



УДК 111.85

<https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-2-180-191>

EDN: DGAGVY

Поступила: 01.05.2024

Принята: 24.05.2024

Опубликована: 04.07.2024

КАК НАСВИСТЕТЬ ТО, ЧТО НЕЛЬЗЯ ВЫСКАЗАТЬ

Михайлов Игорь Феликсович

Институт философии РАН (Москва)

Языки искусств непросты для исследования, поскольку, даже если их синтаксис поддается анализу, их семантика составляет сложную проблему. Естественный дескриптивный язык с его семантикой как референцией к внешней предметности не работает в качестве модели для этой области, поскольку, во-первых, в этом случае теряется специфика искусства как такового, а во-вторых, такая модель не применима к музыке, сюрреалистической живописи и авангардной поэзии. Понимание художественных символов как напрямую отсылающих к человеческим эмоциям также не может лечь в основу семантической теории искусств, поскольку связь между выразительными средствами и эмоциями может оказаться естественной, а не конвенциональной, что противоречит самой идее знака-символа. Правильный путь может указать концепция экземплификации, предложенная в свое время Нельсоном Гудманом, в рамках которой некоторый объект, имеющий некоторую естественную общность с обозначаемым — например, цвет, — находится в отношении обратной референции с термином или понятием, семантически указывающим на этот предмет. Однако такое семантическое решение не выглядит достаточным в случае «беспредметных» искусств, например, музыки, поскольку не отвечает на вопрос о характере самого обозначаемого. В качестве возможного решения предлагается концепция «показывания», которую в качестве альтернативы «высказыванию» предложил Людвиг Витгенштейн в «Логико-философском трактате». Высказывание и показывание рассматриваются там как взаимоисключающие: то, что показывается в знаках языка, не может быть выражено посредством языка. Помимо логической формы, предметом показывания может быть «граница мира», понимаемая Витгенштейном как синоним «метафизического субъекта». Общим в показывании логической формы и границы мира является «способ проекции». Таким образом, музыкальная фраза как образец в рамках отношения экземплификации указывает на способ проекции мира, сдвигающий его границу и соответствующим образом изменяющий «переживание мира как целого».

Ключевые слова: язык, искусство, семантика, экземплификация, символ, образец.

Для цитирования:

Михайлов И.Ф. Как насвистеть то, что нельзя высказать // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2024. Вып. 2. С. 180–191. <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-2-180-191>. EDN: DGAGVY

<https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-2-180-191>

Received: 01.05.2024

Accepted: 24.05.2024

Published: 04.07.2024

HOW TO WHISTLE SOMETHING THAT CAN NOT BE SAID

Igor F. Mikhailov

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences (Moscow)

Art languages are not easy to study because, even if their syntax can be analyzed, their semantics poses a difficult problem. Natural descriptive language with its semantics as a reference to external objectivity

does not work as a model for this area because, firstly, in this case the specificity of art as such is lost, and secondly, such a model is not applicable to music, surrealist painting, and avant-garde poetry. Understanding artistic symbols as directly referring to human emotions also cannot form the basis of a semantic theory of art since the connection between expressive means and emotions may turn out to be natural and not conventional, which contradicts the very idea of a sign-symbol. The right path can be indicated by the concept of exemplification, proposed by Nelson Goodman. Within this concept, some object that has some natural commonality with the signified — for example, color — is in a relationship of back reference with a term or concept that semantically refers to this object. However, such a semantic solution does not seem sufficient in the case of such «non-objective» arts as music since it does not answer the question about the nature of the signified itself. As a possible solution, the concept of «showing» is proposed, which, as an alternative to «saying», was put forward by Ludwig Wittgenstein in his *Tractatus Logico-Philosophicus*. Saying and showing are seen there as mutually exclusive: what is shown in the signs of language cannot be expressed through language. In addition to the logical form, the object of showing can be the «limit of the world», understood by Wittgenstein as a synonym for the «metaphysical subject». What is common in showing the logical form and the limit of the world is the «method of projection». Thus, a musical phrase as an example within the relation of exemplification indicates a way of projecting the world that shifts its limit and accordingly changes the «experiencing of the world as a whole».

Keywords: language, art, semantics, exemplification, symbol, pattern.

To cite:

Mikhailov I.F. [How to whistle something that can not be said]. *Vestnik Permskogo universiteta. Filosofia. Psihologia. Sociologia* [Perm University Herald. Philosophy. Psychology. Sociology], 2024, issue 2, pp. 180–191 (in Russian), <https://doi.org/10.17072/2078-7898/2024-2-180-191>, EDN: DGAGVY

В ситуации стандартного «интеллигентного» общения, когда речь заходит об искусстве, мы иногда (а кто-то и часто) высказываем суждения, претендующие на общезначимость: что-то является «истинной» музыкой-литературой-живописью, а что-то только притворяется ими, рассчитывая на публику с не до конца сформированным вкусом. Строго говоря, истина — категория семантическая, и, следовательно, предметы наших суждений должны обладать некоторой семантикой, чтобы обнаруживать свойство истинности хотя бы в некоторых своих проявлениях.

При этом мы легко можем впасть в заблуждение в случае с вербальными видами искусств — литературой, театром, кино, поскольку там используется естественный язык, обладающий семантикой по определению. Тогда возникает искушение предположить, что «истинными» произведениями в этих жанрах должны считаться те, в которых авторы или персонажи изрекают истинные суждения. Причем, коль скоро мы говорим об искусстве, а не о науке, то речь не может идти об описательных истинах о мире: что куда впадает, сколько народу живет в городе N и т.п.

