

ДЖОН КЕЙДЖ ТИШИНА



AF 245

246

247

248



AF 249

250

251

252



AF 253

254

255

256



AF 257

258

259

260



AF 261

262

263

Джон КЕЙДЖ
ТИШИНА



264

265 AF

266

267



AF 268

269

270

271

БМК

Джон КЕЙДЖ

**БИБЛИОТЕКА
МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА
ГЕРМАНА ТИТОВА**

Джон КЕЙДЖ

ТИШИНА
лекции и статьи

Вологда 2012

Выражаем особую благодарность за помощь в работе, советы и дружеское участие Сергею Бугаеву-Африке, Сергею Летову, Олесе Туркиной и Виталию Пацюкову.

Благодарим Государственный центр современного искусства за предоставленные фотографии работ и партитур.

Фотографии на обложке из архива Сергея Бугаева-Африки.

ISBN 978-5-91967-077-3

- © Wesleyan University Press, 2011
- © Григорий Дурново, перевод, комментарии, 2012
- © Виктор Коган, перевод, комментарии, 2012
- © Елизавета Миллер, перевод, комментарии, 2012
- © Марина Переверзева, составление, перевод, комментарии, 2012
- © Михаил Сапонов, перевод, комментарии, 2012
- © Ирина Северина, редакция переводов, 2012
- © Дмитрий Ухов, перевод, комментарии, 2012
- © Мария Фадеева, перевод, комментарии, 2012
- © Елена Мостовая, фотографии, 1988
- © Мария Сумнина, макет, обложка, 2012
- © Библиотека Московского Концептуализма Германа Титова, издание на русском языке, 2012

ПРЕДИСЛОВИЕ

В течение двадцати лет я писал статьи и читал лекции. Многие из них необычны по форме (в особенности это относится к лекциям), поскольку я использовал в них методы композиции, подобные моей музыкальной технике письма. Часто моим намерением было сказать то, что было необходимо, таким способом, который проиллюстрировал бы сказанное, который, возможно, позволил бы слушателю пережить это, а не просто услышать об этом. Будучи поглощенным разными видами деятельности, я пытаюсь включиться в каждый аспект, сконцентрировавшись на одном из них или нескольких.

Так было, когда я приблизительно в 1949 году читал свою *Лекцию о Ничто* в Artists' Club на Восьмой Стрит в Нью-Йорке (этот Клуб художников, основанный Робертом Мазервеллом¹, предшествовал популярному клубу, учрежденному Филипом Павиа², Биллом де Кунигом³ и другими). *Лекция о Ничто* была написана в той же самой ритмической структуре, что и мои музыкальные произведения того времени (*Сонаты и интерлюдии*, *Три танца* и т. д.). Один из структурных разделов представлял собой четырнадцатикратное повторение отдельной страницы с рефреном: «Если кому-нибудь хочется спать, пусть спит». Мне помнится, как посередине лекции встала Джина Рейнал, закричала, а потом, пока я продолжал говорить, заявила: «Джон, я горячо люблю тебя, но больше не могу вынести и минуты». Затем она вы-

1 Роберт Мазервелл (1915–1991) – американский художник, один из лидеров и теоретиков абстрактного экспрессионизма (термин критика Р. Коутса, 1946) – направления в американской живописи середины века, представители которого использовали «технику автоматического письма» – спонтанного разбрызгивания краски по холсту для получения многослойного коллажа мазков или плотной сети линий. Отсюда название «живопись действия». Мазервелл тяготел к сюрреализму, символизму и коллажу. Для его работ характерны сдержанные цвета и крупные фигуры неопределенной формы. В 1948 году совместно с Б. Ньюменом и М. Ротко в Нью-Йорке основал авангардистский Artists' Club.

2 Филип Павиа (1911–2005) – американский скульптор-абстракционист, автор известного бронзового ассамбляжа под названием *Мартовские иды*, больше трех десятилетий стоявшего в разных местах в Нью-Йорке, соучредитель Artists' Club, открытого осенью 1949 года. Это была свободная ассоциация художников-авангардистов, в которую входили В. де Кунинг, Б. Ньюмен, Р. Мазервелл и Л. Каstellи. Проводил в Клубе публичные обсуждения работ и лекций, в том числе Дж. Кэмпбелла и Дж. Кейджа.

3 Виллем де Кунинг (1904–1997) – американский художник и скульптор, наряду с Дж. Поллоком крупнейший представитель абстрактного экспрессионизма. Писал полуабстрактные фигуры энергичными «мазками-ударами», неопределенные формы которых были открыты для множества трактовок. Позднее работы наполнились пейзажными мотивами и декоративностью. В 1948 году вместе с Кейджем де Кунигом преподавал в колледже *Black Mountain*.

шла из зала. Позднее, когда мне задавали вопросы, я дал один из предварительно подготовленных ответов на поставленный вопрос. Это было отражением моего погружения в дзен-буддизм.

В 1952 году в колледже *Black Mountain*⁴ я организовал событие, соединившее показ картин Боба Раушенберга⁵, танцевальной постановки Мерса Каннингема⁶, кинофильмов, слайдов, включение фонограмм, радиоприемников, чтение стихов Чарльза Олсона⁷ и М. К. Ричардс⁸, декламируемых с вершин лестниц, и игру пианиста Дэвида Тюдора⁹ одновременно с чтением моей *Джужьярдской лекции*, которая заканчивалась словами: «Пьеса струны, заката, любых действий». Слушатели сидели в центре всей этой акции. Позднее тем же летом, отдыхая в Новой Англии, я посетил первую синагогу Америки, обнаружив, что приход там располагался точно так же, как была рассажена публика в *Black Mountain*.

Оглядываясь назад, я осознаю, что интерес к поэзии проявился у меня рано. В Колледже Помоны, отвечая на вопросы о поэтах *Озерной школы*¹⁰, я написал в

4 Колледж *Black Mountain* (по названию гор на западе штата Северная Каролина) был основан группой авангардных поэтов, художников, музыкантов, танцоров (1933–1956), которые экспериментировали в области размера, слога, формы стиха и других видов искусства.

5 Роберт Раушенберг (1925–2008) – художник-абстракционист, дизайнер, представитель абстракционизма и поп-арта. Работал в жанре «реди-мейд», коллажа и «комбинированной живописи», когда в картинах, написанных маслом, используются объемные «найденные предметы» и объекты окружающей среды.

6 Мерс Каннингем (1919–2010) – танцовщик и хореограф, новатор танца модерн, развивавший эстетику дадаизма, абстракционизма, сюрреализма и других направлений. В 1952 году основал собственную компанию, работающую до сих пор. В качестве хореографических элементов он вводил необычные, в том числе произвольные телодвижения и жесты человека, разработал «хореографическую алеаторику», когда созданные хореографом и выученные исполнителем движения свободно комбинируются, переставляются и повторяются в танцевальном спектакле. Первые работы Каннингема были связаны с музыкой Кейджа, затем он ставил спектакли также на музыку К. Вулфа, Э. Брауна, М. Фелдмана, Г. Маммы, Д. Бермана, П. Шеффера, П. Анри и проводил собственные хэппенинги и перформансы.

7 Чарльз Олсон (1910–1970) – поэт и литературовед, оказавший влияние на американскую поэзию 1950-х годов, ректор колледжа *Black Mountain* (1951–1956). Отказавшись от традиционных стихотворных форм, применял новые принципы организации слова и особую систему дыхания и фразировки, которая позволяла достичь сильного эмоционального и музыкального воздействия поэтической формы.

8 Мэри Кэролин Ричардс (1916–1999) – американская поэтесса, художница по керамике, автор переводов, эссе и поэм; в колледже *Black Mountain* преподавала литературу (1945–1950).

9 Дэвид Тюдор (1926–1996) – пианист, органист и композитор, исполнявший музыку современных композиторов США и Европы, с 1940 года близкий друг и коллега Кейджа, осуществивший с ним несколько европейских и мировых концертных турне. С 1953 года сам писал музыку к постановкам *Танцевальной компании Каннингема*. В 1960-е годы Тюдор и Кейдж совместно работали над электронной музыкой, хэппенингами и мультимедийными перформансами.

10 Поэты *Озерной школы* – Уильям Уордсворт (1770–1850), Сэмюэл Тейлор Кольридж (1772–1834), Роберт Саути (1774–1843), жившие в начале XIX века на северо-западе Англии в так называемом *Озерном крае*, живописном районе гор и озер, в котором они черпали вдохновение и который воспевали в своих поэмах.

стиле Гертруды Стайн¹¹ – бессвязно и с многократными повторами. И получил «А» (*высший балл – ред.*). Во второй раз сделать то же самое мне не удалось. Позже в *Лекцию о Ничто* вошло больше дюжины написанных нетрадиционным образом фрагментов, включая те, что были созданы посредством случайных действий, и тот, что в большей степени представлял собой ряд вопросов, оставшихся без ответа. Когда М. К. Ричардс предложила, почему бы мне однажды не прочесть обычную информативную лекцию, добавив, что это было бы более шокирующим событием, чем другие, я сказал: «Я читаю лекции не ради того, чтобы поразить людей, а лишь из потребности в поэзии».

Как мне кажется, поэзия отличается от прозы хотя бы тем, что она так или иначе оформлена. Это поэзия не из-за ее содержания или двусмысленности, а из-за того, что она включает музыкальные элементы (время, звук), введенные в мир слов. В результате традиционная информация, вне зависимости от того, насколько она скучна (например, индийские сутры¹² и шастры¹³), передана средствами поэзии. Так ее легче воспринимать. После этих строк уместно вспомнить о Карле Шапиро¹⁴, написавшем свое *Эссе о рифме* в поэзии.

Отдавая оформленные таким образом лекции в печать, я столкнулся с определенными проблемами, и некоторые найденные решения стали компромиссом между желаемым и практически выполнимым. Один из примеров – лекция *Куда мы идем? и что мы делаем?* В этом и в других случаях во введении объясняется, как именно нужно произносить тексты.

Конечно, не все эти тексты необычны по форме. Некоторые из них записаны как оформленный текст, то есть предназначены скорее для чтения, чем для устной декламации. Другие были созданы и представлены как обычные ин-

11 Гертруда Стайн (1847–1946) – писательница, поэтесса, экспериментировавшая с литературными формами и повлиявшая на творчество многих поколений американских писателей и поэтов (Хемингуэй, Фицджеральд, Каммингс). Стайн стремилась обогатить выразительные возможности литературы путем отказа от традиционных художественных приемов и свести изложение к вербальной картине или ландшафту в «продолженном настоящем» путем многократных повторов слов и фраз, усиливающих экспрессию языка. Нередко в ее стихах слова существовали вне связи друг с другом и предметами реальной действительности; такой стиль Стайн часто сравнивали с кубизмом в живописи.

12 Сутра (санскр. «нить») – в древнеиндийской литературе лаконичное высказывание, афоризм или притча, связанная с религиозно-философским учением. В буддизме сутра построена в форме беседы Будды или мастера с учениками, в которой также излагались основы учения.

13 Шастра (санскр. «призыв, гимн, меч, нож, оружие») – в буддизме пояснительный текст, комментарий к сутре; в более широком смысле – знание о каком-либо предмете или области науки, например, умение владеть каким-либо видом оружия.

14 Карл Шапиро (1913–2000) – американский поэт, публицист и редактор, обладатель Пулицеровской премии за сборник *Письмо с фронта* (1944), автор многочисленных поэтических сборников и литературно-критической прозы, в том числе *Эссе о рифме* (1945), *В защиту невежества* (1960) и *Крушение поэзии* (1975).

формационные лекции (и поэтому не шокировали слушателей, насколько я могу полагать).

Сборник включает не все, что мной написано, и отражает не все то, что меня интересовало и продолжает интересовать.

После посещения моих концертов или лекций одни критики часто восклицают: «Это дадаизм!» Другие сожалеют о моем увлечении дзен-буддизмом. Одна из ярчайших когда-либо мною слышанных лекций была прочитана Нэнси Уилсон Росс¹⁵ в *Cornish School*¹⁶ в Сиэтле. Она называлась *Дзен-буддизм и дадаизм*. Между ними можно обнаружить связь, но ни дадаизм, ни дзен-буддизм не являются некой застывшей реальностью. Они меняются, причем очень разными способами, в разных точках мира и в разное время вдохновляют на поступки. Каким дадаизм был в 1920-х годах, таким он предстает и сейчас, за исключением работ Марселя Дюшана¹⁷, беспристрастного искусства. Мне не хотелось бы за все, что я делаю, возлагать вину на дзен-буддизм, хотя я не уверен в том, что без знакомства с ним (состоявшегося на лекциях Алана Уотса¹⁸, Д. Т. Судзуки¹⁹ и в результате изучения литературы) делал бы то, что делаю. Мне говорили, что Алан Уотс сомневался насчет связей моего творчества с дзен-буддизмом. Я упоминаю это для того, чтобы освободить дзен-буддизм от какой-либо ответственности за мои действия. Однако я продолжу их совершать. Я часто замечаю, что теперь дадаизм содержит в себе пространство и пустоту, которых раньше не было. Разве то, что мы видим в наши дни, в Америке середины столетия – это дзен-буддизм?

15 Нэнси Уилсон Росс (1901–1986) – американская писательница-новеллистка, исследовательница дзен-буддизма, автор нескольких книг о буддизме и дадаизме, преподавала в *Cornish School* в 1930-е годы.

16 В *Cornish School* студентов обучали всем видам искусства, какие только можно было охватить. Это учебное заведение привлекало многих ведущих авангардных художников США: там преподавали крупные живописцы, хореографы, поэты.

17 Марсель Дюшан (1887–1968) – американский художник-дадаист и сюрреалист. Положил начало жанру «реди-мейд» с его концепцией «вещи» – предмета промышленного изготовления или объекта окружающей среды, становящегося предметом искусства. «Реди-мейд» как жанр представляет собой композицию из «найденных предметов». Идеи Дюшана получили развитие в хэппенингах, коллажах, ассамбляжах и инсталляциях, течениях *Fluxus*, поп-арт и концептуализм.

18 Алан Уилсон Уотс (1915–1973) – британский философ, писатель, исследователь и популяризатор восточной философии на Западе. Переехал в США в 1938 году и начал изучать дзен-буддизм, позднее получил степень мастера теологии. В 1950 году стал членом *Американской академии азиатских исследований*.

19 Дайсэцу Тэйтaro Судзуки (1870–1966) – японский буддолог, профессор философии дзен-буддизма в Университете Отаки в городе Киото, читал лекции в ряде университетов Америки и Европы, автор нескольких книг о дзен-буддизме и переводов текстов с санскрита и японского на английский язык.

Я благодарен Ричарду К. Уинслоу²⁰, композитору, чьи методы сочинения отличаются от моих, который, несмотря на это, семь лет назад, будучи профессором музыки в Уэслианском университете, включил в концерт меня и Дэвида Тюдора, и в то время, когда мы прогуливались, без предупреждения познакомил со своей привычкой вдруг тихо запевать. С тех пор он дважды приглашал нас в Уэслианский университет, даже если наши программы были только для ударных инструментов и включали шум и тишину, а художественные взгляды – весьма неакадемическими и анархическими. Он помог мне получить грант в Уэслианском центре последипломного образования, где я прекрасно провел последний учебный год, несмотря на кондиционирование воздуха. Кроме того, он предложил издательству университета опубликовать эту книгу. Читатель может счесть такую поддержку необоснованной, но он, во всяком случае, должен, как и я, восхититься смелостью и доброжелательностью Уинслоу.

Дж. К.
Июнь 1961

Перевод и комментарии Марины Перверзевой

²⁰ Ричард Уинслоу (р. 1917) – американский композитор и дирижер, преподававший в Уэслианском университете в 1940–1980-х годах, где он создал курс мировой музыки, вдохновленный кейджевскими идеями, а также приглашал композитора читать лекции и выступать на концертах в 1960–1970-х годах.

Следующий текст был написан для Джулиана Бека и Джудит Малина, директоров Живого театра, для буклета с программой их выступления в Театре Черри Лейн в Гринвич Виллидже, Нью-Йорк.

МАНИФЕСТ

написано
в ответ
на просьбу
придумать
манифест
о музыке, 1952



мгновенно

и непредсказуемо

ничего не свершается в процессе создания музыкальной пьесы
" " " " " " " " слушания " " "
" " " " " " " " исполнения " " "



теперь наши уши
в превосходном
состоянии

-- Джон КЕЙДЖ

ТИШИНА

Следующий текст был прочитан в виде лекции на встрече Ассоциации искусств Сиэтла, организованной Бонни Берд²¹ в 1937 году. Он был издан в брошюре к выпущенной Джорджем Авакяном²² записи концерта, посвященного 25-летию моей творческой деятельности и прошедшего в Таун Холле в Нью-Йорке в 1958 году.

БУДУЩЕЕ МУЗЫКИ: КРЕДО

Я ВЕРЮ, ЧТО ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ШУМА²³

Где бы мы ни были, что бы мы ни слышали, это в основном шум. Когда мы игнорируем их, они беспокоят нас. Когда мы слушаем их, они восхищают нас. Гул грузовика на скорости пятьдесят миль в час. Помехи между радиостанциями. Дождь. Мы хотим завладеть этими шумами, контролировать их и использовать – не как акустические эффекты, а как музыкальные инструменты. В каждой киностудии есть коллекция «звуковых эффектов», записываемых на киноленту. Благодаря фильмофонографу²⁴, теперь стало возможным контролировать громкость и высоту любого из этих звуков и исполнять их с таким ритмом, который находится в пределах и за пределами нашего воображения. Имея четыре фильмофонографа, мы можем сочинить и исполнить четвертную ноту посредством работающего мотора, струи воздуха, удара сердца и оползня.

ПРИ СОЗДАНИИ МУЗЫКИ

21 Бонни Берд (1914–1995) – американская танцовщица стиля модерн, член *Танцевальной компании Марты Грэм*, одна из ведущих исполнительниц и преподавателей техники Грэм, руководитель хореографического факультета *Корнуоллской школы искусств* в Сиэтле. Одним из ее учеников был Мерс Каннингем.

22 Джордж Авакян (р. 1919) – американский продюсер армянского происхождения, выпустивший первые в мире долгоиграющие пластинки фирмы *Columbia Records*, организовавший концерты Б. Гудмена, Л. Армстронга, М. Дэвиса и других, удостоенный премии *Грэмми*.

23 Здесь и далее Кейдж пользуется приемом «разорванных предложений», выделяя их фрагменты в текстовом пространстве посредством различных шрифтов. В данном случае каждый такой фрагмент комментируется ниже.

24 Фильмофонограф – аппарат, применявшийся в кинематографии, воспроизводящий звуки, записанные и графически отображаемые на пленке. Фотооптическая запись звука позволяла увидеть графическое изображение звуковых волн, трансформируя которые можно было изменить звук.

Если слово «музыка» священо и ограничено применением инструментов XVIII и XIX веков, мы можем заменить его более многозначительным термином «организация звука».

БУДЕТ ПРОДОЛЖАТЬСЯ И РАСШИРЯТЬСЯ, ПОКА МЫ НЕ ПРИДЕМ К МУЗЫКЕ, ВОСПРОИЗВЕДЕННОЙ С ПОМОЩЬЮ ЭЛЕКТРИЧЕСКИХ ИНСТРУМЕНТОВ,

Большинство изобретателей электронных музыкальных инструментов пытались имитировать инструменты XVIII и XIX веков, так же как ранние автомобильные дизайнеры – копировать кареты. Новакорд²⁵ и соловокс²⁶ служат примерами такого желания скорее имитировать прошлое, чем конструировать будущее. Когда Термен²⁷ создал инструмент (*терменвокс – ред.*) с совершенно новыми возможностями, терменвоксисты старались сблизить его звучание со звучанием какого-либо привычного инструмента, играя на нем шедевры прошлого приторно сладким вибрато с большим трудом. А между тем инструмент способен воспроизводить широкий диапазон разных звуков путем вращения диска²⁸. Терменвоксисты же действуют как цензоры, извлекая только то, что, по их мнению, нравится публике. Нас оградили от новых звуковых экспериментов.

Особая функция электронных инструментов будет состоять в том, чтобы обеспечить полный контроль обертоновой структуры музыкальных звуков (как противоположности шумам) и сделать доступными звуки любой высоты, громкости и длительности.

25 Новакорд – электронный музыкальный инструмент, изобретенный Дж. Ханертом, С. Уильямсом и Л. Хаммондом и сконструированный в 1939 году в компании Хаммонда. В 1930-м году Хаммонд основал свою компанию по производству электронных инструментов и начал широкое производство органов. Новакорд, первый коммерческий полифонический синтезатор, был впервые представлен публике на Всемирной выставке в Нью-Йорке (1939), но в 1942 году его сняли с производства.

26 Соловокс – один из ранних электронных клавишных инструментов, разработанных в 1940-е годы А. Янгом, инженером компании Хаммонда. Соловоксы производились в США с 1940 по 1948 год. Они представляли собой монофонические клавишные инструменты, предназначенные для сопровождения сольных партий разными тембрами. Инструмент включал трехоктавную клавиатуру на выдвинутой платформе, рычаг управления громкостью, звуковой генератор в отдельном ящике, осциллятор и громкоговоритель. Соловокс был способен создать эффект вибрато, охватывал диапазоны сопрано, контральто, тенора и баса.

27 Лев Термен (1896–1993) – русский инженер, изобретатель электронного музыкального инструмента терменвокса (1920) и других электротехнических устройств. С 1928 по 1938 год Термен жил и работал в США, где общался с Дж. Гершвиным, М. Равелем, Ч. Чаплиным, А. Эйнштейном, Дж. Рокфеллером. С 1964 по 1967 год работал в лаборатории Московской консерватории.

28 Возможно, под «вращением диска» имеется в виду настройка инструмента.

КОТОРЫЕ ПОЗВОЛЯТ ИСПОЛЬЗОВАТЬ В МУЗЫКЕ ВСЕ ЗВУКИ, КОТОРЫЕ ТОЛЬКО МОГУТ БЫТЬ УСЛЫШАНЫ. БУДУТ ИССЛЕДОВАНЫ ФОТОЭЛЕКТРИЧЕСКИЕ, КИНО- И МЕХАНИЧЕСКИЕ СРЕДСТВА ДЛЯ СИНТЕТИЧЕСКОГО

Теперь композиторы могут создавать музыку сразу, без посреднической помощи исполнителей. Будет слышен любой рисунок, достаточное количество раз повторенный на звуковой дорожке. Двести восемьдесят оборотов в секунду на звуковой дорожке произведут один звук, тогда как портрет Бетховена, повторенный на звуковой дорожке пятьдесят раз в секунду, будет иметь не только разные высоты, но и разное звуковое качество.

ВОСПРОИЗВЕДЕНИЯ МУЗЫКИ. ЕСЛИ В ПРОШЛОМ ПРОВОДИЛОСЬ РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ ДИССОНАНСОМ И КОНСОНАНСОМ, ТО В БЛИЖАЙШЕМ БУДУЩЕМ ОНО БУДЕТ ПРОВОДИТЬСЯ МЕЖДУ ШУМОМ И ТАК НАЗЫВАЕМЫМИ МУЗЫКАЛЬНЫМИ ЗВУКАМИ.

СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ, В ОСНОВНОМ ТЕ, ЧТО БАЗИРУЮТСЯ НА ГАРМОНИИ И ЕЕ СИСТЕМЕ ВЗАИМОСВЯЗЕЙ МЕЖДУ ЗВУКАМИ, СТАНУТ НЕДОСТАТОЧНЫМИ ДЛЯ АВТОРОВ, КОТОРЫЕ БУДУТ ИМЕТЬ ДЕЛО С ЕДИНЫМ ПРОСТРАНСТВОМ ЗВУКОВ.

Композитор (организатор звуков) будет иметь дело не только с единым пространством звуков, но также с единым пространством времени. «Кадр» или доля секунды, вероятно, станет базовой единицей в измерении времени, как это уже принято в технике фильмопроизводства. Ни один ритм не останется неподвластным композитору.

БУДУТ НАЙДЕНЫ НОВЫЕ МЕТОДЫ, ИМЕЮЩИЕ ОПРЕДЕЛЕННОЕ ОТНОШЕНИЕ К ДВЕНАДЦАТИТОНОВОЙ СИСТЕМЕ ШЁНБЕРГА²⁹,

Метод Шёнберга назначает каждому элементу в группе равных элементов его функцию по отношению к группе. (Гармония назначает каждому элементу в группе неравных элементов его функцию по отношению к основному или самому важному в группе элементу.) Метод Шёнберга подобен обществу, в котором акцент ставится на группе и интеграции индивидуума в группу.

29 Арнольд Шёнберг (1874–1951) – австрийский композитор, теоретик, педагог, представитель нововенской школы в музыке, ему принадлежат не только множество музыкальных произведений в самых разных жанрах, но и фундаментальные исследования в области гармонии и формообразования. Ему были близки художественно-эстетические принципы экспрессионизма, традиции австрийской и немецкой музыки. Работал в областях тональной, серийной и несерийной 12-тоновой техник.

И СОВРЕМЕННЫЕ МЕТОДЫ СОЗДАНИЯ МУЗЫКИ ДЛЯ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Музыка для ударных – это современный переход от музыки, находящейся под влиянием клавишных инструментов, к музыке будущего, охватывающей все звуки. Для автора музыки для ударных приемлем любой звук; он исследует забытое академическим искусством «немузыкальное» пространство звуков в той степени, в которой это можно сделать вручную.

Методы создания музыки для ударных инструментов имеют своей целью ритмическую структуру композиции. Как только эти методы кристаллизуются в один или несколько широко распространенных методов, появятся возможности для групповых импровизаций не записанной, но значимой для культуры музыки. Это уже давно имеет место в восточных культурах и горячем джазе (hot jazz).

И ЛЮБЫЕ ДРУГИЕ МЕТОДЫ, НЕЗАВИСИМЫЕ ОТ КОНЦЕПЦИИ ОСНОВНОГО ТОНА.

ТОЛЬКО
ПРИНЦИП ФОРМЫ СОХРАНИТ НАШУ НЕИЗМЕННУЮ СВЯЗЬ С ПРОШЛЫМ. ХОТЯ КРУПНАЯ ФОРМА – В ОДНО ВРЕМЯ ЭТО БЫЛА ФУГА, В ДРУГОЕ СОНАТА – УЖЕ НЕ БУДЕТ ТАКОЙ, КАКОЙ ОНА БЫЛА В ПРОШЛОМ, И БУДЕТ СООТНОСИТЬСЯ С ПРЕЖНИМИ РАЗНОВИДНОСТЯМИ ФОРМ ТАК ЖЕ, КАК ОНИ СООТНОСИЛИСЬ ДРУГ С ДРУГОМ:

Прежде чем это произойдет, должны быть учреждены центры экспериментальной музыки. В этих центрах должны быть доступны новые материалы, осцилляторы, проигрыватели, генераторы, средства усиления тихих звуков, фильмофонографы и т.д. В процессе сочинения музыки композиторы будут использовать средства XX века. Представление результатов. Организация звуков для сверхмузыкальных целей (театр, танец, радио, кино).

ЧЕРЕЗ ПРИНЦИП ОРГАНИЗАЦИИ ИЛИ ПРИСУЩУЮ КАЖДОМУ ЧЕЛОВЕКУ СПОСОБНОСТЬ ДУМАТЬ.

.....

Была среда. Я учился в шестом классе. Я случайно услышал, как отец сказал матери: «Будь готова, в субботу мы едем в Новую Зеландию». Я подготовился. Прочел все, что мог найти в школьной библиотеке о Но-

вой Зеландии. Наступила суббота. О задуманном даже не вспомнили ни в тот день, ни в какой-либо другой.

М. К. Ричардс пошла на спектакль Большого театра. Она была восхищена балетом. Она сказала: «Важно не то, что они танцуют, а та страсть, с которой они это делают». Я сказал: «Да, сочинение, исполнение и прослушивание или просмотр – действительно, разные вещи. Они практически не имеют никакого отношения друг к другу». Однажды я сказал ей, что был в доме на Риверсайд Драйв, куда пригласили людей для участия в службе дзен, проводимой японцем Роши. Он совершил ритуал, разложил лепестки роз и все такое. Затем подали чай с рисовым печеньем. А потом хозяйка и ее муж скверно исполнили фрагменты из третьесортной итальянской оперы, играя на расстроенном фортепиано и напевая резким голосом. Я смутился и взглянул на Роши, чтобы посмотреть, как он это воспримет. Выражение его лица было абсолютно блаженным.

Один молодой человек из Японии сделал все возможное для того, чтобы поехать на далекий остров и в течение трех лет изучать дзен-буддизм у признанного Учителя. По окончании этого периода, не получив никакого удовлетворения от занятий, он пришел к Учителю и сообщил о своем отъезде. Учитель сказал: «Вы были здесь три года. Почему бы вам не остаться еще на три месяца?». Ученик согласился, но по истечении этих трех месяцев он все еще чувствовал, что не достиг успеха. Когда он снова сказал Учителю, что уезжает, тот ответил: «Вы пробыли здесь три года и три месяца. Оставайтесь еще на три недели». Ученик остался, но безрезультатно. Когда он сказал Учителю, что абсолютно ничего не произошло, тот ответил: «Вы были здесь три года, три месяца и три недели. Оставайтесь еще на три дня и если после этого вы не достигнете просветления, совершите самоубийство». На второй день молодой человек достиг просветления.

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Следующее заявление прозвучало на собрании Национальной ассоциации преподавателей музыки, состоявшемся в Чикаго зимой 1957 года. Текст был напечатан в брошюре к выпущенной Джорджем Авакяном звукозаписи концерта, посвященного 25-летию моей творческой деятельности, прошедшего в Таун Холле в Нью-Йорке в 1958 году.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА

Раньше я возражал, когда кто-то называл экспериментальной ту музыку, с которой я связан. Мне казалось, что композиторы знают, что делают, и если эксперименты проводятся, то происходит это до того, как заканчивается работа над произведением, – так же, как эскизы делаются перед написанием картины, а репетиции устраиваются перед концертами. Но затем, подумав над этим вопросом, я понял, что между созданием и прослушиванием музыкальной пьесы есть существенная разница. Если автор знает свое произведение подобно тому, как лесник знает тропинку, по которой ходил много раз, то слушатель сталкивается с тем же сочинением, как с неким растением, которое он никогда не видел в лесу.

Сейчас другие времена, музыка изменилась, и я больше не возражаю против слова «экспериментальный». По сути, я использую его по отношению ко всей музыке, которая мне особенно интересна и которой я предан, неважно, мной ли она написана или кем-то другим. Я стал слушателем, а музыка – тем, что нужно слушать. Многие отказываются называть новую музыку «экспериментальной». Вместо этого они либо решают проблему наполовину, считая ее «спорной», либо заходят слишком далеко, сомневаясь, музыка ли это вообще.

