

Кульбижеков Виктор Николаевич

СТАНОВЛЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В МУЗЫКЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В статье рассматривается актуальная проблема чувственного и рационального в музыкальном искусстве, а также вопросы взаимодействия научного и художественного познания мира. Автор развивает мысль о взаимосвязи и неразделимости этих сфер человеческой деятельности, связанных, по его мнению, и таким инструментом познания, каким является мысленный эксперимент. Операции мысленного эксперимента рассматриваются как рабочие механизмы музыкального искусства Нового времени. В статье подчеркивается аналогичность многих операций мысленного эксперимента в музыке и науке, что доказывает общность мыслительных процессов в естествознании и художественном творчестве.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/12-3/24.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2013. № 12 (38): в 3-х ч. Ч. III. С. 108-111. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/12-3/

© 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 1

Философские науки

В статье рассматривается актуальная проблема чувственного и рационального в музыкальном искусстве, а также вопросы взаимодействия научного и художественного познания мира. Автор развивает мысль о взаимосвязи и неразделимости этих сфер человеческой деятельности, связанных, по его мнению, и таким инструментом познания, каким является мысленный эксперимент. Операции мысленного эксперимента рассматриваются как рабочие механизмы музыкального искусства Нового времени. В статье подчеркивается аналогичность многих операций мысленного эксперимента в музыке и науке, что доказывает общность мыслительных процессов в естествознании и художественном творчестве.

Ключевые слова и фразы: операции мысленного эксперимента; чувственное и рациональное; идеализированный предмет; эстетическая деятельность; научное и художественное познание; моделирование; экстраполяция.

Кульбижеков Виктор Николаевич, к. филос. н.

г. Красноярск

oolam@yandex.ru

СТАНОВЛЕНИЕ РАЦИОНАЛЬНЫХ ЭЛЕМЕНТОВ В МУЗЫКЕ НОВОГО ВРЕМЕНИ[©]

Исследование музыкального искусства как одной из форм рождения, невербальной обработки, хранения и передачи информации представляется одной из важнейших задач, стоящих перед эстетикой. Особенно актуальным является обнаружение тех процессов, тех операционных механизмов, которые инициировали создание музыкального произведения, то есть сам процесс становления артефакта, кристаллизации музыкальных форм, что, как правило, оставалось за рамками эстетики и философии при анализе музыкальных сочинений. Искусство, и особенно музыка, дают возможность понять и прочувствовать глубинные основания культуры своего времени, подводят к осознанию скрытой, неявленной сущности вещей и явлений. Музыка в этом отношении представляет исключительную ценность, так как многие невербализованные, латентно протекающие процессы являются основанием, во многом формирующим эстетическое сознание современного общества. Именно этим вызвано стремление к исследованию оснований музыкального искусства, выявлению операционных механизмов творческой деятельности, а именно исследование феномена мысленного эксперимента. Во все времена взаимодействие научного знания, научной картины мира с миром искусства имело неоднозначный характер. Существовали точки зрения, не только противопоставлявшие эти две сферы духовного опыта человечества, но и стремившиеся кардинально подменить одной из этих сфер целостность человеческого познания мира.

Вместе с тем не подлежит сомнению, что наука и искусство не просто сосуществовали и сосуществуют в едином культурном пространстве, но во многом взаимозависимы и неразделимы, так как развитие, изменения в одной сфере неизбежно влечет качественные сдвиги, изменения и преобразования в другой. Это положение, хотя и вызывает до сих пор неоднозначную реакцию, отнюдь не ново, но представляемое лишь в качестве декларации, не в состоянии убедить противников этой точки зрения в правильности подобной трактовки взаимодействия искусства и науки. Следовательно, требуются конкретные доказательства их взаимосвязи и взаимодействия.

