

УДК 7.067

DOI: 10.17223/22220836/30/15

И.Н. Нехаева

ЧАЙКОВСКИЙ В СОВРЕМЕННОМ ИЗМЕРЕНИИ (ОПЫТ ОПРЕДЕЛЕНИЯ ПОНЯТИЯ «СОВРЕМЕННОСТЬ» НА ПРИМЕРЕ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА» П.И. ЧАЙКОВСКОГО)

В статье анализируется определение понятия «современность», предложенное Ж.-Ф. Лиотаром и Т. де Дювом. Данное определение фиксирует современность как период, который следует за постсовременным этапом новаторства, борьбы и противоречий. На примере «Детского альбома» П.И. Чайковского осуществляется анализ данного перехода от постсовременности к современности. В ходе этого выявляется параллель между представлениями о языке Людвига Витгенштейна и процессом обучения языковой практике посредством музыкальных впечатлений.

Ключевые слова: языковая практика, современность, постсовременность, автобиографический метод, интерпретация.

Заявленный здесь контекст «современного измерения» предполагает, что нам не следует действовать подобно Мартину Хайдеггеру, который одну из своих лекций об Аристотеле начал следующими словами: «Аристотель родился, работал и умер. Теперь рассмотрим его идеи» [1. С. 7]. Этим Мартин Хайдеггер хотел сказать о том, что философские взгляды Аристотеля никак не связаны с его биографией и даже больше – с его жизнью. И действительно, нам слишком мало известно о жизни Аристотеля. Однако то же самое нельзя сказать о жизни Чайковского. И это важно для нас в связи с той значимостью, которую еще со времен модернизма обретает так называемый *автобиографический метод*, который не следует путать с биографическим методом. В психологии оба метода взаимосвязаны так, что биографический метод как бы «питается» автобиографическими методиками – опросниками, интервью, спровоцированными или спонтанными автобиографиями и т.д. В искусствоведении биографический метод выполняет роль рамки. Согласно Франклину Анкерсмиту, в изобразительном искусстве рама выполняет функциональную роль, а именно демонстрирует осуществляемое внутри нее *изменение измерения* (например, переход от двумерного к трехмерному пространству), которое не является тем же самым, что и *обрамление вместе с гравюрой*, поскольку в последнем случае – это уже «изображение изменения измерения» [2. С. 406]. Теоретически едва улавливаемое различие между действием биографического и автобиографического методов, по сути, являющееся формальным (как это мыслится в психологии), на практике обнаруживает противостояние двух разных по своей природе измерений – языкового (биографический метод) и опытного, или эмпирического (автобиографический метод). Согласно такой точке зрения тенденция измерять опыт в единицах языка со временем нивелируется, продвигаясь в сторону выяснения потенции самого опыта. Соответственно возникает задача поиска в пространстве опыта средств его передачи собственными силами.

Ко второй половине XX в. биографическая «рамка» окончательно утрачивает свою функциональность, поскольку художники не просто создают произведения искусства – они *делают свою жизнь произведением искусства*. Примеры здесь могут быть самые разные, но особенно ярким кажется творчество Марселя Дюшана, который, всячески уклоняясь от принадлежности какому-либо конкретному художественному направлению (будь оно хоть трижды авангардным!), буквально растворял свою жизнь в творчестве так, что при желании можно было проследить воплощение каждого *перехода* события его жизни в конкретной картине [3. С. 30–43]. Такая тенденция прежде всего продиктована стремлением современного художника получить наибольшее количество реальности. А что для этого нужно? Максимальный контакт с миром, влекущий за собой изменение самой практики взаимодействия. Установление же одного вида практики со временем убеждает нас в ее неадекватности постоянно изменяющимся условиям и соответственно необходимости ее замены. Ведь, в противном случае, мир будет меняться, а мы... нет, мы не останемся такими же, как есть, мы будем деградировать. Как отмечает Джонатан Крэри, «становление современности совпадает с крушением классических моделей видения и стабильного пространства их репрезентаций» [4. С. 41]. Таким образом, начиная со второй половины XIX в. *автобиографичность, понимаемая именно как художественная техника*, становится первым сущностным признаком постсовременного и выводится на передний план.

