

ТРАНСГРЕССИЯ И ТРАНСЦЕНДЕНЦИЯ В МУЗЫКЕ. ОНТОЛОГИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ

Целью предлагаемой статьи является анализ способа бытия музыки. Показано, что музыкальный материал может разворачиваться в двух принципиально отличающихся друг от друга режимах бытия: трансгрессии и трансценденции. В первом случае на передний план выходят тенденции к растворению музыкальной темы в потоке вариаций, выведению её из устойчивого и самotoждественного состояния, выходу за пределы собственных границ вплоть до стирания последних. Во втором случае имеет место направленность на вычленение характеризующихся четкой определенностью и устойчивостью инвариантных структур, существующих вне постоянного движения вариаций. Рассматриваются базовые способы осуществления трансгрессивного и трансценденталистского режимов бытия музыки. Особое внимание уделяется взаимодействию двух режимов, а также выявлению параллелизма с их реализацией в философских учениях различных эпох.

Ключевые слова: музыка; музыкальная тема; трансгрессия; трансценденция; режим бытия.

Одной из наиболее значимых онтологических характеристик музыки можно считать тот факт, что она почти полностью лишена связи с областью дискурсов: не выражает непосредственно никаких образов, понятий, никакой смысловой определенности. Музыка представляет собой чистое движение, переход, становление одного звука другим, т.е. *трансгрессию*. В этом плане основным содержанием музыки выступает не музыкальная тема, но её преломление в потоке множества вариаций. Вывести тему из состояния замкнутости и себotoждественности, сделать её подвижной, текучей, постоянно возникающей и исчезающей, преобразующейся и преломляющейся, теряющейся в бесконечных переходах и полутонах – вот задача музыки как трансгрессивного феномена. Не тема, но её ускользание, преобразование, трансгрессия. Этим музыка отличается от простого шума, где наборы звуков только существуют. Шум просто есть, незыблемый и непоколебимый в своём существовании. В музыке, напротив, ничто не является тем, что оно есть, но в ее основе всегда лишь переход и трансформация. Тема не является неким первоэлементом, от которого начинается движение музыки, но она возникает, рождается в игре вариаций, в потоке трансгрессии. Музыка и есть трансгрессия темы, трансгрессивное движение: «Помещая все свои компоненты в непрерывную вариацию, музыка сама становится сверхлинейной системой, ризомой, а не деревом, и начинает служить виртуальному космическому континууму, частями которого являются даже дыры, тишина, разрывы и купюры» [1. С. 159].

Существует, однако, и противоположное движение, направленное на утверждение тематизма в противовес трансгрессивности. Темы музыкального произведения в данном случае приобретают функцию центров, координирующих движение вариаций и составляющих их инвариантную структуру. Если после прослушивания симфонии Бетховена мы попытаемся вспомнить услышанное, то, скорее всего, в памяти всплывут несколько ярких мелодий. Собственно, в сонатном аллегро тем всего две – главная и побочная, их достаточно легко запомнить. В других частях симфонии – тоже по две. Произведение, относящееся к такому большому жанру, не может сводиться к нескольким мелодиям.

Основное содержание симфонии составляет разработка тем, их преломление в потоке вариаций. Музыка рождается только из растворения темы в вариациях,

т.е. сама по себе тема – лишь сырой материал, камень, нуждающийся в скульпторе. Однако вариации значительно труднее оседают в памяти слушателя, нежели темы. Весь вопрос заключается, таким образом, в акцентах: вычленим ли мы тему как главный структурный элемент или переносим акцент на её трансгрессию. Здесь мы снова сталкиваемся с различными режимами бытия музыки: *трансценденталистским*, вычленивающим устойчивые инварианты и центры, и *трансгрессивным*, стирающим инварианты в потоке вариаций. На протяжении своей истории музыка разворачивается в двух режимах одновременно. Бетховен мог брать мелодии из песен, которые пел простой народ, нищие или революционеры, и расплавлять этот материал в симфонии или сонате. Рассмотрим это двунаправленное движение на конкретных примерах.