Наивный читатель или зритель будет ждать важных, «смысложизненных», «экзистенциальных» истин, мостя тем самым короткий путь к банальностям и морализаторству. Напротив, зритель или читатель, наделенный вкусом, будет ожидать чего-то такого, что в случае вербальных искусств, за недостатком более точных слов, мы назовем «поэтичностью» (она встречается и в кино, как мы знаем), в изобразительных искусствах назовем «живописностью», а в аудиальных — «музыкальностью». Моя интуиция подсказывает, что все три ипостаси являют собой нечто одно, ради чего, собственно, и существует всякое искусство.

Это нечто относится не к предмету, а к способу выражения. Редко удается художнику создать принципиально новую предметность — литературная фантастика и сюрреалистическая живопись суть немногие примеры такой возможности. И музыка — особая история с особой предметностью. Но во всех искусствах художественный эффект достигается именно мастерски выбранным или найденным способом отображения иногда самых привычных предметов и расхожих фактов или нестандартного применения ранее многократно использован-

ных тональных последовательностей. Ввиду сравнительно меньшей чувствительности автора к художественным достоинствам изобразительных искусств, далее кратко будут рассмотрены вопросы поэтичности и сравнительно подробно — вопросы музыкальности. И то, и другое — как свойства семантики соответствующих художественных языков.

1. Поэтичность

У каждого из нас, наверно, есть некое интуитивное представление о том, чем настоящее искусство отличается от всего остального: от ненастоящего искусства или от не-искусства. У меня тоже есть определенное представление на этот счет, которое связано с тем, что в произведениях настоящего искусства — может быть, за исключением музыки, которая являет собой особую реальность, — в подлинно художественных произведениях обычные средства выражения, такие как, например, естественный язык, используются немного иным способом, в рамках, быть может, несколько иной семантики — или, лучше сказать, в рамках несколько иных семантических правил. И интересно было бы рассмотреть, в чем заключаются эти правила. У меня нет окончательного ответа, но есть некоторые догадки относительно того, какими путями могло бы идти такое исследование.

Начну с примера. Мы все со школьных лет знаем это стихотворение Михаила Юрьевича Лермонтова:

И скучно и грустно, и некому руку подать
В минуту душевной невзгоды...

Желанья!.. Что пользы напрасно и вечно желать?..

А годы проходят — все лучшие годы!

Любить... Но кого же?.. На время — не стоит труда,

А вечно любить невозможно.

В себя ли заглянешь? — там прошлого нет и следа:

И радость, и муки, и все там ничтожно...

Что страсти? — ведь рано иль поздно их сладкий недуг

Исчезнет при слове рассудка;

И жизнь, как посмотришь с холодным вниманьем вокруг, —

Такая пустая и глупая шутка...(1840)

У кого-то эти строки находят душевный отклик, у иных, возможно, в меньшей степени. Но возможно ли спросить: являются ли эти строки *настоящей* поэзией? Для меня ответ очевиден. И он отрицателен. При всем уважении к Михаилу Юрьевичу, именно этот рифмованный текст поэзией в собственном смысле слова в моем представлении не является. Поэзия — это то, что должно быть поэтично. Но никакой поэтики я в этом тексте не нахожу. Я вижу перечисление фактов мира, движений души лирического героя, описанных в констатирующем ключе, и более ничего. Без ритма и рифм это было бы одномерное прозаическое рассуждение не самого глубокого свойства.

В качестве контраста я предложил бы рассмотреть другое стихотворение, Осипа Мандельштама:

Я вернулся в мой город, знакомый до слез,
До прожилок, до детских припухлых желез.

Ты вернулся сюда, — так глотай же скорей
Рыбий жир ленинградских речных фонарей.

Узнавай же скорее декабрьский денек,
Где к зловещему дегтю подмешан желток.

Петербург, я еще не хочу умирать:
У тебя телефонов моих номера.

Петербург, у меня еще есть адреса,
По которым найду мертвецов голоса.

Я на лестнице черной живу, и в висок
Ударяет мне вырванный с мясом звонок.

И всю ночь напролет жду гостей дорогих,
Шевеля кандалами цепочек дверных. (1930)

Понятно, что переключка «детских припухлых желез» и «рыбьего жира» — это аллюзия к детской болезни, известной в прошлом как «свинка», лечением и профилактикой которой и был рыбий жир. Протагонист вернулся в Ленинград, потому что «глотает рыбий жир» его речных фонарей, грея себя воспоминаниями детства. Эти фонари — влекущий воспоминаниями о семейных завтраках: «желток» на фоне «зловещего дегтя», таящего смертельную опасность. Но о том, что он не хочет умирать, протагонист сообщает Петербургу. Более того, именно в Петербурге он слышит «мертвецов

голоса». Оппозиция «Ленинград – Петербург» — это очевидное противопоставление земли живых и царства Аида. Ну и, наконец, последняя концептуальная пара: «вырванный с мясом звонок» и «кандалы цепочек дверных». С одной стороны, в первом случае метафора «мяса» описывает входной звонок, который от времени повис на проводах, поскольку за ним давно не ухаживали. Но сравнение дверной цепочки с кандалами уточняет аллюзию: речь идет об арестах и пытках, следующих за ночным визитом «дорогих гостей».

Мандельштам, следуя методу Лермонтова, мог бы написать просто: я вернулся в Ленинград, но вокруг репрессии, людей сажают и убивают, и уже никого не осталось из моих знакомых — одни только телефонные номера в устаревших телефонных книгах, и меня ждет та же судьба. Будучи зарифмован, этот текст почитался бы некоторыми за поэзию и даже больше пришелся бы по вкусу, чем актуальная версия.

