

# art&cult

## артикульт

Российский государственный гуманитарный университет / Факультет истории искусства

№3 (3-2011)

*И.А. Герасименко*

### ЯЗЫКОВЫЕ «ЛИКИ» НЕМЕЦКОГО РОМАНТИЗМА: ВОСХОЖДЕНИЕ К GESAMTKUNSTWERK Р. ВАГНЕРА

Музыкальная теория немецкого романтизма рассматривается как часть более крупного языкового проекта, который, будучи эстетизирован поздними романтиками, породил идеи о Gesamtkunstwerk. Языковой проект романтиков исследован как продолжение классической поэтики и теории речи, при психологизации поэтики и историзации речи.

*Ключевые слова:* романтизм, музыкальная теория, теория языка, Вагнер.

Musical theories of German Romantic movement I considerate as part of the language philosophy of the European Romanticism, re-interpreted by next generations of artists and theorists as aesthetic approach to *Gesamtkunstwerk*. The Romantic language theory needs to be investigated as new version of classical poetics and speech theory, enriched with psychological and historical implications.

*Keywords:* Romanticism, music theory, language theory, Wagner.

Герасименко И.А. - преподаватель Харьковского национального университета имени В.Н. Каразина. E-mail: [inna.gerasymenko@gmail.com](mailto:inna.gerasymenko@gmail.com).

Эстетическая теория немецкого романтизма как факт истории захватывает воображение непредвзятого исследователя, предъявляя ему свидетельства теоретической эйфории, небывалой со времен позднего неоплатонизма. Возникает своя преемственность: Мориц – Шлегели – Новалис – Шеллинг – Аст – Зольгер – Гегель. Каждое имя персонифицирует новый детализирующий пробег по системе, все более и более изощренной. Пробег по системе – он невозможен здесь, в рамках этой статьи. Он и не нужен, наше воображение уже захвачено, уже отдается эстетической теории романтизма, отдается здесь и сейчас, так что она неизбежно становится фактом и сегодняшней повседневности: здесь говорят ее теоретические потенции, которыми романтизм музыкальный не смог воспользоваться в полной мере, и – вопрос, смог ли вообще.

Этот вопрос, – смог ли романтизм музыкальный соприкоснуться, причаститься романтизму теоретическому, как он причастен эстетическим разработкам, – этот вопрос остается открытым. Возможно, ему и суждено оставить-

ся открытым, это не значит, что им не следует задаваться. Я и ставлю этот вопрос, направляя его на ситуацию и обстоятельства немецкого романтизма в целом и музыкального романтизма в частности.

Как сложилась ситуация в музыке романтизма? Первое, что бросается в глаза, – потеря музыкой своих музыкальных границ. Высшее из искусств, по определению романтиков, она и порождает их и наследует им; принципиально совпадая с ними, она, в то же время, шире и всеохватней<sup>1</sup>: «высшее» касается смыслового размаха. Как следствие, музыка должна *говорить* то, чего не может высказать язык, *изображать* то, что неподвластно живописи, *выражать* и *репрезентировать* то эмоциональное, которое ускользает от выражения поэтического и живописного. На смену музыке приходит некий феномен-quasi: quasi-язык, quasi-литература, quasi-живописание...

Именно ситуация подмены определяет сущность музыкального романтизма. В первую очередь, это касается особенностей подражания. Музыка традиционно не везло с миметическими теориями<sup>2</sup> из-за отсутствия не столько природных образцов для подражания, сколько сохранившихся и музыкально-озвученных античных прототипов. Теоретические учения греков, «гармония сфер», учение об этосе и отсутствие акустических представлений о греческой музыке способствовали созданию самых невероятных концепций, однако ни на шаг не приближали к разгадке: что же такое музыка, и чему должно ее уподоблять. И здесь осуществилось вмешательство quasi. Поскольку музыка понималась как эквивалент, заместитель чего-то иного, то по необходимости ей следовало как-то соответствовать замещаемому, уподобляться ему. В результате на музыку был распространен целый ряд понятий, имею-

<sup>1</sup> Этот смысловой размах дотрагивается до самой души. Ср.: «Музыка говорит на самом общем языке, который освобождает душу и приводит ее в некое неопределенное возбуждение, но она чувствует себя на родине» (Р. Шуман. О музыке и музыкантах. Т. I. М.: Музыка, 1975, с. 79). «Душа приходит в свободное и неопределенное возбуждение. Она испытывает такое блаженство, ощущает нечто столь знакомое, родственное, что на эти короткие мгновения оказывается на своей индийской отчизне. Все милое и доброе, будущее и прошедшее пробуждается в ней, она испытывает надежду и тоску» (Новалис. О всеобщем языке музыки / Р. Шуман. О музыке и музыкантах. Т. I, с. 373).

