

ЯЗЫК
ИСКУССТВА
И НАУКИ

Сборник
материалов
конференции



сеологическая абстракция из метафоры.

Углубление в метафорические основания работы сознания и подсознания – вот что лежит в основе интереса к явлению метафоры. Обращение к метафоре выводит нас за рамки привычных противопоставлений, некритически воспринимаемых тождеств (разрыва тождества <бытия-сознания-языка>) и заставляет ощутить симптомы некоего нового единства всех этих моментов.

Разрывание мысли и языка симптоматично: в нём фиксируется определённая мера самостоятельности языка по отношению к дискурсивно-упорядоченной мысли. Такое понимание по-новому освещает проблему, которую можно было бы назвать проблемой логических форм эвристической разумности (понимание есть одна из таких форм, а метафора – средство её осуществления).

Язык оказывается тогда сферой взаимодействия рассудка и разума, а это даёт основание по-новому осмыслить старый вопрос о единстве слова-дела-мысли.

Выводы. Вывод всего один: люди понимают метафоры стихийно и хорошо. Но искусство порождения метафорических высказываний на сегодня – счастливым удел немногих. Необходимо, исследовав функции класс слов-тропов и, в особенности, метафоры, разрабатывать и внедрять методики обучения студентов оперативному продуцированию метафор в реальном времени в каждом дне процесса учёбы.

В. Ю. Исаков ПОЭЗИЯ КАК ВЫСШАЯ ФОРМА ЯЗЫКА

Поэзия неразрывно своими истоками обязана человеческому языку. Одно из самых распространённых определений понятия «поэзия» (греч. «ποίησις» – «творчество») – это искусство изображать прекрасное словом. Час последнего пробил тогда, когда человек накопил достаточный интеллектуальный потенциал, чтобы заботиться о создании и сохранении культурного пространства. В 1784 году известный немецкий философ и просветитель Иоганн Готфрид Гердер написал: «Лишь язык превратил человека в человека, чудовищный поток аффектов язык сдержал дамами и поставил им разумные памятники в словах...; лишь благодаря языку стала возможна история человечества с передаваемыми по наследству представлениями сердца и души. И теперь встают перед моим взором герои Гомера, я слышу жалобы Оссиана, хотя тень певца и тени героев давно уже исчезли с лица земли... Все, что думали мудрецы давних времён, что когда-либо измыс-

лил дух человеческий, доносит до меня язык. Благодаря языку мыслящая душа моя связана с душою первого, а может быть, и последнего человека на земле; короче говоря, язык – это печать нашего разума, благодаря которой разум обретает видимый облик и передаётся из поколения в поколение» [4, с. 236-237]. Согласно Гердеру, человек только тогда воспринял божественное искусство идеи, когда обрел способность говорить; язык для него подобен единству души и тела и именно он способен выражать не вещи, а имена.

Слово – это медуза между тем, кто говорит, и тем, кто слушает; он имеет смысл вообще и только благодаря тому, что содержание слова может расти и вызывать мысль у другого. «Слушающий может гораздо лучше говорящего понимать, что скрыто за словом, и читатель может лучше самого поэта постигать идею его произведения. Сущность, сила такого произведения не в том, что разумел под ним автор, а в том, как оно действует на читателя или зрителя, следовательно, в неисчерпаемом возможном его содержании» [7].

Последователь И.Г. Гумбольда, А.А. Потебня в своей работе «Мысль и язык» написал: «... умение думать по-человечески, но без слов, даётся только словом и, что глухонемой без говорящих или выученных говорящими учителями, век оставался бы почти животным» [7].

Ещё М.В. Ломоносов в своей «Российской грамматике» указывал на важность слова. Он считал, что человек превосходит прочих животных словом, которое делает возможным обмен мыслями при общении, связывает людей в общество. Люди без слова были бы похожи на разбросанные части одной машины, «не токмо лишены бы были согласного общих дел течения, которое соединением разных мыслей управляется, но едва ли бы не были хуже зверей» [6, с. 11]. Слово – это некий дар общий, естественный и неодолимый. Слово, таким образом, с самого своего рождения служит для человека средством понимать себя, даёт возможность анализировать свои восприятия.

