

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ЯЗЫК И КУЛЬТУРА

**Сборник статей
XXVI Международной научной конференции
(27–30 октября 2015 г.)**

*Ответственный редактор
доктор педагогических наук, профессор С.К. Гураль*

Томск
Издательский Дом Томского государственного университета
2016

**ЧТО ГОВОРИТ ЯЗЫК ИСКУССТВА О ПРИРОДЕ И СУЩНОСТИ
ЯЗЫКА? (ДИАЛОГ И ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ КЛАССИЧЕСКОЙ
И НЕКЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ
КОНЦЕПЦИЙ)**

Об изначально творческой сущности Языка в целом, Языка как такового, в наибольшей степени свидетельствует Язык Искусства [1: 92]. Потому философское постижение творческой сущности Языка представляется эффективнее всего осуществимым «на границах» лингвосинергетики и синергетики искусства и культуры, в ракурсе которой развивается сегодня искусствоведение.

Из всех видов искусств о творческой природе Языка «говорит» язык музыки, который даёт возможность обратиться к живым – эстетическим – истокам рождения самого Языка как сугубо человеческого явления.

В настоящее время язык музыки как один из языков культуры и искусства изучается современными исследователями в разных аспектах и с разных точек зрения. Так, исследуется социокультурный аспект языка музыки [2] и его духовная составляющая в православной традиции, в частности [3]. Сегодня пишут о языке музыки и в философско-эстетическом его аспекте (к примеру, Дж. Барашем рассматривается значение и смысл языка музыки в кантовской эстетике [4]), но, в целом, работы, направленные на философское освещение этой проблемы, встречаются гораздо реже, чем исследования языка музыки как единицы социо-культурной и духовной сфер жизни общества. Языку музыки, как и всем языкам, в том числе и языкам искусства, присущи такие характеристики языка, как системы, как динамичность и способность к саморазвитию, но именно в языке музыки наиболее ярко проявляется одна из самых труднодоступных для исследования черт языковой системы как живого организма – её стихийность.

Суть языка музыки и его стихийности, в частности, находит разное свое толкование в классическом и «неклассическом» течениях философско-эстетической мысли [5], от разницы между которыми мы будем отталкиваться чтобы в конечном результате выявить нечто общее в классическом и неклассическом взглядах на язык музыки, обнаружить эстетическое а priori языка музыки.

Общий язык музыки чрезвычайно выразителен: в отличие от языка живописи, в каких бы то ни было формах отражающего действительность и на определенную долю наполненного личным переживанием творца, язык музыки не ограничивается этим и никогда не является прямым выражением явления, он служит лишь для выражения общей воли.

В философии абсолютного духа Г.В.Ф. Гегеля – язык музыки находит подлинное свое выражение в классическом понимании искусства как идеи идеала, духовности, абсолюта [6]. Язык музыки, по Гегелю, – это порядок, который может быть интерпретирован как звуковое выражение вертикали между Языком и Духом, составляющей основу его эстетической концепции языка как такового.

Язык музыки как чистая форма, абстракция действительности трактуется в труде А. Шопенгауэра «Мир как воля и представление». Музыка у Шопенгауэра, как у представителя неклассической философской мысли, – явление скорее хаоса, нежели порядка, идеала. Однако стремлением к идеалу музыка все-таки обладает. Музыка в неклассическом понимании выражает не само явление, а внутреннюю волю. Имея дело с музыкальным произведением, мы не говорим о конкретной радости, о конкретной грусти, о конкретном переживании композитора, которое мы, казалось бы, отчетливо слышим; мы говорим об общей радости, об эстетическом чувстве "inabstractio". Внутренняя воля композитора в музыке не становится выражением его

личной воли, это общая воля и общее переживание, оттого и намного более глубинное, и только тогда воспринимаемое как откровение. И тем ценнее это откровение, чем большее количество «душ» способно затронуть. Таким образом, язык музыки не только является выражением общей воли, но и способен вызвать в слушателе проявление его воли. В третьей книге труда «Мир как воля и представление», А.Шопенгауэром музыка рассматривается как нечто общее: как выражение Мира, Миро-творения, следовательно, весь язык музыки представляет собою в высшей степени всеобщий, все-мирный язык, «который даже к общности понятий относится почти так, как они – к отдельным вещам» [7: 187]. Так, все сокровенные движения человеческой души в музыке могут быть отражены в бесконечном количестве возможных мелодий, отталкивающихся лишь от самого широкого (не сугубо личного) понимания чувства, порождающего эту мелодию.

