DOI: 10.17117/na.2016.06.01.530

<http://ucom.ru/doc/na.2016.06.01.530.pdf>

Поступила (Received): 30.06.2016

Кульбижеков В.Н.
Художник-творец и художник-исполнитель в
музыкальном искусстве

Kulbizhekov V.N.
Artist-creator and artist-performer in music

В статье рассматриваются вопросы художественного творчества, музыкального мышления и восприятия музыки. По мысли автора, только в художественном произведении возможна встреча с Абсолютом, конечного с бесконечным. Только истинный художник знает истину и может выразить ее в наглядно-чувственной форме. Оценивая деятельность композитора и исполнителя, автор отмечает, что талантливый исполнитель является по существу соавтором художника-творца

Ключевые слова: художественное творчество, музыкальное мышление, конечное и бесконечное

The article deals with artistic creativity, musical thinking and perception of music. According to the author, only in fiction may meet with the Absolute finite and the infinite. Only a true artist knows the truth and can express it in visual-sensual form. Assessing the activities of composer and performer, the author notes that the talented artist is essentially a co-author of the artist-creator. The imaginative work, according to the author, you can create, having before it a perfect standard of musical thought

Key words: artistic creativity, musical thinking, finite and infinite

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

Звуки музыки, как впрочем и звуки вообще, мы воспринимаем с помощью соответствующих физиологических механизмов. Так каким же образом биологические реакции преобразуются, трансформируются в эстетические феномены? Где та грань, где кончается действие биологического и вступают в силу законы эстетического восприятия? Иными словами, главный вопрос заключается в том, где заканчиваются психические реакции и начинаются музыкальные. Э. Курт, наиболее известный в отечественном музыковедении как автор труда «Кризис романтической гармонии в “Тристане” Р. Вагнера» [9], как раз и концентрирует свое внимание на источниках психологического переживания музыки. В отличие от О. Зиха [12], который стремился выявить логические, понятийные точки опоры в исследовании процессов музыкального мышления и восприятия музыки, Курта интересовал вопрос, каким образом физиологиче-

ские, физические реакции, вызываемые музыкальным произведением, трансформируются в музыкальное переживание. Раскрытию этой проблемы и посвящена его «Тонпсихология и музыкальная психология» [10].

Многие авторитетнейшие философы и искусствоведы вообще принципиально отвергают какую-либо связь между биологической подоплекой музыкальных процессов и сущностью художественного творчества. Конечно, процессы, происходящие на биохимическом, нейрофизиологическом уровне не имеют ничего общего с процессом музыкального мышления. В истории музыки нередки случаи, когда даже сильные физические недуги и страдания не могли ослабить творческих потенций художника. В то же время хорошее физическое здоровье в сочетании с достаточно развитыми музыкальными способностями не гарантирует, что в человеке проснется творческая жилка. Тем не менее, ни в каком ином виде деятельности с такой очевидностью не выражена эта связь телесного с духовным как в музыкальном творчестве. Ученые, философы, безусловно, стремятся к материализации, воплощению своих идей и проектов, но научные разработки, посвященные даже решению насущных проблем, в своей сердцевине являются все же теоретической деятельностью. Опыты и эксперименты [8] также входят в теоретическую деятельность в широком смысле этого слова. Но воплощают эти научные проекты в жизнь, в производство все же иные люди, а не сами ученые, занимающиеся чистой наукой.

В этом смысле художник-творец находится в совершенно ином положении. Задача художника заключается не только в том, чтобы вынашивать свои идеи в голове в виде некоего проекта. Художник тем и отличается от научного работника, что он одновременно является и теоретиком, и практиком. Человек, носящий высокое звание художника, просто обязан воплотить свои творческие идеи в конкретном, материально данном, чувственно-наглядном произведении искусства. Поэтому, на наш взгляд, связь с абсолютным, встреча конечного с бесконечным осуществима наиболее полно, плодотворно в художественном произведении. Художник, в отличие от мудреца, ученого, не только знает, но и может. Иными словами, художник, если он только настоящий художник, не только имеет связь с абсолютным, знает истину, но способен выразить эту истину в наглядно-чувственной форме, которая также требует громадных интеллектуальных усилий для ее постижения [7]. Эта постоянная связь с материей (материю мы склонны понимать скорее в аристотелевском значении) не дает 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 ее адекватное воплощение, ему некого винить, кроме себя, если эта идея проявится, воплотится в художественном произведении в искаженном, ложном виде [6].

Поэтому художник, наверное, как никто иной чувствует ответственность, возложенную на него. Цель художника – выявить то, что принципиально невозможно познать ни в природных феноменах, ни даже в других формах общественного сознания. Объекты физического мира, которым пользуется художник для

выражения бесконечного в конечном, есть лишь средство, а не цель. В этом смысле, нам представляется, что истинный художник может служить образцом, к примеру, для политиков, экономистов, которые имеют дело лишь с теоретическими выкладками и не в состоянии предусмотреть, как обернется конкретное воплощение тех или иных проектов. Художник же обязан учесть все: и сопротивление материала, и конкретные методы работы с этим материалом, и конечную цель своих творческих усилий. Таким образом, деятельность художника является одной из самых совершенных образцов человеческой деятельности, какие только возможны в нашем материальном мире.

Все перечисленное также верно в отношении музыкального искусства [4], музыкального мышления. Но следует выделить особенность, которая позволит понять специфику именно музыкального творчества. Как известно, существуют искусства, к ним относится и музыкальное, в которых замысел художника воплощает исполнитель. По нашему мнению, именно в деятельности музыканта-исполнителя, как ни в какой другой, наиболее ярко и отчетливо проявляется диалектика духовного и телесного. Для композитора исполнитель является реципиентом, а для слушателя – посредником между ним и композитором.