2. Музыкальность

Хотя мы видим многочисленные эмпирические подтверждения глубокой взаимосвязи между музыкой и языком (см., напр., [Brown S. et al., 2006; Slevc L.R. et al., 2009; Tillman B., 2012]), нам до сих пор не хватает удовлетворительной концептуальной основы, которая помогла бы увидеть проблему должным образом. В новаторской книге «Языки искусства» Нельсон Гудман строит теорию «музыки как языка» вокруг ключевой концепции референции, которая представляет собой ситуацию, когда одна вещь «замещает» другую. Гудман рассматривает два основных способа референции, один из которых представляет собой денотацию, а другой — то, что он называет экземплификацией. По его словам, «экземплификация — это обладание (свойством) плюс отсылка (к предмету). Иметь, не символизируя, — значит просто обладать, а символизировать, не имея — значит обозначать по-иному, нежели путем приведения примеров» [Goodman N., 1976, p. 53]. Денотация определяется как отношение между меткой, например, «стол» или «доска для приема пищи», и обозначаемым предметом. Экземплификация демонстрирует более сложное отношение, в рамках которого, скажем, образец ткани от портного участвует в своего рода об-

ратной референции к метке «красный», которая, в свою очередь, указывает на красный цвет. Только в этом случае можно сказать, что образец ткани экземплифицирует красный цвет или, другими словами, является его токеном. Образцы оказываются избирательными в том смысле, что они представляют не все свойства объекта, а только те, для которых устанавливается референциальное отношение — например, цвет и текстура, но не размер и форма. Свойства, выбранные для образца, зависят от контекста: так, цвета и текстуры предопределены в системе индивидуального пошива, в отличие от размера и формы [Goodman N., 1976, p. 52–57].

По Гудману, синтаксические правила любой конкретной знаковой системы составляют ее *символическую схему*, поскольку ясно указывают, какие комбинации знаков приемлемы. Что касается семантических правил, то они определяют *символическую систему* путем указания соответствующих способов отсчета. Исходя из этих определений, Гудман формулирует два синтаксических правила для обозначения схемы:

(1) Все компоненты знака должны быть несвязанными и взаимозаменяемыми. Например, в партитуре любой символ четвертной ноты можно заменить на любой другой [Goodman N., 1976, p. 132–134].

(2) Чтобы быть проверяемой, несвязанность должна обеспечить *конечную дифференцируемость* знаков, что означает, что между любыми двумя знаками всегда существует определенное и счетное число других знаков. В этом отношении нотационные системы противопоставляются *плотным*, хорошим примером которых является живопись. В плотных системах любые два символа могут иметь бесконечное количество других символов между ними. Легко видеть, что нотационные системы, по существу, напоминают цифровые репрезентации¹.

Еще одно важное аналитическое различие, которое вводит Гудман, — это различие *автографического* и *аллографического* искусства. Это различие основано на важности истории произведения искусства. Если личность создателя, время и обстоятельства его создания

¹ См. [Goel V., 1991], где представлено интересное применение этой части теории Гудмана к некоторым проблемам когнитивной науки.

имеют существенное значение для идентификации какого-либо произведения как уникального и подлинного, тогда оно относится к автографическому типу. Это свойство лучше всего представлено в живописи и скульптуре, где только один экземпляр произведения может быть идентифицирован как настоящий. Напротив, если произведение искусства сохраняется как сценарий или партитура, допускает более одного экземпляра, каждый из которых считается подлинным образцом одного и того же произведения, то оно аллографично, как, например, музыка, танец, театр, литература и архитектура.

Здесь мы видим существенную связь между тем или иным способом идентификации произведения искусства с его нотационностью: музыкальная партитура, отличающаяся ясными и конечными символическими схемами, позволяет создавать несколько экземпляров одной и той же работы без потери ее подлинности.

В этой части нашей дискуссии представляется привлекательной трактовка музыки как своеобразного языка с довольно сложным синтаксисом, проанализированным Гудманом и его критиками, но без функции денотата. Отсутствие семантики в традиционном значении термина компенсируется функцией выразительности, т.е. способностью вызывать феноменальные переживания определенных видов, тем самым экзemplифицируя их. Именно это роднит музыку с выразительными словесными искусствами, такими как, например, авангардная поэзия.

Может показаться интересным, что некоторые критики Гудмана [Voertz B., 1970; Pearce D., 1988] отмечали, что его теория референции ничего не говорит о выразительности в музыке. Признавая актуальность некоторых частей его анализа, особенно различие между аллографией и автографией, они утверждали, что ее интеграция с его теорией экзemplификации лишает музыку любой выразительной силы.

Но в чем состоит разница между обозначением и выражением? Слово «грусть» обозначает определенную эмоцию, а грустная мелодия выражает ее. Можем ли мы заменить одно на другое в соответствующем контексте? Да, мы можем представить себе игру, где все термины, относящиеся к эмоциям, заменены музыкальными фразами. Но нечто решительно важное для ги-

потезы «музыки как языка» показывает тот факт, что такое общение рассматривается как игра с неизбежными догадками и ошибками. Она не гарантирует надежной коммуникации.

В книге, которую многие считают классикой когнитивных исследований музыки, Лердал и Джекендофф утверждают, что «теория музыки занимает место среди традиционных областей когнитивной психологии, таких как теории зрения и языка» [Lerdahl F., Jackenoff R.S.A., 1996, p. 2]. Тем не менее, они, похоже, весьма скептически относятся к тому, что может привести к отождествлению языка с музыкой: «что бы музыка ни “значила”, ее ни в коем случае нельзя сравнивать с лингвистическим деятельностью значением; в мире нет музыкальных явлений, сравнимых со смыслом и референцией, или с таким семантическими категориями, как синонимия, аналитичность и следование» [Lerdahl F., Jackenoff R.S.A., 1996, p. 5]. По их мнению, музыка не имеет очевидной семантики, что затрудняет ее анализ средствами лингвистики.

