

УДК 111.8

DOI: 10.17223/1998863X/32/35

И.И. Павлов

КОМПОЗИТОРСКАЯ ТЕХНИКА И НЕВЫРАЗИМОЕ: К ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ Л. ВИТГЕНШТЕЙНА¹

Реконструируется тематизация Л. Витгенштейном языка музыкального произведения. На материале заметок Витгенштейна о европейских композиторах анализируются отношения языка музыкального произведения и того, что не может быть к нему редуцировано. Путем сопоставления различных текстов Витгенштейна демонстрируется единство вопросов, поднимаемых философом при обсуждении как музыкального, так и логического/естественного языка.

Ключевые слова: Л. Витгенштейн, философия музыки, философия языка, философия культуры, классическая музыка.

Традиционно работы Людвиг Витгенштейна рассматриваются в рамках истории аналитической философии языка. Часто встает вопрос и об этике и философии религии Витгенштейна. Но сегодня всё большую популярность приобретают исследования философии психологии Витгенштейна, включая проблемы музыкального и цветового восприятия. Такой вектор развития современного витгенштейноведения делает актуальным поиск общих идей, которые сообщают мысли Витгенштейна единство если не системы, то по крайней мере устойчивого семейного сходства, позволяющего интерпретировать неоднозначные высказывания философа по одной из проблем в контексте его интеллектуальной позиции по другим вопросам.

Влияние мысли Витгенштейна на многие направления современной философии позволяет констатировать, что постановка вопроса о возможных взаимосвязях различных его идей актуальна не только для истории философии, но и для разработки новых стратегий философствования на пересечении основных тенденций современных философских направлений.

Одним из способов обнаружения стержневых для творчества Витгенштейна тем мне представляется обращение к Витгенштейну как к философу культуры. В данной статье я обращусь к заметкам австрийского философа, опубликованным его учеником, философом-аналитиком Г.Х. фон Вригтом, под заглавием «Различные заметки» («Vermischte Bemerkungen»). После первой публикации (1977) заметки выдержали ряд переизданий, в том числе в переводах на английский и русский языки. В России «Vermischte Bemerkungen» известны как «Культура и ценность»².

Не ставя перед собой задачу окончательной реконструкции философии культуры Витгенштейна, я реконструирую философское рассмотрение про-

¹ В работе использованы результаты проекта «Рациональность в действии: интенции, интерпретации, интеракции», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

² Русское заглавие является переводом английского «Culture and Value» (1980).

блемы музыкального языка и несводимого к нему духа произведения, представленное в заметках «Культура и ценность», и выявлю его взаимосвязь с другими направлениями мысли австрийского философа. Для достижения этой цели необходимо решить две основные задачи: во-первых, рассмотреть рассуждения Витгенштейна о европейской музыке, изложенные в «Культуре и ценности», и, во-вторых, определить место этих рассуждений в контексте его аналитической философии языка.

В заметках «Культура и ценность» Витгенштейн говорит о музыке как о феномене европейской культуры, рассматривая зависимость музыкальных произведений от эпохи и национальности композитора. Оценивая музыку различных композиторов, принадлежавших к разным эпохам, Витгенштейн выражает свое отношение к значимости для произведения музыкального языка, включая различные технические приемы, и того неуловимого элемента, который не может быть редуцирован к языку, а значит, не может быть сымитирован путем освоения композитором той или иной техники. Таким образом, обращение к дневниковым высказываниям Витгенштейна о классической музыке, которые на первый взгляд не связаны с темой непосредственно, предоставляет необходимый для последующего анализа фактический материал.

Об эпохе барокко Витгенштейн говорит крайне мало. С ней он сопоставляет музыку композитора эпохи романтизма Шуберта, когда говорит, что она полна кульминаций. «Барочный» стиль Шуберта отличается от музыки других композиторов, в которой мелодии скорее не самодостаточные языковые средства, но побег, шаги по тропе, предполагающие изменение значимости [1. С. 78–79]. В другом фрагменте Витгенштейн вспоминает Шуберта в связи с контрапунктом: Шуберт брал уроки контрапункта – «экстраординарно сложной задачи для композитора», чтобы выработать собственное отношение к нему [1. С. 71]. И действительно, поскольку в контрапункте и тема, и противосложение (а часто и интермедия) не предполагают изменение значимости, композитору крайне сложно передать некоторое отношение – то, что несводимо к инструментальному применению языка, будь то язык барокко или романтизма. Возникает соблазн работать по схеме – подобный соблазну эпохи романтизма: каждую мелодию доводить до кульминации¹.

