



М. Д. МИРОШНИЧЕНКО

Звук, предмет, проекция: Витгенштейн и понимание музыки

1. Наблюдатель, мой мир и его описание

На мой взгляд, основной замысел «Логико-философского трактата» состоит в том, чтобы констатировать подобие устройства мира, языка и мышления. Ход мысли Витгенштейна таков, что на границе определенным образом устроенного мира находится тот, кто может составлять себе образ мира в мышлении, и может говорить о своих образах членораздельным языком, т. е. в предложениях, ограничивающий мир. Говорение об образах мира, осуществляемое при помощи языка — это описание мира, которым исчерпывается (ограничивается) возможность осмысленного языка. Онтологические положения Трактата основываются на констатации того, что мир не является монолитным, его можно расчленить, т. е. проанализировать до простых предметов. Мир распадается на факты (Tatsachen) в логическом пространстве, в конечном счете, раскладываемые на составленные друг с другом определенным образом предметы, т. е. атомарные факты (Sachverhalten). Логическое пространство — это пространство возможностей предмета входить в те или иные атомарные факты, причем он не мыслим вне такого пространства. Возможность вхождения предмета в атомарный факт составляет его форму: здесь кажется уместным уподобить предмет детали паззла, поскольку форма детали паззла определяет возможность ее соединения с другими деталями. Формы предметов — это пространство, время и цвет, ибо предмет всегда где-то расположен (невозможны непространственные предметы), всегда до, одновременно или после других предметов и всегда как-то окрашен.

Мир предполагает существование кого-то, кто описывает этот мир — наблюдателя. Мы создаем для себя образы фактов, изображающие положение вещей (Sachlage) в логическом пространстве. Положения вещей или факты расположены в логическом

пространстве, потому они *возможны*, только если мы *можем* создать себе их образ. Образ, так же как и изображаемое им, может быть расчленен на элементы образа, которые соединяются друг с другом тем же способом, что и вещи в изображаемом положении вещей. Таким образом, элементы нашего образа мира — это образы отдельных предметов, составляющих положения вещей, наблюдаемые нами. Мы создаем себе образ описываемого нами положения вещей, полагаясь на то, что можно соотнести элементы нашего образа и предметы отображаемого положения вещей. Такое соотнесение элементов образа и предметов Витгенштейн называет *отношением отображения*, или *проективным отношением*; соотнесительные связи между предметами и элементами образа он уподобляет щупальцам элементов образа, которыми образ касается мира. Для того, чтобы мочь отображать положение вещей в действительности, образ должен иметь нечто общее с отображаемым. Это общее — определенная устроенность, сочлененность друг с другом элементов образа или предметов положения дел — *логическая форма*, т. е. *форма действительности*.

Наш образ факта в мире создается в мышлении, потому такой образ факта является мыслью. Мысль нуждается в проекции, наброске возможного положения вещей как бы ради пробы. Такой проекцией служит предложение, которое мы как бы набрасываем на мир с тем, чтобы узнать, осмысленно ли оно. В связи со своей проективно-набрасывающей функцией оно определяет *место в логическом пространстве* — возможность и невозможность существования того, что оно изображает.

Предложение «постольку является образом положения вещей, поскольку оно логически расчленимо». Логически расчленив предложение значит проанализировать его, разложив на элементарные предложения, т. е. на такие сцепления имен, в которых отдельным именам соответствовали бы отдельные предметы в положении вещей. Такого рода полный логический анализ предложения предоставляется логической символикой, подчиняющейся *логической грамматике* — *логическому синтаксису*.

Нахождение в мире наблюдателей — тех, кто создает образы мира, мыслит о нем и проецирует свои мысли на него в предложении — все это имплицитно предполагает возможность *описания мира*. Эта возможность, на мой взгляд, раскрывается в неявной телеологии мира и языка: целью мира является выделение из него описывающего его наблюдателя, который в языке выносит суждения о мире (создает описание мира) и тем самым выстраивает свой мир, исчерпывая его. Целью языка является описание мира, т. е. его исчерпание. Таким образом, оказывается, что цель языка

и цель мира совпадают в том смысле, что в мире предусмотрена возможность языка, полностью описывающего мир, а в языке предусмотрена возможность полного описания, этот мир исчерпывающего. Их телеология зиждется на корреляции целей языка и мира.