Дело в том, что в новой музыке нет ничего, кроме звуков, как записанных, так и не записанных. Не зафиксированные в нотах звуки появляются в сочинении в моменты тишины, открывающей шумам окружающей среды путь к музыке. Такая открытость характерна для современной скульптуры и архитектуры. В стеклянных домах Миса ван дер Роз³⁰ отражается окружающая их среда, и в зависимости от условий перед взором предстают облака, деревья и трава. И если рассматривать конструкции из проволоки Ричарда Липпольда, в любом случае

³⁰ Мис ван дер Роз (1886–1969) – немецкий архитектор, представитель модернизма и «интернационального стиля», использовавший свободную планировку, когда внутри жилого дома можно создать квартиры или комнаты разного размера и формы посредством деления пространства подвижными перегородками.

один человек увидит в этой сети проволоки не то, что другие, даже если все они окажутся там в одно и то же время. Нет пустого пространства или незаполненного времени. Всегда есть, на что посмотреть и что послушать. В действительности, как бы мы ни старались, нам не удастся создать абсолютную тишину. В инженерии для определенных целей необходимо достичь предельно возможной тишины. Такое помещение называется звукоизолированной камерой, комнатой без эха, шесть стен которой сделаны из особого материала. Несколько лет назад я вошел в такую комнату в Гарвардском университете и услышал два звука – высокий и низкий. Когда я описал их дежурному инженеру, тот сообщил мне, что высокий возник в результате функционирования моей нервной системы, а низкий – циркуляции крови. Эти звуки будут длиться до тех пор, пока я не умру. Они будут существовать и после моей смерти. О будущем музыки можно не беспокоиться.

Однако такая уверенность возникнет лишь в том случае, если человек предпочтет не те звуки, которые появляются в зависимости от наших намерений, а те, которые возникают сами по себе. Это поворот психологический и поначалу кажется, что он означает отказ от всего, что принадлежит человечеству, а для музыкантов – от музыки. Но этот психологический поворот ведет к миру природы, где постепенно или неожиданно станет очевидно, что человечество и природа сосуществуют в мире неотделимо друг от друга, и ничто не теряешь, когда от всего отказываешься. На самом деле все только приобретаешь. Что касается музыки, то ее могут составить любые звуки – в любой комбинации и последовательности.

И вот поразительное совпадение, что именно сейчас появились технические возможности для воспроизведения такой свободно выстраиваемой музыки. Когда к концу Второй мировой войны союзники вошли в Германию, то обнаружили, что магнитный способ записи звука был значительно усовершенствован. Сначала во Франции, в сочинениях Пьера Шеффера³¹, затем в Германии, Италии, Японии и, вероятно, в других странах, о которых мне неизвестно, магнитофонная лента использовалась не только для записи исполняемой музыки, но и для создания новой. При наличии по меньшей мере двух магнитофонов и дискового записывающего устройства возможны следующие операции: 1) однократная запись любого звука; 2) перезапись, в процессе которой с помощью фильтров и каналов можно изменить характеристики записанного звука; 3) смешение электронным способом (комбинирование на третьем устройстве звуков,

31 Пьер Анри Мари Шеффер (1910–1995) – французский композитор, инженер-акустик, музыковед, работавший в области электронной и записанной на магнитную ленту музыки, создатель конкретной музыки – композиции, включающей записанные на ленту и обработанные с помощью техники шумы окружающей среды.

воспроизводимых на первых двух), позволяющее сочетать любое количество звуков; 4) обычное склеивание встык, дающее возможность соединить любые звуки, а если разрезание ленты происходит особым образом, то оно, как и перезапись, приводит к изменениям любого или всех изначальных физических характеристик. Благодаря этим возможностям сложилась ситуация практически тотального звукового пространства, пределы которого ограничены лишь слуховыми возможностями, и местоположение отдельного звука в этом пространстве зависит от пяти детерминант: частоты колебания или высоты, амплитуды или громкости, обертоновой структуры или тембра, длительности и морфологии (как звук начинается, продолжается и прекращается). При изменении любой из этих детерминант меняется и положение звука в звуковом пространстве. Любой звук в любой точке этого тотального звукового пространства может перейти к любому звуку в любой другой точке. Но эти возможности дают преимущество лишь тогда, когда человек готов радикально изменить свои музыкальные пристрастия. Когда он может наслаждаться созерцанием образов, физически не перемещаясь на дальние расстояния, что имеют обыкновение называть «телевидением», – если он готов остаться дома вместо того, чтобы пойти в театр. Или может полететь, если готов отказаться от ходьбы.

Параметры музыки – это звукоряды, лады, теории контрапункта и гармонии, а также учение о тембрах (отдельно или в комбинации с ограниченным количеством приемов извлечения звука). Говоря математическим языком, все это связано с областью дискретных шагов. Они имеют сходство с ходьбой (в случае со звуковысотами – по дороге, выложенной из двенадцати камней). Такая осторожная «ходьба» не характерна для магнитофонной ленты с ее возможностями, где музыкальное действие или событие может произойти в любой момент, вдоль любой линии, кривой или чего-то другого, что есть в тотальном звуковом пространстве. В действительности мы технически подготовлены для расширения наших современных представлений о способах воздействия природы на искусство.

И снова есть два пути. Человек стоит перед выбором. Если он не хочет оставить свои попытки контролировать звуки, то может усложнять свою музыкальную технику для приближения к новым возможностям и представлениям. (Я использую слово «приближение», так как познающий разум никогда не сможет познать природу до конца.) Или, как говорилось раньше, может отказаться от желания контролировать звуки, освободить свой разум от музыки и начать искать способ позволить звукам быть самими собой, а не проводниками созданных человеком теорий или выразителями человеческих чувств.

Эта идея многим покажется опасной, но на поверку она не дает никакого повода для беспокойства. Слушание звуков, которые являются просто звуками, сразу же располагает мыслящий разум к размышлению, а знакомство

с природой постоянно пробуждает человеческие чувства. Разве горы невольно не вызывают у нас изумления? Не радуют выдры, плещущиеся в реке? Не страшит ночной лес? А льющийся дождь и поднимающийся туман не внушают нам любовь, связывающую небеса и землю? Разве не отталкивает разлагающаяся плоть? Не причиняет ли горе смерть того, кого мы любим? Есть ли что-то более героическое, чем маленькое растение, тянущееся к солнцу? Есть ли что-то более яростное, чем вспышка молнии и удар грома? Это моя реакция на природу, и она не обязательно будет совпадать с вашей. Эмоция проявляется у того, у кого она действительно есть. И звуки, когда им позволено быть самими собой, не требуют от тех, кто их слушает, воспринимать их бесчувственно. Ведь существует же противоположность бесчувственности – способность реагировать.

Новая музыка – новое слуховое восприятие. Никакой попытки понять то, что выражают звуки, так как если бы они что-то выражали, им бы придали форму слов. Только внимание к звуковому процессу.

Тот, кто увлечен сочинением экспериментальной музыки, ищет пути и средства самоустранения из создаваемого им звукового процесса. Некоторые используют случайные действия, заимствованные из древних источников, таких, как китайская *Книга перемен*, или современных, как, например, таблица случайных чисел, используемая физиками в научных целях. Или, по аналогии с психологическим тестом Роршаха³², это интерпретация дефектов на листе бумаги, что тоже может освободить музыку от чьей-либо памяти и воображения. Также могут быть использованы геометрические методы, допускающие совмещения в пространстве, меняющие исходное местоположение. Тотальное пространство возможностей условно делится на части, и внутри них могут быть указаны числа вместо реальных звуков, оставленных на выбор исполнителю или тому, кто склеивает ленту. В последнем случае композитор похож на создателя камеры, который позволяет делать фотографии кому-то другому.

Независимо от того, использует ли автор ленту или пишет для обычных инструментов, нынешнее состояние музыки отличается от того, что было до появления ленты. Оно тоже не должно вызывать тревогу, поскольку возникновение чего-то нового в силу самого факта не лишает своего места то, что уже было. Каждая вещь имеет свое собственное место, никогда не занимает место чего-то другого, и чем больше вещей, как говорится, тем лучше.

Следует упомянуть о некотором влиянии магнитофонной ленты на экспериментальную музыку. С тех пор как несколько дюймов ленты соответствует нескольким секундам звучания, все более обычным становится распределение нот в пространстве вместо записи их четвертными, половинными, шестнадцаты-

32 Герман Роршах (1884–1922) – швейцарский психиатр и психолог, создатель психодиагностического теста для исследования личности *Пятна Роршаха* (1921).

ми и т. д. Таким образом, местоположение ноты на странице будет соответствовать моменту ее появления во времени. Использование секундомера облегчает исполнение, и в результате образуется ритм, весьма отличающийся от цоканья лошадиных копыт и других регулярных ударов.

Раньше было невозможно при одновременном прогоне нескольких разных лент добиться абсолютной синхронности. Одних это обстоятельство привело к созданию ленты с несколькими дорожками и проигрывателей с соответствующим количеством головок, другие же – те, кто принял звуки, возникающие сами по себе, теперь понимают, что партитура, требующая особой согласованности в исполнении нескольких партий, не может быть точным воспроизведением действительности. Теперь они пишут не партитуры, а партии, которые могут комбинироваться любым невообразимым способом. Это означает, что каждое исполнение такой музыкальной пьесы уникально и так же интересно ее автору, как и другим слушателям. Здесь снова легко провести параллель с природой, поскольку даже среди листьев одного и того же дерева нет двух абсолютно похожих. В искусстве аналогом служит мобиль – скульптура с движущимися частями.

Само собой разумеется, что в новой музыке приветствуются диссонансы и шумы. А также доминантовый септаккорд, если он вдруг случайно появится.

Репетиции показали, что новая музыка (как для магнитофонной ленты, так и для инструментов) лучше воспринимается на слух, когда несколько громкоговорителей или исполнителей рассредоточены в пространстве, а не тесно сгруппированы. Этой музыке не свойственна гармоничность в привычном смысле слова, когда гармоническое качество зависит от особого соединения нескольких звуков. Здесь мы имеем дело с сосуществованием разных тонов, и центров их слияния множество – это уши слушателей, где бы они ни были. Перефразируя сказанное Бергсоном о беспорядке, эта дисгармония – просто гармония, к которой многие не привыкли.

Куда же мы идем? К театру. Этот вид искусства имеет больше сходства с природой, чем музыка. У нас есть не только уши, но и глаза, и мы должны использовать их до тех пор, пока живы.

Какова же цель написания музыки? Разумеется, человек имеет дело не с целями, а со звуками. Или вопрос должен получить парадоксальный ответ: целенаправленная бесцельность или бесцельная игра. Однако эта игра является утверждением жизни – не попыткой упорядочить хаос или усовершенствовать творение, а просто способом приблизиться к истинной жизни, которой мы живем и которая становится столь прекрасной, когда человек освобождается от своего разума и своих желаний и позволяет ей действовать самой по себе.

Когда Ксения и я приехали в Нью-Йорк из Чикаго, мы прибыли на автобусную станцию с двадцатью пятью центами в кармане. Мы планировали ненадолго остановиться у Пегги Гуггенхейм и Макса Эрнста. Когда мы встретились с Максом Эрнстом в Чикаго, он сказал: «Всякий раз, когда будете в Нью-Йорке, приезжайте к нам. У нас большой дом на Ист-Ривер». Я подошел к телефону-автомату на автобусной станции, опустил пятицентовую монету и набрал номер. Макс Эрнст взял трубку. Он не узнал моего голоса. В конце разговора он спросил: «Вы хотите пить?» Я ответил: «Да». Он предложил: «Хорошо, тогда приходите завтра на коктейли». Я вернулся к Ксении и рассказал ей, что произошло. Она предложила: «Позвони ему еще раз. У нас есть все, что можно получить, и нет ничего, что можно потерять». Я позвонил. Макс сказал: «О, так это вы! Мы ждали вас на неделе. Ваша комната готова. Приезжайте прямо сейчас».

Мой отец – изобретатель. В 1912 году его субмарина поставила мировой рекорд по пребыванию под водой. Работая, как это было раньше, на бензиновом двигателе, она оставляла пузырьки на поверхности воды, поэтому не использовалась во время Первой мировой войны. Отец говорит, что свою лучшую работу он делает, когда крепко спит. В Новой школе социальных исследований я объяснял, что идеи рождаются в голове, когда занимаешься каким-то скучным делом. Например, сочинение, именно за счет того, что процесс его становится скучным, стимулирует возникновение идей. Они летят в голову, как птицы. Именно это отец и имел в виду?

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Эта лекция под названием Экспериментальная музыка была впервые опубликована в Лондоне в июньском номере журнала The Score и в I. M. A. Magazine в 1955 году. Включение в статью диалога между строгим учителем и непросвещенным студентом и добавление слова «доктрина» к ее первоначальному названию связано с китайским буддийским трактатом Хуана Бо Учение Вселенского Разума³³.

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА: ДОКТРИНА

Иногда композиторы возражают против применения термина *экспериментальный* по отношению к их произведениям, поскольку считается, что любые проводимые эксперименты предшествуют действиям, в конце концов, предпринятым с определенностью, и эта определенность есть осмысление, использование, по сути, особым, пусть и нетрадиционным способом, и упорядочивание имеющихся в распоряжении элементов. Безусловно, эти возражения оправданы, но только тогда, когда, как в серийной музыке, остается проблема создания чего-то такого, где бы на масштабах, структуре и выразительности было сосредоточено все внимание. С другой стороны, когда внимание направлено на наблюдение и слуховое восприятие множества вещей одновременно, включая те, что непосредственно окружают нас (то есть становятся включенными, а не исключенными), исчезает проблема создания ясных и четких схем (как у туриста), и здесь слово «экспериментальный» уместно при условии, что оно понимается не как описание акта, который позднее можно оценить с точки зрения успеха и провала, а просто как акта, результат которого неизвестен. Что же тогда вообще следует определять?..

Вместо того, чтобы по неведению убеждать себя в том, что у звука есть явно выраженная противоположность – тишина и что длительность является характеристикой только звука, измеряемого в контексте тишины (следовательно, любая универсальная структура, включающая и звучание и тишину, должна быть основана не на высотной характеристике, как в западной традиции, а на длительности, что правильно), кто-то входит в звукоизолированную комнату, настолько бесшумную, насколько это было технически возможно в 1951 году, обнаруживает, что слышит два звука, не создаваемые им самим намеренно

³³ Книга *Учение Хуана Бо о Вселенском Разуме (The Huang Po Doctrine of Universal Mind)* в переводе Чу Чаня была опубликована в 1947 году Лондонским буддийским обществом. Работа Хуана Бо (ум. 850), известного Мастера дзен, включает краткое описание основных положений буддизма и учения дхьяны, также называемого чань или дзен.

(а возникающие из-за функционирования нервной системы и циркуляции крови), и ясно представляет себе, что ситуация не объективна (звук – тишина), а субъективна (только звуки), что одно преднамеренно, а другое (так называемая тишина) – непреднамеренно. Если здесь кто-то утверждает, что «не делает различий между намерением и не намерением», то исчезает разделение на субъект – объект, искусство – жизнь и так далее, происходит отождествление с материалом, и тогда действия соответствуют его природе, например:

Звук не рассматривает себя как мысль, как обязанность, как необходимость разъяснения другого звука и т. д.; у него нет времени ни для какого рассуждения – он занят выявлением собственных свойств: прежде, чем исчезнуть, он должен совершенно точно показать свою высоту, громкость, длительность, обертоновую структуру, определенную морфологию этих качеств и свою собственную.

Необходимый, уникальный, несведущий в истории и теории, находящийся за пределами воображения, в центре сферы без периферии, он беспрепятственно появляется и энергично распространяется. Невозможно избежать его воздействия. Он возникает не как один из серии дискретных шагов, но как движение из центра пространства во всех направлениях. Он сложно соотносится со всем остальным – звуками и незвуками, из которых последние, воспринимаемые не слухом, а иными приборами, действуют таким же образом.

Звук ничего не совершает; без него жизнь не продержалась бы и мгновения.

Имеет значение такое действие, которое театрально (музыки [необоснованного отделения слухового восприятия от других чувств] не существует), всеобъемлюще и намеренно бесцельно. Театр – это непрерывное становление того, что происходит; каждый человек находится в наилучшей точке для восприятия. Значимо такое событие (когда, просыпаясь утром, вы обнаруживаете в себе музыканта) (действие, искусство), которое может включать любое количество звуков (в том числе ни одного [оппозиций ноль – число и тишина – музыка не существует]). Таким образом, минимальным (см. выше) является число два.

Вы глухи (от природы, случайно, по желанию) или способны слышать (внешним слухом, барабанной перепонкой, внутренним слухом)?

Кроме слухового восприятия, существует склонность проводить различия, которая, кроме других своих ошибочных действий, плохо разделяет на части (абстракция), безрезультатно упрочивает то, что и так не претерпевает изменений («произведение»), и неумело защищает от прерывания (музей,

концертный зал) то, что происходит гибко, спонтанно, соединяясь с тем, что находится за пределами различий, что текуче (движется внутрь или наружу), наполнено всем (может появиться что бы то ни было, когда бы то ни было, откуда бы то ни было [роза, ноготь, созвездие, 485.73482 периода в секунду, кусок веревки]), взаимосвязано (это вы сами в той форме, которую приняли в тот момент), неопределенно (вы никогда не сможете даже самому себе дать удовлетворительное объяснение тому, что произошло).

В таком случае, в условиях множества возможностей, не применимо никакое сознательное действие, поскольку знание приводит к запрету всех возможностей и допускает лишь некоторые. С точки зрения реалиста неприемлемо такое действие, даже если оно осторожное, обнадеживающее и в целом проникающее в ситуацию. С другой стороны, реально *экспериментальное* действие, порожденное таким же пустым умом, каким он был до и каким останется после, так чтобы он учитывал какую бы то ни было возможность. Оно не приводит ни к приближениям, ни к ошибкам, к которым по своей природе должно приводить «сознательное» действие, ибо заранее невозможно предугадать всего того, что могло бы случиться; сознание воспринимает вещи абсолютно такими, какие они есть – на мгновение вовлеченными в бесконечную игру интерпретаций. Экспериментальная музыка...

Вопрос: ...в США, если можно. Расскажите поподробнее. Что вы можете сказать о ритме? Давайте договоримся, что это уже не вопрос повторения и изменения какой-либо фигуры.

Ответ: Нет необходимости договариваться об этом. Ритмические фигуры, повторения и изменения появятся и исчезнут. В целом ритм означает длительности любой протяженности, сосуществующие в любых состояниях в последовательности и одновременности. Одновременность изменяется наиболее естественно и непредсказуемо тогда, когда составляющие не зафиксированы в партитуре, когда они независимы друг от друга и когда ни в одном из исполнений в результате не возникают одни и те же длительности. Последовательность же наиболее естественна тогда, когда она не установлена (как в *Перекрестках* Мортон Фелдмана³⁴), но представлена в форме-ситуации, и когда вступления возможны в любой момент внутри заданного периода времени³⁵. Длительности

³⁴ Мортон Фелдман (1926–1987) – американский композитор экспериментального направления, тяготевший к эстетике минимализма. Писал музыку медитативного характера с тихими сонорными, длительно выдерживаемыми звучаниями, подолгу любясь красотой плавно, медленно и сокровенно перетекающих друг в друга созвучий.

³⁵ Здесь Кейдж в сущности говорит об алеаторике фактуры (одновременность) и алеаторике формы (последовательность).

нотируются в пространстве и трактуются в соответствии со временем, которое не нужно отсчитывать в случае с магнитофонной лентой.

Вопрос: А как насчет нескольких исполнителей, играющих одновременно, например, оркестра?

Ответ: Вы настаиваете на том, чтобы они играли вместе? Тогда, как предлагает Эрл Браун³⁶, используйте движущееся изображение партитуры, видимое всем, и неподвижную вертикальную линию в качестве координатора (*маркера момента звучания. – ред.*). Если у вас на примете нет никакого определенного способа координации, то есть хронометры. Используйте их.

Вопрос: Я обратил внимание, что вы пишете длительности, выходящие за пределы исполнительских возможностей.

Ответ: Сочинение – одно, исполнение – другое, слушание – третье. Какое они имеют отношение друг к другу?

тф тф тф

Вопрос: А как насчет звуков?

Ответ: Они тоже не имеют отношения друг к другу. Музыка все время движется вверх или вниз, но уже не только по дороге, выложенной из камней – пяти, семи, двенадцати, или по четвертитонам. Если музыкант не связан привычками, неважно, нравятся высоты или нет (я рассказывал вам о схеме Шиллингера³⁷, которая висела под потолком во всю ширину стены, со всеми западными и восточными звукорядами, когда-либо использованными, каждый определенного цвета, нанесенного рядом, и ни один из них не совпадал с черным, означающим звукоряд, который, если бы он существовал, то был бы физически основан на обертоновой последовательности); что же делать вопреки привычкам? Магнитофонная лента открывает новые пути – только бы их сразу же не закрыли, изобретая какой-нибудь *ген звука*, а, наоборот, использовали для воспроизведения и расширения известных музыкальных возможностей. Она включает неизвестное с такой отчетливой ясностью, что у любого появляется возможность сте-

36 Эрл Браун (1926–2002) – американский композитор, автор камерной, оркестровой, электронной, графической музыки, использовавший нетрадиционные виды нотации и воплотивший принцип мобилей А. Колдера и автоматического письма абстрактных экспрессионистов в «открытой форме» музыкальных произведений.

37 Иосиф Шиллингер (1895–1943) – советский композитор, педагог и музыковед, эмигрировавший в США, разработавший собственную систему музыкальной композиции, основанную на концепции ритмических, мелодических и иных моделей, из которых составляются ритмомелодические фигуры, мотивы и т. д.

реть свои привычки, как пыль. Для этой цели также полезно подготовленное фортепиано, особенно в его последнем варианте, где, благодаря изменению времени звучания тона, неизменная гамма становится, наоборот, меняющейся. Также весьма полезны струнные инструменты (но не струнники-исполнители), голоса и ситуация, когда сидишь где-нибудь бесшумно (стереофонический способ возникновения звуков и шумов в повседневной жизни с применением нескольких усилителей) и слушаешь...

Вопрос: Как я понял, Фелдман делит все высоты на высокие, средние и низкие и просто указывает, сколько в данном диапазоне их должно быть, оставляя выбор за исполнителем.

Ответ: Точно. То есть он иногда делал так; в последнее время я его не видел. Также важно вспомнить о его нотации ультра- и инфразвуковых вибраций (*Marginal Intersection № 1*).

Вопрос: Получается, что нет никакого разделенного «холста», никакой «рамы»?

Ответ: Наоборот, вы должны уделять максимальное внимание всему.

mp mp mp

Вопрос: А тембр?

Ответ: Ничего удивительного, что это будет следующим. Активное продвижение «через множество опасных ситуаций». Вы когда-либо слышали симфонический оркестр?

mp mp mp

Вопрос: А динамика?

Ответ: Она зависит от того, что в действительности происходит при воспроизведении звука (физическом, механическом, электронном). Вы не найдете этого в книгах. Запишите это. Потому что слишком громко заявляют: «Следуйте основным принципам христианской жизни».

Вопрос: Я спрашивал вас о разных качествах звука; как же теперь вы сможете выстроить последовательность, если, как я понимаю, вашим намерением является ненамеренность? Без памяти, психологии...

Ответ: ...больше никогда.

Вопрос: Как это?

Ответ: Крисчен Вулф³⁸ ввел в свой композиционный процесс действия в пространстве, противоречащие затем исполняемым на сцене действиям во времени. Эрл Браун разработал такой метод сочинения, в котором определенные по таблицам случайных чисел события выписываются друг за другом так, как они выпали в один момент времени, и так, как они выпадут в другой момент. Сам я либо использую случайные действия, заимствованные из *Книги перемен*, либо наблюдаю за несовершенствами бумажного листа, на котором мне случается писать. Вот вам и ответ: не думайте о последовательности.

Вопрос: Это атематизм?

Ответ: Кто говорил что-либо о темах? Проблема не в том, что нам нужно что-либо сказать.

Вопрос: Тогда какова цель этой «экспериментальной» музыки?

Ответ: Нет никаких целей. Только звуки.

Вопрос: В чем же смысл, если, как вы отметили, звуки постоянно возникают, независимо от того, извлекли вы их или нет?

Ответ: Что вы сказали? Я все еще...

Вопрос: Я имею в виду... разве это *музыка*?

Ответ: А, вам нравятся звуки, когда они состоят из гласных и согласных. Вы глупы из-за того, что никогда не осознавали самого необходимого. Хотите, чтобы я или кто-то другой помог вам? Почему вы не можете понять, как это понял я, что сочинением, исполнением или слушанием музыки ничего не достигается? Глухой, как пень, вы никогда не сможете услышать ничего, даже того, что находится в пределах слышимости.

Вопрос: Но, говоря серьезно, если это то, что можно считать музыкой, я мог бы написать ее так же, как и вы.

Ответ: Разве я вам говорил что-либо, что могло бы привести вас к мысли, будто я считаю вас глупым?

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

³⁸ Крисчен Вулф (р. 1934) – американский композитор экспериментального направления, писавший камерно-инструментальную музыку, графические партитуры, использовавший самые разные виды нотации и методы сочинения, включая собственный алеаторный «метод подсказывания».

Следующие три лекции были прочитаны в Дармштадте (Германия) в сентябре 1958 года. Третья в несколько иной редакции прозвучала ранее в Университете Ратгерс в Нью-Джерси, и отрывок из нее был опубликован в нью-йоркском журнале Village Voice в апреле 1958 года.

КОМПОЗИЦИЯ КАК ПРОЦЕСС

I. ПЕРЕМЕНЫ

Когда директор Международных летних курсов новой музыки в Дармштадте д-р Вольфганг Стайнек попросил меня обсудить, в частности, мою *Музыку перемен*, я решил прочесть лекцию, продолжительность которой соответствовала бы времени звучания *Музыки перемен* (каждая строка текста, будь то речь или молчание, равняется одной секунде звучания пьесы). Всякий раз, когда бы я ни прекращал говорить, звучал какой-либо фрагмент из *Музыки перемен*. Музыка не накладывалась на речь, а была слышна только во время пауз в моей лекции, которые, как и длина самих параграфов, были определены методом случайных действий.

Это лекция о переменных, которые произошли в моем арсенале композиторских средств в определенной связи с тем, что десять лет назад я называл «структурой» и «методом». Под «структурой» имелось в виду деление целого на части; под «методом» –

порядок появления ноты за нотой. И структура, и метод (а также «материал» – звуки и паузы сочинения),

как мне тогда казалось, имели непосредственное отношение к разуму (как

противоположности сердцу) (наличие идеи порядка в отличие от спонтанных действий); тогда как последние два, называемые методом и материалом, вместе с формой (морфологией последовательности) в равной степени имели отноше-

ние и к сердцу. Следовательно, композиция, как это виделось мне десять лет назад, являлась для меня деятельностью, интегрирующей противоположности – рациональное и иррациональное, и в идеале определяла свободно развивающуюся

последовательность в условиях строгого расположения частей, звуков, их комбинаций, четкого порядка следования друг за другом, либо логически обусловленного, либо произвольно выбранного. ¶Строгое деление на части – структура – зависело от такого аспекта звука, как длительность, поскольку из всех аспектов звука, включая высоту, громкость, тембр и длительность, только последняя могла быть также качеством тишины. Тогда структура стала делением реального времени обычным метрическим способом, если метр принять за простую меру величины. ¶В *Сонатах и интерлюдиях* (которые я закончил в 1948 году) была

организована лишь структура, весьма приближительная для сочинения в целом, но строгая в отношении каждой отдельной пьесы. Методом сочинения была продуманная импровизация (главным образом за фортепиано, хотя идеи приходили ко мне и в те моменты, когда я не был за инструментом).

Материал, препарация фортепиано выбирались так, как выбирают ракушки, гуляя

вдоль берега. Форма была настолько естественной, насколько позволял мой вкус. Поэтому там, где части должны были повторяться, как во всех *Сонатах* и в двух *Интерлюдиях* цикла, единственной проблемой формы был переход от конца секции к ее началу, кажущийся неизбежным. ¶Структура одной из *Сонат*, четвертой, была 100 тактов на 2/2, разделенных на 10 единиц по 10 тактов каждая. Эти единицы сгруппированы по 3, 3, 2, 2 в крупные части и разделены в тех же пропорциях на мелкие части. В отличие от системы,

основанной на высотном аспекте звука – тональности, ритмическая структура восприимчива к немзыкальным звукам – шумам, как если бы это были обычные гаммы и инструменты. Неизвестно, почему структура определялась материалом, который должен был в ней существовать; при этом она создавалась так, что ее можно было выразить как в отсутствие этого материала, так и при его наличии. ¶Что касается противодействия свободы и закономерности, пьеса, написанная десятью годами раньше *Сонат и интерлюдий* – *Конструкция в металле*, – представляет то же соотношение, но обратное: структура, метод и материал там

были организованы. Одна только морфология последовательности – форма – была свободной. Начертив разделительную линию между этой ситуацией и той, что сложилась в

последнем произведении, можно сделать вывод, что в моем методе письма имеется стремление уйти от идей порядка к отрицанию идей порядка. Несмотря на то, что история вряд ли представит в виде прямой линии, даже будучи детально изученной, мои недавние сочинения, начиная

с *Музыки перемен*, подтверждают точность этого вывода. ¶ В *Музыке перемен* процесс движения от ноты к ноте, метод – это функция случайных действий. Структура, пусть и точно продуманная, как в *Сонатах и интерлюдиях*, и даже более тщательно разработанная, охватывающая всю композицию в целом, представлена рядом чисел 3, 5, 6 $\frac{3}{4}$, 6 $\frac{3}{4}$, 5, 3 $\frac{1}{8}$, которые определили, с одной стороны, количество единиц внутри каждой секции, а с другой – количество тактов размером 4/4 внутри каждой единицы. В каждом малом структурном разделе *Музыки перемен*, например, в начале, и к тому же в четвертом,

девятом тактах и так далее, случайные действия определили стабильность или изменимость темпа. Таким образом, с включением данного метода в основу структуры – а они оба противодействовали как порядок и свобода, – структура стала неопределенной: не было возможности узнать общее время звучания пьесы, пока не осуществлялось последнее случайное действие, последнее бросание монет, влияющее на скорость темпа. Будучи неопределенной, хотя все еще существующей, структура, как становится очевидным, не была нужна, даже если у нее были какие-либо цели. ¶ Одной из них было определение

степени плотности, то есть того, сколько из потенциально имеющихся восьми тактов, каждая из которых включала в себя звуки и тишину, реально представлено в данной малой структурной части.

¶ Другая цель структуры касалась использования таблиц звуков и тишины, громкостей, длительностей, потенциально взаимодействующих в целом. Эти 24 таблицы, 8 для звуков и тишины, 8 для громкостей, 8 для длительностей, на всем протяжении каждой отдельной структурной единицы были наполовину подвижными, наполовину неподвижными. В «подвижных» любой единожды использованный элемент таблицы

исчезает навсегда и его заменяет новый. В «неподвижных» такой элемент остается, чтобы появиться снова. В каждой структурной единице случайные действия определили то, какая из таблиц и какие числа – 1, 3, 5 и 7

или 2, 4, 6 и 8 станут подвижными, а какие – неподвижными, то есть неизменными.