Про классицизм как особую эпоху Витгенштейн не пишет, но отмечает, что музыка Моцарта и Гайдна не затрагивает тему судьбы [1. С. 120]. Также Витгенштейн рассуждает об особой «необходимости», с которой одна тема следует из другой в увертюре к опере Моцарта «Женитьба Фигаро». Эта необходимость не есть необходимость формы (как это возможно, например, при формальном подходе к контрапункту): парадигма, требующая этого перехода, неясна; она естественна, а не сконструирована в музыкальном языке [1.С.90–91].

¹ Бах, однако, сумел преодолеть этот соблазн. То прилежание, с которым он трудился, предполагает, по Витгенштейну, великое смирение, сострадание и силу, а потому он и сумел выразить себя полностью на «языке великих» (в его случае – в контрапункте) [1. С. 107]. Также и в романтическом идеале Витгенштейна композитор, в отличие от Шуберта, сохраняет согласованность лишь на уровне «рядов нот и изменения тона», но не в поле значимости [1. С. 79]. На уровне формы, поверхности, музыка всегда проста, и лишь благодаря своей сути она становится «самым сложным из искусств» [1. С. 33].

Бетховен и следующие за ним композиторы первой половины XIX в. более всего привлекают Витгенштейна – именно с этой эпохой, с «шумановским идеалом», прервавшимся во второй половине XIX столетия, философ связывает свой «культурный идеал» [1. С. 25]. Эту эпоху он называет эпической и говорит, что сейчас, в XX в., невозможно описать её как эпос: лишь сама эпическая культура может воспринять себя как эпос и предсказать свою судьбу. Культура подобна человеку, который может предвидеть свою смерть, но не составить о ней отчет. Предвидение судьбы эпической культуры можно найти в музыке Бетховена [1. С. 33–34]. В ней же – а именно в Девятой симфонии – можно найти и особую иронию [1. С. 87, 119]. При чтении «Культуры и ценности» можно почувствовать, что именно по близости к сложному и возвышенному духу Бетховена Витгенштейн оценивает музыку других композиторов.

К героической музыке Витгенштейн относит также симфонии австрийского композитора Брукнера (1824–1896), который, несмотря на совпадение по времени их творчества, совсем не похож на Малера [1. С. 39]. «Бесполезная» музыка Малера [1. С. 102] – пример того, как обрывается героический идеал во второй половине XIX в. Но именно к этому периоду относится творчество Ф. Ницше, который, по мнению Витгенштейна, более других приблизился к пониманию эпической культуры [1. С. 33]. Даже после гибели старой культуры над пеплом продолжает парить ее дух [1. С. 26].

Кроме Брукнера, из представителей романтизма второй половины XIX в. Витгенштейн выделяет двух других австрийских композиторов, гостей дома Витгенштейнов, – И. Брамса и Й. Лабора. Брамсу философ посвящает короткие восклицания: «Сила музыкального мышления в Брамсе» [1. С. 49], «Всеохватное умение Брамса» [1. С. 52]. Но все-таки Брамс не способен выразить «космическое» Бетховена, он пишет приземленную музыку [1. С. 119]. Сложнее отношение Витгенштейна к Лабору: о серьезности его музыки философ говорит как о запоздавшей [1. С. 42], а также ссылается на его размышление об изношенности и непригодности некоторых музыкальных идей [1. С. 46]. Будто противопоставляя Лабора поздним романтикам, Витгенштейн подчеркивает: «Лабор, когда он пишет хорошую музыку, абсолютно неромантичен. Это весьма примечательно и важно» [1. С. 43]. В целом Витгенштейн характеризует австрийскую музыку как сложную для понимания, многозначную, не стремящуюся к правдоподобию [1. С. 25–26] (вероятно, «правдоподобной» Витгенштейн считает как патетику «великого сердца Бетховена» [1. С. 122], так и «бесполезность» Малера).

Кроме позднего романтизма, в резком противопоставлении с героическими симфониями находится музыка Ф. Мендельсона. Хотя Мендельсон и творил в первой половине XIX в. – период, высоко оцениваемый Витгенштейном, – философ крайне негативно характеризует его наследие. В его музыке Витгенштейн обнаруживает характерные, с его точки зрения, черты еврейского духа – полное отсутствие трагедии¹ и духовную мимирию («...веселится, лишь когда всем весело, или добр, лишь когда все вокруг до-

¹ «Когда дерево ломается, а не гнется, – это трагедия. В трагедии нет ничего еврейского. Мендельсон, пожалуй, – самый нетрагический из композиторов» [1. С. 24].

