

Липов А.Н.

Джон Милтон Кейдж.

«4,33» – пьеса молчаливого присутствия.

Тишина, или анархия молчания? Часть I

Аннотация: Предметом исследования является творчество известного американского композитора, музыкального теоретика, художника, пионера в области алеаторики (случайности) в электроакустической музыке Дж. М. Кейджа (5.09.1912 – 12.08.1992), автора знаменитого «подготовленного фортепиано» и не менее известной композиции «4,33» – пьесе музыкального молчания. Задуманное композитором в 1947-1948 гг., произведение, ставшее для Кейджа воплощением идеи о том, что любые звуки могут представлять и составлять музыку. Композитор развивал идею расширения пространства исполнения академических концертов за счёт использования природных звуков как элементов музыки, изменившей не только само понятие музыки, но и понятие музыкального материала. Музыкальные критики оценивали Дж. Кейджа как одного из самых влиятельных американских композиторов XX в. и как одну из ведущих фигур послевоенного авангарда. В работе используется философско – эстетический метод исследования многообразного творчества композитора, предоставляющий основание для оценки пьесы «4'33'» по звуковому материалу одновременно и как образец музыки тишины, и как пример музыки шумов, и как алеаторическое произведение, поскольку её текст образует случайные элементы шумовой среды. Основным вкладом автора в исследование темы является то, что статья восполняет всё ещё существующий теоретический пробел в русскоязычной научной литературе по музыкальному искусству и эстетике музыки в отношении многообразного творчества и личности композитора, являясь, в то же время, первой наиболее полной теоретико – эстетической работой, посвящённой основному музыкальному произведению Дж. Кейджа – пьесе «4,33». Композиции, заполняющей важную нишу в истории музыки между обычным музыкальным производством и звуками природы. Музыкой у композитора стала и имитация природных звуков и человеческих голосов, где Кейдж блестяще приводит музыкальный процесс в полный круг, преодолевая культурную дистанцию, сложившуюся в классической музыке.

Ключевые слова: Философия музыки, американский экспериментализм, Творчество композитора Кейджа, алеаторика музыки, «случайные операции», «расширенные музыкальные инструменты», акустика звука, принцип неопределённости, музыка молчания, пьеса «4,33».

Review: The subject of research is the work of a renowned American composer, music theorist, artist and a pioneer of aleatory (chance music) in electroacoustic music John Milton Cage (05.09.1912 – 12.08.1992), author of the famous "prepared piano" and the piece 4'33", the composition of 'music silence'. Conceived by the composer in 1947-1948, the piece became for Cage the epitome of his idea that any sounds may represent and constitute music. The composer developed the idea of expanding the space of the academic performance of concerts by the use of natural sounds as elements of the music that changed not only the notion of music but also the concept of the musical material. Music critics evaluated John Cage as one of the most influential American composers of the twentieth century and one of the leading figures of the post-war avant-garde. In his research Lipov has used the philosophical – aesthetic method for studying the diverse creative work of the composer that formed the basis for the evaluation of the piece 4'33" as a model of the music of silence and examples of the and music of noise and aleatoric music because it forms random sounds of the environment . The author examines the experimental work of the composer as one of the most radical attempts in the history of music to transform the musical text, to extend the boundaries of the art of music and the use of new sound materials for composing music. The main contribution of the author's research is that the research fills in theoretical gaps in Russian academic literature on the art of music and aesthetics of music in relation to the creative work and personality of the composer. Moreover, this article is the first most comprehensive theoretical and aesthetic research devoted to the main musical composition of John Cage 4'33", the piece that fills an important niche in the history of music

between the usual musical production and the sounds of nature. Cage's music consists of imitations of natural sounds and human voices which helps Cage to complete a brilliant musical process and overcome the cultural distance that has developed in classical music.

Keywords: 'Extended musical instruments', 'random operations', aleatory music, creative work of a composer John Cage, American experimentalism, philosophy of music, acoustic sound, uncertainty principle, the music of silence, piece 4'33".

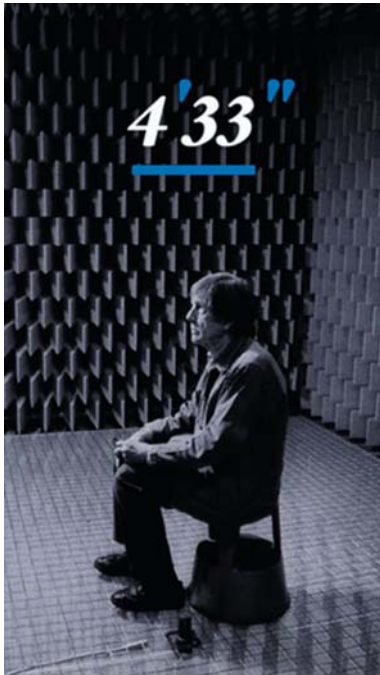


Фото.
Дж. Кейдж
в «Беховской»
(изолированной)
камере
в университете
Гарварда
(фото Ирвинга
Пенна).

«Звуковой опыт, который я предпочитаю всем другим, является опыт молчания».

Дж. Кейдж

«Молчание. Лекции и сочинения» (1961).

Можно сказать, что любой, кто признает имя американского композитора – авангардиста Джона Кейджа, знает, что он написал музыкальное произведение «4,33», полностью состоящего из тишины. Этот фрагмент, ставший своего рода иконой в послевоенной культуре, изюминкой для шуток и карикатур, трамплином для тысячи анализов и аргументов свидетельствует о конечности разрушительного авангарда, который появился в 1950 – х и 60 – х гг. Столкнувшись с тишиной в обстановке концертного зала мы не можем контролировать себя там, где ожидали определённого рода музыкального события.

Для тех, кто был знаком только с ранними работами Джона Кейджа, появление «молчаливого фрагмента» в 1961 г. в виде композиции «4,33» может вызвать недоумение. И действительно, если мы посмотрим на музыку Кейджа в 1930 на-

чале 1940 гг., нам трудно найти там много тишины или же она отсутствует вообще. И все же тишина стала главной в работе Кейджа, вещи, с которыми он чаще всего связаны, в самом названии его первой и самой влиятельной книги очерков. Действительно, уже само существование Кейджа в его первые дни в качестве композитора способствовало возникновению антитезы молчания – шума. В ряду других произведений композитора, «4'33» является самой известной и в то же время самой спорной работой Джона Кейджа.

Сочинённая Кейджем в 1952 г. для любого инструмента (или их комбинации), пьеса состояла из трёх движений, фактически предписывающих исполнителю не играть на инструменте в течение всего срока произведения. Первое движение составляет 30 секунд; второе две минуты и 23 секунд, и третье одну минуту и 40 секунд. Музыкальное произведение композитора, исполнение

которого состоит только из звуков окружающей среды, называют ещё и как «четыре минуты и тридцать три секунды тишины».

В 1946 году Кейдж встретил индийского музыканта Гита Сарабхаи, который познакомил его с индийской философией и музыкой и Кейдж сразу почувствовал и сильное влечение к эстетике и духовности Азии. Решающее значение имело изучение им писаний Ананды К. Кумарасвами, индийского искусствоведа, автора «Танца Шивы» (1924) и сторонника преобразование природы в искусстве, который, в свою очередь в 1934 г. познакомил его с проповедями средневекового немецкого мистика, богослова и философа Мейстера Экхарта (X111-X1Увв.).

Именно в эти последние 1940-е годы Кейдж также приступил к разработке эстетики молчания. Его интересы распространились на эстетику Азии от индийской музыки и философии до эстетики Японии, от индуистских теорий к культуре дзен-буддизма, о чем свидетельствует мастер – хайку (хайку – жанр традиционной японской лирической поэзии, известный с XIV в.) «хайдзин» Мацуо Басё (1644-1694), или же использование Кейджем в творчестве мотивов сада «Рёандзи» («Ryoanji») – каменного сада (или сада камней) в японском Киото.

С 1940 г. г. Кейдж стал культивировать эстетическую и духовную тишину во всех аспектах его жизни и творчестве. Он близко к сердцу принял цель музыки, как выразился его друг Гита Сарабхаи: «чтобы успокоить и отрезвить ум, что делает его уязвимым для божественных влияний». На одной из лекций, прочитанных в 1948 г., композитор заявил: «У меня есть несколько новых мечтаний. Первое, сочинить пьесу непрерывного молчания ... Она будет длиться четыре с половиной минуты – существуют стандартные временные точки, где надо останавливаться, и будет озаглавлена как «Silent Prayer» («Молчаливая молитва») [18, с. 170].

Сам Кейдж говорил в «Автобиография о себе» (1990) так говорил об этом: «Я не мог принять академическую мысль, что цель музыки есть коммуникация, потому что я заметил, что когда я добросовестно написал что-то печальное, люди и критики часто были склонны смеяться. Я

решил отказаться от академического музыкального состава, и я не мог найти лучшее причину делать это, чем через общение. Я нашел этот ответ у Гира Сарабхаи, индийского певца. Цель музыки должен отрезвить и успокоить ум, что делает ее уязвимой для божественных влияний» [25, p. 17].