«Язык – это клад, практикой речи отлагаемый во всех, кто принадлежит к одному обществуному коллективу, это грамматическая система, виртуально существующая у каждого в мозгу, точнее сказать, у целой совокупности индивидов, ибо язык не существует полностью ни в одном из них, он существует в полной мере лишь в коллективе». [8, с. 21] Французский лингвист Ф. де Соссюр разделяет язык и речь, и тем самым отделяет:

- 1) социальное от индивидуального;
- 2) существующее от побочного и более или менее случайного.

Язык в его понимании – не деятельность говорящего, а готовый продукт, пассивно регистрируемый говорящим.

«Наоборот, речь есть индивидуальный акт воли и разума; в этом акте надлежит различать:

- 1) комбинации, в которых говорящий использует код (code) языка с целью выражения своей мысли;
- 2) психофизический механизм, позволяющий ему объективировать эти комбинации» [8, с. 21-22].

Согласно Ф. де Соссюру, у речевой деятельности (langage) есть две стороны: индивидуальная и социальная, причем одну нельзя понять без другой. Но понятие язык, считает ученый, не совпадает с понятием речевой деятельности вообще; «... язык — только определенная часть — правда, важнейшая часть — речевой деятельности. Он является социальным продуктом, совокупностью необходимых условий, принятых коллективом, чтобы обеспечить реализацию, функционирование способности к речевой деятельности, существующей у каждого носителя языка» [8, с. 17].

В отличие от речевой деятельности язык представляет собою целостность сам по себе, являясь, таким образом, отправным началом (principe) классификации, поэтому именно язык вносит единство в речевую деятельность. Ф. де Соссюр продолжает: «... естественной для человека является не речевая деятельность как говорение (langage parlé), а способность создавать язык, то есть систему дифференцированных знаков, соответствующих дифференцированным понятиям» [8, с. 18].

Изучение речевой деятельности распадается на две части: 1) основную, предметом которой является язык, то есть нечто социальное по существу и независимое от индивида; это наука чисто психическая; 2) второстепенную, предметом которой является индивидуальная сторона речевой деятельности, то есть речь, включая фонацию. «Несомненно, оба эти предмета тесно связаны между собой и предполагают друг друга: язык необходим, чтобы речь была понятна и тем самым была эффективна; речь в свою очередь необходима для того, чтобы сложился язык; исторически факт речи всегда предшествует языку» [8, с. 26-27]. Поэтому язык выступает одновременно и орудием, и продуктом речи. Ученый определяет речь, как сумму «... всего того, что говорят люди; она включает: а) индивидуальные комбинации, зависящие от воли говорящих; б) акты фонации, равным образом зависящие от воли говорящих и необходимые для реализации этих комбинаций» [8, с. 27].

Вслед за Ф. де Соссюром можно резюмировать основные свойства языка:

- язык можно определять, локализовать в конкретном отрезке речевого акта, языку можно обучаться;
- язык существует благодаря заключенному членами коллектива договору;

— язык отличается от речи и его можно исследовать и фиксировать; — он — сокровищница акустических образов, а письмом обеспечивает им осязаемую форму.

М. Хайдеггер в своей работе «Письмо о гуманизме» писал: «Язык есть дом бытия, живя в котором человек экзистует, поскольку, оберегая истину, бытие принадлежит ей» [10, с. 203]. Речь дана человеку чтобы свидетельствовать о бытии и об истории. Поэтому, для мыслителя речь полагается как имущество человека, но она также таит в себе возможность опасности как для себя самой, так и открытое место для угрозы утраты бытия. Для Хайдеггера речь является владением для человека; благодаря ей мы можем сообщать о своем опыте, решении и настроении; она служит средством понимания себя и других. «Однако сущность речи не исчерпывается тем, чтобы быть средством понимания. Это определение не затрагивает ее собственной сущности, им лишь приводится некое следствие этой сущности. Речь есть не только рабочий инструмент, которым среди прочих обладает человек, но она вообще впервые предоставляет возможность стоять, среди Открытости Сущего. Только там, где есть речь, там есть Мир (Welt), что означает: круг постоянных изменений решения и работы, дела и ответственности, но также и произвола и шума, упадка и замешательства. Лишь там, где господствует Мир, есть История. Речь есть имущество в некотором первоначальном смысле. Она ручается вполне, что означает: она дает гарантию, что человек — как историчный — может быть. Речь — это не имеющийся в распоряжении материал, но именно то событие (Ereignis), которое распоряжается высшей возможностью человеческого бытия. С этой сущностью речи должны мы вначале освоиться, чтобы истинно постичь область работы поэзии, а тем самым и саму поэзию» [9, с. 41].