Полностью описать мир значит указать все истинные элементарные предложения, их перечислением мир исчерпывается. Мир ограничен совокупностью всех предметов или, что то же самое, совокупностью элементарных предложений, описывающих их. Выходит, что полное описание мира — точнее, моего образа мира, моего опыта мира — исчерпывается указанием всех элементарных предложений, описывающих предметы. Однако в связи с этим кажутся загадочными афоризмы, гласящие: «Тот факт, что мир есть *мой* мир, проявляется в том, что границы *языка* (единственного языка, который понимаю я) означают границы *моего* мира». «Я есть мой мир (микрокосм)»¹. Что они могут сказать в контексте так прочитанного Трактата? На мой взгляд, ключ к разгадке этих утверждений кроется в интерпретации идей Витгенштейна о простых объектах, или предметах в связи с логическим пространством. Здесь мы опираемся на расходящиеся интерпретативные стратегии, предпринятые, с одной стороны, Я. Хинтиккой, с другой стороны, Д. Ч. Маккарти. Хинтикка считает, что предлагаемый Витгенштейном полный анализ предложения связан с теорией Б. Рассела. Согласно этой теории всякое суждение должно рассматриваться как логическая конструкция из «объектов знакомства» — непосредственных данных опыта. Анализ суждения раскладывает его на объекты знакомства, являющиеся конечными пунктами анализа. Объекты знакомства выступают фундаментом наших знаний о мире, это единственное, что дано нам. Поскольку объекты знакомства являются конечными пунктами анализа, они сами уже не могут быть предметами описания; мы не можем ни определить их, ни приписать им существование или несуществование, поскольку в противном случае это указывало бы на возможность их дальнейшего анализа. Афоризм гласит: «Объект прост»². У Витгенштейна простые предметы выступают субстанцией мира, существующей в пространстве возможных атомарных фактов. Хинтикка утверждает, что мир Трактата является феноменологическим, поскольку предметы подобны расселовским объектам знакомства. Тогда оказывается, что предметы, которые соединяются в атомарные факты,

¹ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. М., 1958. 5.62–5.63.

² Там же. 2.02.

и образы которых я создаю, являются предметами моего опыта мира. С другой стороны, Маккарти интерпретирует Трактат как презентующий позицию «логического холизма (wholism)», в которой предметы выступают не начальными точками в деле построения образа мира, но скорее конечными пунктами анализа: «Витгенштейнов Welt, мир-в-логическом-пространстве, не был великим логическим сооружением, выстраиваемым повторяющимися (iterable) семантическими конструкциями из независимых единиц значения, логических атомов»³. «Простым объектом» может быть все что угодно — условно говоря, в ситуации проведения анализа предложения «Здесь расположен стол» согласно правилам логической грамматики-синтаксиса простым объектом, анализ которого далее не нужен, является стол, в то время как в другом случае анализ продвигается дальше: стол раскладывается на его свойства «быть четырехногим», «быть коричневым», «быть твердым» и т. д. Витгенштейн не приводит примеров простых объектов только потому, что оными могут выступить какие угодно предметы — потому можно сказать: основное определение предмета в Трактате — *любое*. Иными словами, простота предмета обладает множественностью «уровней»: один и тот же предмет в зависимости от вхождения знака, его обозначающего, в предложения, может выступить как конечным пунктом анализа, так и промежуточным, далее анализируемым до более простых составляющих. Важно помнить последующую критику идеи логического анализа в «Философских исследованиях», где Витгенштейн вопрошает, можно ли считать разобранный на части предмет проанализированным — потому возникает вопрос: когда у нас есть предложение «На столе лежит книга», что может считаться простыми предметами, на которые распадается при анализе данное предложение? В данном случае, на мой взгляд, это стол и книга, а не четыре ножки, столешница и какое-то число страниц с нанесенной на них краской определенных очертаний. При принятии иной установки, например, на документирование молекулярной структуры этой конфигурации объектов в пространстве-времени предметами будут считаться уже молекулы, из которых состоят эти предметы. Только прагматические, зависящие от контекста соображения определяют, где стоит остановиться в нахождении простых составляющих предложений, описываемых ими положений дел и образов, выступающих посредниками между первыми и вторыми.

³ McCarty D. C. The Philosophy of Logical Wholism. Synthese. Vol. 87. No. 1. Wittgenstein, Part I (Apr., 1991). P. 52.