«Я также нашел его в трудах Ананда К. Кумарасвами, что ответственность художника состоит в подражании природе в ее манере работы. Я стал меньше расстраиваться и вернулся к работе. Его целью стал не только вызов неподвижности, но и создание музыкальной практики, насколько позволяла его работа, произведения, которое было бы столь же пустым и плоским, как простреленный песок знаменитого каменного сада «Ryoanji» («Рёян – дзи» – сад камней в японском г. Киото») [3, с. 34]. В 1950 году эта линия мышления привела Кейджа к написанию «Лекции о Ничто», опубликованной в книге «Молчание: лекции и сочинения» в 1952 г. и впервые представленной в «Клубе художников» в Нью – Йорке тогда же.

В лекции Кейдж связывает молчание с использованием повременной структуры; разделением всего музыкального периода на части существует и имеет целостность «ничего не говорить», при отсутствии действий композитора внутри структуры. Полностью статическую или сложную по структуре и исполнению музыку может дополнить продолжительность структуры даже без музыки вообще. Кейдж понял, что это, по крайней мере, еще в 1948 году, когда он изложил свой план к музыкальному фрагменту, состоящей из четырех с половиной минуты молчания. Там, где раньше он видел молчание как невозмутимость, плоскостности или бесцельности, теперь он видел это как полного отрицания композитора воли, вкусов и желаний.

Молчание не имело ничего общего с акустической поверхностью событий, но вместо этого была функцией внутренних сил, которые побуждали звуки. Акустическая тишина изменилась и перестала быть отсутствием звука, чтобы быть отсутствием предполагаемого звука. Кейдж шёл сознательно к миру непреднамеренного звука, объявив, что его целью было

быть «свободным от индивидуального вкуса и памяти».

Анархия молчания Кейджа и экспериментального искусства прослеживается через весь хронологический путь в карьере композитора, от утверждения «все звук» до утверждения «всегда есть звук». И композиция «4'33» была, пожалуй, самым известным, эпатазирующим и разрушительным музыкальным составом Джона Кейджа, композиция, которая говорит о том, что нет такого понятия, как «молчание». Саму же пьесу «4'33» часто называют беззвучным произведением (в том смысле, что в нём нет никаких музыкальных звуков), музыкой молчания, музыкой тишины. Возможно, это и соответствует её содержанию, но только отчасти. Ведь, по словам самого композитора, «тишина – это не отсутствие звука», ибо «Такой вещи, как молчание, не существует. Всегда случается что-то, производящее звук», утверждал композитор.

Обычно известное произведение как Кейджа под названием «тихое» «4'33» состоит из трех движений, в течение которого исполнитель или исполнители не производят не преднамеренные звуки в течение четырех минут и 33 секунд в трёх частях в размерах – «33», «2'40», и «1'20». Премьера состоялась на фестивале в г. Вудстоке (штат Нью-Йорк) в 1952 году. 9 августа 1952 года пианист Дэвид Тюдор вышел на сцену концертного зала «Маверик» (Maverick), недалеко от г. Вудстока, Нью-Йорк, сел за рояль, и, в течение четырех с половиной минут, не издал ни звука. Как правило, г. Вудсток собирал аудиторию, терпимо относящуюся к музыкальным новациям и экспериментам, даже приветствующую их, но опус Дж. Кейджа вызвал скандал. Выступление пианиста Дэвида Тюдора выглядело следующим образом.

Публика увидела, что он сидит за пианино, и поднимает крышку рояля. Через некоторое время, не сыграв ни одного фрагмента, он закрыл крышку. И после этого, снова не сыграв ничего, он закрыл крышку фортепиано. И вновь, после определенного периода времени, он закрыл крышку еще раз и поднялся с фортепиано просто ушёл со сцены. Фрагмент исполнялся по записке на пюпитре, по которой он «играл». По сути, не Д. Тюдор

или кто-нибудь еще на этом этапе не сделал ни одного преднамеренного звука, хотя он приурочил исполнение фрагментов «4,33» к течению времени по секундомеру. Возмущенная публика массово покинула концертный зал в знак протеста. Вот и всё. Д. Тюдор «проигрывал» фрагмент «4'33», концептуальную работу Джона Кейджа, который был назван «тихим фрагментом», но его целью являлось заставить людей слушать.

Впоследствии Кейдж сказал, «Люди начали шептаться друг с другом, и некоторые люди начали выходить. Они не смеялись. Они были просто раздражены когда поняли, что ничего не должно было случиться и они не получили ничего. 30 лет спустя они всё ещё сердятся» [5, с. 34]. Для Кейджа, тишина должна была быть пересмотрена для того, чтобы его музыкальная концепция была и оставалась жизнеспособной. Он признал, что не было никакой объективной дихотомии между звуком и тишиной, но только между намерением слуха и отвлечения на себя внимание на звуки. «Существенное значение молчания является отказ от намерения», утверждал композитор. Эта идея характеризует наиболее важный поворотный пункт его композиционной философии.

Он пересмотрел молчание как просто как отсутствие предназначенных звуков и выключением от нашего сознания. Некоторые считали, что Кейдж пытался создать тишину, означающую «отсутствие шума». Хотя в действительности композитор пытался дать людям возможность открыть себя в мире звуков вокруг них и переосмыслить, может быть, их представления о то, «что такое музыка». Произведение было названо «тихим фрагментом», в то время как её целью являлось побудить людей слушать при общей установке Кейджа на то, «что необходимо воспроизводить «всё более и более новых звуков».

Как отмечает неизменный биограф Кейджа американский художник, автор критик и страстный защитник авангарда Ричард Костелянетц в своей книге «Разговаривая с Кейджем» («Conversing with Cage», 2003), коллаж из интервью с композитором, по выражению самого Дж. Кейджа – «Там нет такого понятия,

как молчание». Кейдж сказал, вспоминая премьеру: «Вы могли слышать ветер, помешивая снаружи во время первой части. Во втором, капли дождя начали стучать по крыше, и в течение третьего самих людей, сделанные все виды интересных звуков, как они говорили или вышел». И действительно, некоторые слушатели не поняли представленного для них для эксперимента, заявляя свои громкие протесты и вопросы после исполнения композиции. По сообщениям газет того времени, кто-то даже кричал: «Добрые граждане Вудстока! Давайте гнать этих людей из города!» [26, p. 70].

Книга биографа Кейджа Ричарда Костелянца «Разговаривая с Кейджем» опирается на более чем 150 интервью с Джоном Кейджем, проведенных на протяжении четырех десятилетий рисует полную картину его жизни и искусства в основном наполненных остроумными афоризмами, которые сделали Кейджа знаменитым и в качестве композитора и как философа. При этом книга Р. Костелянцета о Кейдже является сегодня, пожалуй, самой читаемой работой о композиторе. В ней собрано 16 кратких очерков и одно интервью, охватывающих основные моменты в свободной форме жизни Кейджа, все от его гомосексуальности до радикальности музыкального сознания Кейджа, анализа и пояснения его произведений.

В попытках Кейджа по расширению параметров ударных инструментах в 1930 г., предлагается буквально всё, и то, что меньше обычных инструментов (колоды карт, свистки, радио и т.п.). Новаторские теории композитора относительно молчания, возникшие в 50-е гг., которые завершились композицией «4'33», после знаменитого прозрения Кейджа в «безэховой камере» (лабораторном помещении, где достигается абсолютная изоляция и тишина) в Гарвардском университете в 1951 г. При этом «Молчаливый фрагмент» претендовал на то, чтобы состоять из звуков окружающей среды, которые слушатели воспринимали в то время, как он исполняется. Поскольку случилось это не в пещерные времена, а в середине XX в. в индустриальной стране, тишину, открытую Кейджем, сначала внесли в музыкальную память на равных

правах с нотами, паузами, ритмическими длительностями и прочими атрибутами правильной музыкальной речи.

Кейдж смело расширял границы не только понятия «музыки», «музыкального материала», но и «музыкального инструмента». Так, в качестве «музыкальных» инструментов композитор мог использовать: игрушечное пианино, листья и ветви деревьев, наполненные водой морские ракушки, свистки, сирены, дождевые палочки, мусорную корзину, жестяные банки, металлические листы, автомобильные покрышки, электропровода, картриджи, телевизоры, радио и даже «озвученные» бытовые предметы (мебель, книги, двери, окна и пр.).

В то же время для Кейджа не существует такого понятия, как тишина. Музыка, в его понимании представляет собой последовательность звуков и композитор «организатор звуков». Исторически сложилось так, музыка была передача чувств, но Кейдж утверждает, что все звуки имеют этот потенциал для транспортировки чувства в механическом и электронном смысле. Кейдж это утверждение помещает в эссе «История экспериментальной музыки в США», в один из разделов его книги «Тишина: лекции и письма» («Silence: lectures and writings», 1961).