Язык осуществляется в речи. Как известно, самой высшей формой организации последней является поэзия. Так лирическое переживание, будучи по своему происхождению личным и субъективным, по законам художественного воплощения объективируется в поэтическом произведении.

Всякое подлинно поэтическое произведение есть познание мира в индивидуальном его восприятии, оно является эссенцией человеческой души. Так М. Хайдеггер анализирует поэзию на примере поэтического наследия немецкого поэта Гельдерлина:

Многое испытал человек,
Многих назвал из небесных,
С тех пор, как мы суть разговор,
И можем слушать друг о друге [9, с. 38].

«С тех пор, как мы суть разговор» — Хайдеггер продолжил идею Гельдерлина и считал, что бытие человека имеет основание в речи; «...но речь

начала совершается, собственно, в разговоре. Последний, однако, не просто способ, каким совершается речь, но речь существенно только как разговор. То, что мы обыкновенно считаем речью, а именно, состав слов и правила их соединения, есть лишь передний план речи. Но что тогда значит — "разговор"? Очевидно — говорение друг с другом о чем-то. При этом речь способствует приходу друг к другу. Однако Гельдерлин говорит: «С тех пор, как мы суть разговор, и можем слушать друг о друге". Способность слушания не есть следствие говорения друг с другом, но, скорее, напротив, предпосылка этого» [9, с. 41].

В стихотворениях рождаются самые лучшие слова в самом лучшем порядке, и хороший поэт обычно заставляет читателя сказать: «Я тоже хотел сказать именно это, но не мог выразить так просто и красиво». «Поэзия есть несущая основа Истории и поэтому она не есть также лишь явление культуры и уж подавно не простое "выражение" некоей "души культуры"» [9, с. 44].

Поэзия способна объединять людей, «...она объединяет их, когда она подлинная поэзия и оказывает подлинное воздействие, способствуя тому, чтобы они — со всеми их многообразными страданиями, радостями, стремлениями, надеждами и страхами, со всеми их суждениями и ошибками, достоинствами и идеями, со всем великим и мелким, что в них есть, — все больше сливались в одно живое, состоящее из тысяч звеньев, неразрывное целое, ибо именно таким целым и должна быть сама поэзия, а какова причина, таково и следствие» [9, с. 47].

Бродский считал, что «поэзия — это перевод, перевод метафизических истин на земной язык. То, что ты видишь на земле, — это не просто трава и цветы, это определенные связи между вещами, которые ты угадываешь и, которые отсылают к некоему высшему закону. Пастернак был великим поэтом деталей: от детали, снизу, он поднимался вверх. Но есть и другой путь, путь сверху вниз. Тогда идеальным собеседником поэта становится не человек, а ангел, невидимый посредник. Даже если в действительности истинная причина поэзии — иная.

— Как же?

— Язык. Поэт — это продукт языка, орудие, оружие языка, а не наоборот. Язык древнее нас, и он нас переживает: это организм, живущий сам по себе, со своей собственной динамикой. Именно язык диктует поэзию» [1, с. 285].

Возникновение у древних греков художественного слова и узкого понятия «поэзия» как ритмического словесного искусства было исторически обусловленным. В эпоху первобытного синкретизма стихосложение развивалось в тесном единстве с музыкой и пляской, благодаря которым поэзия приобрела песенную ритмичность, состоящую в соизмеримой длительно-

сти звуков и тактов. Выделившись постепенно исторически в особое самостоятельное искусство, поэзия долго обнаруживала следы этой былой своей связи, надолго сохранила тяготение к ритмичности, которое поддерживалось и обновлялось и другими социальными условиями ее исторической жизни.

Но какой же должна быть поэзия? Мнения на этот счет расходятся уже с древности. Платон выступал только за такую поэзию, которая бы пробуждала, питала, укрепляла душу и спасала ее разумное начало. Описывая идеальное государство он не находит места в нем «плохим стихам», их надо было вычеркнуть, отбросить, изъять, исключить, запретить учителям использовать их в беседах с учениками. Древнегреческий философ искал истину, а поэзию он считал искусством подражания. Все, что могло бы навредить государству, должно было попасть под запрет, вне зависимости от того, с чьим именем, пусть с самым знаменитым, связан этот «вредный текст». Поэтому цензуре подвергались даже гомеровские поэмы, особенно «Илиада», Платон считал, что она воспитала и возбуждала греков к дурному, был даже такой афоризм, что «Гомер воспитал Элладу». Художественное произведение, по мнению философа, может и должно воспитывать. Несмотря на то, что содержание поэмы ему не нравилось, о языке и ритме этого текста он ничего не сказал, поэтому, как бы ни критиковал Платон содержание «Илиады», человечество до сих пор восхищается формой этого поистине великого произведения.