Казалось бы, трудно найти более далекое и даже противоположное друг другу, чем мир музыки и науки. Наука строга, теоретична, основана на экспериментальных данных и точных расчетах, обращена к разуму человека, требует строгой логики, развитой системы доказательств. Музыка обращена к душе человека, к его чувствам, она всегда являет собой нечто эфемерное, сторонящееся строгих определений, все время ускользающее от точных дефиниций, исполнена чувств, порыва, страсти, способна вызвать бурю эмоций в душе человека и даже преобразить его. Однако эти сферы связывает нечто общее, неотделимое ни от музыки, ни от естественнонаучного знания. И это общее – их математическая основа. Действительно, для естественнонаучного знания справедливым является положение, согласно которому степень научности определяется уровнем и качеством информационно-математических операций и выводов. Однако хорошо известно, и не только специалистам, что и музыка немаловажна вне своей числовой, математически выверенной основы.

Не только А. С. Пушкин отмечал связь алгебры и гармонии, но, согласно В. А. Апрелевой, «создание гармонии самим Моцартом опиралось на «алгебру» законов строения музыкальной ткани: не случайна близость музыки к математике, осознанная в глубокой древности пифагорейцами, закрепленная в христианской теологической концепции — «ми свободных искусств» и сохраняющаяся на последующих этапах истории музыкальной литературы. Очевидно, математическое начало принципиально неустранимо из музыкального творчества в силу его метроритмической и строгой звуковысотной организованности» [1, с. 348]. Действительно, поражает огромная сложность музыкальных структур, невозможная без ярко выраженной числовой, математической основы, проявляющейся как на микро, так и на макроуровне.

Некоторые исследователи подчеркивают не простую взаимозависимость искусства и науки, заключающуюся в том, что достижения научно-технического прогресса не только бывают востребованы в мире художественного творчества и способствуют рождению новых видов искусства (фотография, кино, компьютерная графика, электронная музыка), но и то, что различные достижения в искусстве нередко инициируют научные открытия. Ярким доказательством этого положения является высказывание академика В. И. Вернадского:

«Некоторые части современного научного мировоззрения были достигнуты не путем научного искания или научной мысли – они вошли в науку извне: из религиозных идей, из философии, из общественной жизни, из искусства... Так, столь общее и древнее стремление научного мирозерцания выразить все в числах, искание кругом простых числовых отношений проникло в науку из самого древнего искусства – из музыки» [4, с. 241].

Рациональные механизмы в естественнонаучных исследованиях и в музыке Нового времени – вот то, что сближает и объединяет творческую деятельность ученого и художника. Рациональные механизмы, а именно элементы мысленного эксперимента, впервые появляются в музыке Нового времени. И это обусловлено рядом причин, и прежде всего бурным развитием научного знания. Востребованность научных разработок была подготовлена всей эпохой Возрождения с его антропоцентризмом, в определенной степени становлением секуляризаторского варианта культуры, профанацией и обмирщением ряда сакральных, культовых основоположений, внедрением светских мотивов в культовую живопись и скульптуру. Великие географические открытия требовали более совершенных способов мореплавания и навигации, внедрения инновационных технологий в области военной техники для захвата и колонизации новых земель. Раскол внутри католицизма и образование многочисленных протестантских деноминаций привели к качественному переосмыслению роли и предназначения человека в мире, что также способствовало новому витку и в социальной сфере, интенсификации товарно-денежных отношений, вместе с достижениями науки приведших к развитию промышленного производства и его философскому обоснованию.

Эти изменения не могли не повлиять и на мир музыки. Дух эпохи проявляется не только в устных или печатных декларациях, но, что гораздо более важно, и в невербальной сфере посредством языка искусства. Несмотря на то, что в ряде исследований, в частности, в труде А. Ф. Лосева «Эстетика Возрождения» [5], выявлена органическая впаиванность и слитость сознания средневековой культуры и Ренессанса, необходимо, не противопоставляя эти две эпохи, признать, что, по крайней мере, в искусстве Ренессанс качественно отличается от эпохи Средневековья. Выражается это в изобретении искусством Возрождения новых художественных форм, новых способов компоновки и структурирования художественного материала, появлении новых жанров и стилей, в значительном усложнении музыкальных форм.

Все эти изменения и изобретения обусловлены новыми содержательными моментами, вытекающими из особенностей сознания человека Возрождения. Во-первых, значительно расширяется жизненное пространство, область обитания европейского человека за счет колоний Нового света; во-вторых, расширяются области применения способностей человека, так как он вынужден осваивать новые технические специальности, работать с новыми механизмами, быть отдельным звеном в единой цепи технологического процесса; в-третьих, значительно более свободным, но и более опасным, прежде всего для самого человека, становится его мышление, так как он все более самонадеянно пытается экспериментировать не только в отношении продуктов «второй природы», но и в отношении сознания «ближнего своего».

