



УДК 1

Некоторые аспекты влияния «Логико-философского трактата» Людвига Витгенштейна на творчество Корнелиуса Кардью

**ВОЛКОВ
АЛЕКСЕЙ
ВЛАДИМИРОВИЧ**

*доктор философских наук,
Заведующий кафедрой философии и культурологии,
Петрозаводский государственный университет,
институт истории, политических и социальных наук,
Петрозаводск, Российская Федерация,
philos@petrstu.ru*

**СЫРБУ
МАРИНА
НИКОЛАЕВНА**

*Магистрант,
Петрозаводская государственная Консерватория им.
А.К. Глазунова,
Петрозаводск, Российская Федерация,
millirot@mail.ru*

Ключевые слова:

Людвиг Витгенштейн
Корнелиус Кардью
«Логико-философский трактат»

Аннотация:

Статья посвящена обнаружению влияний «Логико-философского трактата» австрийского философа XX века Людвига Витгенштейна на творчество английского композитора Корнелиуса Кардью, воплотившихся в создании музыкального сочинения «Treatise» («Трактат»). Авторы показывают, что если Витгенштейн стремился зафиксировать отношения между языком и реальностью, определив пределы науки, то музыкальный «Трактат» Кардью — это аналогичная попытка выявить взаимосвязь между языком и восприятием при определении границ музыки.

© 2022 Петрозаводский государственный университет

Получена: 03 июня 2022 года

Опубликована: 03 июля 2022 года

Людвиг Витгенштейн (26.04.1889–29.04.1951) – один из крупнейших философов XX века, оказавший огромное влияние на философию и культуру столетия. Представитель аналитического направления, продолжатель идей основателя современной формальной (символической и математической) логики Г. Фреге, ученик основоположников метода аналитического анализа Дж. Э. Мура и Б. Рассела, профессор Кембриджского университета и доктор философии (1939–1947), Витгенштейн по первому образованию был инженером, а философией увлекся значительно позже. За свою жизнь он написал, по сути, лишь одну работу – «Логико-философский трактат» (1921)[1]. Спорный по формулировке идей, тем не менее, труд произвел эффект разорвавшейся бомбы. Несмотря на это, а также на то, что позднее Витгенштейн сам подверг критике свой труд, результаты его исследований привлекают внимание и позволяют отметить несомненное и сильное влияние на развитие не только философской науки XX века, но и на целую группу социальных наук, определившее во многом стилистику современного академического мышления[2].

В рамках данной статьи фигура философа и его работа рассматриваются с позиций определенного влияния на искусство в контексте междисциплинарных связей[3], которые обнаруживаются в деятельности самого Витгенштейна. Помимо философских проблем он исследовал

вопросы психологических, ценностных установок человека, культурные процессы, происходящие в обществе. В статьях, вошедших в сборник «Различные заметки» (1977) [2], Витгенштейн рассуждал о европейской музыке и композиторах, устанавливая между ними стиливые, общекультурные связи, обозначил собственный взгляд на характер преемственности и этапы развития. Витгенштейн провел прямые аналогии между элементами языка живой речи и музыкального высказывания, объединяя их в общую логическую структуру в «Логико-философском трактате» [3.141, 4.014 и 4.0141, 3].

Одним из примеров прямого влияния трудов Витгенштейна на искусство является музыкальное произведение, написанное британским композитором Корнелиусом Кардью (Cornelius Cardew, 1936–1981) по прочтении «Логико-философского трактата». Сочинение экспериментатора и импровизатора Кардью называется «Treatise» («Трактат») и имеет посвящение Витгенштейну[4].

Некоторые сходства в формах рассуждений с «Трактатом» Витгенштейна обнаруживает и публицистическая работа Кардью «Нотация-интерпретация и т. д.». В ней композитор приводит свои наблюдения по исследованию музыкального языка. Здесь и далее – в статьях «К этике импровизации» [14:17] и в «Руководстве к Трактату» [14] – Кардью приводит цитаты Г. Фреге, Б. Рассела и Л. Витгенштейна, чем обнаруживает высокий уровень интереса и знаний в области аналитической философии.

В данной статье будет проведена попытка обнаружения художественных, мировоззренческих и стилистических параллелей между конкретными произведениями («Логико-философским трактатом» Л. Витгенштейна и «Трактатом» Кардью), а также определен характер воздействия философа (в области стилистики и формулировки идей) на творчество и ход мыслей Кардью-исследователя.

Статья содержит несколько позиций, которые способны привести к необходимым ответам, а именно: рассказывает о значении личности философа в контексте развития современной науки и его основных мыслях, содержащихся в «Логико-философском трактате»; кратко намечает основные характеристики творческого пути британского композитора и предпринимает попытку обнаружить влияние логических построений труда Витгенштейна на стиль и логику изложения статьи «Нотация – интерпретация и т. д.» Кардью. Тема представляется актуальной и дает возможность глубже проанализировать содержание работ композитора в области нотации, раскрыть заложенные в его экспериментальном сочинении смыслы[5].

Людвиг Витгенштейн: значение личности

Смысл мира должен лежать вне его. В мире все есть, как оно есть, и все происходит так, как происходит. В нем нет никакой ценности, а если бы она там и была, то она не имела бы никакой ценности.

Л. Витгенштейн.

Людвиг Витгенштейн родился в 1889 году в Вене в большой (у него было четверо братьев и три сестры) и обеспеченной семье (одной из самых влиятельных и богатых в Австрии) во главе с отцом Карлом Витгенштейном, сталелитейным магнатом, и матерью пианисткой Леопольдиной Витгенштейн. Все дети были одарены, в их образование было вложено много стараний родителей[6], они занимались музыкой[7], и в их распоряжении в доме находилось семь роялей. Сам Людвиг, будущий философ, обладал абсолютным музыкальным слухом и даже мечтал о карьере дирижера. В будущем эти занятия нашли свое воплощение в рассуждениях о музыкальном языке и европейской культуре [2]. В огромном доме Витгенштейнов собиралась вся культурная элита Австрии, частыми гостями были композиторы Густав Малер и Иоганнес Брамс, художник Густав Климт написал портрет сестры Людвиг – Маргариты Витгенштейн, которая впоследствии не только хорошо рисовала на пленэре, но и увлекалась математикой и психоанализом, работала в химической лаборатории в Цюрихе.

Дети семьи Витгенштейн воспитывались и обучались дома (чтобы избежать дурного влияния, по мнению их отца), читали книги из богатой и обширной домашней библиотеки. Интерес к философии у Людвиг проявился рано, в подростковом возрасте он знакомится с трудами философа и богослова времен протестантской Реформации – Аврелия Августина, рационалиста и философа-натуралиста Нового времени Бенедикта Спинозы, интересуется «Афоризмами» Георга Лихтенберга, изучает труд «Мир как воля и представление» Артура Шопенгауэра и работы основоположника экзистенциализма Сёрена Кьеркегора. Несмотря на проявленный уже в юности интерес к философии, Людвиг был направлен отцом изучать инженерное дело в Высшую школу Берлина (1906–1908), а затем продолжил

учебу в Манчестере (1908–1911).