¶ Структура, таким образом, в этих отношениях была полезной. Более того, она определила начало и окончание композиционного процесса. Но этот процесс, если бы он привел в результате к делению на части, продолжительность которых

соответствовала бы изначальному ряду чисел, был бы выдающимся. И присутствие разума как управляющего фактора, в конце концов, даже такого выдающегося, не было бы установлено. Ибо то, что случилось, – это только следствие бросания монет. ¶ Поэтому, повторю, стало ясно, что структура не нужна. И в *Музыке для фортепиано*, и в последующих пьесах структура является не более чем одним из композиционных средств. Данный взгляд обусловлен не такой деятельностью, целью которой является интеграция противоположностей, а, скорее, такой, которая характеризуется процессом и, по существу,

непреднамеренностью.

Разум, пусть и освобожденный от своей обязанности контролировать, все еще присутствует. Чем он занимается, когда нечего делать?

И что происходит с музыкальной пьесой, когда она создана непреднамеренно?

¶ Что, например, происходит с тишиной? То есть как меняется разум, воспринимая ее?

Прежде тишина заполняла периоды времени между звуками, используемые в разных целях, среди которых – искусное расположение, где разделение двух звуков или двух групп звуков указывает на их различия или взаимосвязи; или, например, на выразительность, когда тишина в музыкальной речи может стать паузой или пунктуацией; или на ту же архитектуру, где введение или прерывание тишины может сделать отчетливой заранее установленную или органично развивающуюся структуру. Когда нет ни одной из этих или иных целей, тишина становится чем-то еще – совсем не тишиной, а звуками,

окружающими нас. Их природа непредсказуемая и меняющаяся. Эти звуки (которые

называются тишиной только потому, что не являются частью музыкального замысла) могут рассчитывать на существование. Мир полон ими и фактически нет такого места, где бы их не было. Тот, кто вошел в звукоизолированную комнату – помещение, сделанное настолько бесшумным, насколько это было технически возможно, услышал два звука – высокий и низкий; высокий возник в результате функционирования его нервной системы, низкий – циркуляции крови. Очевидно,

эти звуки должны были быть услышаны, и имеющий уши всегда их услышит. Когда эти уши связаны с разумом, которому нечего делать, то разум свободно включается в процесс слушания, воспринимая каждый звук таким, каков он есть, а не как феномен, более или менее близкий заранее сформированному представлению.

¶Какова история перемен в моих композиционных средствах в связи со звуками? Когда я выбирал звуки для *Конструкции в металле*, то думал, что у каждого исполнителя их должно быть по 16. С числом 16 было также связано количество тактов размером 4/4 в каждой единице ритмической структуры. В отношении структуры это число было разделено на 4, 3, 2, 3, 4; в отношении материала гаммы из 16 звуков были разделены на 4 группы по 4. План состоял в том, чтобы использовать 4 звука в первых 16 тактах, вводя в каждую последующую структурную единицу 4 других, пока не завершится вся экспозиция, охватывающая

первые 4 единицы и включающая все 16 звуков. В следующих разделах, включающих 3, 2, 3, 4 секции, было продолжено

развитие исходной ситуации. В действительности этот простой план

не был реализован, хотя только недавно я, наконец, понял, что он невыполним. Я с самого начала знал, что один из исполнителей использовал три японских храмовых гонга вместо четырех, но сам

факт, что тогда в моем распоряжении было только три этих сравнительно редких инструмента и благодаря дополнительному приспособлению я услышал их звучание, убедил меня в правильности выбора этого числа. Однако более важным, как мне кажется сейчас, был эффект разных колотушек: игра на коровьих колокольчиках сначала резиновыми, а затем металлическими колотушками вдвое увеличивает число реально используемых звуков. Подобные сирене трели фортепиано, звучащие как один тон, считались за два. В процессе анализа можно обнаружить и другие отклонения от исходного плана: например,

добавление металлических листов, имитирующих раскаты грома для фонового шума, увеличение числа 16 у тех исполнителей, у которых такое было,

до 17. Можно подвести итог, что в процессе сочинения *Конструкции в металле* организация звуков была осуществлена не полностью. Или можно сделать вывод, что композитор на самом

деле не слышал использованные им звуки. ¶ Я уже сравнивал подбор звуков для *Сонат и интерлюдий* с поиском ракушек во время прогулки по берегу. Они являются коллекцией, демонстрирующей вкус. Их количество увеличилось благодаря использованию левой педали, которая способствует изменениям тембра и высоты многих препарированных звуков. Однако в отношении высоты нет никакой разницы в сравнении со звуками *Конструкции*. В обоих случаях представлена неподвижная гамма звуков, и их соотношения не повторяются ни в одной октаве. Можно обнаружить интересные различия между некоторыми

звуками. Иногда при нажатии клавиши был слышен один тон. В других же случаях нажатие клавиши давало двузвучие; в третьих возникала совокупность высот и призвуков. Обратим внимание, что аналогичная гамма использовалась в *Струнном квартете*:

включение в нее строго зафиксированных традиционных созвучий – это дело вкуса, и контроль сознания здесь отсутствует. До *Музыки перемен* были созданы две пьесы, в которых также

использовались гаммы звуков: отдельные звуки, пара тонов и другие многозвучия; некоторые исполнялись одновременно, другие последовательно. Это были *Шестнадцать танцев* и *Концерт для подготовленного рояля и камерного оркестра*. Элементы гамм были расположены в таблицах вне какой-либо системы, и метод композиции подразумевал движения по этим таблицам, аналогичные движениям при создании магического квадрата. Таблицы использовались и для *Музыки перемен*, но в отличие от метода, включающего случайные действия,

эти таблицы были подчинены рациональному контролю: в квадратной таблице 8 на 8 (созданной таким образом, чтобы результат гадания на монетах по китайской *Книге перемен* мог интерпретироваться в звуковом плане) 32 из 64-х элементов означали звуки, 32 – тишину. 32 звука были размещены в двух квадратах, один над другим, каждый 4 на 4. Подвижная ли таблица или неподвижная, все 12 тонов были представлены в любых 4-х элементах данной таблицы, двигаясь по ней по вертикали или по горизонтали. Это 12-тоновое условие было соблюдено единожды, а шумы и повторения тонов использовались свободно.

Из этого можно сделать вывод, что в *Музыке перемен* влияние случайных действий на структуру

(делающее очевидным ее анахронический характер)

было сбалансировано контролем материала. Таблицы остались в *Воображаемом пейзаже № 4* и в *Williams Mix*, но никакой 12-тоновой системы не было из-за использования радио в первой пьесе и коллекции записанных звуков во второй, и ни по какой

другой причине. Вопрос «Насколько осторожно нам нужно подходить к двойственным терминам?» был сознательно оставлен без ответа до тех пор, пока мы не дошли до *Музыки для фортепиано*. В этой пьесе ноты были обусловлены дефектами на листе бумаги, на котором она была записана. Количество дефектов было случайным.

Оригинальная нотация выполнена чернилами; реальные шаги, предпринятые в процессе создания этой композиции, описаны в статье в журнале *Die Reihe*.

¶ Хотя в *Музыке для фортепиано* я утвердил отсутствие разума как управляющего фактора в структуре и методе композиции, его присутствие в материале становится очевидным при анализе самих звуков: это всего лишь отдельные тоны обычного рояля, исполняемые на клавиатуре, щипками на струнах, в том числе на приглушенных струнах, вместе с шумами, извлекаемыми внутри и снаружи корпуса инструмента. Ограничительное свойство этой совокупности

возможностей делает сами события сравнимыми с первыми попытками ребенка говорить или ощупыванием предметов слепым человеком. Разум снова действует как фактор, устанавливающий границы, в пределах которых разыгрывается эта маленькая пьеса. Необходимо то, что происходило бы дальше: составление звуков внутри совокупности, скорее основанной на самих звуках,

чем на разуме, который может предусмотреть их появление на свет.

¶ Как нам известно, звуки имеют высоту, громкость, длительность и тембр, а в композиции – порядок следования. Пять линий, показывающих эти пять характеристик, можно нарисовать

тушью на прозрачных пластиковых квадратах. На другом таком квадрате можно нарисовать точку. Помещая квадрат с линиями на квадрат с точкой, можно определить как физическую природу звука, так и его местоположение в установленной программе простым проведением перпендикуляра от точки к линии и любого рода из-

мерением. Точки большего размера будут означать интервалы, а самые крупные – созвучия. Для того, чтобы сделать несколько измерений, необходимых для интервалов и созвучий, есть дополнительные квадраты с пятью линиями, значение которых оставлено неопределенным, так что заданное качество может относиться к любой из пяти характеристик. Эти квадраты таковы, что их можно использовать в любом положении по отношению друг к другу. Это характеризует ситуацию, сложившуюся

в недавнем сочинении – *Вариациях*, 84-х типах композиции, появляющихся в партии фортепиано *Концерта для фортепиано и оркестра*. В этом случае совокупность, внутри которой происходит развитие, заранее не сформирована. Более того, как мы знаем, звуки – это события, возникающие в пространстве возможностей, а не только условия, выходящие на первый план в отдельные моменты. Нотация *Вариаций* отстает от музыки и имитирует физическую реальность. ¶ Теперь мне следует рассказать о переменных, произошедших в моем методе композиции в плане длительности звуков. Кроме того факта, что в

Конструкции в металле контроль длительности паттернов осуществлялся наряду с контролем количества выбранных звуков, в нем нет ничего нетрадиционного. Величины были установлены методом умножения на два или добавления половинной вместе с группетто из 3, 5, 7 и 9 нот. То же самое и в *Сонатах и интерлюдиях*, хотя ритмические паттерны рационально не контролировались. В *Струнном квартете* значимость ритма снижается и разделы произведения фактически характеризуются преобладанием одной величины. Только в *Музыке перемен* величины и их нотация меняются. Там

они определяются пространством: четверть равна двум с половиной сантиметрам. Это сделало возможной нотацию дробей, например, $1/3$ восьмой ноты без необходимости записывать остаток дроби, $2/3$, в том же примере. Эта возможность абсолютно схожа с практикой разрезания магнитной ленты. В схемах длительностей *Музыки перемен* – 64 элемента длительности; обе схемы

применимы

и к звукам и к тишине (каждая из схем содержит 32 элемента). Длительности были сегментированы (например, половинная плюс одна треть восьмой плюс шесть седьмых четверти) и нотировались целиком или частично. Эта сегментация была удобным методом деления, применяемым для того, чтобы избежать неразрешимой ситуации, которая могла бы появиться в структурном пространстве с высокой плотностью событий, возникшей вследствие случайных операций. ¶Та же сегментация длительностей применялась и в *Williams Mix* после того, как заранее были

установлены максимум 8 машин и громкоговорителей. Когда плотность звучания возрастала от одного слоя до 16, нередко было необходимо фиксировать длительность ее наименьшими частями там, где на ленте не оставалось места для больших сегментов.

Точные измерения и нотация

длительностей на самом деле производятся в уме:

это мнимая точность. В случае с лентой влияют многие обстоятельства,

которые всегда так незаметны, но тем не менее сильно меняют намерение (даже если оно заключается лишь

в выполнении действия, предписанного случайными операциями). Некоторые из этих обстоятельств вызваны воздействием на материал погодных условий; другие связаны с человеческим несовершенством – неспособностью пользоваться линейкой и точно отрезать в заданной точке; третьи возникают по техническим причинам, например, 8 машин не двигаются с абсолютно одинаковой скоростью. ¶Наличие этих обстоятельств могло бы способствовать тому, чтобы достичь максимальной степени контроля длительностей, или,

наоборот, вообще отказаться от их контроля. В *Музыке для фортепиано* я выбрал последнее. Структуры больше нет, так что пьеса может иметь любое время звучания в зависимости от тех или иных обстоятельств. В итоге длительность отдельных звуков вообще осталась неопределенной. Нотация приобрела вид целых нот, распределенных в пространстве – пространстве подсказывающем, но не отмеряющем время. Шумы записаны четвертями без штилей. ¶Когда исполнение *Музыки для фортепиано* подразумевает участие более одного пианиста (от 2 до 20), последовательность звуков становится абсолютно неопределенной.

Хотя каждая страница читается слева направо, как обычно, их комбинация непредсказуема в смысле порядка их следования.

¶История перемен, произошедших с тембром, кратка. В *Конструкции в металле* четыре звука были одного тембра; тогда как подготовленное фортепиано *Сонат и интерлюдий* обладает свойством тембровой мелодии *Klangfarbenmelodie*. Этот интерес к изменению тембров был очевиден в *Струнном квартете*. Но материя тембра, которая в значительной степени остается делом вкуса, у меня впервые радикально изменилась в *Воображаемом пейзаже № 4*. Признаюсь, что прежде мне

никогда не нравилось звучание радиоприемников. Эта пьеса открыла мои глаза

и, по существу, освободила от личного отношения к тембру. Теперь я часто сочиняю с включенным радио, и моих друзей больше не смущает, когда я, придя к ним домой, вклиниваюсь в их разговор.

Мне не нравилось несколько других типов звучания: сочинения Бетховена, итальянское *bel canto*, джаз и вибрафон.

Я использовал музыку Бетховена в *Williams Mix*, джазовую – в *Воображаемом пейзаже № 5*, *bel canto* – в партии для голоса из созданного недавно *Концерта для фортепиано и оркестра*. Мне остается примириться с

вибрафоном.

Другими словами, я считаю, что в моих пристрастиях к тембрам

нет необходимости и обнаруживаю, что, отказываясь от них, я, соответственно, слушаю все более и более внимательно.

Теперь Бетховен удивителен так же, как приятен на слух коровий колокольчик.

Каков инструментальный состав *Концерта для фортепиано и оркестра*? Это трудно предугадать, но можно сказать одно: он допускает тембры джаза, который изучил возможности инструментов больше,

чем серьезная музыка.

¶Работа с обертоновой структурой звуков в случае сочинения с использованием магнитной ленты и синтезаторов в меньшей степени касается вкуса и уж точно связана с областью возможностей.

Нотация в этом случае такая же, как та, что описана мною в связи с *Вариациями*.

¶Ранние мои сочинения имели начало, середину и окончание. Поздние всего этого не имеют. Они начинаются где угодно, длятся любое количество времени и включают большее или меньшее количество инструментов и исполнителей.

Поэтому это не представляемые заранее объекты, и подход к ним как к объектам крайне

затруднен. Это возможности для обретения опыта, и этот опыт переживают не только уши, но и глаза. Слух – это еще не все. Я заметил, что при прослушивании звукозаписи

мое внимание переходит к подвижному объекту или игре света, и на репетиции *Williams Mix* в мае месяце, когда

работали все 8 машин, внимание всех присутствовавших было приковано к 60-летнему настройщику роялей, занятому подготовкой инструмента к вечернему концерту. Стало очевидным, что сама музыка –

это идеальная ситуация, а не реальная. Разумно использовать для того, чтобы или игнорировать окружающие звуки, любые высоты, кроме привычных 88, длительности, которые не рассчитаны, немusical или неприятные тембры и вообще контролировать ситуацию и осваивать имеющийся опыт. Или же разум может отказаться от желания совершенствовать творение и функционировать

как аппарат, достоверно получающий этот опыт. Я еще не рассказал никаких историй, а когда я читаю лекцию, то, как правило, вспоминаю истории. Тема определенно вводит в мой рассказ нечто, не относящееся к делу,

но я лучше расскажу о чем-то более подходящем. Вспоминаю, как несколько лет назад я присутствовал на лекции доктора Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Он всегда говорил очень тихо, когда читал лекцию. Иногда, как вчера вечером я рассказывал своим друзьям, над головой

проносился самолет. Лекция была в Колумбийском университете, а его кампус находился на одной линии с зоной вылета самолетов из аэропорта *La Guardia* в западном направлении. Когда погода была хорошей, окна открывали, и приземляющийся самолет заглушал голос доктора Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Несмотря на это, он никогда не повышал голоса, никогда не останавливался и никогда не повторял для своих слушателей то, что они пропустили в лекции, и никто никогда не переспрашивал его о том, что он сказал, когда приземлялся

самолет. Как бы то ни было, однажды он объяснял смысл китайского иероглифа «Ю», уверен, что это был «Ю», тратя много времени на расшифровку, и его значение оказалось наиболее близким английскому слову «необъяснимый». Наконец он засмеялся и сказал: «Не странно ли то, что, преодолев весь этот путь из Японии в Америку, я потратил много времени на объяснение того, что необъяснимо?»

¶ Правда, это не та история, которую я собирался рассказать, сначала подумав, что ее следовало бы рассказать, но она напоминает мне о другой.

Несколько лет назад, когда я учился у Арнольда Шёнберга, кто-то попросил его объяснить 12-тоновую технику композиции. Его ответ последовал незамедлительно: «Это не ваше дело».

¶ Сейчас я вспомнил историю, которую собирался рассказать, когда ко мне вообще впервые пришла эта идея. Надеюсь, смогу рассказать ее хорошо. Однажды гуляли несколько человек, собственно говоря, трое. Они гуляли и разговаривали,

и один из них заметил, что кто-то пошел к холму, который находился перед ними. Он повернулся к своим попутчикам и сказал: «Как вы думаете, почему тот человек поднялся на холм?» Один ответил: «Должно быть, потому, что там прохладнее, и он наслаждается бризом». Тогда первый повернулся к другому попутчику и повторил свой вопрос: «А как вы думаете, почему тот человек поднялся на холм?» Второй сказал: «Так как холм выше остальной части земли, должно быть, он поднялся, чтобы увидеть что-то вдаль». А третий добавил: «Должно быть, он потерял своего друга, поэтому он и стоит один на том холме». Погуляв еще какое-то

время, люди поднялись на холм, и тот, кто был там, оставался на том же месте, стоя на вершине.

Они спросили его, кто из них троих был прав, назвав причину его присутствия на том месте, где он стоял. ¶ «Какие причины моего присутствия здесь вы назвали?» – спросил он. «У нас их три, – ответили они. – Первая – вы поднялись сюда, потому что здесь прохладнее, и вы наслаждаетесь бризом. Вторая – так как холм возвышается над остальной частью земли, вы поднялись сюда, чтобы увидеть что-то вдаль. Третья – вы потеряли своего друга и поэтому поднялись на этот холм. Мы гуляли по этой дороге; мы и не думали подниматься на

этот холм; теперь мы хотим

получить ответ: кто из нас прав?»
¶ Человек ответил: «Я просто поднялся сюда».
¶ Как-то раз, когда я учился у Шёнберга, он записывал какой-то контрапункт, чтобы показать, как это делать, и использовал ластик. Затем, стирая что-то,

он сказал: «Этот конец карандаша так же важен, как и другой его конец». В течение этой лекции я несколько раз

вспоминал о чернилах. Сочинение музыки, если имеется в виду запись нот, действительно, является записью нот, и чем меньше думаешь о том, о чем думаешь, тем больше оно становится самим собой – сочинением. Может ли музыка быть созданной (я не имею в виду быть импровизированной), не будучи записанной карандашом или чернилами?

Ответ, несомненно, «Да», и перемены в нотации неизбежны. *Сонаты и интерлюдии* создавались в процессе игры на фортепиано, поиска отличий, выбора, приблизительной фиксации карандашом; позднее этот эскиз

был копирован, но снова с помощью карандаша. Наконец аккуратная рукопись была выполнена чернилами. *Музыка перемен* создавалась почти так же. С одной

лишь разницей: оригинальный карандашный набросок был сделан точно, с использованием ластика в случае необходимости, и делать карандашную копию было уже не нужно. В случае с *Воображаемым пейзажем № 4* первый этап – игра на инструменте – был исключен. Остальные сохранились. *Музыка для фортепиано* была сразу записана чернилами.

II. НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

Данная статья представляет вторую часть цикла под названием Композиция как процесс, в которую также входят Перемены (№ 1) и Коммуникация (№ 3).

Это лекция о композиции, неопределенной в ее исполнении. Возьмем, к примеру, *Фортепианную пьесу XI* Карлхайнца Штокхаузена³⁹ и *Искусство фуги* Иоганна Себастьяна Баха. В *Искусстве фуги* всё определено: структура как деление целого на части, метод как способ упорядочения ноты за нотой, а также форма как смысловое содержание и морфология последовательности. Высотный и ритмический параметры звукового материала также определены. Тембр и динамика, не будучи заданными, не определены. Эта неопределенность приводит к тому, что каждое исполнение *Искусства фуги* обладает уникальной обертоновой структурой и диапазоном громкости. В случае с *Фортепианной пьесой XI* определены все характеристики звукового материала, а также метод упорядочения ноты за нотой. Деление целого на части, то есть структура, также определено. Однако последовательность этих частей свободна, что дает возможность создания в каждом исполнении уникальной формы, а значит, уникальной морфологии последовательности, уникального смыслового содержания.

Функция исполнителя в случае с *Искусством фуги* подобна функции человека, заполняющего очерченные контуры цветом. Он может сделать это систематизированным методом, который легко подвергается анализу. (Транскрипции Арнольда Шёнберга и Антона Веберна содержат примеры, относящиеся к нашему веку.) Или же он может выполнить функцию колориста таким методом, который систематизирован неосознанно (следовательно, нет объекта анализа) – либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего эго; либо более или менее бессознательно, идя вглубь своего сознания к отделу желаний, следуя, как в автоматическом письме, велениям своего подсознательного; либо к отделу коллективного бессознательного из психоанализа Юнга⁴⁰, следуя предпочтениям биологического вида и делая нечто, что более или менее отвечает общим интересам человечества; либо к «глубокому сну» индийской духовной

39 Карлхайнц Штокхаузен (1928–2007) – немецкий композитор, дирижер, музыкальный теоретик, создавший ряд трудов по теории музыкальной композиции, форме, психологии восприятия, один из крупнейших новаторов второй половины XX века, создавший несколько сотен произведений в самых разных жанрах, от песни до цикла из семи опер «Свет», разработавший новейшие техники письма, новейшие формы и музыкальные средства.

40 Карл Густав Юнг (1875–1961) – швейцарский психиатр, положивший начало аналитической психологии, занимавшейся интерпретацией архетипов, заложенных в коллективном бессознательном.

практики – Основанию Мастера Экхарта⁴¹, отождествляясь там со всем, что бы ни случилось. Или же исполнитель может выполнить функцию колориста произвольно, выходя за пределы своего сознания к отделу чувственного восприятия, следуя своему вкусу; либо более-менее бессознательно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к случайности, либо случайные действия, отождествляясь со всем, что бы ни случилось.

Функция исполнителя в случае с *Фортепианной пьесой XI* отличается от функции колориста и состоит в том, чтобы придать форму, продумав, другими словами, морфологию последовательности, смысловое содержание. Это невозможно сделать систематизированным методом: форма, не оживленная непосредственностью, приводит к гибели всех остальных элементов произведения. Примером тому служат академические упражнения по копированию моделей в отношении всех их композиционных элементов: структуры, метода, материала и формы. С другой стороны, не имеет значения, насколько строго контролированы или насколько традиционны структура, метод и материал композиции: она оживет, если форма будет не контролируемой, а свободной и самобытной. В качестве примера можно привести сонеты Шекспира и хайку Басё⁴². Как же тогда, в случае с *Фортепианной пьесой XI*, исполнитель может выполнить свою функцию придания формы музыке? Он должен выполнять свою функцию придания формы музыке таким методом, который систематизирован неосознанно (следовательно, нет объекта анализа) – либо произвольно, пробираясь ощупью, следуя велениям своего эго; либо более или менее бессознательно, идя вглубь своего сознания к отделу желаний, следуя, как в автоматическом письме, велениям своего подсознательного; либо к отделу коллективного бессознательного из психоанализа Юнга, следуя предпочтениям биологического вида и делая нечто, более-менее отвечающее общим интересам человечества; либо к «глубокому сну» индийской духовной практики – Основанию Мастера Экхарта, отождествляясь там со всем, что бы ни случилось. Или же он может выполнить свою функцию придания формы музыке произвольно, выходя за пределы своего сознания к отделу чувственного восприятия, следуя своему вкусу; либо более-менее бессознательно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к случайности, либо случайные действия, отождествляясь со всем, что бы ни случилось.

41 Мастер Экхарт (1260–1328) – немецкий христианский богослов, философ, мистик средневековья, писавший о присутствии Бога во всем сущем, познании Его через тишину и молчание благодаря «божественной искорке» в душе.

42 Мацуо Басё (1644–1694) – великий японский поэт и теоретик стиха, создатель жанра хайку и мастер рэнга, последователь дзен-буддийской философии.

Однако, благодаря наличию в *Фортепианной пьесе XI* двух, по существу, самых традиционных аспектов европейской музыки, то есть 12-тоновой системы (высотный параметр звукового материала) и метроритмической регулярности (распространенное средство в разных методах композиции), исполнитель в тех случаях, когда его метод подчиняется любым произвольным велениям (его ощущениям, автоматическим движениям, чувству общности, вкусу), придет к тому, чтобы придать форме качества, по существу, традиционные для европейской музыки. Эти случаи будут преобладать над теми, что неосознанны, когда исполнитель желает действовать таким методом, который согласуется с композицией, как она написана. Традиционные для европейской музыки аспекты формы – это, к примеру, представление целого как некоего объекта, разворачивающегося во времени и имеющего начало, середину и конец, скорее развивающегося, чем статического по своему характеру, достигающего кульминации или кульминаций, сменяемых периодом или периодами спадов.

Неопределенные аспекты композиции *Фортепианной пьесы XI* не отдаляют данное произведение в отношении его исполнения от основ европейских музыкальных традиций. По-видимому, цель неопределенности заключается в создании непредвиденной ситуации. В случае с *Фортепианной пьесой XI* использование неопределенности в этом отношении не имеет смысла, ибо оно безрезультатно. Произведение также могло быть определенным во всех своих аспектах. В этом случае оно потеряло бы свой единственный оставшийся неопределенный аспект: то, что пьеса записана на необычайно большом листе бумаги, который, наряду с тем, что его можно скрепить в нескольких местах, чтобы развернуть полностью и поместить на пюпитр фортепиано, вставляется в картонную трубу, удобную для хранения или отправки по почте.

Это лекция о композиции, неопределенной в ее исполнении. Примером такой композиции служит *Перекресток 3* Мортон Фелдмана. А моя *Музыка перемен* – нет. В *Музыке перемен* определено всё: структура как деление целого на части; метод как порядок появления ноты за нотой; форма как смысловое содержание, морфология последовательности; наконец, материал пьесы – звуки и тишина. Несмотря на то, что ни одно исполнение *Музыки перемен* не будет идентично другому (следуя мысли Рене Шара, любое действие, даже повторенное, ново), они все же будут очень похожи друг на друга. Хотя случайные действия предопределили параметры композиции, эти действия неприменимы в процессе исполнения. Функция исполнителя в случае с *Музыкой перемен* такова, что он, как подрядчик, сооружает здание, следуя проекту архитектора. То, что *Музыка перемен* была создана посредством случайных действий, отождествляет композитора со всем, что бы ни случилось. Но то, что ее нотация определена во всех отношениях, не позволяет отождествить подобным образом и исполнителя: работа специально подготовлена до него. Следовательно, он не способен исполнять от своего соб-

ственного центра, но должен настолько отождествлять себя с центром произведения, как оно написано, насколько это возможно. *Музыка перемен* является объектом скорее нечеловеческим, чем человеческим, так как она возникла благодаря случайным действиям. Тот факт, что эти действия, приведшие к появлению пусть даже только звуков пьесы, повлекли за собой контроль человека, исполнителя, придает произведению пугающие черты монстра Франкенштейна. Эта ситуация, конечно, характерна для западной музыки, шедевры которой являются ее самыми впечатляющими примерами, которые в том случае, когда имеют отношение к человеческому общению, всего лишь уступают место Франкенштейна диктатору.

В случае с *Перекрестком 3* Мортон Фелдмана структура может представляться определенной или неопределенной; метод точно неопределенный. Высоты и длительности звукового материала определены только внутри границ широких диапазонов (но не определены внутри границ узких диапазонов); тембровые характеристики материала, предназначенного для одного инструмента – фортепиано – тоже определены; громкость не определена. Форма как последовательность разных масс, то есть последовательность групп звуков, которые сами по себе различаются только внутри границ широких диапазонов (высокого, среднего и низкого), четко определена благодаря тому, что композитором точно установлены ячейки, служащие единицами времени. Хотя по другим причинам ее в равной степени можно описать и как неопределенную. Слово «ячейки» связано с диаграммной бумагой, использованной автором для нотации своих сочинений. Функция ячейки сопоставима с функцией зеленого света в управлении городским движением. Исполнитель волен играть заданное количество звуков в пределах указанного диапазона в любой момент периода времени, занимаемого ячейкой, как если бы движущийся автомобиль мог проехать перекресток в любой момент, пока горит зеленый свет. За исключением метода, абсолютно неопределенного, композиционные средства пьесы характеризуются определенностью в одних аспектах и неопределенностью в других, и достигаемое в результате взаимопроникновение этих противоположностей более существенно, чем то или другое в отдельности. Таким образом, по существу, складывается ситуация недвойственности: множественность центров в состоянии беспрепятственности и взаимопроникновения.

Функция исполнителя в случае с *Перекрестком 3* подобна функции фотографа, который использует приобретенную камеру для создания фотографий. Композиция допускает бесконечное их количество и никогда не исчерпается, поскольку создана не механически. Ее можно лишь перестать исполнять или потерять. Как же музыканту нужно исполнять *Перекресток 3*? Он может делать это систематизированным методом, который легко подвергается анализу. Или же он может выполнить функцию фотографа таким методом, который систематизирован неосознанно (следовательно, нет объекта анализа) – либо произвольно, пробира-

ясь ощупью, следуя велениям своего эго; либо более или менее бессознательно, идя вглубь своего сознания к отделу желаний, следуя, как в автоматическом письме, велениям своего подсознательного; либо к отделу коллективного бессознательного в психоанализе Юнга, следуя предпочтениям биологического вида и делая нечто, более-менее отвечающее общим интересам человечества; либо к «глубокому сну» в индийской духовной практике – Основанию Майстера Экхарта, отождествляясь там со всем, что бы ни случилось. Или же исполнитель может выполнить функцию колориста произвольно, выходя за пределы своего сознания к отделу чувственного восприятия, следуя своему вкусу; либо более-менее бессознательно, используя какое-либо внешнее воздействие на свой разум: таблицы случайных чисел, отражающих научный интерес к случайности, либо случайные действия, отождествляясь со всем, что бы ни случилось.

Однажды вечером Мортон Фелдман сказал, что он мертв, когда сочиняет; это напоминает мне утверждение моего отца, изобретателя, говорившего, что свою лучшую работу он делает, когда крепко спит. Оба имеют в виду «глубокий сон» индийской духовной практики. Эго больше не препятствует действию. Возникает текучесть, свойственная природе. Времена года описывают круг весны, лета, осени и зимы, интерпретированные индийской мыслью как творение, сохранение, разрушение и покой. Глубокий сон аналогичен покою. Каждая весна приносит все, что бы ни случилось. Тогда исполнитель будет действовать любым методом. Действует ли он систематизированным или любым из неосознанно систематизированных методов, не может проясниться, пока его действие не станет реальностью. Свойства композиции или знание точки зрения самого композитора на метод исполнителя, несомненно, предполагают, что исполнитель действует иногда сознательно, иногда бессознательно и от Основания Майстера Экхарта, отождествляясь со всем, что бы ни случилось.