Задачи исполнителя и художника в некотором роде идентичны. Если художник воплощает идеальное в реальное, конечное в бесконечное, то исполнитель овеществляет уже существующие духовные образования в физическую субстанцию, то есть реально слышимые звуки. Казалось бы, для исполнителя задача намного проще, чем для художника. Однако, при ближайшем рассмотрении, оказывается, что это далеко не так. Для того чтобы озвучить уже существующую музыкальную мысль, необходимо не только грамотно прочесть музыкальный текст, но и понять, что скрывается за этим текстом, и для этого ему необходимо пройти все те уровни осознания и постижения художественного образа, которые были пройдены композитором. То есть при глубоком проникновении в художественное сочинение [6] исполнитель неизбежно столкнется с теми же проблемами, которые вставали на пути автора. И в этом случае выход к Абсолюту представляется для исполнителя совершенно необходимым и неизбежным. Иными словами, исполнитель заново воссоздает авторский замысел, и, воссоздавая его, он становится соавтором композитора, творца произведения. История музыки XX века наглядно демонстрирует то значение, которое имеет музыкант-исполнитель. Гениальные исполнители для слушателей-меломанов имеют такое же значение, как сам композитор. Часто слушатели ходят на концерты исполнителя, а не композитора. Но одно лишь точное воспроизведение текста граничит с формализмом. То есть исполнитель в художественном творчестве несет такой же груз ответственности, что и композитор. В определенном смысле ответственность его даже выше. Что имеется в виду? Исполнитель так же, как и автор, обязан учитывать диалектическое равновесие духовного и телесного. Постигая суть исполняемого произведения, исполнитель обязан в то же самое время искать конкретные технические приемы для адекватного воплощения духовного содержания. Этот постоянный процесс опредмечивания – распредемечивания, материализации – дематериализации требует от музыканта-исполнителя творческой, целенаправленной работы, которая во многом

совпадает с деятельностью самого композитора. Подобный постоянный контакт с материальной субстанцией не дает ни композитору, ни исполнителю пустаться в ничем не контролируемое фантазирование, которое принципиально невозможно осуществить, воплотить. С другой стороны, только видя перед собой некий идеальный эталон музыкальной мысли, можно реально воплотить все возможные смысловые оттенки будущего художественного произведения. Именно эта диалектическая связь идеального и реального скрепляют структуру творческого процесса.

Вообще процесс противопоставления «чистого» объекта и его психологической интерпретации был предпринят Э. Гуссерлем и назван им «феноменологическим» [1]. В музыкальной эстетике наиболее наглядно данный процесс представлен у Ганса Мерсмманна [11]. Мерсманн разделяет психологические и эстетические факторы музыкального творчества. Так, Мерсманн считал нужным очистить исследование собственно звуковых музыкальных феноменов от их психологического субъективного восприятия и истолкования. Из этого следует, что исследование закономерностей музыкального мышления следует искать в самой структуре особенностей формообразования музыкального произведения. При этом для описания процессов, конституирующих диалектику содержания и формы, следует пользоваться более широкими дефинициями, нежели это может предложить музыкальная теория. По Мерсманну, таковыми являются материя, энергия, различные силы, сопоставимые с аналогичными понятиями естественнонаучных циклов. Несмотря на очевидную спорность данной точки зрения, современные исследования в области философии художественного творчества вынуждают признать, что, пользуясь исключительно музыковедческими терминами, невозможно объяснить исходные импульсы, ядро той или иной музыкальной структуры, ибо эта структура и ее анализ сами являются лишь следствием, а не причиной возникновения музыкального артефакта. История музыкальной эстетики свидетельствует о необходимости выработки предельно общих дефиниций, которые стали бы основой не музыковедческого, но философского анализа аудиального мышления.

Список используемых источников:

1. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. 1. М.: Академический проект, 2015. 456 с.
2. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная философия. М.: Мысль, 2013. 496 с.
3. Гуссерль Э. Логические исследования. Т. 2. Исследования по феноменологии и теории познания. М.: Академический проект, 2011. 576 с.
4. Кульбижеков В.Н. Экстраполяция понятия «мысленный эксперимент» в отношении музыкального искусства // Вестник Московского университета. 2008. С. 68-78.
5. Кульбижеков В.Н. Овсянниковская международная эстетическая конференция (ОМЭК V) // Вестник Московского университета. 2013. С. 115-119.
6. Кульбижеков В.Н. Художественные абстракции в музыке: законы диалектики и законы музыкальной формы // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. №5-1(31). С. 112-116.
7. Кульбижеков В.Н. Становление рациональных элементов в музыке Нового времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. №12-3(38). С. 108-111.

8. Кульбижеков В.Н. Эксперимент и экспериментаторство в духовных устремлениях ренессанса и нового времени // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2014. №3-1(41). С. 84-87.
9. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 552 с.
10. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология // Психология музыки и музыкальных способностей. М.: АСТ; Минск: Харвест, 2005. С. 617-697.
11. Mersmann H. Angewandte Musikästhetik. Berlin: Max Hesse, 1926.
12. Zich O. Estetické vnímání hudby. Cast I. Pokusy. «Česka mysl», 1910, Nr. 11.

© 2016, Кульбижеков В.Н.

Художник-творец и художник-исполнитель в
музыкальном искусстве

© 2016, Kulbizhekov V.N.

Artist-creator and artist-performer in music