



Стогний Ирина Самойловна

**ВЕНСКИЕ МЕТАМОРФОЗЫ:
ОТ ВАЛЬСА К ТЕОРИИ ЯЗЫКА Л. ВИТГЕНШТЕЙНА**

Известно, что эпоха представляет собой единый организм, поэтому ее объекты необходимо изучать в общекультурном пространстве. Поиск точек пересечения разных сфер жизни, науки и искусства, сходного в различном, единых начал, общих тенденций и смыслов - важнейшая функция современного научного знания. Раскрытие одной сферы знания с помощью другой помогает найти ответы на вопросы, которые «изнутри» не обладают нужной полнотой. К примеру, ренессансная полифоническая композиция, относящаяся к наивысшим достижениям человеческой мысли, была созвучна храмовой архитектуре (как в ее внешнем облике, так и внутреннем пространстве), живописи, целостной картине мира, то есть представляла собой музыкальную метафору Вселенной, которая осмысливалась как многоярусная конструкция. В этом отношении именно музыкальная мысль подчиняла себе все искусство, развивавшееся под знаком полифонической музыки¹.

¹ В отношении другого периода – эпохи барокко – О. Шпенглер говорит о том, что к одному и тому же искусству принадлежат картины Рембрандта и органные произведения Баха. Их внутренний язык в такой степени идентичен, что исчезает разница между природой их языков. [6, 245].

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

В XVII веке ведущей отраслью знания была *механика* – наука о движении тел, сыгравшая огромное значение в формировании философии и искусства XVII века. Декарт, Бэкон, Паскаль, Спиноза, Лейбниц, Ньютон, Галилео Галилей – все они говорили о том, что Вселенная целиком заполнена движущейся материей. В музыке эта идея нашла отражение, например, в танцах сюит, поскольку каждый танец представляет собой определенный тип движения, а также в фуге. Более того, она проявилась во всей музыке барокко, где танцевальные элементы играют большую роль, присутствуя даже в самых скорбных ариях баховских пассионов и кантат. Эту особенность тонко восприняли знаменитые хореографы, поставившие балеты с использованием музыки Баха – Л. Якобсон («Экзерсис XX века») и Б. Эйфман («Многогранность»).

В культурной парадигме рубежа XIX–XX веков фиксируется, прежде всего, такой концепт эпохи, как *поиск нового языка* (литературного, музыкального, живописного, архитектурного и т.д.). Этот же период отмечен рождением новых научных областей: аналитической философии, психоанализа (с кодовым словом «анализ»), структурной лингвистики, так или иначе соприкасавшихся с проблемой поиска языка. Следует отметить, что данная проблема актуальна во все времена, но иногда она попадает в самый фокус культурного мировоззрения. Так сложилось, что в эпицентре всех этих поисков оказалась Вена, что заметно проявилось, прежде всего, в исканиях композиторов нововенской школы и в тех влияниях, которые они оказали на музыкальную культуру всей Европы. Однако поиски *нового языка* оказались заметными и в традиционных областях творчества, к примеру, в жанре *венского вальса*.

Несколько слов о *вальсе*. Известно, что своим появлением этот жанр обязан не Австрии. Родиной вальса, как гласит одна из версий,

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

считается Франция, хотя есть и другие мнения относительно его происхождения. Однако общепризнанным фактом является то, что расцвет знаменитого танца произошел в Вене, а свое наименование *венский вальс* получил в связи с тем, что пик популярности он пережил в музыке Иоганна Штрауса².

Новые тенденции наиболее заметны и показательны в том, что уже устоялось и стало традицией. Именно венский вальс, точнее, его преобразования, отчетливо демонстрируют все изменения, которые произошли в австрийской культуре на рубеже веков. Это проявилось в творчестве композиторов, которые, кстати говоря, не были австрийцами (к примеру, Р. Штраус, М. Равель), но испытали венские влияния, причем, эти влияния не исчерпываются только вальсом – просто вальс оказался той мерой вещей, которая ярко высветила *новые тенденции*.