На заре становления европейской музыки трансгрессия темы осуществляется посредством контрапункта. Тема повторяется в наслаивающихся друг на друга линиях, преломляясь и умножаясь в них до полного исчезновения. Возникает эффект, подобный взаимному отражению двух поднесённых друг к другу зеркал: бесконечное самоотражение и стирание отражаемого. Фуги И.С. Баха – наиболее яркий и известный пример данного феномена. В начале произведения задаётся тема – определённый ряд, линия из нескольких тактов. Затем эта простая мелодия имитируется другими голосами, наслаивающимися друг на друга и образующими собственные ряды. В результате такой одновременности возникает некое дополнительное вертикальное измерение, пронизывающее все горизонтальные линии, проходящее сквозь них. Тема переводится в текучее состояние, теряется в многочисленных перекрёстках и закоулках, схождениях и расхождениях. Индивидуальность (тема) оказывается включённой в поток, расширенной до этого потока и тем самым снятой в своей единичности и самotoждественности. Это снятие и есть трансгрессия: чистый переход, ускользающее бытие. Или бытийный вектор ускользания, то, что нельзя поймать, ухватить и удержать, остановить. Как только мы попытаемся это сделать, у нас останется простая мелодия, составляющая разительный контраст тому сложному и многогранному движению, которое мы хотели ухватить, задержать. Но как только мы перестаём стремиться к устойчивой и изолированной теме, нас охватывает мощный поток трансгрессии, выво-

дящий за пределы трансценденталистского режима в область становления, самозарождения и самодвижения.

Контрапункт путём проведения темы по различным голосам превращает её в симулякр, поскольку оригинал стирается: тема существует только во множестве имитирующих голосов, преломляющих её под разными углами, вне этого сложнейшего, образованного пресечением линий подвижного узора её нет. Конечно, выделить её не составляет труда, но такая изолированная мелодия не релевантна произведению. Тема фуги и сама fuga – не одно и то же. Хотя и здесь возможен переход к трансценденталистскому режиму путём установления иерархических отношений между различными голосами. Например, можно сказать, что сопрано в Мессе В minor Баха выражает высшую ступень развития темы – приближает её к состоянию наибольшей духовности и чистоты, в то время как бас стоит на нижней ступени иерархии, выражая земное начало. Однако в этом случае мы выделяем доминирующий голос и отходим от полифонии в собственном смысле. Как сказал бы М. Бахтин, мы монологизируем Баха, отдавая приоритет одному голосу, а другие рассматривая как подчинённые.

Образующиеся в вертикальном срезе аккорды не обладают преимуществом перед текущими в горизонтальном направлении контрапунктическими линиями, и наоборот. Смысл в том, чтобы схватывать это разнонаправленное движение в *одновременности*, когда горизонтальные линии и гармоническая вертикаль идут своим ходом, *одновременно* пересекая друг друга и образуя в зоне этого пресечения (которое длится на протяжении всего полифонического произведения) сложнейший узор. Трансгрессия разнородных бытийных планов показана в этой музыке с наивысшей степенью наглядности: «Бах сплавил вертикаль и горизонталь столь изумительным образом, что ни об одном его произведении вы никогда не сможете сказать: “Это только контрапункт” или “Это только гармония”. Он сотворяет нечто вроде грандиозного кроссворда, в котором ноты “горизонтальных и вертикальных слов” взаимосвязаны, где всё сходится и все ответы правильны» [2. С. 86].

На основе появившихся только в XX в. исследованиях М. Бахтина о творчестве Ф.М. Достоевского можно сделать вывод, что в случае с полифонией речь идёт не просто об оставшемся в прошлом музыкальном строе, но об онтологии, опередившей своё время. Нечто подобное в барочной эпохе мы находим, пожалуй, только в философии Лейбница. Тот факт, что и у Баха, и у Лейбница множественность оказывается приведена к некоему разрешающему единству («всё сходится и все ответы правильны»), является следствием разворачивания режима трансценденции, господствовавшего в классической метафизике. Однако здесь же мы обнаруживаем и мощную пульсацию трансгрессивного режима бытия, уводящего гетерогенные линии прочь от единства и порождающего разрывы: точки несовпадения индивидуальных рядов с собой, зоны незавершённого перехода. Этот режим пока ещё не находится в подчинённом положении по отношению к трансценденции, но существует в одновременности с ней. Затем трансценденция будет выходить на передний план –

вплоть до Гегеля, с которого начнётся обратное движение к схождению режимов. Позднее в неклассической философии на передний план выйдет трансгрессия. То же самое произойдёт в литературе: у Достоевского (а вслед за ним и у многих писателей XX в.) будет «развернута не эта полифония примиренных голосов, но полифония голосов борющихся и внутренне расколотых» [3. С. 153]. И то же самое произойдёт в музыке, как будет показано ниже. Но уже у Баха (а также у ряда его предшественников), несмотря на пронизывающее всё единство, трансгрессивное движение разнонаправленных линий обнаруживает такую силу, которой не достигнут композиторы-авангардисты в своих радикальных экспериментах.

