

Ивонина Людмила Фёдоровна

СИНЕРГЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

В статье выдвигается гипотеза о возможности исследования специфики музыкально-исполнительской деятельности по методу синергетического подхода. Способность профессиональной деятельности музыканта к самоорганизации рассматривается на примере анализа мотивации выбора текущего репертуара исполнителя. Автор формулирует тезис о внутренней инициативе как движущей силе, с помощью которой происходит осуществление деятельности исполнителя, и делает вывод о перспективности синергетического подхода к исследованию специфики данного вида деятельности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/14.html

Источник

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

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 1. С. 54-57. ISSN 1997-292X.

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

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-1/

© 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: hist@gramota.net

УДК 781

Искусствоведение

В статье выдвигается гипотеза о возможности исследования специфики музыкально-исполнительской деятельности по методу синергетического подхода. Способность профессиональной деятельности музыканта к самоорганизации рассматривается на примере анализа мотивации выбора текущего репертуара исполнителя. Автор формулирует тезис о внутренней инициативе как движущей силе, с помощью которой происходит осуществление деятельности исполнителя, и делает вывод о перспективности синергетического подхода к исследованию специфики данного вида деятельности.

Ключевые слова и фразы: музыкальное исполнительство; репертуар; самоорганизация; синергетический подход; творчество; мотивация; искусство.

Ивонина Людмила Фёдоровна, доцент
Пермский государственный институт культуры
ivoninaluda@gmail.com

СИНЕРГЕТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА ДЕЯТЕЛЬНОСТИ МУЗЫКАНТА-ИСПОЛНИТЕЛЯ

Музыкально-исполнительская деятельность, несмотря на факт всесторонней изученности её феномена в настоящее время, всё-таки несёт в себе ряд вопросов, требующих дополнительного осмысления. Таким вопросом, например, является репертуарная избирательность действующих солистов. Какими принципами руководствуются музыканты, выбирая своё творческое амплуа? Как солирующие исполнители выстраивают свой репертуар? Каким образом формируются концертные программы?

Несомненно, приоритеты строятся на стилевых предпочтениях, целенаправленности личности исполнителя, характере его дарования, специфике общественного заказа, исходя из условий профессионального контракта, и т.п. и имеют сложную корневую структуру, уводящую в особенности воспитания и обучения каждого конкретного исполнителя. Однако, на наш взгляд, существует нечто общее, являющееся и фактором, и вектором одновременно, и это общее может представлять собой некоторую научную абстракцию.

Акт исполнения музыкального сочинения уже никак не представляется как происходящий во времени механический процесс воспроизведения музыкального сочинения. Общеизвестно, это – итог длительной работы, один из завершающих этапов творческого процесса, момент самоактуализации, личностного самовыражения, за которым стоит многочасовая и многолетняя работа за музыкальным инструментом, при которой происходит переход, «ведущий от сенсомоторного плана к мысли» [13, с. 33], и обратно.

Как всякая деятельность, исполнительский труд имеет свои цели и мотивы. По выражению А. Н. Леонтьева, мотив – это то, что побуждает эту деятельность, что субъективно, жизненно оправдывает ее [9, с. 388]. Сказать, что посредством исполнения тех или иных сочинений музыкант удовлетворяет свои потребности в творчестве, – значит усложнить вопрос, т.к. непостижимость творческого процесса оборачивается множеством новых вопросов. Известны утверждения о том, что «творчество нельзя понять функционально: можно узнать, почему создано произведение, но нельзя узнать – для чего» [5, с. 34]. Тем не менее сущность личности человека всё же связана с потребностью творчества и способностью созидать [3, с. 89].

Сильными мотивационными качествами обладает потребность в самоактуализации. По А. Маслоу – это труд ради того, чтобы сделать хорошо то, что человек хочет сделать [11, с. 108]. Самоактуализацию определяют также как *стремление к самовыражению* [7, с. 145], как *процесс актуализации своих возможностей в соответствующей деятельности* [18, с. 223].

Важным мотивом деятельности музыканта-исполнителя может быть также потребность испытать *высшие или «пиковые» переживания* – «моменты острой неизгладимой полноты жизнепроявления»: музыкально одаренные люди обладают способностью переживать такие состояния сознания в моменты ярких музыкальных впечатлений [Там же, с. 225]. Для обозначения данного феномена было введено понятие «эйфорической» мотивации, что обозначает потребность в возобновлении переживания особого состояния сознания, характеризующегося наслаждением процессом музыкальной деятельности [17].