<sup>2</sup> «Если признано, что солнце на полотне не такое, как на небе, и не может быть таким, то из этого признания нужно сделать целый ряд выводов» (Дидро Д. Салоны. Т. 2. М., «Искусство», 1989, с. 108). Вся теоретико-романтическая эстетика и базируется на ряде выводов из этого несоответствия солнц – выводов, не соответствующих Дидро. Произведения искусства совершенны в той же степени, что и творения природы, поэтому подражание в искусстве мыслимо только как подражание в создании – генетическое, а не симптоматическое. Подражание в творении означает обожествление как процесса творчества, так и автора (творец подражает Творцу), – подражание *смещается*, захватывает иные, не дидрусоистские измерения: здесь подражание творением и Творению. Говоря поэтически, музыкальное – не от мира сего – царство держится именно своей неотмирностью, но ею же и рушится: лишение мира, места, дома, иначе – без-мерность/-мирность, повсе-/неу-местность, без-донность/-домность.

щих к ней, по меньшей мере, неопределенное отношение: «красочность», «образность», «музыкальное высказывание»...

Тот же феномен-quasi сообщил музыке функциональность: она есть не более чем орудие, ею орудуют для нахождения намерений, имеющих за ней, она, стало быть, *транзитивна*. Более того, она именно *не более* чем орудие, то есть она зависима и притом всецело зависима от имеющегося за ней, она всецело определена этим имеющимся за ней намерением, она не имеет никакой собственности, в том числе и собственной, только ей принадлежащей и ею обеспечиваемой структуры: она *некогерентна*<sup>3</sup>.

И тут мы оказываемся на подступах к разоблачению музыкально-романтических формальных реформ. Это реформы, направленные на борьбу с очарованностью; любая классическая форма очарована собой, она не желает знать иных намерений, кроме своих собственных, она не поддается на очарование иного, не желает переходить к нему: тут она демонстрирует непригодность к музыкальному романтизму. Борьба с очарованностью чревата как неформальным эклектизмом, так и сознательным провалом формального показателя; она увлекает к малым формам, которые музыкально держатся не за счет упорядоченной расчлененности (то есть собственно структурной формы), а за счет очевидного единства, стремящегося к одномоментности<sup>4</sup>. Если же форма продолжает следовать известным канонам, то она реформируется внутренне, она лишается мотивированности, теряет себя в качестве своего мотива: романтизм приходит здесь к *разочарованию* формы. Это разочарование многообразно, я же ограничусь рассмотрением лишь одного его вида.

Музыка как феномен-quasi необходимо предполагает для своего бытия *что-то еще*. Сам по себе феномен-quasi есть, таким образом, некий обобщающий заместитель всех возможных дополнительных значений, которые музыке могут быть приписаны. Основной объект, с которым соплагается музы-

<sup>3</sup> Тем самым романтическая музыка противостоит основному требованию романтической же теории – требованию нефункциональности и нетранзитивности, противостоит самому романтическому искусству прекрасного – «прекрасное орудие есть противоречие в терминах» (Новалис). Она обречена на вечный переход, на вечное движение к желанной (кому-то) цели. Обязанная указывать на иное, но не заслонять вид, музыка наделяется прозрачностью – достаточной как для того, чтобы не потерять ее из поля зрения, так и для того, чтобы не мешать взгляду. А взгляд сквозь не замечает посредника – структура прозрачности всегда остается за порогом восприятия. «Примитивный художник не придает никакого значения внутренней красоте формы, ее связности и равновесию. У него нет другой цели и желания, кроме как обеспечить выражение своего намерения; его задача – достичь понимания сообщения. То, что он хочет передать, то, что он хочет сообщить, должно быть понятно...» (Новалис. Монолог. Цит. по: Ц. Тодоров. Теории символа, М.: ДИК, 1999, с. 205).

<sup>4</sup> Речь идет о таких известных любому музыковеду фактах, как миниатюра и симфоническая поэма в качестве ведущих романтических жанров. То есть классические каноны циклических жанров (симфония, концерт, инструментальная соната) мутируют в одночастные поэмы, увертюры и фантазии, а миниатюра автономизируется и приобретает жанровую самостоятельность.

ка в романтизме, это язык. Однако формула «музыка – quasi язык» предполагает, что ни один из сопологаемых компонентов не дан в чистом виде, что оба они соответствующим образом деформированы.