бры») [1. С. 25]. В отличие от героических композиторов, Мендельсон суров «наполовину»¹, ему недостает «мужественности» мелодики [1. С. 64], в его музыке не найти «дикое животное», скрывающееся за всем великим искусством [1. С. 67]. Лучшая музыка Мендельсона состоит из арабесок, что смущает слушателей, подобно культуре евреев, если ее мерить по западным меркам [1. С. 45]². У Мендельсона нет сложной для понимания музыки [1. С. 49].

Проблеме понимания музыки и искусства в целом посвящены несколько заметок «Культуры и ценности». Примечательно, что эта проблема, в отличие от рассуждений о духе европейской музыки, выходит за рамки заметок и попадает на страницы «Голубой и коричневой книг» и знаменитых «Философских исследований»³.

Несколько раз Витгенштейн сопоставляет музыку с жестом [1. С. 110]⁴, а понимание и объяснение музыки – с особым выражением лица [1. С. 83], постукиванием зубами [1. С. 55–56], с танцем или также с жестом [1. С. 105]. Все эти объяснения – лишь аналогии, но никак не дефиниции. Те же метафоры (жеста и выражения лица) Витгенштейн применяет к пониманию слова и предложения⁵. В конечном итоге он приходит к выводу, который включает в текст «Философских исследований»: понимание музыки и понимание предложения похожи, но этот механизм понимания не может быть однозначно выражен [1. С. 218–219; ФИ, §527]. Невозможно точное описание мелодии – ее нужно слышать [1. С. 66]. Так же невозможен точный перевод предложения – кроме его повторения [1. С. 35].

Но возможно ли хотя бы отчасти приблизиться к рационализации этого механизма? Да, если мы, по завету Витгенштейна, будем не думать, а смотреть [ФИ, §66], вглядываться в употребление конкретных выражений. Например, понимание проблематичных для философского осмысления слов, которые отсылают к «индивидуальным чувствам» – названий цветов и слова «боль», – возможно благодаря тому, что человек корректно выполняет взаимодействие с цветом, а боль проявляет стоном или гримасой [ФИ, § 380–393], т.е. следует правилу языковой игры в определенной форме жизни. Также и понимание музыки вплетается в повседневную жизнь: «Понимать музыку значит жить человеческой жизнью» [1. С. 107]⁶.

Но необходимо помнить, что мелодия не тождественна тому содержанию, которое отчасти выражается словами или жестами, и не вызывает особое состояние человека, как наркотик [3. С. 232]. Она идет как бы рядом

¹ Этим он отличается и от Брамса – «Мендельсона без изъянов» [1. С. 40].

² Похоже, здесь вновь появляется мотив формы без содержания – тот же, что и в анализе музыки Шуберта, не сумевшей решить романтический аналог «экстраординарной задачи контрапункта».

³ Кроме идей, озвученных в «Культуре и ценности», наиболее известным высказыванием Витгенштейна о музыке в основном корпусе его философского наследия являются параграфы 4.014 и 4.0141 «Логико-философского трактата», сравнивающие отношение между предложением и фактом с особым внутренним отношением граммофонной пластинки, музыкальной мысли, партитуры и звуковых волн.

⁴ Также с жестом и вопросом, ответом на который будет жест, Витгенштейн сравнивает архитектуру – искусство, которое во многих заметках «Культуры и ценности» рассматривается наравне с музыкой [1. С. 49, 73].

⁵ Например, во второй части «Коричневой книги» [3. С. 218].

⁶ Ср.: «...говорить на языке означает действовать, то есть форму жизни» [ФИ, §23].

с жизнью, и ощущения, воспринимающие повседневные события жизни, помогают пониманию музыки [1. С. 42]. Но невозможно полностью свести понимание музыки к следованию правилу, так как, кроме некоторой музыкальной формы, представляющей аналогом языка [1. С. 64], в музыке присутствует другой аспект невыразимого. Этот аспект не конструируется формами жизни и языковыми играми (или похожими на них музыкальными структурами), а, напротив, наполняет смыслом всё, что может быть выражено [1. С. 46].

В своих заметках о композиторах Витгенштейн смотрит глубже музыкальной формы и критикует тех композиторов и те способы сочинения музыки, которые увлекаются языком композиторской техники в ущерб содержанию. Лишь гений вроде Баха, в музыке которого больше языка, чем, например, у Моцарта и Гайдна [1. С. 64], может справиться с контрапунктом. Конечно, нельзя просто противопоставить язык и содержание, так как содержание неотделимо от языка¹. Но все-таки возможно (и Витгенштейн это делает) выявить в музыкальном произведении особый дух, «характер» [1. С. 65] – и этот дух на более высокой ступени соответствует тому, что значит «жить человеческой жизнью».