Как сказал Ашиль Клод Дебюсси, «Любые звуки в любой комбинации и в любой последовательности отныне свободно использоваться в музыкальной непрерывности» [4, с. 78]. Не случайно, видимо, Пьер Булез сказал, что К. Дебюсси освободил камерную музыку из «жесткой конструкции, замороженной риторики и жесткой эстетики». Даже, появившееся позднее всем известное слово синтезатор, для Дж. Кейджа изначально лишь означал лишь один из методов модуляции звука с помощью электрических, или как их называют сегодня, теперь уже электронных (цифровых) методов.

В 1952 году во время своих акустических экспериментов в звуконепроходимой лаборатории Гарварда («беховской камере») Кейдж сделал неожиданное открытие: «Я услышал, что тишина – это не отсутствие звука, а действие моей нервной системы и циркуляция крови». Пока я не умру, писал Кейдж, – там будет звук.

И он будет продолжаться и после молей смерти». Реализация подобного рода понимаемой «течения» тишины – в невозможности полного молчания, привело его к составу самых известных частей его пьесы «4,33». Пустота – наполнена, тишина – звучна. И получив «тишину», говорил композитор, мы могли бы иметь сразу несколько рядов ответов. Мы могли бы желать или стремиться к просушиванию более интересных звуков, или мы же могли бы чувствовать себя испуганными, оскорблёнными, задумчивыми, сбитыми с толку, сомневающимися, скучающими, взволнованными, сонливыми, внимательными, испытывающими искреннее недоумение или просто пытающимися понять» [5, с. 54].

После громких ранних работ Джона Кейджа, появление этого молчаливого фрагмента может быть недоумение, так как, если мы посмотрим на музыку Кейджа 1930-х годов и в начале 1940-х годов, в которых трудно найти много тишины или она отсутствует вообще. Собственно именно этот вывод и привёл его к идее создания пьесы «4`33». Акустика, вибрация звука как ритмическая структура интересует композитора больше, чем сосредоточенность А. Шёнберга на гармонии. Характер молчания является ключевым понятием и в Восточной и в Западной мысли. Более того, Кейдж понял, как следует из его популярных чтений, что молчание гармония и акустика улицы или природы могут сходиться.

Он применил концепцию молчания в музыке и попытался освободить молчание и от чувств или не звучащего контекста. Молчание стало утилитарным инструментом для композиционного использования. И хотя для Кейджа это означало, что Бетховен, Моцарт и звуки движения в большом городе были эквивалентны и композитор выступал за равный статус всех звуков и музыки, по существу это было только «теоретическое» равенство, не имевшее для него никакого значения. В 1992 г. после просмотра документального фильма «Слушайте» («Listen») режиссера Мирослава Себестика (Miroslav Sebestik), Кейдж заметил: «Звуковой опыт, который я предпочел всем остальным, это опыт молчания».

Еще один шаг в сторону связан с изречением Кейджа о том, что «Искусство не уход из жизни, а, скорее, введение в него» и что «настало время превратить среду в искусство». Это привело к его концепции взаимопроникновения искусства и природы. Но, как возможна гармония с природой и её проявление в искусстве? Кейдж находит ответ на этот вопрос в произведениях философа – метафизика, историка, специалиста по истории индийского искусства и символизма, Ананда Кумарасвами (1877 – 1947), писавшего, что искусству необходимо подражать природе в её манере работы.

Как работает природа? Основываясь на одной из существующих научных теорий, природные явления, по крайней мере, на масштабе микромира, не основаны на механической, детерминированной модели, но на основе неопределенности и случайности, например, в квантовой механике и теории хаоса. Кейдж относится к искусству, следуя примеру науки, и эта сходимость является, безусловно, заслуживающей внимания, особенно в части использования Кейджем неопределенности в музыке. Композитор использовал звуковое молчание как своего рода чистый холст в живописи, чтобы отразить в самом музыкальном произведении динамический поток звуков окружающей среды.

Необычность исполнения пьесы «4,33» состояла в том, что исполнитель сажался, доставал хронометр и на 4 минуты и тридцать три секунды в зале устанавливалась тишина, прерываемая шелестом, покашливаниями, дыханием и некоторой энергетической напряжённостью. Последующие трактовки пьесы искусствоведами и слушателями различны. Одни воспринимали пьесу как призыв к каждому слушателю целенаправленно войти в вою индивидуальную тишину, что в сумме даст некую общую и объективную на данный момент Тишину. Другие предполагали, что Кейдж стремился осуществить попытку достижения эффекта «Пифагоровой тишины». Великий философ был единственным среди философов древности, кто не только провозглашал существование тишины как философского феномена и области для размышлений, но и, по сохранившимся свидетельствам, благода-

ря внутренней тишине, слышал Музыка сфер, Музыка Космоса. Музыка, утверждал философ, гармонизирует тонкие тела и связи между нами и нашим высшим Я. Математика способствует гармонизации нашей земной жизни и открывает нашему сознанию дорогу в бесконечность.

Но только в тишине, по мысли Пифагора, можно наблюдать за движением мыслей и чувств. Однако большинство искусствоведов считает, что Кейдж своей пьесой стремился создать пространство, которое начинает производить некие звуки – начинает звучать. Для достижения этого состояния Дж. Кейдж и предлагает тишину как своего рода коллективное музицирование или медитирование, где в некоторых возвышенных условиях слушателю предлагается нечто катартическое.

Подобно К. Малевичу, Дж. Кейдж очертил музыкальное пространство черным квадратом «4'33», пытаясь выразить всю безграничность звука и навсегда остаться в истории современного искусства автором доселе неслышимого. Того, что в обычном мире принято называть молчанием, тишиной, в начале 1950-х гг. Дж. Кейдж стал вводить в свои композиции алеаторику, используя при этом различного рода манипуляции с картами и игральными костями из «Книги перемен» («И Цзин»), древней китайской книги для гадания, бывшей предметом научного комментария и основой для практики гадания на протяжении веков по всему Дальнему Востоку.

В «И – Цзин» используется тип гадания под названием «cleromancy» (англ. «гадание бросанием жребия»), который производит ряд случайных чисел, где четыре числа от 6 до 9 превращаются в гексаграмму. «И Цзин» и по сей день регулярно используется в каждой китайской семье. Как следствие – композитор пришел к музыке, которая включала в себя в одно и то же время элементы и «шума» и «тишины», использовала как естественные, так и «найденные» звучания, а также алеаторику и электронику. Результаты этих опытов, которые далеко не всегда можно было бы отнести к ряду художественных произведений, тем не менее, согласуются с идеей Дж. Кейджа о том, что подобный суммированный

опыт, по его словам, «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем». Композиторы и до Дж. Кейджа периодически, время от времени использовали «случайные» элементы в своих композициях, но только Дж. Кейдж начал первым применять алеаторику систематически, сделав ее главным принципом музыкальной композиции. Именно этот способ постижения реальности и повлек за собой создание творческого метода, основанного на принципе случайного. Метод стал предтечей алеаторики в сочинения музыки, при котором часть процесса создания музыкального произведения, включая и его исполнение, подчинена более или менее управляемой случайности, алеаторической технике.

Окончательно алеаторика сформировалась не в творчестве Дж. Кейджа. В 1957 году появились в «Klavierstück XI» («Пьеса для фортепиано XI») К. Штокхаузена и «Третья фортепианная соната» П. Булеза. Спустя некоторое время П. Булез написал статью «Alea» (лат. «alea» – игральная кость) ставшей манифестом алеаторики. В ней же содержались и теоретические обоснования алеаторической техники письма. Сравнивая музыку Дж. Кейджа с алеаторикой, П. Булез подчёркивает различия между этими творческими методами. Период своего творчества с 1950-е по 1960-е гг. сам композитор определяет как «случайность и неопределенность».

Фактор случайности использовался также в художественных экспериментах у дадаистов, сюрреалистов. Примечательно, что и название «дадаизм» (от слова «дада») было выбрано французским поэтом Тристаном Тцарой методом «наугад», путём протыкания ножом для бумаги энциклопедического словаря «Лярусс» («Larousse»). Однако первым композитором, кто стал последовательно разрабатывать и систематически применять технику алеаторики был Дж. Кейдж. Его можно считать родоначальником и пропагандистом современной алеаторной музыки.

Вслед за ним алеаторическую технику начинают развивать европейские композиторы – К. Штокхаузен, П. Булез. Во второй половине XX в. технику алеаторики также используют В. Лютославский,

К. Пендерецкий, Р. Щедрин, А. Шнитке, Б. Тищенко, И. Слонимский и др. Например, путем подбрасывания монет, определяется, какой ритм будет у данной звуковой последовательности, или на каком динамическом уровне прозвучат данные аккорды. Подобные шуточные «алеаторические» методы составления несложных пьес (менуэтов) посредством комбинирования кусочков музыки на игральном кубике известны ещё со времён издания из трактата немецкого теоретика музыки, композитора и педагога И. Ф. Кирнбергера (1721 -1783).