Все это требовало новых механизмов познания человеком себя и окружающего мира, требовало новых форм и методов изучения и отражения действительности. Не случайно именно в XVII веке, в Новое время, в естествознании стали использовать такой механизм мышления, как мысленный эксперимент. Согласно классическому определению феномена мысленного эксперимента, закрепленному в естествознании, мысленный эксперимент в обязательном порядке конструирует идеализированные объекты и манипулирует ими в искусственно создаваемых ситуациях, причем идеализированные объекты должны были быть опредмечены в определенной системе связей, представляющей собой идеализированную среду. Несмотря на то, что операции мысленного эксперимента осуществляются с идеализированными объектами, эти идеализированные объекты должны иметь онтологический статус и являться не просто разновидностью абстракций, но обязаны иметь материальный первообраз. Так, «идеальные товары», «абсолютно черное тело», хотя и являются идеализациями, но, несомненно, это такие идеализации, которые не теряют определенной связи с чувственным объектом. Хотя мы не можем показать «абсолютно черное тело», но мы можем его представить, стало быть, данная идеализация уже становится объектом нашего сознания, входит в мир человека, детерминирует его бытие. Более того, за такой идеализацией скрыт реальный первообраз, который, оказывается, вполне можно мысленно представить и который вследствие этого может обладать определенными чувственными характеристиками и свойствами. Если не учитывать эти «воображаемо-чувственные» свойства и качества, то под вопросом оказываются цель и назначение мысленного эксперимента как такового, теряется смысл его проведения.

Обратимся к художественному творчеству. Известно, что любой художник как раз и оперирует подобными *воображаемыми* объектами. Вспомним учение Аристотеля о подражании по возможной вероятности и необходимости, изложенное в его знаменитой «Поэтике»: «...задача поэта – говорить не о том, что было, а о том, что могло бы быть, будучи возможно в силу вероятности или необходимости» [2, с. 655].

В чем же цель мысленного эксперимента и когда возникает необходимость в его проведении? Необходимость мысленного эксперимента возникает при невозможности провести, реконструировать реальный эксперимент. Цель естественнонаучного мысленного эксперимента заключается в изучении реальных свойств и явлений окружающего мира с использованием таких идеализированных объектов, прототипами которых являлись бы либо реальные объекты, либо отдельные свойства и качества реальных объектов, элиминированных из их чувственно-бытийственного окружения, взятых как бы в «чистом виде». Соответственно, в мысленном эксперименте моделируются такие события, которые имели бы место при определенных условиях, с заданными параметрами системы, то есть имели бы место как раз «*по возможной вероятности и необходимости*». Напомним, что теория вероятности является важным научным достижением, полученным в ходе как мысленных, так и реальных экспериментов и что именно с помощью механизмов мысленного эксперимента было научно доказано существование черных дыр задолго до того, как они были открыты

инструментальным путем. Удалось это сделать, потому что были тщательно изучены исходные данные, теория гравитации, то есть путем мысленного эксперимента было вычислено, что звезда с определенной «критической» массой в последней фазе своего развития неизбежно превратится в черную дыру.