Идея общего эстетического чувства как единственно необходимого элемента для существования подлинной красоты в человеческом мире реализуется и в работах Р. Вагнера: «...красота и сила, как основания социальной жизни, могут созвать прочное благополучие лишь при том условии, если они принадлежат всем людям» [8: 125].

Таким образом, основную тенденцию толкования языка музыки в неклассической концепции можно обозначить как идею жизни, творчества и творчества жизни, носящего общий чувственный характер.

Музыка, как таковая, знает одни лишь звуки, а не те причины, которые их вызывают. Инструмент – это лишь побочное, случайное обстоятельство, не влияющее на конечный итог; это лишь средство, посредник для создания уже существующим в реальности музыкальным гением – композитором будущего музыкального гения – подлинного произведения искусства. Таким образом, вопрос о том, каким именно средством язык музыки выражается, становится второстепенным. Первостепенна роль гения – творца, закладывающего посредством воспроизведения звуков гармонию, создающую мелодию, которая, в том случае, если музыкальное произведение будет призвано стать подлинным произведением искусства, будет способна затронуть все глубины человеческой души и воззвать к проявлению высшей духовной составляющей разумного существа: к пониманию, что суть Истина, Добро и Красота – классическое триединство – идеал гегелевского Абсолюта.

В диалоге классического и неклассического понимания языка музыки и с опорой на результаты современных исследований этой проблемы мы можем выделить некоторые общие моменты, которые и составят основу универсальной синергетической концепции понимания языка музыки. Из хаоса «стихийно» рождается порядок и берёт начало творческая энергия языка музыки: музыка несет в Мир духовное содержание, и, будь оно в порядке или в хаосе, его единственный смысл и основное назначение – нести в Мир Истину.

Затронем, казалось бы, технический, но по факту самый основной момент, упустив который мы бы не получили полное представление о сущности языка музыки: в музыке всегда есть гармония, пусть даже диссонирующая в современных музыкальных жанрах, которым это присуще (не стоит путать диссонанс с какофонией – неблагозвучием как эстетически неприемлемым звучанием). «Сущность мелодии есть постоянное отклонение от тоники, переход тысячами путей, не только к гармоническим ступеням – терции и доминанте, но и к всевозможным другим тонам, – к диссонирующей септимере и к ступеням, образующим чрезмерные интервалы, – причем, в конце концов, всегда следует возвращение к тонике; на всех этих путях мелодия выражает многообразное стремление воли, но выражает и ее удовлетворение, – посредством конечного обретения гармонической ступени и, еще более, тоники» [7: 154]. В языке музыки законы гармонии систематизируют стихию звука, упорядочивают её из свойственного ей стихийного хаоса в порядок, на котором основывается конечное благозвучие произведения. Свобода фантазии творца в музыке априори не должна вытеснять необходимость соблюдения гармонических соотношений.

Гегелевская гармония – это хаос, но стремящийся к порядку и идеалу. Гармония же в концепции «неклассической» (взгляд Шопенгауэра) – это сама жизнь языка музыки, посред-

ством которой (тоже через стремление к идеалу) он обретает свою конечную идеальную, а не материальную форму.

Язык музыки богат содержанием и смыслом. В вокальной музыке обретает свою практическую направленность парадигма слово-речь-в физическом смысле – голос. Голос так или иначе более привычен слушателю, чем звучание музыкального инструмента, и, несмотря на существование бесчисленного множества вокальных техник, интонационная составляющая вокальной партии музыкального произведения чаще всего предельно понятна. К примеру, если вокалистом выражается глубокая скорбь, боль и угнетение – слушатель поймет это не только если вдумается в текст композиции (в этом проявляется связь языка музыки с языком поэзии, высшим из языков искусства), но и в самом уже тоне говорящего, в самом звучании голоса, и этого может быть достаточно для понимания настроения и общей направленности чувств поющего. Отсюда вытекает несовершенство языка вербальной выразительности: он в большей степени субъективен, чем того требует язык музыки. Поэтому существует музыка инструментальная, и для выражения всех тех же эмоциональных объектов общей воли, музыкант использует все средства (музыкальные инструменты), которые становятся лишь на момент непосредственного воспроизведения музыкантом мелодии продолжением его плоти. Орудую этим средством, музыкант говорит со слушателем на языке музыки, не выражая при этом никаких лично своих чувств и переживаний, это нечто общее (вспомним: «музыка-вещь в себе!»). Общая сущность эмоционального переживания оттого и понятна слушателю, что это переживание абстрактно, а не частно, и, значит, может быть прочувствовано и разделено как творцом, переживающим это непосредственно, так и слушателем. Этот процесс и закладывает основу коммуникации между композитором и слушателем. Сама музыка создает творческое пространство для этой коммуникации, вводит людей в общее сочувствие, общее переживание, общую меланхолию и общую трагедию. Вот почему ещё в ницшеанской концепции дух музыки «рождается из трагедии» [9]: живой исток общего трагического заложен в музыке, вся трагедия и всё возможное человеческое сопереживание происходит из музыки, а значит, язык музыки более чувственен, чем любой другой язык, и обладает более сильной способностью к продуцированию общего энергетического потока, происходящего от того самого трагического истока Ницше, который заложен в музыке, объясняет энергию её языка и его пребывание в динамике. Энергия языка указывает на самое сущностное в нём.