В это время он знакомится с «Основными законами арифметики» Готлоба Фреге и всерьез изучает проблемы философских оснований математики. Вот как писала об этом его сестра: «В этот период он неожиданно заболел философией, причем с такой силой и как бы против своей воли, что во время каникул он так глубоко страдал от этой раздвоенности и внутреннего конфликта, что, казалось, он из одного человека превратился в двоих. К нему пришла одна из тех трансформаций, через которые он прошел в своей жизни, пришла и затронула самые глубины его существа. Он вздумал писать философский труд, и, в конце концов, ему пришло в голову показать план этого труда профессору Фреге из Иены, который занимался сходными проблемами. В этот период Людвиг постоянно находился в состоянии, которое невозможно описать, он был почти патологически возбужден, и я очень боялась, что Фреге, про которого я знала, что он уже очень старый человек, будет не в состоянии запастись терпением и пониманием, необходимыми для того, чтобы проникнуть в дело соразмерно его серьезности. Я была очень обеспокоена и встревожена во время поездки Людвига к Фреге. Но все прошло лучше, чем я ожидала. Фреге одобрил его философские поиски и посоветовал обратиться к профессору Расселу, что Людвиг и сделал» [7].

После прочтения «*Principia Mathematica*» Бертрана Рассела в 1911 году Людвиг отправляется в Кембридж и становится его учеником. Их общение перерастает в дружбу и сотрудничество, об этом свидетельствует признание Расселом влияния Витгенштейна на его идеи и разработки. Об ученике он писал: «Его интерес к философии более страстный, чем у меня; по сравнению с лавиной его мыслей мои – какие-то жалкие снежки» [там же].

Во время войны Витгенштейн поступает на службу в австро-венгерскую армию и на протяжении всего времени ведет переписку с Б. Расселом (по сути находящимся по другую сторону военного конфликта), обсуждая с ним решение логических проблем. Работает над своим «Логико-философским трактатом», ставя научные и философские вопросы выше политических и национальных. После нескольких неудачных попыток по продвижению книги в издательствах, наконец, при помощи Бертрана Рассела, в 1921 году «Трактат» был напечатан на немецком языке, а в 1922 году – на английском. Появление труда произвело сильнейшее впечатление на мир науки и философии в Европе, привело к множественным спорам. Витгенштейн не собирался спорить о том, что изложил в своем «Трактате», что четко обозначил в предисловии: «Я не привожу никаких источников[8], поскольку мне совершенно безразлично, приходило ли на ум другим то, о чем думал я...», и далее: «...истинность изложенных здесь мыслей кажется мне неопровержимой и окончательной. Следовательно, я держусь того мнения, что поставленные проблемы в основном окончательно решены» [3:1].

В следующие несколько лет (с 1920 по 1926) Витгенштейн меняет род занятий, отходит от философии и работает в неожиданных областях: учителем сельской школы, садовником при монастыре, архитектором-помощником для своей сестры, увлекается фотографией.

В конце 1920-х годов, ощущая приближение тяжелых времен и возможных гонений из-за своего еврейского происхождения, Людвиг Витгенштейн переезжает в Кембридж для продолжения научной и преподавательской деятельности. Автора нашумевшего и безапелляционного «Трактата» уважали в философской среде и с нетерпением ждали: «Ну что ж, Бог приехал, я встретил его в 5.15 на вокзале», – выразил свои впечатления Джон Мейнард Кейнс, английский экономист, живший и работавший в Кембридже [7]. Для соискания ученой степени Б. Рассел предложил Витгенштейну представить на защиту «Логико-философский трактат»: «Защита была назначена на 18 июня 1929 года и походила на фарс. Когда Рассел вошел в экзаменационную комнату с Муром, он улыбнулся и сказал: „Ничего абсурднее в жизни своей не видел“. Экзамен начался с разговора между старыми друзьями. Потом Рассел, смакуя абсурдность ситуации, сказал Муру: «Давай, ты должен задать ему пару вопросов, ты же профессор». Последовала короткая дискуссия, где Рассел выразил мнение, что Витгенштейн непоследователен, утверждая, что выразил неоспоримые истины посредством бессмысленных предложений. Конечно, он не смог убедить Витгенштейна, который, заканчивая слушания, утешительно похлопал каждого экзаменатора по плечу: «Не переживайте, я знаю, вы никогда этого не поймете». В отчете об экзамене Мур постановил: «По моему личному мнению, диссертация мистера Витгенштейна – это работа гения; как бы то ни было, она определенно соответствует требованиям, предъявляемым к диссертации на соискание степени доктора философии Кембриджского университета» [9: 281].

На протяжении работы в Кембридже Витгенштейн последовательно, начиная 1936 года, подвергает критике собственные идеи, изложенные в «Трактате». Статьи, заметки и наблюдения философа, отмечающие этот процесс пересмотра взглядов, были собраны и опубликованы уже после его смерти в сборнике «Философские исследования» (1953). С 1929 года он жил в Великобритании, с

1939 по 1947 год работал в Университете Кембриджа в должности профессора философии, где и закончил свою яркую и насыщенную жизнь.

«Ранние» взгляды, оформившиеся в его первой работе, настолько разнятся с выводами, изложенными в «Философских исследованиях», а также в «Голубой» и «Коричневой книгах» (публикация – в 1958 году), что вынуждают делить философию Витгенштейна на два периода. В рамках данной работы мы сосредоточимся на «Логико-философском трактате».

Л. Витгенштейн «Логико-философский трактат»

Содержательно-стилистический облик Витгенштейна-философа сформировался в русле аналитической философии 1920–40-х годов, которая представляла собой деятельность по анализу языка и языковых выражений. Именно язык был поставлен на первое место и стал предметом исследования как носитель информации, особенно потому, что все человеческое знание формулируется в языке, в том числе и в рамках экспериментальной науки (ход эксперимента, комментарии и выводы). Аналитики заключали, что законы логики могут упорядочить любую человеческую истину, выраженную в ходе человеческого познания. Задача философа – добиться того, чтобы выражения, которые используют люди, когда стремятся к знанию, были максимально адекватными той цели, которую одни хотят получить.

В тесной работе с Г. Фреге Витгенштейн воспринял и творчески переработал понятия «пропозициональной функции (что позволило отказаться от устаревшего способа анализа предложений в субъективно-предикатной форме)» и «истинностного значения семантического различия смысла и значения языковых выражений» [1]. Метод логического анализа языка, направленный на выявление «атомарных предложений» (неделимых), которым в реальности соответствуют «атомарные факты», а также «отдельные элементы логицистской программы обоснования математики он позаимствовал у Б. Рассела».