Напомним, что Иоганн Филипп Кирнбергер был одним из ведущих теоретиков и комментаторов музыки ХУ111 в., и хотя, в качестве композитора он имел меньшее значение, И.Ф. Кирнбергер написал клавиатуры для камерной музыки, песен и небольшое количество церковной музыки. В то же время его теоретическое мышление было достаточно глубоким и именно ему принадлежит выявление или открытие математических музыкальных соотношений, что привело его к описанию определенных теоретических гармонических сочетаний. Таких, как 9-й, 11-й и 13-й аккорды, которые позже стали значимыми при сочинении и исполнении в романтической эпохе и периоде импрессионизма в музыке.

Начав свой путь в искусстве, как ученик немецкого разрушителя тональности А. Шёнберга, Дж. Кейдж стал менять звучание привычных инструментов, писать музыку для совершенно неожиданных предметов и наконец ... музыку пространства. Среди них уде упомянутая пьеса «4'33», представляющая собой 4 минуты и 33 секунды тишины. Пьеса «4'33» («Четыре тридцать три», иначе – «Четыре минуты тридцать три секунды») – сочинение в трёх частях композитора для вольного состава инструментов. Длительность произведения соответствует его названию; по частям это, начиная с первой, – 30 секунд, 2 минуты 23 секунды и 1 минута 40 секунд, соответственно.

На всём протяжении «исполнения» сочинения участники ансамбля не извлекают звуков из своих инструментов. Звучит только естественная окружающая среда и не запланированные случайные звуки, где тишина в этом произведении не

равнозначна полному отсутствию звука, поскольку Дж. Кейдж, помимо прочего, стремился привлечь внимание слушателей к естественным звукам той среды, в которой исполняется «4'33».

И поныне, композиция, в которой исполнители хранят молчание в течение четырех минут и тридцати трех секунд (отсюда и название пьесы) – занимает первое место среди самых известных музыкальных композиций, являясь пробным камнем музыки XX века. Тишина на сцене в течение четырех минут и тридцати трех секунд, создает пространство, в котором возможны любые звуковые явления – проезжающие машины, случайное покашливание публики, звуки собственного сердцебиения. Разумеется, публика не знала, как реагировать, и нередко освистывала произведение Дж. Кейджа самым бесцеремонным образом. В этом плане такое понятие как «звонящая тишина» далеко не буквальная метафора, так как психика не в состоянии справиться со «звуковым ничто» и неизбежно подменяет его психосоматическими или галлюцинаторными ассоциациями. Явление, схожее с хорошо известным психологам феноменом «эффекта Ганцфельда».

Даже сейчас, когда музыкальные теоретики объяснили простым смертным что и как надо воспринимать, что думать и вообще что за всем этим стоит, такое явление тишины в музыке до сих пор остается загадкой и одновременно выдающимся открытием композитора. По замыслу автора содержанием каждого из трёх фрагментов являются те звуки окружающей среды, которые будут услышаны во время «прослушивания композиции». И музыкой в этом поистине экстраординарном произведении становится всё, кроме собственно музыки – дыхание, кашель, реплики слушателей, движения исполнителей, звуки, доносящиеся извне и т. д. Перед началом каждой части исполнитель открывал крышку рояля, а закончив, закрывал. За это время он ни разу не коснулся ни клавиш, ни педалей инструмента – роскошного концертного «Стэйнвае».

Премьера «4'33» вызвала целый водопад иронических рецензий, авторы которых состязались между собой в жёлчном

остроумии. Как писал один из рецензентов, «трудность оценки «4'33» Дж. Кейджа состоит в том, что невозможно сказать, какая музыка не была сыграна». И всё же радикальный жест перевернул традиционную структуру музыки, перекладывая внимание от исполнителя к аудитории, и позволяя услышать бесконечные возможности окружающих звуков, чтобы заполнить пространство. Сегодня, «4'33» признается и оценивается большинством музыкантов как новаторская работа, объединяющая интересы и взгляды Дж. Кейджа в областях случайных операций, экспериментальной музыки и изобразительного искусства. Обсуждая эту работу в его жизни, Кейдж подчеркивал, что, вместо того, чтобы просто намереваясь шокировать свою аудиторию, он надеялся, настроиться слушателей замолчать так же как молчат структуры в самой нотной записи [5, с. 14].

В изобразительном искусстве, современники Кейджа так же использовали возможность производства «негативного пространства», а также физически дематериализованные работы, которые демонстрировались на открытых презентациях. Таким образом, по звуковому материалу пьесе «4'33'» можно рассматривать одновременно и как образец музыки тишины и как пример музыки шумов. Одновременно с этим это произведение можно оценивать и как алеаторическое произведение, поскольку его музыкальный текст образуют случайные элементы шумовой среды. Кейджа в «4'33» тишина, как и шумы, проявляющиеся на её фоне, мыслятся именно как музыкальный материал, как музыка. Необычность пьесы «4'33», её музыкальная «пустота» породили множество смысловых интерпретаций. «4'33» можно рассматривать одновременно и как образец музыки тишины, и как пример «шумовой» музыки, и как алеаторическое произведение (поскольку её текст образуют случайные элементы шумовой среды), и как произведение концептуального искусства. Композитор выступает здесь как автор некоей идеи, а не как автор музыкального материала.

При всём при этом примечательно то, что концертное исполнение произведения воспринимается как своего рода дадаистская акция, некое театрализован-

ное действо и реалити – шоу, в котором акцент переносится с результата арт – деятельности на её процесс, что вызывало в музыкальной среде неприятие и протест. Причин для такого протеста было хоть отбавляй. Сочинение Дж. Кейджа не имело ни мелодии, ни гармонии, ни ритма – ничего. Более того, в те дни автор шедевра музыкального молчания пребывал в полной безвестности. Прошло более шестидесяти лет со дня первого исполнения ставшей теперь исторической композиции Дж. Кейджа «4'33». По утверждению Ричарда Костелянетца, спустя полвека Джон Кейдж стал самым влиятельным американским композитором – экспериментатором [26, с. 50] и автором композиций, допускающих вариации и даже игру случайностей при выборе элементов музыкального произведения.

Таким образом, по звуковому материалу пьесе «4'33'» можно рассматривать одновременно как образец музыки тишины и как пример музыки шумов и как алеаторическое произведение, поскольку её текст образуют случайные элементы шумовой среды. У Кейджа в «4'33» тишина, как и шумы, проявляющиеся на её фоне, мыслятся уже не как приём, а именно как музыкальный материал, как музыка. Изобретение Кейджем молчания, как говорят, было вдохновлено из его опыта учения «Дзэн» и работы его друга, художника – абстракциониста Роберта Раушенберга, который сделал серию белых, видимо пустых, полотен, с идеей, что поверхность картины изменяется в соответствии с качествами света вокруг них. Идеей Кейджа было переосмыслить представления Р. Раушенберга, создававшего представляющие собой ничем не заполненные полотна, из отражающих качеств на белом холсте в контексте музыки.

Итак, в 1952 году прошла премьера величайшего произведения Кейджа – инструментальной пьесы «4'33», изменивший взгляд на саму природу музыки. Этот «музыкальный» опус поставил всю, без преувеличения, музыку мира перед самым вопиющим в её истории фактом – фактом демонстрации тишины. И именно этот факт опрокинул все существовавшие до сих пор критерии восприятия музыки, которая, как выяс-

нилось, есть и тогда, когда ее нет. Если говорить проще, сочиненные Кейджем «4`33» минуты неприкосновенности к рояльным клавишам впервые опробовало слух целевой аудитории (в данном случае концертной) на доверие к звуку вообще. Пьеса произносится – «Четыре минуты, тридцать три секунды» или просто «Четыре тридцать три».

Её состав предполагал исполнение для любого инструмента или комбинации приборов, где счет по частям поручает исполнителю не играть по нотам на пюпитре, в течение всего срока действия части и на протяжении всех трех движений. О том же, что «4`33» – манифест абсолютной капитуляции европейского драматургического типа мышления перед другим авторским типом – формально не фиксируемым, зато вживую переживаемым, догадались позже». «4`33» стал для Кейджа воплощением его идеи, что любые звуки могут представлять музыку. Позже, когда Кейдж спросили, что он думает о пьесе «4`33», будучи уже профессором Гарвардского университета, он остроумно заметил, что «это не сильно отличается от не профессора Гарварда».

Как отмечает исследователь творчества Кейджа, музыковед М. Переверзева, в некотором смысле, «4`33» является своего рода надгробием, призывая к тишине. Биография Джона Кейджа справедливо подчеркивает позже одержимость Кейджа одной из книг истолкования гадания на картах «Таро», колоды из 78 карт, появившихся в Средневековье в XIV – XVI в. в., где сказано, что «Молчание является универсальным убежищем» [9, с. 288]. Это утверждение мотивируется у Кейджа убеждением, что то, о чём мы думаем соразмерно тому, как мы самовыражаемся.