Чем же была для Платона поэзия, как он ее трактовал? В диалоге Платона «Федр» (245 а) поэзия не сводится к рассудочным построениям, она для него есть в полном смысле слова мифология («Федр». 61 b), безудержная фантазия и вдохновение, вызывающие в нас целую гамму бесконечно разнообразных чувств и настроений. Великий мудрец считал, что только Муза сама делает вдохновенными одних, а от этих тянется цепь других восторженных. По Платону, все хорошие эпические поэты слагают свои прекрасные поэмы не благодаря уменью, а только когда становятся вдохновенными и одержимыми. «Ведь не от умения они это творят, а от божественной силы: если бы они благодаря уменью могли хорошо говорить об одном, то могли бы говорить и обо всем прочем; потому-то бог и отнимает у них рассудок и делает их своими слугами, вешателями и божественными прорицателями, чтобы мы, слушатели, знали, что это не они, у кого и рас суда-то нет, говорят такие ценные вещи, а говорит сам бог и через них подает нам голос» («Федр» и далее 534 d — 536 d).

Платон в своем произведении «Законы» выдвинул тезис, «надо жить, играть!» (VII 803 e). И было бы гораздо лучше, если бы поэзия вообще не развивалась, а в ней повторялось одно и то же, как было, например, в Египте, где в течение десяти тысяч лет творчество ни на миллиметр не двига-

лось вперед. Именно в этом заключалась настоящая эстетическая радость, «Надо, чтобы все пели и играли; и надо, чтобы все танцевали, всегда, непрерывно и неизменно. Надо, чтобы все государство пело, и играло, и скакало в плясках». («Законы». II 665 с) Приведенное место из «Законов», трагующее о всеобщей государственной и народной пляске, конечно, основано на приоритете всеобщей государственности и законности. Таким образом, чистая, бескорыстная, беззаботная и самодовлеющая поэзия сливается у Платона с логическим и моральным риторизмом.

Аристотель, в отличие от Платона, с любовью смотрел на поэзию как на искусство подражания (*mimesis*), но это не рабское копирование окружающей среды, а творческое воспроизведение действительности. Платон скептически относился к подражанию, считая этот процесс лишь слабой копией великого мира идей. Аристотель же считал, что художественное подражание помогает человеку лучше понять, осознать и познать действительность и поэзия существует по двум естественным причинам: во-первых, всем людям с детства свойственно подражание; во-вторых, подражание приносит человеку удовольствие. Мыслитель писал, что подражая предмету, а потом сравнивая подражание с оригиналом, мы изучаем предмет, изучаем его легко и скоро; в этом тайна наслаждения, приносимого искусством.

По мысли Аристотеля, литература возникла естественным путем из простых импровизаций вследствие прирожденного людям чувства ритма, путем постепенного совершенствования. Это подводит нас к пониманию народных источников поэзии. Весьма важное значение имеет его объяснение отношения общего к частному и обратно. В противоположность Платону, который общее — «идею» — отделяет от предмета и помещает в другом мире, Аристотель считает идею неотделимой от вещи, и таким образом общее понятие, по его учению, проявляется и конкретизируется в индивидуальном, частном. Поэзия, в противоположность науке, выражает общую мысль в конкретных образах, выводя действующих лиц под определенными именами, наделяя их определенными качествами.

В своем философском трактате «Поэтика» отец всех наук разделяет поэтическое творчество на виды в зависимости от способов подражания:

- a) объективный рассказ (эпос);
- b) личное выступление рассказчика (лирика);
- c) изображение событий в действии (драма).

