

Кульбижеков Виктор Николаевич

ВИДЫ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ, ИХ ОБЩНОСТЬ, ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

В статье рассматривается творческое мышление, которое включает в себя художественное и научное, имеющие много общего. Художественное мышление, как всякое творческое мышление, протекает в движении мысленных экспериментов и создает звуковые конструкции и модели, способные вывести слушателя на уровень философских обобщений. Подчеркивается, что музыка эволюционирует в результате взаимодействия с другими формами общественного сознания, а мысленный эксперимент, принципами которого пользовались философы со времен античности, объединяет различные виды творческого мышления.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/20.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2015. № 12 (62): в 4-х ч. Ч. IV. С. 92-94. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/12-4/

© 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: hist@gramota.net

УДК 85.31

Философские науки

В статье рассматривается творческое мышление, которое включает в себя художественное и научное, имеющие много общего. Художественное мышление, как всякое творческое мышление, протекает в движении мысленных экспериментов и создает звуковые конструкции и модели, способные вывести слушателя на уровень философских обобщений. Подчеркивается, что музыка эволюционирует в результате взаимодействия с другими формами общественного сознания, а мысленный эксперимент, принципами которого пользовались философы со времен античности, объединяет различные виды творческого мышления.

Ключевые слова и фразы: мысленный эксперимент; музыкальное мышление; принцип диалектической логики; тематизм; художественное мышление; структурирование; моделирование.

Кульбижеков Виктор Николаевич, к. филос. н.

Сибирский федеральный университет

oolam@yandex.ru

ВИДЫ ТВОРЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ, ИХ ОБЩНОСТЬ, ПУТИ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ[©]

Творческое мышление – наиболее общая категория, в отдельных случаях употребляемая в качестве синонима к понятию мышления вообще. Действительно: коль скоро результат любого акта мышления есть открытие, изобретение нового, осознание различных аспектов мира (Универсума) и мира как целого, а также осознание человеком самого себя, то акт мышления, безусловно, творческий акт. Творческий подход имеет определяющее значение, как в научной, так и в художественной деятельности. Понятия «художественное мышление», «научное мышление» объединяет их творческий характер, они существуют не изолированно, а взаимодействуют и частично встраиваются друг в друга.

Однако в художественном мышлении особое значение имеет его перцептивно-чувственная основа, которая по мере развития, усложнения рассудочной деятельности также подвергается изменениям и трансформациям в сторону большей детализации и дифференциации [7]. Чувственные ощущения, вызванные потребностями художественного мышления, сопровождаются механизмом рефлексии, в результате которой происходит тщательная классификация полученных чувственных ощущений в определенную субординационную систему, что приводит к дальнейшему развитию потенциальных возможностей художественного мышления.

Отметим, что механизм рефлексии невозможен вне интеллектуальной мыслительной активности, в результате чего возникает феномен так называемой «вторичной чувственности». Особенность его состоит в том, что в нем в диалектическом единстве представлен сплав чувственности и рациональности. Возникая в процессе творческой интеллектуально-мыслительной деятельности, «вторичная чувственность» обладает значительным гносеолого-эвристическим потенциалом, вовлекая в игровое пространство художественной, творческой деятельности также и реципиента. Следовательно, в художественном мышлении необходимо обратить особое внимание на чувственный аспект как результат работы рациональных механизмов мышления [6].

Поэтому эстетическая категория «художественное», применяемая к процессу и результату творчества в искусстве, охватывает не только интеллектуальные мыслительные процессы, но и вбирает в себя как бессознательные, подсознательные, интуитивные, так и рациональные аспекты. Существуют художественная интуиция, художественное озарение, инициируемые внепонятийными, внелогическими механизмами.

Любая художественная деятельность для того, чтобы опредметиться, воплотиться в определенном художественном произведении, стать артефактом, требует использования «логогенных» конструкций, в обязательном порядке содержит в себе логический интеллектуальный аспект, являющийся продуктом мышления.