«4`33», в представлении Джона Кейджа, составляет каждую секунду нашей жизни, если только мы только обращаем внимание на звучащее вокруг нас все время, которое есть естественный шаг между бесконечными возможностями концептуального этоса и глобально связанного мира звуковых форм. Это то, утверждает композитор, что позволяет вам сделать эту композицию, частью нашего мира, «загрузив» свой собственный «4`33», где бы вы не находились в

окружающем нас пространстве. Таким образом, единственный способ добиться правды заключается в удалении художника от процесса создания. Кейдж добивается того, чтобы, используя случайность (например, использование книги «И – Цинь», или бросая монеты), чтобы принять композиционные решения.

В «4`33», ни художник, ни композитор не имеют никакого влияния на фрагменты произведения, так же, как и сам Кейдж не имел возможности контролировать то, что окружающие звуки будут услышаны аудиторией. Молчание это не просто отсутствие звука, это важный способ общения. Молчание может обозначать соглашения, неодобрение, близость, власть – любое количество эмоций и чувств. Считается, что сама «идея» молчания была впервые предложена австралийской журналисткой и ветераном первой мировой войны Мед Эдвард Джордж.

История также приводит небезынтересный пример с французским королём Георгом V Мудрым (1338 – 1380), который после одного из сражений пришёл к необходимости «заказать» две минутами молчания, сопроводив заказ высказыванием: «все передвижения следует прекратить, так что, в отличной тишине, мысли каждого могут быть сконцентрированы на благоговейной памяти о славных мёртвых». Но, хотя ни у кого не возникало вопросов относительно оригинальности Кейджа как художника и композитора, равно как и в том, что он использовал многие неписанные правила, ставшие впоследствии ориентиром для авангардной музыки, нельзя сказать, что он является исключительным автором изобретения идеи молчания как музыкальной формы. Как и то, что он был первым, кто употребил её в музыкальной практике, чтобы сделать молчание существенным элементом музыкального действия.

Примечательно, что тишина или право на воспроизведение молчания, не охранялось авторским правом, в соответствии с действующим законодательством до середины XX в., когда авторское право было подтверждено в американском суде в качестве авторской собственности Кейджа. Хотя сам Кейдж умер в 1992 году и видимо, всё же, не был пионером в использовании тишины в музыке. Ещё в

1919 году чешский композитор и пианист Эрвин Шультгоф (1894 – 1942), подающий надежды дадаист, экспрессионист, написал серию джазовых фрагментов, посвященных немецкому художнику и карикатуристу Жоржу Гроссу. Фрагмент № 3 в этой серии называвшийся «In Futurum» («В будущее»), не содержал ничего, кроме пауз и агогических символов [11], указывающих на небольшие отклонения от темпа замедления или ускорения, не обозначаемые в нотах и обуславливающие выразительность исполнения музыки. Это был молчаливый фрагмент со сложным счётом, включая изменения времени.

Ещё раньше Альфонс Алле (фр. Alphonse Allais, 1854 – 1905) – французский журналист, эксцентричный писатель, известный своим острым языком и мрачными абсурдистскими выходками, на четверть века предвосхитившими известные эпатажные выставки сюрреалистов и дадаистов 1910-х и 1920-х годов, написал некую «тихую часть» под названием «Похоронный марш для прославленного глухого». Марш содержал пустой счёт музыки и был впервые представлен в 1884 г. в одной из акций недолго просуществовавшего французского арт-движения «Les Arts incoherent» (франц. – «декоративное искусство»), основанного Жюлем Леви в 1882 году. Алле был популярным юмористом в кругу кабаре на Монмартре, известный также как «тайный» родоначальник и предтеча концептуализма и минимализма в литературе, живописи и даже в музыке.

Акция «Les Arts incoherent» или, в свободном переводе, «Искусство бессвязного», содержала также альбом с рядом монохромных картин, в том числе на белом холсте, которые предшествовали инновации американского художника и представителя абстрактного экспрессионизма Роберта Раушенберга (1925-2008). Одна из картин называвшаяся «Анемичные девушки на пути к своему первому причастию в метель», опубликованную в «собственном» альбоме» (портфеле) Алле («Album primo-avrilesque»). Акция включала и работу, представлявшую из себя абсолютно черный холст, скопированный с более ранней работы французского поэта и драматурга Павла Билхауда (Bilhaud,

1854 – 1933) под названием «Ночная драка негров в подвале» («Combat de negres dans un tunnel»). Картина была впервые продемонстрирована на выставке в 1882 г. за более чем за тридцать лет до появления картины «черный квадрат на белом» Казимира Малевича.

Скромный маленький «портфель» Альфонса Алле был экспонирован дважды на выставке в салоне искусства «Искусство непоследовательных» («Les Arts incoherent») в Париже в 1883 – 1884 гг. Своей похоронно – эксцентрической пьесой «Мечь Магнума» (1893-1895) А. Алле более чем на полвека предвосхитил минимализм в театре и беллетристике. В 1882-1884 гг. Альфонс Алле изобрёл свою «монохромную живопись» (белые, красные и жёлтые прямоугольники, и только картина «право первой ночи» – на почти чёрном квадрате (1882.), формально принадлежащих его приятелю, тоже писателю – юмористу Полю Бийо. Своим «Похоронным маршем на смерть Великого глухого» (1897), состоящего из двадцати четырех пустых тактов А. Алле, по существу на пятьдесят пять лет предопределил пьесу «4.33» Джона Кейджа.

А. Алле был сотрудником Эрика Альфред Лесли Сати (1866 -1925) французского композитора, пианиста и одного из реформаторов современной европейской музыки. А учитывая глубокое восхищение Кейджем Э. Сати, вероятность того, что Кейдж был вдохновлен «Похоронным маршем» заманчиво. Однако, по словам Кейджа, он ничего не знал о молчаливом музыкальном составе А. Алле в то время. Но если у А. Алле беззвучное сочинение подразумевает реальную тишину и имело скорее шуточный характер, то у чехословацкого композитора подающего надежды дадаиста и экспрессиониста, пианиста Эрвина Шультгофа (1894 – 1942) с оттенком изящного юмора имитируется не столько тишина, сколько многократное паузирование. У Кейджа же в «4'33» тишина, как и шумы, проявляющиеся на ее фоне, мыслятся именно как музыкальный материал, как музыка.

При этом некоторые американские исследователи творчества композитора считают, что Дж. Кейдж вряд – ли был знаком с «Траурным маршем на смерть великого глухого», так же как и с ещё

одним беззвучным опусом, созданным в 1919 г. композитором, Эрвином Шулхофом – фортепианной пьесой «В будущее» («In futurum», 1919), состоящей только из одних тщательно выписанных на нотном стане пауз. Фрагмент не содержал ничего, кроме пауз и агогических символов (агогические символы или приёмы – небольшие отклонения от музыкального темпа, связанные с артикуляцией, динамикой, фразировкой), тихую часть со сложным счётом, включая изменения времени и молчаливого хордального хаоса, которого у него было также много, как у Дж. Кейджа.

Изобретение молчания заново, как говорят, было вдохновлено его опытом философии «Дзэн» и работой его друга, художника Р. Раушенберга, который сделал серию белых, по-видимому, пустых, полотен, с идеей, что поверхность картины изменяется в соответствии с качествами света вокруг них. Идеей Кейджа стало переосмысление понятия Р. Раушенберга об отражающих качествах на белом холсте в контексте музыки. Но, несмотря на то, что в последующем, не возникало никаких вопросов вопросы оригинальности Кейджа в качестве художника и композитора молчания, ни то, что он создал многие из правил, ставшими ориентиром для авангардной музыки. Кейдж не мог сказать ни то, что исключительно он изобрел идею тишины, как музыкальную форму, ни то, что он был первым, кто это сделал.

В конце 60-х г. г. Дж. Кейдж впервые использовал компьютер, чтобы воспроизводить случайные музыкальные феномены, впуская в партитуру уличную, а в концертный зал тишину. Свой знаменитый опус «4'33», так, мягко говоря, изумивший слушателей, Кейдж, как это может не показаться необычным, он сочинял – искал оптимальное время, чтобы сохранить закон композиции, присутствовали и завязка, и развитие, и кульминация, и развязка. Литературные работы Кейджа, в том числе «Молчание» («Silence», 1961), «Год после понедельника» (A Year from Monday, 1968) и «Для птиц» («For the Birds», 1981), выходя далеко за пределы музыкальной проблематики, охватывают весь спектр идей, касающихся «бесцельной игры» художника и един-

ства жизни, природы и искусства. Апофеозом музыкального акционизма стало «произведение» Дж. Кейджа «В поисках утраченной тишины. Поезд» («In search of lost silence. Train», 1979).

В одном из самых коротких и замечательных эссе среди его замечательной коллекции «У микрофона», известный американский актёр Линн Тиллман описывает проводимую в 1975 г. конференцию под названием «Шизо – Культура», состоявшейся в Колумбийском университете для аудитории из около трёхсот аспирантов, где среди различных научных тем обсуждали, например, в том числе и такую тему как структуры бессознательного. Среди них, как пишет Л. Тиллман, был и Джон Кейдж – возможно, величайший чемпион человечества по красоте и трансцендентности молчания в среде искусства и жизни. Л. Тиллман отражает суть его характера и кредо в короткой басне – как анекдот с изысканной, предметной необходимостью экономии словами. В зале конференции находились мужчины и женщины. Кейдж взял микрофон и заговорил. Сначала, как обычно, был шум в аудитории.