Подобно любому другому языку, язык музыки поддается рассмотрению сквозь призму синергетического видения. Язык музыки не ввергает нас в пучину переживаний других людей – музыкантов, обличающих на этом языке тот или иной диапазон чувств, – язык музыки дает композитору и исполнителю возможность стать проводником для слушателя, но не в его собственный субъективный мир, сотканный из его личных чувственных переживаний, а в «трансцендентное» синергетическое поле, в котором обмен между музыкантом и слушателем осуществляется через это самое общее, общую волю, общее переживание. Мы говорим обмен, подразумевая тем самым, что любая коммуникация – это всегда двусторонний процесс, и коммуникация, осуществленная посредством языка музыки, в том числе.

В чем принципиальное отличие языка музыки от иных языков искусства? Согласно гегелевской концепции, наиболее близким к языку музыки выступает язык поэзии, а самым далеким – язык скульптуры. Музыка лишена первой, материальной стороны – созерцать здесь нечего, можно только слышать звук, а звук – это совершенно особенная категория – стихия воздействия на наше чувственное восприятие, тесно связанная с понятиями пространства и времени. Любое музыкальное произведение внутри себя уже уложено во временные рамки: длительности, такта, да и на внешнем уровне тоже – оно длится ограниченное количество времени, и именно это количество времени первично отводится слушателю на процесс восприятия. Таких ограничений во временном отношении нет в искусстве скульптуры и живописи – в этих случаях, созерцатель волен смотреть и интерпретировать, не отходя непосредственно от произведения, столько, сколько ему захочется. Однако по итогу, в конечном своем звучании, музыкальное произведение, хоть и лишено разделения на внешнее-материальное и внутреннее-духовное

начала, свободно достигает первоначальной цели искусства: пробудить весь спектр чувств слушателя и вывести его чувственное восприятие на такой уровень, который был бы способен проникнуть во внутреннее сосредоточение всех движений души, за счёт одного лишь начала внутреннего-духовного. Таким образом за неимением материального, в музыке единственно важно духовное, идеальное её начало, выраженное её языком.

Язык музыки, в первую очередь, как все другие языки, обладает своими свойствами именно как система, и, подобно любому языку, существующему в нашем Мире (будь то язык искусства, язык культуры, язык коммуникации и т.д.), может быть использован с разной степенью качественности. Подобно любому языку, язык музыки, обретя полное свое выражение в музыкальном произведении, постоянно развивается; он стихийен и динамичен. Но точно также, подобно любому языку, попав «в руки» к не самому лучшему посреднику, язык музыки может и не зазвучать: к примеру, как одно разумное существо допускает ошибки в устной и письменной речи, пользуясь каким-либо языком, так же может произойти и в музыке. Другое разумное существо, с недостаточно высоко развитым уровнем чувственного восприятия, может лишь «воспользоваться» языком музыки, произведя на свет, в лучшем случае, лишь благозвучную гармонию - мелодию, которую может быть легко и приятно слушать, но не более того. И как первому не стать великим оратором, так и второму не стать великим композитором: обезличенное музыкальное произведение, лишённое сколько-нибудь одушевленного выражения духовного содержания, не может претендовать на статус подлинного произведения искусства, поскольку лишено своего гения, а значит, в таком произведении язык музыки не получит ни развития, ни динамики. У А. Шопенгауэра читаем: «Изобрести мелодию, раскрыть в ней все глубочайшие тайны человеческого хотения и ощущения, это – дело гения» [7: 154] – это означает, что в музыке, как и в любом другом искусстве, творец обязательно должен являть собой существо не только разумное, но и обладающее высокоразвитой способностью к чувственному восприятию.

