

18. *Protopopova I.* Proekt obrazovatel'noj programmy «Russkaja shkola antropologii» [Elektronnyj resurs]. Rezhim dostupa: <http://kogni.narod.ru/anthrop.htm>
19. *Serova S. A.* Zerkalo "Prosvetlennogo duha" Huan-Fan'cho i estetika kitajского klassicheskogo teatra. M.: Nauka, 1979. 224 s.
20. *Fokin A. A.* Tvorcheskaja individual'nost' kak ponjatie antropologicheskoy pojetiki: Sb. materialov Mezhdunar. nauch. konfer. Stavropol': Izd-vo Stavropol'skogo gos. un-ta. S. 12–17.
21. *Frank S.* Religioznost' Pushkina. O zadachah poznaniya Pushkina // Pushkin v russkoj filosofskoj kritike: Konets — pervaja polovina XX v. M.: Kniga, 1990. 527 s.
22. *Shestakova A. V.* Fenomen «teatral'noj antropologii» v evropejskoj kul'ture vtoroj poloviny XX veka: Avtoref. dis. ... kand. filosof. nauk. M., 2008. 24 s.

О. Б. Манулкина

ДЖОН КЕЙДЖ: ПАЛОМНИЧЕСТВО В СТРАНУ ВОСТОКА

Анализируется обращение американского композитора Джона Кейджа к восточной культуре и философии, избирательность в подходе к текстам и идеям, «интеллектуальные перевертыши» в их трактовке. Рассматриваются сочинения, воплощающие дзен-буддистские спокойствие и недвижность, а также открытие и применение «метода случайных действий», основанного на гадании по «Книге перемен».

Ключевые слова: Кейдж, Восток, дзен-буддизм, «Книга перемен», метод случайных действий.

О. Manulkina

John Cage: A Journey to the East

The article describes an impact of Oriental culture and philosophy on American composer John Cage, his selective approach to the texts and ideas, «intellectual subversions» in their interpretation. Cage's works that embody tranquility and immobility according to Zen as well as his discovery of chance operations in music composition based on the Book of changes (I Ching) are regarded.

Keywords: Cage, Zen Buddhism, I Ching, chance operations.

Литературные труды Джона Кейджа (1912–1992), как и труды о нем, полны ссылок на Восток. Есть тенденция относить многое в Кейдже к восточной культуре: подход к жизни, эстетику, структуры, инструменты, саунд, статику, стремление к медитации, погружение в звук и тишину, философские категории Ничто и Нечто, принцип случайности как восточный символ изменчивости мира, отказ от пристрастий, от субъективного, всеприятие (во всем присутствует Будда).

Однако, как доказывает американский исследователь Дэвид Патерсон, и интерес

Кейджа к Востоку, и применение им элементов восточной культуры были ограниченными [5]. Он не проявлял интереса собственно к музыке Востока — в отличие от своего учителя Кауэлла или друга Харрисона, или от будущих поколений композиторов (в том числе минималистов), стилистических заимствований в его музыке мало. Есть считанные примеры программ, связанных с Востоком: «Сонаты и интерлюдии» (Sonatas and Interludes, 1946–1948), «7 хайку» (7 Haiku, 1951–1952) или «Рёан-дзи» (Ryoanji, 1983, по имени буддийского храма в Киото с садом камней). Неясно, в чем от-

личие восточных «Времен года» (The Seasons, балет 1947 года) от западных. Сам Кейдж не медитировал и не был связан с буддийскими храмами.

Кейдж — подчеркнуто «западный» композитор, особенно в сравнении с такими его современниками, как Лу Харрисон, Колин Макфи, Генри Кауэлл или даже Харри Парч. Он никогда не исследовал систематически неевропейские системы настройки; включение аутентичных «восточных» инструментов в сочинение обычно ограничивается небольшой пригоршней инструментов наряду с огромной батареей других... Даже в таких сочинениях, как *Naikai* (1986) для гамелана, Кейдж сознательно проводит границу между своей музыкой и стилем и исполнительской практикой гамеланного ансамбля, включая классически-кейджевские фрагменты тишины [5, p. 42–43].

