исследованиях Л. Г. Бергер, Б. Варга, П. П. Гайденок, Б. М. Галеева, О. Н. Даниловой, Дж. Кальоти, А. Н. Круглова, В. А. Лекторского, Е. Л. Фейнберга, Д. Р. Хофштадтера, Н. Швиндт-Гросса, К. Элжина. Следует подчеркнуть в них настойчивую тенденцию связывать при этом в единую логическую цепь дискурсивный и интуитивный элементы креативной деятельности субъекта, естественные науки и практику всего богатства художественной культуры, что иллюстрируется обоснованием таких взаимосвязей, как язык – музыка – математика, математика – изобразительное искусство – музыка и т.п. При этом анализ рациональных механизмов, функционирующих в данной области, осуществляется в опоре на методологические установки математических и естественных наук. Как следствие, одной из проблем эпистемологии искусства XX века стала проблема рационального подхода к изучению художественных феноменов, выражимых числом.

Посредством конструктивной деятельности художник формирует образ новой реальности – предметно-событийный мир, имеющий свои пространственно-временные координаты. Он выступает как результат идеального моделирования, являющийся органическим единством условности и конкретности, и имеет гносеологическое содержание, так как создается посредством идеальных действий и операций, целью которых является трансформация действительности и формирование определенных идеальных объектов. Поэтому процесс создания художественных произведений опосредован такими идеальными, общественно выработанными формами познавательной деятельности, как язык, категории логики, обобщение, абстрагирование, идеализация, моделирование, репрезентация, индивидуализация, метафоризация, аналогия, интерпретация [7, с. 249].

Раскрывая эпистемологические особенности художественного мышления, Г. Л. Ермаш отмечает, что различия между философским, научным и художественным типами мышления не абсолютны, что эти особенности обладают лишь модусом гетерогенности. Искусство – это процесс образного абстрагирования [6, с. 166]. Художественно-образная абстракция возникает на основе непосредственного восприятия объективной или субъективной действительности. Однако художественный образ, являющийся результатом абстрагирования в искусстве, является следствием мысленного обобщения первичных восприятий, рефлексии. При этом особенностью художественного абстрагирования является включение аксиологических, герменевтических, систематизирующих и конституирующих элементов, что и составляет его специфический уровень.

Эпистемологической особенностью процесса художественного абстрагирования является наличие образа-представления и собственно образа-репрезентанта. Образ-представление возникает как результат непосредственной реакции сознания на объект; образ-репрезентат, будучи вторичным образованием, выполняет функцию познания, обозначения, оценки воплощаемого объекта, и является рационально осмысленным результатом первичного восприятия. Обладая качеством «означаемости», суггестивной коммуникативностью, условной формализацией, образ-репрезентат абстрагирует восприятие, рационализирует его в форме образа-мысли. В этом заключается эпистемологическая особенность механизма художественного абстрагирования. В основе такого абстрагирования-отождествления лежит операция установления отношения эквивалентности с познаваемым в ходе художественной деятельности объектом: художник выделяет ряд основополагающих свойств, присущих воплощаемому объекту, путем операции отождествления соотносит их со спектром выразительных свойств искусства и создает художественный образ, который становится самостоятельной абстракцией, находящейся на более высокой ступени художественной рефлексии, чем объекты, от которых оно было абстрагировано. Примером может служить то, как известный французский композитор XX века А. Онеггер воплотил дух современной ему эпохи в образе «Pacific 231» – марки сверхмощного локомотива, развивавшего для того времени рекордную скорость – 120 км в час, что было данью идеям урбанизма – течения в искусстве, чрезвычайно популярного в 20-30-е годы XX века. Стремительный бег и мощь машин восхищали композитора с детских лет, но особую слабость он питал к локомотивам, модели их разновидностей коллекционируя и в зрелые годы. Дух современности под знаком прагматики и практицизма, со свойственным ему динамизмом, безоговорочной верой в научно-технический прогресс А. Онеггер воплощает посредством образа локомотива, чисто музыкальными средствами изображая динамизм равномерного (математически точного) нарастания скорости движения машины, одухотворяемой восторженным восприятием ее человеком.

Другой фундаментальной познавательной операцией, широко применяемой в музыкальном творчестве, является репрезентация, обозначающая процесс использования в познавательной деятельности посредников – знаковых систем, моделей, всевозможных «когнитивных артефактов». «Поскольку искусство есть деятельность по персонификации (одно представляется через другое), постольку в нем наличествует репрезентация. Это позволяет отличать искусство от других символических форм... Если наука задает порядок в вещах, а мораль – в поведении, то искусство – в восприятии» [5, с. 140]. Весьма существенным относительно когнитивных особенностей музыкального искусства является фундаментальный характер репрезентации, которая осуществляется при использовании посредников, «когнитивных артефактов» [9, с. 29]. Это обусловлено тем, что она встроена во все сферы познания через символические системы в языке, науке и искусстве, через понимание таких средств и перевод во внутреннюю духовную жизнь способов когнитивной практики.