Это лекция о композиции, неопределенной в ее исполнении. *Индексы* Эрла Брауна не служат примером такой композиции. Когда сочинение включает большое число музыкантов, как в случае с *Индексами*, наличие партитуры, то есть фиксированного отношения партий, лишает исполнение качества неопределенности. Даже если таблицы случайных чисел (использованные таким образом, который допускает отклонения) влекут за собой определенные параметры композиции (структура, метод, материал и форма в *Индексах* – всё это определено), эти таблицы неприменимы в процессе исполнения. Функция дирижера заключается в том, что он, как подрядчик, строит здание, следуя детальному проекту архитектора. Функция инструменталистов заключается в том, что они, как рабочие, просто делают то, что они обычно делают. То, что *Индексы* Эрла Брауна были созданы посредством таблиц случайных чисел (использованных таким образом, который допускает отклонения), отождествляет композитора со всем, что бы ни случилось, так как, допуская отклонения, он лишил себя связи с научным интересом

к случайности. Но то, что нотация партий во всех отношениях определена и, кроме того, партитура предусматривает фиксированное отношение этих партий, не допускает подобного рода отождествление дирижера или исполнителей. Их работа подготовлена до них. Дирижер не способен дирижировать от своего собственного центра, но должен настолько отождествлять себя с центром произведения, как оно написано, насколько это возможно. Инструменталисты не способны играть от нескольких своих собственных центров, но используются для такого отождествления их с указаниями дирижера, какое только возможно. Они отождествляются с самим сочинением, если вообще не самоустраиваются. С этой точки зрения, когда каждая вещь и каждое существо движутся от своего собственного центра, ситуация подчинения нескольких музыкантов указаниям лишь одного, который сам контролируется не другим, но сочинением другого, недопустима.

(В связи с этим можно отметить, что некоторые традиционные индийские практики запрещают ансамбли, ограничивая исполнение сольным выступлением. Это соло в традиционной индийской практике представляет собой не исполнение чего-то написанного кем-то другим, а импровизацию самого исполнителя в пределах границ, установленных структурой, методом и материалом. Хотя он сам создает форму – морфологию последовательности, смысловое содержание, по индийской традиции, принадлежит не только одному композиционному элементу, но и всем остальным композиционным элементам.)

Описанная выше недопустимая ситуация, конечно, свойственна не только *Индексам*, но и западной музыке вообще, и ее шедевры являются самыми впечатляющими тому примерами, которые в том случае, когда они связаны не столько с таблицей случайных чисел (использованной таким образом, который допускает отклонения), сколько с идеями порядка, личных чувств и их соединения, подразумевают присутствие в этой музыке скорее человека, чем самих звуков. Звуки *Индексов* – это просто звуки. Не будь отклонений в использовании таблиц случайных чисел, звуки были бы не просто звуками, а элементами, действующими согласно научным теориям вероятности, элементами, действующими во взаимосвязи вследствие равномерного распределения каждого из этих имеющихся элементов, так сказать, под контролем человека.

Это лекция о композиции, неопределенной в ее исполнении. Примером такой композиции служат *Четыре системы* Эрла Брауна. Эта пьеса может исполняться одним или несколькими музыкантами. Не существует никакой партитуры ни для сольного, ни для ансамблевого выступления. Поэтому исполнение не лишено неопределенности, даже если в нем участвует много исполнителей, так как отсутствует какое-либо фиксированное соотношение партий. Оригинальная нотация представляет собой прямоугольники разной длины и толщины, нарисованные чернилами на отдельном листе картона, имеющем четыре одинаковых деления (символизирующие четыре системы). Вертикальное положение

ние прямоугольников означает относительное время. Ширину прямоугольников можно интерпретировать либо как интервал, когда рисунок читается как двухмерный, либо как громкость, когда рисунок читается как создающий иллюзию третьего измерения. Любая интерпретация этого материала может быть соединена с любым количеством других интерпретаций в любой последовательности, с добавлением или без добавления пауз между ними, может быть использована для создания последовательности любого времени звучания. Чтобы умножить возможные интерпретации, композитор дает дополнительное разрешение – читать лист картона в любом из четырех направлений: справа налево, слева направо, снизу вверх и сверху вниз.

Это дополнительное разрешение радикально меняет ситуацию. Без него композиция и так была крайне неопределенной в плане исполнения. Рисунок не был упорядочен каким-либо образом. Сделанный бессознательно, от Основания Майстера Экхарта, он отождествляет композитора со всем, что бы ни случилось. Но с дополнительным разрешением – читать лист картона в любом из четырех направлений: справа налево, слева направо, снизу вверх и сверху вниз – рисунок порождает две разные ситуации или серию ситуаций и их инверсий. Наличие инверсий служит признаком сознания. Следовательно, композитор (пусть и неосознанно, по его словам) больше отождествляется не со всем, что бы ни случилось, а, скорее, с теми событиями, которые связаны с инверсией. То, что могло быть недвойственным, становится двойственным. С недвойственной точки зрения каждая вещь и каждое существо рассматриваются как центр, и эти центры находятся в состоянии взаимопроникновения и беспрепятственности. С другой стороны, с двойственной точки зрения каждая вещь и каждое существо так не рассматриваются: очевидны и зависимости, и препятствия. Чтобы избежать этих нежелательных препятствий и сделать ясными чьи-то намерения, двойственная точка зрения требует подлинного соединения противоположностей.

Если в самой композиции нет этого подлинного соединения, и в случае с *Четырьмя системами* это так (из-за высокой степени неопределенности), оно должно быть достигнуто в исполнении. Функция музыканта, или, как в случае с *Четырьмя системами*, каждого из музыкантов, заключается в том, чтобы создать нечто из большого количества сырого материала. Структура – деление целого на части – неопределенна. Форма – морфология последовательности – также неопределенна. В известных интерпретациях оригинального рисунка (у Дэвида Тюдора, например, их достаточно для того, чтобы четыре пианиста исполняли пьесу четыре минуты) определены метод, громкость, тембр и высота звукового материала. Длительности же и определены и не определены, так как линии, тянущиеся от нотных головок, указывают точный отрезок времени, но общее время звучания системы неизвестно. Функция исполнителя в *Четырех системах* двойственна: она заключается в том, чтобы создать структуру

и форму, то есть осуществить деление целого на части и продумать морфологию последовательности.

Однако, намеренно сделав композицию неопределенной с точки зрения исполнения, сам композитор не осознает необходимость двойственной функции исполнителя, описанной выше. Он не согласен с выраженным здесь мнением, что данное разрешение интерпретировать изображение справа налево, слева направо, снизу вверх и сверху вниз, требует соединения противоположностей: сознательной систематизации метода и одновременно ее отсутствия. Обязательство создания структуры должно быть выполнено систематизированным методом, который можно было бы легко подвергнуть анализу. (В каждом исполнении, как правило, записываемом, музыканты выделяют для каждой системы определенные отрезки времени, которые соотносятся так же, как модули в архитектуре: пятнадцать секунд и кратные из них двум и четырем.) Обязательство создания формы должно быть выполнено с помощью одного или нескольких из множества методов, которые систематизированы неосознанно. Однако вследствие отождествления с сознательным, проявляющимся в *Четырех системах* в наличии инверсий, хотя и не осмысленных композитором, эти методы, систематизированные неосознанно, сопредельные с эго, легко использовать, особенно когда исполнитель желает действовать методом, согласующимся с композицией, как в рассматриваемом здесь случае. В подобных ситуациях он будет исполнять произвольно, ощущая свой метод, следуя велениям своего эго; или он будет исполнять произвольно, следуя своему вкусу, исходя из чувственного восприятия.

То, что могло по причине высокой степени неопределенности обуславливать причастность ко всему, что бы ни случилось (к процессу, по существу, бесцельному), становится производным объекта, схватываемого в одно мгновение. Этот объект, очень сложный из-за отсутствия партитуры, то есть фиксированного отношения партий, возможно, аналогичен футуристической или кубистической живописи или кинофильму, в котором мелькание образа усложняет его восприятие.

На том основании, что складывается ситуация перехода от недвойственности к двойственности (складывается не намеренно, так как композитор не придает инверсиям такой важности, какая подчеркнута здесь, а как побочный результат действия, предпринятого для расширения возможностей), можно сделать следующий вывод: чтобы обеспечить неопределенность в отношении исполнения, композиция сама по себе должна быть определенной. Если эта неопределенность должна иметь недвойственный характер, каждый элемент нотации должен подразумевать скорее единственную интерпретацию, чем множество интерпретаций, которые, исходя из одного источника, вступают во взаимоотношения. Подобным образом, хотя это не имеет отношения к *Четырем системам*, можно сделать вывод, что одно действие в процессе самого сочине-

ния не должно порождать фиксации более чем одного параметра. Когда одно действие требует записи, например, и высоты, и громкости звука, эти характеристики, объединенные общим действием, вступают во взаимоотношения. Эти взаимоотношения создают объект, и этот объект, в противоположность бесцельному процессу, должен рассматриваться двойственно. Неопределенность, когда она присутствует в создании объекта и, следовательно, рассматривается двойственно, служит признаком не отождествления со всем, что бы ни случилось, а всего лишь необдуманности по отношению к результату.

Это лекция о композиции, неопределенной в ее исполнении. Примером таковой служит *Дуэт II для пианистов* Крисчена Вулфа. В случае с *Дуэтом II для пианистов* структура – деление целого на части – не определена. (Композитор не указал, когда следует закончить исполнение.) Метод – порядок появления ноты за нотой – также не определен. Все параметры материала (высота, громкость, тембр и длительность) не определены внутри границ диапазонов, установленных композитором. Форма – морфология последовательности – непредсказуема. Один из пианистов начинает исполнение, другой, замечая какой-либо особый звук или паузу, которые служат одной из серии подсказок, отвечает действием, выбранным по своему собственному желанию из числа предусмотренных возможностей в данном временном отрезке. После такого начала каждый пианист отвечает на подсказки, подаваемые другим, не допуская пауз между ответами, хотя сами эти ответы включают паузы. Точные временные отрезки каждый раз отсчитываются с нуля. Нет ни партитуры, ни принципа соотношения партий. *Дуэт II для пианистов*, несомненно, представляет собой не схватываемый в одно мгновение объект, а процесс, начало и окончание которого не имеют существенного значения. Окончание и начало будут определены в процессе исполнения не по внутренней необходимости самого действия, а по обстоятельствам концертного выступления. Если другие пьесы в программе займут сорок пять минут и потребуется еще пятнадцать, чтобы концерт длился должное время, *Дуэт II для пианистов* может звучать пятнадцать минут. А если в запасе есть лишь пять минут, он может звучать и пять минут.

Функция каждого исполнителя в случае с *Дуэтом II для пианистов* аналогична функции путешественника, который должен постоянно успевать на поезда, направления которых не известны, но становятся очевидными в процессе движения. Он постоянно должен быть готовым к поездке, быть начеку в любой ситуации и быть дисциплинированным. Если он не заметил подсказки, сам этот факт служит подсказкой к исполнению материала, не определенного внутри границ диапазонов и отрезков времени. Таким образом, он замечает (или замечает то, что он не замечает) подсказку, прибавляет один отрезок времени к другому, выбирает, каким будет его ответ (при этом одновременно давая ответ), и как только секундная стрелка часов дойдет до конца одного отрезка и начала следующего, подготавливает себя

к осуществлению действия (при этом все еще совершая действие) и точно тогда, когда секундная стрелка часов дойдет до начала следующего отрезка времени, совершает соответствующее действие (при этом замечая или не замечая того, что он не замечает следующей подсказки) и так далее. Как же каждому исполнителю выполнить эту функцию полной готовности к неопределенной ситуации? Ему нужно действовать осторожно, исходя из двойственности? Наоборот, разум ему нужен в целостности. Его разум слишком занят, чтобы тратить время на деление самого себя на сознательное и бессознательное. Однако это разделение все еще существует. Дело просто в том, что абсолютно изменилось направление. Вместо того, чтобы бессознательные разделы разума сталкивались с сознательными, последнее из-за безотлагательности и неопределенности ситуации поворачивается в сторону бессознательного. В результате исполнитель вновь становится способным, как прежде, сложить два и два и получить четыре или действовать систематизированными методами, которые, будучи легко подвергаемы анализу, оказываются более сложными. Его внимание, скорее, сосредоточено внутри и за пределами его сознания на всем, что бы ни случилось, чем просто на происходящем в области взаимоотношений, изменений, приближений, повторений, логарифмов. Отказываясь от самого себя и своего субъективного ощущения отдельности от других существ и вещей, он поворачивается к Основанию Майстера Экхарта, из которого вытекает и к которому возвращается все непостоянное. «Мысли появляются не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а чтобы их бросали, как если бы они были пустотой. Мысли появляются не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а чтобы их бросали, как если бы это была гнилая древесина. Мысли появляются не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а чтобы их бросали, как если бы это были обломки камней. Мысли появляются не для того, чтобы их собирали и лелеяли, а чтобы их бросали, как если бы это был холодный пепел давно потухшего огня». Подобным образом в исполнении *Дуэта II для пианистов* каждый музыкант, играя пьесу таким образом, который согласуется с самой композицией, как она написана, освободится от своих чувств, своего вкуса, своего автоматизма, своего ощущения всеобщности, не относя себя ни к тому, ни к другому, не оставляя никаких следов своего исполнения, не создавая своими действиями никаких препятствий для плавного становления природы. Поэтому исполнитель просто делает то, что должно быть сделано, не разделяя свой разум надвое, не отделяя его от тела, пребывающего в готовности для прямого и немедленного контакта со своим инструментом.

Это лекция о композиции, неопределенной в ее исполнении. Такая композиция непременно экспериментальна. Экспериментальное действие – такое действие, результат которого непредсказуем. Будучи непредвиденным, это действие не связано со своей причиной. Как земле, как воздуху, ему ничего не нужно. Исполнение композиции, в которой не дается четких указаний относительно ее исполнения, непременно уникально. Его невозможно повторить. Когда она ис-

полнена второй раз, результат уже иной. Поэтому таким исполнением ничто не достигается, так как исполнение невозможно схватить в одно мгновение как объект. Звукозапись такого сочинения не более ценна, чем почтовая карточка; она передает знание о том, что произошло, тогда как действие было незнанием о том, что еще не произошло.

Необходимо обсудить несколько практических вопросов, связанных с исполнением музыкальной композиции, неопределенной в ее исполнении. Эти вопросы касаются физических условий исполнения. Эти вопросы также касаются реального времени исполнения. В связи с физическими условиями исполнения, когда в нем задействованы несколько музыкантов (двое и более), по ряду причин целесообразно отделять исполнителей друг от друга, насколько это удобно и соответствует действию и архитектурным особенностям зала. Подобное отделение позволяет звукам исходить из своих собственных центров и взаимопроникать таким образом, что не помешают правила европейской гармонии и учения о взаимоотношениях и взаимосвязях между звуками. В истории европейской музыки в гармоничности звучания ансамблей существенную роль играло слияние звуков, поэтому участники ансамбля сидели так близко друг к другу, как могли, чтобы их действия, создающие объект, схватываемый в одно мгновение, могли быть эффективны. Однако в случае с исполнением музыкальной композиции, в которой не дается четких указаний относительно ее исполнения, для того, чтобы действия исполнителей влекли за собой процесс, несущественно, насколько гармонично слияние звуков. Важна лишь беспрепятственность их появления. Разделение исполнителей в пространстве, если это ансамбль, удобно для того, чтобы осуществить эту беспрепятственность и взаимопроникновение, имеющие существенное значение. Более того, это разделение в пространстве будет способствовать независимости действий каждого музыканта, который, будучи не связан обязательством исполнять партию, выделенную из партитуры, направляет свой разум в сторону всего, что бы ни случилось. Существует вероятность, что когда собирается толпа людей, они будут действовать скорее как стадо овец, чем как пастырь. Вот почему разделение в пространстве описано как средство, способствующее независимости действий каждого исполнителя. В таком случае звуки будут появляться в результате действий, которые, в свою очередь, будут скорее исходить из своих собственных центров, чем возникать в результате двигательных или психических последствий других действий и окружающих звуков. В музыке осознание необходимости пространства запоздало по сравнению с осознанием необходимости пространства в других видах искусства, не говоря уже о науке. В самом деле, поразительно, почему музыка как вид искусства сохранила верность столь согласованной игре исполнителей, собранных в группу. Давно пора отделить исполнителей друг от друга, чтобы продемонстрировать осознание в музыке необходимости пространства, уже произошедшее в других

видах искусства, не говоря уже о науке. Также отмечено, что расположение исполнителей, если это ансамбль в большом помещении, не такое, как обычно, когда объединенная группа находится в одном конце концертного или симфонического зала. Исполнители, если это ансамбль в большом помещении, безусловно, будут рассредоточены по всей комнате. Обычные помещения часто не подходят. Возможно, необходимо такое строение, какое представляет собой Школа архитектуры Миса ван дер Роэ в Иллинойском Институте технологии. Такого рода строения подходят для исполнения композиции, в которой не дается четких указаний относительно ее исполнения. И музыканты не будут собраны в группу в центре помещения. По крайней мере, они должны сидеть по отдельности вокруг слушателей, или, если вносить в их расположение истинный смысл, находиться среди слушателей. В последнем случае дальнейшее разделение исполнителя и слушателя будет способствовать независимости действий каждой личности, в том числе будет включать мобильность всех их, вместе взятых.

Необходимо обсудить несколько практических вопросов, связанных с исполнением музыкальной композиции, неопределенной в ее исполнении. Эти вопросы касаются физических условий исполнения. Эти вопросы также касаются реального времени исполнения. В связи с физическими условиями исполнения, когда в нем задействованы несколько музыкантов (двое и более), по ряду причин целесообразно наделять дирижера другой функцией, нежели отбивание такта. Такую ситуацию, когда звуки появляются в результате действий, которые, в свою очередь, исходят из своих собственных центров, создать невозможно, если дирижер отбивает такт для того, чтобы синхронизировать игру. И такую ситуацию, когда звуки появляются в результате действий, которые, в свою очередь, исходят из своих собственных центров, также невозможно создать, если несколько дирижеров будут отбивать разные такты для того, чтобы достичь сложной синхронизации в игре. Отбивать такт не нужно. Все, что необходимо, – это спокойно следить за временем, периодически бросая взгляд или на часы, или на дирижера, заменяющего собой часы. Когда используются реальные часы, становится возможным рассчитывать время благодаря регулярному передвижению стрелки от секунды к секунде. Однако когда есть дирижер, заменяющий собой часы, он движется не механически, а с переменной скоростью, и рассчитывать время невозможно из-за разного по скорости передвижения от секунды к секунде под управлением дирижера. Когда этот дирижер, заменяющий собой часы, делает это по отношению скорее к партии, чем к партитуре, – по сути, к его собственной партии, а не к какой-либо другой, – его действия будут взаимопроникать с действиями музыкантов ансамбля, и ничто не будет этому препятствовать. В музыке осознание необходимости времени запоздало по сравнению с осознанием необходимости времени в средствах коммуникации, радио, телевидении, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о путешествии по воздуху, отправ-

лении из какой бы то ни было точки мира в какое бы то ни было время и прибытии в какую бы то ни было точку мира в какое бы то ни было время, не говоря уже о телефоне. В самом деле, поразительно, почему музыка как вид искусства сохранила верность столь согласованной игре исполнителей, отбивающих такт вместе, как если бы несколько наездников сидело бы вместе верхом на одной лошади. Давно пора позволить звукам появляться во времени независимо от такта, чтобы продемонстрировать осознание в музыке необходимости времени, уже произошедшего в средствах коммуникации, радио, телевидении, не говоря уже о магнитофонной ленте, не говоря уже о путешествии по воздуху, отправлении из какой бы то ни было точки мира в какое бы то ни было время и прибытии в какую бы то ни было точку мира в какое бы то ни было время, не говоря уже о телефоне.

.....

Одна дама из Индии пригласила меня на ужин и сказала, что доктор Судзуки тоже будет у нее. Он пришел. Перед ужином я упомянул имя Гертруды Стайн. Судзуки никогда не слышал о ней. Я описал основные аспекты ее творчества, которые показались ему очень интересными. Увлечшись, я упомянул и Джеймса Джойса⁴³, чье имя также было неизвестно Судзуки. Во время ужина он не мог есть блюдо, приправленное карри, которое предложили гостям, поэтому ему принесли сырые овощи и фрукты. После ужина разговор повернулся в сторону метафизических проблем, было много вопросов, так как хозяйка была последовательницей индийской йоги, а ее гости более или менее поровну разделяли преданность индийской и японской философии. Около одиннадцати часов мы вышли на улицу прогуляться, и одна американка спросила: «Как это так, доктор Судзуки? Мы потратили целый вечер, задавая вам вопросы, но так ничего и не выяснили». Судзуки улыбнулся и сказал: «Вот за что я люблю философию: никто не выходит победителем».

43 Джеймс Джойс (1882–1941) – ирландский писатель-модернист, автор известных романов *Портрет художника в юности* (1916), *Улисс* (1922), в котором использован метод «потока сознания», а также романа *Поминки по Финнегану* (1939), с его экспериментаторским языком и стилем, сложной символикой, неклассической формой, содержанием которого стали сновидения главного героя.

Следующий текст состоит из вопросов и цитат. Некоторые цитаты из работ других авторов, некоторые – из моих собственных. (Одна из них из статьи Крисчена Вулфа Новая и электронная музыка, напечатанной летом 1958 года в журнале Audience, в пятом томе, № 3, авторское право закреплено в том же году за Audience Press.) Порядок и количество цитат были определены случайными действиями. Никакого точного времени исполнения не установлено. Тем не менее, я всегда рассчитываю его, прежде чем читать лекцию, иногда посредством случайных действий выявляю те моменты, когда я в процессе исполнения должен зажечь сигарету.

III. КОММУНИКАЦИЯ

НИЧИ НИЧИ КОРЕ КО НИЧИ⁴⁴: КАЖДЫЙ ДЕНЬ – ПРЕКРАСНЫЙ ДЕНЬ

Что, если я задам 32 вопроса?

Что, если сейчас и в дальнейшем я перестану задавать вопросы?

Прояснит ли это смысл вещей?

Выясняется ли что-то в общении?

Что такое общение?

Музыка, что она сообщает?

Ясно ли вам то, что ясно мне?

Музыка – это только звуки?

Тогда что она передает?

Проезжающий мимо грузовик – тоже музыка?

Если я его вижу, нужно ли мне также его слышать?

Если я его не слышу, продолжает ли он все же что-то сообщать?

Если я его вижу, но не слышу, и при этом слышу что-то другое, скажем, звук от венчика для взбивания яиц, потому что нахожусь внутри и выглядываю на ули-

⁴⁴ Китайско-японская дзен-буддистская поговорка, известная испокон веков.

цу, что передает сообщение – грузовик или венчик?

Что более музыкально: грузовик, проезжающий мимо фабрики, или грузовик, проезжающий мимо музыкальной школы?

Люди, находящиеся внутри школы – музыкальны, а вне школы – немусикальны?

Что, если те, что в школе, не очень хорошо слышат, изменит ли это мой вопрос?

Знаете ли вы, что я имею в виду, когда говорю «внутри школы»?

Звуки – это только звуки или это Бетховен?

Люди – это не звуки, не так ли?

Есть ли такая вещь, как тишина?

Даже если я уйду от людей, нужно ли мне все еще что-то слушать?

Скажем, я ушел из лесу, нужно ли мне слушать журчание ручья?

Всегда ли есть то, что можно услышать, неужели никогда не было покоя и тишины?

Если моя голова полна гармонии, мелодии и ритма, что со мной происходит, когда звонит телефон, я имею в виду – с моим покоем и тишиной?

И если в моей голове европейская гармония, мелодия и ритм, что случится с историей, скажем, яванской музыки в связи, так сказать, с моей головой?

Достигаем ли мы успеха, задавая вопросы?

Куда мы идем?

Это 28-й вопрос?

Есть ли какие-то важные вопросы?

«Насколько осторожно нам нужно подходить к двойственным терминам?»

Есть ли у меня еще два вопроса?

А сейчас ни одного?

А теперь, задав 32 вопроса, могу я задать еще 44?

Могу, но можно ли?

Почему я должен продолжать задавать вопросы?

Есть ли какая-либо причина задавать вопросы?

Задать ли вопрос, если он не в словах, а в звуках?

Если слова – это звуки, музыкальные ли это звуки или только шумы?

Если звуки – это шумы, но не слова, имеют ли они значение?

Музыкальны ли они?

Например, есть два звука и два человека, и один из каждой пары прекрасен, происходит ли между всеми четверья какое-либо общение?

И если есть правила, кто их придумал, спрашиваю я?

Я имею в виду, начинается ли это где-нибудь, и если так, где заканчивается?

Что случится со мной или с вами, если мы будем вынуждены находиться там, где нет прекрасного?

Я спрашиваю вас, поскольку звуки тоже существуют во времени, что же произойдет с нашим слуховым опытом, вашими, моими, нашими ушами, слухом, что случится, если звуки в какой-то момент перестанут быть прекрасными, и единственными звуками, которые можно будет услышать, будут не прекрасные, а ужасные, что с нами будет?

Будем ли мы еще способны так воспринимать слухом, чтобы считать ужасные звуки прекрасными?

Если мы откажемся от красоты, что у нас останется?

Останется ли у нас истина?

Останется ли у нас религия?

Есть ли у нас мифология?

Будем ли мы знать, что делать с ней, если она будет?

Найдем ли мы способ зарабатывать деньги?

И если деньги заработаны, будут ли они потрачены на музыку?

Если Россия тратит шестьдесят миллионов на Брюссельскую ярмарку, большую часть на музыку и балет, а Америка тратит одну десятую от этой суммы, около шести миллионов, значит ли это, что один из десяти американцев так же музыкален и физически развит, как все русские, вместе взятые?

Если мы откажемся от денег, что мы получим взамен?

Так как мы еще никогда не отказывались от истины, куда мы пойдем искать ее?

Мы не говорили, что шли, или только спросили, куда шли?

Если мы не говорили, куда шли, тогда почему?

Если у нас в голове есть какая-то мысль, не познать ли нам истину вместо того, чтобы ходить по кругу в ее поисках?

Другими словами, как иначе мы будем способны выпить стакан воды?

Согласитесь, мы знаем чужую религию, мифологию, философию и метафизику вдоль и поперек, что же нам необходимо иметь для себя самих, если бы оно у нас было, но у нас его нет, не так ли?

А музыка, есть ли у нас какая-либо музыка?

Не будет ли лучше просто отказаться и от музыки тоже?

Тогда что у нас будет?

Джаз?

СПОСОБЫ КОНСЕРВАЦИИ), МЫ ВРЕМЕННО ОТДЕЛЯЕМ ЭТИ ВЕЩИ ОТ ЖИЗНИ (ОТ ИЗМЕНЕНИЙ), НО В ЛЮБОЙ МОМЕНТ МОЖЕТ ВНЕЗАПНО НАСТУПИТЬ РАЗРУШЕНИЕ И ТОГДА ТО, ЧТО ПРОИЗОЙДЕТ, БУДЕТ НОВЕЕ.

ХОТЯ МЫ ОТДЕЛЯЕМ МУЗЫКУ ОТ ЖИЗНИ, ВСЁ, ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ, – ИСКУССТВО (КАТАЛОГ ШЕДЕВРОВ). ЧТО КАСАЕТСЯ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ, КОГДА ОНА ДЕЙСТВИТЕЛЬНО СОВРЕМЕННА, У НАС НЕТ ВРЕМЕНИ ОТДЕЛЯТЬ ЕЕ (ЧТО ЗАЩИЩАЕТ НАС ОТ ЖИЗНИ), ПОЭТОМУ СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА – ЭТО НЕ СТОЛЬКО ИСКУССТВО, СКОЛЬКО САМА ЖИЗНЬ, И ЛЮБОЙ, КТО СОЗДАЕТ ЕЕ, КАК ТОЛЬКО ЗАКАНЧИВАЕТ ОДНО, ТАК НАЧИНАЕТ ДЕЛАТЬ ДРУГОЕ, КАК ОБЫЧНЫЕ ЛЮДИ ПРОДОЛЖАЮТ МЫТЬ ПОСУДУ, ЧИСТИТЬ ЗУБЫ, ЛОЖИТЬСЯ СПАТЬ И ТАК ДАЛЕЕ. ОЧЕНЬ ЧАСТО НЕ ЗНАЮТ, ЧТО СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ЕСТЬ ИЛИ МОГЛА БЫТЬ ИСКУССТВОМ. ПРОСТО ДУМАЮТ, ЧТО ОНА РАЗДРАЖАЕТ. РАЗДРАЖАЯ ТЕМ ИЛИ ДРУГИМ, ОНА, ТАК СКАЗАТЬ, ЗАЩИЩАЕТ НАС ОТ ОКОСТЕНЕЛОСТИ.

ДЛЯ ЛЮБОГО ИЗ НАС СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ЕСТЬ ИЛИ МОГЛА БЫТЬ ОБРАЗОМ ЖИЗНИ.

МНЕ ВСПОМИНАЕТСЯ НЕСКОЛЬКО ИСТОРИЙ, КОТОРЫЕ Я С УДОВОЛЬСТВИЕМ БЫ ВСТАВИЛ (КСТАТИ, ТАКИМ ЖЕ ОБРАЗОМ, ПОКА Я ПИШУ ТО, О ЧЕМ СЕЙЧАС РАССКАЗЫВАЮ, ТЕЛЕФОН ПРОДОЖАЕТ ЗВОНИТЬ, И ВМЕСТО ОБЫЧНОЙ ПОДГОТОВКИ ЛЕКЦИИ ПРОИСХОДИТ НАСТОЯЩИЙ РАЗГОВОР).

ПЕРВАЯ ИСТОРИЯ ИЗ *Провозвестия Шри Рамакришны*⁴⁵. ЕГО ЖИЗНЬ И УЧЕНИЕ ПРОИЗВЕЛИ ВПЕЧАТЛЕНИЕ НА МУЗЫКАНТА, КОТОРЫЙ НАЧАЛ ДУМАТЬ, ЧТО БРОСИЛ БЫ МУЗЫКУ И СТАЛ ПОСЛЕДОВАТЕЛЕМ РАМАКРИШНЫ. НО КОГДА ОН СОБРАЛСЯ ЭТО СДЕЛАТЬ, РАМАКРИШНА СКАЗАЛ: «НИ В КОЕМ СЛУЧАЕ!» ОСТАВАЙСЯ МУЗЫКАНТОМ: МУЗЫКА – ЭТО СРЕДСТВО БЫСТРОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ.