Рихард Штраус включил вальс в оперу «Кавалер розы» (1910), поскольку местом действия является Вена, хотя время происходящих в ней событий – XVIII век, когда собственно венского вальса еще не было. Эту идею предложил Штраусу Г. фон Гофмансталь – автор либретто, которого, как и Р. Штрауса, причисляют к «последним романтикам». Смысл заключался в том, что вальс – носитель милой, старой, уходящей культуры, и многие художники старались воспроизвести этот прекрасный исчезающий мир.

В опере «Кавалер розы» вальс существует в наиболее «чистом» облике – такова была художественная задача авторов. Однако Штраус

² Именно в Вене во время празднования победы над Наполеоном при дворе Габсбургов в 1815 году танцевали вальс. Он немедленно обрел популярность, поскольку ассоциировался с победой. До середины XVIII века вальс танцевали исключительно простолюдины, т.к. он был запрещен среди представителей высшего сословия по причине неприличности и вульгарности. Идеалом считался галантный менуэт, после которого хватать даму за руку, а тем более за талию, было возмутительно.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

вводит этот жанр и в свои симфонические произведения, такие как «Дон Жуан», «Домашняя симфония», «Жизнь героя».

Образ вальсирующей Вены существовал вплоть до того момента, пока Равель не запечатлел в своем «Вальсе» (1920) гротескный памятник венскому вальсу, ставшему символом новой картины мира рубежа XIX–XX веков³.

Известно, что первоначально Равель предполагал дать своему сочинению подзаголовок «Вена», но позднее отказался от этого намерения. «Хореографическая поэма для оркестра», как позднее назывался «Вальс», предназначался для сценического воплощения балетной труппой Дягилева. Импресарио нашел музыку недостаточно хореографичной, отказавшись от мысли о постановке балета. Сценическое воплощение он получил в Парижской опере в постановке Иды Рубинштейн.

В отличие от «Благородных и сентиментальных вальсов», которые сам композитор считал «шубертовскими», «Вальс» был написан в эпоху общего стилистического перелома в европейской музыке. Его облик наделен неотразимой привлекательностью, присущей всем венским вальсам. В сочинении Равеля это даже не один, а целый ряд вальсов, различных по характеру, но находящихся в русле бального танца. Его истоки многообразны: шубертовские лендлеры, штраусовские вальсы, и, конечно, «Благородные и сентиментальные вальсы» самого Равеля. Музыка разворачивается в нарастании *crescendo* и ускорении темпа, постепенно превращаясь в *danse macabre*. Вот слова самого композитора: «Для меня это произведение – своего рода апофеоз

³ Мрачный характер музыки, в которой композитор отражает чувства, навеянные первой мировой войной, вызывает ощущение роковой обреченности, хотя внешний план адресует к вальсам И. Штрауса, наиболее «венским» из всей вальсовой литературы. Это несоответствие праздничности и глубокого трагизма определяет гротескную трактовку жанра композитором.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

венского вальса, связанный в моем сознании с ощущением фантастического вихря судьбы» [4, 230]. Отмечая длительность существования вальса в классическом балете, И. Захарбекова говорит о том, что «хореографическая версия инструментального сочинения тоже объяснима: М. Фокин не раз ставил для труппы Дягилева сочинения вроде «Шопенианы» на музыку Ф. Шопена, «Карнавала» на музыку Р. Шумана, «Видения розы» на музыку К.М. Вебера – во всех этих сочинениях вальс играл важную роль» [3, 163].