Исследуя эпоху постмодернизма, Жан-Франсуа Лиотар говорил: «произведение может стать современным лишь уже будучи постсовременным» [5. С. 85]. Известный историк искусства Тьерри де Дюв так прокомментировал его слова: «Чтобы произведение было признано как современное, оно сначала должно быть новаторским, идти *вразрез* (курсив мой. – И.Н.) с современностью – со вкусом или конвенциями своего времени. Пикассо был постсовременным в 1907 году и стал современным к 1930-му» [Там же].

Согласившись с такой точкой зрения, мы могли бы проследить, каким образом музыка «Детского альбома», написанного Чайковским в мае 1878 г., могла нести в себе зачатки «постсовременного». Учитывая прогноз Тьерри де Дюва, это позволит нам допустить, что приблизительно к 1910–20-м гг. этот музыкальный цикл действительно считался вполне современной музыкой, а значит, имел прямую связь с глобальными событиями, происходящими в этот исторический период. Возникает вопрос: что конкретно в период написания «Детского альбома» готовилось и впоследствии проявилось уже в первой трети XX в.?

Как нам уже сейчас известно, 1920–30-е гг. являлись периодом свершения так называемого *лингвистического поворота*, а это означало, что практически во всех отраслях науки и искусства особый интерес и внимание были обращены к языку. Людвиг Витгенштейн, который жил и работал в это время, всю свою жизнь посвятил исследованию природы языка и даже смог выступить по отношению к самому себе главным оппонентом так, что его творчество историками философии традиционно делится на два периода – ранний и поздний. *Ранний период* завершает написанный в 1918 г. (изданный в 1921 г.) «Логико-философский трактат», в котором исследование структуры языка приводит к выдвижению автором целой программы «идеального» язы-

ка. В данной работе, как отмечал сам Людвиг Витгенштейн, он пытался решить все философские проблемы, проводя их через призму отношений языка и мира. В результате мы получаем понимание философии как критики языка. *Поздний период* ознаменовывал большие изменения в философских взглядах Людвиг Витгенштейна, выражающих иной, нежели в ранний период, подход к языку, а именно – как к повседневной практической деятельности, т.е. объектом исследования уже становится не «идеальный» язык, а обыденный язык человеческого общения. Сам же язык представляется совокупностью так называемых «языковых игр».

Главным различием в идеях этих двух периодов жизни философа становится «отказ от метафоры глубины и идеи скрытой сущности, ибо „нет ничего скрытого“ (§ 435) [6. С. 213]» [1. С. 197]. Людвиг Витгенштейном отстаивается тезис, что нам только *кажется*, что есть что-то скрытое, что, как результат, и рождает множество философских вопросов. Таким образом, философ убежден, что, во-первых, стоит нам только добиться четкого понимания того, *как работает наш язык*, как недопонимание пропадет, а вместе с ним отпадут и вопросы; во-вторых – занимаясь в философии исследованием мира, мы на самом деле раскрываем *метафизическую сущность мира*, поскольку «показываем» лишь *как работает наш язык*, ибо «знание о том, как и для чего используются слова, будет предполагать и знание о мире» [Там же. С. 200]. Соответственно, здесь работает формула, выдвинутая Людвиг Витгенштейном еще в «Логико-философском трактате»: «*Границы моего языка означают границы моего мира*» (5.6) [7. С. 174].

Наверняка вам знакома ситуация, когда вы присутствуете в обществе людей, языка которых не понимаете, и это не просто английский или французский язык, который вы, предположим, не знаете. Речь идет в данном случае о русском языке. Например, вы попали в общество физиков, которые обсуждают какой-нибудь закон, используя набор терминов, вам не знакомых. Беседа происходит на русском языке, но вы постоянно ловите себя на мысли, что ничего не понимаете...

Другими словами, *язык следует учить*, но не так чтобы была понятна лишь его грамматическая основа. Помимо грамматики, есть ещё весьма важные вещи, на первый взгляд играющие, как кажется, сопутствующую, произвольную и второстепенную роль, а именно то, что Людвиг Витгенштейном называлось *согласием*: «...согласием людей решается, что верно, а что неверно <...> – Правильным или неправильным является то, что люди *говорят*; и согласие людей относится к *языку*. Это – согласие не мнений, а формы жизни» (241) [6. С. 170], а также то, что значит *испытывать ощущения* – «Как относятся слова к ощущениям? – Кажется, что с этим нет никакой проблемы. Разве мы не говорим каждый день об ощущениях и не называем их? Но как устанавливается связь имени с тем, что именуется? Этот вопрос равнозначен другому: как человек усваивает значение наименований ощущений? Например, слова „боль“. Вот одна из возможностей: слова связываются с изначальным, естественным выражением ощущения и подставляются вместо него. Ребенок ушибся, он кричит; а взрослые при этом уговаривают его и учат восклицаниям, а затем и предложениям. Они учат ребенка новому, болевому поведению. „То есть ты говоришь, что слово ‘боль’, по сути, означает крик“ –

Да нет же; словесное выражение боли замещает крик, а не описывает его» (244) [6. С. 171].