Осуществляющийся в классицизме переход к диатонике переводит трансгрессивное движение музыки в иное русло. Трансгрессия темы разворачивается за счёт движения самой темы, её многочисленных вариаций, развития побочных тем. Благодаря превращению модуляций в тональности, в структурирующий элемент произведения, тема в самой себе обнаруживает источник трансгрессивного движения, взрывающий её идентичность изнутри, приводящий её в текучее состояние: «...гармонический элемент её [мелодии] опирается на основной тон, как ритмический – на тактовый размер, и заключается он в отклонении от этого тона и блуждании через все звуки шкалы, пока, длинным ли, коротким ли обходным путём, он не достигнет какой-нибудь гармонической ступени – обычно доминанты или субдоминанты, которая даёт ему неполное успокоение; а затем начинается, такой же длинной дорогой, его возвращение к основному тону, и, достигнув его, он обретает полное успокоение» [4. С. 583].

Тема блуждает в тональных переходах, теряя своё значение *единичного и самостоятельного* элемента. Попробуйте свести музыку Моцарта к хорошо запоминающимся мелодиям, и получите рингтон вместо Моцарта. Настоящий Моцарт не в этих популярных мотивах, но в *игре*, обыгрывании (и разыгрывании) тематизма, в его постоянном самонивелировании, приведении к трансгрессии. Вместе с тем именно в классицизме трансценденталистский режим в музыке разворачивается в полной мере: развитие темы как центрообразующего элемента здесь подчиняется достаточно строгим законам. Но трансгрессивный режим этим не подавляется: канон классицизма подобен искусственно созданным цепям, которые должны придать игре большую изящность и сноровку. «Танцующие в оковах», как сказал Ф. Ницше [5. С. 520–521]. «Моцарт был хозяином, а не рабом формы» [6. С. 1098].

В романтизме тема окончательно становится субстанциальным носителем и выразителем некоего лежащего по ту сторону музыки смысла (движение в эту сторону наметилось ещё в период барокко). Музыка превращается в *средство* для выражения всевозможных содержаний эмоциональной сферы: чувств, переживаний, настроений. Она приобретает дополнительное измерение – область чувственного, становится тем искусством, которому отведена привилегированная роль в *выражении* разнообразных эмоциональных состояний. Последние, в свою очередь, должны отсылать к *субъекту* как к источнику и носителю всех этих пе-

реживаний. Тем самым трансгрессия оказывается побеждена трансцендентальной субстанциальностью. В потоке преобразований, возникновений и исчезновений вычленяется нечто абсолютно устойчивое и достоверное – субъект как субстанция всякого движения. Тем самым музыка включается в метадискурсивное пространство. Всё должно начинаться с субъекта, который страдает, радуется, тоскует и т.п. Движение музыкальной темы воспроизводит эмоциональную сферу субъекта и *представляет* её в её собственной сущности или собственном эйдосе. Эмпирический субъект – слушатель – должен, таким образом, постигнуть свои собственные переживания в их эссенциальности, в их эйдетической самоочевидности, а не в эмпирической случайности. Но источником сущностного бытия в этом случае является уже трансцендентальный субъект, до которого должен возвыситься эмпирический субъект. Трансцендентальный субъект выступает одновременно в качестве конечной и начальной точки: им конституируются эйдосы, которые потом теряются или скрываются в эмпирическом бытии вместе с самим этим субъектом. Затем через опосредование музыкальным тематизмом трансцендентальный субъект вновь возвращается к себе. Но теперь эмпирическое оказывается просветлено сущностным бытием – музыка устраняет раздвоенность трансцендентального и эмпирического. Эмпирический субъект сам есть трансцендентальный – поднимается до уровня трансцендентального, как сказал бы Шопенгауэр.