Долго служивший символом веселой Вены, вальс у Равеля превращается в музыкальную притчу, повествующую о расколотости мира. Изменение языка жанра, самого его содержания, трансформировавшегося в трагическое, иными словами, взрыв его изнутри, провели границу между старым и новым, воплотив идею разрушения предшествующей эпохи. Новая концепция вальса отразила новую психологическую реальность: человек рациональный уступил место человеку психологическому. Все большую ценность обретал человек внутренне сложный и противоречивый. По наблюдению А. Альшванга, «работа Равеля является аналитической – поскольку он разлагает венский вальс на составляющие его элементы и конструирует из этих элементов новое произведение...» [1, 154]. Эта новая реальность стала мерой всех вещей: науки, искусства, философии, литературы, поэзии и жизни человека.

Параллельные процессы поиска языка происходили и в других областях гуманитарного знания, особенно в литературе и философии. На рубеже веков сформировалось художественное течение под названием «Молодая Вена». Среди его ведущих представителей – Герман Бар, Артур Шницлер, Гуго фон Гофмансталь, Петер Альтенберг и дру-

гие⁴. Под влиянием «Молодой Вены» происходило творческое становление молодых литераторов, поэтов, философов, в свою очередь, сформировавших литературно-философский кружок, куда входили К. Гёдель, М. Шлик, Р. Карнап, Ф. Вайсман, Л. Витгенштейн и другие видные мыслители того времени (т.н. «Венский кружок»). Важнейшей своей задачей они считали создание нового языка, который в наибольшей степени был бы пригоден для выражения человеческих ощущений и эмоций. Подлинно художественный язык, по их мнению, должен описывать не поверхностную картину бытия, а глубокие переживания. В таком раскрытии связи между реальным миром и душой они видели назначение языка.

Размышляя о возможностях поэзии и литературы, Гофмансталь, как и все писатели-члены сообщества «Молодая Вена», находил все прежние языковые средства несостоятельными. Об этом он писал в своем эссе «Поэзия и жизнь», где высказал мысль о том, что совершенство художественного языка достигается свободой от вещественности мира, так как произведение должно сообщать о «неопределенном» и «неопределимом» [5, 47]. Идеальным языком, как и видом искусства, Гофмансталь называл музыку, повторив мысль, высказанную в свое время романтиками. Сам поэт, будучи декадентом-символистом, любил называть себя *неоромантиком*. Лирико-драматический характер его произведений вполне соответствовал этому, а поэтический стиль, по мнению исследователей, наделен особой музыкальностью рифм.

⁴ Это было явление, характерное для Европы конца столетия. В целом ряде стран возникали аналогичные течения: «Молодая Польша», «Молодая Германия», «Молодая Скандинавия», связанные с проникновением эстетики модерна в ту или иную культуру. Для искусства рубежа веков характерно не столько выражение идеи, сколько воплощение «впечатления». По этой причине понятие «импрессионизм» перешло из изобразительного искусства в литературу, точнее, в литературный язык.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

В своем эссе под названием «Письмо лорда Чандоса» (1902) Гофмансталь размышлял в таком духе: некий литератор пишет философу Фрэнсису Бэкону, заявляя, что отказывается заниматься литературным трудом, потому что в языке нет слов, нужных ему для передачи того, что рождается в его творческом воображении. Вымышленный герой эссе – писатель по имени лорд Филип Чандос – фактически, испытывает кризис языка. Из его признаний следует, что словесное творчество невозможно и тот, кто занимается им, обречен на молчание и одиночество [7].

Очень важной оказалась мысль Гофмансталя о том, что поэтический образ действительности, возникающий из мгновений, лишен причинности, так как в нем нет признаков времени и пространства. Поэтому сферу настоящей поэзии образует стихия слов, не замыкающихся в узкоконкретном значении, а реализующая себя в многозначных и неуловимых смыслах. Это высказывание прямо ведет к Витгенштейну, с которым Гофмансталь был хорошо знаком (в свою очередь, Витгенштейн активно сотрудничал с венским кружком).