Основные факты о «Трактате» Витгенштейна:

- он объявляет большую часть традиционных философских проблем псевдопроблемами – они чаще всего вызваны логическими ошибками и языковой путаницей;
- настоящие проблемы философии лежат там, где мы их совсем не замечаем – в сфере невыразимого; попытки сформулировать метафизические, а также религиозные, этические и эстетические предложения неизбежно порождают бессмыслицу;
- в трактате устанавливается полное соответствие между онтологическими и семантическими понятиями («объекты») реальности обозначаются «именами», сочетания «объектов» (факты) – сочетаниями «имен»);
- язык – модель мира, т. о. должно быть соответствие предмета и его названия;
- каждое предложение языка, коль скоро оно осмыслено, может быть основано на том, что оно тавтология (равенство значений), или основано на наблюдаемом и экспериментально подтверждаемом факте (копия некоего положения вещей);
- элементарные предложения, как и элементарные факты, абсолютно независимы по отношению друг к другу. Все сложные предложения трактуются как функции истинности элементарных предложений.

Структурно «Логико-философский трактат» представляет собой семь афоризмов, «сопровождаемых разветвленной системой поясняющих предложений» [1]. Исследователями труд характеризовался как странно написанный, в виде коротких пунктов и подпунктов, сравнимый по типу строения с некоей головоломкой или подобием музыкального произведения. Он почти не содержит аргументов; скорее, состоит из декларативных утверждений или отрывков, которые должны быть самоочевидными. Все утверждения иерархически пронумерованы. Всего «Трактат» содержит 526 утверждений. Главные семь положений Трактата таковы:

«Мир есть все то, что имеет место».

«То, что имеет место, что является фактом, – это существование атомарных фактов».

«Логический образ фактов есть мысль».

«Мысль есть осмысленное предложение».

«Предложение есть функция истинности элементарных предложений. (Элементарное предложение — функция истинности самого себя)».

«Общая форма функции истинности есть: [p, x, N(x)]. Это есть общая форма предложения».

Основная мысль, которой заканчивается «Трактат», стала своеобразной визитной карточкой Людвиг Витгенштейна в истории мировой философии: «То, что вообще может быть сказано, должно быть сказано ясно. О чем невозможно говорить, о том следует молчать».

В «Логико-философском трактате» Витгенштейн ставит вопросы о возможностях содержательного языка, стремится установить пределы мышления, обладающего объективным смыслом, несводимым к каким-либо психологическим особенностям. При этом мышление отождествляется с языком, а философия принимает форму аналитической «критики языка». В поздних работах Л. Витгенштейна предметом философского анализа стал обыденный язык, различного рода речевые акты, тщательно рассмотренные оксфордским философом Дж. Л. Остином. Он считал, что теория языка должна быть создана заново, безотносительно к наработкам филологов, которые не дошли до теории речевых актов, в частности тех, которые не являются описаниями. По мнению «позднего» Витгенштейна: язык – это социальная игра, способ употребления слов и предложений; знать, что значит данное слово или понимать смысл данного предложения – это значит употребить это предложение внутри беседы. В каждой языковой игре есть определенные правила. Любой способ социальной коммуникации состоит из игр, в зависимости от различных личностных аспектов, правила такой игры будут разные и, следовательно, нет идеального языка, нет универсальной идеальной игры.

В следующем разделе рассмотрим, какие мысли Витгенштейна воспринял Корнелиус Кардью и что именно выразил в своем музыкальном сочинении, написанном под впечатлением от изучения «Логико-философского трактата».

К. Кардью и Л. Витгенштейн: в поисках параллелей

В том, что есть общее правило, благодаря которому музыкант может извлекать из партитуры симфонию, благодаря которому можно воспроизвести симфонию из линий на грампластинке и – по первому правилу – снова воспроизвести партитуру, в этом заключается внутреннее сходство этих, казалось бы, совершенно различных явлений. И это правило есть закон проекции, который проектирует симфонию в языке нот. Оно есть правило перевода языка нот в язык грампластинки.

Л. Витгенштейн

Корнелиус Кардью – британский композитор, расцвет творчества которого пришелся на середину XX века, как и Витгенштейн, обладал энергией увлеченного экспериментатора и первооткрывателя. Получивший классическое образование в Королевской академии музыки в Лондоне (1953–1957), прошедший практику в самой прогрессивной авангардной Студии электронной музыки К. Штокхаузена (1958–1960), Кардью в дальнейшем отказался от всех предыдущих опытов и устремился на поиски своего собственного пути в музыкальном искусстве (свободной импровизации). Он стремился создать новую парадигму творчества, которая призвана разрушить стереотипные формы и способы подачи материала^[9]. Наряду с композиторской и исполнительской деятельностью (выступая solo и в составе импровизационной инструментальной группы «АММ»^[10]), он проводит просветительскую и преподавательскую работу (в Колледже искусств для повышения квалификации Морли в Лондоне), теоретически прорабатывает особенности современной музыкальной науки.

Далее рассмотрим возможные области влияния труда Витгенштейна на стиль рассуждения Кардью в его статье «Нотация – интерпретация и т. д.» (1959–1960) [13].

Начнем с самых явных и общих сравнений. Так, Кардью, подобно Витгенштейну, увлекается вопросом языка (только музыкального) и как следствие – нотации. Он рассуждает о нотном знаке как о средстве коммуникации, способном передать композиторскую мысль музыканту.

Текст состоит из 42 пунктов, и по стилю изложения и структуре перекликается с «Логико-философским трактатом»: «афоризмы, из которых составлен „Трактат“, меньше всего напоминают последовательное рассуждение с четко выраженными аргументами и демонстрацией. Скорее, они представляют собой совокупность готовых выводов, связь которых должен установить сам читатель» [11: 279].

Пронумерованные фрагменты рассуждений Кардью не связаны друг с другом напрямую, представленные заметки сделаны в различные периоды творчества и объединили его замечания и рассуждения: «Я обсуждал только те вещи, которые касаются или касались меня непосредственно и это может в известной мере меня (такой порядок, круг тем и глубину исследования) оправдать. Они не выстроены в строгой логической последовательности и могут быть рассмотрены читателем в любом порядке» [13, 1]. Действительно, за довольно развернутым фрагментом текста с примером и ссылкой на

произведение того или иного композитора, следует вдруг лаконичная фраза:

«13 – Нотация должна быть в значительной степени направлена на людей, которые ее читают, а не на звуки, которые они будут издавать.

14 – Представьте себе музыкальное произведение с музыкальным названием, любое его исполнение тогда будет названо музыкой» [13, 26].

Главной темой статьи становится рассмотрение современных автору способов выражения и фиксации музыкального высказывания: традиционная и «индетерминированная» или «неопределенная» нотация. Кардью устанавливает неоспоримые логические связи между нотным знаком и образом, который композитор посредством его передает: «Музыкальная нотация – это язык, который определяет то, что вы можете сказать, и то ЧТО (именно – уточнено М. С.) вы хотите сказать – определяет ваш язык» [там же].