Музыкальное мышление – одна из разновидностей художественного мышления, в котором мысль выражена в чистых звуках вне соотнесенности с артикуляционными, вербальными средствами выражения. Музыкальное мышление пользуется как эмпирическими, так и теоретическими средствами самоосуществления, построения звуковых моделей в профессиональной композиторской деятельности. Так, в музыкальном искусстве Нового времени композиторы стали использовать механизмы мысленного эксперимента, являющегося по существу операцией теоретической. Только в акте творческого мышления возможно, как считает В. С. Библер, открытие новых законов, выведение новых понятий, разработка новых теорий и идей [1]. Философ пишет: «... в XX веке <...> особенное понятие мысленного эксперимента получает всеобщее логическое значение <...> Это не специфический “прием” физика, но определение сути каждого живого понятия, каждого акта умственной деятельности» [2, с. 196]. В музыкальном мысленном эксперименте создаются аудиальные (и в то же время, визуально наглядные, опредмеченные в знаковой системе) звуковые конструкции, звуковые модели, через которые проявляется целостный, чувственно ощущаемый и воспринимаемый художественный образ. В движении мысленных экспериментов формируется не формальная, а содержательная логика, которая отражает процессы развития внутренней противоречивости явлений, перехода одного явления в другое.

Согласно определению Г. В. Ф. Гегеля, искусство есть чувственное познание идеи, сущности [5, с. 15]. Музыкальное искусство в этом смысле не исключение. Только через чувственно-интеллектуальное понимание-

переживание музыка способна вывести на уровень широких философских обобщений. Так, во вступлении к «Тристану и Изольде» Р. Вагнер неразрешенностью диссонансирующих аккордов создает колористический эффект, осмысливая который, реципиент выходит на эстетико-философский, мировоззренческий уровень. В данном случае прием эллипсиса (цепочка неразрешенных диссонансов) выражает романтическое стремление к трансцендентному идеальному началу и одновременно рефлексивному сознанию недостижимости этих идеалов. Таким образом, конкретный композиторский прием порождает определенное семантическое поле смыслового значения. Понять этот прием возможно через чувственное осознание диссонанса как диссонанса. Здесь он становится главным носителем красоты, прекрасного в эстетическом аспекте и как бы излучает «красоту» (момент тяготения, дрящегося и не имеющего разрешения) в процессе трансляции смысла реципиенту. Этот момент чрезвычайно важен, поскольку, как правило, духовный и материальный слои действительности рассматриваются дифференцированно, хотя и постоянно сопоставляются, но как две независимые субстанции. Эстетика романтизма во многом основана на идее невозможности достижения идеала в реальной жизни, и, вследствие этого, несмотря на богатство внутреннего мира романтического героя, ощущается присутствие внутреннего психологического напряжения, устремленности в вечное и бесконечное. На материальном уровне такая тенденция выражается в неразрешенности аккордов (эллипсисы, отсутствие тоники), то есть внимание слушателя переключается на состояние тяготения, воплощенное гармоническими средствами. В музыкальной форме («телесное») состояние неразрешенности, тяготения, романтического порыва, превалирование текучих, непрерывных построений инициируется и поддерживается на материальном уровне. Здесь напрямую, наглядно проявляются взаимосвязанность, взаимодействие и проявление «духовного» через «телесное».

