DOI: 10.17117/na.2016.06.01.524

<http://ucom.ru/doc/na.2016.06.01.524.pdf>

Поступила (Received): 29.06.2016

Кульбижеков В.Н.
Художественное произведение как
эстетический феномен

Kulbizhekov V.N.
The work of art as an aesthetic phenomenon

Художественное произведение рассматривается в статье как эстетический феномен, формирующий духовный уровень и общественное сознание, а также рассматривается взаимодействие автора и художественного материала. Касаясь специфики деятельности ученого-теоретика и творца-практика, автор отмечает, что деятельность художника-творца является собой один из самых совершенных образцов человеческой деятельности

Ключевые слова: материальный статус, художественный образ, деятельность художника, взаимодействие автора и художественного материала, игровая теория, телесное и духовное

The art work is considered in the article as an aesthetic phenomenon, forming a spiritual level and social consciousness, as well as the interaction of the author and artistic material. Regarding the specifics of the scholar-theoretician and practitioner of the creator, the author notes that the work of the artist-creator is a one of the most perfect specimens of human activity

Key words: material status, artistic image, the activity of the artist, the interaction of the author and artistic material, game theory, physical and spiritual

Кульбижеков Виктор Николаевич
Кандидат философских наук, доцент
Сибирский государственный технологический университет
г. Красноярск, пр. Мира, 82

Kulbizhekov Victor Nikolayevich
Candidate of Philosophical Sciences, Associate Professor
Siberian state technological university
Krasnoyarsk, Mira ave., 82

Под материальным статусом будущего произведения искусства следует понимать совокупность инструментально-архитектонических средств, берущих автором для создания художественного произведения. В первую очередь, в качестве материала подразумевается некое физически данное вещество, которое автор превращает в материальный носитель художественного образа. Данное «вещество» изначально природного происхождения, т. е. материал как таковой не изобретается, умозрачительно не выводится из какой-то метафизической субстанции. В отношении музыкального искусства берутся не вообще все возможные звуки, а лишь достаточно ограниченное их количество: «В музыке используется огромное многообразие звуков различной высоты, длительности, окраски (тембра). Но это многообразие все же ограничено определенными рамками (высота колеблется от 16 до 4000-4500 Герц, громкость не должна превышать болевого порога, протяженность не может быть короче 0,015 – 0,020 сек и т. д.)» [14, с. 10]. Эти звуки берутся не в «природно-исходном виде», а в качестве

преображенных, преобразованных мышлением структурных элементов. Поэтому создание музыкальной системы можно назвать результатом вторичной чувственности.

Хотя художественный материал не идентичен первоприродному, но и не противостоит ему. Корректнее сказать, что художественный материал есть материал природного происхождения, но выделенный, «выкристаллизованный» в чистом виде. В изобразительных видах искусства, вероятнее всего, дело обстоит подобным же образом. Чтобы получить краску, необходимо выделить ее из какого-то природного вещества. Их необходимо найти, выделить среди других пород, отделить механическим либо химическим способом и т. д. В природе вообще любые вещества крайне редко можно встретить в чистом виде. Поэтому уже на первоначальном этапе требуется некая «выборка», переработка исходного материала для художественных целей.

И в музыке подавляющее большинство звуков «природного происхождения» не обладают четко выраженной звуковысотностью. Исключение не составляет и человеческая речь. Подобно тому, как из природных элементов человек выделял однородные, чистые образцы, так и из всего многообразия природных звуков человек выделял лишь «чистые», обладающие точной высотой звуки.

Отдельный вопрос – откуда в человеке это стремление к чистым формам, образам, веществам, ведь в природе, как известно, нет геометрически правильных линий, фигур. А Дмитриев, доктор физико-математических наук, пишет: «Легко заметить, что, в отличие от форм Евклида, природные объекты не обладают гладкостью, их края изломаны, зазубрены, поверхности шероховаты, изъедены, трещинами, ходами и отверстиями» [6, с.44]. Продукты же «второй природы», имеются в виду не только произведения искусства, тяготеют к правильности форм, геометрически точным линиям и контурам. Бенуа Мандельброт в работе «Фрактальная геометрия природы» замечает: «Почему геометрию часто называют холодной и сухой? Одна из причин заключается в ее неспособности описать форму облака, горы, дерева или берега моря. Облака – это не сферы, горы – не конусы, линии берега – не окружности, и кора не является гладкой, и молния не распространяется по прямой» [12, с 3].

Ответом на вопрос может быть гипотеза о врожденном стремлении человека к совершенному. Природный мир – сам по себе, конечно, совершенен, но он состоит из очень сложных, синтетически связанных между собой элементов. Человек для своей деятельности вынужден выделять (абстрагировать) более простые элементы из более сложных, с помощью которых он конструирует «мир второй природы». Уже в этой деятельности со всей очевидностью обнаруживает себя аналитическая работа человеческого мышления. Искусство, как наиболее совершенная, «искусная» человеческая деятельность, не просто выделяет простые элементы в качестве художественного материала, из которого она конструирует свой мир, но по своей сложности, многозначности эта деятельность во многом соотносится с миром первой природы. Данное соотношение следует понимать не в плане «удваивания» природного мира, а в том смысле, что мир искусства может быть уподоблен живому, *развивающемуся* организму, актуализирующемуся во все новых артефактах.