Витгенштейн в логической цепочке: «предложение – образ – модель – символ» упоминает аналогию знака-нотного обозначения устанавливает связь между видимым – читаемым – и воспринимаемым:

«4.01. Предложение – образ действительности. Предложение – модель действительности, как мы ее себе мыслим.

4.011. На первый взгляд, по-видимому, предложение, например, как оно напечатано на бумаге, не является образом действительности, о которой оно говорит. Но ведь и ноты тоже не кажутся на первый взгляд образом музыки, и наши фонетические знаки (буквы) не кажутся образом нашей устной речи. И все же эти символы даже в обычном смысле слова оказываются образами того, что они изображают.

4.013. Очевидно, что предложение формы „aRb“ мы воспринимаем как образ. Здесь, очевидно, знак есть подобие обозначаемого.

4.013. И если мы проникнем в сущность этой образности, то увидим, что она не нарушается кажущимися нерегулярностями. Потому что эти нерегулярности тоже отражают то, что они должны выразить; но только другим способом» [3].

Кардью понимает, что музыкальное обозначение (высоты или длительности звука, громкости, штриха или способа звукоизвлечения) является символом, с ясным и четко определенным значением, сложившимся на протяжении истории музыки, таким образом, определяя эту связь, высказанную Витгенштейном:

«8 – Предположим, что исполнитель ведет себя следующим образом: он читает обозначение и создает себе картинку в своем воображении – гипотетически воображаемый звук, затем он пытается произнести этот звук на языке, он играет его, а затем слушает звук, который он издал» [13: 23].

В «Трактате» Витгенштейна есть раздел, посвященный взаимоотношениям категорий знак-символ:

«3.31 Знак и символ.

3.32. Знак есть чувственно воспринимаемая часть символа.

3.321. Следовательно, два различных символа могут иметь общий знак (письменный или звуковой), тогда они обозначаются по-разному.

3.322. На общий признак двух объектов никогда не может указывать то, что мы обозначаем их одними и теми же знаками, но при различных методах обозначения. Потому что знак произволен. Следовательно, мы могли бы также выбрать два совершенно различных знака, и куда денется тогда общность обозначения?» [3]

Закрепленное за музыкальным знаком значение «максимально сдерживает исполнителя и ставит его в крайне подчиненное положение», – пишет Кардью [13: 1]. Это справедливо в рамках традиционной нотации. В то же время в контексте более свободной индетерминированной музыки ситуация может повлечь за собой проблему его расшифровки:

«13 – Часто предупреждают об опасностях, связанных с приданием нового значения старому знаку. Я чувствовал, что вещи, которые трудно понять, должны быть изложены таким образом, чтобы, по крайней мере, их было легко читать, в противном случае трудности, возникающие при чтении, мешают вам даже начать понимать. (Но остерегайтесь полностью разделять чтение и понимание). Другой момент заключается в том, что знакомый знак гораздо легче распознать, идентифицировать и, следовательно, не нужно тратить время на сравнение знака с моделью, чтобы быть уверенным в правильной интерпретации этого знака. Глаз музыканта натренирован распознавать разницу между и , но не между o и O (или, например, нота с бекаром и диэзом), здесь много существенной разницы между ними. Ошибочно (я нахожу, по крайней мере, что это не принесет вам никакой пользы) настаивать на таких улучшениях на том основании, что они обеспечивают более экономичную передачу информации,

потому что для музыканта они явно этого не делают. Если намерение композитора состоит в том, чтобы дезориентировать музыканта, то, конечно, это оправдано» [13:25].

При этом существуют трудности интерпретации и в рамках жестко обозначенной нотации:

«22 – Я слышал, как люди по-разному критиковали интерпретацию музыки: „он сыграл несколько неправильных нот, но был верен замыслу композитора!“, – или: „он играл правильно, но, казалось, упустил суть!“ Такая критика беспокоит меня, хотя я часто находил ее обоснованной, потому что она подразумевает, что за нотацией что-то кроется, что-то, что композитор имел в виду, но не написал. В моей пьесе нет никакого намерения, отделенного от обозначения, намерение состоит в том, чтобы исполнитель ответил на обозначение (точно), он не должен интерпретировать определенным образом, так, как, по его мнению, задумал композитор, но должен быть вовлечен в процесс интерпретации».

В связи с этим вспоминаются рассуждения, написанные Витгенштейном:

«3.323. В повседневном языке чрезвычайно часто бывает, что одно и то же слово обозначается совершенно различными способами – следовательно, принадлежит к различным символам, или что два слова, которые обозначают различными способами, употребляются в предложении на первый взгляд одинаково. Так появляется слово „есть“ как связка, как знак равенства и как выражение существования; „существовать“ – как непереходный глагол, подобный глаголу „идти“; „тождественный“ – как прилагательное; мы говорим о чем-то, но также и о том, что что-то происходит. (В предложении „Зеленое есть зеленое“, где первое слово есть собственное имя, а последнее прилагательное, эти слова имеют не просто различные значения, но они являются различными символами).

3.324. Таким образом, легко возникают самые фундаментальные заблуждения (которыми полна вся философия).

3.325. Для того чтобы избежать этих ошибок, мы должны использовать такую символику, которая исключает их, не применяя одинаковых знаков в различных символах и не применяя одинаковым образом знаки, которые обозначают различным образом, т. е. символику, подчиняющуюся логической грамматике – логическому синтаксису. (Логическая символика Фреге и Рассела является таким языком, который, правда, исключает еще не все ошибки).

3.326. Для того чтобы узнать символ в знаке, мы должны учитывать осмысленное употребление.

3.327. Знак определяет логическую форму только вместе со своим логико-синтаксическим применением.

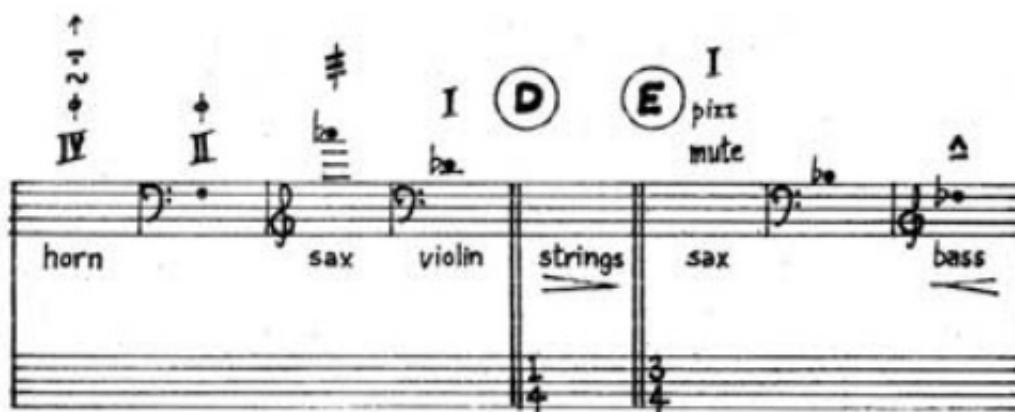
3.328. Если знак не необходим, то он не имеет значения. В этом смысл «бритвы» Оккама. (Если все обстоит так, как если бы знак имел значение, то он имеет значение).