Смыслообразующими факторами исполнительской деятельности могут быть «мотивы-цели». Именно в музыкально-исполнительском искусстве чаще всего происходит так называемый сдвиг мотива на цель [8, с. 217], поскольку «в искусстве нужен мотив искусства» [9, с. 393].

Таким образом, очерчивая возможный диапазон мотивов исполнительской деятельности, мы ни на секунду не продвинулись к решению поставленного вопроса: что именно определяет и координирует репертуар исполнителя?

Попробуем найти мотив выбора того или иного сочинения в самом репертуаре. Исполнительский репертуар музыканта, к сожалению, весьма ограничен. Ограниченность эта имеет несколько причин: технические возможности исполнителя, объективные временные сложности изучения произведения и доведения его до уровня концертного исполнения, необходимость удерживания в репертуаре сразу нескольких сочинений и т.д. Снимем с рассмотрения технический уровень, представим себе вопрос с участием исполнителя с неограниченными инструментально-техническими возможностями. Каковы критерии выбора репертуара?

Анализируя смыслообразование в произведениях искусства, А. Н. Леонтьев приходит к выводу, что самое трудное в искусстве заключается в том, чтобы пройти «за значение» [10, с. 238]. Специфическая задача эстетической деятельности, по мнению учёного, не сводится только к увеличению наших познаний об объективных особенностях мира, хотя эта задача может и должна присутствовать. Задача эстетической деятельности, по теории А. Н. Леонтьева, не сводится и только к вовлечению, вхождению в мир эмоций, к их передаче. Задача состоит в показе того, что лежит за «равнодушными» значениями, и в этом открытии личностного смысла есть акт высшей степени эмоционального напряжения. И далее: искусство воздействует на людей, передает людям самое сильное в регуляции деятельности – смысл. Поэтому искусство не информирует, оно *движет* людей, подвигает их, в смысле подвига, к жизни [Там же].

Исходя из данного тезиса, можно сделать вывод о том, что в выборе произведения исполнитель руководствуется личностным смыслом, и основной фактор выбора того или иного произведения для исполнения – смысловое соответствие музыкального произведения сегодняшнему, настоящему мироощущению исполнителя. Именно через данное сочинение исполнитель чувствует возможным передать слушателю всё то, о чём в настоящее время хочется рассказать, чем поделиться, глубже почувствовать свою исполнительскую миссию просветителя и художника.

Поиск соответствующего сочинения, безусловно, подчинён также и виртуозно-техническим устремлениям исполнителя. Однако ни одно музыкальное произведение не написано во имя самооценности «самой» техники. Любое виртуозное сочинение либо программно, либо виртуозность сама является его содержанием. Виртуозное владение инструментом демонстрирует человеческую ловкость, которая «всегда и во все времена имела какое-то неотразимое обаяние» [2, с. 23].

Необходимо признать, что стремление к сложности сочинения также может быть мощным стимулом для выбора, но, повторим, оставаясь привлекательным и своей художественной стороной. Виртуозность, являясь разносторонним, универсальным качеством, «концентратом жизненного опыта по части движений и действий» [Там же], привлекает успехом достижений, штурмом высот, победой над самим собой, она поддается упражнению, но главное, она «несет на себе отпечаток индивидуальности» [Там же].

Индивидуальность организма, – пишет С. И. Савшинский, – заставляет каждого пианиста, осваивая ту или иную школу игры, не делать этого бездумно. Он должен искать то, что лучше всего соответствует его физическим свойствам и художественным запросам. Решающую роль играет наличие ярко представляемого музыкального образа. И представлен он должен быть не «абстрактно», а в конкретных фортепианных звучаниях [16, с. 182].

Представляемый образ не появляется в сознании исполнителя по заказу. Это напряжённая работа сознания и игрового движения, где в поиске рождается необходимое звучание. Лишь на вершине мастерства музыкант начинает слышать «до того, как он играет», слышать, «как он может играть, как должен интерпретировать сочинение и, сыграв, сравнивает сыгранное с представленным в сознании» [4, с. 216].