Возникает вопрос, не аналогичные ли операции, подобные процессам мысленного эксперимента в естествознании, используются и в художественном творчестве? Предположим, что исходной системе связей, то есть идеализированной среде в научном исследовании, в художественном творчестве соответствуют определенная фабула и сюжет. Многообразным изменениям (трансформациям, модификациям), которым подвергаются идеализированные предметы в науке, в художественном творчестве, например, в литературе, соответствуют различные обстоятельства и характер самого героя. Как и ученый, художник, мысленно экспериментируя, моделирует различные жизненные ситуации, зачастую невозможные в реальности, сознательно сгущает краски для выявления логического объема художественного образа, помещает своих персонажей в необычную среду. Наделяя своего героя определенными чертами характера, помещая его в ту или иную обстановку, автор тем самым в какой-то мере предопределяет дальнейший ход повествования, развития сюжета, над которым сам не всегда оказывается властным, так как сюжет как бы мощно затягивает самого автора, предлагая ему строго определенные инварианты развития, которых, как правило, не бесконечное множество, особенно если уже совершился известный ряд событий и поступков. Иными словами, автор не абсолютно свободен в своих действиях. Известно, что у Ф. М. Достоевского существовали разные варианты его произведений. Так, князь Мышкин изначально планировался как отрицательный персонаж, а Ставрогин, напротив, – положительный. Но для конкретного сюжета Ф. М. Достоевскому потребовался именно такой характер, то есть фабула и изначальные характеристики персонажей предопределили ход дальнейшего развертывания сюжета, подобно тому, как музыкальная тема в полифоническом произведении предопределяет развитие музыкального действия.

Говоря о мысленном эксперименте в эстетике художественного творчества, важно подчеркнуть, что мы имеем в виду процесс, а не результат. В. С. Библер [3] подчеркивает, что *любая творческая деятельность протекает в движении мысленных экспериментов*, поэтому совершенно закономерно и естественно экстраполировать это положение к музыкальной эстетической деятельности. Но если мы используем мысленный эксперимент в качестве рабочего механизма в практике музыкального творчества, то, естественно, эта категория должна быть *переосмыслена*. Хотя мысленный эксперимент и в науке, и в искусстве способствует рождению нового, но в науке операции мысленного эксперимента служат разрешению какой-либо частной проблемы, в то время как в искусстве мысленный эксперимент является механизмом построения целостного художественного образа, картины мира, что, без сомнения, способствует новой ступени осознания человеком самого себя и собственного бытия в мире. Поэтому значение мысленного эксперимента в эстетике художественного творчества, как нам кажется, превосходит значение данной операции в науке.

Беря за основу положение о том, что любая творческая деятельность протекает в движении мысленных экспериментов, необходимо вместе с тем выявить конкретные операции мысленного эксперимента в музыкальном творчестве. Эрнст Мах, автор термина «мысленный эксперимент», впервые применивший этот термин к «воображаемому эксперименту» Галилео Галилея, отмечал, что и «...прожектор, фантазер, писатель романов, поэт социальных или технических утопий – все экспериментируют в уме» [6, с. 195]. В этом определении Э. Маха изначально содержится возможность экспликации понятия «мысленный эксперимент» к творческой эстетической деятельности. Но, к сожалению, в сознании современного человека укрепилось мнение, что понятие «мысленный эксперимент» применимо лишь к естествознанию. И даже труды В. С. Библиера и ряда некоторых психологов и философов, все активнее использующих эту категорию для объяснения процессов творческого мышления и воображения, не всегда в состоянии развеять этот миф.

Эксперименты, мысленный и реальный, несмотря на все их значение, в науке носят скорее инструментальный характер. То есть ученый собственные теоретические выкладки обязан проверить экспериментально. Он заранее продумывает исходную систему координат, необходимые условия и основные этапы проведения эксперимента, а сам эксперимент, его протекание не зависят от воли ученого. Более того, для чистоты эксперимента ученый, как правило, не имеет права вмешиваться в его ход, чтобы результаты не были сфальсифицированными, сфабрикованными. Конечно, если все рассчитано правильно, получится именно тот результат, который предполагался, хотя, безусловно, не все так просто и однозначно, если принимать во внимание достижения современной квантовой физики и положения синергетики. Тем не менее, в научной деятельности мы имеем вполне определенную схему, определенный алгоритм.

В творческой деятельности мысленный эксперимент имеет принципиально иное значение. Творческое мышление протекает в движении мысленных экспериментов, и это в корне отличает его от естественнонаучного понимания мысленного эксперимента. В творчестве каждый новый шаг открывает беспредельные возможности, ставит перед мастером, творцом качественно новые способы решения художественной задачи. Кроме того, художественное творчество активно задействует эмоциональный и бессознательно-интуитивный аспекты. Хотя именно в этой точке и выявляется несомненная общность творческих процессов и в науке, и в искусстве: ведь и научный поиск невозможен без интуитивных, чувственно-эмоциональных, философских, мировоззренческих и даже религиозных оснований и интуиций (вспомним высказывание академика Вернадского). Поэтому мысленный эксперимент необходимо понимать как основу любой творческой деятельности, как орудие самой мысли, самого акта мышления и творчества.