Его эстетика тоже никогда не была последовательно индуистской или даоистской, утверждает Патерсон. Идеи он заимствует избирательно. То, что повлияло на технику композиции, не обязательно предполагает концептуальное (эстетическое) влияние: «И Цзин» дал Кейджу механизм создания произведений, но тексты и термины «Книги перемен» не заметны в словаре Кейджа. Концепции восточной философии — краеугольный камень риторики Кейджа. Однако что и как Кейдж заимствовал из этой философии?

Не столько верные транскрипции идей, сколько тщательно выстроенные интеллектуальные перевертыши. Вовсе не обвиняя Кейджа в коварном умысле, эта характеристика определяет тип заимствования, при котором основные элементы и общая структура идеи сохраняются, но эффект, на который она рассчитана, снимается и меняется на противоположный [5, p. 43].

Так, Кейдж всем сердцем принимает тезис индийского ученого Ананды Кумарасвами о «внеличной» манере как единственно подлинной манере реализации художественной задачи. Однако этот тезис относится

к традиционному индийскому искусству. Кейдж же использует его, чтобы осудить европейское искусство XIX века за субъективность и эмоциональность, противопоставив этому автономность звука, не обязанного «выражать» эмоции композитора — то есть центральный аспект собственной эстетики, сложившейся в результате реакции на неудачу «выразительной» концепции [5, p. 43].

Так же Кейдж поступает и с другими источниками, когда заимствует из разных культур: индийской, японской, китайской. Впервые китайскую «Книгу перемен» («И Цзин») показал ему Лу Харрисон в Сан-Франциско в 1930-е, в школе Корниш он прослушал лекцию «Дзен-буддизм и дада». Но на протяжении 1930-х и 1940-х его больше интересовал Запад, чем Восток.

В 1942 году знакомый Кейджа, Джозеф Кэмпбелл, изучавший индийскую культуру, рекомендовал ему труды Кумарасвами, в частности, «Трансформацию природы в искусстве» (1934). Рядом с восточными источниками появляются также средневековые христианские мистики (в частности, Мейстер Экхарт).

Второй важный источник — «Жизнеописание Шри Рамакришны», индийского мистика конца XIX — начала XX века. Эту книгу Кейджу в 1946 году вручила Гита Сарабхаи, индийская певица и исполнительница на ударных, ставшая его проводником по индийской культуре. После восьмилетнего изучения пения, игры на ударных и музыкальной теории Сарабхаи, встревоженная угрозой культурной инвазии Запада, приехала в Нью-Йорк, чтобы «узнать врага в лицо». Один из ее первых знакомых, Исаму Ногути, привел ее к Кейджу.

Кейдж и Сарабхаи договорились обучать друг друга: он ее — западной музыке, она его — индийской, не столько музыке, сколько философии музыки. Они встречались в течение пяти месяцев, по три-четыре раза в неделю, и пришли к согласию по основному вопросу: «цель музыкального произведения

в Индии — укрепить и успокоить ум и открыть его божественному влиянию» [1, р. 49]. То была вторая фаза индийских штудий Кейджа. Весь следующий год он не расставался с книгой Рамакришны, используя ее как духовное наставление.

Перелом совершается в начале 1950-х, когда в жизни Кейджа происходит одновременно несколько значимых событий. Индийские источники почти заслоняются внезапным притоком текстов, идей, метафор из таоизма и дзен-буддизма. Из этих источников — «концептуальных и философских кузенов» трудов Кумарасвами и Рамакришны — Кейдж взял новую терминологию для своего метода случайных действий и будущей недетерминированности. Первые примеры тому находим в его лекциях. Сигнальной фразой открывается «Лекция о ничто»: «Я здесь, и сказать нечего» [2, р. 109]. Заключенный в ней парадокс отныне становится центральным элементом риторической стратегии Кейджа.