ТО ЕСТЬ, БЫСТРОГО ПЕРЕМЕЩЕНИЯ К ЖИЗНИ «ВЕЧНОЙ», ТО ЕСТЬ, ТАК СКАЗАТЬ, К САМОЙ ЖИЗНИ. ДРУГАЯ ИСТОРИЯ О ТОМ, ЧТО КОГДА Я ВПЕРВЫЕ УЗНАЛ, ЧТО ДОЛЖЕН БЫЛ ПРОЧЕСТЬ ЭТУ ЛЕКЦИЮ, Я ОБРАТИЛСЯ К *Книге перемен* И ПУТЕМ ПОДБРАСЫВАНИЯ МОНЕТ ПОЛУЧИЛ ГЕКСАГРАММУ ДЛЯ ДЕЙСТВИЯ, ПОБУЖДЕНИЯ. ШЕСТЬ НА САМОМ ВЕРХУ ОЗНАЧАЕТ ДЕЙСТВИЕ, ПРОИЗВОДИМОЕ ЧЕЛЮСТЯМИ, ЩЕКАМИ И ЯЗЫКОМ, И

45 Шри Рамакришна (1836–1886) – религиозный деятель Индии, проповедник индуизма, искавший пути духовного постижения Бога, в том числе посредством «постоянной медитации» – погружения во всеохватывающее сознание. Его учение изложено в книге «Провозвестие Шри Рамакришны», написанной на бенгали Махендранатхом Гуптой. Среди основных положений учения – убежденность в том, что разные религии являются лишь разными путями достижения абсолюта, что Бог един, но в разных религиях наречен разными именами, что Его можно осознать многими путями, практикуемыми мировыми религиями, если они ведут к познанию абсолютной истины, чистоте ума и целомудрию.

КОММЕНТАРИЙ К НЕМУ ГЛАСИТ: САМЫЙ МНИМЫЙ СПОСОБ ПОПЫТАТЬСЯ ПОВЛИЯТЬ НА ДРУГИХ – ЭТО РАЗГОВОР, КОТОРЫЙ НЕ ИМЕЕТ ЗА СОБОЙ НИЧЕГО РЕАЛЬНОГО. ЭТО ВЛИЯНИЕ, ОКАЗАННОЕ ТАКИМ ПРОСТЫМ ЧЕСАНИЕМ ЯЗЫКОМ, ОБЯЗАТЕЛЬНО ОСТАНЕТСЯ НЕЗНАЧИТЕЛЬНЫМ. ОДНАКО Я НЕ СОГЛАШУСЬ С ЭТИМ КОММЕНТАРИЕМ. Я НЕ ВИЖУ НЕОБХОДИМОСТИ ВКЛАДЫВАТЬ ЧТО-ТО «РЕАЛЬНОЕ» В ЧЕСАНИЕ ЯЗЫКОМ. Я НЕ СЧИТАЮ, ЧТО ЧЕСАНИЕ ЯЗЫКОМ – ЭТО БОЛЕЕ ИЛИ МЕНЕЕ ЗНАЧИМАЯ ВЕЩЬ, ЧЕМ ЛЮБАЯ ДРУГАЯ. МНЕ КАЖЕТСЯ, ДЕЛО ПРОСТО В ПРОДОЛЖЕНИИ РАЗГОВОРА, КОТОРЫЙ НИ СОДЕРЖАТЕЛЕН, НИ БЕССОДЕРЖАТЕЛЕН, НИ ХОРОШ, НИ ПЛОХ, А ПРОСТО ПРОИСХОДИТ, БУДУЧИ СПОСОБОМ, КОТОРЫМ Я СУЩЕСТВУЮ ПРЯМО СЕЙЧАС, А ИМЕННО ЧИТАЮ ЛЕКЦИЮ В ИЛЛИНОЙСЕ, КОТОРАЯ ВОЗВРАЩАЕТ НАС К СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ. НО СНОВА УЙДЕМ И ВЕРНЕМСЯ К *Книге перемен: ГЕКСАГРАММА О ПРЕКРАСНОМ* (ЭТО ГЕКСАГРАММА ОБ ИСКУССТВЕ) ОПИСЫВАЕТ ВЛИЯНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА, КАК ЕСЛИ БЫ ЭТО БЫЛ СВЕТ, ПАДАЮЩИЙ С ВЕРШИНЫ ГОРЫ, В ОПРЕДЕЛЕННОЙ СТЕПЕНИ ПРОНИЗЫВАЮЩИЙ ОКРУЖАЮЩУЮ ТЕМНОТУ. ДРУГИМИ СЛОВАМИ, ИСКУССТВО ОПИСАНО КАК СВЕЧЕНИЕ, А ОСТАЛЬНАЯ ЧАСТЬ ЖИЗНИ – КАК ПРЕБЫВАНИЕ В ТЕМНОТЕ. КОНЕЧНО, Я НЕ СОГЛАСЕН. ЕСЛИ БЫ БЫЛА ЧАСТЬ ЖИЗНИ НАСТОЛЬКО ТЕМНАЯ, ЧТО В НЕЕ НЕ ПРОНИКАЛ БЫ СВЕТ ИСКУССТВА, Я БЫ ХОТЕЛ БЫТЬ В ЭТОЙ ТЕМНОТЕ, ДВИГАЯСЬ НАОЩУПЬ, ЕСЛИ НАДО, НО ЖИВЫМ, И ДУМАЮ, ЧТО СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА ТОЖЕ БЫЛА БЫ ТАМ, В ТЕМНОТЕ, СТАЛКИВАЯСЬ С ОДНИМИ ПРЕДМЕТАМИ, УДАРЯЯ ДРУГИЕ, И ВООБЩЕ СКОРЕЕ СОЗДАВАЯ БЕСПОРЯДОК, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЙ ЖИЗНЬ (ЕСЛИ ОНА ПРОТИВОПОЛОЖНА ИСКУССТВУ), ЧЕМ ПОРЯДОК И НЕПРЕХОДЯЩУЮ ИСТИННУЮ КРАСОТУ И ЭНЕРГИЮ, ХАРАКТЕРИЗУЮЩИЕ ШЕДЕВР (ЕСЛИ ОН ПРОТИВОПОЛОЖЕН ЖИЗНИ). ТАК? ДА, ТАК. ШЕДЕВРЫ И ГЕНИИ ВЗАИМОСВЯЗАНЫ, И КОГДА МЫ БЕЖИМ ОТ ОДНОГО К ДРУГОМУ, ТО ДЕЛАЕМ ЖИЗНЬ БЕЗОПАСНЕЕ, ЧЕМ ОНА НА САМОМ ДЕЛЕ ЕСТЬ. МЫ НИКОГДА НЕ БУДЕМ СПОСОБНЫ ПОНЯТЬ, В ЧЕМ ОПАСНОСТЬ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ ИЛИ ДАЖЕ НЕ СМОЖЕМ ВЫПИТЬ СТАКАН ВОДЫ. ЧТОБЫ ОБЛАДАТЬ ТЕМ, ЧТО ЯВЛЯЕТСЯ ШЕДЕВРОМ, ВАМ НУЖНО ИМЕТЬ ДОСТАТОЧНО ВРЕМЕНИ, ЧТОБЫ КЛАССИФИЦИРОВАТЬ ЕГО И СДЕЛАТЬ КЛАССИКОЙ. НО В СВЯЗИ С СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКОЙ НЕТ НИКАКОГО ВРЕМЕНИ ДЕЛАТЬ ЧТО-ТО ВРОДЕ КЛАССИФИКАЦИИ. ВСЁ, ЧТО ВЫ МОЖЕТЕ ДЕЛАТЬ, – ЭТО НЕОЖИДАННО ВСЛУШАТЬСЯ, ТАК ЖЕ КАК, КОГДА ВЫ ПРОСТУЖАЕТЕСЬ, ВСЁ, ЧТО ВЫ МОЖЕТЕ СДЕЛАТЬ, – ЭТО НЕОЖИДАННО ЧИХНУТЬ. К СОЖАЛЕНИЮ, ЕВРОПЕЙСКОЕ МЫШЛЕНИЕ УБЕДИЛО НАС В ТОМ, ЧТО РЕАЛЬНЫЕ ВЕЩИ, КОТОРЫЕ ПРОИСХОДЯТ, ТАКИЕ КАК НЕОЖИДАННОЕ ВСЛУШИВАНИЕ ИЛИ НЕОЖИДАННОЕ ЧИХАНИЕ, СОВЕРШЕННО НЕ ПРОДУМАНЫ. ВО ВРЕМЯ ЛЕКЦИИ, СОСТОЯВШЕЙСЯ ПРОШЛОЙ ЗИМОЙ В КОЛУМБИЙСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ, СУДЗУКИ СКАЗАЛ,

ЧТО РАЗНИЦА МЕЖДУ ВОСТОЧНЫМ И ЕВРОПЕЙСКИМ МЫШЛЕНИЕМ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТО ЕВРОПЕЙСКОЕ МЫШЛЕНИЕ ВИДИТ ВЕЩИ ВЗАИМОУСЛОВЛИВАЮЩИМИ И ВЛИЯЮЩИМИ ДРУГ НА ДРУГА, ТОГДА КАК ВОСТОЧНОЕ МЫШЛЕНИЕ НЕ ПРИДАЕТ ТАКОГО ЗНАЧЕНИЯ ПРИЧИНЕ И СЛЕДСТВИЮ, А ВМЕСТО ЭТОГО ОТОЖДЕСТВЛЯЕТ ВЕЩЬ С ТЕМ, ЧТО ЕСТЬ ЗДЕСЬ И СЕЙЧАС. ЗАТЕМ ОН НАЗВАЛ ДВА КАЧЕСТВА: БЕСПРЕПЯТСТВЕННОСТЬ И ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ. СЕЙЧАС БЕСПРЕПЯТСТВЕННОСТЬ ПОНИМАЕТСЯ ТАК, ЧТО ВО ВСЕМ ПРОСТРАНСТВЕ КАЖДАЯ ВЕЩЬ И КАЖДОЕ ЖИВОЕ СУЩЕСТВО НАХОДИТСЯ В ЦЕНТРЕ, И ЧТО, КРОМЕ ТОГО, КАЖДОЕ СУЩЕСТВО ПРИ ЭТОМ САМОЕ БЛАГОРОДНОЕ ИЗ ВСЕХ. ВЗАИМОПРОНИКНОВЕНИЕ ОЗНАЧАЕТ, ЧТО КАЖДАЯ ИЗ ВСЕХ ЭТИХ БЛАГОРОДНЫХ ВЕЩЕЙ ДВИЖЕТСЯ ВО ВСЕХ НАПРАВЛЕНИЯХ, ПРОНИКАЯ ВНУТРЬ, БУДУЧИ ПРОНИЗАННОЙ ИЗНУТРИ ВСЕМИ ОСТАЛЬНЫМИ, И НЕВАЖНО, В КАКОМ ВРЕМЕНИ ИЛИ В КАКОМ ПРОСТРАНСТВЕ. ТАК ЧТО КОГДА ГОВОРЯТ, ЧТО НЕТ НИКАКОЙ ПРИЧИНЫ И НИКАКОГО СЛЕДСТВИЯ, – ЭТО ЗНАЧИТ, ЧТО ЕСТЬ НЕИЗМЕРИМАЯ БЕСКОНЕЧНОСТЬ ПРИЧИН И СЛЕДСТВИЙ, ЧТО В ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ КАЖДАЯ И ВСЯКАЯ ВЕЩЬ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ СВЯЗАНА С КАЖДОЙ И ВСЯКОЙ ДРУГОЙ ВЕЩЬЮ ВО ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ. ЭТА ЖИЗНЬ ТАКОВА, ЧТО НЕТ НУЖДЫ ОСТОРОЖНО ПОДХОДИТЬ К ОППОЗИЦИОННЫМ ТЕРМИНАМ УСПЕХА И НЕУДАЧИ ИЛИ ПРЕКРАСНОГО И УЖАСНОГО ИЛИ ДОБРА И ЗЛА, СКОРЕЕ, НАДО ПРОСТО ЖИТЬ «НЕ УДИВЛЯЯСЬ», ЦИТИРУЯ МАЙСТЕРА ЭКХАРТА, «ПРАВ Я ИЛИ ДЕЛАЮ ЧТО-ТО НЕПРАВИЛЬНОЕ».

Это второй вторник в сентябре 1958 года, и мне все еще нужно много сказать: я еще далек от конца. У меня четыре вопроса, которые я должен задать.

Если мы избавимся от музыки, как мы и сделали, значит ли это, что нам нечего слушать?

Согласны ли вы с Кафкой, который написал: «Психология – больше никогда»?

Если бы вам нужно было перечислить десять произведений, которые вы взяли бы с собой на Северный полюс, что бы вы назвали?

Правда ли, что нет таких вопросов, которые были бы действительно важными?

Вот некоторое количество информации для вашей информации по теории информации:

АНАЛИЗ ФУРЬЕ ДОПУСКАЕТ ВЫРАЖЕНИЕ ФУНКЦИИ ВРЕМЕНИ (ИЛИ ЛЮБОЙ ДРУГОЙ

НЕЗАВИСИМОЙ ПЕРЕМЕННОЙ) В ПОКАЗАТЕЛЯХ ПЕРИОДИЧНЫХ (ЧАСТОТНЫХ) СОСТАВЛЯЮЩИХ. ЧАСТОТНЫЕ СОСТАВЛЯЮЩИЕ – ЭТО ОБЩИЕ СВОЙСТВА ПОЛНОГО СИГНАЛА. ПОСРЕДСТВОМ АНАЛИЗА ФУРЬЕ МОЖНО ВЫРАЗИТЬ ВЕЛИЧИНУ СИГНАЛА В ЛЮБОЙ ТОЧКЕ В ПОКАЗАТЕЛЯХ ОБЩИХ ЧАСТОТНЫХ СВОЙСТВ СИГНАЛА; ИЛИ НАОБОРОТ, МОЖНО ПОЛУЧИТЬ ЭТИ ОБЩИЕ СВОЙСТВА ИЗ ВЕЛИЧИН СИГНАЛА В ЕГО РАЗНЫХ ТОЧКАХ.

Что я сказал?

Где это «будет», когда говорят, что у вас будет, что сказать?

Три. Не правда ли, что когда вы бросаете что-то, оно на самом деле все еще с вами?

Четыре. Каким образом вы от чего-то избавитесь, чтобы совершенно освободиться от этого?

Пять. Почему вы не делаете, как я, выбросив из головы все мысли, как будто она пустая?

Шесть. Почему вы не делаете, как я, выбросив из головы все мысли, как будто это гнилая древесина?

Почему вы не делаете, как я, выбросив из головы все мысли, как будто это камень?

Почему вы не делаете, как я, выбросив из головы все мысли, как будто это холодный пепел давно потухшего огня, или едва реагируя, в зависимости от ситуации?

Девять. Вы действительно думаете, что открытие измеримого элемента, а именно энергии, которой можно измерить механическую, электрическую, термическую или любую другую физическую активность, как потенциальную, так и реальную, значительно упрощает понимание физических явлений?

Вы соглашаетесь с Булезом⁴⁶, когда он говорит то, что он говорит?

46 Пьер Булез (р. 1925) – французский композитор, дирижер и музыковед, организатор концертов и фестивалей современной музыки, один из крупнейших авангардистов, которому принадлежат знаковые сочинения в области серийной, сонорной и алеаторной техник письма, а также ряд книг и статей по теории и эстетике музыки XX века.

Вы проголодались?

Двенадцать. Почему вы проголодаетесь (каким-то образом вы знаете, что вы проголодаетесь)?

Будет ли еще Булез или он ушел в прошлое, пока я отвернулся?

Как вы думаете, почему отказались от числа 12, но не от идеи серии?

Или отказались?

А если нет, то почему?

Тем временем, не хотите ли вы послушать самое первое исполнение *Пьесы для подготовленного фортепиано* Крисчена Вулфа?

Скажите на милость, что собираются нам подавать на ужин и что произойдет потом?

Больше музыки?

Живой или мертвой – большой вопрос.

Когда вы хотите спать, вы засыпаете?

Или лежите с открытыми глазами?

Почему я должен продолжать задавать вопросы?

По той же причине, по которой я должен продолжать писать музыку?

Но очевидно, не так ли, что я не пишу музыку прямо сейчас?

Почему меня тогда называют композитором, если все, что я делаю, – это задаю вопросы?

Если один из нас говорит, что все двенадцать звуков должны быть в одном ряду, а другой говорит, что нет, кто из нас прав?

Что если си-бемоль, как говорится, просто приходит ко мне в голову?

Как я могу позволить ему прийти ко мне в голову самому по себе, кроме как не возникнуть из моей памяти, вкуса и психологии?

Как?

Вы знаете, как?

И если я или кто-то еще нашел способ позволить звуку быть самим собой, будет ли каждый способен в пределах слышимости услышать его?

Почему многим людям так трудно слушать?

Почему они начинают разговаривать, когда есть что слушать?

Их уши находятся не на своем месте, а во рту, и поэтому, когда они что-то слышат, первое, что делают, – это начинают говорить?

Надо бы изменить эту ситуацию, как вам кажется?

Почему они не держат рот на замке, а ушки на макушке?

Они что, глупы?

И если так, почему они не стараются скрыть свою глупость?

Плохие манеры были приобретены тогда же, когда были получены знания о музыке?

Это музыка автоматически делает их глупыми и неспособными слушать?

Тогда не думаете ли вы, что следовало бы прекратить изучать музыку?

Где ваша способность шевелить мозгами?

МЫ ПРОХОДИМ СКВОЗЬ ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО. НАШИ УШИ В ПРЕВОСХОДНОМ СОСТОЯНИИ.

ЗВУК ВЫСОКИЙ ИЛИ НИЗКИЙ, ТИХИЙ ИЛИ ГРОМКИЙ, ОПРЕДЕЛЕННОГО ТЕМБРА, ДЛЯЩИЙСЯ НЕКОТОРОЕ КОЛИЧЕСТВО ВРЕМЕНИ И ИМЕЮЩИЙ КАКУЮ-ЛИБО УПАКОВКУ.

Он высокий?

Он низкий?

Он посередине?

Он тихий?

Он громкий?

Их два?

Их больше, чем два?

Это фортепиано?

Почему нет?

Это был самолет?

Это шум?

Это музыка?

Он тише, чем прежде?

Это ультразвук?

Когда он угаснет?

Что происходит?

Это время?

Он очень краткий?

Очень долгий?

Просто средний?

Если мне нужно что-то посмотреть, это будет театр?

Достаточно только звука?

Нужно ли мне что-то еще?

Понимаю ли я это независимо от того, нужно ли мне это или нет?

Это звук?

Тогда тот же вопрос – это музыка?

Произнося слово «музыка», я имею в виду звук?

Если так, является ли музыка музыкой?

Слово «музыка» – это сама музыка?

Сообщает ли она что-то?

Должна ли?

Если это высокий звук, так ли это?

Если он низкий, так ли это?

Если он посередине, так ли это?

Если он тихий, так ли это?

Если он громкий, так ли это?

Если это интервал, так ли это?

Что такое интервал?

Интервал – это аккорд?

Аккорд – это совокупность?

Совокупность – это группа?

Что такое группа?

Сколько всего звуков?

Миллион?

Десять тысяч?

Восемьдесят восемь?

Нужно ли мне попросить еще десять?

Нужно?

Почему?

Почему нужно?

Я решил попросить так много?

Не рисковал ли я?

Рисковал?

Почему я рисковал?

Это никогда не прекратится?

Почему не прекратится?

НЕ СУЩЕСТВУЕТ ТАКОЙ ВЕЩИ, КАК ТИШИНА. ТЫ ЗАХОДИШЬ В ЗВУКОИЗОЛИРОВАННУЮ КОМНАТУ И СЛЫШИШЬ, КАК РАБОТАЕТ ТВОЯ НЕРВНАЯ СИСТЕМА И КАК ЦИРКУЛИРУЕТ ТВОЯ КРОВЬ.

МНЕ НЕЧЕГО СКАЗАТЬ, И Я ЭТО ГОВОРЮ.

Не слишком ли многого я хочу, если хочу задать еще тридцать три вопроса?

Кто спрашивает?

Я тот, кто спрашивает?

Я не знаю свои собственные мысли?

Тогда почему я спрашиваю, если не знаю?

Тогда я хочу не слишком многого?

Правильно?

Тогда скажите мне, вы предпочитаете Баха или Бетховена? °

И почему?

Вам хотелось бы послушать *Количества* Бо Нилсона⁴⁷ в первом исполнении или нет?

Кто-нибудь видел Майстера Экхарта на днях?

Вы думаете, серьезная музыка достаточно серьезна?

Подходит ли септаккорд современной музыке?

А как насчет квинт и октав?

Что если бы септаккорд не был септаккордом?

Не кажется ли глупым продолжать задавать вопросы, когда есть так много гораздо более насущных вопросов?

Но мы прошли полпути, не правда ли?

Не поторопиться ли нам?

Мы согласны с тем, что музыку надо бы оживить?

47 Бо Нилсон (р. 1937) – шведский композитор, пианист и поэт, автор сочинений для ударных, вокально-инструментальных ансамблей, оркестра; записанной на магнитную ленту, электронной и киномузыки. Он использовал арсенал современных композиционных средств и тяготел к позднеромантической эстетике. Фортепианная пьеса *Количества* (1957) – одна из значительных его работ.

Или не согласны?

На что?

Взаимосвязь?

Если у меня есть два звука, они взаимосвязаны?

Если кто-то ближе к первому из них, чем ко второму, в большей ли мере он связан с первым?

Как насчет звуков, которые слишком далеки от нас, чтобы их услышать?

Это правда, что звуки – это только вибрации?

Это правда, что часть огромного диапазона вибраций включает радиоволны, световые, космические лучи?

Почему я не упомянул об этом раньше?

Это не возбуждает воображение?

Мы восхвалим Бога, от Которого нисходят благословения?

Звук – это благословение?

Я повторю: звук – это благословение?

Я повторю: вам хотелось бы послушать *Количества* Бо Нилсона в первом исполнении или нет?

Бельгийцы попросили меня рассказать об авангарде в Америке, и вот что я рассказал:

В СОЕДИНЕННЫХ ШТАТАХ СУЩЕСТВУЕТ МНОЖЕСТВО МЕТОДОВ СОЗДАНИЯ МУЗЫКИ, КАК И КОМПОЗИТОРОВ. ОДНАКО НЕТ ДОСТУПНОЙ ИНФОРМАЦИИ О ТОМ, ЧТО ПРОИСХОДИТ. НЕТ ЖУРНАЛОВ, ПОСВЯЩЕННЫХ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ. ИЗДАТЕЛИ НЕ ЛЮБОЗНАТЕЛЬНЫ. АКТИВНО ДЕЙСТВУЮЩИЕ ОБЩЕСТВА (РАДИОКОМПАНИИ, ТРАНСЛИРУЮЩИЕ МУЗЫКУ, АМЕРИКАНСКОЕ ОБЩЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ, АВТОРОВ И ИЗДАТЕЛЕЙ) ЗАВИСЯТ ОТ ЭКОНОМИКИ И В НАСТОЯЩЕЕ ВРЕМЯ ВОВЛЕЧЕНЫ В ВАЖНЫЙ СУДЕБНЫЙ

ПРОЦЕСС. В НЬЮ-ЙОРКЕ ОБЪЕДИНИЛИСЬ ЛИГА КОМПОЗИТОРОВ И МЕЖДУНАРОДНОЕ ОБЩЕСТВО СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ; НОВАЯ ЖЕ ОРГАНИЗАЦИЯ, ПРЕДСТАВЛЯЮЩАЯ ДЕЙСТВУЮЩИЕ ИНТЕРЕСЫ СТОРОН В СЛИЯНИИ ДОСТИЖЕНИЙ ШЁНБЕРГА И СТРАВИНСКОГО⁴⁸, – ЭТО, БЕЗ СОМНЕНИЯ, АВАНГАРДНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ, НО ОСТОРОЖНОЕ, ИБО ИЗБЕГАЕТ РИСКОВ. ЕГО САМЫЙ АВТОРИТЕТНЫЙ И СМЕЛЫЙ ПРЕДСТАВИТЕЛЬ – МИЛТОН БЭББИТ⁴⁹, КОТОРЫЙ В НЕКОТОРЫХ СОЧИНЕНИЯХ ПРИМЕНИЛ СЕРИЙНЫЙ МЕТОД В ОТНОШЕНИИ НЕСКОЛЬКИХ ПАРАМЕТРОВ ЗВУКА. ПРОИЗВЕДЕНИЯ ДЛЯ МАГНИТНОЙ ЛЕНТЫ ЛЮЭНИНГА⁵⁰ И УСАЧЕВСКОГО⁵¹, ЛУИ И БЕБЕ БАРРОН⁵² НЕ ВПОЛНЕ ТОЧНО ОПРЕДЕЛЯЮТСЯ КАК АВАНГАРДНЫЕ, ТАК КАК ОНИ СОХРАНЯЮТ УСЛОВНОСТИ И ОБЩЕПРИНЯТЫЕ ЦЕННОСТИ. МОЛОДЕЖЬ УЧИТСЯ С НЕОКЛАССИЦИСТАМИ, ТАК ЧТО ДУХ АВАНГАРДА, ИЗМЕНЯЕМЫЙ ИМИ, ПОРОЖДАЕТ УЖЕ ИЗВЕСТНУЮ ДОДЕКАФОНИЮ. ТЕМ НЕ МЕНЕЕ В ЭТОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ ТЕМНОТЕ ЯРКИЙ СВЕТ ПРОДОЛЖАЮТ ИЗЛУЧАТЬ СОЧИНЕНИЯ ЭРЛА БРАУНА, МОРТОНА ФЕЛДМАНА И КРИСЧЕНА ВУЛФА – ПО ТОЙ ПРИЧИНЕ, ЧТО В НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ НОТАЦИИ, ИСПОЛНЕНИЯ И ВОСПРИЯТИЯ ВОЗДЕЙСТВУЮТ ПРОВОКАТИВНО. НИ ОДИН ИЗ НИХ НЕ ИСПОЛЬЗУЕТ СЕРИЙНЫЙ МЕТОД. НОТАЦИЯ БРАУ-

48 Игорь Стравинский (1882–1971) – один из влиятельнейших русских композиторов, сначала живший и работавший в России, затем во Франции и США. Развивал традиции русского фольклора и художественно-эстетические принципы неоклассицизма, использовал модальную, тональную, серийную техники письма.

49 Милтон Бэббит (1916–2011) – один из крупнейших американских композиторов, теоретиков и педагогов, наряду с А. Фортм создатель теории рядов и разработчик первого музыкального синтезатора, автор серийной и электронной музыки, один из основателей *Колумбийско-Принстонской студии электронной музыки (Columbia-Princeton Electronic Music Center)*, обладатель *Пуллицеровской премии* за вклад в музыкальное искусство, а также премии Американского общества электроакустической музыки, член *Американской академии искусств и наук*.

50 Отто (Кларенс) Люэнинг (1900–1996) – американский композитор немецкого происхождения, один из пионеров записанной на магнитофонную ленту и электронной музыки, также писавший пьесы для традиционных инструментов на основе тональной, политональной, додекафонной гармонии и тембро-красочных звучностей, нередко выполняющих функцию структурных единиц формы. Основатель *Колумбийско-Принстонской студии электронной музыки*, а также других электронных и звукозаписывающих студий. Автор песен на слова О. Уайльда, Э. Дикинсон, У. Уитмена, У. Блейка, П. Шелли, Г. Гессе, И. Гете.

51 Владимир Усачевский (1911–1990) – американский композитор русского происхождения, создавший одни из первых пьес электронной музыки и композиций, записанных на магнитофонную ленту. В 1952 году совместно с О. Люэнингом впервые провел концерты электронной музыки в *Колумбийском университете* и в Музее современного искусства, а в 1959 основал первый в США центр электронной музыки при *Колумбийском университете*.

52 Супруги Луи (1920–1989) и Бебе (1925–2008) Баррон – американские композиторы, пионеры в области электронной и конкретной музыки, авторы сочинений для магнитной ленты и первой полностью электронной киномузыки для фильма *Запретная планета* (1956), разработчики электронного оборудования и синтезаторов, учредители звукозаписывающей студии в Нью-Йорке, ставшей крупнейшим авангардным центром Америки. В студии Барроны записывали электронные сочинения и киномузыку – и свои и других композиторов, звуковые эффекты и треки к кинофильмам, а также аудиокнижки Г. Миллера, Т. Уильямса, О. Хаксли.

НА, ГДЕ ПРОСТРАНСТВО РАВНО ВРЕМЕНИ, ТЕПЕРЬ ТЯГОТЕЕТ К АБСОЛЮТНОЙ ЯСНОСТИ УКАЗАНИЙ. ВВЕДЕНИЕ ВУЛФОМ РАЗДЕЛЕННЫХ НА ЧАСТИ И НЕПОЛНЫХ ГРУППЕТТО В ДЛИТЕЛЬНОСТИ И НУЛЕВОГО ЗНАЧЕНИЯ В ТЕМПЫ ИМЕЕТ ПРОТИВОПОЛОЖНУЮ ТЕНДЕНЦИЮ. ТАБЛИЦЫ ФЕЛДМАНА ДАЮТ ИСПОЛНИТЕЛЮ КРАЙНЮЮ СВОБОДУ ДЕЙСТВИЙ В ОПРЕДЕЛЕННЫХ РАМКАХ.