Тогда Кейдж вышел на сцену и начал говорить, без микрофона. Он стоял в центре маленькой сцены и обратился к толпе. Он говорил, без микрофонного усиления и даже голосового усилия голосом. И вскоре люди в аудитории стали кричать: «Мы вас не слышим, используйте микрофон». Джон Кейдж, по воспоминаниям его американский художника, автора и критика Р. Костелянетца, сказал: «Вы можете услышать, если вы слушаете. Все успокоились, не было больше шума, гудения или шелеста, воцарилось безмолвие, и Джон Кейдж снова заговорил, без микрофона, и все слушали и слышали прекрасно» [26, р. 69 – 70]. На этом простом примере можно заметить, что музыка это не просто звук музыкального инструмента, но и звуки многих других антропогенных объектов и, в конечном счете, звуки природы.

Хотя это, может быть, слишком романтическое определение музыки, Кейдж не признаёт, что в то время как программные музыкальные попытки воссоздают образы и чувства, абстрактные музыка

не обязательна, даже при соблюдении стандартов состава. Проект Кейджа предполагал не столько расширить, сколько свергнуть само традиционное определение музыки. Даже у матери Кейджа были свои сомнения. На последующем исполнении, она задала вопрос композитору Эрлу Брауну: «Теперь, Эрл, вам не кажется, что Джон зашел слишком далеко на этот раз?».

Точка отсчёта – «4'33», и привлекательность самой этой авангардной вещи в том, что в отличие от большинства музыки она представляет собой открытый процесс, а не попытку реализовать предписанные указания композитора по достижению конкретного намеченного результата. Это приглашение, не команда. Помимо того, невзирая на условности официального концерта, «4'33» заполняет важную нишу в истории музыки между обычной музыкальным производством и звуками природы, где всё началось. Музыкой стала и имитация природных звуков и человеческих голосов, где Кейдж блестяще приводит процесс в полный круг, преодолевая культурную дистанцию, сложившуюся в классической музыке.

Возможно, Кейдж говорит нам, что мы пришли к точке, где все должно быть возможным. Что теперь для каждого из нас стало возможным, чтобы выбрать и наслаждаться всеми элементами нашего мира, являющихся наиболее значимыми, что концерты не должны ставить барьер между искусством и внешним миром, но обязаны возродить наше партнёрство с природой и что музыка не должна быть бегством от реальности, но данью гению человечества.

Как заявлял и сам Кейдж, «4'33» является радостным объятием нашего мира, и всё это может предложить «4'33», которая дает нам право взять на себя ответственность за самих себя, доверять нашим собственным инстинктам, сделав наши собственные суждения такими, чтобы жить самостоятельно. Ни одна другая работа в истории музыки не выразила так много, и не достигает выражения и демонстрации своего смысла с такой обезоруживающей и эффективной элегантностью. Как закономерное следствие – характер молчания является сегодня одним из ключевых по-

нятий Восточной и Западной музыкальной мысли.

И Кейдж понял, как это следует из его популярных чтений, что музыка и молчание могут сходиться. Он применил концепцию молчания в музыке и попытался освободить молчание от чувств или контекста в социально-историческом контексте. Молчание стало утилитарным инструментом для композиционного использования, не в отличие от тех исторических композиторов он критиковал. Хотя он и выступал за равный статус всех звуков и музыки, не имело никакого значения, по Кейджу означало, что Бетховен, Моцарт, и звуки движения в большом городе были эквивалентны – кроме того, что ему не нужно ни одного из них. Хотя он часто и описывает тихий фрагмент, «4'33» как не беззвучный вообще.

Невзирая на то, что композиция исполняется «тихо», говорит композитор, вам скоро станет известно о существовании огромного количества звука. Начиная от бытового, до звуков, более глубоких, как ожидаемых и интимных до космических, нервного хихиканья, движения с мест, дыхания, работы кондиционера, скрипа двери, пролетающего звука, самолета, звона в ушах и т. п. «Концерты и записи, пишет композитор, стандартизируют наши реакции, но не существует двух одинаковых людей, которые никогда будут слышать «4'33» одинаковым образом» [5, с. 27]. Это глубоко личное искусство, которое каждый свидетель формирует в его или ее собственной реакции на жизнь. Это конечная цель – петь вместе: зрители и в мире в целом становятся исполнителем.

«4'33» Джон Кейджа является одним из самых непонятных когда-либо написанных музыкальных произведений. Многие слушатели и музыканты предполагали, что цель фрагмента был сознательная провокация, попытка оскорбить или получить реакцию от аудитории. По мнению других, это произведение было логичным поворотным моментом, к которому неизбежно привело другие музыкальные веяния. Конечное чудо «4'33» – глубина произведения в его простоте. Кейдж не остается в пределах концертного зала, но выходит

за его жесткие пределы, сочетая в себе анархию с лукавым юмором.

Композиция «4'33» и тяга к пониманию многими деятелями авангардного искусства к тому, что это произведение представляет открытый процесс, а не узкую попытку достижения определенного желаемого результата, понимания, что это больше новация, чем предписанные указания композитора, приглашение, но не команда. Всё это предвещало замену традиционной классической музыки, определяемой репертуаром прошлого, событиями современности или видением будущего, с совершенно иным понятием концептуального искусства, в котором музыкальная идея доводится до своей завершенности.

«4'33» – самый молчаливый музыкальный фрагмент, широко известный как создание Джона Кейджа. Любому кто знает и признает имя Кейджа, известно, что именно он написал музыкальное произведение, полностью состоящее из тишины. Этот фрагмент стал своего рода иконой в послевоенной культуре, изюминкой для шуток и карикатур, трамплином для тысячи анализов и аргументов, свидетельствует о завершении разрушительного авангарда, появившегося в 1950-х и 60-х гг. XX в. Фрагмент может быть трудным для его восприятия так же, как может быть пустой комната на выставке. В западной культуре, как правило, люди не привыкли сидеть спокойно в течение длительного времени, тем более в условиях концертного зала. Поэтому, вполне естественно и возникает напряжённость восприятия у аудитории.

Столкнувшись с тишиной, в обстановке концертного зала, мы не можем контролировать, где можно ожидать какого-нибудь события и одновременно испытываем противоречивые чувства. Это может быть и стремление к восприятию музыкального звучания, или мы могли бы чувствовать испуг или то ощущение, что даже нас даже оскорбили, испытывать задумчивость, быть сбитыми с толку и ощущать что угодно – сомнение, скуку, волнение, сонливость, философское размышление и т.д. Но очевидно, что при первом восприятии «4,33» вряд – ли было бы возможным воспринимать его и осмысливать в качестве музыкаль-

ного произведения. Даже для знакомых с ранними работами Джона Кейджа, появление «молчаливого фрагмента» не могло не вызвать изначально ничего кроме недоумения.

Действительно, если мы посмотрим на музыку Кейджа 1930-х г. г. и в начале 1940-х г. г., в них вообще сложно найти хоть сколько – нибудь тишины. Уже в первые дни работы Кейджа как композитора способствовали антитезе молчания – шума. Он говорил, что необходимо сделать «больше новых звуков». Получив и творческий импульс, и вдохновение из Луиджи Руссолю и футуристов начала XX века, Кейдж с энтузиазмом использовал ударные инструменты как способ расширения пространства музыки включив в неё звуки, которые более точно отражали характер индустриальной культуры, которую он наблюдал вокруг себя.

«Везде, где мы есть, что мы слышим в основном шум. Когда мы игнорируем его, это беспокоит нас. Когда мы слушаем его, мы находим его увлекательным» [5, с. 14]. Приведенная цитата Кейджа изложенная в его эссе в 1937 г., и являющейся одной из частей его книги «Тишина: лекции и письма» («Silence: lectures and writings», 1961) и поднимающая многие другие музыкальные «темы», которые станут известным в его теоретическом произведении «Будущее музыки: Credo», также являющейся частью этой же книги, в котором он утверждает, что даже тогда, когда звуки просто звучат, они все действуют в равной степени, ибо композитор выступает в качестве экспериментатора, обнаруживая новые звуковые возможности. И потому важно использовать технологии XX века для создания музыки XX века. [5, с. 17].

Самое простое объяснение устойчивости к авангардной музыке в том, что человеческий слух имеет кошачью уязвимость к воздействию незнакомых звуков, и тогда когда люди чувствуют себя в ловушке, как в концертном зале, они в панике. В музеях и галереях, мы вольны передвигаться, и отвернуться от того, что сбивает нас с толку нас. В концертном пространстве эта возможность ограничена. Поэтому следуя установке на крайний музыкальный радикализм, ни для кого не удивительно, что Кейдж всегда чув-

ствовал себя лучше в не традиционных пространствах.