И в самом деле, мы не должны ограничиваться эмоциями как предполагаемым денотатом музыкального знака. Как отметила Дженнифер Робинсон, теория экзemplификации Гудмана позволила теоретикам гуманитарных наук концептуализировать выражение качеств, которые метафорически выражаются произведениями искусства, но не являются именно эмоциональными [Robinson J., 2000, p. 216]. Действительно, то, что можно показать с помощью музыки, — это не только аффекты и эмоции. Мы часто сталкиваемся с разного рода иллюстративными музыкальными произведениями (ср. «Петя и волк» Прокофьева или саундтреки к старым кинофильмам).

Сложный синтаксис музыки позволяет имитировать различные природные или социальные процессы, где ритм и темп определяют скорость, а мелодия и гармония — знаки настроения имитируемой сцены. Но все же эта «эмоциональная» интерпретация музыкальной семантики представляется наиболее очевидной, заманчивой и, что особенно важно, достаточной для наших целей. Актуальность этой интерпретации зависит от того, определена ли сама связь между музыкальной фразой и эмоцией по своей природе или установлена соглашением. Мы должны принять во внимание, что ре-

зультатов когнитивных исследований пока недостаточно, чтобы определить, что является врожденным, а что — культурно приобретенным в восприятии музыки.

Концептуально следует различать два варианта: в рамках одного из них семантическая связь устанавливается по соглашению; в рамках другого она вызывается естественными причинами. В первом случае едва ли возможно сохранить эту связь устойчивой, поскольку «что бы ни показалось мне правильным, будет правильным»² [Wittgenstein L., 2009, §257], что опровергает идею «музыки как языка», если она основана на эмоциональной семантике. Во втором случае эмоция есть прямое следствие музыкального высказывания, выступающего его причиной. Как я уже отмечал ранее, этот вариант разрушает саму концепцию значения применительно к этим обстоятельствам, поскольку никакой естественный эффект высказывания не должен пониматься как его семантика. Но сильная причинно-следственная связь между мелодией и эмоцией может помочь первой служить образцом, согласно теории экземплификации Гудмана. Этот тип семантического отношения отчасти естественен — поскольку образец должен быть физически связан с тем, что он экземплифицирует, и мы не можем изменить это сходство по соглашению, — но отчасти произвольным, т.к. человек выбирает, какие свойства образца и объекта являются важными частями референции, и какие из них можно игнорировать. Как представляется, этот подход сохраняет правильный баланс между естественным и конвенциональным, поскольку семантические связи должны быть установлены в какой-то степени произвольно.

3. От письменной партитуры к озвучиванию нот

Хотя теория музыкальной референции Гудмана интересна и детально разработана, она все еще удерживает нас от достижения цели нашего исследования, т.е. от понимания самой музыки как своего рода языка. Во-первых, точка зрения Гудмана предполагает, что именно музыкальная партитура рассматривается как символиче-

ская система, а реальные звуковые волны суть ее смысловое поле. Рассматривать партитуру как язык, семантика которого обнаруживается в сфере реальных музыкальных звуков, — это все равно, что воспринимать буквы как язык, который интерпретируется на области устной речи.

Во-вторых, схема Гудмана предполагает, по крайней мере, частичное наличие естественной причинно-следственной связи, поскольку образец, чтобы участвовать в семантическом отношении, должен или разделять обозначаемый признак с денотатом (как образец ткани от портного), или вызывать его как естественное следствие (как грустная или веселая мелодия). Но если бы эмпирическое исследование пришло к выводу, — что вполне возможно, — что связь между мелодией и эмоцией исключительно условна, то такая схема не была бы достаточно надежной, чтобы быть моделью языка.

Я бы предложил простой выход, позаимствованный из витгенштейновской аналогии музыкальных партитур, реальных звуков и канавки граммофонной пластинки [Wittgenstein L., 1974, 4.014]. Как мы знаем, он использовал эту аналогию, чтобы проиллюстрировать то, называл «логической формой» — то, что обще всем трем указанным средам. Я бы уточнил, что, будучи структурно изоморфными друг другу, партитура, звуки и канавки граммофонных пластинок находятся в разных отношениях: написанные знаки относятся к звукам в том же смысле, что и любая символическая система, но физическая форма граммофонной канавки вызывает звуки естественным образом и не может рассматриваться как средство обозначения. Но для нас достаточно самого факта логического, а следовательно, нотационного изоморфизма партитуры и звуковых волн. Это означает, что мы можем рассматривать сами конечным образом структурированные звуки музыки как символическую систему с определенным синтаксисом и потенциально заданной семантикой, при этом письменная партитура может быть рассмотрена как своего рода язык второго порядка. Существует очевидный логический изоморфизм между обеими средами, позволяющий однозначно идентифицировать звуковые символы и их интерпретацию на том или ином семантическом поле. Другими словами, если партитура является

² Это часть известного аргумента Витгенштейна против возможности «приватного» языка.

языком (а по мнению Гудмана, это так и есть), то тот факт, что партитура и музыкальные звуки обладают нотационностью и, более того, нотационно изоморфны, позволяет звуковому материалу также рассматриваться как язык, при этом весь аналитический аппарат Гудмана применим в рамках этой точки зрения.

Таким образом, не только партитуру, но и само звучание музыки можно рассматривать как вид языка. Приписывая ему нотационность, мы утверждаем, что как язык оно может иметь некоторую семантику. Итак, теперь нам необходимо выделить тот или иной вид семантического отношения к миру для музыки.

4. Высказывание и показывание

Некоторые намеки, которые, возможно, помогут нам справиться с возражениями против Гудмана, как представляется, могут быть обнаружены «Трактате» Витгенштейна. Я имею в виду его ясное различие «высказывания» и «показывания» применительно к языку. Иронизируя над витгенштейновским понятием невыразимого, Фрэнк Рэмзи однажды заметил: «То, что мы не можем сказать, мы не можем сказать, но мы не можем и насвистеть это» [Ramsey F.P., 1931, p. 238], явно намекая на известную способность автора «Трактата» насвистывать сложные мелодии. Это одно из многих «случайных» упоминаний музыки в дискуссиях о семантике за пределами эстетики, что позволяет нам сосредоточиться на предполагаемых семантических различиях между языком и музыкой.