3.33. В логическом синтаксисе значение знака не должно играть никакой роли; должна быть возможна разработка логического синтаксиса без всякого упоминания о значении знака; она должна предполагать только описание выражений».

Корнелиус Кардью в своих размышлениях приходит к мысли о важности интерпретации знака, понимания и считывания его значения, а значит адекватного описания и способа его выражения. Свои поиски он ведет в области композиции: он создает ряд фортепианных произведений, в которых высвобождает параметры музыкальной речи от строго закрепленных значений, придумывая новые символы, которые нередко организуют музыкальную ткань.

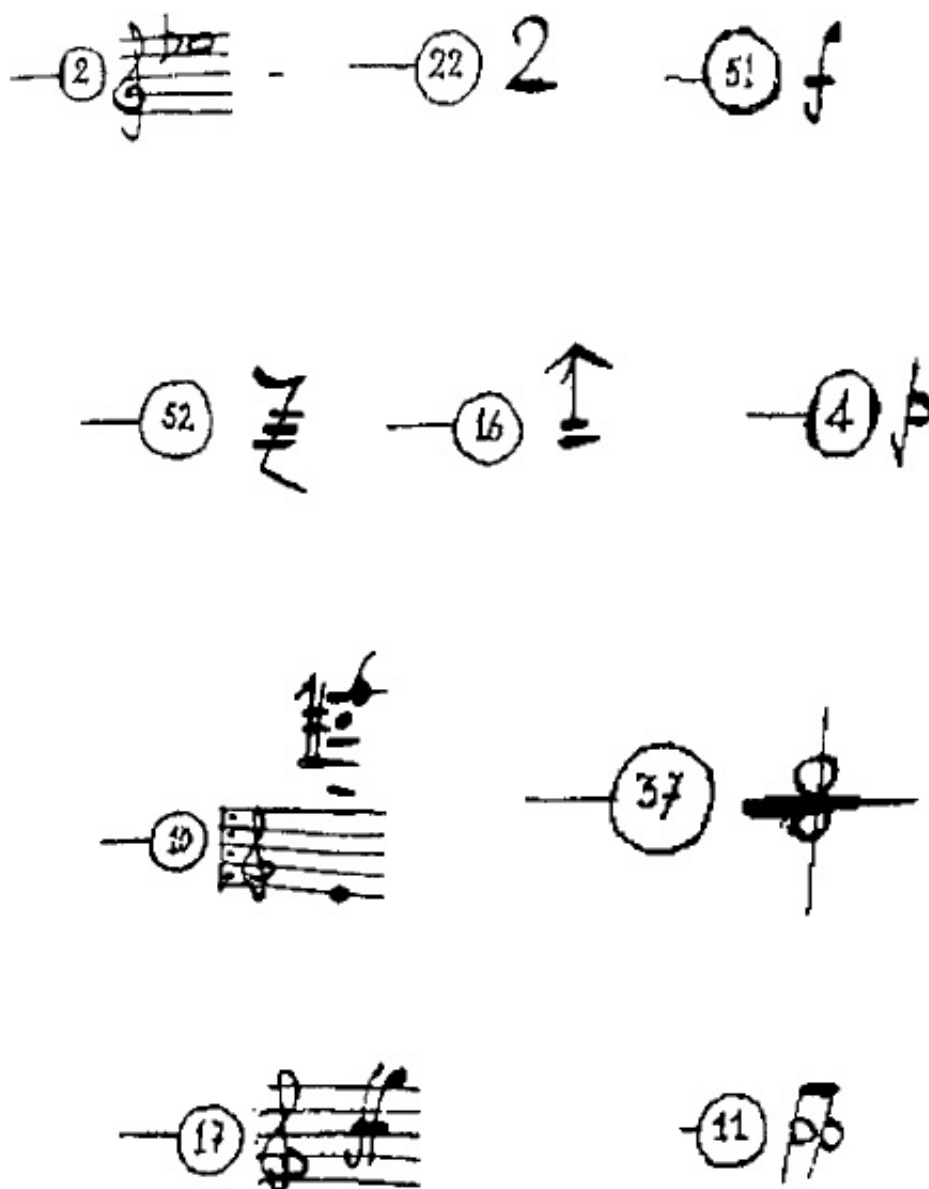
Так, в пьесах начала 1960-х годов – «Autumn 60» (1960) и «Octet for Jasper Johns» (1961) – он делает открытым вариант выбора состава инструментов, длительность и темп сочинений, вводит новые знаки-символы, для которых придумывает ряд возможных значений. Графические индексы-указатели во многом заменяют музыкальную нотацию. Стремление Кардью – максимально точно описать способ исполнения знака, но при этом предоставить для музыканта выбор из предложенных вариантов.

Пример № 1 К. Кардью «Autumn 60» (фрагмент партитуры)



В «Octet 61» композитор отходит от традиционного принципа чтения партитуры слева направо, предлагая исполнителю выбрать, в каком порядке представить каждую из 60 фигур. При исполнении «необходимо играть непрерывно последовательности из знаков или фрагментов из них, соединив в более продолжительные музыкальные фразы и более сложные формы», – сообщает композитор для уточнения. Кроме традиционных знаков, за которыми закреплены привычные, известные каждому музыканту значения, он вводит синтетические, полученные от их соединения, знаки-символы (например, число) и чисто графические элементы.

Пример 2 К. Кардью «Octet 61» (новые символы)



На примерах эволюции стиля обозначений музыкальных композиций, можно констатировать, что Кардью постепенно движется от узнаваемости – к абстракции, от закреплённости условий – к свободе самовыражения. Вершиной этого движения становится одноименный философской работе Витгенштейна – «Трактат», вдохновленный философской работой.

«Трактат» Корнелиуса Кардью

Рассуждая о нотации, Кардью действительно нашел камень преткновения: проблема донесения информации от композитора до музыканта и слушателя по цепочке «от образа – к знаку – и его расшифровке – восприятию (слушанию)» требует еще некоторой проработки.

«26 – «О „Refrein“ Карлхайнца Штокхаузена» Действительно возникает соблазн сказать, что некоторые композиторы не понимают своих собственных обозначений! Здесь дело ясное: звук пианино сначала быстро затухает, а затем намного медленнее, так, что, если мы постулируем, что *mf*, *mp*, *pp*, *ppp*, *pppp* – это 6 равномерно расположенных динамик, то звук затухает от *ppp* до *pppp* дольше, чем от

mf до mp. Все это знают и, Карлхайнц, в частности, но его обозначения ввели его самого в заблуждение, в своем изображении звука он использовал прямое уменьшение. Это не означает, что его невозможно интерпретировать, а просто очень трудно интерпретировать в присутствии композитора. Композиторы всегда думают, что они владеют своим произведением.[13: 28].