Итак, мы имеем два разных подхода к толкованию «Трактата»: условно говоря, атомистский и холистский; основным пунктом расхождения этих трактовок выступает вопрос указания начального/конечного пункта анализа языка: (1) с простых неопределяемых составляющих субстанцию мира предметов (Хинтиikka); (2) с изначальной данности мира как целого (Маккарти). На мой взгляд, такая амбивалентность является примечательной, поскольку отчасти совпадает с замечанием Булеза о двух разных направленностях композиторских практик «современной музыки»: с одной стороны, манифестируется холистическое видение мира как целого, составляющего с субъектом нерасторжимое внутреннее единство — откуда выводится практика музыки как «неинтересного», невыразительного вслушивания в мир; с другой стороны, утверждается радикальная рассредоточенность, диссеминация этого целого на логические атомы, некоторые простые составляющие, первичные неопределяемые — откуда берет свой исток практика предельного усложнения техник нотации и звукоизвлечения. Средним, опосредующим элементом-посредником здесь выступает субъект как расчленяющий данное целое на части и собирающий разрозненные семантические единицы в непредзаданное целое мира. Джон Кейдж: «Есть выбор. Если он [композитор] не желает оставить свои попытки контролировать звук, он, вероятно, усложнит свою музыкальную технику до аппроксимации новых возможностей и осведомленностей. (Я использую слово “аппроксимация”, потому что измеряющий разум не способен окончательно измерить природу.) Или, как и ранее, он, возможно, отбросит желание контролировать звук, очистит свой разум от музыки, и приступит к раскрытию средств позволить звукам быть самими собой скорее чем переносчиками созданных человеком теорий или выражениями людских сантиментов»⁴.

2. Феноменология логического пространства

В своей статье 1929 г. «Некоторые замечания о логической форме» Витгенштейн предлагает сосредоточить внимание на «логическом исследовании самих феноменов», тематизирующем логические формы цветов, звуков «с их градациями, непрерывными переходами и соединениями в различных пропорциях, все из которых мы можем охватить нашими обычными средствами

⁴ *Cage J. Composition as process // Cage J. Silence: Lectures and Writings by John Cage. Wesleyan University Press, 1973. P. 10.*

выражения»⁵. Такой поворот является вполне объяснимым, если рассматривать образы мира, создаваемые нами, как то, что мы видим в мире, и потому наиболее важным в этой статье является описание геометрической организации пространства цветности. В Трактате Витгенштейн говорит о таких феноменологических сущностях, как цвета и точки. Описание мира становится описанием моего визуального опыта, описанием событий в моем поле зрения, ведь эти точки расположены не где-нибудь, а в моем визуальном пространстве, поле зрения, увиденном как геометрически организованная плоскость, расчлененная на окрашенные в тот или иной цвет точки. Элементарные предложения описывают цветные точки как события моего визуального опыта. Дать полное описание мира как данного мне визуального пространства в поле зрения значит перечислить все элементарные предложения, говорящие о нем, с указанием истинных и ложных предложений. Дать же полное описание моего визуального поля означает дать полное описание *моего* мира.

Однако представляется необходимым указать на то, что Трактат претендует на приведение полного описания опыта мира, исчерпывающего выразительные возможности языка. Потому важно помнить о том, что в статье 1929 г. Витгенштейн говорил не только о визуальном опыте мира. Феноменология логического пространства «среднего» Витгенштейна предлагает символический аппарат описания опыта мира в его полноте. Выстраивание мира начинается с логического построения (описания) моего феноменального поля. Такое построение начинается с описания пространства цветности, поскольку внутренним свойством предмета (тем свойством, которым предмет не может не обладать) является его окрашенность. Далее он упоминает и слуховой опыт: «Пятно в поле зрения не должно быть обязательно красным, но оно должно иметь цвет, оно окружено, так сказать, цветным пространством. Тон должен иметь *какую-то* высоту, осязаемый объект — *какую-то* твердость и т. д.»⁶. Такой мир является не просто расчленимым на логические атомы, он предстает мне (как мой мир) своеобразной мозаикой, поскольку распадается на окрашенные точки моего визуального пространства и «озвученные» точки моего слухового пространства. Так представленное поле зрения совпадает с *феноменальным полем* в мысли М. Мерло-Понти как

⁵ Витгенштейн Л. Некоторые замечания о логической форме (1929) // Витгенштейн Л. Дневники 1914–1916 / Под общей ред. В. А. Суровцева. М.: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2009. С. 324.

⁶ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. 2.0131.