В известной модели Витгенштейна элементарные знаки языка связаны с объектами в мире посредством референции, а предложения ставят элементарные знаки в такие отношения друг с другом, которые каким-то образом «соответствуют» конкретным отношениям объектов в мире; такие отношения представляют собой факты. Вот почему элементарные знаки (например, слова) относятся к объектам, а предложения «изображают» факты (положения дел): «Предложение *показывает* свой смысл. Предложение *показывает*, как обстоят дела, если оно истинно. И оно *говорит*, что они обстоят именно так» [Wittgenstein L., 1974, 4.022].

Витгенштейн здесь очень точен терминологически. Он нигде не говорит о предложении, что оно «отсылает» к факту или даже «обозначает» его.

Семантически отношение предложения к факту не имеет ничего общего с референцией или даже значением: «*der Sinn*» переводится на английский как «*sense*» с присущей этому слову двусмысленностью, указывая не только на некий смысл, но и на некое непосредственное усмотрение.

По Витгенштейну, смысл предложения схватывается без всякого рассуждения или объяснения, в отличие от значения знака [Wittgenstein L., 1974, 4.021, 4.026]. Если значения знаков, составляющих предложение, изучаются или объясняются, смысл предложения виден непосредственно. Таким образом, логический изоморфизм предложения и факта напоминает сходство между картиной и изображенным объектом: и то, и другое самоочевидно — в этом и состоит суть «картинной» теории языка [Wittgenstein L., 1998] Витгенштейна. Поэтому понимание языка, как оно изображено в «Трактате», требует хотя бы некоторых экстралингвистических способностей.

То, что предложение говорит что-то истинное или ложное относительно релевантного факта, является функцией его составляющих, которые относятся к объектам, которые, в свою очередь, составляют факт. Между предложением и фактом, таким образом, существует корреспондентное отношение.

Референция является предметом соглашения: не существует естественной силы, которая связывала бы воедино слово и вещь. Но когда все эти обычные настройки выставлены, и мир сегментирован на объекты и их отношения, нам просто нужно увидеть, что эти самые объекты находятся в этом самом отношении, и принять этот факт во внимание. Этот означает, что мы не можем произвольно избежать этой связи или переустановить ее.

Насколько я могу судить, знаменитое «показывание» Витгенштейна по существу похоже на экстралингвистическое восприятие положения дел: то, что предложение логики является тавтологией, изображается его знаками и воспринимается наглядно таким же образом, как некто воспринимает тот факт, что данная река впадает в данное море. В терминах Гудмана можно было бы сказать, что предложение — это своего рода образец факта: как образцу приписывается то же качество, что и соответствующему рулону ткани, так и предложение

содержит то же самое отношение, что и факт. Но формулировка Витгенштейна значительно тоньше, потому что если бы это было не так, мы могли бы считать, что предложение «Иван — брат Петра» имело смысл только в том случае, если бы слова «Иван» и «Петр» стояли в таком же братском отношении друг к другу, как и их денотаты. Вместо этого он говорит: «Конфигурация объектов в ситуации *соответствует* (выделено нами. — И.М.) конфигурации простых знаков в пропозициональном знаке» [Wittgenstein L., 1974, 3.21].

Это важное различие. Потому что, по мнению Гудмана, образец имеет некоторую естественную общность с тем, что он иллюстрирует: мы бы не сказали, что красный цвет образца *соответствует* цвету ткани. Это их общее естественное свойство. Но соответствие может быть установлено и по соглашению. Возможно, здесь можно увидеть прямой путь от «раннего» Витгенштейна к «позднему»: соответствие предложения факту может быть определено внутри языковой игры как социальный институт.

На мой взгляд, теория Витгенштейна богаче теории Гудмана, поскольку она опирается на понятие «проекции» [Wittgenstein L., 1974, 3.11–3.13], включающее в себя ее метод (правила или способ), причем этот метод определяет то, что называется «мыслью», стоящей за предложением. Возьмем картину — в буквальном смысле слова — как пример. Тот факт, что мы воспринимаем образ как похожий или напоминающий определенную сцену, — это эмпирический вопрос, которым занимаются когнитивные и нейронауки, чьи отчеты могут представить нам то, что мы могли бы назвать естественными правилами проекции. Но предположим, что мы собираемся сохранить изображение в виде файла. Программа, которую мы используем, разделит изображение на пиксели и сохранит двоичные данные, описывающие их местоположение и цвет вместе с техническими данными, такими как разрешение. Этот файл будет храниться на нашем жестком диске в определенной физической форме и затем будет отправлен кому-то по интернет-каналам как строка двоичных данных. Согласно «картинной» теории Витгенштейна, все эти различные физические системы на самом деле являются проекциями одной и той же сцены (факта), из которых одна является пространственной про-

екцией, а остальные — логическими, линейными, двумерными или любыми другими. И некоторые из них, чтобы восприниматься как образ, требуют правил, условностей и специальных технических инструментов.

Чтобы прояснить идею проекции, Витгенштейн возвращается к своей музыкальной аналогии: «Существует общее правило, согласно которому музыкант может сыграть симфонию по партитуре, согласно другому можно вывести симфонию из формы канавки граммофонной пластинки и, используя первое правило, снова вывести партитуру. Вот что составляет внутреннее сходство между этими вещами, которые кажутся построенными совершенно по-разному. И это правило — закон проекции, который проецирует симфонию в язык нотной записи. Это правило для перевода этого языка на язык граммофонных пластинок» [Wittgenstein L., 1974, 4.0141].