Они – я имею в виду бельгийцев – также спросили меня, идет ли американский авангард в том же направлении, что и европейский, и вот что я ответил:

АМЕРИКАНСКИЙ АВАНГАРД, ОСОЗНАВАЯ ПРОВОКАЦИОННЫЙ ХАРАКТЕР НЕКОТОРЫХ СОЧИНЕНИЙ ЕВРОПЕЙЦЕВ, НАПРИМЕР, ПЬЕРА БУЛЕЗА, КАРЛХАЙНЦА ШТОКХАУЗЕНА, АНРИ ПУССЁРА⁵³, БО НИЛСОНА, БЕНТА ХАМБРЕУСА⁵⁴, ЗНАКОМИТСЯ С НИМИ НА СВОИХ КОНЦЕРТАХ В ЖИВОМ ИСПОЛНЕНИИ, ОСОБЕННО ПИАНИСТА ДЭВИДА ТЮДОРА. ТО, ЧТО ЭТИ СОЧИНЕНИЯ НАПИСАНЫ В СЕРИЙНОЙ ТЕХНИКЕ, ОТЧАСТИ СНИЖАЕТ ИНТЕРЕС, КОТОРЫЙ ОНИ ЗАСЛУЖИВАЮТ. НО СКРУПУЛЕЗНОСТЬ ПРИМЕНЕНИЯ МЕТОДА, ПРИВОДЯЩАЯ К РЕЗУЛЬТАТАМ, ДАЛЕКО ОТСТОЯЩИМ ОТ ОБЫЧНО ОЖИДАЕМЫХ, ЧАСТО ВЫЗЫВАЕТ ИНТЕРЕС. ТЕМ НЕ МЕНЕЕ, СОЧИНЕНИЯ ЕВРОПЕЙЦЕВ НЕСУТ В СЕБЕ ГАРМОНИЧНОСТЬ, ДРАМУ ИЛИ ПОЭЗИЮ, КОТОРЫЕ, ИМЕЯ ОТНОШЕНИЕ СКОРЕЕ К ИХ АВТОРАМ, ЧЕМ СЛУШАТЕЛЯМ, ДВИЖУТСЯ В НАПРАВЛЕНИЯХ, НЕ РАЗДЕЛЯЕМЫХ АМЕРИКАНЦАМИ. МНОГИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АМЕРИКАНЦЕВ ПРЕДУСМАТРИВАЮТ, ЧТО КАЖДЫЙ СЛУШАТЕЛЬ НАХОДИТСЯ В ЦЕНТРЕ, ТАК ЧТО ФИЗИЧЕСКИЕ УСЛОВИЯ КОНЦЕРТА ПРЕДУСМАТРИВАЮТ НЕ ПРОТИВОПОСТАВЛЕНИЕ СЛУШАТЕЛЕЙ И ИСПОЛНИТЕЛЕЙ, А РАЗМЕЩЕНИЕ ПОСЛЕДНИХ ВОКРУГ ИЛИ СРЕДИ ПЕРВЫХ, ДАЯ УНИКАЛЬНЫЙ АКУСТИЧЕСКИЙ ОПЫТ КАЖДОЙ ПАРЕ УШЕЙ. ПРАВДА, ЭТА СЛОЖНАЯ СИТУАЦИЯ НЕ ПОДДАЕТСЯ КОНТРОЛЮ И К ТОМУ ЖЕ ИМЕЕТ СХОДСТВО С СОСТОЯНИЕМ СЛУШАТЕЛЯ ДО И ПОСЛЕ КОНЦЕРТА, ТО ЕСТЬ ЕГО ЕЖЕДНЕВНЫМ ОПЫТОМ. ПРЕДСТАВЛЯЕТСЯ, ЧТО ТАКАЯ СРЕДА НЕ ЯВЛЯЕТСЯ ЦЕЛЬЮ ЕВРОПЕЙЦЕВ, ТАК КАК СТИРАЕТ РАЗЛИЧИЕ МЕЖДУ «ИСКУССТВОМ» И «ЖИЗНЬЮ». В ГЛАЗАХ НЕПОСВЯЩЕННОГО ЕВРОПЕЙЦЫ И АМЕРИКАНЦЫ РАЗЛИЧАЮТСЯ ТЕМ, ЧТО ПОСЛЕДНИЕ ВКЛЮЧАЮТ В СВОИ СОЧИНЕНИЯ БОЛЬШЕ ТИШИНЫ. С ЭТОЙ ТОЧКИ ЗРЕНИЯ МУЗЫКА НИЛСОНА ЗАНИМАЕТ ПРОМЕЖУТОЧНОЕ ПОЛОЖЕНИЕ, А БУЛЕЗА И ДРУГИХ АВТОРОВ – ПРОТИВОПОЛОЖНОЕ. ЭТО ВНЕШНЕЕ РАЗЛИЧИЕ НА САМОМ ДЕЛЕ ОЧЕНЬ ГЛУБОКО. ВООБЩЕ ГОВОРЯ, КОГДА ТИШИНА НЕЗАМЕТНА, ОЧЕВИДНО НАМЕРЕНИЕ КОМПОЗИТОРА. ВНУТРЕННЕЕ МОЛЧАНИЕ

53 Анри Пуссёр (1929–2009) – бельгийский композитор, теоретик, редактор и педагог, автор вокальной, инструментальной, оркестровой и электронной музыки, а также теоретических работ об А.Берге, Ж.-Ф. Рамо, А. Веберне, И. Стравинском, о проблемах современного музыкального образования, основатель студии электронной музыки в Брюсселе.

54 Бент Хамбреус (1928–2000) – шведский органист, композитор и музыковед, автор пьес для разных инструментов, самыми значительными из которых являются сочинения для органа, где он смело использовал авангардные техники письма, включая алеаторику и графическую музыку.

РАВНОЗНАЧНО ОТКАЗУ ОТ НАМЕРЕНИЯ. «В ПОЛУДРЁМЕ Я ТОЛКУ РИС». ВПРОЧЕМ, МОЖЕТ ВОЗНИКНУТЬ НЕПРЕРЫВНАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ, КОТОРАЯ НЕ БУДЕТ УПРАВЛЯТЬСЯ ВОЛЕЙ. В НЕЙ НЕ БУДЕТ НИ ПОРЯДКА, НИ СТРУКТУРЫ, И, КАК ЭТО ПРОИСХОДИТ В ПРИРОДЕ, ОНА БУДЕТ ПРОТЕКАТЬ БЕСЦЕЛЬНО.

Уже поздновато, не так ли?

Но мне еще нужно сделать две вещи, поэтому я хочу узнать, хотелось бы вам послушать *Количества* Бо Нилсона в первом исполнении или нет?

Я должен прочитать кое-что из статьи Крисчена Вулфа. Вот что он пишет:

ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ КАЧЕСТВА ТАКОЙ МУЗЫКИ, ЭЛЕКТРОННАЯ ОНА ИЛИ НЕТ, – ЭТО МОНОТОННОСТЬ И ВЫЗЫВАЕМОЕ ЕЮ РАЗДРАЖЕНИЕ. МОНОТОННОСТЬ МОЖЕТ БЫТЬ ОБУСЛОВЛЕНА ПРОСТОТОЙ ИЛИ УТОНЧЕННОСТЬЮ, СТАБИЛЬНОСТЬЮ ИЛИ СЛОЖНОСТЬЮ. СЛОЖНОСТЬ ИМЕЕТ ТЕНДЕНЦИЮ ДОСТИГАТЬ СОСТОЯНИЯ НЕЙТРАЛИЗАЦИИ: НЕПРЕРЫВНОЕ ИЗМЕНЕНИЕ ПРИВОДИТ К ОПРЕДЕЛЕННОМУ ОДНООБРАЗИЮ. МУЗЫКА ИМЕЕТ СТАТИЧЕСКИЙ ХАРАКТЕР. ОНА НЕ ДВИЖЕТСЯ В КАКОМ-ТО КОНКРЕТНОМ НАПРАВЛЕНИИ. НЕТ НЕИЗБЕЖНОЙ ЗАВИСИМОСТИ НИ ОТ ВРЕМЕНИ КАК МЕРЫ РАССТОЯНИЯ ОТ ПРОШЕДШЕГО МОМЕНТА ДО ПРЕДСТОЯЩЕГО, НИ ОТ ЛИНЕАРНОЙ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ. ЭТО НЕ ВОПРОС ДОСТИЖЕНИЯ УСПЕХА, ДВИЖЕНИЯ ВПЕРЕД ИЛИ СЛЕДОВАНИЯ, СКАЖЕМ, ТРАДИЦИИ ИЛИ ФУТУРИЗМУ. НЕТ НИ НОСТАЛЬГИИ, НИ ПРЕДЧУВСТВИЯ. ЧАСТО СТРУКТУРА ПЬЕСЫ КРУГОВАЯ: ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЕЕ ЧАСТЕЙ ВАРЬИРУЕТСЯ, КАК В *Упражнениях для фортепиано* ПУССЁРА И *Фортепианной пьесе XI* ШТОКХАУЗЕНА. В НЕДАВНЕМ СОЧИНЕНИИ КЕЙДЖА САМА НОТАЦИЯ ПОДРАЗУМЕВАЕТ ДВИЖЕНИЕ ПО КРУГУ, ПОРЯДОК НОТ НА НОТНОМ СТАНЕ НЕОБЯЗАТЕЛЬНО УКАЗЫВАЕТ НА ИХ МЕСТОПОЛОЖЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ, ТО ЕСТЬ ОЧЕРЕДНОСТЬ ИСПОЛНЕНИЯ. МОЖНО ЧИТАТЬ НОТЫ ПО КРУГУ, ЧТОБЫ ДВА «ГОЛОСА» ОДНОВРЕМЕННО ДВИГАЛИСЬ В ПРОТИВОПОЛОЖНЫХ НАПРАВЛЕНИЯХ. ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ ИСЧЕЗАЕТ. ЕВРОПЕЙЦЫ ЖЕ ЧАСТО РАССМАТРИВАЮТ ОРГАНИЗАЦИЮ КАК «ВСЕОБЪЕМЛЮЩИЙ» ФАКТОР, В СВЯЗИ С ЧЕМ НАЧАЛО И ОКОНЧАНИЕ ЯВЛЯЮТСЯ НЕ МОМЕНТАМИ В ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТИ СОБЫТИЙ, А ОГРАНИЧИТЕЛЯМИ ДЛЯ МАТЕРИАЛА ПРОИЗВЕДЕНИЯ (НАПРИМЕР, ЗВУКОВЫСОТНЫЙ ДИАПАЗОН ИЛИ ВОЗМОЖНЫЕ КОМБИНАЦИИ ТЕМБРОВ), КОТОРЫЕ МОГУТ БЫТЬ ПРИМЕНЕНЫ В ЛЮБОЕ ВРЕМЯ ЗВУЧАНИЯ ПЬЕСЫ. ГРАНИЦЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ ОТОБРАЖЕНЫ НЕ В ПЕРИОДАХ ВРЕМЕНИ, ОБРАЗУЮЩИХ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ, А В ВИДЕ КОНТУРОВ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ПРОЕКЦИИ ВСЕОБЩЕЙ ЗВУКОВОЙ СТРУКТУРЫ.

ЧТО КАСАЕТСЯ РАЗДРАЖЕНИЯ, ЭТО БОЛЕЕ СУБЪЕКТИВНОЕ ОЩУЩЕНИЕ. МОЖНО СКАЗАТЬ, ЧТО ОНО, ПО КРАЙНЕЙ МЕРЕ, ПРЕДПОЧИТАТЕЛЬНЕЕ, ЧЕМ УМИРОТВОРЕНИЕ, МОРАЛИЗАТОРСТВО, ВВЕДЕНИЕ В ЭКЗАЛЬТАЦИЮ И ТОМУ ПОДОБНЫЕ СОСТОЯНИЯ. КОНЕЧНО, ЕГО ПРИЧИНОЙ ЯВЛЯЕТСЯ ИМЕННО МОНОТОННОСТЬ, А НЕ КАКИЕ-ЛИБО ФОРМЫ АГРЕССИИ И РЕЗКОСТИ. ЭТО НЕПОДВИЖНОСТЬ ДВИЖЕНИЯ. И ВОЗМОЖНО, ЭТО

ЕДИНСТВЕННОЕ ИСТИННОЕ ДВИЖЕНИЕ.

А теперь мне нужно рассказать историю Всеобъемлющего Совершенно-го, и затем я закончу:

Полководец Облаков, подгоняемый вихрем, странствовал на Востоке и неожиданно столкнулся с Безначальным Хаосом, который бродил вокруг, хлопая себя по бедрам и прыгая, как птица. Пораженный увиденным, Полководец Облаков остановился и почтительно спросил: «Кто вы, многоуважаемый господин? И что вы делаете?» Безначальный Хаос, продолжая хлопать себя по бедрам и прыгать, как птица, ответил: «Я прогуливаюсь». Полководец Облаков сказал: «Я хочу задать Вам вопрос». Подняв голову, Безначальный Хаос посмотрел на незнакомца и бросил: «Фу!» Но Полководец Облаков все равно продолжил: «В дыхании небес нет гармонии; дыхание земли сдавлено; действия шести стихий не согласованы; четыре времени года беспорядочно сменяют друг друга. Если мне нужно соединить все сущностные качества этих шести стихий, чтобы прокормить всех живых существ, как мне это сделать?» «Не знаю! Не знаю!», – ответил Безначальный Хаос, хлопнув себя по бедрам, подпрыгнув и покачав головой.

Полководец Облаков не нашел ответа на свой вопрос, но три года спустя, снова странствуя на Востоке, пересекая равнину Владеющих жилищем, он так же случайно встретился с Безначальным Хаосом. Обрадовавшись встрече, Полководец Облаков подошел к нему и воскликнул: «О небеса, Вы не забыли меня! Хвала всевышнему, Вы не забыли меня!» Затем он дважды поклонился до земли и поспешил было снова задать вопрос. Но Безначальный Хаос сказал: «Бесцельно блуждая вокруг, я не знаю, чего ищущу; влекомый диким импульсом, я не ведаю, куда я иду. Как вы заметили, я брожу вокруг, делая странные движения, и вижу, что ничего не происходит без системы и порядка – что еще я могу знать?» Полководец Облаков ответил: «Я тоже странствую, не ведая, куда иду, а кроме того, куда бы я ни отправился, за мной следуют люди. Я не могу с ними ничего поделать. И сейчас, когда они берут с меня пример, я хочу услышать от вас слово». Безначальный Хаос спросил: «Что нарушает слаженную систему Вселенной, противоречит природе вещей, препятствует свершению таинственного действия Вселенной, разбрасывает стада животных, заставляет птиц петь по ночам, губит растительность и несет опасность всем насекомым? Все это по вине тех, кто наводит порядок среди людей». «Что же тогда мне делать?» – спросил Полководец Облаков. «Ах, вы только навредите! – произнес Безначальный Хаос. – Я уйду, продолжая свой танец, а вы возвращайтесь к себе». Полководец Облаков воскликнул: «О, достойнейший, мне было так трудно встретиться с вами снова! Мне хотелось бы услышать от вас еще хоть слово». Без-

начальный Хаос сказал: «Значит, вам нужна пища для ума. Просто встаньте на путь недеяния, и вещи начнут становиться сами собой. Отрешитесь от тела; откажитесь от способности слышать и видеть; забудьте то, что у вас было общего с вещами; постарайтесь слиться с первозданным хаосом эфира; освободите свой разум; выпустите на волю свой дух; станьте таким, как будто у вас никогда не было души. И тогда любая из бесконечного множества вещей вернется к своей первооснове, не осознавая того, что делает это. Все вещи будут пребывать как бы в состоянии хаоса, и на протяжении всего своего существования не покинут его. Если бы они осознавали то, что возвращаются к своей первооснове, то обязательно утратили бы ее. Не спрашивай, как вещи называются, не стремись познать их природу – и в результате они станут самими собой».

Полководец Облаков сказал: «О, великий, вы дали мне то, что я искал, и раскрыли мне тайну происходящего. Всю свою жизнь я пытался это понять и теперь обрел то, что хотел». Затем он дважды поклонился до земли и, попросившись, ушел.

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Следующие две статьи касаются техники композиции. Информацию о других методах сочинения можно найти в брошюре к выпущенной Джорджем Авакяном звукозаписи ретроспективного концерта, посвященного 25-летию моего творчества, который состоялся в Таун-Холле в 1958 году.

Первая статья была частью эссе Четыре музыканта за работой, опубликованного в первом томе, в № 3 журнала Трансформация (Нью-Йорк, 1952).

КОМПОЗИЦИЯ

ОПИСАНИЕ ПРОЦЕССА СОЧИНЕНИЯ «МУЗЫКИ ПЕРЕМЕН» И «ВООБРАЖАЕМОГО ПЕЙЗАЖА № 4»

Недавно созданные мною произведения (*Воображаемый пейзаж № 4* для 12 радиоприемников и *Музыка перемен* для фортепиано) в отношении структуры подобны ранним: они основаны на принципе квадратного корня, извлекаемого из общего числа тактов, так что крупные отрезки соотносятся с целым в той же пропорции, что и мелкие с крупными. Если прежде этими отрезками служили периоды времени, то в недавних сочинениях они существуют лишь в пространстве, скорость движения в котором непредсказуема.

Эту непредсказуемость обуславливает использование метода, разработанного в *И-Цзин (Книге перемен)*⁵⁵ для получения предсказаний путем шестикратного подбрасывания трех монет.

Три монеты, подброшенные один раз, дают четыре линии: 3 орла – прерывистую с кругом; 2 решки и орел – непрерывную; 2 орла и решка – прерывистую; 3 решки – непрерывную с кругом. Три монеты, подкинутые трижды, дают

55 *И-Цзин* – китайская *Книга перемен*, предназначенная для гадания посредством подбрасывания монет или костей, включает 64 гексаграммы (фигуры из шести сплошных или прерванных линий) с описанием возможных событий. Метод гадания сводится к шестикратному подбрасыванию трех монет, определяющих вид гексаграммы (одну из 64-х возможных комбинаций шести сплошных или прерванных линий) в зависимости от того, сколько орлов или решек выпало. Комбинации линий символизируют собой взаимодействие двух начал, ян и инь: мужского и женского, светлого и темного, сознательно-рационального и интуитивно-иррационального. *Книга перемен* содержит важнейшие положения древневосточной философии. В разнообразном чередовании начал ян и инь обнаруживается главный принцип – все в мире изменчиво, текуче и неоднозначно, равновозможно и равнослучайно. В США *И-Цзин* была опубликована в 1950 году.

8 триграмм (линии располагаются снизу вверх): *цянь* – три непрерывные; *чжэн* – непрерывная, прерывистая, прерывистая; *кань* – прерывистая, непрерывная, прерывистая; *гэнь* – прерывистая, прерывистая, непрерывная; *кунь* – три прерывистые; *сюнь* – прерывистая, непрерывная, непрерывная; *ли* – непрерывная, прерывистая, непрерывная; *дуй* – непрерывная, непрерывная, прерывистая. Три монеты, подкинутые шесть раз, дают 64 гексаграммы (2 триграммы, вторая записывается над первой), которые интерпретируются по таблице чисел от 1 до 64 в традиционном расположении по 8 горизонтальных делений, соответствующих восьми нижним триграммам, и 8 вертикальных делений, соответствующих восьми верхним триграммам. Гексаграмма, состоящая из линий с кругами, толкуется дважды: сначала так, как записана, затем в измененном виде. Например, гексаграмма с прямыми линиями с кругами первый раз читается как *цянь-цянь*, второй – как *кунь-кунь*, тогда как с прямыми линиями без кругов читается только один раз как *цянь-цянь*.

Таблицы состоят из одинакового числа элементов (64) и содержат совмещения (одна таблица, в которой указывается количество событий, происходящих одновременно в течение установленной структурной единицы); темпы (одна таблица); длительности (любое количество возможных совмещений, в данных произведениях – по две таблицы); звуковысоты (две таблицы); динамика (две таблицы).

Получается 8 таблиц: 4 – меняющиеся в любой момент, 4 – неизменные (в меняющихся элементы используются единожды, уступая место следующим, в неизменных же они могут использоваться многократно). Первым подбрасыванием монет определяется тип таблицы, нечетное число означает изменение музыкального элемента, четное – сохранение предыдущего.

Таблицы темпов и совмещений неизменны на протяжении всего произведения.

В таблицах звуковысот 32 элемента из 64-х (четные числа) означают тишину. Звуковой материал включает отдельные тоны, созвучия (например, на подготовленном фортепиано при нажатии всего одной клавиши иногда возникает аккорд) или составные элементы (группы), возникающие по прошествии времени (так, несколькими движениями рисуются китайские иероглифы). Звуки неопределенной высоты (шумы) используются свободно, без ограничений. Звуков определенной высоты, как полагается, 12. В любой таблице звуков (всего их 32) по два квадрата (4 на 4), один над другим. Двигаясь по горизонтали или по вертикали, можно найти все 12 тонов. В таблице с меняющимися звуками (исчезающими навсегда) 4 строки подряд также дадут 12 тонов с шумами и повторениями или без таковых. В случае «совпадений» (появление звука с такими же характеристиками, что и в предыдущем событии) совпадающие характеристики либо упускаются в последующем, либо ограничиваются в предшествующем звуковом событии.

В пьесе для радиоприемников вместо звуков выписаны числа для настройки, и всё, что бы ни произошло, приемлемо (радиостанция, помехи, тишина).

В таблицах динамики только 16 чисел вызывают изменения (1, 5, 9 и т. д.); остальные же означают сохранение предыдущего состояния. Это либо динамические уровни, либо акценты (в пьесе для фортепиано); динамические уровни, диминуэндо или крещендо в пьесе для 12 радиоприемников. В фортепианном сочинении комбинации динамических уровней (например, *fff>p*) означают акценты; в случае со звуковым комплексом, рассредоточенным во времени, это может означать диминуэндо или (в обратном направлении) крещендо, или производный комплекс.

В таблицах длительностей – 64 элемента (поскольку тишина также имеет продолжительность). Благодаря использованию дробей (например, $1/3$; $1/3 + 3/5 + 1/2$), высчитываемых по стандартной шкале (2,5 сантиметра равняются четвертной длительности), количество длительностей, используемых в музыкальной композиции, фактически становится бесконечным. Нотный штиль находится в той точке пространства, которая соответствует моменту появления звука во времени, если двигаться в постоянном или изменяющемся, где указано, темпе. Методом простого добавления к четвертной, половинной, половинной с точкой и целой ноте любых дробей вплоть до $1/8$ можно получить производные длительности. Поскольку добавление используется как средство образования новых длительностей, они, другими словами, «сегментируются». Эти сегменты можно переставить и/или разделить на 2 или 3 (точки пересечения). Тогда звук может начаться в любой из этих нескольких точек.

В процессе этой работы был придуман способ соотношения длительностей со звуками, но совсем другое дело, как он использовался: четыре длительности равны определенному отрезку времени (в таблице – по горизонтали или по вертикали, а в меняющейся – четыре шага подряд), и этот отрезок подвергался изменению.

Таблица темпов содержит 32 элемента, пустые ячейки означают сохранение предшествующего темпа.

Каждое отдельное событие композиции от первого до восьмого было проработано от начала до конца. Например, восьмое событие сохраняется на всем протяжении пьесы, но реально звучит только в течение структурной единицы, границы которой были определены путем подбрасывания с 57-го до 64-го (для таблицы совмещений). Тогда оно не просто присутствует, но может быть слышимым. Оно становится действительно слышимым в том случае, если выпал звук (а не тишина), и если выпала такая длительность, которая не выносит звук за пределы структурного пространства, открытого для него.

Таким образом, можно создать музыкальную композицию, последовательность изложения которой не зависит от индивидуальных предпочтений и

воспоминаний (психологии), а также от литературы и художественных «традиций». Звуки входят во время-пространство, сосредоточенные на самих себе, освобожденные от необходимости служить какой-либо абстракции; 360 градусов окружности свободны для бесконечной игры интерпретации.

В основе такого произведения нет субъективных оценок как в отношении сочинения, так и в отношении исполнения и слухового восприятия. Идея связи (идея № 2) отсутствует; может произойти всё что угодно (идея № 1). «Ошибка» невозможна, ибо всё, что однажды случается, уже существует.

Эта статья, переведенная на немецкий язык Крисченом Вулфом, впервые была опубликована в журнале Die Reihe, № 3 (Вена, 1957). Английский текст вышел в свет в издательстве Universal Edition в Die Reihe, № 3, под авторскими правами 1959 года, закрепленными за компанией Theodore Presser, Пенсильвания, по разрешению которой он перепечатывается здесь.

ОПИСАНИЕ ПРОЦЕССА СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО 21-52

1. Я использовал чернила, карандаш, листы полупрозрачной бумаги определенного размера, а также специальную бумагу (без каких-либо знаков) с нарисованными четырьмя полными нотными системами. Выражение «полные системы» в данном случае означает, что над и под каждым нотным станом я оставил достаточно свободного места для записи нот в басовом или сопрановом ключах. Таким образом, на странице было два нотных стана (для правой и левой рук), расстояние между которыми позволяло дорисовать сверху 9 добавочных линеек (удаленных друг от друга настолько же, насколько и линейки нотных станов), а снизу – 6 (это место предназначено для самой нижней клавиши и струны фортепиано). Узкое пространство между нотноносцами я разделил посередине горизонтальной чертой и специально приготовил для записи шумов, производимых ударами рукой или колотушкой по внутренней (над чертой) или внешней (под ней) частям корпуса фортепиано. Что касается размеров бумаги, то для нотации использовался весь лист целиком (в пределах полей).

2. Лист бумаги с нотноносцами я отложил в сторону; затем я выяснил количество звуков на каждой странице методом случайных действий (руководствуясь книгой *И-цзин*), производимых в таком количестве, которое зависело от сложности фактуры (в *Музыке для фортепиано 21–36* от 1-го до 128, в *Музыке для фортепиано 37–52* – от 1-го до 32 действий).

3. Чистый полупрозрачный лист я расположил так, чтобы хорошо просматривались его фабричные дефекты. Эти дефекты, соответствующие звукам в установленном количестве, я выделил карандашом.

4. Указанным выше способом положив полупрозрачный лист, помеченный карандашом, на специальную бумагу, используя чернила, я перенес на него нотные станы, междустрочную горизонтальную линию, а затем добавил линейки там, где было необходимо. Затем я нарисовал чернилами обычные целые ноты на месте точек, отмеченных карандашом в пределах нотного стана, или на добавочных линейках, а закрашенные нотные головки (четвертные без штилей) вставил в тех местах, где точки оказались между двумя нотонаосцами. Все это я делал приблизительно, на глаз, так как в большинстве случаев использовал обычные линейки и расстояния между ними, где появлялись точки. Таким образом, было определено лишь то, что если точка находилась не на линии, пусть и близко к ней, она относилась к смежному пространству.

5. Подкинув восемь раз одну монету, я определил, какими будут ключи на нотных станах – басовыми или сопрановыми, и тоже вписал их чернилами.

6. Методом случайных действий я разделил 64 возможных варианта *И-цзин* на три группы, соответствующие трем типам звукоизвлечения: обычному (игра на клавиатуре фортепиано), приглушенному и захватыванию щипком (два последних осуществляются с помощью струн). Например, если выпали числа 6 и 44, то числа с 1-го по 5-е означают обычные звуки фортепиано, с 6-го по 43-е – приглушенные тоны, а с 44-го по 64-е – создаваемые щипком струны. Бóльшей степенью вероятности обладают второй и третий способы игры. Даже если это не кажется значимым, то все же указывает на возможность изменения «техники игры». После определения эти типы звукоизвлечения я обозначил буквами M и P, записав их рядом с нотами.

Подобные же действия я осуществлял для того, чтобы определить, какая нота будет без знака, а какая – с диезом или бемолем, конечно, за исключением двух крайних нот, которые существуют только в одном варианте.

7. Таким образом, я полностью завершил нотацию данной композиции. Бóльшая часть того, что происходит во время исполнения, не была мною определена. Поэтому к рукописи прилагается следующее предисловие: «Эти пьесы образуют две группы по 16 пьес (21–36; 37–52), которые могут быть исполнены по отдельности или последовательно друг за другом или с *Музыкой для фортепиано* 4–19, а также без нее⁵⁶. Время звучания любое; пьесы могут разделяться пауза-

⁵⁶ Процесс сочинения этих пьес включал разные действия и кроме того в них нет шумов, получаемых при ударе по внешней и внутренней частям инструмента. – Прим. Кейджа.

ми или следовать без пауз; пьесы также могут совмещаться друг с другом. Если запланировано определенное время выступления, пианисты могут рассчитать, что им сыграть, чтобы заполнить концерт. Длительности отдельных звуков и их динамика произвольны».

КОММЕНТАРИЙ

Исполнение зависит от заданной временной протяженности, рассчитываемой заранее и контролируемой по секундомеру. В первую очередь это касается целой страницы, затем, скажем, отдельной нотной системы; но возможно и то, что такое пространство нотного листа, которое здесь соответствует времени, трактовалось бы как движение, не только постоянное, но и с ускорениями и замедлениями, так как произведение исполняет все же человек, а не машина. Таким образом, в нотации, с которой в конечном счете связано и время исполнения, нет ничего определенного. То же касается и тембра (шумы и три типа звукоизвлечения), который почти не оговорен. Особенно в том случае, где буква **P** трактуется как взятая щипком *приглушенная* струна, а **M** – *приглушенная и взятая щипком* струна. Кроме того, на струнах также не указаны точки, в которых нужно приглушать или защищать струну. И главное, что следует рассматривать как основную недостающую информацию, – ничего не сказано относительно строения комнаты, в которой должна быть исполнена музыка, и размещения в ней (обычно на расстоянии друг от друга) инструментов (сколько их?). Очевидно, все эти обстоятельства поднимают самый важный вопрос: что же тогда было создано автором?

Перевод и комментарии Марины Перверзевой

Эта статья была впервые опубликована в 1949 году в мартовском номере Глаза тигра – журнала, выпускаемого Рут и Джоном Стефаном с Бликер-стрит в Нью-Йорке. Она была переведена на французский язык Фредериком Голбеком, который переименовал ее в Право на существование современной музыки. Под таким названием она вышла в свет в Contrepoint (Париж) позднее в том же году.

ПРЕДШЕСТВЕННИКИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ⁵⁷

ЦЕЛЬ МУЗЫКИ

Музыка поучает, она время от времени заставляет душу действовать. Душа же собирает вместе несопоставимые элементы (Майстер Экхарт), и ее работа наполняет нас миром и любовью.

ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Структура в музыке – это ее делимость на части от мелких фраз до крупных секций. Форма есть содержание, последовательность. А метод – средство контроля движения ноты за нотой. Материалом музыки являются звук и тишина. Композиция – это интеграция всего вышеперечисленного.

СТРАТЕГИЯ

Структуру легко контролировать разумом. Можно восхищаться четкостью, ясностью и соблюдать правила. Форме же нужна лишь свобода. Она принадлежит сердцу; и закон, которому она подчиняется, если она, конечно, вообще подчиняется какому-либо закону, никогда не был и никогда не будет написан⁵⁸. Метод может быть четко выстроенным или импровизированным (никакой разницы между ними нет: в первом случае акцент перемещается на мышле-

57 В данной статье все сноски принадлежат Кейджу, за исключением комментариев переводчика в квадратных скобках.

58 Любая попытка исключить «иррациональное» сама по себе иррациональна. Любая стратегия сочинения, которая всецело «рациональна», в высшей степени иррациональна.

ние, в другом – на чувства; в пьесе для радиоприемников как инструментов метод уступает место случайности). Таким образом, материал может быть контролируемым или нет, как пожелаете. Обычно выбор звуков определяется тем, насколько они приятны на слух: удовольствие от причинения или испытания боли служит признаком болезни.

РЕФРЕН

Деятельность, включающая в единый процесс некое множество и превращающая это множество, – даже если отдельные элементы представляются противоположностями, – в целостность, способствует благому образу жизни.

СЮЖЕТ УСЛОЖНЯЕТСЯ

Когда Шри Рамакришну спросили: «Почему, если Бог добр, в мире есть зло», учитель ответил: «Чтобы усложнить сюжет».

Структура – такой аспект композиции, который можно подробно обсудить, достигнув общего согласия во мнениях, ибо она лишена таинственности. Анализ здесь уместен.

В школах учат выстраивать структуру посредством классической гармонии. Однако за пределами школы (например, у Сати⁵⁹ или Веберна) появляется другой, и более правильный⁶⁰, организующий принцип, основывающийся на отрезках времени^{61, 62}.