Прежде всего, язык есть система означивания, знаковая система, базирующаяся на структуре означаемое/означающее<sup>5</sup>. Коммуникативная теория предполагает конвенциональную природу языка, реконструирующую тождество значения в тождестве понимания. В музыке же такое тождество понимания находящегося *за ней* принципиально невозможно. Музыка, стало быть, может уверенно означать только *себя самое*. Музыкальный смысл и его акустическое выражение дают *выраженный смысл*, или музыкальную форму. Надо понимать, что означаемое – структурно-числовой облик сочинения – и означающее – акустический момент – дают в совокупности знак – музыкальную форму, который, таким образом, ни на что иное, кроме *музыки*, не указывает. В музыке мы нигде, ни на какой стадии анализа, восприятия или творчества не имеем дело с *понятием*, разумеется, если ограничиваться музыкой и не пытаться ассимилировать ее с внемузыкальными, или лже-музыкальными феноменами<sup>6</sup>.

В невозможности однозначного извлечения из музыки за-музыкальных смыслов заключена первая проблема, которую музыканты-романтики попытались разрешить, назвав музыку «высшим языком»<sup>7</sup>, языком до-словесного, непосредственного выражения, приписав ей, наряду с языковостью, психологичность и так называемую «непосредственность».

Иными словами, феномен-quasi, известный под именем романтической музыки, предстает перед нами как некое универсальное орудие, призванное непосредственно выражать эмоции своего создателя по какому-либо поводу, означивая при этом и эмоции, и создателя, и повод, а кроме того, обогащая *все* новыми смыслами, которые ни одним из означающих не означаются как таковые. Музыка, понимаемая как язык чувств, язык души или язык природы,

<sup>5</sup> Обратим внимание, что речь здесь идет именно о коммуникативных функциях языка, о функциях орудия. Ни поэтичность, ни онтологичность языка во внимание не принимаются, ибо музыка в романтизме сопологается с языком как с орудием, цель которого – донесение смысла сообщения.

<sup>6</sup> Лжемзыкальным здесь охвачена традиция музыкального непонимания, абсолютизм физико-акустический, нейро-физиологический и эмоционально-психический, разоблаченный Гансликом (трактат «О музыкально-прекрасном»). А. Ф. Лосев прямо терминирует эти явления «лжемзыкальными феноменами» («Музыка как предмет логики»).

<sup>7</sup> В этом с ними были солидарны и некоторые теоретики романтизма. Ср.: «Чего хотят они, робкие и исполненные сомнений, любомудры, требующие, чтобы им объясняли словами многие сотни музыкальных пьес, и не могущие примириться с тем, что не все имеет выражаемое словами значение? Зачем они стремятся измерить язык более богатый более бедным и перевести в слова то, что выше слов?» (Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М., «Искусство», 1977, с. 174).

играла роль своеобразного Аарона при Моисее (надо понимать – авторе) и эксплицировала его имманентное «невыразимое».

Еще одна проблема заключена в том, что язык как таковой, язык *сам по себе* ничего *выражать* не может; его дело – называть, именовать, то есть делать то, что музыке неподвластно. Романтикам ничего не оставалось, как только разделить полномочия музыкального «сверх-языка» с языком как таковым: я говорю о программности. Выше речь шла о противоречии между музыкой как таковой и музыкой как языком. Новое противоречие – соотносимость неисчерпаемого музыкального смысла и конкретно-смысловой программы – было разрешено также с позиций языкового предпочтения. Программа называет гипотетическое значение, денотат произведения, сама же музыка понимается тогда как вместилище коннотативных (вторичных) смыслов. Этим обусловлен целый ряд типичнейших черт романтической музыки.

1. Коннотативные смыслы способны прилепляться не только к знакам естественного языка, но и к различным материальным предметам, выполняющим практическую функцию и становящимся, тем самым, знаками-функциями. А это значит, что на «язык музыки» может быть переведено все, что угодно, точнее, оно уже содержится там и обнаруживает себя при помещении в соответствующий контекст, то есть в соединении с соответствующим денотатом. Или наоборот – *все* звучит, все имеет свою музыку.
2. Коннотаты всегда латентны, никогда прямо не называются, а лишь подразумеваются, поэтому могут актуализироваться или не актуализироваться в воспринимающем сознании. На этом базируется демократичность музыки (каждый понимает, как может) одновременно с ее эзотеричностью (подлинный смысл доступен избранным).
3. Коннотаты отличаются «легкостью контактов», прикрепляясь к любому знаку и покидая его; иными словами, исчезновение контекста аннулирует смысл. Здесь берет начало традиция воспринимать чужие сочинения (вне зависимости от времени и места их создания) как *свои* и надеяться их *чужеродными* по сути смыслами, наивно полагая, что при этом открываются *собственные* глубины произведения. Проявления этой тенденции разнообразны: интерес к прошлому, другим (желательно, экзотическим) странам, фольклору, прикладной музыке и т.п. Сюда же можно отнести традицию вокальной музыки, в частности, циклов, базирующихся на желании *договорить* то, что не сказано поэтом, а также парафразы, рапсодии, вариации на заимствованную тему и т.д. Вариации здесь особо симптоматичны (при кажущейся традиционности жан-

ра): классические вариации, где осуществлялась *работа с темой*, заменяются свободными, где происходит *выявление коннотатов*.