Итак, музыкант ищет в исполняемом сочинении возможность диалога со слушателем и с самим собой. Прежде чем приступить к изучению нового сочинения, он совершает выбор, и выбор этот порой мучителен. Взаимоотношения с музыкальным сочинением складываются не всегда и не сразу гладко. Возникает ощущение, что музыкальное произведение живёт своей жизнью, не только потому, что инвариантно объективно, но и потому, что требует новой автоматизации движений, необходимых для полной художественной свободы исполнителя.

Работа над музыкальным сочинением – это непрерывный поиск, осуществляемый исполнителем по внутренней системе ценностей, созданной в процессе формирования художественного и собственно исполнительского опыта. Как правило, достигая профессиональной зрелости, исполнитель имеет за плечами многолетнее пошаговое преодоление технических трудностей и долговременное погружение в изучение стилей – всё, что сложилось в собственную систему работы над музыкальным сочинением.

У исполнителя как инструменталиста не бывает чужого опыта, бывает только свой. «Воплощая свои идеи в образах, художник встречает сопротивление материала, из которого творится произведение. Преодоление возникающих трудностей требует кроме таланта специальных знаний, умения и навыков» [16, с. 178].

Очень многого в своей поисковой работе не знает и сам исполнитель: неожиданно возникает неприятие того или иного музыкального текста, приходится менять программу, что сопряжено с ощутимыми трудностями перестройки всего игрового аппарата: «хотя перед нами и стоит отчетливый образ движения, мы не имеем вначале никакого понятия ни о тех коррекциях, которые нужны для его выполнения, ни о тех перешифровках, с помощью которых можно втолковать мышцам, как им следует себя вести» [2, с. 216].

Перечисленные примеры позволяют судить о значительной самостоятельности исполнительской работы в плане организации своей деятельности с одной стороны и относительной независимости исполняемого сочинения по отношению к своему исполнителю – с другой. Создаётся ощущение, что с какими-то процессами внутри организма приходится просто соглашаться или, если этого требуют обязательства – бороться.

Инструментальное исполнение является сложным психически управляемым процессом, в котором наука пока играет только роль объяснения, но никак не предлагает свою помощь. Пусть этот путь уже далеко не эмпирический, тем не менее исполнительство – искусство мало постижимое, так сказать, мир исключений.

Быть может, взятый нами репертуарный вопрос не столь показателен, но даже он даёт представление о некотором кризисе методологии в теории исполнительства, обналичивая ограниченность процесса познания. Это позволяет задуматься о смене существующих методов исследований специфики исполнительской деятельности и вывести гипотезу о возможном использовании синергетического подхода.

Под самоорганизацией подразумевают процесс упорядочения системы, происходящий в силу внутренних факторов самой системы [15, с. 260]. (Традиционно организация возникает под воздействием внешних причин.)

Синергетический подход позволяет объяснять деятельность сложноорганизованных систем внутренним взаимодействием составляющих их элементов.

Исполнительская деятельность по уровню своей самоорганизации вполне может претендовать на исследования в русле синергетического подхода. Способная к саморазвитию, она оснащена системой саморазвивающихся способностей, подчинена порядку, исходящему из внутреннего взаимодействия её функциональных систем.

О синергетических свойствах работы музыканта-исполнителя говорит явно возникающая в недрах организма внутренняя инициатива, с помощью которой происходит осуществление деятельности. Наиболее ярким примером может быть явление, которое условно-образно можно назвать «феномен Рихтера», описанный Г. Г. Нейгаузом [12, с. 97-106].

С. Т. Рихтер обладал необыкновенным дарованием безупречного чтения с листа. Играя впервые совсем незнакомую вещь, – писал Г. Г. Нейгауз, – Рихтер производил впечатление, будто знает ее наизусть, «с безошибочным угадыванием музыки, ее “смысла”, и мгновенным, совершенным ее воплощением». Известно при этом, что С. Т. Рихтер работал иногда по десять часов в день. Когда так сразу, мгновенно все дано – и художественный образ, и предельное техническое мастерство, – задаётся вопросом Г. Г. Нейгауз, – почему же он считает нужным так много работать?

При этом С. Т. Рихтер был редко доволен своими выступлениями, называя их плохими и неудачными, в то время как публика говорила об этих концертах, «захлебываясь от восторга».