В момент написания «Детского альбома» в 1878 г. обозначенные выше идеи Людвиг Витгенштейна, безусловно, могли считаться лишь постсовременными. Но они действительно «витали» в воздухе, особенно если учесть то положение дел в обществе, которое характерно для данного периода времени и о котором, в частности, Иван Крамской в своем письме от 11 августа 1878 г. из Петербурга писал следующее: «Ужасное время. Точь-в-точь в запертой комнате, в глухую ночь, в крошечной тьме сидят люди, и только время от времени кто-то в кого-то выстрелил, кто-то кого-то зарезал, но кто, кого, за что? – никто не знает. Неужели не поймут, что самое настоящее – зажечь огонь? Но, вероятно, и в самом деле такой простой вещи никому из тех, от кого это зависит, не приходит в голову» [8. С. 213]. «Зажечь огонь» – это всего лишь метафора, но она означает определить и прояснить, а может быть, даже объяснить происходящее... В этих словах нам важен разрыв, который невольно чувствуется в словах Крамского, между тем, что казалось бы есть в настоящее время, и тем, что может ожидаться некоторое время спустя. Иными словами, подается некоторая ситуация, некое *есть*, и то, что предполагается сделать в будущем относительно этого *есть*, чтобы это *есть* преобразовалось и стало, наконец, тем, чем *должно* быть. Будущее уже живёт в настоящем, и в нем оно чувствуется как то, что мы могли бы назвать «ощущением постсовременного».

Если мы теперь обратимся непосредственно к самой музыке Чайковского, то увидим, насколько композитор был последователен в том, чтобы как можно четче и яснее передать в музыке *типизацию образов*, их предельную узнаваемость. Однако такое положение дел, как кажется, означает только одно: Чайковский не идет дальше «идеального» языка подобно тому, как это было у «раннего Витгенштейна». Ведь, первостепенное значение Чайковский уделяет именно *формообразованию* – отчетливой структуре и кристальной ясности формы произведений. В терминах Витгенштейна это звучит так: «Очевидно, что как бы ни отличался воображаемый мир от реального, он должен иметь нечто – некую форму – общее с действительным миром» (2.022) [7. С. 40]. Хорошо, эта параллель нам ясна. Что же дальше?

У нас остаётся ещё один интересный вопрос, который требует прояснения – это странная ситуация, связанная с существованием, с одной стороны, оригинала «Детского альбома», который, кстати, имеет своё собственное название – «Автограф», а с другой – так называемой «Публикации», или даже «Публикаций», поскольку их было несколько, в том числе и при жизни самого Чайковского. Дело в том, что в этих «Публикациях» некоторые номера перепутаны. Данный феномен исследовался М. Месроповой и А. Кандинским-Рыбниковым в их совместной статье «О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции „Детского альбома“» [9]. На этот счет авторы статьи размышляют следующим образом: «Возможно, Чайковский, создав цикл (далеко превосходящий первоначальное намерение „сделать ряд маленьких *отрывков*“), решил сохранить его для себя – в рукописи, которую он передал в архив Юргенсона, а опубликовал облегченную, детскую редакцию „Детского альбома“ – с тем, чтобы повременить обращаться к детям, и, прежде всего, к своему любимому племяннику Володе Давыдову, с глубоко