4. Коннотативные смыслы диффузны: один знак может иметь несколько коннотатов, так же, как один коннотат может быть причастен нескольким знакам, так что слой коннотативных означаемых распределяется по всему дискурсу. На этом основании *любая* музыка в восприятии романтиков может быть *романтической*, главное – доказать это окружающим, раскрыть им глаза. В этом заключается причина небывалой активности композиторов-романтиков в исполнительской и критической (то есть интерпретаторской) деятельности.
5. Коннотативные смыслы агрессивны и стремятся вытеснить денотат. Поэтому романтические интерпретации часто грешат против вкуса и стиля, а их сочинения предпочитают разрушать собственную *музыкальную* структуру во имя неисчерпаемых, но *внемusикальных* смыслов.

Так отчего же романтизм в музыке стал кривозеркальным отражением романтической теории, а музыка, равно превозносимая обеими сторонами, «потеряла лицо» и вошла в серьезный кризис?

Для теоретиков романтизма «музыка» есть, по сути, *метафора*. Говоря о «музыке», они вовсе не имели в виду действительный акустический феномен, носящий это имя. Приведу последовательность положений на этот счет.

1. Гегемония языка у романтиков плюс их фоноцентризм (приоритет *звучащего слова*) должны определять и предопределять любые рассуждения о романтической эстетике, должны быть первой исходной посылкой этих рассуждений.
2. «Мистическое чувство», или узрение бесконечного в конечном, которое есть не что иное, как понимаемое взаимоотношение вещей и смыслов, как взаимоотношение, данное в языке: язык как конечность и фактичность есть *данность* бесконечного смысла. На этом основывается центральная романтическая категория – становление<sup>8</sup>.
3. Становление – это сосредоточенность на моменте перехода, следовательно, «музыка» мыслится как *метафора становящегося смысла*, его предвоплощенность.

Заметим здесь, что в музыкальном романтизме музыка (подлинный акустический феномен) превращается в аллегорию, в quasi-язык, в *до-языковое* бытие *языкового* по сути смысла. Отсюда берет начало мысль, что музыка

<sup>8</sup> Структуры романтического становления развиты и громоздки, они нависают над текстом (оставаясь, тем не менее, по ту его сторону), едва затрагивая его. Их тень, контур, намек на них – это слово: *становление*.

– до слов: она звучит, звучит, как выговариваемое слово, но лишена вербального значения; она есть *смысл* на пороге его явления или же *звук* до его понятийного означивания; она – рождение, переход, становление – категория теоретической философии под новым именем – «музыка».

В сущности, фиаско музыкального романтизма, возникшего исторически позже, а смыслово – на фоне теоретического, было подготовлено этой идеей становления, выхождения музыки из себя, короче говоря, идеей музыки как иного. Для формирования всего комплекса феноменов-quasi достаточно было походя ее абсолютизировать.

4. «Музыка» для теоретического романтизма – идеал поэзии, то есть символического, нетранзитивного языка.

«Отрывочные, бессвязные, но вызывающие ассоциации повествования, похожие на сны. Поэмы, в которых царит лишь одна совершенная гармония, прекрасные совершенством слов, но также без всякого смысла и связи – не более двух-трех понятных строф, словно обломки самых различных предметов. Самое большее, на что способна истинная поэзия, – иметь некий общий аллегорический смысл и воздействовать косвенно, подобно музыке...» (Новалис)<sup>9</sup>.