Специфика музыкально-мыслительной деятельности обуславливает то, что операция репрезентации в музыкальном искусстве осуществляется посредством интонационных моделей – мысленных образований, которые

А. В. Славин условно именует «информационными системами» и определяет как «особые интегральные образы предметов действительности, возникающие в результате взаимодействия и взаимопроникновения чувственных представлений и соответствующих им понятий» [12, с. 186-187]. Такие образы являются мыслительными образованиями, в которых чувственные и рациональные компоненты знаний синтезируются в единый «сплав». Соответствие интонационных моделей таким мысленным образованиям усиливается благодаря тому, что в интонационной модели заключен семантический смысл, которым обладает музыкальный текст.

Говоря о существовании музыкальных оборотов с закреплённым значением, необходимо иметь в поле зрения и психологический аспект, который даёт основания рассматривать значение слова не только как единство мышления и речи, но и как единство обобщения и общения, коммуникации мышления [4, с. 51-52]. В свою очередь музыка, музыкальная речь – это средство социальной коммуникации, высказывания и понимания, а значит, музыкальная интонация, будучи эквивалентом единице словесной речи – слову, суммирует в себе коммуникативность и обобщение. Ярким примером репрезентативных моделей в музыкальном искусстве могут служить лейтмотивы – так называемые «ведущие мотивы», краткие музыкально-интонационные обороты, выполняющие функцию обозначения определённого объекта, явления, эмоции или отвлечённого понятия. Р. Вагнер в области музыкального искусства является создателем и разработчиком драматургии, основанной на целой системе лейтмотивов.

Особое место в современном научном познании, инженерно-техническом творчестве занимает метод моделирования. Искусство XX века явилось адекватным ответом на переход культуры, тесно связанной с естественнонаучными открытиями, к культуре электронных коммуникаций, в основе которых лежат системы взаимодействия знаковых средств и информационных моделей. В области музыкального искусства субъект художественного творчества оперирует так называемыми воображаемыми, или знаково-интонационными моделями, представляющими собой знаковые образования или когнитивно-слуховые построения. Любое произведение искусства, в том числе и музыкальное, рассматривается как носитель информации, которая закодирована с помощью языковых средств, отражающих специфику конкретного вида искусства. В XX веке тенденция к информационной изоляции – шифровке смысла, не лежащего на поверхности, – проявляется во всех видах искусства: музыке, живописи, поэзии, литературе [11, с. 114]. Динамичная инновационность художественной культуры XX века во многом обусловлена демонстративным отказом от канонической системы мышления, благодаря чему художники получили исключительное право на эксперимент. Если классическая музыка базировалась на тональном мышлении и существовала в мире, организованном по законам строгой упорядоченности, то современная музыка характеризуется индивидуализацией всех языковых средств – мелодии, гармонии, ритма, тембра, динамики, фактуры, что порождает неограниченные возможности выбора информационного кода. Рациональные коды XX века базируются, как правило, на вариационности, которую отличает аналитический тип мышления. Эксперименты, в основе которых лежит принцип преобразования правил, находит наиболее яркое воплощение в серийной технике написания музыкальных произведений композиторов нововенской школы А. Шёнберга, А. Берга и М. Веберна. При этом в основе композиции лежит «серия» – количественно фиксированный набор звуков, на конструктивных преобразованиях с которой строится всё музыкальное произведение. При этом каждый музыкальный элемент может качественно преобразовываться не только путём простых переносов, отражений или вращений, но видоизменяться комбинированно, что связано с изменениями основного конструкта не только по высотной оси – в композиционном пространстве, но и по временной, путём переноса в другую систему координат.

Говоря о когнитивной операции моделирования в музыкально-художественной практике, нельзя обойти проблему интегративной взаимосвязи музыкального искусства и математики – феноменов, предлагающих различные и во многом противоположные друг другу пути познания, что в истории науки и привело к их обособлению. Наукой о числах в древности называли музыку. Математика дала ответ на вопрос о том, какие тоны следует положить в основу музыкальной шкалы. Здесь речь идет об алгебре иррациональных величин и теории логарифмов. Около 1700 г. немецкий ученый и музыкант А. Веркмейстер предложил логарифмически равномерную шкалу из двенадцати звуков и создал первое фортепиано с таким строем [14, с. 64-77]. С тех времен композиторы сочиняют музыку по единой системе. Природные закономерности звучания музыкального звука – натуральный акустический ряд гармоник и деление звукового диапазона на консонансные гармонические интервалы кварты-квинты или октавы (периоды звуковисотной симметрии, образуемые первыми сильнейшими тремя гармониками, причем кварты-квинты ближе к диапазону человеческой речи) соответствуют спектрам и частотам электромагнитного излучения. Таким образом, структура акустического ряда, собранная и упорядоченная в музыкальном звукоядре по законам симметрии, наглядно – клавиатура рояля – служит основой для создания бесконечного числа форм и конструкций разного уровня в музыке подобно симметрии единообразной энергетической структурной основы, образующей качественное многообразие систем существования материи разного уровня.