личной интерпретацией недетской проблемы жизни и смерти» [9. С. 150]. Это, конечно же, менее вероятно... Однако далее авторы статьи, как кажется, берут вполне правдоподобный след, отмечая, что «вероятно, обдуманная, хотя и замаскированная несообразность местоположения нескольких пьес – не тайный ли призыв автора к потомкам разгадать и воссоздать замысел, оставшийся в рукописи?» [Там же]. В итоге авторы статьи не останавливаются ни на одном допущении, а колеблются, начиная с версии, что номера были случайно перепутаны в редакции, до своего собственного авторского «тайного замысла», предсказуемо прогнозирующего *двойной сюжет*: якобы Чайковский в своем цикле показывает, с одной стороны, «День ребёнка», а с другой – «Жизнь человека» (так и хочется спросить: «а что, „ребёнок“ – не „человек“?»). Однако такое допущение есть не что иное, как почти детское желание найти ответы на поставленные вопросы, но особым образом – именно в контексте понятности и наглядности, которую нам всегда готова обеспечить *сюжетная линия*, подкрепленная нашей *ассоциативной* способностью подбирать ключи (или знаки) к любым тайным дверям. Но для этого не нужны исследования – любой способен на подобного рода действия!

Наша собственная версия такова: не случайно этот единственный экземпляр не был напечатан, поскольку Чайковский с его помощью как бы поставил свою подпись, т.е. сам этот экземпляр как таковой является подписью автора, ведь это – автограф, т.е. оригинал. Как известно, при жизни композитора «Детский альбом» переиздавался неоднократно и, возможно, как предполагал Чайковский, в дальнейшем также будет переиздаваться много раз – и всё это следует считать *копией, интерпретацией*. Именно этим своим жестом композитор дает нам понять, что мир, который показан в «Детском альбоме», – это мир, в котором ребенок учится жить, это – мир языка, т.е. *чистой возможности*, которая дает нам право сделать свой собственный (а значит, любой) *выбор*, тем самым позволяя двигаться дальше.

Подобный жест, как известно, был совершен уже упомянутым нами ранее художником Марселем Дюшаном. Как известно, в 1917 г. он создает «Фонтан» – *реди-мейд*, или *готовое* изделие, вся необычность и оригинальность которого заключается прежде всего в том, что этот предмет должен был, во-первых, ничего не означать, а просто *указывать* (т.е. говорить – «это – произведение искусства»), а во-вторых, отвечать нескольким условиям (по сути, расшифровывающим первый пункт):

– он *не должен* быть сделан руками художника, поскольку, как уже прогнозировал будущее живописи Поль Синьяк, «Рука будет иметь второстепенное значение; решающая роль отойдет мозгу и глазу живописца» [3. С. 329]. Марсель Дюшан вторит ему, говоря: «Видите ли, мои руки к тому времени успели мне надоесть». И добавляет: «Я не хотел делать что бы то ни было руками. Я хотел как раз обратного – чтобы вещи являлись на поверхность холста сами собой и по возможности из моего подсознания» [Там же];

– он должен быть *любим* – конечно, любим, ведь здесь мы имеем дело с чувствами и переживаниями индивида, конкретного художника, к тому же единичное на оси противопоставления является абсолютной противоположностью общезначимого, демонстрируя собой предельную степень невозможности процедуры означивания;

– и наконец, он должен быть *выбран* художником – и здесь для примера подойдет реальная ситуация, которая произошла с самим Марселем Дюшаном (хороший пример, чтобы напомнить вам о действии *автобиографического метода*, однако сам экспонат (реди-мейд) направлен на возможность подорвать любое авторство и, кроме того, эта ситуация провозгласила, наконец, власть «живописного номинализма», – когда «наименование искусства... (стало. – И.Н.) равносильным созданию искусства» [10. С. 128]). Это произошло на выставке «Американского общества независимых художников» в апреле 1917 г. Дюшан возглавлял выставочный комитет, жюри не было, поэтому все заявленные 2 125 работ 1 235 художников были приняты... за исключением «Фонтана» никому не известного Ричарда Матта [Там же. С. 129]. Марсель Дюшан (под псевдонимом Беатрис Вуд) выступил против такого решения и, в частности, написал следующее: «Сделал ли г-н Матт фонтан своими руками или нет, не важно. Он его ВЫБРАЛ. Он взял из жизни обычный предмет, расположил его так, что под новым названием и с новой точки зрения его функциональное назначение исчезло, – он создал для этого объекта новую идею. Что касается сантехники, это тоже абсурд. Единственные произведения искусства, какие создала Америка, это ее сантехника и ее мосты» [Там же]. Известно, что впоследствии выставленный экземпляр «Фонтана» пропал, поэтому все его последующие *реплики* являются лишь его *копиями*, но это никак не умаляет оригинальности самой идеи, на которую выбранный художником предмет только указывает. Таким образом, вторым сущностным признаком постсовременного становится *отрицание присутствия произведения искусства в самой его материальности и ее подмена нематериальным, а именно – идеей*.