Многие из этих идей нашли непосредственное отражение в музыке. Так, возвращаясь к Р. Штраусу, которого с Веной связывали многочисленные нити⁵, и, прежде всего, с Гофмансталем, следует отметить не только тот факт, что Гофмансталь был его либреттистом⁶: точки пересечения с творчеством поэта весьма ощутимы и в симфонической музыке Штрауса. Это проявилось в выборе образов. Например,

⁵ Р. Штраус руководил Венской оперой с 1919 по 1924 г., гастролировал по миру с Венским оркестром, участвовал в подготовке Зальцбургского фестиваля. А после смерти композитора 8 сентября 1949 г. в Венской филармонии состоялся концерт памяти маэстро. Он писал оперы только на либретто австрийских авторов, больше всего – Гофмансталя (а после его смерти – Цвейга, Грегора, Краусса).

⁶ Гофмансталем было написано 13 либретто к операм Р. Штрауса. Наиболее известные из них: «Саломея», «Электра», «Женщина без тени» «Ариадна на Наксосе» (1912), «Арабелла» (1929). Вершиной этого сотрудничества стало либретто к «Кавалеру роз» (1910).

тема смерти, продолжающая идеи романтизма, у Гофмансталя представлена совершенно по-новому: она является мигом откровения. В одноактной драме «Глупец и Смерть» Смерть пробуждает в человеке духовное, освобождая его от бессмысленного телесного существования, которое может считать жизнью только Глупец. В драме «Смерть Тициана» (1892) художник на пороге смерти переживает «час прозренья» — все, что он создал прежде, кажется ему несовершенным, и он работает над новым полотном, которое должно стать его творческим завещанием. Тициан, чья смерть в 1576 году пришлась на конец эпохи Ренессанса, выбран Гофмансталем не случайно:

И понял, как полна могла быть жизнь,
Промчавшаяся мимо год за годом.
И стань мне жизнью, Смерть, коль
Жизнь была мертва!

Штраус, в свою очередь, написал симфоническую поэму «Смерть и просветление». Основными событиями⁷ этого сочинения являются воплощение *процесса умирания* (можно даже назвать своеобразной «энциклопедией» состояний человека на смертном одре) — такого подробного, «по-медицински» точного воплощения смерти в инструментальной музыке еще никогда не существовало. Это, бесспорно, новый язык. Композитор словно анализирует состояние больного. Итогом является катарсическое просветление — близкое идее Гофмансталя, понимающего смерть как миг откровения.

Катарсическую трактовку смерти можно также видеть в финалах некоторых симфоний Г. Малера. Например, в тексте финала Второй симфонии (автор текста — сам Малер), есть фраза: «Умру, чтобы

⁷ Литературную программу к этой симфонической поэме написал Александр Риттер, причем, лишь после того, как была написана музыка Штрауса. Это говорит о высокой степени выразительности музыкального языка композитора.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

жить». По отношению к этим словам И. Барсова пишет о том, что Вторая симфония Малера – это «драма человеческой жизни, кончающейся смертью, но стремящейся к вечной жизни и обретающей бессмертие».

Другое венское влияние проявилось в особом интересе к женским героиням. Так, оперы Штрауса-Гофмансталя в основном носят женские имена. В этом видится, в том числе, воздействие Г. Климта с его бесконечной галереей прекрасных женских образов.

Наконец, ирония – еще одно венское влияние на музыкальное творчество. Особое значение ей придавал Витгенштейн. Большая часть симфонических поэм (кроме «Макбета», «Смерти и просветления» и «Так говорил Заратустра») и две симфонии Штрауса пронизаны тонкой иронией: Дон Жуан, Тиль Уленшпигель, Дон Кихот, «Домашняя» симфония. Иронией, как известно, был охвачен романтизм (существует даже понятие «романтическая ирония»), а в XX веке она получила новое мощное развитие.

Венские влияния распространялись в разных сферах, но всегда были связаны с поисками новых языковых концепций. Множество заметных фигур австрийской культуры – Шницлер, Климт, Кокошка, Гофмансталь, Фрейд, Витгенштейн – так или иначе, говорили о новом языке.