Рассматривая проблему взаимодействия композитора и музыкального материала, обратим внимание на уникальность ситуации, когда это взаимодействие имеет характер не утилитарно-прагматический, а эстетический, т.е. результат художественного творчества имеет самоценный характер. Деятельность мастера предполагает с помощью художественного материала выявить скрытую сущность вещей и явлений, объективно не явленную с помощью предметов материального мира. Наиболее яркий пример в отношении смыслообразующих принципов, направляющих человеческую, том числе и творческую деятельность, представляют как раз эстетические и этические категории. Сущность таких категорий, как красота, возвышенное комическое, трагическое, добро, зло наиболее адекватно позволяет понять, познать не просто научные понятия, а художественные образы, и не просто познать, а чувственно пережить, что позволяет *присвоить* эти понятия, сделать их частью своего духовного опыта. Из этого следует, что художественное произведение имеет такое содержание, которое не идентично научному видению мира, которое невозможно представить в иных, неэстетических формах.

Мастер, работающий с художественным материалом в акте самовыражения, в конечном счете, выходит за границы собственной самости, через него открывается нечто объективно-всеобщее, поэтому акт художественного творчества можно назвать *откровением* [4, с. 399-421]. Разумеется, не любой, а только высший уровень художественного творчества приводит к откровению, поэтому важно подчеркнуть, что это новое, ранее сокрытое знание жизненно необходимо не только самому художнику, но и всем людям. Искусство, не обладая утилитарной функцией, играет роль посредника в открытии новых смыслов, формирующих человеческое бытие в экзистенциальном значении. Произведение искусства, воплощаясь в конкретной форме, приобретает *онтологический статус*. Шедевр и есть максимальное воплощение идеального в реальном. Художественное произведение, приобретая бытийственный статус, не может не изменять сознание людей, приобщающихся к нему. История человечества, таким образом, оказывается опосредованной, в том числе, и произведениями искусства. Художник в процессе работы с художественным материалом полагает себя, собственную сущность в художественный материал, как бы очеловечивая, «одушевляя» его. Художественный материал, в свою очередь, также способствует становлению художника как мастера. Таким образом, происходит встречное движение и мастера, и художественного материала. Художественный материал, очеловеченный деятельностью мастера, преобразуется в «язык чувств».

Взаимодействие автора и художественного материала можно рассматривать с точки зрения понятия «игра», «игрового отношения». В отношении исполнительского искусства понятие «игра» прямо отождествляется с творческой деятельностью актера или музыканта-исполнителя*. Представляется, что понятие «игра», употребляющееся в отношении художественного творчества отнюдь не случайно. В этом понятии подчеркивается момент сопричастности и соучастия играющих сторон, т. е. сразу подчеркивается, что взаимодействие автора и художественного материала взаимообуславливает друг друга. Отметим, что так называемая «игровая теория» имеет значительный вес в современных

философских концепциях, касающихся проблемы генезиса того или иного вида искусства, а также в более широком смысле в отношении гносеологических проблем теории эстетики**.

Очень специфично проблема игры в искусстве рассматривается Т. Адорно и Э. Берна. Безусловно, понятие «игра звуковых форм» не исчерпывает сущность музыкального искусства. Важно подчеркнуть, что в контексте статьи Адорно акцент сделан на музыкальное *содержание*, у нас же речь идет об *отношении* музыкального материала и композитора. В этом смысле понятие игра раскрывает процесс взаимодействия, а вовсе не содержательные моменты музыкального произведения, хотя даже в последнем случае понятие игры далеко не бессмысленно.

Художественный материал для автора потенциально представляет бездну возможностей. Но эти возможности не проявлены, находятся как бы в свернутом состоянии. Реальное разворачивание «бездны смыслов» происходит в момент контакта мастера и материала. В свою очередь, музыкант вне реального взаимодействия с художественным произведением также еще не мастер. Мастером он становится лишь в процессе работы с материалом. На наш взгляд, в этом заключается качественное отличие между теоретиком-ученым и творцом-практиком. Если для научной теории «на качестве идеи не отразится – будет ли она записана отличными чернилами на первосортной бумаге, нацарапана обгорелой спичкой на папиросной коробке или напечатана при помощи пишущей машинки» [13, с. 95], то для художественного творчества первостепенной задачей является *выбор* художественного материала и адекватное воплощение художественной идеи в этом материале. Онтологически идея может присутствовать ранее самого реального воплощения, но чаще всего момент встречи конечного с бесконечным происходит в процессе воплощения идеального в материальное. Идея художественного произведения может существовать как план, чертеж, проект, эйдос, но окончательное оформление, вызревание творческой идеи происходит в самой творческой репродуктивной деятельности. До этой встречи и будущий мастер и художественный материал, в эстетическом смысле, представляют из себя *ничто*, бытие в возможности. Автор может иметь прекрасные идеи, но если он не сумеет их воплотить в конкретном художественном материале – он не мастер.