местом моего непосредственного опыта. Мир выступает как мой мир, поскольку в опыте мира «чувствование есть не что иное, как это жизненное сообщение с миром, которое делает для нас мир привычным местом нашей жизни»⁷. Мерло-Понти отмечает, что «это феноменальное поле не есть вовсе “внутренний мир”, “феномен” — это не какое-то “состояние сознания” или “психический акт”, феноменальный опыт не сводится к интроспекции и интуиции в бергсоновском смысле»⁸. Описывая своего рода «свойскость», привычность мира, Мерло-Понти переопределяет понятие непосредственного: это «не впечатление, не объект, который совпадает с субъектом, но смысл, структура, спонтанное упорядочение частей»⁹. Поскольку феномены это единственное, что у нас есть, постольку они являются «колыбелью вещей». Можно предположить, что *предметы* у Витгенштейна и есть эти феномены, выступающие «ингредиентами физической реальности».

В таком ракурсе афоризм «Объекты бесцветны»¹⁰ становится ясен: он означает, что предметы (объекты), поскольку они являются цветами, уже не могут быть как-то окрашены, ведь объект здесь и есть цвет. Витгенштейн указал на бесцветность предмета, поскольку невозможно себе представить какой-то цвет, который был бы как-то окрашен. Синий не может обладать свойством «быть красным», невозможно приписать свойства обладания цветом тому, что уже является экземпляфикацией оногo. Более того, можно сказать, что предмет не только бесцветен, но и *беззвучен*: будучи первичным неопределяемым, предмет, будучи экземпляфикацией звука или цвета, уже не может быть описан; звуку такой-то высоты уже не может быть приписана какая-либо высота. После полностью проведенного анализа суждения до предметов Трактата, мы получаем, так сказать, раскладку суждения, описывающего опыт мира. Такая раскладка будет объединением элементарных предложений, т. е. предложений о точках моего феноменального поля. Описание моего опыта мира можно проанализировать вплоть до составляющих типа «это красное», «это звучит с такой-то высотой» и так далее. Таким образом, простыми (бесцветными и беззвучными) предметами в мире Трактата выступают цвета и звуки, т. е. объекты моего опыта, феномены.

⁷ Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. СПб.: Ювента, Наука, 1999. С. 85.

⁸ Там же. С. 90.

⁹ Там же. С. 91.

¹⁰ Витгенштейн Л. Логико-философский трактат. 2.0232.

Кажется немаловажным, что, говоря о логической форме, Витгенштейн в качестве наиболее наглядного примера приводит именно музыку. Так, он говорит о том, что нотация в партитуре, звуковые волны и музыкальная мысль разделяют общую логическую форму, а то, что устанавливает между всеми ними внутренние отношения — это *закон проекции*, правило перевода с языка нот на язык звуковых волн: «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. Как в сказке о двух юношах, их конях и их лилиях. Они все в некотором смысле одно и то же¹¹». И далее: «В том, что есть общее правило, благодаря которому музыкант может извлекать из партитуры симфонию, благодаря которому можно воспроизвести симфонию из линий на граммофонной пластинке 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 проецирует симфонию в язык нот. Оно есть правило перевода языка нот в язык граммофонной пластинки»¹².

Предметы в логическом пространстве обладают формой, т. е. возможностью их вхождения в атомарные факты. Форма предмета определяет совокупность способов, которыми он способен быть скомбинирован с другими предметами — вспомним о форме детали паззла, определяющей возможность ее соединения с другими деталями, выступающими как ее корреляты. Форму, общую и отображаемому предмету, и отображающему его образу, Витгенштейн называет логической формой. Логическая форма предмета, определяющая его возможности соединения с другими предметами, всегда уже дана вместе с самим этим предметом, т. е. сопутствует ему; если предмет всегда является предметом моего непосредственного опыта, феноменом, то логическая форма этого предмета сама феноменом не является, хотя всегда сопутствует ему — она *кажет* себя в нем.

В «Некоторых замечаниях о логической форме» Витгенштейн трактует высказывания, описывающие геометрическую организацию моего визуального пространства как правила логического синтаксиса. В неопубликованных заметках 1929 г. он считает, что физика отличается от феноменологии тем, что она обеспокоена установлением законов. Устанавливая возможности, феноменоло-

¹¹ Там же. 4.014.

¹² Там же. 4.0141.