В эссе «Будущее музыки: Credo», одной из частей его книги «Тишина: лекции и письма» («Silence: lectures and writings», 1961) слово «звук» появляется двадцать шесть раз, а слова «тон» и «шум» ещё больше. Слово же «молчание» не появляется вообще. Что в этом раннем эссе отсутствует, однако является, тем не менее, будущей идентификацией Кейджем молчания в качестве базового обоснования этих позиций. Здесь же появляется и обсуждение музыкальной структуры на основе отрезков времени: «композитору ... придется столкнуться не только со всей областью звука, но и со всей областью времени. «Кадр» или доля секунды, ... вероятно, будет основной единицей при измерении времени» [5, с. 210-211]. Начиная с конца 1930-х годов, Кейдж структурирует все свои композиции в измерении времени: фразы и разделы, частности, длины.

В литературной работе «Будущее музыки: кредо», он предполагал манипуляцию временем, вытекающего из методов кино – композиторов, но на самом деле его зависимость от времени в качестве основы для музыкальной структуры возникла из его работы с танцорами Мерса Кеннингема. Многие из его ранних композиций были сопровождением для современного танца, в котором он давал точные измерения музыкальных фраз, по которым он сочинял свои произведения.

Его преданность ударным инструментам также способствовали использования им продолжительности структур, так как структуры на основе гармонии или мелодии для него были недоступны. В то время, в качестве основы для музыкальной структуры, это был одним из факторов, подготовивший Кейджа для его более поздней встречи с молчанием. И все же, именно тишина стала главной в работе Кейджа «Лекции и письма Джона Кейджа», изложенные в его книге «Тишина» (Cage J. Silence. Lectures and Writings by John Cage. New York, 1961). Вещью, с которой он чаще всего был связан и ставшей заголовком в самом названии его первой и самой влиятельной книги очерков. В некотором смысле сочинение Кейджа «4,33» состоит из тишины структуры времени. И Кейдж в своём роде был всегда

рад каждой встрече с этой работой. «Тихий фрагмент» звучал для него, как ничто другое из когда-либо созданных или услышанных им произведений.

Многие события произошли для него в изоляции, в окруженном морем молчании. Другие, возникающие в непосредственной близости друг к другу, были взяты из разных ролей, выступлений. В его музыкальном творчестве были острые разрывы, удивительные вспышки, а ближе к его середине больше лирических пассажей. Но была и неожиданная преемственность, обнаруженная случайно, поскольку отдельные музыкальные мероприятия были иногда размещены рядом друг с другом. Молчание было местом, к которому без усилий двигалась последовательность звуков, возникающих, существующих в течение определенного времени, а затем заканчивающихся. Кейдж сочинял прямо из молчания, и музыка, которую он там нашёл, удивила его.

Очевидно, что Кейдж и иже с ним присутствует не только в этом произведении как серьезный вызов, но демонстрирует крайне важную возможность. Классическая музыка застряла навсегда в качестве своего рода древнего музыкального продукта. Возможно, Кейдж говорит нам, что мы пришли к точке, где всё должно быть возможным, что теперь музыка должна доходить до каждого из нас, чтобы мы имели возможность выбрать и наслаждаться всеми элементами нашего мира, являющихся значимыми. И, что концерты не могут и не должны ставить барьер между искусством и внешним миром, а музыка не должна быть бегством от реальности, но способствовать возрождению нашего партнерства с природой и служить данью многогранному гению человечества.

Так что же такое тишина?

Молчание никогда не является абсолютным и исчерпывающим, и каждый период молчания имеет различные качества фонового шума. Подобно музыке, песни или инструментальной пьесе, каждая тишина играет по – разному на каждом конкретном спектакле, и эти изменения трудно поддаются количественной оценке. Молчание является отсутствием преднамеренного звука. Умышленные звуки те, которые мы слышим, когда

включаем, такие приборы как телевизоры или плеера. Слова, сказанные или услышанные в разговоре – такая же музыка как напев или удар и шум инструментов, клавишных и других объектов.

Эти звуки остаются неизбежными, так и молчание – это целенаправленное тихо. Некоторые считают это состояние тревожным. Между тем в понимании Кейджа «4'33» не молчание, и этот фрагмент никогда не было шуткой вообще. Когда пианист ничего не делает, более чем открывает и закрывает крышку инструмента и окружающие звуки и даже собственное дыхание слушателя, может стать средством для своего рода звуковым «дзэн». Это потрясающе мощное приглашение по – новому сформулировать музыку и мир. Кейдж часто утверждает и описывается «тихий фрагмент» «4'33», как произведение, которое вообще не молчит. Несмотря на то, исполнитель делает так немного звуков насколько это возможно, Кейдж ломает традиционные границы, сдвигая внимание со сцены к зрителям и даже за пределы самого концертного зала.

Как отмечает сам композитор, «музыка стала, чем то, вроде имитации природных звуков и человеческих голосов, но затем стала все более и более стилизованной» [5, с. 34]. Кейдж блестяще проводит полный круг звукового процесса, преодолевая культурное расстояние, сложившееся между обычной музыкальной производительностью и звуками природы, где все начиналось». «4'33» была любимой работой Кейджа. После написания её в 1952 году, он пришел на 80-м году жизни к некой средней точке открытий и творчества, завершив свое исследование неопределенности. Музыка, в которой некоторые элементы тщательно соответствовали сценарию, а другие были оставлены на волю случая. За год до этого, он написал свой «Мнимый пейзаж № 4» («Imaginary Landscape № 4») в составе 24 исполнителей, каждый из которых регулирует громкость или настройки из десятка радиостанций. И хотя настройки всего набор радиостанций были точно фиксированы, результат зависел от частот и форматов местных станций.

Композитором были написаны несколько фрагментов «Мнимых пейза-

жей»: «Мнимый Пейзаж № 1» (1939 г.) с регулируемой скоростью вертушки проигрывателя, частотных записей, приглушенным фортепиано, и тарелок, «Мнимый Пейзаж № 2» (1942) для консервных банок, раковины, трещотки, бас – барабана, зуммеров, водяного гонга, металла от мусорной корзины, рёва льва и усиленной катушки проволоки. «Мнимый Пейзаж № 3» (1942 г.) для консервных банок, приглушенных гонгов, аудио частот осцилляторов, переменных скоростей вертушки с частотными записями и записями гудящих генераторов, усиленного маримбулой (marimbula – карибский музыкальный инструмент) и электрического звонка. «Мнимый Пейзаж № 4» (1951) играется в составе 24 исполнителей и 12 радиостанций. «Мнимый Пейзаж № 5» (1952 г.) для магнитной записи – из любых 42 грампластинок.

«Что является более музыкальным, спрашивает композитор, проходящий грузовик с завода или грузовик, проходящий мимо музыкальной школы? Являются ли люди внутри музыкальной школы более музыкальными, чем находящиеся за её пределами». Молчание не акустическое явление. Это изменение сознания, его поворотный круг». Попробуйте отделиться от окружающего. Попробуйте настроиться на Тишину в себе и Тишину Мироздания. Попробуйте совпасть с резонансной волной Вселенной. И если вы готовы войти в это состояние, войдите в него и пребывайте в нем четыре минуты тридцать три секунды, ибо таково настоящие Джона Кейджа. И да откроется Вам сущность. «Если что-то не скучно после двух минут тишины, попробуйте её на четырёх. Если еще не скучно, то на восьми. Тогда на шестнадцати. Тогда на тридцати двух. В конце концов, можно обнаружить, что с тишиной не соскучишься» [5, с. 127]

Воспроизводство произведения «4.33» охраняются авторским правом. Многие удивляются тому, как такой фрагмент может быть защищены авторским правом, так как его счёт не содержит каких-либо музыкальных нот. Некоторые также задаются вопросом, как подобная музыкальная фигура может быть защищен от плагиата, так как она имеет потенциально различных материальных результатов каждый раз, когда выполняется.

Однако, возвращаясь к определению молчания Кейджем, можно утверждать, что Кейдж всё же определяет молчание как материальное явление. Композитор не формулирует молчание как отсутствие звука, но, безусловно, представляет его физическое явление, которое происходит в «4,33» тогда, когда отвлекается наше внимание от звука.

Впоследствии молчание в музыке как художественный прием использовал в 1926 г. американский композитор Д. Антейл в партитуре «Механического балета». Традиция беззвучия, заложенная Кейджем, будет продолжена в музыке второй половины XX в. в «Пяти пьесах по Давиду Тюдору» итальянского композитора, художника и режиссера Сильвано Буссотти. Первая пьеса представляет собой 30 секунд молчания, а третья – 45. У Софьи Губайдулиной в вокальном цикле «Висельные песни» (1996) 13-я часть цикла представляет собой беззвучную музыку жестов певицы [20, 32]. У Кейджа в «4'33» тишина, как и шумы, проявляющиеся на ее фоне, мыслятся уже не как приём, а именно как музыкальный материал, как музыка [3, с. 30]. Как отмечает музыковед Е. С. Гусева «Произведение Кейджа с интригующим названием «4'33»» (1952) – одно из самых известных и эпатазирующих его сочинений. Пьесу «4'33»» часто называют беззвучным произведением (в том смысле, что в нем нет никаких музыкальных звуков), музыкой молчания, музыкой тишины» [3 с. 182].