Вновь он принимает эту философию не целиком, а своим специфическим способом. Источники в данном случае указать трудно — библиотеку Кейдж распродал в голодные 1950-е, а заимствовал самые основные истории, которые можно найти во множестве источников.

Теперь появляется фигура Учителя, чье учение содержится не только в текстах, но в живом слове — японский ученый и философ Дайсэцу Теитаро Судзуки (1870–1966). Судзуки был одним из учеников японского мастера Сяку Соёна, который в 1893 принес в США весть о дзен-буддизме, работал в издательстве, написал много книг о дзен. В 1950 году восьмидесятилетний Судзуки прибывает в Нью-Йорк. В течение нескольких лет благодаря его лекциям и публикациям на английском буддизм, и особенно эзотерическая школа дзен, вошли в Нью-Йорке в моду. Когда и сколько Кейдж слушал Судзуки, установить пока не удастся. В своих текстах Кейдж приводит не цитаты из лекций или трудов Судзуки, а истории о нем.

Единственным очевидным источником в распоряжении Кейджа был китайский текст IX века «Доктрина универсального духа» — тоненькая книжечка, переизданная в 1947. Ее Кейдж даже читал вслух в колледже Блэк-Маунтин летом 1952 года. Риторический мотив о «достижении ничто» заимствован отсюда. Кейдж также копирует из нее структуру вопрос — ответ (ученик — мастер).

Одним из первых откликов Кейджа на индийскую философию и искусство и кульминацией десятилетия работы с подготовленным фортепиано стали «Сонаты и интерлюдии», за которые Кейдж в 1949 году получил престижные награды Фонда Гугенхайма (1949) и Национальной академии искусств и литературы (премьеру полного цикла Кейдж сыграл в 1948 году в колледже Блэк-Маунтин).

Подготовка фортепиано для цикла занимает как минимум два с половиной часа; инструкции — детальнее и разнообразнее, чем в коротких пьесах: красок должно хватить на целый цикл (таблица препарации включает сорок пять различных «соноров», среди которых есть и определенные по высоте звуки, и шумы). Рояль звенит, гудит, постукивает, его аккорды то рассыпаются осколками хрупких, мгновенно затухающих звуков, то оставляют долгий реверберирующий след. Сонаты красивы той меланхолической красотой, которая напоминает о салонной, в сущности, музыке кейджевского кумира — Эрика Сати, и тем сильно выделяются в преимущественно жестком и сознательно чужающемся «красоты» мире модернистской музыки.

В пику романтической эмоциональности Кейдж утверждает, что в «Сонатах и интерлюдиях» он, после прочтения работ Ананды Кумарасвами, решил попытаться выразить в музыке «постоянные эмоции» индийской традиции: героический настрой, любовь, удивление, радость, печаль, страх, гнев, отвращение и их общее стремление к спокойствию [4, р. 56–57].

Спокойствие в соответствии с индуистской теорией лежит между четырьмя «белыми» и четырьмя «черными» эмоциями («расами»). Кейдж не уточняет, как именно эта теория используется в его цикле и какие сонаты каким эмоциям соответствуют. Продолжительность цикла — более часа. Форма симметрична, что является редкостью для Кейджа: шестнадцать сонат и четыре интерлюдии, которые делят цикл на четыре раздела по четыре сонаты. В сердцевине цикла оказываются две интерлюдии, вторая и третья. Между чем и чем они находятся? Может быть, между ними и располагается виртуальный центр цикла — искомое «спокойствие»?