27 – „Refrein“ снова. Измерение является частью процесса нотации, в отношении динамики, однако не заметно в визуальном результате. Это означает, что исполнитель должен пройти процесс измерения длительности в обратном порядке (от громкого к тихому), чтобы найти необходимую (среднюю) громкость звука. Таким образом, композитор (или его переписчик) и переводчик должны производить одни и те же измерения на разных этапах[11] [13: 29].

В конце концов, критикуя крайнюю неопределенность знаковой системы «индетерминизма», он приходит к максимальной свободе, демонстрируя ее крайнюю степень. Под впечатлением от работы Витгенштейна, Кардью пишет «Treatise» который не является прямым отражением мыслей философа, не призван точно следовать ему в структуре, но будет символизировать итог исканий композитора на своем собственном пути в преобразовании нотации. Он лишь метафорически связан и проводит аналогию значимости «Логико-философского трактата» в биографии Витгенштейна.

Опубликовав «Treatise» в 1967 году, Кардью не дал никаких инструкций о том, как его следует исполнять и интерпретировать примененные знаки. Ни один из 67 различных символов, использованных в партитуре, первоначально не имели расшифровки композитора для музыканта. «Это сочинение – схема концепций, которые бросают вызов границам и категориям того, что значит управлять звуком, определять время и считывать известные обозначения» [12].

Партитура «Treatise» Корнелиуса Кардью не содержит привычных нотных знаков, она сложена из линий, геометрических фигур и лишь «самых незначительных намеков на нотную запись, таких как пустая пара пятистрочных нотных станов под каждой страницей» [14]. Нотация такого типа определяется как «суггестивная», не просто отрицающая традицию, а выходящая за границы музыкального искусства: она сама по себе является живописным произведением, но с возможной звуковой реализацией» [термин Е. Дубинец; 5: 41].

«Treatise» Кардью при этом исследователи называют самым длинным и тщательно продуманным музыкальным произведением из когда-либо созданных, «визуальной симфонией информационного дизайна» и даже «жестом отчаянья» [12].

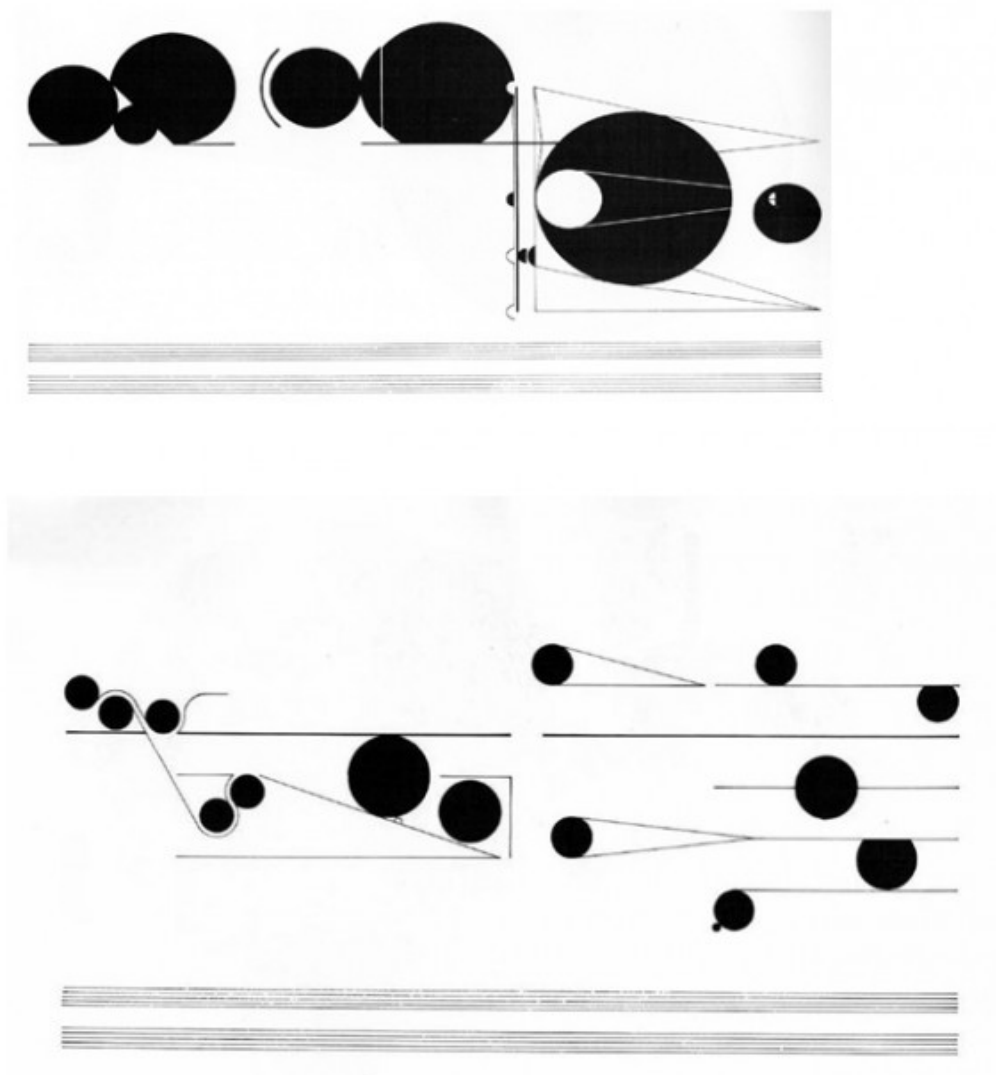
Сочинение представляет собой 193-страничную графическую партитуру, которая не предполагает считывания обозначений, а вынуждает самостоятельно придумывать их значения, а значит – импровизировать. «Treatise» очень трудно описать и еще труднее выучить – каждое новое исполнение произведения не будет похоже на свой предыдущий вариант: «так же, как не может быть двух одинаковых интерпретаций графики, не может быть двух одинаковых исполнений партитуры» [12].

Визуальные образы имеют свое развитие в партитуре (некоторые из них повторяются много раз, другие – ни разу), и композитором предпослан единственный способ ее прочтения: музыканты должны создать собственные правила и строго их придерживаться. Никаких других комментариев по поводу исполнения «Treatise» Кардью не давал совершенно сознательно, для того, чтобы «не ввести в заблуждение потенциальных исполнителей и не подтолкнуть к рабской практике „делать то, что им говорят“» [14].

Однако же спустя несколько лет, он все же написал «Treatise Handbook» («Справочник /Руководство к Трактату», 1971). За время работы над «Treatise» и его исполнением, наблюдая за тем, как его интерпретируют другие (в частности музыканты «Scratch Orchestra»), Кардью накопил определенный опыт, который он и выразил в «Справочнике» для тех, кто «захочет, возможно, заняться партитурой», и «избежать некоторых заблуждений» и ошибок в ее понимании [там же].