59 [Эрик Сати (1866—1925) – французский композитор-модернист, претворивший в своем творчестве художественно-эстетические принципы импрессионизма, дадаизма, конструктивизма, неоклассицизма и предвосхитивший минимализм и другие течения современной музыки (искусство действия, хэппенинг). Сформулировал концепцию «меблировочной музыки» – музыки как феномена окружающей среды, которую человеку следует воспринимать слухом так же естественно, как если бы она звучала в магазине, парке или на выставке].

60 Звук имеет 4 качества: высоту, тембр, громкость и длительность. Противоположный, но необходимый элемент, сосуществующий со звуком, – это тишина. Из четырех качеств только длительность относится и к звуку, и к тишине. Следовательно, структура, основанная на длительностях (ритме фраз, отрезков времени), – правильна (соответствует свойствам материала), тогда как гармоническая структура неправильна (исходит из высоты, которой у тишины нет).

61 Он никогда не исчезал из джаза и народной музыки. Но, с другой стороны, никогда не был развит в них, поскольку джаз и народная музыка – не культивированные виды и лучше развиваются в естественных условиях.

62 Тала основана на пульсации, западная ритмическая структура – на фразеологии. [Тала – принцип метроритмической организации в индийской классической музыке, основанный на неоднократном повторении определенного ритмического цикла].

Восточной музыке гармоническая структура обычно неизвестна, неизвестна она была и нашей доренессансной культуре. Гармоническая структура – это современный феномен западного искусства, претерпевший в прошедшем столетии процесс разрушения⁶³.

ПОЯВЛЯЕТСЯ АТОНАЛЬНОСТЬ⁶⁴

Разрушение гармонической структуры обычно называют «атональностью». Это означает только то, что два необходимых элемента гармонической структуры – каденция и модуляции – лишились своих четких границ. Они становились все более неясными, в то время как функция их как элементов гармонической структуры требует именно ясности (однозначности отношений). Атональность – это лишь вопрос сохранения неопределенного тонального состояния. Это отрицание гармонии как структурного средства. Поэтому в мире музыки, находящейся в таком состоянии, задача композитора заключается в том, чтобы обнаружить другие структурообразующие средства⁶⁵: так в разбомбленном городе нужно найти возможность построить все заново⁶⁶. Этот путь представляется смелым и необходимым.

63 Ради интереса найдите аргументированное доказательство этого в книге А. Казеллы о каденции [*L'evoluzione della musica a traverso la storia della cadenza perfetta/L'e'volution de la musique a' travers l'histoire de la cadence parfaite/The Evolution of Music Throughout the History of the Perfect Cadence* (London, 1924, rev. 2/1964 by E. Rubbra)].

64 Термин «атональность» не имеет смысла. Шёнберг заменил его «пантональностью», а Лу Харрисон – по моему мнению и опыту, более подходящим термином «прототональность». Последний подтверждает то, что существует в действительности: даже в случайной множественности тонов (или, лучше, звуков [чтобы включить и шумы]) есть притяжение, изначальное и естественное, «протопритяжение» к определенному состоянию. Обычный композиционный процесс состоит в том, чтобы обнаружить основу использованных звуков, а затем позволить жизни протекать и на земле, и в воздухе. [Лу Харрисон (1917–2003) – американский композитор, использовавший в своих сочинениях гармонические, тембровые и ритмические принципы музыки Востока. Учился у Г. Кауэлла, А. Шёнберга, активно сотрудничал с Дж. Кейджем. Для его сочинений характерны созерцательное начало, колористическая инструментовка].

65 Ни Шёнберг, ни Стравинский этого не сделали. 12-тоновый ряд – это не структурный метод, это средство контроля не частей композиции, крупных или мелких, а лишь мгновенных смен одной ноты другой. Оно занимает место контрапункта, который, как показали Карл Рагглз, Лу Харрисон и Мертон Браун, в полной мере способен выполнять свои функции и в хроматической системе. Неоклассицизм в своем возвращении в прошлое избегает этого, отказываясь признавать необходимость современной музыки в другой структуре, и дает лишь новую трактовку прежней гармонии. Это автоматически лишает ее ощущения приключения – важнейшего качества творческого действия. [Карл Рагглз (1876–1971) – представитель *Американской пятёрки*, композитор, использовавший в своих сочинениях контрапунктическую технику на основе несекундарной 12-тоновой гармонической системы; Мертон Браун (1913–2000) – американский композитор, ученик У. Риггера и К. Рагглза, сотрудничавший с ведущими современными хореографами США, тяготеющий к неоклассицизму и неоромантизму и использовавший в своей музыке контрапунктическую технику].

66 12-тоновый ряд предлагает кирпичики, но не план. Неоклассицисты советуют построить его тем же способом, что и прежде, но с модной отделкой.

ИНТЕРЛЮДИЯ (Майстер Экхарт)

«Нужно достичь этой бессознательности посредством преобразования знания. Это неведение возникает скорее не из отсутствия знания, но из убеждения в достижимости этого неведения. Там мы станем просвещенными божественной бессознательностью, а наше неведение будет облагорожено и наполнено сверхъестественным знанием. Ибо более совершенными нас делает не то, что с нами случается, а то, что мы делаем сами».

СЛУЧАЙНО

Музыка ничего не значит как вещь.

Законченное произведение – вот то, что точно требует воскрешения.

Ответственность художника состоит в совершенствовании своей работы до такой степени, чтобы она могла стать притягательно беспристрастной.

Лучше создать музыкальную пьесу, чем исполнить ее, лучше исполнить ее, чем послушать, лучше послушать ее, чем злоупотреблять ею для отвлечения внимания, развлечения или приобщения к «культуре».

Используйте любые средства, чтобы не быть гением, но все средства, чтобы стать им.

Контрапункт – это хорошо? «Душа сама по себе столь проста, что не может иметь одновременно больше одной идеи о чем-то... А человек не может обладать больше чем одним вниманием» (Экхарт).

Освобождаясь от структурного обязательства, гармония становится элементом формы (служит выразительности).

Имитируя либо себя, либо других, нужно заботиться о том, чтобы имитировать структуру, а не форму (а также структурообразующие материал и методы, а не формообразующие материал и методы), порядок, а не наваждения. Так можно остаться «невинным и свободным, чтобы снова получить божественный дар с каждым сейчас-моментом» (Майстер Экхарт).

Если разум дисциплинирован, сердце быстро переходит от страха к любви.

ПРЕЖДЕ ЧЕМ СОЗДАВАТЬ СТРУКТУРУ ПОСРЕДСТВОМ РИТМА, НУЖНО ОПРЕДЕЛИТЬ, ЧТО ТАКОЕ РИТМ

Это решение было бы трудно принять, если бы оно касалось формы (выразительности) или метода (процесса движения ноты за нотой), но так как это касается структуры (обусловливающей делимость композиции на крупные и

мелкие части), решение будет легким: ритм на уровне структуры – это соотношения отрезков времени⁶⁷. Такие явления, как акценты на сильной или слабой долях, регулярно повторяющиеся или нет, постоянная или непостоянная пульсация, с акцентами или без них, представленные мотивами длительности (неизменными или меняющимися), – все они используются в целях формообразования (выразительности) или, если подумать, рассматриваются как материал (в его «фактурном» аспекте) или как эффективный метод. Например, ритмическая структура года включает в себя времена года, месяцы, недели и дни. Другие временные события, например, возгорание огня или исполнение музыкальной пьесы, происходят случайно и независимо от ясного осознания всеобъемлющего порядка, хотя и непременно внутри этого порядка. Случайные совпадения независимых событий с моментами времени структуры наполняются особым светом, ибо именно в такие моменты проявляется парадоксальная природа истины. С другой стороны, цезуры выражают независимость (случайную или намеренную) свободы от закона и закона от свободы.

ЗАЯВЛЕНИЕ

Любые звуки любых качеств и высот (знакомые и незнакомые, определенные и неопределенные) в любом контексте, простые или сложные, естественны и возможны в пределах ритмической структуры, которая в равной степени принимает и тишину. Такое заявление удивительно похоже на те, что можно найти в доступных инструкциях и статьях, посвященных современным техникам музыкальной композиции (смотрите ранние выпуски *Современной музыки* и *Журнала американского акустического общества*). Двигаясь из разных отправных точек и, возможно, в разных направлениях, технологи и художники (как будто случайно) пересекаются, постигая в иных обстоятельствах непостижимое (совпадение снаружи и внутри), ярко представляя себе общую цель в мире и покое внутри каждого человека.

67 Мера – это просто мера, ничем не отличающаяся от, например, дюйма на линейке, поэтому она позволяет существовать любым длительностям, любым соотношениям громкости (метр, акцент), любой тишине.

К ПРИМЕРУ:

Так же, как живопись на песке (искусство ради сейчас-момента⁶⁸, а не ради хранения в музее для последующих поколений) хранит точку зрения, предприимчивые деятели в области синтезированной музыки (такие, как Норман Макларен⁶⁹) считают, что в практических и экономических целях работа с магнитной лентой (телеграф, телеграмма) (любую созданную таким способом музыку можно быстро и легко подчистить, стереть) более предпочтительна, чем работа над кинофильмом⁷⁰.

Использование технических средств⁷¹ требует тесного анонимного сотрудничества некоторого числа людей. В данный момент мы находимся в такой культурной ситуации⁷², которая не требует никаких особых усилий, чтобы в ней оказаться специально⁷³ (не обращая внимание на недовольства).

Путь музыки к сердцу ведет к самопознанию через самоотречение, а путь к миру также ведет к бескорыстию⁷⁴. Высоты, достигаемые отдельными личностями в особые моменты, вскоре могут стать густо населенными.

68 Это подлинная природа танца, исполнения музыки или любого другого искусства, требующего воплощения (для этой цели использован термин «живопись на песке»: в живописи (постоянные краски), как и в поэзии (печать, переплет), есть тенденция овеществлять произведение, чтобы таким образом смотреть на него, создавая тем самым почти непреодолимые препятствия на пути к непосредственному восторгу.

69 [Норман Макларен (1914–1987) – канадский аниматор, кинорежиссер и продюсер, создатель не только классического, но и абстрактного кино и анимации, а также визуализируемой музыки и графического воплощения звука; в 1952 году получил Премию Оскара за свой документальный фильм *Cosce di*].

70 Двадцать четыре или зное число кадров в секунду – это «холст», на основе которого пишется музыка; так, очевидным образом, сам материал показывает необходимость временной (ритмической) структуры. Магнитофонные средства освобождают от рамок кинокадров, но принципа ритмической структуры следует придерживаться и далее, так же как в геометрии простые теоремы служат основой для построения сложных.

71 «Я хочу быть словно заново рожденным, не знаящим ничего, абсолютно ничего о Европе» (Пауль Клее). [Пауль Клее (1879–1940) – немецкий и швейцарский художник, график, теоретик искусства, один из крупнейших авангардистов, тяготевший к эстетике экспрессионизма и сюрреализма].

72 Изобилие новых концертных залов и кинотеатров (не посещаемых любителями домашнего телевизора и слишком многочисленных для Голливуда, альтернативой которого служит лишь «серьезное кино»).

73 Живопись точно (действительно) становится реалистической (в XX веке) – ее видно сверху, на земле, покрытой снегом; композиция, основанная на порядке, наложенном на «стихийное» (цитируя Каммингса) или когда последнее позволяет порядку существовать (выше эти противоположности соединяются вместе) (чтобы это узнать, нужно просто взлететь [большие магистрали, географические особенности местности, Миларепа, Генри Форд]), автоматически (шаг за шагом) достигнет той самой точки, к которой вознеслась душа.

74 Машина, рождающая отцов, матерей, героев и святых мифологического толка, работает только тогда, когда встречается понимание (см. *Король и труп* Генри Циммера в издании Джозефа Кэмпбелла). [Генри

Пегги Гуггенхайм⁷⁵, Сантомазо⁷⁶ и я ужинали в одном венецианском ресторане. В том же зале было только двое, мужчина и женщина, которые молча сидели за столом. Я рассказал, что недавно изменил свои взгляды на французов и итальянцев. Я признался, что прежде ценил французов за их интеллект и считал итальянцев веселыми, но интеллектуально неинтересными, однако вскоре французы показались мне холодными и несвободными во взглядах, тогда как итальянцы выглядели душевными и удивительными. Тогда мне пришло на ум, что та пара была из Франции. Я окликнул их через зал и спросил: «Вы – французы?» Дама ответила: «Да, и мы совершенно с вами согласны».

Ричард Липпольд⁷⁷ позвонил мне и спросил: «Не могли бы вы прийти к нам на ужин и захватить с собой *Книгу перемен?*» Я сказал, что приду. Оказалось, что он написал письмо в *Музей Метрополитен* с предложением сделать конструкцию *Солнце* по заказу какого-нибудь человека. В этом письме ничего не было сказано о его превосходном искусстве, поэтому, не желая выглядеть самонадеянным, Липпольд сомневался, отправлять

Циммер (1890–1943) – немецкий историк и теоретик индийского и южноазиатского искусства, эмигрировавший в США. В *Колумбийском университете*, где он читал лекции, он познакомился с Джозефом Кэмпбеллом (1904–1987) – писателем и антропологом, который отредактировал и издал многие труды Циммера после его смерти. Циммер изучал религию, философию и литературу индуизма для интерпретации традиционного искусства. Его книга *Король и труп: рассказы о победе души над злом* была издана в 1948 году. Zimmer H. R. *The King and the Corpse: Tales of the Soul's Conquest of Evil* / Ed. by Joseph Campbell. Unknown Binding, 1948].

75 Пегги Гуггенхайм (1898–1979) – племянница С. Гуггенхайма, коллекционера произведений В. Кандинского, меценатка, пополнявшая нью-йоркский Музей современного искусства картинами кубистов, футуристов, конструктивистов, сюрреалистов, абстракционистов, организовавшая выставки художников США и в 1942 открывшая свою галерею современного искусства США и Европы.

76 Джузеппе Сантомазо (1907–1990) – итальянский художник-абстракционист, родившийся и работавший в Венеции, участник многих биеннале, один из создателей группы *Новое художественное итальянское отделение*, позднее названной *Новым фронтом за искусство*, пропагандировавшей современное искусство. В 1952 году Сантомазо примкнул к *Группе восьми*, участвовал в общих выставках ее членов. Работам Сантомазо свойственны черты абстрактного искусства, четкие прорисованные линии, ясная графика, отражение архитектурных элементов венецианских дворцов.

77 Ричард Липпольд (1915–2002) – американский скульптор и дизайнер, создатель геометрических конструкций из проволоки, представляющих собой висящие в воздухе «паутины» из тончайших металлических нитей. Одна из работ – сложно сконструированная подвесная композиция из золотой проволоки *Изменение внутри сферы, № 10: Солнце* (1956) висела над большой лестницей *Музея Метрополитен*. Скульптура, являющаяся своего рода поэтической одой космосу, состоит из сферического «солнца», излучающего геометрически сложную сеть лучей. Одна из работ Липпольда – конструкция *Близнецы* (так Кейдж назвал свои 14-ю и 15-ю сонаты из цикла *Сонаты и интерлюдии* для подготовленного фортепиано).

ли его. Бросив монету, мы заглянули в *И-Цзин*. Спросили о письме. В предсказании советовалось отправить его. Был обещан успех, но предупреждалось о необходимости терпения. Несколько недель спустя Ричард Липпольд позвонил мне, чтобы сказать, что его предложение приняли, но без обязательств, и что это позволит мне и ему понять, что нам следует думать об *И-Цзин*. Прошел год. *Музей Метрополитен*, наконец, заказал *Солнце*. Ричард Липпольд до сих пор не встречался со мной с глазу на глаз, чтобы поговорить о случайных действиях.

В классе экспериментальной композиции, который я вел в Новой школе социальных исследований, задали вопрос о главных тонах. Я спросил: «Вы, разумеется, говорите не о восходящих полутонах в диатонической музыке. Ведь неверно, что все, что угодно ведет ко всему, что произойдет потом?» Но ситуация более сложная, ибо вещи также ведут и в прошлое. Это не воссоздает картину, которая соответствовала бы реальности. Ибо, как сказано, нирвана Будды прошла во всех направлениях к каждой точке в пространстве и времени.

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Данная статья была написана по просьбе д-ра Вольфганга Штайнке, директора Internationale Fereinkurse fur Neue Musik в Дармштадте. Немецкий перевод, сделанный Хайнцем Клаусом Мецгером, был опубликован в выпуске Darmstadter Beitrage за 1959 год. Цитата из Крисчена Вулфа воспроизводится по его статье Новая и электронная музыка (1958, Audience press).

ИСТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В США

Однажды, когда Дайсэцу Тэйтаро Судзуки читал лекцию в Колумбийском университете, он мельком упомянул имя одного китайского монаха, который фигурировал в истории китайского буддизма. Судзуки сказал следующее: «Он жил в девятом или десятом веке». Сделав паузу, он добавил: «Или в одиннадцатом, или в двенадцатом, или в тринадцатом, или в четырнадцатом».

Примерно в то же время нью-йоркский художник Виллем де Кунинг выступал в галерее *Art Alliance* в Филадельфии. После лекции состоялась дискуссия в формате «Q&A». Кто-то спросил де Кунинга, кто больше всего повлиял на него из художников прошлого. Де Кунинг ответил: «Прошлое не оказывает на меня ровно никакого влияния. Я сам влияю на него».

Чуть меньше десяти лет назад я работал музыкальным редактором журнала *Возможности (Possibilities)*. Вышел только один номер этого журнала. Тем не менее, в этом номере появился очень любопытный материал: четыре композитора (Вирджил Томсон⁷⁸, Эдгар Варез⁷⁹, Бен Узбер⁸⁰ и Алексей

78 Вирджил Томсон (1896–1989) – американский композитор и музыкальный критик, в ритмике и мелодике своих произведений отразивший характерные черты американской музыки, писавший в разных жанрах, включая «музыкальные портреты» своих коллег и друзей, балеты, музыку к спектаклям и кино, две оперы на тексты Гертруды Стайн, с 1940 по 1954 год работавший музыкальным обозревателем газеты *New York Herald Tribune*, автор нескольких книг о музыке.

79 Эдгар Варез (1883–1965) – американский композитор французского происхождения, писавший в 1920-х годах ритмически сложные и свободные по форме сочинения для ударных инструментов, а также использовавший электронные средства звукоизвлечения и создавший одни из первых пьес со звуками, записанными на магнитной ленте. Варез мыслил новаторски, чувствовал необходимость в разработке нового арсенала выразительных средств для воплощения своих идей и сформулировал концепцию музыки как «организованного звука», предпочитая этот термин другим.

80 Бен (Уильям Дженнингс Брайан) Узбер (1916–1979) – американский композитор, тяготевший к позднеромантическому стилю, немецкой и французской музыке начала XX века и использовавший 12-тоновую технику письма.

Хаев⁸¹) отвечали на вопросы двадцати своих коллег. Я тоже участвовал в опросе и задал вопрос Варезу по поводу того, как он видит будущее музыки. Его ответ показал, что его не волнует ни прошлое, ни будущее; основной его заботой было настоящее.

Шри Рамакришну однажды спросили, почему, если Бог добрый, на земле творится столько зла? Он ответил: «Чтобы усложнить сюжет». Сегодня мы часто слышим, что в музыкальном мире все возможно; что, к примеру, электронные средства подразумевают, что кто угодно может воспроизвести любой звук (любой высоты, громкости, тембра, длительности); что нет пределов возможностей. Технически и теоретически на сегодняшний день это вполне вероятно, но на практике часто оказывается неосуществимым из-за отсутствия чисто механических средств, которые могли бы быть изобретены, если бы общество в целом чувствовало важность прогресса в музыке. Какое-то время назад Дебюсси сказал: «Любые звуки в любой комбинации и любой последовательности впредь могут свободно использоваться в музыкальной целостности». Перефразируя вопрос, который был задан Шри Рамакришне, я бы хотел спросить следующее: «Почему, если теперь все возможно, мы настолько озабочены историей (иными словами, ощущением, что нужно что-то непременно сделать в определенный отрезок времени)?» И я бы сам себе ответил: «Чтобы усложнить сюжет». Такой подход приводит к тому, что все эти теории, которые на первый взгляд кажутся совершенно ужасными, как например, концепция истории, когда мы говорим об экспериментальной музыке, – должны быть поддержаны. Таким образом, необходимо не просто экспериментировать, а делать при этом то, что должно быть сделано. А именно, композитор не должен искать деньги, славу (успех), удовлетворение своих потребностей (скажем, в красоте), но делать то, что он должен делать; композитор не должен пытаться создавать школу экспериментальной музыки или напролом двигаться к некоей истине, но обязан делать то, что должен. Иной композитор может делать что-то другое. Что именно?

В статье *Новая и электронная музыка* Крисчен Вулф пишет: «Что нового в этой музыке, или, точнее, что кажется в ней новым?.. Кто-то обнаружит в ней стремление к объективности, почти что анонимности: звук становится самим собой. Музыка как таковая – это конечный итог, воплощенный просто в звуках, которые мы слышим, она больше не призвана выражать личность творца. Композитор достаточно безразличен в своей мотивации, он неведом психологическим или драматическим импульсам, он творит, не опираясь на литературную или живописную традицию. И, по меньшей мере, для некоторых современных

81 Алексей Васильевич Хаев (1914–1994) – американский композитор русского происхождения, автор оркестровых и хоровых сочинений, испытавший влияние неоклассицизма Стравинского, модернизма Орнштейна и джаза.

композиторов основной творческий замысел состоит в том, чтобы освободиться от наносной художественности и вкуса как такового. Но это вовсе не подразумевает, что их сочинения должны стать «абстрактными» – в конце концов, они не отказываются от сюжета. Дело в том, что весь драматический накал, психологические коллизии и тому подобное не являются частью изначального композиторского замысла, но они могут вызываться у каждого слушателя независимо от того, что на самом деле вкладывал в свою музыку композитор».

«Процесс сочинения музыки устремлен в радикальном направлении: композитор думает только о том, как ему извлекать звуки, какими характеристиками они должны в итоге обладать, как их нужно записывать».

«Звук возвращается к самому себе». Что это значит? Во-первых, это означает, что шумы так же полезны для новой музыки, как и так называемые музыкальные тоны, постольку поскольку они тоже являются звуками. Этот вывод позволяет отменить исторический подход к музыке, так как никого из композиторов больше не волнует вопрос о тональности или атональности музыки, снимается необходимость выбора между Шёнбергом и Стравинским, взвешивания того, как нужно творить, в консонансе или диссонансе, в двенадцати тонах или в сумме семи и пяти тонов. Эдгар Варез ввел шум в музыку XX века. Но более чем очевидно, что нужно открывать новые пути, которые позволят шумам и тонам оставаться только шумами и тонами, а не объектами, привязанными к воображению Вареза.

Что еще придумал Варез полезного для сегодняшних музыкальных нужд? Он, в частности, был первым, кто начал сочинять непосредственно для инструментов, отказавшись от практики набросков для фортепиано с последующей оркестровкой. Что Варез считал необходимым в музыкальном творчестве? Маньеризм композитора, особенно два его фирменных знака (повторяющаяся нота, напоминающая чем-то звуки устройств телеграфного сообщения и каденция тона, которая достигает крещендо в максимальной протяженности), – этот маньеризм насилует звуки, затрудняет возможность слышать звук как он есть, поскольку переключает все внимание слушателя на личность Вареза и его воображение.

Какова природа экспериментального действия? Это действие, результат которого предугадать невозможно. Оно может быть актуально, если звуки слышатся «чисто», а не эксплуатируются ради выражения чувств или идей композитора. Среди тех действий, итог которых нельзя предвидеть, имеют смысл прежде всего те, что возникают как следствие чистой случайности. Тем не менее сейчас, мне кажется, все больше обретает значимость такое сочинение музыки, при котором даже исполнение заранее не предопределено. Могут производиться определенные действия, и ничто не позволяет проявиться заранее запланированному результату. Конечно, в этом случае встает необходимость значительных изменений в нотации. Так, я беру лист бумаги и ставлю на нём точки. Затем я провожу параллельные линии, например, пять, на прозрачной бумаге. Я устанавливаю для

пяти линий пять категорий звука, но не говорю, какая линия для какой категории. Прозрачная бумага может быть помещена на листе с точками в любом положении, и читать эти точки можно в зависимости от любых характеристик, которые мы захотим ввести. Другой лист прозрачной бумаги можно использовать для новых измерений, даже для изменения последовательности звуков во времени. В этом случае не нужны случайные операции (словом, не надо подбрасывать монетку, чтобы ее падение что-то предопределило: предопределять вообще нечего). Хотя впоследствии эта случайная, непредвиденная музыка может быть выписана по минутно или принята на рассмотрение исполнителем.

Думаю, что, говоря о таком эффекте непредвиденности в музыке, мы можем обнаружить принципы, характерные для современного изобразительного искусства и новой архитектуры. А именно, это принцип коллажа и активная работа с пространством. То, что делает подобные действия похожими на дадаизм, это лежащие в их основе философские взгляды и приемы, сходные с коллажем. Но то, что отличает эти акции от дадаизма, – это организация внутреннего пространства. Именно пространство и пустота в высшей степени востребованы в этот момент истории, не звуки и взаимоотношения между ними, не камни (как в японском саду камней) и их взаимоотношения, но Ничто песка, для которого необходимы камни, чтобы выглядеть на их фоне пустым. Недавно в Дармштадте я высказал идею о том, что можно писать музыку, наблюдая несовершенство бумаги; один студент совершенно не понял меня из-за того, что был просто-таки переполнен идеями по поводу музыки, и задал мне следующий вопрос: «Но ведь в таком случае на какой лист мне стоит смотреть: на тот, в котором будет больше несовершенства?» Он был привязан к звукам всей своей головой и из-за этой привязанности не мог позволить звукам быть просто звуками. Ему стоило бы сконцентрировать себя на пустоте, на тишине, а не на звуках. И тогда звуки, как вещь в себе, возникли бы для него сами собой. Почему же так необходимо, чтобы звуки были просто звуками? Есть много возможных ответов. Вот один из них: чтобы каждый звук мог стать Буддой. Если этот тезис звучит для вас слишком по-восточному, то вот вам утверждение христианских гностиков: «Расщепи дерево и увидишь там Иисуса».

Мы знаем, что звуки и шумы – не только частоты (высоты), и поэтому значительная часть европейского музыковедения и такая же значительная часть современной музыки перестала быть важна. Приятно иногда послушать Бетховена, Шопена или подобных им композиторов, но в этом больше нет необходимости, как, впрочем, и в гармонии, контрапункте или счете «на два», «на три», «на четыре», и т.д. Большая часть написанного Чарльзом Айвзом⁸² уже не представляет собой

82 Чарльз Айвз (1874–1954) – американский композитор, ведущий представитель группы *Американская пятерка*, в 1920–1930-е годы одним из первых использовавший в своем творчестве микроинтервалику, полистилистику и алеаторику, а также широко развивавший диссонантную гармонию.

эксперимент, и поэтому в его музыке нет для нас острой необходимости (хотя публика и привыкла полагать, что именно он был первым экспериментатором). Да, действительно, Айвз работал с пространством и коллажем, и он действительно указывал: «Делай то, что тебе больше нравится». Так, неопределенность, которая играет такую важную роль сейчас, действительно звучала в его музыке. Но его метры и ритмы сейчас важны не больше, чем забавные архаизмы вроде ритмов, которые можно найти у Стравинского. Счет больше не нужен для музыки, которую записывают на магнитную ленту (где количество дюймов или сантиметров равно числу секунд). Музыка, записанная на магнитной ленте, ясно демонстрирует, что мы находимся, проникаем в само время, а не в счет на два, три или четыре и т.д. И что вместо счета мы используем часы, когда хотим понять, где именно мы находимся во времени или где звук находится во времени. Суммируя, можно сказать, что каждая из характеристик звука (высота, громкость, тембр, длительность) должна восприниматься как континуум, а не как серия дискретных, рваных действий, как это виделось в традиционном музыковедении (как в западной, так и в восточной традиции). (Очевидно, что все «американские» аспекты музыки Айвза помогают звуку стать самим собой; но вообще-то, звуки по своей природе не обладают национальной принадлежностью, они не более и не менее американские, чем египетские.)

Что мы можем сказать о Карле Рагглзе? Он создает и пересоздает определенный набор композиций, чтобы они с каждым переделыванием все лучше выражали его импульсы, которые, вероятно, чуть-чуть да меняются. Таким образом, его произведения несколько не экспериментальны, но самым мудреным образом связаны с прошлым и с искусством.

Генри Кауэлл⁸³ на протяжении многих лет считался первооткрывателем новой музыки в Америке. Он на общественных началах публиковал музыку в *New Music Edition* и призывал молодых музыкантов открывать новые пути. У него, как в достойном справочном бюро, всегда можно было получить не только адрес и телефон тех людей, которые работают над какой-то живой темой в музыке, но и беспристрастное мнение обо всех молодых композиторах. Его не волновал (как и Вареза) вопрос, который многим на тот момент казался принципиальным: за кем же следовать – за Стравинским или Шёнбергом. Его ранние работы для фортепиано, задолго до *Ионизации* Вареза (которая, кстати, была опубликована Кауэллом), своими тоновыми кластерами и использованием фортепианных струн открывали путь к использованию в музыке шумов и к тембровому кон-

83 Генри Кауэлл (1897–1965) – американский композитор, пианист, музыковед, новатор в области гармонии (использовал кластеры – диссонантные многозвучия), ритмики (разработал собственную ритмическую систему) и формы (создавал «эластичные» и «мобильные» композиции), претворивший ирландский, кельтский музыкальный фольклор, а также культурные традиции стран Востока.

тинууму. Его другие сочинения трудно поддаются классификации – как и произведения Булеза и Штокхаузена. Например, *Мозаичный квартет* Кауэлла – в нем исполнители любым из выбранных ими способов создают целостность из сочиненных композитором блоков. Или его *Эластичные музыки*, длина которых может меняться в зависимости от использования или пропуска написанных композитором тактов. Эти решения Кауэлла очень близки современным экспериментальным сочинениям, в которых есть отдельные части, но нет партитур, которые их совмещали бы. Итог – это случайные процессы, представляющие опыт, не отягощенный психологическими посылами, исходящими от композитора.

Выступая перед концертом в *New School*, где исполнялись сочинения Крисчена Вулфа, Эрла Брауна, Мортон Фелдмана, а также мои собственные, Кауэлл отметил, говоря о музыкальной целостности, что здесь представлены четыре композитора, которые отказались от использования клея. Если раньше люди чувствовали необходимость связывать звуки воедино, чтобы создать целостность, мы четверо, наоборот, ощущали потребность избавиться от клея, чтобы звуки вернулись к самим себе.

Крисчен был первым, кто осуществил эту идею. Он написал несколько пьес вертикально на одной странице, но рекомендовал читать их традиционно – горизонтально, слева направо. Позже он открыл другие геометрические средства освобождения своей музыки от преднамеренной целостности. Мортон Фелдман разделил высоты на три зоны – высокую, среднюю и низкую и установил единицу времени. Он писал на миллиметровке и просто вписывал количество звуков, которые нужно было сыграть в любой момент в течение определенного временного периода.