А теперь вернемся к высказыванию Жана-Франсуа Лиотара о том, что значит «быть современным», где в последующем к нему комментарии Тьерри де Дюва речь идет о новаторстве. Что значит «быть новаторским»? Это значит быть другим, иным, нежели тем, как было принято. Такой переход от традиционного к новаторскому как будто бы подразумевает отрицание традиции, однако оно не предполагает ее уничтожение (как это отмечалось в манифестах, например, итальянских и русских футуристов – само название подразумевает культ будущего и дискриминацию прошлого и настоящего). Напротив, представляя взгляд историка подобно действию «исторического ангела», Тьерри де Дюв отмечает: «Исторический ангел летит вслед ветру истории, но глядя назад» [11. С. 180]. С учетом такого «взгляда» *постсовременность* – это когда «ангел истории» *обязывает* историка переинтерпретировать прошлое в *суждении* о нем. «Мы – хранители современной традиции, той традиции, что, согласно пословице, передается и искажается одновременно» [Там же. С. 181].

Всё дело в том, что, слушая любое произведение искусства, мы действуем, как *историки*, и самое удивительное – мы не можем действовать как-то иначе именно потому, что мы в этом случае не выбираем. Иными словами, наш выбор не приходится на наше желание как-то действовать (*как историк, как философ, как художник и т.д.*), поскольку услышав или увидев произведение искусства, мы уже ничего не можем себе позволить в качестве продолжения (ведь что-то же должно быть следствием нашего созерцания произведения искусства или его слушания!), кроме нашего собственного *действия*,

но совершаемого особым образом – *само произведение искусства обязывает нас высказать своё мнение о нем*. И мы судим о том, что слышали или увидели. «В искусстве нет ничего кроме суждения. Делать – значит судить, судить – значит делать, и это суждение включает обязанность. Делать искусство – значит судить, и не о том, что относится к искусству, а о том, что *должно* быть искусством, не о том, что есть искусство, но о том, чем *должно* быть искусство (курсив мой. – И.Н.)» [11. С. 165].

Таким образом, намеренная или же непредвзятая трансформация структуры «Детского альбома», перетасовка номеров – все это свидетельствует о том, что хотя Чайковский и уделял особое внимание структуре и процессу формообразования в своем цикле, тем не менее, поскольку музыка позволяет не «говорить о» выбранных вещах, а *показывать* их, воссоздавая непосредственно, сама музыка цикла становится не чем иным, как языковой практикой, что соответствует как раз не «раннему», а «позднему Витгенштейну». В своих «Философских исследованиях» позднего периода Витгенштейн уже делает акцент на том, что он называет «языковыми играми», представляющими собой «язык и действия, с которыми он переплетен» (7) [6. С. 83]. Уже с самого начала он указывает на это, приводя в пример слова Августина: «Наблюдая, как взрослые, называя какой-нибудь предмет, поворачивались в его сторону, я постигал, что предмет обозначается произносимыми ими звуками, поскольку они указывали *на него*. А вывод этот я делал из их жестов, этого естественного языка всех народов, языка, который мимикой, движениями глаз, членов тела, звучанием голоса выражает состояние души – когда чего-то просят, получают, отвергают, чуждаются. Так постепенно я стал понимать, какие вещи обозначаются теми словами, которые я слышал вновь и вновь произносимыми в определенных местах различных предложений. И когда мои уста привыкли к этим знакам, я научился выражать ими свои желания» (1) [6. С. 80]. Соответственно третьим сущностным признаком постсовременного становится *реальный процесс действия в языке*, отчего последний воспринимается уже не как идеальное, а как действительно реальное практическое действие.