Но почему Витгенштейн не включил свои рассуждения о героической эпохе Бетховена и идеале Шумана в философские работы, которые он готовил к публикации? В заметках «Культура и ценность» философ замечает, что «проблемы интеллектуального мира Запада» (развитие эпической культуры глазами самой этой культуры), которые «утрачены для западной философии», не входят в сферу его интересов. «Есть проблемы, которых я никогда не затрагивал, которые <...> не принадлежат моему миру» [1. С. 33]. Напротив, основная тема аналитических работ Витгенштейна, к публикации которых он стремился, – язык, будь то язык экстенциональной логики или гибкая система языковых игр, – не просто принадлежит «миру Витгенштейна», но формирует его².

Скорее всего, именно благодаря своему сходству с языком, мелодия (но не эпический дух) проникает не только в главные аналитические работы Витгенштейна, но и в «его мир»: «Музыкальная фраза <...> проникает в мою жизнь, я делаю ее своей» [1. С. 110]. Пожалуй, именно в этом смысле эстетическое исследование (в том числе и вне музыки) становится близко философскому исследованию, особенно в математике [1. С. 53].

Но кроме героического характера в истории европейской музыки Витгенштейн находит и другой, еврейский, — и похоже, что этот характер он готов признать «своим» в самом метафизическом смысле. Философию Витгенштейна характеризует та же «непоэтическая ментальность», ведущая к «конкретному мышлению», которую Ренан обнаруживает у семитских на-

¹ Например, в зависимости от темпа тема меняет свой характер – «переход из количества в качество» [1. С. 111]. Но в то же время «выражение души в музыке <...> не описывается в терминах громкости и темпа» [1. С. 120].

² «Границы моего языка означают границы моего мира» [ЛФТ, 5.6]; «Я выступает в философии благодаря тому, что "мир есть мой мир"» [ЛФТ, 5.641]. Таким образом, в философии Витгенштейна после устранения новоевропейской концепции субъекта вводится понимание «своего мира» и вообще «своего», которое не противостоит миру. Эта концепция, на мой взгляд, является фундаментальной для реконструкции культурфилософии австрийского аналитика.

родов [1. С. 29]¹. Как и музыка Мендельсона, дом, который Витгенштейн спроектировал для своей сестры, – пример «репродуктивного искусства», в нем нет «первобытной жизни, дикой жизни, которая рвется на волю» [1. С. 67]. Витгенштейн не находит в себе «силы дерева, которое твердо стоит на месте, что бы ни творилось вокруг» [1. С. 25]. Трагическое упорство чуждо его идеалу [1. С. 24].

В чем же тогда идеал Витгенштейна? «Мой идеал – холодная уверенность» [1. С. 25]. Цель всей его работы – «ясность и отчетливость», метод, но не само здание, которое стремятся построить ученые, представители западной цивилизации прогресса – лишь словесного прогресса, а не сущностного [1. С. 31]. Фокусируясь на методе – языке, – Витгенштейн надеется показать, что «в научном познании нет великих, существенных проблем», тем самым опровергнув основную идею западной философии [1. С. 42] – идеологию прогресса. Философская интенция Витгенштейна отчетливо видна в «Логико-философском трактате», где из анализа логической формы философ выводит равноценность всех предложений [ЛФТ, 6.4] и подчеркивает, что «не может быть никаких предложений этики» [ЛФТ, 6.42]: «смысл мира должен лежать вне его» [ЛФТ, 6.42].

Решив сосредоточиться на предельно строгом анализе языка, Витгенштейн не публикует свои заметки о духе европейской музыки. Однако этот дух неразрывно связан с музыкальной формой, которая все-таки входит в «мир Витгенштейна» и его аналитическую философию, хотя и не может быть выражена в языке. Подобно Баху, Витгенштейн работает с языком, но, не надеясь своим техническим приемом выразить невыразимое, выносит за пределы своей работы молчание как отношение к языку. Таким образом, анализ того, что Витгенштейн говорит о смысле жизни, не может до конца вскрыть отношения философа к своей речи, которое всегда остается вне сказанного, дабы не превратиться в очередной технический прием.