Если партитура является проекцией музыкального произведения, то способ проецирования произведения есть «мысль». Тогда, построить семантику музыки означает продемонстрировать, что музыкальное произведение может быть представлено как своего рода проекция.

Однако кажется, что Витгенштейн говорит по крайней мере о двух различных видах «показывания». Одним из них является способность предложения показать картину факта (который составляет его смысл). В этом отношении он говорит, что знаки могут «отражать» логическую форму, которая является общей для предложений и фактов [Wittgenstein L., 1974, 4.121], и это вполне рутинное отношение в функционировании языка.

Другой вид определяется идеей видения мира как ограниченного целого [Wittgenstein L., 1974, 6,45]. Если элементарное предложение представляет собой логическую картину атомарного факта, а сложное предложение — это молекулярный факт, тогда язык в целом должен представлять собой картину мира как ограниченного целого. Но попытка высказать, что может изображать эта картина, приводит к *мистическому*: в то время как отдельные предложения рассказывают, как обстоят дела в мире, язык в целом показывает, что мир *есть*, что является мистическим [Wittgenstein L., 1974, 6.44].

Все попытки выразить это откровение и его производные (бесконечность, бессмертие, высшее существо, ценности и т.д.) в виде отдельных предложений, согласно Витгенштейну, приводят к бессмысленным высказываниям: «Если бы существовал закон причинности, его можно было бы сформулировать следующим образом: существуют законы природы. Но этого, конечно, нельзя высказать: оно дает о себе знать» [Wittgenstein L., 1974, 6.36]. Или это могут быть попытки выразить некоторые философские позиции: «Ибо то, что имеет в виду солипсист, совершенно правильно; только это не может быть сказано, а показывается само собой. Мир — это мой мир: это проявляется в том, что границы языка (единственного языка, который я понимаю) означают пределы моего мира» [Wittgenstein L., 1974, 5.62].

И, суммируя: «Действительно, есть вещи, которые невозможно выразить словами. Они проявляют себя. Это мистическое» [Wittgenstein L., 1974, 6.522].

Последнее высказывание допускает обобщенную интерпретацию, согласно которой этические требования, естественные законы и философские истины — все это включено в понятие мистического. Но, так или иначе, «сказать» и «показать» взаимно исключают друг друга: «То, что выражается в языке, мы не можем выразить посредством языка» [Wittgenstein L., 1974, 4.121]. «То, что можно показать, нельзя высказать» [Wittgenstein L., 1974, 4.1212].

5. Перемещение границы

Кто-то, может быть, склонен полагать, что определенная эмоция выражается музыкальным произведением точно так же, как логическая форма выражается в предложении в смысле Витгенштейна; оба эффекта вызваны наблюдаемым фактом, который находится не в мире в собственном смысле, т.е. в не мире вещей, а в мире символов. И точно так же, как предложение ничего не говорит о своей логической форме, музыкальное произведение ни о чем не говорит, но показывает многое относительно того, о чем мало что можно сказать.

Концептуальную основу для такой точки зрения можно найти в готовом виде в Трактате. Витгенштейн говорит, что *метафизический субъект* — это не часть мира, а скорее его граница [Wittgenstein L., 1974, 5.632]. Этика не

производит осмысленных предложений: не может быть предложений этики [Wittgenstein L., 1974, 6.42]. Скорее, она сдвигает границы мира: «Мир счастливого человека отличается от мира несчастного» [Wittgenstein L., 1974, 6.42].

С изменением этической позиции субъекта мир «должен, так сказать, прибывать и убывать, как целое» [Wittgenstein L., 1974, 6.42]. Этику невозможно выразить словами, и в то же время этика и эстетика — одно и то же [Wittgenstein L., 1974, 6.421].

Из этих предпосылок легко сделать вывод, что эстетика (вместе со всеми искусствами) принадлежит невыразимому, функция которого состоит в том, чтобы сдвинуть границы мира субъекта. Но что это за «сдвиг границы»? Определяет ли эта граница количественные показатели мира или количество содержащихся в нем фактов? Такое предположение не соответствует взгляду Витгенштейна, потому что мир «определяется фактами и тем, что это все факты» [Wittgenstein L., 1974, 1.11]. Важно, что нельзя прибавлять и вычитать факты из мира. Но если факты являются единственными составляющими мира, и их число не может быть увеличено или уменьшено, тогда как же мир может увеличиваться и убывать? Существует искушение воспользоваться историей с «возможными мирами», т.к. «счастливый человек» в общем доволен реальным миром, а несчастному многого не хватает, поэтому его мировидение обрастает идеями возможных лучших миров. Но, опять же, это не соответствует «Трактату», поскольку Витгенштейн, похоже, не допускает множества миров или языков: вся книга посвящена отношению *языка* как типа к *миру* как типу. И тогда откуда же эти флуктуации мира?

Вспомним, что предложения — это проекции фактов. Мы не можем добавить факты, но мы легко можем добавить проекции. Мы можем отразить мир с помощью фактических описаний, но мы также можем представить его с помощью контрфактуалов: «Я был бы намного богаче, если бы я выбрал юридический факультет много лет назад», «Каким хаосом стала бы моя жизнь, если бы я женился на ней!» И, учитывая, что «пределы моего языка означают пределы моего мира» [Wittgenstein L., 1974, 5.6], мы можем естественным образом заключить, что, сохраняя тот же набор фактов, мир

может измениться с чьей-то личной точки зрения, поскольку некоторые из фактов, проецируемые множественными методами, начинают казаться более существенными.