«Стих – это танцующая речь» (К. Ф. Мориц). Здесь прослушиваются оппозиции «речь – стих» и «ходьба – танец». Мы ходим. Но мы ходим *куда-то*, и стоит свести ходьбу к ней самой (одинокая вечерняя прогулка), и шаги больше не различаются между собой по степени приближения к цели, и возникает желание измерить и разделить на части то, что стало по сути тождественным: так рождается танец. Исполняя тот же обряд оборачивания на себя, речь превращается в стих. Тут коренится основное положение романтической эстетики: стих, как и танец, одновременно нетранзитивен, когерентен и подвижен, самоподвижен, подвижен в себе и для себя. Эта подвижность дает аванс музыкальной метафоре, и мы без запинки понимаем: *стих – это речь, танцующая под музыку*. Мы наблюдаем своего рода рождение поэзии из духа музыки, перед нами язык структурируется как поэтический, то есть как собственно язык, как язык субстанциально сущий, – при помощи музыки. Иначе говоря, обретение языком себя как языкового смысла есть его становление через «музыку».

<sup>9</sup> Зазор между романтической теорией и практикой был шире, чем зазор между теорией и собственно музыкой романтизма. Эти эстетические парадигмы не были в полной мере востребованы романтической практикой. Но их жизнеспособность была узаконена – исторически позже, в постромантическую, собственно говоря, антиромантическую эпоху, – в «дыр бул щыл» Крученых и обэриутов, в сочинениях Цеха Управления Литературной Потенцией (Р. Кено) и проч.

Музыкальный романтизм не мог не столкнуться с еще одной проблемой. Первейшим требованием романтиков к музыке была непосредственность выражения. То же требование охватывало и творческий акт – мгновенный отклик на переживание. Непосредственность и непосредственная простота отношения переживания к своему выражению грозило бедами; пережить нечто – значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название<sup>10</sup>. Простота отношения и оперирование имеющимися под рукой заготовками грозили бездной – бездной банальности. Выбраться из нее можно было бы, вживаясь в феномен, подчиняя его условности, технической условности, развивая технику условности, в данном случае – композиторскую технику<sup>11</sup>.

Романтизму требовалось вживание в себя, романтизму требовалась техника условности, романтизм готовил себя к приходу Вагнера. Вагнер резюмировал романтизм: нужно ли понимать – резюмировал романтизмы? Бесконечность, которая у романтиков-теоретиков ассоциировалась с «музыкой» (то есть с приближением смысла к явленности), Вагнер подарил *мелодии*<sup>12</sup>, превратил ее в акустическую бесцезурность, что соответствующим образом организовало форму. Музыка же, соотносясь с музыкальной формой как смысл и выраженный смысл, провоцирует учение о музыкальной форме на музыкальную онтологию. Тем самым Вагнер модифицировал чисто *музыкальное* бытие в соответствии с романтической *теорией*. Вагнер вернул музыке самодостаточность<sup>13</sup>. Вагнер осуществил синтез искусств без их взаимного уничтожения. Вагнер стал единоличным творцом мифа<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> Переживание – это схватывание в формулах готового бытия. Его непосредственность как раз и обеспечивается тем, что не посредничает, что незаметно, на привлечение чего не затрачивается никакой энергии, что подготовлено, стало быть, самим бытием. Это и имеет в виду Ролан Барт, говоря: «...Пережить нечто... – значит тут же подыскать для собственного чувства готовое название» (Барт Р. Драма, поэма, роман / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986, с. 142).

<sup>11</sup> Дискурс музыкального романтизма вообще избегал касаться «композиторской техники», предпочитая придвигаться к непосредственности и погружать себя в оппозиции – цель/идеал, замысел/его воплощение и проч., там, где вопрос, в сущности, сводился к преодолению технических проблем. «Но в том-то и заключено проклятие, тяготеющее над талантом, что, с какой бы уверенностью и с каким бы упорством он ни пробивался и не совершенствовался, он всегда в конце концов бывает вынужден остановиться, достигнув поставленной им себе цели, в то время как гений легко парит на высоте идеала и с улыбкой все кругом озирает» (Р. Шуман. О музыке и музыкантах. Т. I, с. 74). «Первый замысел всегда самый естественный и самый лучший. Рассудок ошибается, чувство никогда» (там же, с. 85).

<sup>12</sup> См.: Э Курт. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Раздел «Бесконечная мелодия».

<sup>13</sup> См.: Ф. Лаку-Лабарт. *Musica ficta*. Фигуры Вагнера. «Сцена» I. Бодлер.

<sup>14</sup> См. статьи Р. Вагнера: «Произведение искусства будущего», «Опера и драма», «Музыка будущего» и др.

**СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ**

Барт Р. Драма, поэма, роман / Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986.

Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве. М.: Искусство, 1977.

Дидро Д. Салоны. Т. 2. М.: Искусство, 1989.

Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – М.: Музыка, 1975.

Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta*: Фигуры Вагнера. – СПб., Аxiома-Азбука, 1999.

Тодоров Ц. Теории символа, М.: ДИК, 1999.

Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. I. М.: Музыка, 1975.