Схема была всегда приблизительно та же; при новых условиях общности могут сложиться иные поэтические формы, предсказать которые при наших нынешних знаниях невозможно. Аристотель отмечает, что в поэзии главным является содержание, а не форма. «Из этого видно, — продолжает он свою мысль, — что поэту следует скорее быть творцом фабул,

а не метров, поскольку поэт является таковым по подражанию, а подражание он осуществляет действием». («Поэтика», 1451 627—29)

Поэзия, согласно Аристотелю, изображает то существенное, что есть в жизни, она представляет все во внутренней связи и тем самым находит в ближайшем родстве с важнейшим и высочайшим стремлением человеческого духа. Поэтому поэзия должна изображать человеческую жизнь так, чтоб не искажать ее картин посторонними примесями. Но уже в древние времена было замечено, что в поэтической форме самых лучших слов схватывается быстрее и лаконичнее благодаря поиску самых более сжатых и фраз. Флобер когда-то спросил: «Почему, стараясь как можно более стиснуть свою мысль, мы неизбежно приходим к тому, что слагаем стихи?». На этот вопрос немного раньше стихами же ответил один из крупнейших теоретиков французского классицизма Никола Буало в своей знаменитой поэме «Поэтическое искусство» (1674):

Но вот пришла пора, и слово зазвучало,
Законам положив прекрасное начало,

Затерянных в лесах людей соединив,

Построив города среди цветущих нив,

Искусно возведя мосты и укрепления.

И наказанием осилив преступленья.

И этим, говорят, обязан мир стихам! [2].

Н. Буало обобщил в своей поэтике ведущие тенденции национальной литературы своего времени, он отстаивал превосходство древних над современными авторами. Положив в основу своего учения принцип «подражания природе», французский теоретик ограничивает все индивидуальное, абстрактно всеобщего, типического, исключаящего все индивидуальное, изменчивое. Согласно Буало, такой характер «подражания природе» был присущ античному искусству, которое рассматривается им как абсолютная эстетическая норма (Аристотель, особенно Гораций).

Цена слова как можно строже,

Люби в них странные черты,

Ах, песни пьяной что дороже,

Где точность с зыбкостью слиты! [3].

Приведенные строки из стихотворения Поля Верлена «Искусство поэзии» пародийно повторяет заглавие трактата теоретика классицизма, Никола Буало, и представляет собой манифест импрессионизма. Здесь Верлен формулирует принципы новой поэтики и эстетики, отделяя поэзию от собственно литературы, т. е. искусства, основанного на сюжете. Поэзия, как считает автор, должна выражать некую неопределенную реальность: не-

уловимые движения души, мимолетные впечатления, мечту или, скорее, ее очертания, т. е. она должна выражать чувства, настроения автора. Новый смысл поэзии требует и иной формы. Для этого необходимо освободить слова от их конкретного значения и растворить их в мире звуков. Он требует «музыки прежде всего». Верлен так начинает свой манифест:

О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим и вместе
Не давит строгой полнотой [3].

Чтобы сделать стих адекватным миру неясных ощущений, нужно, согласно Верлену, вернуться к его первородной песенной простоте, отказавшись от строгой ритмики, обязательной паузы в середине стиха (цезуры), четкой и синтаксически упорядоченной строфы.

Поэзия расширяет и укрепляет душу, она делает ее еще более свободной от природного назначения рассматривать природу только как явление. Классик немецкой философии, И. Кант, сравнивая поэзию (поскольку она почти полностью обязана своим происхождением гению). Согласно философу, поэзия как будто играет видимость с помощью воображения и ее форма согласуется с законами рассудка. В своей работе «Критика способности суждения» немецкий классик описывает три вида прекрасных искусств: словесное, изобразительное и искусство игры ощущений. К словесным искусствам он относит красноречие и поэзию. К изобразительным искусствам или искусствам выражения идей в чувственном созерцании, философ причисляет пластику и живопись. Искусство прекрасной игры ощущений Кант делит на художественную игру ощущений слуха и зрения, то есть на музыку и искусство колорита.

Поэзия, согласно И. Канту, — это искусство заниматься свободной игрой воображения как делом рассудка, в отличие от красноречия, свободной игры воображения. Поэтому, если оратор что-то провозглашает, то осуществляет это так, как будто это просто игра идеями лишь бы занять слушателей, он дает меньше, чем обещает. Поэт же, по мнению Канта, обещает мало, возмещает лишь игру идеями, но совершает нечто достойное того, чтобы им занимались, а именно, играя, дает рассудку пищу и посредством воображения — жизнь его понятиям.