Теперь представим, что кто-то испытал катарсис, слушая произведение Бетховена «An die Freude», и уходит с зала, думая, что «все замечательно, люди добры, и мир идеален». С точки зрения Витгенштейна, все эти высказывания бессмысленны, хотя и важны. С помощью подобных предложений мы пытаемся представить то, что нельзя спроецировать: метод проецирования, образующий тот или иной предел мира. Таким образом, мы действительно можем насвистывать — или рисовать, или декламировать — то, что мы не можем сказать, если наш «свист» — настоящее произведение искусства.

6. Музыкальные и языковые игры

Возможно поверхностное возражение против использования «Трактата» в качестве методологической основы, которое состоит в том, что позже Витгенштейн отказался от большей части своих ранних идей и пришел к некоторой разновидности лингвистического бихевиоризма. Однако, с моей точки зрения, во-первых, идеи «Трактата» имеют значение сами по себе, независимо от дальнейших движений их автора. Во-вторых, существуют аргументы в пользу того, что между «двумя Витгенштейнами» преемственности гораздо больше, чем противоречий. Так, обращаясь непосредственно к теме «показывания», В.С. Видарте пишет: «Есть основания думать, что это различие и сам тезис, хотя и сформулированные в других терминах, сохраняются на протяжении всей эволюции мысли Витгенштейна» [Sanfélix Vidarte V., 2013].

Позже Витгенштейн утверждал, что, например, слово «боль», чтобы иметь значение, не обязательно должно относиться к интимному и невыразимому ощущению. Оно имеет значение, потому что встроено в регулярную деятельность, управляемую социальными институтами, где детей систематически учат сигнализировать о наличии боли, или, как он это называет, *болевому поведению*.

Тогда, если музыка — это язык, ее фразы не обязательно должны относиться или выражать какие-либо внутренние чувства. Они должны быть частью социально принятой языковой игры, другую часть которой составляет *эмоцио-*

нальное поведение того или иного рода. Должна быть естественная связь между звуком и эмоцией, такая же, какая существует между образом цвета и предметом, имеющим этот цвет (хотя ничто не указывает на ее необходимость). Но семантическое отношение в музыке не сводится к естественной причинно-следственной связи между звуком и эмоцией; скорее, оно включает в себя культурные конвенции, управляющие использованием токенов, социальных институтов экземплификации, принятых форм публичного поведения и, возможно, многое другое. Но ничто из этого не является субстратозависимыми явлениями; это определяемые правилами вычислимые системы, доступные для моделирования.

Тексты Витгенштейна наполнены многочисленными отсылками к музыкальным аналогиям, некоторые из которых направлены на прояснение лингвистических вопросов, а некоторые (хотя и немногочисленные) содержат эстетические идеи, имеющие собственную ценность. В частности, он неоднократно заявлял следующее: «Понимание предложения на языке слов гораздо более тесно связано, чем можно подумать, с пониманием музыкальной темы или музыкального произведения. Конкретно, понимание предложения на языке ближе, чем можно подумать, к тому, что мы обычно называем пониманием музыкального выражения. — Почему я это *так* насвистываю? Почему я хочу, чтобы мои изменения в громкости и темпе соответствовали именно этому конкретному идеалу? Я склонен сказать: “Потому что я знаю, что все это значит” — но что это значит? — Я не мог бы сказать ничего другого, кроме как переведа это в последовательность, имеющую тот же ритм» [Wittgenstein L., 2005, 114e].

Очень похожий отрывок из «Философских исследований» заканчивается более точно: «Почему именно такая форма изменения интенсивности и темпа? Мне хотелось бы сказать: “Потому что я знаю, что все это значит”. Но что это значит? Я бы не смог сказать» [Wittgenstein L., 2009, 527].

И, наконец, вот более прямое утверждение о значении в музыке: «Мы говорим: “Эта мелодия что-то говорит”, и мне кажется, что мне нужно найти то, что она говорит. И все же я знаю, что она не говорит ничего такого, что я

мог бы выразить словами или изображениями как сказанное ею» [Wittgenstein L., 1998, 166].

Эти музыкальные аналогии в его размышлениях о значении и важность этих его взглядов для философии музыки прослеживаются и подробно обсуждаются в цитированной выше статье Гилады Бар-Элли [Bar-Elli G., 2006]. Следуя линии его рассуждений, мы могли бы предположить, что ранняя абстрактная концепция «показывания» Витгенштейна позже вылилась в семейство еще недооцененных идей аспектуального видения, картонообъектов и т.п. как специфических человеческих способностей, полученных в результате обучения и сравнения — эти идеи весьма продуктивны и в философии музыки. Но я имею в виду некоторые обобщения, вытекающие из этих витгенштейновских размышлений.

Краеугольным камнем для идей «позднего» Витгенштейна, по-видимому, является то, что мы в основном заблуждаемся в теоретизировании относительно функционирования нашего языка. Все теории языка как изображения, подобные той, которой придерживался сам Витгенштейн, но позже от нее отказался, пренебрегают некоторыми важными особенностями языка, помимо описательной. Как результат, вооружившись той или иной версией референтной семантики, мы пытаемся выяснить, как быть с языком приказов, молитв, предупреждений, поэзии и концептуалистского искусства, в то время как исторически лингвистические функции, воплощенные в них, по-видимому, предшествовали функциям описания. Наблюдая за культурами прошлого и настоящего, мы обнаруживаем многочисленные примеры вербальных и невербальных языков, которые имеют мало общего с объективными значениями, но в то же время много чего «показывают». Мы совсем не удивляемся привычным попыткам описательного применения музыки в балете, в кино или где-то еще. Ввиду всего этого, музыка и вербальный язык больше не выглядят как антиподы. Они оба легитимны и ожидаемы, как нити, прочно вплетенные в ткань человеческой жизни.