То есть ни в каком другом виде деятельности, как только в эстетической, с такой очевидностью не выражена эта связь телесного с духовным. Учёные, философы, безусловно, нуждаются в материализации, воплощении своих идей и проектов, но научные разработки, посвящённые решению даже насущных проблем, в своей сердцевине являются всё же теоретической деятельностью. Опыты и эксперименты также входят в теоретическую деятельность в широком смысле этого слова. Но воплощают эти научные проекты в жизнь, в производство, всё же иные люди, а не сами учёные, занимающиеся чистой наукой. В этом смысле художник – творец, музыкант занимает совершенно особое место. Задача художника заключается не только в том, чтобы вынашивать свои идеи в голове или в виде некоего проекта. Художник тем и отличается от научного работника, что он одновременно является и теоретиком, и практиком. Человек,

носящий это высокое звание художника, просто обязан воплотить свои творческие идеи в конкретном, материальном, чувственно – наглядном артефакте. Художник, в отличие от мудреца, учёного, не только знает, но и может. Иными словами, художник (если он только настоящий художник) не только знает истину, но способен выразить эту истину в наглядно-чувственной форме, требующей громадных интеллектуальных усилий для её воплощения.

Эта постоянная связь с художественным материалом не даёт художнику увлечься пустыми, а то и ложными, иллюзорными идеями. Идея, если она истинна, если она действительно своим источником имеет абсолютное бесконечное начало, не может не быть воплощена в этом материальном мире. Поскольку художник сам является творцом, воплощающим эту Высшую Идею, он сам ответственен за адекватное воплощение идеи, ему некого винить, кроме себя, если эта идея проявится в художественном произведении в искажённом, ложном виде. Художник, наверное, как никто иной, чувствует ответственность, возложенную на его плечи. Цель его творчества – выявить то, что принципиально невозможно познать ни в природных феноменах, ни даже в других формах общественного сознания. Объекты физического мира, которыми пользуется художник, есть лишь средство, а не цель. В этом смысле нам представляется, что истинный художник может служить образцом, к примеру, для политиков, экономистов, которые подчас имеют дело лишь с теоретическими выкладками и не в состоянии предусмотреть, как обернётся конкретное воплощение тех или иных проектов. Художник же обязан учесть всё: и сопротивление материала, и конкретные методы работы с этим материалом, и конечную цель своих творческих усилий. Таким образом, деятельность художника-творца является одной из самых совершенных образцов человеческой деятельности, какие возможны в нашем материальном мире.

* Художественное исполнение музыканта-интерпретатора в полном смысле слова можно назвать творчеством. Развернутый анализ исполнительского искусства представлен в работе Е. Г. Гуренко. Проблемы художественной интерпретации. (Философский анализ) [5].

** В книге «Философия И. Канта и современность» содержится обзор эстетических теорий, развивающих, в том числе, философскую категорию «игра»: «Книга А. Требельса "Сила воображения и игра" представляет собой диссертацию, написанную под руководством профессора И. Хайдеман, и в известной степени воспроизводит аргументацию ее работ о Канте. ... Большое значение придается понятию "игра", которое выводится из принципа "спонтанности мышления"» [16, с. 275].

Список используемых источников:

1. Адорно Т. В. Целесообразность без цели // Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. С. 204-206.
2. Адорно Т.В. Эстетическая теория. М.: Республика, 2001. 527 с.
3. Берн Э. Игры, в которые играют люди. М.: Литур, 2001. 247 с.
4. Гегель Г.В.Ф. Религия откровения // Феноменология духа. СПб.: Наука, 1999. 444 с.
5. Гуренко Е.Г. Проблемы художественной интерпретации. (Философский анализ). Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
6. Дмитриев А.С. Хаос, фракталы и информация // Наука и жизнь. №5. 2001. С. 44.
7. Иванов В.В. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. М.: Сов. Радио, 1978. 185 с.

8. 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.II. С. 96-100.
9. Кульбижеков В.Н. Становление логических функций в музыкальном искусстве // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2014. №10-3 (48). С. 116-119.
10. Кульбижеков В.Н. Экстраполяция понятия «мысленный эксперимент» в отношении музыкального искусства // Вестник Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. 2008. №6. С. 68-78.
11. Лосев А.Ф. Статьи для энциклопедии философских наук // Форма. Стил. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 884-885.
12. Мандельброт Б. Фрактальная геометрия природы. М.: Институт компьютерных исследований, 2010. 676 с.
13. Михайлова А. О художественной условности. М.: Мысль, 1970. 300 с.
14. Островский А.Л. Курс теории музыки. Л.: Музыка, 1978. С. 10.
15. Симеончик Э.Г. К нейропсихологическому анализу мозговой организации сенсорных процессов // Психологические исследования. М.: Издательство МГУ, 1976. Вып. 6. С. 102-106.
16. Философия Канта и современность. М.: Мысль, 1974. 469 с.
17. Фромм Э. Психоанализ и этика. М.: Республика, 1993. 415 с.

© 2016, Кульбижеков В.Н.

Художественное произведение как эстетический феномен

© 2016, Kulbizhekov V.N.

The work of art as an aesthetic phenomenon