Путем простого действия сложения трех сущностных признаков постсовременного мы получим определение понятия «современность»: это разворачивающаяся здесь и сейчас объемность *четырёхмерного события*, заключающая в себе способность содержать и раскрывать его прошлое как единичное, непосредственно включенное в жизнь (автобиографическое измерение), настоящее как практическое языковое действие (опыт языка), будущее как копию и интерпретацию (суждение) и, наконец... Дюшан, – открытое им четвертое измерение: эротизм, дающий нам уверенность в том, что каждый переход (из прошлого в настоящее и из настоящего в будущее) происходит мгновенно, поскольку «целомудрие теряют единожды, живописцем становятся сразу, вся живопись уже заявлена в первоначальном выборе» [3. С. 86]. Дюшан наверняка понимал, что живописность как таковая не является делом вкуса, ведь ее залогом становятся стратегии, *изменяющие вкус* [Там же. С. 91]. И, хотя он не был безразличен к терапевтической – катартической и гедонистической – миссии искусства, но догадывался, что правда искусства скорее на стороне желания, нежели удовольствия.

Как известно, Чайковский очень любил детей, но своих у него не было. Он был женат всего два месяца, но неудачно. Как писал брат композитора Модест Ильич Чайковский, переживания по поводу разрушенного брака были настолько сильными, что Петр Ильич вынужден был покинуть Россию и временно пожить в Европе. Вернувшись из заграницы, композитор пишет «Детский альбом», передавая в музыке этого цикла все свои несбывшиеся желания, которые, конечно же, не ограничивались только лишь стремлением восхищаться детской непосредственностью и чистотой. Мы можем с уверенностью сказать, что в данном музыкальном цикле Чайковский имел своей задачей *обучение детей языку как практической деятельности*, делая это не в теории (подобно Витгенштейну, который и не мог делать это как-то иначе, хотя... может быть он и смог преодолеть этот порог «возможного», ведь его философия (если к ней прислушаться) – звучит!), а в практическом поле действия музыкального звука. И хотя сама музыка не является языком, однако она создает аутентичное поле опыта – *опыта языка*, а вместе с ним и все возможности для того, чтобы ребёнок мог обучиться языку через опыт переживания конкретных ощущений и впечатлений, вызывающих то или иное со-бытие.

Литература

1. Кантерян Э. Людвиг Витгенштейн. М. : Ад Маргинем Пресс, 2016. 248 с.
2. Анкерсмит Ф. Возвышенный исторический опыт. М. : Европа, 2007. 612 с.
3. Де Дюв Т. Живописный номинализм. Марсель Дюшан, живопись и современность. М. : Изд-во Ин-та Гайдара, 2012. 368 с.
4. Крэри Дж. Техники наблюдателя. Видение и современность в XIX веке. М. : V-A-C press, 2014. 256 с.
5. Де Дюв Т. Кант по Дюшану и после Дюшана // Именем искусства. К археологии современности. М. : ИД ВШЭ, 2014. С. 85–138.
6. Витгенштейн Л. Философские исследования // Философские работы. М. : Гнозис, 1994. Ч. I. С. 75–320.
7. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М. : Канон+, 2008. 288 с.
8. Алышванг А. П.И. Чайковский. М. : Музыка, 1970. 816 с.
9. Кандинский-Рыбников А., Месропова М. О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. М. : Музыка, 1997. С. 138–151.
10. Фостер Х., Краусс Р., Буа И.-А., Бухло Б.Х.Д., Джослит Д. Искусство с 1900 года. Модернизм, антимодернизм, постмодернизм. М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. 816 с.
11. Де Дюв Т. Делай что угодно // Именем искусства. К археологии современности. М. : ИД ВШЭ, 2014. С. 139–191.

Nekhaeva Iraida N., Tyumen State Institute of Culture (Tyumen, Russian Federation).

E-mail: Ira-Nekhaeva@rambler.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 147–155.

DOI: 10.17223/2220836/30/16

THE MODERN MEASUREMENT OF TCHAIKOVSKY (DEFINITION EXPERIENCE OF THE “MODERNITY” CONCEPT ON EXAMPLE OF THE “CHILDREN'S ALBUM” BY P.I. TCHAIKOVSKY)

Keywords: language practice; modernity; post-modernity; autobiographical method; interpretation.