«Это — поэзия, восклицаем мы, желая подчеркнуть, что в жизни бывает совсем иначе. Поэтому уже в глубокой древности умели различать поэтический возможное от исторически случившегося, и от поэта требовали лишь первого, но не последнего» [5, с.243]

Смыслообразующим элементом в поэзии является стихотворная стро-

ка, включающая в себя не только последовательность слов, каждое из которых имеет самостоятельное значение, но и нерасчленимую структуру, своеобразное интегрированное «слово», значение которого не равно сумме значений входящих в него слов. На протяжении веков форма поэтического целого и отдельной строфы, способы рифмовки стихотворения менялись. Тип стиховой композиции может иметь тысячи вариаций, поэтому в школьной практике следует для каждого поэтического текста находить свой неповторимый путь анализа, при этом учитывать язык и стиль, художественную идею, композицию и тему того или иного стихотворения. Следовательно, цель поэзии — не «приемы», не «способы», а познание мира и человека в нем, самопознание и самоконструирование личности.

Литература

1. Бродский И.А. Большая книга интервью. — М., 2000.
2. Буало-Депрео Н. Поэтическое искусство/ Перевод Э.Л. Линейской (с комментариями Н.А. Сигал // <http://igrodobka.narod.ru/poetisa.htm>
3. Верлен П. Поэтическое искусство. Электронный ресурс: http://liteta.edu.ru/catalog.asp?cat_ob_no=14085&ob_no=14088
4. Гердер И.Г. Идеи к философии истории человечества. — М., 1977.
5. Евазов А. Введение в философию художественного творчества: Опыт историко-литературной методологии. — Варшава, 1910. — Т.1.
6. Ломоносов М.В. Российская грамматика. § 1, 68а.
7. Потебня А.А. Мысль и язык //Потебня А.А. Слово и миф. — М.: Правда, 1989. — С. 17—200.
8. Соссюр Ф. Курс общей лингвистики /Редакция Ш. Балли и А. Сеше; Пер. с фр. А. Сухотина. — Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1999.
9. Хайдеггер М. Гельдерлин и сущность поэзии Логос //Философско-литературный журнал. — Вып. 1. М., 1991, С. 37—47.
10. Хайдеггер М. Письмо о гуманизме // Время и бытие. — М. 1993.

А. С. Аллатова

О ВОЗМОЖНОСТЯХ РАССКАЗА НА ОДНУ БУКВУ: ТАВТОГРАММЫ О МУЗЫКЕ И ЛЮБВИ

Из множества жанров и форм, от крупных до миниатюр, в западной и отечественной литературе особое место занимают прикладные. Прикладные литературные жанры включают разнообразие справочные и энциклопедические тексты, каталоги, учебно-методическую и техническую литературу, вспомогательные пособия по различным вопросам семейно-бытовой жизни (кулинария, рукоделие) и хозяйственной деятельности (строительство, садоводство). Главной целью таких текстовых материалов является информиро-

Тараканова Екатерина Михайловна, музыковед, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник ГНУ «Государственного института искусствознания», член Союза композиторов и Центрального дома ученых.

Уваров Виктор Дмитриевич, заслуженный художник России, доктор искусствоведения, профессор МФПУ «Синергия»

Федоровская Наталья Александровна, доктор искусствоведения, Дальневосточный федеральный университет

Филатов-Бекман Сергей Анатольевич, математик, Государственный специализированный институт искусств.

Шикина Александра Николаевна, кандидат культурологии, доцент кафедры музыкального образования и основного инструмента Костромского государственного университета им. Н.А. Некрасова.

СОДЕРЖАНИЕ

Григорьев В. Ю. Исполнительское искусство: состояние, некоторые перспективы	3
Пряко И. П. Язык, стиль и риторический логос в научной аргументации	13
Соркин Э. И. Должен ли язык науки и искусства быть общепонятным?	20
Филатов-Бекман С. А. О некоторых особенностях преподавания физики как языка общения со студентами	37
Валуев А. М. Язык науки и естественнонаучное мышление в русской поэзии XVIII—XIX вв.	41
Беляев И. П., Капустян В. М. Роль метафоры в искусстве и науке ..	56
Исак В. Ю. Поэзия как высшая форма языка	68
Алатова А. С. О возможностях рассказа на одну букву: тавтограммы о музыке и любви	77
Портнова Т. В. Хореография и живопись (модели взаимодействия)	86
Пронина О. Г. Язык образов в «Сказке» И. В. Гёте	95
Виттель Е. Б. «Поиск неочевидного в очевидном»: к проблеме языка современного искусства и Новой музыки	106
Воронцова И. В. Язык музыки и музыка языка: о музыкознании и лингвистике	112
Тараканова Е. М. Язык музыки, язык музыкознания	118
Седов В. К. Об особенностях языка нотной записи Баха и Моцарта ..	123
Федоровская Н. А. Некоторые элементы художественного пространства духовных стихов	136
Шикина А. Н. Особенности воплощения романтической идеи бесконечного в фортепианных пьесах Р. Шумана	143
Кузнецова Н. А. Жанрово-пасторальная линия в симфоническом творчестве А. Онеггера	148
Лисовой В. И. Слово о предшественниках и о себе: композитор Родриго Астуриас	154
Сафонова Е. Л. Музыкальный язык скрипки и специфика его воздействия на слушателя	160
Уваров В. Д. Художественный язык искусства таписсери	166
Иоч Э. В. Юмор и «потешная история» из истории старой русской высшей школы. профессорские шалости и студенческие выходы	170
Сведения об авторах	181
Содержание	183