Кульминацией языковых поисков явился *«Логико-философский трактат»* (1921) Людвига Витгенштейна, посвященный феномену языка, но не просто языка в лингвистическом понимании этого слова, а языка как продукта мышления [2]. Витгенштейн был основоположником аналитической философии, как Фрейд – основателем психоанализа. Слово «анализ» здесь является ключевым, поскольку австрийская (и европейская) культура начала XX века тяготела к анали-

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

тичности⁸. Текст книги написан в виде афоризмов, обозначенных цифрами. При этом мышление отождествляется с языком.

Витгенштейн – философ-аналитик, чьи взгляды во многом сформировались под воздействием венского литературного кружка. В свою очередь, и он оказал огромное влияние на его участников, в особенности на Г. Гофмансталя, Р. Карнапа, Ф. Вайсмана и других. Как и писатели, Витгенштейн искал новые основания для своей теории языка. Ряд положений в его Трактате имеет отношение к музыке: напрямую о музыке он не говорил, но много размышлял о ней. Главное в его постулатах: богатейшие смыслообразующие, экспрессивные и другие возможности языка; вариантность, полиморфизм значений. Некоторые высказывания совсем близки музыкальному искусству:

- Жизнь знаку дает его применение. Знаки в звуковом, письменном, печатном виде мертвы. Значение знака толкуется как способ его употребления.
- Только *в контексте* обретается значение. Знак обретает логическую форму только вместе со своим применением.
- Каждое событие имеет равную вероятность. Наступление одного события не более вероятно, чем наступление другого. События будущего не могут выводиться из событий настоящего. Вера в причинную связь есть предрассудок⁹.
- Человек обладает способностью строить язык, в котором можно выразить любой смысл. Разговорный язык есть часть челове-

⁸ До того, как стать философом, Витгенштейн был профессиональным музыкантом, подумывал о карьере дирижера, играл на кларнете. Его брат Пауль Витгенштейн был пианистом. Во время Первой мировой войны Паулю оторвало правую руку, но он не прекратил своих занятий. Это для него Равель написал концерт для левой руки.

⁹ У Гофмансталя было похожее высказывание о том, что поэтический образ лишен причинности.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

ческого организма, и он не менее сложен, чем этот организм. Язык переодевает мысли.

- Границы моего языка означают границы моего мира [2].

Одной из центральных тем, затрагиваемых в трудах Витгенштейна, является проблема языкового понимания. Для этой цели Витгенштейн ввел *языковые игры*. Это тренировки, которые были призваны создавать вариации толкования значений и различать многообразие смыслов, заложенных в языке. Конечная цель языковых игр заключалась в умении различать многообразие этих значений.

Витгенштейн говорил о проекции структуры языка на структуру мира и для этого выдвинул программу построения искусственного «идеального» языка, что было продолжено У. Эко в книге «Поиски совершенного языка», написанной несколько лет назад.

Эта идея ведет к задачам понимания иных культур и к настоящему времени обрела особую актуальность и остроту. Достижение диалога между представителями различных культур рассматривается как важнейшая задача по преодолению духовной разобщенности и недоверия во взаимоотношениях между народами.

Однако идея поиска универсального (или совершенного – по Эко) языка не была новой даже для времени, о котором идет речь. Еще Джонатан Свифт в «Путешествии Гулливера» говорил о том, что слова служат только для названия вещей. А для универсального языка будет гораздо удобнее носить при себе вещи, необходимые для выражения наших мыслей и желаний. Единственным неудобством является то, что в случае необходимости вести разговор на разнообразные темы, собеседникам придется таскать на плечах большие узлы с вещами. Но есть преимущество: это всемирный язык, понятный всем народам. И он не требует перевода.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

На основе работ позднего Витгенштейна сформировалась философия лингвистического анализа. Постепенно это направление превратилось в широкое международное движение. Витгенштейн сумел предложить и продемонстрировать способ мышления, который помогает увидеть привычные вещи в новом свете. Одной из таких вещей, как нам представляется, стал венский вальс.