Заключение

Попробуем подвести итог нашему обсуждению. Если музыку можно представить как своего рода язык, он должен обладать определенной семантикой, в соответствии с которой он когнитивно обрабатывается. Музыка, как многие по-

лагают, имеет дело с человеческими эмоциями, поэтому у нас возникает искушение представить ее как язык, который напрямую отсылает к этим эмоциям. Но в этом пункте, если мы имеем в виду внутреннюю феноменальную сторону эмоций, такой язык был бы уязвим для аргумента Витгенштейна о приватном языке. Если, наоборот, музыка как-то относится к «эмоциональному поведению» или «языковым играм» с эмоциями, то она имеет не больше смысла, чем гастрономия без настоящих вкусовых ощущений. Поэтому нам нужна теория «непрямой» музыкальной семантики. Схема экзemplификации Гудмана очень хорошо работает здесь, поскольку музыкальное произведение естественным образом связано с тем, что оно экзemplифицирует, подобно тому, как образец и ткань связаны одним и тем же цветом.

Но вопрос, детерминированы ли наши эмоциональные реакции на музыку природой или культурой, оказывается эмпирическим, и на него еще не дан исчерпывающий ответ. Поэтому, чтобы не зависеть от эмпирических исследований, мы предпочли выбрать безразличную к этому вопросу концептуальную схему, которую мы находим в ранней витгенштейновской концепции показывания в сочетании с концепцией проекции и «сдвигания границ» мира. Это позволяет музыке быть своего рода языком, лишенным каких-либо прямых референций или ссылок, но функционально изменяющим способ проецирования мира, тем самым изменяя меру чьего-то «счастья». То, как работает это изменение способа проекции, на мой взгляд, стоит исследовать с помощью подсказок и идей в текстах позднего Витгенштейна, что является довольно амбициозной задачей для будущих исследований.

References

- Bar-Elli, G. (2006). Wittgenstein on the experience of meaning and the meaning of music. *Philosophical Investigations*. Vol. 29, iss. 3, pp. 217–249. DOI: <https://doi.org/10.1111/j.1467-9205.2006.00291.x>
- Boertz, B. (1970). Nelson Goodman's languages of art from a musical point of view. *The Journal of Philosophy*. Vol. 67, iss. 16, pp. 540–552. DOI: <https://doi.org/10.2307/2024578>
- Brown, S. Martinez, M.J. and Parsons, L.M. (2006). Music and language side by side in the brain:

a PET study of the generation of melodies and sentences. *European Journal of Neuroscience*. Vol. 23, iss. 10, pp. 2791–2803. DOI:

<https://doi.org/10.1111/j.1460-9568.2006.04785.x>

Goel, V. (1991). Notationality and the information processing mind. *Minds and Machines*. Vol. 1, pp. 129–165. DOI:

<https://doi.org/10.1007/bf00361034>

Goodman, N. (1976). *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis, IN: Hackett Publ., 290 p. DOI:

<https://doi.org/10.5040/9781350928541>

Lerdahl, F. and Jackendoff, R.S. (1996). *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press., 384 p. DOI:

<https://doi.org/10.7551/mitpress/12513.001.0001>

Pearce, D. (1988). Musical expression: Some remarks on Goodman's theory. E. Rantala, L. Rowell, E. Tarasti (eds.) *Essays on the philosophy of music*. Helsinki, FI: Philosophical Society of Finland Publ., pp. 228–243.

Ramsey, F.P. (1931). *General Propositions and Causality*. Ramsey F.P. *The Foundations of Mathematics and other Logical Essays*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner & Co Publ., pp. 237–255.

Robinson, J. (2000). Languages of art at the turn of the century. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 58, no. 3, pp. 213–218. DOI:

<https://doi.org/10.2307/432102>

Sanfélix Vidarte, V. (2013). Showing and saying.

An aesthetic difference. *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico* [Aisthesis. Practices, languages and knowledge concerning aesthetics]. Vol. 6, no. 1, pp. 139–150. DOI:

<https://doi.org/10.13128/Aisthesis-12843>

Slevc, L.R., Rosenberg, J.C. and Patel, A.D. (2009). Making psycholinguistics musical: Self-paced reading time evidence for shared processing of linguistic and musical syntax. *Psychonomic Bulletin & Review*. Vol. 16, iss. 2, pp. 374–381. DOI:

<https://doi.org/10.3758/16.2.374>

Tillman, B. (2012). Music and language perception: Expectations, structural integration, and cognitive sequencing. *Topics in Cognitive Science*. Vol. 4, iss. 4, pp. 568–584. DOI:

<https://doi.org/10.1111/j.1756-8765.2012.01209.x>

Wittgenstein, L. (1974). *Tractatus logico-philosophicus*, transl. by D.F. Pears, B.F. McGuinness. London: Routledge Publ., 106 p.

Wittgenstein, L. (1998). *The blue and brown books*. 2nd ed. Oxford, UK: Blackwell Publ., 208 p.

Wittgenstein, L. (2005). *Big Typescript: TS 213*, transl. by C.G. Luckhardt, M.E. Aue. Malden, MA: Blackwell Publ., 1056 p. DOI:

<https://doi.org/10.1002/9780470752906>

Wittgenstein, L. (2009). *Philosophical investigations* (transl. by G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, J. Schulte). 4th ed. Malden, MA: Wiley–Blackwell Publ., 592 p.

Об авторе

Михайлов Игорь Феликсович

доктор философских наук,
ведущий научный сотрудник

Институт философии РАН,
109240, Москва, ул. Гончарная, 12/1;
e-mail: ifmikhailov@iph.ras.ru
ResearcherID: D-3619-2017

About the author

Igor F. Mikhailov

Doctor of Philosophy, Leading Researcher

Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences,
12/1, Goncharnaya st., Moscow, 109240, Russia;
e-mail: ifmikhailov@iph.ras.ru
ResearcherID: D-3619-2017