The definition of the term “modernity” is an important part of the functioning of contemporary art. According to the definitions of J.-F. Lyotard and T. de Duve, modernity and post-modernity are two states dependent on each other, it allows us to outline the way of changes in the struggle of “modernity” for survival and prestige. We can make several comparisons to try answer to question of what

postmodern trends are already outlined in the period of Tchaikovsky's writing "Children's Album". Firstly, it arises an authentic space for solving certain language tasks of this music cycle. It concerns the participation of Tchaikovsky (as well as many of his contemporaries, the "Mighty Handful" composers in particular) in becoming of so-called "the linguistic turn" (in 1920s), and allows us to draw a parallel with ideas of Ludwig Wittgenstein. Recognition of the main junctions between the works of Tchaikovsky and Wittgenstein seems to be important, these include not just their mutual desire for the utmost precision of language, but also the clarity of their emotional expression, and the role of emotional certainty in teaching children both music and language. Secondly, the emergence of "modernity" reveals the role of tradition, which is not discarded as useless, but is the ground for struggle between the "old" and the "new". An unusual example of this is still the questions posed by M. Mesropova and A. Kandinsky-Rybnikov in the article "On unpublished first edition of the 'Children's Album' by P.I. Tchaikovsky". The assumption that they made is indicating the composer's desire to substantially simplify the musical material, in order to spare the child's vulnerable soul, but that is clearly not enough for scientific reasoning. The idea that inconsistencies in alternation of numbers of the "Autograph" (original) and "Publications" (subsequent editions) of this music cycle were caused only by the publishers error, is generally absurd. It would be more correct to follow the setting of Ludwig Wittgenstein ("nothing is hidden"), seeing in this gesture of the composer a natural desire to overcome the temporary barrier and directly appeal to future generations of musicians. Later, something similar will be done by Marcel Duchamp in the fine arts. At the exhibition of the American Society of Independent Artists in April 1917 he not only exhibits one of his ready-made object (so-called "Fountain"), but afterward creates many replicas or copies of this non-handmaking object. The goal of both provocations is not only creation of an artwork as a thing, but rather demonstration of an art-idea, fixing of which is carried out through introduction of an ambiguous situation inevitably entailed to a conflict of interpretations.

References

1. Kanteryan, E. (2016) *Lyudvig Vitgenshteyn* [Ludwig Wittgenstein]. Moscow: Ad Marginem Press.
2. Ankersmit, F. (2007) *Vozvyshennyy istoricheskiy opyt* [Sublime Historical Experience]. Translated from English by A. Oleynikov, I. Borisova, E. Lyamina, M. Neklyudova, N. Sosna. Moscow: Evropa.
3. Duve, T. de (2012) *Zhivopisnyy nominalizm. Marsel' Dyushan, zhivopis' i sovremennost'* [Picturesque nominalism. Marcel Duchamp, painting and modernity]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: Gaidar Institute.
4. Crary, J. (2014) *Tekhniki nablyudatelya. Videniye i sovremennost' v XIX veke* [Observer Techniques. Vision and modernity in the 19th century]. Translated from English by D. Potemkin. Moscow: V-A-C press.
5. Duve, T. de (2014a) *Imenem iskusstva. K arkheologii sovremennosti* [In the name of art. To the archeology of our time]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE. pp. 85–138.
6. Wittgenstein, L. (1994) *Filosofskie raboty* [Works on Philosophy]. Translated from English. Moscow: Gnozis. pp. 75–320.
7. Wittgenstein, L. (2008) *Logiko-filosofskiy traktat* [Tractatus Logico-Philosophicus]. Translated from English by L. Dobroselsky. Moscow: Kanon+.
8. Alshwang, A. (1970) *P.I. Chaykovskiy* [P.I. Chaikovsky]. Moscow: Muzyka.
9. Kandinskiy-Rybnikov, A. & Mesropova, M. (1997) O ne opublikovannoy P.I. Chaykovskim pervoy redaktsii "Detskogo al'boma" [On an unpublished first edition of the "Children's Album" by P.I. Chaikovsky]. In: Roshchina, L.V. *Voprosy muzykal'noy pedagogiki* [Issues of Musical Pedagogy]. Issue 11. Moscow: Muzyka. pp. 138–151.
10. Foster, H., Krauss, R., Bois, I.-A., Buchloh, B.D.D. & Joslit, D. (2015) *Iskusstvo s 1900 goda. Modernizm, antimodernizm, postmodernizm* [Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism]. Translated from English by G. Abdushelishvili et al. Moscow: Ad Marginem.
11. Duve, T. de (2014b) *Imenem iskusstva. K arkheologii sovremennosti* [In the name of art. To the archeology of our time]. Translated from French by A. Shestakov. Moscow: HSE. pp. 139–191.