Г. Г. Нейгауз делает вывод: чем больше дарование, тем больше работы, усердия, преодоления; именно гениальному исполнителю всегда не хватает техники: полного совершенного претворения «плоти в дух»; в природе гения лежит требование невозможного.

Гении нами расцениваются как исключения, но было бы справедливо заметить, что существование исключений подтверждает наличие правила. У музыкантов-исполнителей в момент достижения определённого уровня мастерства меняются критерии оценки собственной игры. То же происходит и с результатами повседневной работы. Задачи, которые они перед собой ставят (например, поиск звучания), выходят за пределы возможностей стороннего взгляда и понимания: «Игра большого артиста – та же плавающая льдина, о которой говорит Хемингуэй: видна только верхушка, остальное скрыто под водой» [Там же, с. 98].

Иначе говоря, в пределах высокого уровня игры у исполнителей могут быть удачи и неудачи, заметные только самим исполнителям, но влияющие на ход их работы. Неудавшиеся элементы исполнения (по их критериям) заставляют продолжать поиск, а достигнутый результат открывает новые задачи. В результате и цели, и критерии оценки собственных действий у исполнителя, взаимодействуя друг с другом, создают поле невидимой слушателю работы, которая становится важнейшим содержанием деятельности исполнителя.

Систематическая неудовлетворённость результатами игры, поиск, влечение к слышимому внутри звуковому идеалу создают почву для постоянного саморазвития. Исследователи отмечают, что синергетические свойства проявляются в исполнительской одаренности, в которой *самоорганизующиеся функциональные системы* музыканта могут переходить из состояния так называемого хаоса в высокоорганизованное состояние благодаря воздействию особого системообразующего структурного компонента, получившего в синергетике название *параметра порядка* [1, с. 49]. Кроме того, сформулирована гипотеза, согласно которой музыка есть инструмент управления хаотической динамикой мозга, и каждую музыкальную партитуру можно рассматривать как своеобразную программу управления этой хаотической динамикой. А целью управления хаотической динамикой мозга является формирование такой структуры хаоса, которая была бы наиболее близка режиму синхронизации нейронных ансамблей мозга, обладающей интегративными когнитивными свойствами [6, с. 95].

Уже в середине XX в., как отмечают исследователи, возникла резко выраженная потребность в рациональном управлении творческой деятельностью. По мнению Я. А. Пономарёва, новая потребность общества была порождена не внутренним развитием психологии творчества, а возможностью и целесообразностью управления творчеством [14, с. 4-5]. Более того, творчество трактуется как механизм развития [Там же, с. 11], как взаимодействие, ведущее к развитию [Там же, с. 18].

Таким образом, попытка изучения процесса исполнительской самоорганизации, синергетический подход к исследованию исполнительской деятельности, на наш взгляд, может приоткрыть завесу некоторой тайны многочасовой работы за инструментом, помогает понять формирование стилевых предпочтений, позволит создавать соответствующие условия для развития талантов, объяснить с научной точки зрения механизмы возникновения творческих кризисов, минимизировать их отрицательное влияние на профессиональные судьбы, глубже понять когнитивную составляющую музыкально-исполнительского процесса. Творческие профессии однозначно требуют творческого подхода, постоянного обновления методов изучения их специфики.

Список литературы

1. Берлячик М. М. Основы воспитания начинающего скрипача: Мышление. Технология. Творчество: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2000. 256 с.
2. Бернштейн Н. А. О ловкости и ее развитии. М.: Физкультура и спорт, 1991. 288 с.
3. Выготский Л. С. Воображение и творчество в детском возрасте: психологический очерк: кн. для учителя. 3-е изд. М.: Просвещение, 1991. 93 с.
4. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Изд. дом «Классика-XXI», 2006. 256 с.
5. Дружинин В. Н. Когнитивные способности: структура, диагностика, развитие. М.: ПЕР СЭ; СПб.: ИМАТОН-М, 2001. 224 с.