гия оказывается описанием логического пространства как феноменального поля, описанием, выстраиваемым как совокупность элементарных предложений о предметах, т. е. феноменах — цветах и звуках. Она определяет возможности соединения предметов в моем феноменальном поле, потому предложения, описывающие геометрическую организацию феноменального поля, являются правилами логического синтаксиса — они указывают на то, что возможно в моем опыте мира *как* видимого и *как* слышимого. Мир как совокупность предметов моего опыта определяет его логику: «Физика стремится определить закономерности; она не оставляет следов на том, что возможно... В феноменологии же это всегда вопрос возможности, т. е. смысла, а не истинности и ложности»¹³. В таком случае логический анализ мира и языка является феноменологическим, и предстает своего рода «феноменологической грамматикой». Она описывает мой опыт мира, причем то, что он представляется мне и как монолитная целостность, и как расчленимое (анализируемое) единство фактов в моем феноменальном поле, что возможно благодаря тому, что этот опыт мира всегда уже как бы «просвечен» смыслом, понятен и в своей понятности доступен.

3. Предмет, любое, кланг

В «Некоторых замечаниях о логической форме» Витгенштейн устанавливает зависимость истинностных значений элементарных предложений, описывающих цвета типа «это красное»: если точка с такими-то и такими-то координатами окрашена в синий цвет, то уже логически невозможно сказать о ней же, что она окрашена в зеленый. Однако что можно сказать о взаимозависимости истинностных значений элементарных предложений, описывающий опыт слушания мира? Чем является предмет, т. е. любое, в ситуации опыта слушания мира?

Для нахождения дефиниции предмета звукового опыта мира обратимся к работе американского композитора и музыкального теоретика Джеймса Тенни (1934–2006) 1961 г. «МЕТА + HODOS: Феноменология музыкальных материалов XX в. и подход к изучению формы». В этой работе Тенни говорит о том, что с учетом введения новых техник звукоизвлечения и подходов к композиторской практике в XX в., необходима разработка «нового концептуального каркаса» для описания опыта вслушивания в новую музыку. Поэтому в дескриптивных целях он

¹³ Ludwig Wittgenstein and the Vienna Circle. Oxford, Blackwell, 1979. P. 81–82.

вводит новый термин для обозначения единицы восприятия музыки. Он пишет: «Вместо “звука”, “звуковой конфигурации” или “музыкальной идеи”... я предлагаю слово кланг — которое нужно понимать как отсылающее к любому звуку или звуковой конфигурации, которая воспринимается как первичная музыкальная единица — единичный слуховой гештальт»¹⁴; «практически любой звук или конфигурация звуков — неважно как прост или сложен он может быть с акустической точки зрения — может функционировать в более широком музыкальном контексте как кланг, только если он воспринят в этом контексте как первичный музыкальный гештальт»¹⁵. Предметом моего слухового опыта мира, мира звучащего, является кланг — нечто услышанное как единый звук и распознанное в более широком контексте звучания мира. Если сопоставить эти утверждения с интерпретацией Маккарти, то получим: клангом может быть назван любой звук — не только какой-то одномоментный краткий импульс, но и скажем целостный длительный кусок шума урбанизированного пространства. Клангом может считаться и целостное музыкальное произведение, и небольшой его фрагмент, а категориальное различие музыкального/немузыкального стирается. Здесь можно обнаружить склонность скорее ко второму, «холистическому» видению или слушанию мира: весь мир звучит, потому нет никакой разницы между музыкальным и немусикальным; кланг как любое (звучащее) может быть воспринят как музыка или как не-музыка, т. е. шум.

Аналогично рассмотрению Витгенштейном визуального поля, можно рассматривать «слуховое поле» как плоскость, пересекаемую линиями с произвольно установленной шкалой. Описание опыта услышанного звука (кланга) будет иметь вид «*x* с такой-то высотой звука». Так, у нас получается, согласно Антонию Сулез, что «ноты подобны функциональным отношениям, как пропозициональные знаки в символизме. По той же причине, почему бы не сказать, что нотеносец напоминает логическое пространство и конституирует координатное пространство со значениями на шкале так, что ноты на нотной линейке могли бы, так сказать, занять место в логическом пространстве»¹⁶.

¹⁴ Tenney J. META+HODOS: A Phenomenology of 20th Century Musical Materials and an Approach to the Study of Form, and META Meta+Hodos. Edited by Larry Polansky. Oakland, Calif.: Frog Peak Music. P. 23.

¹⁵ Ibid. P. 24.