Ниже приведены некоторые страницы из «Treatise» К.Кардью:

Пример № 3 К. Кардью «Трактат» («Treatise», 1967)



Заключение

Граммофонная пластинка, музыкальная мысль, партитура, звуковые волны — все это стоит друг к другу в том же внутреннем образном отношении, какое существует между языком и миром. Все они имеют общую логическую структуру.

Л. Витгенштейн

Подводя итоги рассуждений о некоторых аспектах влияния «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна на творчество К. Кардью, необходимо отметить, что факт вдохновения «трактатом» является неоспоримым, как и то, что, при создании «Treatise» композитор преследовал сходную с философом цель. И если Витгенштейн стремился «зафиксировать отношения между языком и реальностью, определив пределы науки» [1], то музыкальный «Трактат» Кардью — это аналогичная попытка «выявить взаимосвязь между языком и восприятием при определении границ музыки» [14].

Одновременно в статье «Нотация-интерпретация и т. д.» композитора обнаруживаются некие специфические конструкции аналитической философии, и в связи с этим возможно проведение параллелей со структурой документов, со стилистикой языка.

Вместе с тем, с точки зрения исследователя, хочется заметить, что, избирая путь поиска аналогий и проявлений философских впечатлений в музыке, наталкиваешься на ряд трудностей. Действительно, намного проще обнаружить непосредственные связи литературного художественного произведения в опере или кантате, сопоставляя текст, выраженный автором в нотах и переданный вокалистом или хором, рассказывать об этапах последовательно переданного в произведении сюжета в театральной постановке.

Интерпретация философских рассуждений возможна как опосредованное отражение зерна рациональной мысли, воспринятой композитором, и представляет собой, по сути, ряд догадок, предположений. В этой связи необходима дальнейшая, более детальная проработка связей и параллелей между творческой деятельностью философа и композитора.

Примечания

[1] Образец позднего типа мышления философа содержится в сборнике статей «Философские исследования» (1953), опубликованных после смерти автора благодаря его студентам.

[2] Влияния наследия Витгенштейна на другие направления науки обсуждаются в статье З. А. Сокулер «Проблема „следования правилу“ в философии Людвига Витгенштейна и ее значение для современной философии математики», а также Е. Д. Смирновой «„Строительные леса“ мира и логика (логико-семантический анализ Трактата Витгенштейна)».

[3] Взгляд на Витгенштейна как на философа искусства представляет И. И. Павлов в исследовании «Композиторская техника и невыразимое: к философии музыки Л. Витгенштейна» [10], автор приводит в пример размышления философа, основываясь на его работе «Культура и ценности». М. Д. Мирошниченко стремится прояснить характер междисциплинарных связей между философией и искусством в контексте «раскрытия проблем музыкального и цветового восприятия» в статье «Звук, предмет, проекция: Витгенштейн и понимание музыки» [8].

[4] Нам известно также еще об одном произведении, написанном под впечатлением от «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна – это «Tractatus. Музыкальное приношение» Юрия Виноградова 2020 года.

[5] Из опубликованных в России статей есть следующие: Копосова И. В., Алексеева А. Ю. «Корнелиус Кардью: у истоков британского минимализма» // *Проблемы музыкальной науки*. 2018. № 3. С. 48–57.; Сырбу М. Н. Графическая нотация Корнелиуса Кардью как пример синтетического мышления / *Искусство звука и света: материалы Второй Международной научно-практической конференции* (Санкт-Петербург, 18–20 октября 2021 г.) / Российский Институт Истории Искусств; ред.-сост. О. В. Колганова. – СПб., 2021. С. 133–140.

[6] Отец был непоколебим в своем желании передать промышленную империю в руки наследников и подвергал сыновей колоссальному давлению, которое не прошло для них бесследно. Двое из братьев еще при его жизни покончили жизнь самоубийством, одна из сестер – позже. Сам Людвиг неоднократно в молодости говорил со своими друзьями о желании свести счеты с жизнью. Его участие в двух мировых войнах также может подтверждать его намерения.

[7] Его брат Пауль Витгенштейн стал знаменитым пианистом и педагогом, и, даже получив во время Первой мировой войны ранение, которое повлекло необратимые последствия – ампутацию правой руки, не утратил любовь к музыке и волю к жизни. Он стал создавать пианистический репертуар для левой руки, в основном перекладывая известные сочинения: Баха, Бетховена, Шопена, Грига, Мендельсона, Гайдна, Моцарта, Мейербергера, Пуччини, Шуберта, Шумана, Иоганна Штрауса и Вагнера, Равель специально для него написал «Фортепианный концерт для левой руки».

[8] Г. Фреге и Б. Рассела Витгенштейн упоминает в качестве единственных авторов работ, которые, по его словам, «стимулировали его мысли» при создании «Логико-философского трактата» [3]

[9] К. Кардью инициировал создание необычного коллектива свободной импровизации «Scratch orchestra» (1969–1971). Участники ансамбля сами писали музыку, часто исполняемую в жанре перформанс, и вовлекали в представление зрителей «концерта», изобретали инструменты и гастролировали по городам Европы и Америки.

[10] «АММ» – расшифровка аббревиатуры держится в секрете, коллектив был основан исполнителями Лу Гаром (Lou Gare), Китом Роу (Keith Rowe) и Эдди Прево (Eddie Prévost), позже к ним присоединился композитор Корнелиус Кардью (Cornelius Cardew). Группа существует до сих пор, имея в составе Прево и Джона Тилберри.

[11] Речь идет о громкостных характеристиках звука и выстраивании шкалы динамик в полипараметровой композиции, в рамках которой звук разделяется на составляющие (высота, ритм, тембр, громкость и т. д.) и осуществляется разработка отдельных его параметров как самостоятельных единиц.