«Шестнадцать танцев» Кейджа и Каннингема — другой вариант воплощения той же программы, что «Сонаты и интерлюдии». Структура здесь более очевидна, девяти эмоциям посвящены девять сольных танцев, чередующихся с ансамблевыми интерлюдиями. Есть также «любовный дуэт» и финальный квартет, который знаменует — определенно, анонсированно, — как раз искомое спокойствие. Однако определенность здесь — заслуга Каннингема. Кейдж опять ускользает: он уже использует метод случайных действий — и связь с конкретными эмоциями в силу этого, по определению, не может не быть случайной. Или, во всяком случае, предрешенной не Кейджем, а самими освобожденными звуками.

Дзен-буддистские спокойствие и неподвижность Кейдж теперь стремится не только воплощать музыкальными средствами, но и практиковать. С конца 1940-х Кейджа все более привлекает идея тишины. Струнный квартет в четырех частях (1949–1950) — первое значительное сочинение Кейджа для струнных, к которым он не обращался до 1947 года, когда появились Ноктюрн для скрипки и фортепиано и балет «Времена года» («The Seasons»). За кварталом следуют Шесть мелодий для скрипки и клавишного инструмента (6 Melodies, 1950). Как будто у Кейджа, как у Стравинского в

конце 1920-х, закончился ударно-фортепианный период и он разрешил себе обратиться к струнным. Однако Кейдж лишает эти инструменты именно того, что раздражало в струнных Стравинского как невытравляемые родимые пятна романтизма, — чувственности звучания и виртуозности. Ремарка Кейджа: «без вибрато и с минимальным нажимом на смычок». Лишенные «профессионального» звука инструменты звучат отрешенно, аэмоционально. «Ленточная» гармония полностью нейтрализует функциональные связи: создается статичная и «бесцельная» композиция — которая, в соответствии с новыми идеями Кейджа, воспринимается как «тишина».

Структура Квартета: четыре части, два раздела в каждой, итого восемь разделов в соответствии со следующими пропорциями: 2½, 1½; 2, 3; 6, 5; ½, 1½. Всего 22 единицы, в каждой — по 22 такта (соответственно: 1-я часть — 4 единицы, 2-я — 5, 3-я — 11, 4-я — 2). Программа квартета аналогична программе балета «Времена года», в которой годовой цикл представлен в соответствии с индийским календарем — от лета к весне, — хотя в названиях частей это не отражено: «Спокойно плывя», «Медленно покачиваясь», «Почти статично», «Quodlibet». Однако если искать в этом восточную эстетику, то мы наткнемся на уточнения: «лето» — «во Франции», осень — в Америке. Третьей и четвертой части Кейдж не дает географических уточнений, зато дает формальные: зима — канон, весна — кводлибет.

Крошечные остигатные рисунки — предшественники минималистских паттернов Райли и Райха. Эта склонность к повторению, явленная с особенной — парадоксальной — очевидностью в «Лекции о ничто», ровеснице Квартета, возможно, выдает также увлечение текстами Стайн. Связана она также и с Сати.

Краткий период на рубеже 1940-х и 1950-х — зона важнейших в жизни Кейджа встреч и творческих решений, самое щедрое на новации время. Он пробует сразу несколько

дорог, делает радикальные шаги в разных направлениях. В 1949 году Кейдж путешествовал с Каннингемом по Европе. В Париже по совету Вирджила Томсона он познакомился и вскоре подружился с молодым Булезом. Они опознают друг в друге родственные души, начинается переписка и недолгое, но сильное взаимовлияние. Булез знакомит Кейджа с Пьером Шеффером: электроника займет должное место среди кейджевских увлечений ближайших лет.

Вскоре по возвращении в Нью-Йорк Кейджа ждет еще одна встреча — из важнейших в его жизни, а для музыки XX века историческая: с Мортонем Фелдманом. Если Кейдж «дал разрешение» Фелдману, то Фелдман принес Кейджу не менее драгоценный дар. К 1951 году Фелдман разработал так называемую табличную нотацию, в которой очерчивал только область, регистровую и временную, в пределах которой исполнителю предоставлялась возможность выбора звуков. По выражению Кейджа, он «изменил ответственность композитора» и заменил «делание» — «приятием» [3, p. 129]. Это подтолкнуло Кейджа к открытию метода случайных связей.