Итак, язык музыки «говорит» нам нечто важное о природе и сущности Языка как такового. Он указывает на творческую энергию, живой эстетический исток Языка и, следовательно, реально показывает способность Языка к творческой эволюции в направлении совершенствования. Язык музыки призван одухотворить стихию звука. Как неизбежна двусторонняя взаимосвязь языка и культуры (культура живет и находит свое воплощение в языке, и, наоборот, язык как явление реализуется посредством культуры), такова же и взаимосвязь языка музыки и самой музыки как вещи-в-себе. В подлинном шедевре музыкального искусства, произведенном на свет музыкальным гением, обнаруживается сама жизнь Языка. Язык музыки через стремление от хаоса к обретению идеального, а не материального, приобретает своё чувственное выражение, а значит, становится способным к творчеству и самосозиданию, способным развиваться и пребывать в динамике, что и является исходным процессом для существования любой диссипативной языковой системы. Таким образом, сущность языка музыки заключается в его априорном эстетическом начале, реализованном в стремлении к существованию в непрерывном пути к идеальному, а не материальному. Музыка – дух идеального, порождающий сам исток общего переживания, общей трагедии и общей энергии.

Литература

1. Панова, О.Б. Искусство как универсальный язык культуры: современные контексты проблемы и перспективы исследования // Вестник Томского государственного университета. №379, 2014.
2. Лазутина, Т.В. Язык музыки как полифункциональный феномен // Вестник Томского государственного университета. №369, 2013.
3. Ланкин, В.Г., Ланкина, Е.Е. Смысл и язык духовной музыки православной традиции // Вестник Томского государственного педагогического университета. №13 (115), 2011.
4. Бараш, Дж. Э. Место музыки в эстетике Канта // Философские науки. №.10, 2013.
5. Бычков, В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002
6. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. М.: Искусство. Т.3, 1971.

7. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление. Книга 3. §52. М.: Московский клуб, 1992.
8. Гегель, Г.В.Ф. Эстетика. В 4 тт. М.: Искусство. Т.2, 1969.
9. Вагнер, Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978.

Ю.А. Вострова

Национальный исследовательский Томский государственный университет

METHODS OF TEACHING ENGLISH

In our work we will give consideration and demonstrate some methods of teaching the English language. To have better understanding of the subject, we need first to describe the language items. The language items are important in learning. They are grammatical or lexical items and usually thematically connected in a unit. Most of the items are usually represented in a form of functional grammatical combinations. In order to organize effectively and efficiently the implementation in practice of new items, you will need a good understanding of them, planning of training in accordance with the abilities of the learners. Some functional-grammatical items are more difficult because of their meaning and use, others due to their structures and grammar. You must be prepared to deal with both kinds of difficulties. Many functional-grammatical items are presented through the model of sentences which are made in various contexts or situations for better understanding. [2: 20-21] Moreover, you can create your own situations to involve students in conversation. In general, practical course looks like this:

Creating a situation → Analysis → Check understanding

There are some cases when the word is used by itself. If we consider the classic case of, for example, a surgeon doing the operation shouts to assistant: "Scalpel! Swab! Clamp! etc." there is no grammar, interrogative words, modal verbs, alternative questions; there are no tenses at all. Just words. There is only one reason why communication has reached such lexical structures - because the content is separated by knowledge, creates some possibilities to use the minimal signals. In this case, the lexical meaning is enough for index aim. The notion "index" means the function, which is ascribed to a linguistic sign by a language user, when it happens in a particular context. Such word as "scalpel" has the main meaning as a linguistic symbol in a dictionary as a "small, thin, very sharp knife used for surgery preparation". In this context, the index is used as a sign for understanding that the surgeon gave the order. "Scalpel!" gets the index value in the same context as "Pass me that particular scalpel" [1: 82].

Obviously, handling vocabulary allows you to organize language practice, to memorize new language items and remember the previous items. Oral practice tends to focus first on accuracy, then on fluency. Accuracy practice is usually based on replacement of elements in a pattern. Now, it is not used so often teacher gives some information for thinking or "one knows something and another does not" instead. It may be more difficult and carried out in a large group. Sometimes, interesting texts bring on lively discussion and fun, of course, it is an advantage for learning. In general, different kinds of texts, activities and work in pairs are important in accuracy practice. At this moment, students' attention should be focused more on the information which they receive than on the language. In addition, fluency practice usually contains new items for using them in the future, in the dialogues, even if there are some errors. The language can be formed by dialogues or materials, such as pictures or different forms. In accuracy practice, most errors should be corrected immediately, but after fluency practice they should be discussed after the act of speaking. In fact, in both cases, when corrections are made, you should first make a conclusion about their mistakes. Moreover, teachers shouldn't forget that learners must be stimulated to talk and express their personal opinion. Some kinds of written works during the oral practice can provide a useful change of activity and help visual and analytical