В заключение еще раз отметим, как наиболее важные, на наш взгляд, положения:

- научное и художественное познание мира находятся во взаимосвязи и взаимодействии;
- творческую деятельность художника и ученого объединяют рациональные механизмы;

– в основе музыкального искусства Нового времени лежат рациональные элементы, а именно механизмы мысленного эксперимента;

– возникновение рациональных элементов в музыке обусловлено особенностями культуры Возрождения;

– мысленный эксперимент оперирует с идеализированными предметами, имеющими реальный первообраз, вследствие чего обладают чувственными характеристиками и свойствами;

– особенностью мысленного эксперимента в художественном творчестве является наличие элементов эмоционального и интуитивного.

Полученные результаты исследования могут иметь важное практическое значение для интенсификации музыкальной художественной деятельности, могут быть применены специалистами, работающими в сфере культуры, образования, социально-культурной деятельности, а также использованы для создания теоретико-методологических положений в преподавании общих и специализированных курсов в области современной эстетики, найти применение в области таких развивающихся дисциплин, как музыкальная феноменология, теория музыкального мышления, эстетика художественного творчества и т.д.

Список литературы

1. **Апрелева В. А.** Музыка как фундаментальное выражение культуры и предвосхищение особенностей ее развития: дисс. ... д. филос. н. М., 1999. 379 с.
2. **Аристотель.** Сочинения: в 4-х т. / пер. с древнегреч.; общ. ред. А. И. Доватура. М.: Мысль, 1983. Т. 4. 830 с.
3. **Библер В. С.** Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога. М.: Политиздат, 1975. 270 с.
4. **Лопатин Л. М.** Аксиомы философии. Избранные статьи. М.: Российская философская энциклопедия (РОССПЭН), 1996. 560 с.
5. **Лосев А. Ф.** Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1998. 750 с.
6. **Мах Э.** Познание и заблуждение. Очерки по психологии исследования. М.: БИНОМ. Лаборатория знаний, 2003. 456 с.

RATIONAL ELEMENTS FORMATION IN MUSIC OF EARLY MODERN PERIOD

Kul'bizhekov Viktor Nikolaevich, Ph. D. in Philosophy
Krasnoyarsk City
oolam@yandex.ru

The topical problem of sensory and rational in musical art, and also the issues of scientific and artistic world cognition interaction are considered in the article. The author develops the idea about the interconnection and indivisibility of these spheres of human activity, united, in his opinion, also by such cognition instrument as mental experiment. Mental experiment operations are considered as the operating mechanisms of the musical art of the Early Modern Period. The analogy of many operations of mental experiment in music and science is emphasized in the article that proves the community of intellectual processes in natural science and artistic creativity.

Key words and phrases: mental experiment operations; sensory and rational; idealized object; aesthetic activity; scientific and artistic cognition; modelling; extrapolation.

УДК 001.5

Философские науки

На основе антиномического анализа автор рассматривает возможность методологического синтеза в исторической науке классических и постнеклассических подходов к социально-исторической реальности. Предложено сопоставить классический кантовский концепт мышления и современные постнеклассические подходы к социально-исторической реальности. Рассмотрены возможности и границы применения постструктуралистского и синергетического подходов к социально-исторической реальности в рамках классического антиномического концепта мышления.

Ключевые слова и фразы: антиномия; история; концепт; методология; постструктурализм; реальность; синергетика; трансцендентализм.

Лукьяненко Антон Александрович

Тюменский государственный архитектурно-строительный университет
anton_lukyanenko@bk.ru

АНТИНОМИЧЕСКИЙ КОНЦЕПТ СОЦИАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ В КЛАССИЧЕСКОЙ И ПОСТНЕКЛАССИЧЕСКОЙ НАУКЕ[©]

В современной исторической науке наблюдается серьезный методологический кризис. С одной стороны, классические методы исторических исследований не отвечают требованиям современного мировоззрения