И в то же время «4'33» была наиболее любимой музыкальной работой Кейджа. Написав её в 1952 г., он пришел к средней точке своего 80-летнего периода экспериментов и открытий, завершив исследование неопределенности, в котором некоторые элементы тщательно следуют сценарию, с другими всё продумано до мелочей. «4.33» был вдохновлён визитом Кейджа в «безэховскую камеру» Гарварда, разработанной для того, чтобы устранить все звуки. Но вместо ожидаемого молчания, поражённый и восхищённый Кейдж услышал пульсацию крови и свист в его нервах. Как пишет уже другой известнейший музыковед и теоретик музыки Ю. Холопов, «Симптоматично, что Кейдж получил премию «за расширение границ искусства музыки» от «Национальной академии искусства и литературы».

Так как если музыка – искусство звуков, то расширение её границ есть, прежде всего, использование нового звучащего материала для её создания» [21, с. 83]. «Тишина» Джон Кейджа – его первая книга и эпический шедевр, опубликованная им в октябре 1961 г., была создана композитором, как он сам говорил, чтобы найти свой способ написания. Книга, оцениваемая и сегодня как значительная работа в области авангардной и экспериментальной музыки XX в. далеко не только в среде американской культуры, но и во всём мире, была переведена более чем на сорок языков, а реализация её в продаже составила более полумиллиона экземпляров.

Библиография:

1. Акопян К. З. XX век в контексте искусства. История болезни как повод для размышления. – М. 2005.
2. Бердигалиева А. (сост.) Джон Кейдж. Молчаливое присутствие [Текст] = John Cage. Silent presence: к 100-летию Джона Кейджа. Гос. центр соврем. искусства (ГЦСИ). – М. – 2012.
3. Гусева Е.С. Шумы и звуки в композициях Джона Кейджа «4.33» и «Воображаемый пейзаж № 4» // Теория и история культуры в вузовском образовании: межвуз. сб. науч. тр. Новосибирск. – НГУ. 2008. – Вып. 4. – С. 171-183.
4. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. Пер. с франц. М. – Л. – 1964.
5. Джон Кейдж Тишина. Лекции и статьи. Авторский сборник Пер. с англ: Г. Дурново, В. Коган, Е. Миллер, М. Переверзева, М. Сапонов, Д. Ухов, М. Фадеева. – Вологда. – 2012. .
6. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. В кн. Супонев Г. Проблемы нотации в музыке XX века. – М. – 1993. – С. 75-99.
7. Зенкин К. В. Джон Кейдж и «час нуль» культуры. // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: матер. научн. конф. – М. 2004. – С. 67-78.
8. Карнак А. «Музыка перемен» Джона Кейджа» // «Многоточие». Международный литературно-художественный журнал. – Донецк. – 1995. № 2. – С. 185-188.

9. Кирнбергер И. Ф. «В любое время готовый композитор полонезов и менуэтов» Берлин. В кн.: Гарднер Путешествие во времени. – М. – 1990.
10. Кейдж Дж. Музыка должна раскрепощать дух // Музыкальная жизнь. – 1988. – № 17. – С. 22-23.
11. Кейдж Дж. Будущее музыки: СМЖО // Музыкальная академия. – 1997. № 2. – С. 210-211.
12. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 205-210.
13. Кейдж Дж. 45 минут для чтеца // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: матер. науч. конф. – М. – 2004. С. 65-70.
14. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. № 46. – 2004. – С.15-34.
15. Кейдж Дж. Лекция о Ничто. Пер. А. Лаугина // Супонева Г. Проблемы нотации в музыке XX века. – М. – 1993.
16. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. М., 2010.
17. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. – М. – 2006.
18. Петров В. О. Звучащая природа в произведениях Джона Кейджа // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке: сб. статей. Вып. 3. – СПб. 2011. – С. 166-176.
19. Петров В. О. Идеи буддизма в творческом мышлении Джона Кейджа // Восток и Запад: Этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур. // Сборник статей по матер. межд. научн. конгресса. – Астрахань. 2008. – С. 268-276.
20. См.: Ценова В. Числовые тайны музыки С. Губайдулиной: монографическое исследование-М. – 2010.
21. Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX век // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. – М. – 2004. – С. 83.
22. М. Переверзева. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М. – 2006. – С. 283-306.
23. Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет. // Советская музыка. – 1990. № 10. – С. 62-71.
24. Cages John «Autobiographical Statement». – N.Y. – 1990.
25. Kostelanetz Richard «Conversing with Cage». – N.Y. – 2003.

References (transliterated):

1. Akopyan K. Z. KhKh vek v kontekste iskusstva. Istoriya bolezni kak povod dlya razmyshleniya. – М. 2005.
2. Berdigaliev A. (sost.) Dzhon Keidzh. Molchalivoe prisutstvie [Tekst] = John Cage. Silent presence: k 100-letiyu Dzhona Keidzha. Gos. tsentr sovrem. iskusstva (GTsSI). – М. – 2012.
3. Guseva E.S. Shumy i zvuki v kompozitsiyakh Dzhona Keidzha «4.33» i «Voobrazhaemyi peizazh № 4» // Teoriya i istoriya kul'tury v vuzovskom obrazovanii: mezhvuz. sb. nauch. tr. Novosibirsk. – NGU. 2008. – Вып. 4. – С. 171-183.
4. Debyussi K. Stat'i, retsenzii, besedy. Per. s frants. М. – L. – 1964.
5. Dzhon Keidzh Tishina. Lektsii i stat'i. Avtorskii sbornik Per. s angl: G. Durnovo, V. Kogan, E. Miller, M. Pereverzeva, M. Saponov, D. Ukhov, M. Fadeeva. – Vologda. – 2012. .
6. Drozdetskaya N. Dzhon Keidzh: tvorcheskii protsess kak ekologiya zhizni. V kn. Suponev G. Problemy notatsii v muzyke XX veka. – М. – 1993. – С. 75-99.
7. Zenkin K. V. Dzhon Keidzh i «chas nul'» kul'tury. // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: mater. nauchn. konf. – М. 2004. – С. 67-78.
8. Karnak A. «Muzyka peremen» Dzhona Keidzha // «Mnogotochie». Mezhdunarodnyi literaturno-khudozhestvennyi zhurnal. – Donetsk. – 1995. № 2. – С. 185-188.
9. Kimberger I. F. «V lyuboe vremya gotovyi kompozitor polonezov i menuetov» Berlin. V kn.: Gardner Puteshestvie vo vremeni. – М. – 1990.
10. Keidzh Dzh. Muzyka dolzhna raskrepushchat' dukh // Muzykal'naya zhizn'. – 1988. – № 17. – С. 22-23.
11. Keidzh Dzh. Budushchee muzyki: SMZhO // Muzykal'naya akademiya. – 1997. № 2. – С. 210-211.
12. Keidzh Dzh. Istoriya eksperimental'noi muzyki v SShA // Muzykal'naya akademiya. – 1997. – № 2. – С. 205-210.
13. Keidzh Dzh. 45 minut dlya chtetsa // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: mater. nauch. konf. – М. – 2004. С. 65-70.
14. Keidzh Dzh. Avtobiograficheskoe zayavlenie. Per. M. Pereverzevoi // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Nauch. trudy MGK im. P.I. Chaikovskogo. Sb. № 46. – 2004. – С.15-34.

15. Keidzh Dzh. Lektsiya o Nichto. Per. A. Laugina // Suponeva G. Problemy notatsii v muzyke KhKh veka. – M. – 1993.
16. Manulkina O. B. Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka KhKh veka. M., 2010.
17. Pereverzeva M. V. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika. – M. – 2006.
18. Petrov V. O. Zvuchashchaya priroda v proizvedeniyakh Dzhona Keidzha // Golos v kul'ture: Ritmy i golosa prirody v muzyke: sb. statei. Vyp. 3. – SPb. 2011. – S. 166-176.
19. Petrov V. O. Idei buddizma v tvorcheskom myshlenii Dzhona Keidzha // Vostok i Zapad: Etnicheskaya identichnost' i traditsionnoe muzykal'noe nasledie kak dialog tsivilizatsii i kul'tur. // Sbornik statei po mater. mezhd. nauchn. kongressa. – Astrakhan'. 2008. – S. 268-276.
20. Tsenova V. Chislovye tainy muzyki S. Gubaidulinoi: monograficheskoe issledovanie-M. – 2010.
21. Kholopov Yu. Vklad Keidzha v muzykal'noe myshlenie KhKh vek // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoi konferentsii. – M. – 2004. – S. 83.
22. M. Pereverzeva. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika. M. – 2006. – S. 283-306.
23. Shtokkhauzen K. Dyshat' vozdukhom inykh planet. // Sovetskaya muzyka. – 1990. № 10. – S. 62-71.
24. Cages John «Autobiographical Statement». – N.Y. – 1990.
25. Kostelanetz Richard «Conversing with Cage». – N.Y. – 2003.