Подобное трансценденталистское движение, безусловно, имеет место в музыке и выступает на передний план, особо ярко начиная с творчества Бетховена. Но оно не исчерпывает музыку этого периода полностью, а составляет лишь один режим её существования. Трансгрессивный режим находит себе путь сквозь любую систему: «Существенным является... кипение, которое (в обширный период с XIX по XX век) воздействует на саму тональную систему, растворяет температуру и расширяет хроматизм, сохраняя относительную тональность, повторно изобретая новые модальности, вовлекая мажорное и минорное в новую смесь и каждый раз обретая области непрерывной вариации для тех или иных переменных. <...> Тональное, модальное, атональное теперь мало что могут сказать. И только музыка может быть искусством как космосом и способна прочерчивать виртуальные линии бесконечной вариации» [1. С. 160].

Привязав музыку к сфере трансцендентального (или эмпирического как отсылающего к трансцендентальному) субъекта, романтизм вместе с тем освободил её от оков классицизма. Композиторы стали открыто и принципиально нарушать нормы тональности, ритма и жанра, и музыка хлынула как мощный поток сквозь прорвавшуюся плотину. Как отмечает Л. Бернстайн, «...музыка становится всё более и более *хроматической* (курсив здесь и далее мой. – В.Ф.), то есть интервалы между тонами диатонической гаммы становятся меньше... В самом слове *хроматический* заложена метафора; цветовая палитра, лежащая в между одним и другим полюсом фа-мажорного спектра, обогащается появлением внутренних оттенков, становится хроматической гаммой из *двенадцати* тонов. <...> Иными сло-

вами, этот изначально классический аккорд стал теперь неопределённым» [2. С. 42–43]. Приведение к неопределённости, высвобождение хроматизма – это одно из наиболее ярких проявлений трансгрессивного режима. Романтическая музыка переходит в трансценденталистский режим при попытке самоистолкования, интерпретации, точно так же, как и поэзия в этом случае. Но в своём собственном движении она тяготеет к трансгрессии.

Так или иначе, музыка XIX столетия характеризуется достаточно тесным взаимодействием трансценденталистского и трансгрессивного режимов, обнаруживает тенденцию к их объединению или взаимоналожению. Дальнейшее развитие музыки отмечается противоположной направленностью: доведение разрыва и противостояния двух бытийных режимов до предела, иногда до гротеска.

С одной стороны, происходит мощное высвобождение и раскрытие трансгрессивности в музыкальном авангарде. Если музыка XIX – начала XX в. выражала чувства и отсылала к субъекту, то авангардная академическая музыка принципиально ничего не выражает и ни к чему не отсылает. Мелодия в традиционном понимании исчезает – на её место становится двенадцатизвуковой ряд, который варьируется на протяжении всего произведения различными способами. Для непривыкшего уха такая музыка представляет собой беспорядочный набор звуков, хотя в действительности в ней всё просчитано до каждого такта. Смысл атональной музыки во многом заключается в создании у слушателей впечатления, что произведение (которое очень трудно запомнить, узнать) каждый раз рождается заново. Трансцендентальное означаемое буквально вытравливается из опуса и замещается игрой означающих, представляющих трансгрессию в чистом виде. Однако такой радикализм оказался подобен попытке жить в открытом космосе, что было осознано ещё в самом начале становления музыкального авангарда. В чистом потоке трансгрессии не за что ухватиться, отсутствуют точки опоры. Уже ученик Арнольда Шёнберга Альбан Берг, не найдя для себя возможным беспрекословно следовать всем канонам авангарда, перемешивал фрагменты, написанные в определённой тональности, с фрагментами «нетонального стиля». Позднее этот ход будет взят на вооружение представителями поставангарда.

С другой стороны, до предела усиливается тематизм, выражением чего становится феномен *шлягерности*. Музыка целиком сводится к простым мелодиям, которые существуют исключительно для себя и полностью исчерпывают содержание произведения. Это симулякр абсолютной самоидентичности, назначение которого – цементирование дискурса посредством устранения трансгрессии.

Шлягерность осуществляет привязку человеческого бытия к существующим формам наличного бытия, препятствует выходу к другим способам бытия. Авангард в этом отношении представляет собой *антишлягер*, доведённый до своего логического предела, в некоторых случаях – до гротеска. Такая музыка никогда не станет шлягером – за отсутствием тематизма. Но подобный аскетизм едва ли можно считать позитивным выходом. Скорее, это другая крайность.