Литература:

1. Витгенштейн Л. / «Электронная библиотека ИФ РАН» // Новая философская энциклопедия» [Electronic recourse] / URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01c5f6fc84579d33e44aabc5>
2. Витгенштейн, Л. В. Культура и ценность. О достоверности. / Людвиг Витгенштейн; пер. с англ. Л. Добросельского — М.: АСТ: Астрель, 2010. — 250, [6] с.
3. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958; [Electronic recourse] / URL: <http://w2.ict.nsc.ru/jspui/bitstream/ICT/951/3/vit.pdf> (дата обращения 13.13.2021)
4. Грязнов А.Ф. Эволюция философских взглядов Л. Витгенштейна: Критич. анализ / А.Ф. Грязнов. – М.: Изд-во Московского университета, 1985 . – 172 с.: мягк. – (История философии). – Библиогр.: с.163-171.
5. Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев: ГАМАЮН. 1999 г.– 310 с.
6. Сокулер З. А. Людвиг Витгенштейн и его место в философии XX В.: курс лекций. - Долгопрудный Аллегро-Пресс, 1994. - 173 с.
7. Кантерян Э. Людвиг Витгенштейн. М.: Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж», 2016 Франсуаза Арменьо. Носорог Витгенштейна. М.: Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж», 2016 <https://gorky.media/reviews/bog-priehal-ya-vstretil-ego-na-vokzale/>
8. Мирошниченко М.Д. Звук, предмет, проекция: Витгенштейн и понимание музыки// Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология. 2015. №4 (32).
9. Монк Р. Людвиг Витгенштейн. Долг гения / Рэй Монк; пер. с англ. А.Васильевой; науч. ред. и примеч. В. Анашвили. — М.: Издательский дом Дело» РАНХиГС, 2018. – 624с. (Интеллектуальная биография)
10. Павлов И. И. Композиторская техника и невыразимое: к философии музыки Витгенштейна / Вестник Томского государственного университета Философия. Социология. Политология. 2015. № 4 (32).
11. The Origin of Wittgenstein's Tractatus // Wittgenstein L. Prototractatus. — Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971.), [Electronic recourse]/ Людвиг Витгенштейн Тайные дневники 1914—1916 гг (в переводе Эннс И.А., Суровцев В.А.), URL: <https://www.ruthenia.ru/logos/number/43/09.pdf> (дата обращения 13.13.2021)
12. Forrest J. «Treatise»: A Visual Symphony Of Information Design / [Electronic recourse] / URL: <https://medium.com/nightingale/treatise-a-visual-symphony-of-information-design-2ced33ef01a0>
13. Cornelius Cardew. Notation: Interpretation, etc. // Tempo. New Series, No. 58 (Summer, 1961), pp. 21-33 (13 pages) Published By: Cambridge University Press / [Electronic recourse] / <https://www.jstor.org/stable/944250>
14. Cardew C. Treatise Handbook. Modern. Book, – January 1, 1972 [Electronic recourse] / URL:<https://pdfcoffee.com/treatise-handbook-cornelius-cardew-pdf-free.html/> (дата обращения 18.06.2021).

REFERENCES:

1. Cardew C. Notation: Interpretation, etc. // *Tempo*. New Series, No. 58 (Summer, 1961), pp. 21-33 (13 pages) Published By: Cambridge University Press / [Electronic recourse] / URL: <https://www.jstor.org/stable/944250>
2. Cardew C. Treatise Handbook. Modern. Book, – January 1, 1972 [Electronic recourse] / URL: <https://pdfcoffee.com/treatise-handbook-cornelius-cardew-pdf-free.html/> (accessed 18.06.2021).
3. Dubinets E. Signs of sounds. On modern musical notation. Kyiv: GAMAYUN. 1999 – 310 p. (In Russ.).
4. Forrest J. «Treatise»: A Visual Symphony Of Information Design / [Electronic recourse] / URL: <https://medium.com/nightingale/treatise-a-visual-symphony-of-information-design-2ced33ef01a0>
5. Gryaznov A. The evolution of the philosophical views of L. Wittgenstein: Critical. analysis / A.F. Gryaznov. – M.: Publishing House of Moscow University, 1985. – 172 p.: soft. – (History of Philosophy). – Bibliography: pp. 163-171. (In Russ.).
6. Kanteryan E. Ludwig Wittgenstein. M.: Ad Marginem, Garage Museum of Contemporary Art, 2016
Francoise Armegno. Rhino Wittgenstein. M.: Ad Marginem, Музей современного искусства «Гараж», 2016
<https://gorky.media/reviews/bog-priehal-ya-vstretil-ego-na-vokzale/> (In Russ.).
7. Miroshnichenko M. Sound, object, projection: Wittgenstein and the understanding of music // *Bulletin of the Tomsk State University Philosophy. Sociology. Political science*. 2015. No. 4 (32). (In Russ.).
8. Monk R. Ludwig Wittgenstein. Genius Debt / Ray Monk; per. from English. A. Vasilyeva; scientific ed. and note. V. Anashvili. – M.: Publishing house Delo "RANEPA, 2018. – 624 p. (Intellectual Biography) (In Russ.).
9. Pavlov I. Composer's technique and the inexpressible: to Wittgenstein's philosophy of music / *Bulletin of the Tomsk State University Philosophy. Sociology. Political science*. 2015. No. 4 (32). (In Russ.).
10. Sokuler Z. Ludwig Wittgenstein and his place in the philosophy of the XX century: a course of lectures. – Dolgoprudny Allegro-Press, 1994. – 173 p. (In Russ.).
11. The Origin of Wittgenstein's Tractatus // Wittgenstein L. *Prototractatus*. — Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1971.), [Electronic recourse]/ Ludwig Wittgenstein *Secret Diaries 1914-1916* (translated by Enns I.A., Surovtsev V.A.), [Electronic recourse] / URL: <https://www.ruthenia.ru/logos/number/43/09.pdf> (accessed 13.13.2021) (In Russ.).
12. Wittgenstein L. / *Electronic Library of the Institute of Physics of the Russian Academy of Sciences* // *New Philosophical Encyclopedia* [Electronic recourse] / URL: <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH01c5f6fc84579d33e44aabc5> (accessed 14.02.2022). (In Russ.).
13. Wittgenstein L. Culture and value. About credibility. / Ludwig Wittgenstein; per. from English. L. Dobroselsky – M.: AST: Astrel, 2010. – 250, [6] p. (In Russ.).
14. Wittgenstein L. *Logico-philosophical treatise*. M., 1958; [Electronic recourse] / URL: <http://w2.ict.nsc.ru/jspui/bitstream/ICT/951/3/vit.pdf> (accessed 13.13.2021) (In Russ.).

SOME ASPECTS OF THE INFLUENCE OF LUDWIG WITTGENSTEIN'S LOGICAL AND PHILOSOPHICAL TREATISE ON CORNELIUS CARDEW'S WORKS

VOLKOV
Alexey

*PhD in Philosophy,
Head of the Department of Philosophy and Culture
studies,
Petrozavodsk state university, Institute of History,
Political and Social Sciences,
Petrozavodsk, Russian Federation, philos@petrsu.ru*

SYRBU
MARINA

*Master student,
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
Petrozavodsk, Russian Federation, millirot@mail.ru*

Keywords:

Ludwig Wittgenstein
Cornelius Cardew
Logical and Philosophical Treatise

Summary:

The article studies the influence of The Tractatus Logico-Philosophicus (Logical and Philosophical Treatise) by Ludwig Wittgenstein, an Austrian philosopher of the 20th century, on the works of an English composer Cornelius Cardew, who created a musical composition "Treatise". The authors of the article show that Wittgenstein sought to fix the relationship between language and reality by defining the limits of science, and Cardew's musical "Treatise" is a similar attempt to reveal the relationship between language and perception while defining the boundaries of music.