В какой степени корректно говорить о том, что музыкальное мышление осуществляется в движении мысленных экспериментов? Прежде всего, отграничим объект исследования временными и территориальными рамками. Речь идет о применимости категории «мысленный эксперимент» к европейской музыкальной культуре Нового времени. Новое время в западной культуре открывается эпохой изобретений. В естествознание XVII века Г. Галилей вводит и теоретически разрабатывает категорию «воображаемый эксперимент» [3]. Но несколько ранее в музыке XVI и начала XVII в. операционные механизмы мысленного эксперимента проявляются и выкристаллизовываются в таких музыкальных формах, как инвенция и fuga. К середине XVII и началу XVIII в. мысленный эксперимент в музыке достигает своего расцвета [8]. Категорией, наиболее адекватно соотносимой со складом музыкального мышления данной эпохи, культуры, является тематизм – одно из основных средств организации музыкального мышления европейской музыкальной традиции Нового времени. Каждой исторической эпохе соответствует определенный «тип конструкции», распространяемый на все виды искусства – «мировосприятие своей эпохи», единые законы мышления данной эпохи. Музыка эволюционирует в результате взаимодействия с другими формами общественного сознания, и в построении художественного образа опосредованно выявляется влияние научных открытий, поскольку и научные, и философские знания есть элемент культуры.

Если Г. Галилей оперировал понятием бесконечного числа, бесконечного пространства, открыл закон инерции движения, то в искусстве уже в эпоху Возрождения, то есть ранее научных революций (в Италии с XIV века) осуществляется кардинально новое освоение художественного пространства, в том числе и в музыкальной композиции. Позже, в эпоху барокко, развивается жанр фуги, теснейшим образом связанный с непрерывностью движения музыкальной ткани. Диалектика и ее законы, разработанные Г. В. Ф. Гегелем, в наиболее явленном виде представлены бетховенской диалектической концепцией сонатно-симфонического цикла.

На уровне мыслительных процессов научное и музыкальное мышление имеют много общего: творческий характер, моделирование, взаимосвязанность и трансформация структурного, понятийного и образного мышления, диалектика рационального и эмоционального. И главное: в музыкальном мышлении Западной Европы в традиции Нового времени в обязательном порядке присутствует операция рационально-теоретического (научного) мышления, а именно – мысленный эксперимент с содержательной диалектической логикой. Безусловно, на уровне языковых средств выражение научного и музыкального мышления имеет свою специфику, но реально, как это ни парадоксально, они не существуют изолированно друг от друга.

Список литературы

1. Библер В. С. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М.: Политиздат, 1975. 270 с.
2. Библер В. С. Творческое мышление как предмет логики // Научное творчество / под ред. С. Р. Микулинского, М. Г. Ярошевского. М.: Наука, 1969. С. 167-220.
3. Галилей Г. День третий. О естественно-ускоренном движении // Галилей Г. Избранные труды: в 2-х т. М.: Наука, 1964. Т. II. Беседы и доказательства, касающиеся двух новых наук. С. 248-254.
4. Галилей Г. Избранные труды: в 2-х т. М.: Наука, 1964. Т. I. Звездный вестник. Диалог о двух системах мира. 639 с.
5. Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике: в 2-х т. Изд-е 2-е, стереотип. СПб.: Наука, 2007. Т. II. 602 с.
6. Кульбижеков В. Н. Понятие в музыке как синтез чувственного и рационального // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 4 (30). Ч. 2. С. 96-100.
7. Кульбижеков В. Н. Рациональное и интуитивно-бессознательное в музыкальном творческом процессе // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. № 10 (48). Ч. 2. С. 122-126.
8. Кульбижеков В. Н. Рациональные основания музыкального творчества. Механизмы мысленного эксперимента в классической западноевропейской музыке Нового времени. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013. 200 с.

KINDS OF CREATIVE THINKING, THEIR GENERALITY, WAYS OF INTERACTION

Kul'bizhekov Viktor Nikolaevich, Ph. D. in Philosophy
Siberian Federal University
oolam@yandex.ru

The article examines creative thinking, which includes artistic and scientific ones having a lot in common. Artistic thinking as any creative thinking takes place in the movement of thought experiments and creates sound constructions and models that are able to raise the listener to the level of philosophical generalizations. The paper emphasizes that music evolves as a result of interaction with other forms of public consciousness, and thought experiment, the principles of which philosophers have been using since ancient times, unites various kinds of creative thinking.