В третьей части Концерта для подготовленного фортепиано и камерного оркестра («Concerto for prepared piano and chamber orchestra», 1950–1951) Кейдж применяет «метод случайных действий» (chance operations) — определение элементов произведения случайными факторами. Открытие этого метода — наглядный пример обмена идеями в Нью-Йоркской школе: кроме Фелдмана ему способствовал Крисчен Вулф, который в 1951 принес Кейджу новое издание книги «И Цзин», выпущенное его отцом. Случайность была результатом сложнейшей, детально разработанной и трудоемкой в реализации системы.

Освобождение звуков, вопреки шуткам и скептическим замечаниям, менее всего освободило композитора: процесс был чудовищно трудоемкий. Над первой электронной композицией Кейджа «Уильямс-микс»

(«Williams Mix», 1952) Кейдж и его младший коллега Эрл Браун работали по методу случайных действий (гадая по «Книге перемен» с помощью выбрасывания монет) вдвоем, пять месяцев подряд, с 10 утра до 5 вечера.

В последней части концерта выбор материала и общая структура пока еще определяются традиционными методами: набор звуков тщательно продуман и заранее выписан Кейджем, но их координация и соотношение звучания и тишины определены с помощью гадания по «И Цзин». Первой с помощью гадания была написана «Музыка перемен» («Music of Changes», 1951) для фортепиано.

На дело освобождения звуков — от себя самого, от композиторского «эго», от своих желаний, предпочтений, вкусов — Кейдж направил всю свою изобретательность. Фантазия Кейджа порождает все новые методы: в ход идут, например, шероховатости бумаги: намеченные таким образом точки в соединении с пятью линейками становятся нотами «Музыки для фортепиано 1–84» («Music for Piano 1–84», 1952–1956). Кейдж объяснял, что открыл этот способ, когда ему понадобилось срочно написать сочинение по заказу (а гадание по «И Цзин» требовало времени).

Использовал он и карту звездного неба: партитуру «Эклиптического атласа» («Atlas eclipticalis» для любого ансамбля от 1 до 86 инструментов, 1962), партии которой могут исполняться целиком или частями, в любой комбинации, Кейдж получил, наложив звездные карты на огромные листы нотной бумаги и отметив ноты там, где располагались небесные тела. В каких ключах читать ноты и каким инструментам их отдать, он решал затем с помощью «И Цзин». Разные средства, разные способы, разные изобретения. Партитура «Воображаемого пейзажа» № 5 (1952) представляет собой свод инструкций для подготовки магнитной пленки с использованием любых сорока двух записей. «Воображаемый пейзаж» № 4 (1951) создан для двенадцати радиоприемников.

Вместе с Каннингемом Кейдж создает так называемую «хореографическую алеаторику», применяя фактор случайности в построении композиции и противопоставляя логике следования танца за музыкой другой принцип — самостоятельности двух параллельных потоков.

Музыку балета танцоры и хореограф также почти никогда не слышали до спектакля, а после премьеры она продолжала меняться. Кейдж и Каннингем выбирали временную структуру — столько-то частей по столько-то минут — и заполняли ее независимо. Однако в «хореографической алеаторике» по сравнению с музыкальной было ограничение: танцоры не могли варьировать движения — просто потому, что наткнулись бы друг на друга. Каннингем, вслед за Кейджем, выбрасывал монеты, определяя движения танцовщиков и их место во временной структуре. В «Соло без названия» («Untitled solo», 1953) он задал таким образом движения рук, торса, головы танцовщика; результат потребовал от исполнителя сложнейшей координации.