¹⁶ Soulez A. Time, Music and Grammar. When Understanding and Performing What is Understood are Two Facets of the Same Action. Publications of the Austrian Ludwig Wittgenstein Society — New Series Vol. 1 (2006). Friedrich

4. «Tractatus» и «Treatise»: символизм и проекция

Пример экстраполяции символизма Трактата на понимание музыки можно найти в культуре XX в. Этот пример укажет нам путь радикализации ранних воззрений Витгенштейна на роль логической формы и закона проекции. Наиболее ярким примером такого влияния является произведение британского композитора Корнелиуса Кардью (1936–1981) под названием «Treatise», над которым он работал в 1963–1967 гг. 193-страничная партитура этого произведения представляет собой так называемую *графическую нотацию*, в которой роль нотной записи исполняет система символизма, состоящая из линий, геометрических фигур и абстрактных форм. В своей книге 1974 г. «Штокхаузен прислуживает империализму» Кардью говорит о том, что при написании «Трактата» он вдохновлялся изучаемой им в студенческие годы философией Фреге и раннего Витгенштейна: «В первые дни написания *Трактата* (1963) я изучал труды Фреге. В Учебнике [к *Трактату*] я процитировал две его фразы: “Таинственное могущество слов свободно от мысли”, и “Никто не будет ждать, что смысл возникнет из пустых символов”. <...> В ходе работы над Трактатом я был увлечен философскими работами Людвига Витгенштейна в области логики и языка»¹⁷.

Кардью пишет: «Трактат произвольно комбинирует образы трансформаций, происходящих в реальном мире: образы математических или логических трансформаций (умножение элементов, отношения между парами неподобных объектов, присутствие и отсутствие элементов), и физических трансформаций (фрагментация, расщепление, сжатие, искривление, плавление, взаимопроникновение и т. д.). И среди всех этих визуальных абстракций от реальности множество средств используются, чтобы изумить читателя: трехмерные эффекты, образные эффекты, намеки на реальные объекты (деревья, облака и т. д.) и таинственные музыкальные символы»¹⁸. «Трактат» представляет собой особую систему символизма, и музыкант-импровизатор должен, глядя на страницы, заполненные этой нотацией, извлекать звуковые секвенции, которые, очевидно, должны обладать той же логической формой, что и партитура в особой символической системе,

Stadler and Michael Stöltzner (Eds.): Time and History. Heusenstamm: ontosverlag. P. 587.

¹⁷ Cardew C. Stockhausen Serves Imperialism. UbuClassics, 2004. P. 127.

¹⁸ Ibid. P. 86.

разработанной Кардью. Здесь мы имеем дело с радикализацией позиции Витгенштейна. Однако здесь же возникает затруднение, на которое впоследствии указывал сам Кардью: где предел тому, что может создать музыкант? Каким образом определить, что извлекаемые согласно графической нотации звуки образуют структуру, кланг, обладающий той же логической формой, что и изображаемое в партитуре? Кардью упрекает свои ранние работы в том, что в них «всё может быть превращено во что угодно»; отношение проекции между символической записью и извлекаемыми звуковыми волнами нарушается или устанавливается произвольно. Здесь, как кажется, возникает то, что в поздней философии Витгенштейна было описано как «ни соответствующее, ни противоречащее» правилу грамматики; графическая нотация оказывается не просто системой символизма, основанной на принципе проекции, но и грамматикой, правилам которой нужно следовать. Чтобы исполнить «Трактат» Кардью, нужно следовать его символическим указаниям, не задаваясь вопросом наличия либо отсутствия внутренних отношений между заданным в партитуре и извлекаемым звуком. Понимание связывается со следованием правилу, с действием согласно указаниям графической партитуры. Джон Кейдж: «Ранние произведения обладают началами, серединами и окончаниями. Позднейшие лишены их. Они начинаются где угодно, длятся на протяжении любого времени, и вовлекают больше или меньше инструментов и играющих на них. Они следовательно не являются предопределенными объектами, и подходить к ним как к объектам — совершенно упустить из виду самое главное. Они суть поводы для опыта, и этот опыт не только обретается ушами, но также и глазами»¹⁹. Разрыв внутренних отношений между знаками партитуры и извлекаемыми звуками способствует переопределению понимания музыки: понять (увидеть) музыкальную партитуру правильно значит отбросить ее, обрести иное отношение к звучащему/молчащему миру, и воспользоваться шансом *услышать* мир иначе; определением музыки становится непредопределенность, музыкой может оказаться *любое*.



¹⁹ Ibid. P. 31.