6. **Евин И. А.** Синергетика мозга. М. – Ижевск: НИИ «Регулярная и хаотическая динамика», 2005. 108 с.
7. **Левочкина И. А.** Проявление музыкальных способностей // Способности и склонности: комплексные исследования / под ред. Э. А. Голубевой. М.: Педагогика, 1989. 200 с.
8. **Леонтьев А. Н.** Деятельность, сознание, личность. М.: Политиздат, 1975. 304 с.
9. **Леонтьев А. Н.** Лекции по общей психологии. М.: Смысл, 2000. 509 с.
10. **Леонтьев А. Н.** Некоторые проблемы психологии искусства. Избранные психологические произведения: в 2-х т. М.: Педагогика, 1983. Т. 2. 320 с.
11. **Маслоу А.** Самоактуализация // Психология личности: тексты / под ред. Ю. Б. Гиппенрейтер, А. А. Пузыря. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. С. 108-117.
12. **Нейгауз Г. Г.** Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М.: Советский композитор, 1983. 526 с.
13. **Пиаже Ж.** Роль действия в формировании мышления // Вопросы психологии. 1965. № 6. С. 33-52.
14. **Пономарёв Я. А.** Психология творчества. М.: Наука, 1976. 304 с.
15. **Рузавин Г. И.** Концепции современного естествознания: учеб. пособие. М.: Гардарики, 2006. 303 с.
16. **Савшинский С. И.** Пианист и его работа. Л.: Советский композитор, 1961. 272 с.
17. **Тараканова Н. Э.** Развитие «эйфорической» мотивации в музыкально-педагогической практике // Методология педагогики музыкального образования: научная школа Э. Б. Абдуллина: сб. науч. ст. М.: МПГУ, 2007. С. 206-212.
18. **Торопова А. В.** Музыкальная психология и психология музыкального образования: учеб. пособие. Изд. 3-е, испр. и доп. М.: Учебно-методический издательский центр «ГРАФ-ПРЕСС», 2010. 240 с.

SYNERGETIC FEATURES OF THE PERFORMER'S ACTIVITY

Ivonina Lyudmila Fedorovna, Associate Professor
Perm State Institute of Culture
ivoninaluda@gmail.com

The article proposes a hypothesis on the possibility to study the specifics of musical performance activity using the synergetic approach. The ability of the musician's professional activity to self-organization is examined by the example of analyzing motivation for the choice of the performer's current repertoire. The author formulates a thesis on internal initiative as a driving force, by which the performer carries out his/her activity. The paper concludes on availability of the synergetic approach when studying the specifics of such type of activity.

Key words and phrases: musical performance; repertoire; self-organization; synergetic approach; creative work; motivation; art.

УДК 165.1

Философские науки

Статья посвящена раскрытию роли воображения и воображаемого в пространстве современного пост-классического мышления, философии, науки и опыта человека в целом. Исходный «ген» культуры, связанный с самоутверждением человека в его свободе и духовности, именно в структурах опыта воображения обнаруживает собственное максимальное воплощение и развитие. Мир культуры есть опыт Абсолютного, опыт самоутверждающейся и самоутвержденной реальности человеческого духа. Воображение конституирует образ, который есть энергия смысла.

Ключевые слова и фразы: воображение; игры сознания; онтология; бытие; самосознание; Абсолют; самоутверждение Духа.

Ильинова Надежда Александровна, к. соц. н., доцент
Адыгейский государственный университет
nady_i@bk.ru

ВООБРАЖЕНИЕ И АБСОЛЮТ: ПОСТКЛАССИЧЕСКИЕ ОСНОВАНИЯ ОНТОЛОГИИ КУЛЬТУРЫ

Актуальность темы статьи обусловлена, в первую очередь, возросшим интересом философии к внерациональным формам миропостижения. Для современной онтологии и теории познания характерен поиск универсальных форм идентичности и тождественности как опыта самого субъекта, сознания, так и сущего в целом. Воображение в современном пространстве смыслов человеческого существования, мышления и ценностей рассматривается как одна из таких форм. Тема воображения оттеняет коррелятивные структуры философии как исторически сложившегося опыта отношения человека к реальности, самому себе, как специфического духовного усилия, направленного на преодоление фундаментального разрыва сознания и мира [7, с. 93]. Причем именно воображению на фоне операционалистских когнитивных «правил» отдается приоритет. Начиная с кантовского трансцендентализма, воображению отводилась все большая роль, которая в ситуации утраты идеала классической метафизики и культуры в целом оказалась вообще определяющей.