Key words and phrases: thought experiment; musical thinking; principle of dialectical logic; themes comparison in music; artistic thinking; structuring; modeling.

УДК 930

Исторические науки и археология

В статье дана обобщенная характеристика мнений современников доктора исторических наук, профессора Казанского императорского университета Ивана Николаевича Смирнова (1856-1904) о его историко-этнографических очерках, посвященных финно-угорским народам Поволжья и Приуралья, – «Черемисы» (1889), «Вотяки» (1890), «Пермяки» (1891) и «Мордва» (1895). На основе анализа взглядов ученых – историков, филологов, этнографов – автор дает обобщенную характеристику вклада исследователя в изучение данных народов. Свои мнения они отразили в рецензиях на книги и некрологах, посвященных памяти И. Н. Смирнова.

Ключевые слова и фразы: финно-угорские народы; И. Н. Смирнов; мордва; мари; удмурты; дореволюционная историография; Поволжье; Приуралье.

Кутасова Валентина Евгеньевна, к.и.н., доцент
Марийский государственный университет
Vkutasova@mail.ru

**ТРУДЫ И. Н. СМИРНОВА О ФИННО-УГРАХ ПОВОЛЖЬЯ
И ПРИУРАЛЬЯ В ОЦЕНКАХ СОВРЕМЕННОКОВ[©]**

*Статья выполнена в рамках проекта РГНФ № 15-11-12002
«Финно-угорские народы Поволжья в исследованиях дореволюционных исследователей».*

Иван Николаевич Смирнов (1856-1904), доктор исторических наук, профессор Казанского императорского университета, родился в семье священника Аринской церкви Моркинской волости Царевкокшайского уезда Казанской губернии (ныне Моркинский район, Республика Марий Эл). Он закончил духовное училище и семинарию, историко-филологический факультет университета в Казани, где был избран профессорским стипендиатом [25, с. 162].

Предметом его исследования стала история южных славян. Будучи уже ученым с большим опытом в исследовании славян и автором публикаций [20-22], он стал изучать народы Поволжья и Приуралья. Итогом стали историко-этнографические очерки «Черемисы» (мари) (1889) [26], «Вотяки» (удмурты) (1890) [17], «Пермяки» (1891) [22] и «Мордва» (1895) [18].

Цель статьи – рассмотреть и обобщить мнения дореволюционных исследователей – современников И. Н. Смирнова о его монографиях, которые были опубликованы в печати сразу после выхода в свет данных книг.

Интерес ученого к исследованию инородцев появился под влиянием лектора Дерптского университета М. П. Веске (1843-1890). В течение семи лет была проведена колоссальная работа. Профессор развернул плодотворную деятельность по изучению истории финно-угров – черемисов, мордвы, вотяков и пермяков. И. Н. Смирнов тщательно готовился к поездкам – изучал литературу о народах. Автор выдвинул следующую задачу: «необходимость научно систематизировать материалы, собранные предыдущими исследователями» [6, с. 669].

Для знакомства с историей, бытом народов по поручению историко-филологического факультета университета были предприняты выезды в Казанскую, Вятскую, Пермскую, Уфимскую, Нижегородскую, Костромскую губернии, где И. Н. Смирнов изучал черемис. К вотякам выезжал – в Слободской, Глазовский, Малмыжский, Сарапульский и Бирский уезды Вятской и Уфимской губерний, к пермякам – в Чердынский и Соликамский уезды Пермской губернии, к мордве – в Нижегородскую, Пензенскую и Тамбовскую губернии [1, с. 2-3; 4, с. 27-28; 6, с. 668; 16, с. 286]. И. Н. Смирнов ездил в экспедиции вместе с хранителем музея отечествоведения университета П. В. Траубенбергом и лектором финских наречий М. П. Веске [16, с. 286].

Историко-этнографические очерки были опубликованы в Известиях общества археологии, истории и этнографии при Казанском императорском университете в 1889-1895 гг., а потом были изданы отдельными