Язык искусства и науки

Сборник материалов 15-й конференции
из цикла «Григорьевских чтений»

Москва
2013

ББК 87.3
Я41

Ответственные редакторы:

И.Д. Григорьева,
А.М. Валуев, Е.Б. Витель

Я41 Язык искусства и науки: Сборник материалов конференции. — М.: Изд-во Моск. гуманит. ун-та, 2013. — 184 с.

ISBN 978-5-98079-865-9

Сборник содержит материалы научно-практической конференции «Философия искусства и науки», состоявшейся в середине марта 2012 года в Государственном центре современного искусства (ГЦСИ). Данная конференция является 15-ой в цикле Григорьевских чтений, посвященных памяти и 85-летию со дня рождения известного музыкального деятеля, профессора Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского В.Ю. Григорьева (1927-1997). Среди авторов статей настоящего сборника — специалисты различных областей знаний — музыковеды, философы, физики и др.

Издание предназначается для широкого круга читателей, интересующихся проблемами междисциплинарных исследований.

ISBN 978-5-98079-865-9

ББК 87.3

© Авторы, 2013

В. Ю. Григорьев
**ИСПОЛНИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО: СОСТОЯНИЕ,
НЕКОТОРЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ**

Время неизменно бросает властный вызов художнику. Каждому дана возможность использовать свой шанс, поднять тяжелую перчатку творчества, ответственности перед искусством и со своей стороны бросить индивидуальный вызов времени, попытаться сказать свое, столь нужное, уникальное слово. Во власти времени быть так легко, но как трудно понять этот зов времени, научиться властвовать над его течением, владеть душой, сердцами людей, открывать им новую красоту, прокладывать пути в будущее. Именно в этом — высший долг художника, его миссия. И подобная миссия тем значительнее, чем сложнее и неоднозначнее историческое движение общества, движение его культуры.

Ныне мы переживаем состояние сильнейшего кризиса. Идет мучительный процесс слома сложившихся традиций, переоценки действующих, привычных структур, идеалов, ценностей. Миф нашего общества рухнул. Меняется взгляд на саму направленность процесса духовного развития общества, его культуры. Резко меняется мышление, оценка существующего положения, система коммуникаций человека и общества, человека и культуры. Без сомнения, эти тенденции не обходят и музыкальное искусство, сказываются в исполнительском творчестве, тенденциях стиля, выборе репертуара, организации способов «разговора» со слушателем, создании исполнительских концепций.

Может показаться, что исполнительское искусство, как сфера второгоного художественного творчества, может стоять как бы несколько в стороне от бурной смены идеалов и предпочтений, ибо во многом опирается на устоявшиеся формы, классический репертуар, что оно относительно стабильно в современном бурном море культуры. Однако такой взгляд представляется ошибочным. Можно даже полагать, что художественная, социальная ответственность исполнителя как раз резко возрастает в периоды великих слов культурно-социальных структур (К. Ясперс), ибо исполнитель — один из самых чувствительных барометров музыкального искусства, он самым теснейшим образом связан со слушателем, улавливает тенденции общественного восприятия, формирует их мироощущение, отношение к культуре.

Не случайно столь высоко композиторы оценивали фигуру исполнителя-творца, исполнителя — художественной личности, его важнейшую роль в музыкальном процессе. К примеру, Р. Вагнер полагал, что исполнитель представляет собой «своего рода пропускной пункт для художественной мысли, которая в известной мере только через его мастерство приобретает