Философия музыки Л. Витгенштейна, представленная в заметках «Культура и ценность», включает в себя как его подчас интуитивные рассуждения о творчестве различных композиторов, так и строгие замечания о параллели между проблемами понимания музыки и понимания языка, непосредственно связанные с аналитической философией. Разделяя мысль Витгенштейна на тематические рубрики, нельзя забывать о невозможности разделить форму и содержание музыкального произведения, в котором даже темп исполнения влияет на характер звучания. Также следует помнить, что духовная задача невыразимого в языке отношения композитора к используемому музыкальному языку сама составляет содержательный пласт музыки. Объединение этих выводов позволяет рассмотреть философию музыки Витгенштейна как в ее цельности, так и во взаимосвязи с его философией языка и с тезисом о невыразимости смысла жизни.

Литература

1. Витгенштейн Л. Культура и ценность // Культура и ценность. О достоверности. М.: АСТ: Астрель, 2010. С. 15–126.

¹ Витгенштейн не запрещает говорить о зависимости философии от темперамента, но подчеркивает, что в этом есть лишь толика правды [1. С. 39].

2. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2011.

3. Витгенштейн Л. Голубая и коричневая книги: предварительные материалы к «Философским исследованиям» / пер. с англ. В. А. Суровцева, В. В. Иткина. Новосибирск: Сиб. унив. изд-во, 2008.

4. Витгенштейн Л. Философские исследования / пер. с нем. Л. Добросельского. М.: АСТ: Астрель, 2011.

Pavlov Ilya I. National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russian Federation)

DOI: 10.17223/1998863X/32/35

COMPOSITIONAL TECHNIQUES AND INEXPRESSIBLE: TO L. WITTGENSTEIN'S PHILOSOPHY OF MUSIC

Keywords: L. Wittgenstein, philosophy of music, philosophy of language, philosophy of culture, classical music.

Ilya Pavlov's article searches the aspects of L. Wittgenstein's philosophical heritage, which can help researcher to find the new fruitful strategies for interpretation Wittgenstein's philosophy in general. Author emphasized that Wittgenstein's reflections on the music are one of these aspects because they helps to see how philosopher's ethical, cultural and religious concepts correlates with published works on analytical philosophy of language. For this research author uses L. Wittgenstein's notes "Culture and Value". In this source author analyzes philosopher's point of view on the great European composers as well as his reflections on the compositional technique, the musical form and the music. Then the paper deals with more general Wittgenstein's thoughts about the religion, culture, nations and the historical path of the Europe, which can be found in notes "Culture and Value". Author considers these general metaphysical ideas to be linked with the analogical places in Wittgenstein's notes and his published works "Logical-Philosophical Treatise" and "Philosophical Investigations", which demonstrate the correlation between the functions of the musical language and the natural language of people's everyday communication. Wittgenstein's judgments about the composers are analyzed not in order of appearance in the text of notes "Culture and Value", but in chronological order. So, chaotic notes of philosopher are grouped together in systematic review of European culture's history. Basing on the quotes from Wittgenstein's notes, author demonstrates the analogies in wittgensteinian description of polyphonic language of baroque music and solemn one of romantic music of XIX century. Both, they are some compositional techniques which can express the musical composition's spirit irreducible to this technique (Bach, Beethoven) as well as only develop empty musical form (Mendelssohn, Shubert). This irreducible spirit can't be analyzed. It designates that language of the music as well as the natural language in its everyday practice are based on people immediate life and the characters of the persons. Analysis of music, language and its understanding by human faces many philosophical problems because the human life can't be reduced to formal schemes and techniques. At the same time, these techniques (such as counterpoint) can't be abstracted from existential and metaphysical aspect of the life.

References

1. Wittgenstein, L. (2010) *Kul'tura i tsennost'. O dostovernosti* [Culture and values. About reliability]. Translated from German. Moscow: AST: Astrel'. pp. 15–126.

2. Wittgenstein, L. (2011) *Logiko-filosofskiy traktat* [Tractatus Logico-Philosophicus]. Translated from German. Moscow: Kanon+ ROOI Reabilitatsiya.

3. Wittgenstein, L. (2008) *Golubaya i korichnevaya knigi: predvaritel'nye materialy k "Filosofskim issledovaniyam"* [The blue and brown books: preliminary materials for the "Philosophical Investigations"]. Translated from English by V.A. Surovtsev, V.V. Itkin. Novosibirsk: Siberian University Publ.

4. Wittgenstein, L. (2011) *Filosofskie issledovaniya* [Philosophical Investigations]. Translated from German by L. Dobrosel'skiy. Moscow: AST: Astrel'.