Казалось бы, «музыка случая» Кейджа тесно связана с action painting его ровесника Джексона Поллока, «освобождение звуков» — с «освобождением красок». На самом деле длительный и скрупулезный процесс гадания по «И Цзин» и будущий принцип недетерминированности является скорее противоположностью и картинам, возникающим из капель и потоков красок, и стихийному «танцу» Поллока «в» картине (на расстеленном на полу холсте). Противоположны и интенции: абстрактные экспрессионисты, «как явствует из этого названия, в основном интересовались свободой самовыражения и интенсивностью эмоционального общения — тем, что Кейдж как раз отвергал. Поллок искал большей свободы действия... чтобы лучше выразить свои личные чувства посредством цвета. Это квинтэссенция дионисийского искусства. Кейдж искал противоположного — все более строгого способа ограничения своих

действий, чтобы освободить звуки от своих желаний и чувств — гармонии с природой. Это в высшей степени аполлоническое искусство» [6, р. 77].

В «Воображаемом пейзаже» № 4 Кейдж «нашел способ, выбрасывая монеты, сочинить полностью детерминированную партитуру, результатом которой должно было стать полностью недетерминированное, следовательно, полностью автономное произведение» [6, р. 70]. Как и во всех своих «пейзажах», он использует аудиоаппаратуру: на двенадцати радиоприемниках «играют» двадцать четыре исполнителя под управлением дирижера. Частоту и амплитуду определяет партитура, выписанная в традиционной нотации. Жесты дирижера относятся именно к ней, но никак не связаны со звуками, доносящимися из радиоприемников, «подчеркнуто сигнализируя абстрактность и автономию идеи сочинения» [6, р. 70].

Ритмические «контейнеры», с которыми Кейдж работал с конца 1930-х, теперь осознаются им в духе дзен: они могут быть заполнены любыми звуками (акустическими и электронными, музыкальными и немusикальными, статичной или бессобытийной музыкой) и не-звуками — тишиной. Деление целого на части имеет смысл вне зависимости от того, что происходит внутри структуры.

Наиболее наглядным — а для публики, возможно, шокирующим — способом Кейдж демонстрирует это в вербальном сочинении, «Лекции о ничто» (Lecture on Nothing, 1950), выстроенном по тому же принципу пропорций, что и его музыкальные пьесы. Лекция была прочитана в Клубе художников. Ее текст включает то ли парадоксы в духе Гертруды Стайн, то ли «дзеновские коаны, которые при повторении становятся мантрой» [6, р. 69]: «Мне нечего сказать, и я это говорю, и это поэзия, какая мне нужна» («I have nothing to say and I am saying it and that is poetry as I need it») [2, р. 109]. Лекция включает воспоминания, размышления, случаи, но не они главное: главное — описание прохождения самой

структуры: «Сейчас мы в начале третьего раздела четвертой большой части... А теперь...» и гипнотически усиленная повтори-ми идея прихода «в ничто».

Метод случайных действий привел Кейджа к еще более радикальной идее — неде-

терминированности (indeterminacy), предполагающей разные звуковые реализации одной партитуры. Непредсказуемость конечного результата, по Кейджу, воплощала буддистскую идею неустойчивости и изменчивости бытия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Cage J.* Julliard Lecture // *Cage J.* A Year from Monday: New Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967. P. 95–111.
2. *Cage J.* Lecture on Nothing // *Cage J.* Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. P. 109–127.
3. *Cage J.* Lecture on Something // *Cage J.* Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961. P. 128–145.
4. *Kostelanetz R.* John Cage (ex)plain(ed). New York: Schirmer Books, 1996. 194 p.
5. *Patterson D. W.* Cage and Asia: history and sources // The Cambridge Companion to John Cage / Ed. by D. Nicholls. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2002. P. 41–59.
6. *Taruskin R.* The Oxford History of Western Music. In 6 Vol. Oxford, New York: Oxford University Press, 2005. Vol. 5 (The Late Twentieth Century). 586 p.