Возможности музыки неисчерпаемы, а союз музыки и математики преподносит все новые сюрпризы, что особенно наглядно проявляется с середины XX века [1; 8; 10; 13]. Если прежняя гармоническая структура музыки опиралась на рациональность, свойственную последовательному ряду эпох и стилей, то современная звукоорганизация – это бесконечный лабиринт, отражающий тип современного мышления – изменчивого и непостоянного. Л. Витгенштейн очень метко определяет облик современного художественного языка как старинный город, представляющий собой лабиринт маленьких улочек и площадей, старых

и новых домов, с пристройками в стиле разных эпох. И все это в окружении множества районов с прямыми улицами регулярной планировки и стандартными домами [3, с. 87].

Музыкальное искусство традиционно оперирует интонационно-математическими и звуковыми моделями, которые можно определить как абстрактную систему, состоящую из совокупности звуков, множеств и отношений между множествами и их элементами. При этом может существовать известная согласованность между моделью и соответствующим «фрагментом действительности», воплощаемого в художественном произведении (наглядным примером тому служит полифоническое письмо, характеризующееся строгой нормативностью изложения). В композиционных техниках XX века, отмеченных повышенным вниманием к формально-логической компоненте, метод самодовлеющего выявления концептуальных моделей художественного мышления становится ведущим. При этом звуковая или интонационно-математическая модель излагается аксиоматически, а композиция музыкального произведения строится на использовании художественных принципов и приемов инверсии – принципа переворачивания, «перелицовывания», иронии, утверждающей плюралистичность мира и человека, игры симметриями и диссимметриями и т.д. (серийная, сонорная техники, пуантилизм).

Анализ когнитивных операций идеализации, абстрагирования, моделирования и репрезентации в области музыкального искусства позволяет утверждать, что, сохраняя свои специфические черты, художественное мышление функционирует в соответствии с закономерностями общей мыслительной деятельности и является отражением общекультурной эволюции познания. Понимание и конструирование окружающего мира в искусстве – измерение, таящее в себе существенный пласт знания о нем, эволюционная динамика которого действительно обнаруживает синхронность общекультурных парадигмальных характеристик. Думается, именно эпистемологическим исследованиям искусства предстоит восполнить ту пропасть, которая привела к устойчивому обособлению данной сферы культуры от науки в целом, и заполнить многочисленные концептуальные «провалы» между дискурсивными и интуитивными, рациональными и эмпирическими компонентами когнитивной деятельности человека.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / вст. ст. и коммент. Е. И. Орловой. Л.: Музыка, 1971. Книги первая и вторая. 376 с.
2. Вартофский М. Модели. Репрезентация и научное понимание / пер. с англ.; общ. ред. и послесл. В. Н. Садовский, И. Б. Новик. М.: Наука, 1988. 506 с.
3. Витгенштейн Л. Философские исследования // Новое в зарубежной лингвистике. М.: Наука, 1985. Вып. 14. Лингвистическая прагматика. С. 74-132.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / предисл. А. Н. Леонтьев; коммент. Вяч. В. Иванова. Изд-е 3-е. М.: Искусство, 1986. 572 с.
5. Грязнов Б. С. Логика. Рациональность. Творчество. М.: Наука, 1982. 256 с.
6. Ермаш Г. Л. Искусство как мышление. М.: Искусство, 1982. 278 с.
7. Лекторский В. А. Проблемы гносеологии искусства // Теория познания: в 4-х т. М.: Мысль, 1991. Т. 2. Социально-культурная природа познания. С. 245-264.
8. Лосев А. А., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М.: Искусство, 1965. 374 с.
9. Микешина Л. А., Опенков М. Ю. Новые образы познания и реальности. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 1997. 240 с.
10. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века: семиотические проблемы исследования // Музыкальная академия. 2008. № 2. С. 114-142.
12. Славин А. В. Наглядный образ в структуре познания. М.: Политиздат, 1971. 271 с.
13. Хофштадтер Д. Р. Гёдель, Эшер, Бах: эта бесконечная гирлянда. Самара: Изд. дом «Бахрах-М», 2000. 752 с.
14. Шерман Н. С. Формирование равномерного-темперированного строя. М.: Музыка, 1964. 120 с.

RATIONAL CONSTITUTIVES OF MUSICAL-THINKING ACTIVITY

Kraeva Aleksandra Gennad'evna, Ph. D. in Philosophy

Mikhailova Irina Viktorovna, Ph. D. in Psychology

Ul'yanovsk State University

kraevalex@list.ru; 44Kd11@gmail.ru

The authors give the epistemological analysis of the mechanisms of abstracting, representation and modeling in the sphere of artistic cognitive practice with the purpose to reveal the integrative interrelation of music art and the theoretical-cognitive parameters of science, and determine the topicality of the research by the general scientific tendency of self-consciousness growth at the level of philosophical-methodological reflection for the substantiation of the cognitive activity strategies of the whole conceptual space of contemporary culture.

Key words and phrases: reflection; music art; scientific rationality; abstracting; representation; modeling.