Небезынтересно отметить, что музыка Баха и Моцарта первоначально развивалась в направлении ломки сложившихся стереотипов. Так, у Баха немало таких ходов, которые с точки зрения традиций его времени должны были бы признаваться за нарушения или ошибки. Однако впоследствии их музыка канонизировалась, догматизировалась, вылилась в чётко отрефлексированный и устоявшийся стиль. То, что раньше было чистым событием, превратилось в вариацию жёстко установленных шаблонов. Впоследствии композиторы-романтики (начиная с Бетховена) берут установку на разрушение (деструкцию) сложившихся стереотипов. Шуман, Шуберт, Шопен, Лист воспринимались современниками не иначе как музыкальными хулиганами, самым беспринципным образом нарушающими сложившиеся традиции. В сонатном аллегро начинают исчезать экспозиции или репризы. Бетховен пишет сонату, начинающуюся с медленной части, Шуберт – состоящую из одной части и т.д., примеров можно привести множество. Но впоследствии и эта музыка канонизируется, переходит в разряд шлягера. Затем идёт авангард и канонизация авангарда, превращение его в некий *антистереотип* (антишлягер). Но и сам этот антишлягер впоследствии стереотипизируется, становясь каноническим противовесом по отношению к собственно шлягеру.

Попытка преодоления образовавшегося разрыва предпринимается композиторами поставангардной ориентации, сочетающими серийную технику авангардизма с классической тональностью. Ярким примером здесь является творчество Альфреда Шнитке. Разработанная композитором полистилистика – не хаотическое нагромождение всевозможных техник и стилей, но тотальная трансгрессия едва ли не всех существовавших и существующих способов бытия музыки. Барочная тема сменяется вульгарным танго или перетекает в джазовые импровизации, либо невероятно лиричный, затрагивающий самые глубины души дуэт виолончели

и альты в стиле неоклассицизма растворяется в холодных и бесчувственных, жёстких авангардных модуляциях. Возникает своеобразный и специфический эффект *мерцания темы*: её существование, её наличное бытие становится призрачным, зыбким и неустойчивым, больше напоминающим сон или видение. Что же в таком случае остаётся? Остаётся чистый переход, трансгрессия. Окаменевшая и выкристаллизовавшаяся с течением времени в чёткие шаблоны и стереотипы музыка различных эпох и направлений расплавляется, снова приходит в движение, наполняется жизнью. Но лишь на очень непродолжительное время и лишь затем, чтобы снова исчезнуть. Например, в Концерте для фортепьяно и струнных (1979) можно обнаружить градацию тем в отношении порядка: хорал – романтизм – авангард – джаз. Но важна не эта экспозиция, а взаимопереход разнородного музыкального материала: полифония борющихся и внутренне расколотых голосов, о которой говорил Бахтин, в музыке Шнитке проявляется в полной мере. Трансгрессивный режим разворачивается здесь через игру культурными и стилистическими кодами, через их нейтрализацию. Как и в случае с Бахом, здесь важна одновременность разнонаправленных линий. В режущем ухо диссонансе, возникающем от соединения несоединимого, необходимо уловить пульсацию бытия в трансгрессивном режиме.

На этом мы завершаем онтологический анализ специфики раскрытия трансгрессивного и трансценденталистского режимов бытия в музыке. Можно сделать вывод, что трансгрессия и трансценденция составляют два способа бытия музыки, характер взаимодействия которых проявляется по-разному в различные периоды развития музыкального искусства. Мы стремились показать, что специфика этого взаимодействия находится в тесной связи с метафизическими установками эпохи, проявляющимися также в философских системах и других видах искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Делёз Ж., Гваттари Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург : У-Фактория ; Москва : Астрель, 2010. 895 с.
2. Бернштейн Л. Музыка Иоганна Себастьяна Баха // Музыка – всем. М. : Советский композитор, 1978. 258 с.
3. Бахтин М. Собрание сочинений : в 6 т. М., 1996–2002. Т. 2.
4. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Минск : Попурри, 1999. Т. 2. 832 с.
5. Ницше Ф. Утренняя заря. Предварительные работы и дополнения к «Утренней заре». Переоценка всего ценного. Веселая наука. Минск : Харвест, 2003. 912 с.
6. Шпенглер О. Закат Европы. Минск : Харвест ; Москва : АСТ, 2000. 1376 с.

Статья представлена научной редакцией «Философия, социология, политология» 13 марта 2013 г.