Кроме того, благодаря теории Витгенштейна выявилось главное: все значения образуются в контексте их употребления, язык дает возможность толкования этих значений, и не существует жестко закрепленных значений. Язык понимается как живое явление, бытующее лишь в действии, практике коммуникации. Это понимание стало революцией в теории языка.

На наш взгляд, если бы музыковедение опиралось не на Соссюра, а на Витгенштейна, то сложилась совсем иная картина музыкальной семиотики и проблема музыкального языка развивалась бы в других направлениях. Перед учеными-музыковедами перестал бы стоять вопрос: язык ли музыка?, постановки которого требует сосюрское наследие с его жесткими требованиями закрепленности значения за конкретной структурой, где означаемое и означающее скреплены мощными нитями.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Альшванг А.А.* Произведения Дебюсси и Равеля. М.: Госмузиздат, 1963.
2. *Витгенштейн Л.* Логико-философский трактат / Пер. с нем. Л. Добросельского. М.: АСТ, 2018.

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

3. *Захарбекова И.С.* Музыкальный театр Мориса Равеля: механический танец в «Вальсе» и «Болеро» // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2013. № 3. С. 152–169.
4. Равель в зеркале своих писем / Сост. М. Жерар, Р. Шалю / Пер. с фр. В. Михелис и Н. Поляк. Л.: Музыка, 1988.
5. *Шорске К.Э.* Вена на рубеже веков: политика и культура / Пер. с англ. М.В. Рейзина, Т.Н. Чернышева, А.И. Кузнецова и др. СПб.: Издательство им. Н.И. Новикова, 2001.
6. *Шпенглер О.* Закат Европы / Пер. с нем. под ред. А.А. Франковского. М.: Искусство, 1993.
7. *Гофмансталь Г.* Письмо лорда Чандоса [Электронный ресурс]. URL: https://royallib.com/book/gofmanstal_gugo_fon/pismo_lorda_chendosa.html.

REFERENCES

1. *Alschwang A.A.* Proizvedeniya Debyussi i Ravelya [Works of Debussy and Ravel]. Moscow: Gosmuzizdat [State Music Publishing], 1963.
2. *Wittgenstein L.* Logiko-filosofskij traktat [Logical and Philosophical Treatise] / transl. from Germ. by L. Dobroselsky. Moscow: AST [AST], 2018.
3. *Zakharbekova I.S.* Muzykal'nyj teatr Morisa Ravelya: mekhanicheskij tanec v «Val'se» i «Bolero» [Musical theater of Maurice Ravel: mechanical dance in «Waltz» and «Bolero»] // Teatr. ZHivopis'. Kino. Muzyka. [Theatre. Fine Arts. Cinema. Music]. 2013. №3. S. [P.] 152–169.
4. Ravel' v zerkale svoih pisem [Ravel in the mirror of his letters] / transl. from French by V. Michelis and N. Polyak. Leningrad: Muzyka [Music], 1988.
5. *Shorske K.E.* Vena na rubezhe vekov: politika i kul'tura [Vienna at the turn of the century: politics and culture] / transl. from Eng. by M.V

Музыковедение в контексте гуманитарного знания

Reizina, T.N. Chernysheva, A.I. Kuznetsova a.o. St. Petersburg: Izdatel'stvo im. N.I. Novikova [Publisher named N.I. Novikova], 2001.

6. *Spengler O. Zakat Evropy* [The Decline of the West] / Transl. from Germ. in ed. by A.A. Frankovsky. Moscow: Iskusstvo [Art], 1993.

7. *Hofmannsthal H. Pis'mo lorda CHandos* [The letter from Lord Chandos] [Electronic resource]. URL: https://royallib.com/book/gofmannstal_gugo_fon/pismo_lorda_chendosa.html.