Некоторые люди любят говорить: «Если музыку так легко писать, то я сам тоже мог бы это делать». Конечно, они, может быть, и писали бы, но почему-то этого все же не делают. Мне кажется, что предложение Фелдмана гораздо более конструктивно. Так, однажды мы возвращались с концерта в Новой Англии. Фелдман – довольно крупный мужчина, умеющий быстро засыпать. И вот он по обыкновению своему заснул – и проснулся, чтобы произнести следующее: «Сейчас, когда все стало таким простым, нужно многое суметь сделать». И после этого он, как по команде, снова отключился.

Отказ от контроля над звуками, чтобы они снова стали звуками в себе (они же не живые люди, они – просто звуки), в частности, означает, что дирижер оркестра больше не исполняет обязанности блюстителя порядка. Он просто указывает на время – не по долям, а хронометрически. У дирижера – своя партия. Он и вовсе никому был бы не нужен, если бы у музыкантов существовали свои способы узнавать, сколько сейчас времени и как оно вообще течет.

Что еще можно рассказать об истории экспериментальной музыки в Америке? Наверное, многое. Но нам не стоит упоминать ни неоклассицизм (я со-

гласен с Варезом, который указывает, что неоклассицизм – признак интеллектуальной бедности), ни о двенадцатитоновой системе. В Европе число двенадцать отброшено из обихода, и в своей недавней лекции Штокхаузен выражает сомнение в том, необходимо ли сегодня само понятие серии. Идеи Эллиота Картера⁸⁴ о ритмической модуляции не экспериментальны. Они лишь развивают идею тональности, приводя их к идее модуляции из одного темпа в другой. Они придают новый импульс академическому подходу, но не открывают двери к миру за пределами этой школы. Сегодняшний интерес Кауэлла к разнонаправленным традициям, восточным и ранним американским, не выражает его стремления к эксперименту, он олицетворяет эклектичную сущность Кауэлла. Джаз сам по себе происходит из серьезной музыки. А когда серьезная музыка происходит из него, ситуация выглядит довольно глупо.

Но случай Уильяма Рассела⁸⁵ составляет исключение. Этот композитор жив-здоров, но больше не сочиняет. Его произведения, которые, кстати, происходят от джаза – «горячих» новоорлеанского и чикагского стилей – были короткими, эпиграмматическими, оригинальными и чрезвычайно любопытными. Можно предположить, что ему не хватило академических навыков, которые бы позволили ему расширить и развить его идеи. По сути дела, его произведения были лишь экспозициями без развития основного сюжета, но их интересно слушать даже сейчас, двадцать лет спустя. Он использовал инструменты, сделанные из керосиновых банок, стиральные доски, расстроенные пианино, отпиливал доски такой длины, что можно было одновременно с их помощью надавить на все восемьдесят восемь клавишей фортепиано.

Если использовать слово «экспериментальный» в несколько ином значении, чем это делаю я, имея в виду использование новых элементов в музыке, то можно проследить богатую и бурную историю экспериментальной американской музыки. Кластеры Лео Орнштейна⁸⁶, резонансы Дэна Рудьяра⁸⁷, восточные эле-

84 Эллиот Картер (р. 1908) – американский композитор, разработавший собственную систему звуковысотной и ритмической организации на основе свободной додекафонии, контрапунктической техники, сложной метроритмики с неравномерной пульсацией и аметрическим *tubato*.

85 Уильям (Билл) Рассел (1905–1992) – американский исполнитель, музыковед и композитор-модернист, писавший преимущественно музыку для ударных инструментов, автор множества книг, статей и сборников джазовой музыки, крупный исследователь в области новоорлеанского джаза, основатель звукозаписывающей студии *American Music Records*.

86 Лео Орнштейн (1892–2000) – американский пианист и композитор, яркий представитель американского модернизма, автор фортепианных пьес со сложной метроритмикой, выразительной гармонией, состоящей из многозвучных диссонантных комплексов и кластеров.

87 Дэн (Даниэль) Рудьяр (1895–1985) – американский композитор и писатель французского происхождения, увлекавшийся религиозно-философскими учениями Востока и создававший пьесы с выразительными названиями на основе диссонантной гармонии (будучи убежденным, что диссонанс идеально

менты у Алана Хованесса⁸⁸, фортепиано с гвоздями Лу Харрисона, мое собственное подготовленное фортепиано, распределение в пространстве инструментальных ансамблей в работах Генри Бранта⁸⁹, скользящие ноты Рут Кроуфорд⁹⁰ и, позднее, у Гюнтера Шуллера⁹¹, микроны и принципиально новые инструменты Гарри Парча⁹², атематические построения Вирджила Томсона. Однако все эти имена и изобретения не могут, по моему мнению, составить энциклопедию экспериментальной музыки. Тем не менее они, во всяком случае, не являются плодами европейского музыкального мейнстрима. Этот мейнстрим ранее делился на неоклассицизм и додекафонию, но в Америке, по выражению Артура Бергера⁹³, консолидировался: для американцев суммировались воедино достижения Шёнберга и Стравинского.

В самом деле, американский интеллектуальный климат подходит для радикальных экспериментов. Мы, по словам Гертруды Стайн, старейшая страна XX века. И я счастлив добавить от себя: в нашей среде существует склонность к непрерывному познанию «сегодня». Архитектор Бакминстер Фуллер⁹⁴ в своей

выражает американское культурное разнообразие), плотной контрапунктической фактуры, образуемой напластованием секунд, кварт и квинт.

88 Алан Хованесс (1911–2000) – американский композитор армянского происхождения, проявлявший интерес к старинной европейской и восточной музыке, традиционным инструментам, ладогармоническим и метроритмическим системам Запада и Востока.

89 Генри Брант (1913–2008) – американский композитор канадского происхождения, писавший пьесы, подразумевающие нетрадиционное расположение групп музыкантов в пространстве, развивавший айвовскую идею контрапунктического соединения стилистически разных музык, в том числе неевропейских народов, а также использовавший индонезийский гамелан, джаз-бенды, азиатские и африканские ударные инструменты и предпочитавший контролируруемую импровизацию строго зафиксированной в нотах музыке.

90 Рут Кроуфорд (Сигер) (1901–1953) – американский композитор, представитель американского модернизма, фольклорист, автор крупных исследований в области традиционной музыки США, составитель и редактор коллекций звукозаписей и сборников тестов и мелодий.

91 Гюнтер Шуллер (р. 1925) – американский композитор, дирижер, валторнист, педагог, один из лидеров «третьего течения», крупнейший исследователь джаза.

92 Гарри Парч (1901–1974) – американский композитор, проявлявший интерес к разным, особенно восточным эстетическим концепциям и музыкальным культурам от античности до наших дней, конструировавший новые музыкальные инструменты, разработавший особую систему звуковысотной организации на основе микрохроматики, работавший в области мультимедиа.

93 Артур (Виктор) Бергер (1912–2003) – американский композитор, представитель Группы молодых композиторов, объединенной Коллендом, писавший неоклассицистские пьесы в додекафонной технике, музыковед и критик, автор монографии о Колленде и множества статей в крупнейших журналах США, в том числе *New York Herald Tribune*, *Modern Music*, *High Fidelity*, *Score* и *Perspectives of New Music*.

94 Бакминстер Фуллер (1895–1983) – американский архитектор, дизайнер, инженер, математик и философ, выпускник *Гарвардского университета*. С 1947 года разрабатывал легкие и прочные «гео-

3-часовой лекции по истории цивилизации объясняет, что люди, уезжавшие из Азии в Европу, двигались против ветра и разрабатывали свои машины и философские идеи в противостоянии с природой. С другой стороны, люди, уезжавшие из Азии в Америку, шли под парусами по ветру и развивали идеи и восточную философию в гармонии с природой. Эти две тенденции встретились в Америке и создали атмосферу, не привязанную к прошлому и традициям. Однажды в Амстердаме один голландский музыкант заметил мне: «Вам в Америке, должно быть, трудно сочинять музыку, потому что вы так далеко от центров традиции». Мне пришлось ответить: «Вам в Европе, должно быть, очень трудно сочинять музыку, потому что вы так близко к центрам традиции». Почему, несмотря на то, что в Америке такой хороший климат для экспериментов, американской экспериментальной музыке так не хватает политического импульса (этот вид музыки не поддерживают те, у кого есть средства [частные лица и фонды], ее не публикуют, не обсуждают, просто игнорируют) и почему так мало по-настоящему бескомпромиссной музыки? Я думаю, что вся та энергия, которая была направлена на развитие музыки в Америке, была сосредоточена либо в Лиге композиторов, либо в ISCM (иными словами, Буланже⁹⁵ и Стравинский с одной стороны, Шёнберг – с другой). Общество новой музыки Генри Кауэлла было независимым и потому не обладало политической силой. Все, что было по-настоящему экспериментальным, не поощрялось Лигой и ISCM. Так, долгое время современная музыкальная история Америки была лишена достойного исполнения произведений Айвза и Вареза. Сейчас ситуация меняется, но последние несколько лет были слишком безмолвными. Лига и ISCM слились, но при этом совсем перестали давать концерты. Остается верить, что новая жизнь все же расцветет, потому что общество, как и природа, не терпит пустоты.

Что же происходит в Америке с музыкой для магнитной ленты? Отто Люэнинг и Владимир Усачевский называют себя экспериментаторами, потому что используют это новое средство. Тем не менее они лишь продолжают общепринятую музыкальную практику, в лучшем случае расширяя возможности инструментов электронными средствами. Луи и Бебе Барроны тоже выказывают осто-

дезические купола» (пространственные конструкции из стальных стержней), дизайнер выставочного павильона США в Москве (Сокольники, 1959), на Всемирной выставке в Канаде (Монреаль, 1967), автор теории «тотального дизайна» – изменения жизни средствами рациональных технологий – и концепции «космического корабля Земли», с которой был хорошо знаком Кейдж.

95 Надя Буланже (1887–1979) – французская пианистка, органистка, дирижер, выступавшая с концертами с Бостонским, Филадельфийским, Нью-Йоркским и другими оркестрами, а также выдающийся педагог, у которой учились многие крупные американские и европейские композиторы XX века; с 1920 по 1939 год она преподавала гармонию, контрапункт, историю музыки, анализ, орган и композицию в *École Normale de Musique*, была одним из организаторов Американской консерватории в Фонтенбло (1921), позже став ее директором (1948).

рожность, не делая ничего, что не получит моментального признания публики. Канадец Норман Макларен, работающий в кино, более смел, чем братья Уитни. Генри Джейкобс⁹⁶ и его окружение в Сан-Франциско так же консервативны, как Люэнинг, Усачевский и Барроны. Они не идут по пути экспериментов, как это делают европейцы: Пуссёр, Берио⁹⁷, Мадерна⁹⁸, Булез, Штокхаузен и другие. И это причина жаловаться, что американское музыкальное сообщество не признало и не развивало свои собственные музыкальные ресурсы (говоря «собственные», я имею в виду ресурсы, которые отличаются от европейских и азиатских – способность легко порывать с традицией, легко чувствовать среду, готовность к неожиданностям, умение экспериментировать). А участники ISCM и Лиги сильны не эстетически, а политически. Для них имена Стравинского, Шёнберга, Веберна более ценны, чем имена их любимых американских адептов. У последних почти нет музыкального влияния, и сейчас, когда они лишились политических амбиций, как раз можно ждать изменений в музыкальном сообществе.

Та жизненная энергия, которая характеризует европейскую музыкальную сцену – результат деятельности Булеза, Штокхаузена, Ноно⁹⁹, Мадерны, Пуссёра, Берио и прочих. В их деятельности существует определенная привязка к традиции, связи с прошлым; в каждом произведении это проявляется как интерес к целостности, неважно, говорим ли мы о дискурсе или о форме, организации. Критики называют эту энергию поствеберновской, хотя данный термин очевидно подразумевает только музыку, написанную после Веберна, но не по следам Веберна: здесь нет следов *Klangfarbenmelodie*, нет интереса к дискретности, прерывистости, но зато есть удивительная готовность использовать самые банальные приемы воспроизведения целостности – восходящие и нисходящие линейные переходы, крещендо и диминуэндо, незаметные переходы от магнитной ленты к оркестру. Необходимым для этого навыкам учат в академиях. Но

96 Генри (Сэнди) Джейкобс (р. 1924) – американский композитор, работавший в области записанной на магнитную ленту и электронной музыки, экспериментировавший со звуком посредством разнообразных технических средств, автор продолжительной серии радиопередач *Музыка и фольклор*, в которых он впервые представил американской публике широчайший спектр мировой музыки.

97 Лючано Берио (1925–2003) – итальянский композитор, использовавший широкий спектр авангардных техник письма от тональной гармонии до контролируемой алеаторики и импровизации и писавший инструментальную, вокальную, записанную на магнитофонную ленту и электронную музыку.

98 Бруно Мадерна (1920–1973) – итальянский композитор, дирижер и педагог, применявший как принцип строгой математической организации материала, так и открытую форму и писавший в разных жанрах – от сольных инструментальных пьес до записанной на магнитофонную ленту музыки.

99 Луиджи Ноно (1924–1991) – итальянский композитор, обращавшийся к авангардным техникам письма, в том числе серийной и сонорной, трактовавший звук как комплексное событие со своим собственным внутренним движением и развитием, уделявший особое внимание тембровому параметру и музыкальной ткани.

это будет меняться. Тишина американской экспериментальной музыки и даже использование ею «случайных действий» тоже будут введены в европейскую музыкальную традицию. Между тем, Европе будет непросто отказаться от себя самой, от своей традиции. Но это обязательно произойдет, это неизбежно, так как мир сегодня глобален, и процессы, происходящие на американской музыкальной сцене, в той или иной мере влияют на весь свет.

История – это сюжет об оригинальных действиях. Однажды Вирджил Томсон, выступая в *Таун-Холле* в Нью-Йорке, сказал про необходимость оригинальности. Публика немедленно зашикала. Почему люди выступают против оригинальности? Некоторых страшит перспектива утратить стабильность. Другие, как можно предположить, понимают, что они не способны... Не способны на что? Делать историю. Есть разные виды оригинальности: некоторые из них затрагивают понятия успеха, красоты и высоких идей (порядка, выражения личности творца, как это происходит с Бахом, с Бетховеном). Существует также и один, так сказать, нейтральный вид оригинальности. Оригинальность первого вида распространена повсеместно, рано или поздно она приводит к отворачиванию от искусства. Оригинальные художники первого типа появляются, по выражению Антонена Арто¹⁰⁰, подобно свиньям, они занимаются исключительно саморекламой. Что они пытаются нам продать? В конечном счете (и в лучшем случае), только то, что никак не связано с созданием истории, исключительно то, что отправляет нас в прошлое, к Баху и к Бетховену. Если это новая идея мирового порядка, то нам рекламируют Баха; если нам преподносится эмоциональное самовыражение, следовательно, это Бетховен. И все это не имеет никакого отношения к той единственно верной оригинальности, которая не связана с успехом у широкой публики и благодаря которой творится история. Взгляд на человечество как на единую личность (все члены общества – части одного тела, братья, они соперничают друг с другом не больше, чем рука с глазом) позволяет прийти к пониманию оригинальности как необходимости: ведь глазу вовсе не нужно уметь хорошо делать то, что отлично и беспрекословно делает рука. Так что необходимо следить за прошлым и за настоящим. И каждому человеку нужно уметь найти то, что только он один и может сделать, преподнося всему человечеству готовый исторический факт, передавая его, так сказать, в эфир то плавно, то прерывисто, разрушая его целостность.

Перевод Марии Фадеевой, комментарии Марины Перверзевой

100 Антонен (Мари Жозеф) Арто (1896–1948) – французский поэт, прозаик, актер и театральный режиссер, писавший и ставивший спектакли в Париже и других городах страны.

Следующий текст появился в 1958 году в Ежегоднике новостей искусства. Это воображаемый разговор между мной и Сати. По причине его смерти около тридцати лет назад – один из нас не слышал того, что говорил другой. Высказывания взяты из его сообщений – фрагментов работ.

ЭРИК САТИ

*Вероятно, будет какая-либо музыка,
но мы не сможем найти тихий уголок,
где могли бы поговорить.*

Несколько дней назад шел дождь.
Я мог бы пойти за грибами. Но я
здесь и должен писать о Сати.
В какой-то момент я неосторожно
пообещал это сделать. Теперь меня
беспокоит срок окончания работы.
Почему, во имя небес, люди не читают
существующие книги о нем, не играют
опубликованные музыкальные
произведения? Тогда, например,
я мог бы пойти в лес и потратить
свое время с пользой.

*И тем не менее мы должны
создавать музыку, которая
подобна мебели – то есть музыку,
которая будет частью шумов
окружающей среды, примет
их к рассмотрению. Я думаю,
она мелодична, смягчает шумы
от ножей и вилок, не доминирует
над ними, не навязывает саму себя.
Она заполнит те неловкие паузы,
которые иногда возникают между*

ЭРИК САТИ

*друзьями во время разговора
за ужином. Она уберезет их
от необходимости обращать
внимание на их собственные
банальные реплики.
И в тот же момент она может
нейтрализовать уличные шумы,
столь навязчиво включающиеся
в ход разговора. Создавать
такую музыку – значит
реагировать на необходимость.*

*Мы не сомневаемся в том,
что животные любят заниматься
музыкой. Это очевидно.
Но их музыкальная система,
кажется, отличается от нашей.
Это другая школа.
...Мы не знакомы с их
музыкальными трактатами.
Возможно, таковых у них и нет.*

Грампластинки тоже доступны.
Но ломать их всякий раз, когда бы они
ни были найдены – значит совершать
акт милосердия к самому себе.
Они бесполезны, за исключением
того и ради того, что композитор,
умерший тридцать с лишним лет
назад, больше не получит авторского
гонорара.

В любом случае, кому в наши дни
интересен Сати? Точно не Пьеру
Булезу: у него есть двенадцать тонов,
он руководит *La Domaine Musicale*,
тогда как у Сати была лишь
Шестерка и прозвище «Аркёйский
мэтр». И не Штокхаузену: полагаю,
он пока еще не обращал на Сати

внимания... Современное музыкальное искусство связано с двумя проблемами:
1) использование серии, обусловленной самой двенадцатитоновой системой, для организации всех параметров звука, то есть высоты, длительности, громкости и тембра, и осуществление большего контроля над ситуацией, чем было прежде (Штокхаузен: «Осознание того, что я на правильном пути, придает мне чувство уверенности»); и 2а) обнаружение и применение новых музыкальных средств (все слышимые звуки в любой комбинации и любой последовательности, появляющиеся в любой точке пространства в любом преобразованном виде), которые дают нам магнитный диск или лента, или 2б) экономия инструментальных средств по той или иной причине (например, высокая цена ленты) для того, чтобы возникающее в результате действие включало в себя всю совокупность возможностей... Имеет ли Сати отношение к середине столетия?

*Мне скучно до смерти из-за
разбитого сердца.
Все мои робкие начинания
проваливаются вместе
с инициативой прежде,
чем стать известными.
Что я могу сделать,
кроме как не повернуться
к Богу и указать на него
пальцем? Я пришел к заключению,*

что пожилой человек еще более глуп,
чем бессилён.

Если расположить сочинения Сати хронологически (1886–1925), то следующие друг за другом опусы часто выглядят так, будто принадлежат совершенно разным периодам. Две пьесы настолько непохожи, что и не подумаешь, что их написал один и тот же человек. С другой стороны, иногда следующие друг за другом произведения настолько одинаковы, порой почти идентичны, что напоминают ежегодные выставки художников и позволяют музыковедам разделить творчество на стилистические периоды. Студенты занимают себя обобщенным анализом гармонического, мелодического и ритмического материала, чтобы показать, что в *Сократе* все эти композиционные принципы найдены, определены и сведены вместе в единую систему (как того требует шедевр). С точки зрения студента Пьер Булез имеет основания отвергать Сати. Гармонии, мелодии и ритмы больше не интересуют *Великого мастера* (*Le bon Maître*). Они приносят удовольствие тем, у кого не было ничего лучшего в свое время. Они утратили свою способность раздражаться. Действительно, невозможно вынести исполнение *Неприятностей* (длящихся, по моей оценке, двадцать четыре часа; это 840 повторений 52-тактовой пьесы, к тому же

включающей повторяющуюся структуру: A, A_1, A, A_2 , где каждое A состоит из тринадцати тактов), но зачем обращать на них внимание?

*Какая же она белая!
Никаких орнаментов;
это гармоничное целое
(рассматривая тарелку).*

Художник сознательно движется в направлении, которое выбирает на достаточном основании, создавая произведение за произведением с надеждой, что он добьется признания до того, как его настигнет смерть. Но Сати презирал искусство («мне надоело искусство»). Он двигался в никуда. Художник считает: 7, 8, 9 и так далее. Сати появляется в неожиданных местах, всегда начиная с нуля: 112, 2, 49 и так далее. Отсутствие постепенного перехода характерно не только для следования друг за другом завершенных произведений, но и для смены разделов, крупных и мелких, внутреннего строения одного раздела. Таким же способом Сати зарабатывал себе на жизнь: он никогда не брался за регулярную (требующую постоянной самоотдачи) работу, связанную с повышениями и бонусами (высокими достижениями). Никто не может достоверно сказать что-нибудь о *Струнном квартете*, над которым он работал, когда умер.

*Вам скажут, что я не музыкант.
Это так. ...Возьмите Сына звезд*

*или Три пьесы в форме груши,
В лошадиной шкуре или Сарабанды:
очевидно, что при создании этих
произведений я руководствовался
не музыкальными идеями.*

Достаточно любопытно, что в двенадцатитоновой системе нет нуля. Дана серия: 3, 5, 2, 7, 10, 8, 11, 9, 1, 6, 4 и 12 и схема ее возможных инверсий, количество которых вместе с исходной серией равно 12, и получается 9, 7, 10, 5, 2, 4, 1, 3, 11, 6, 8 и 12. Поэтому в этой системе $12 + 12$ равняется 12. Она полна ничем.

*Вот большая лестница, очень большая.
В ней больше тысячи ступеней,
Все из слоновой кости.
Она очень красива.
Никто не осмеливается ходить по ней
Из страха испортить ее.*

*Сам Король никогда не ходит по ней.
Выходя из своих покоев,
Он выпрыгивает из окна.
Поэтому он часто говорит:
Мне так нравится эта лестница,
Что я собираюсь сделать ее вечной.*

Прав ли Король?

Это не вопрос желания, я имею в виду, когда кто-то уделяет внимание звукам ножей и вилок, уличных шумов, позволяя им войти.
(Или называйте это музыкой для магнитной ленты, конкретной музыкой, музыкой мебели.

Это одно и то же: создание произведения исходя из полноты возможностей, а не выбранных по отдельности традиций.)

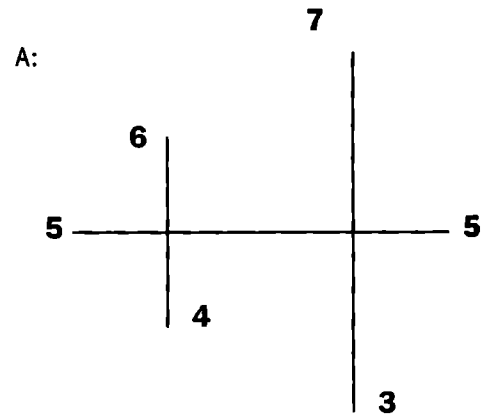
Почему необходимо уделять внимание звукам ножей и вилок? Так считал Сати. Он прав. Иначе музыка должна будет воздвигнуть стены, чтобы защитить себя, стены, которые не только будут постоянно нуждаться в ремонте, но даже если нужно выпить воды, придется выйти наружу, навлекая на себя беду. Очевиден вопрос о взаимодействии чьих-то намеренных действий с окружающими ненамеренными. Общий знаменатель – это ноль, в котором бьется сердце (никто не думает о циркуляции своей крови).

*Покажите мне что-нибудь новое,
и я начну все сначала.*

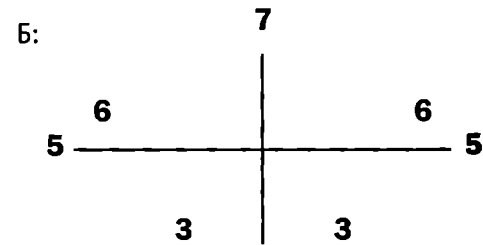
Конечно, «это другая школа»,
это движение от нуля.

*Цветы! Но, дорогая госпожа,
так скоро!*

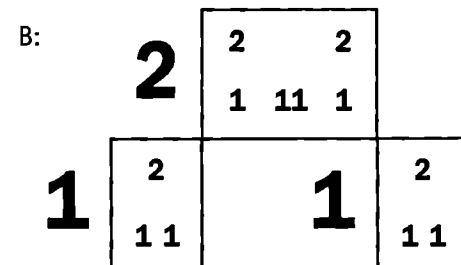
Повторю: звук имеет четыре качества – высоту, громкость, тембр и длительность. Тишина (среда обитания шумов) обладает лишь длительностью. Нулевая музыкальная структура должна быть совершенно пустым временем. Сати создал по крайней мере три типа структур пустого времени:



(числа означают количество тактов).
Симметрия, сама по себе
предполагающая ноль, образуется
здесь по горизонтали, тогда как
в следующем примере:



образуется по вертикали;
а в примере:



она геометрическая (большие цифры
означают группы тактов).

*Когда я был молод, люди говорили
мне: ты поймешь, когда тебе
будет пятьдесят. Мне пятьдесят.
Я ничего так и не понял.*

Время, которое есть просто время,
позволит звукам быть просто звуками
и если это народные мелодии,
не допускающие нонаккорды или
ножи и вилки, – это просто народные
мелодии, не допускающие
нонаккорды или ножи и вилки.

*Я абсолютно согласен
с нашими противниками.
Стыдно, что художники занимаются
саморекламой. Однако Бетховен
не стеснялся себя рекламировать.
Я думаю, именно поэтому
он стал известным.
Он (журнал Новый дух) учит нас
стремиться к отсутствию (простоте)
эмоций и бездействию (стойкости)
в процессе определения звучностей
и ритмов, что позволяет им,
рожденным в духе нашего смирения
и самоотречения, ясно заявить о себе
сразу же после их замысла
и обретения ими высоты.*

Чтобы заинтересоваться Сати,
во-первых, нужно стать непредубеж-
денным, принять то, что звук – это
звук, а человек – это человек,
расстаться с иллюзиями об идее
порядка, выражения чувств и чего-то
подобного из унаследованной нами
эстетической чепухи.

*Если я потерпел неудачу,
тем хуже для меня. Это потому,
что внутри меня с самого начала
ничего не было.*

Проблема не в том, значим ли Сати.
Он незаменим.

*Больше я ничего не буду делать
в этом направлении, я должен
найти что-то еще или я пропал.*

Это забавный разговор («Необходимо
быть бескомпромиссным ближе
к концу»), но он идет в никуда и есть
вещи, которые более насущны,
чем когда-либо.

*Послушайте, друзья, когда я
ухожу от вас и должен идти домой
пешком, то к рассвету добираюсь
до Аркёя. Когда я прохожу
сквозь деревья, начинают
петь птицы, я вижу старое дерево,
его листья шелестят, я подхожу
ближе, обнимаю его своими
руками и думаю: какая у него
хорошая репутация – никогда
никому не причинило вреда.*

— и по другому случаю:

*Лично я никогда не был
ни хорошим, ни плохим.
Я колеблюсь, если можно
так выразиться. Так же я никогда
в действительности не причинил
никому вреда, но и не принес добра.*

Осенью 1958 года выпуск журнала *Nutida Musik* (Стокгольм) был посвящен произведениям Эдгара Вареза. Я написал для этого выпуска следующую статью.

ЭДГАР ВАРЕЗ

Изменения, характерные для живого организма (и музыка двадцатого века – одно из таковых), становятся более заметными и происходят в ускоренном темпе. В истории музыки Варез иногда предстает как фигура прошлого, но, с другой стороны, действующая в соответствии с тенденциями современности.

Факты о его жизни и творчестве добыть сложно. Он считал интерес к ним формой некрофилии, предпочитал не оставлять следов. Аналитические исследования его произведений так или иначе не имеют отношения к их восприятию другими. Хотя Варез определял музыку как «организацию звука», неясно, как он осуществлял организацию своих сочинений. Он часто настаивал на изобретательности *sine qua non*¹⁰¹ и его изобретательность весьма ощутима – так же, как и почерк – в каждой его композиции. Характерная его черта – звук, длительно выдерживаемый на *crescendo* до максимальной громкости.

Тот, кого интересуют звуки как таковые, независимо от психологии их восприятия, должен дальше искать нынешнюю актуальность Вареза. Она заключается не в качестве его изобретательности, которая имеет отношение к нему самому, но не к звуку как таковому. Не в современном использовании ленты, например, когда в *Пустынях* он пытается сделать звучание ленты подобным оркестру и, с другой стороны, снова показывая ослабление интереса к естественным различиям между звуками, предпочитая всем им придать свой единый стиль. В этом отношении его тяготение к последовательности не отвечает современной тенденции дискретности (дискретность приводит к освобождению звуков от бремени психологической нагрузки). Варез первый писал непосредственно для инструментальных ансамблей (отказавшись от фортепианного наброска и его оркестровки), однако его метод композиции контролировался изобретательностью, по сути, использовавшей звуки ради его собственных целей.

Недавно (1957–1958) он разработал нотацию для джазовой импровизации формы, контролируемой им самим¹⁰². Громкость указана, хотя конкрет-

101 Лат. «то, без чего нельзя обойтись».

102 В джазе (исключая более поздние, экспериментальные его модификации) структура остается

ные звуки не определены; они характерны для изобретательности и импровизационности его мышления, но несмотря на относительную неопределенность, подобны звукам других его произведений.

В этом отношении Варез – художник прошлого. Имея дело не столько со звуками как таковыми, он имеет дело с ними так, как пожелает.

Однако он, как никакой другой композитор своего поколения, наиболее ясно и активно выявил современное состояние музыки. Это состояние проистекает не из высотных отношений (консонанс – диссонанс), двенадцати тонов или системы семь плюс пять (Шёнберг – Стравинский), но из приятия всех слышимых феноменов как подходящего для музыки материала. Пока другие все еще различали «музыкальные» тоны и шумы, Варез проник в сферу самого звука, не раскалывая его надвое введением в восприятие предвзятого мнения. То, что он наперед позаботился о шуме, так сказать, ради музыки двадцатого века, больше связывает его с современными музыкальными тенденциями, чем даже нововенских композиторов¹⁰³, чья идея серии больше не считается актуальной.

.....

Как-то летним днем мы с Мерсом Каннингемом пошли в Парк медвежьей горы вместе с восемью детьми. В зоопарке было полно народу. Некоторые ребята побежали вперед, пока другие плелись позади. Каждую минуту мы останавливались, собирали всех детей вместе и пересчитывали по головам, чтобы убедиться, что никто не потерялся. Так как было очень жарко и детей было трудно уговорить, мы решили купить им рожки с мороженым. Мы делали это попеременно. Пока я стоял с некоторыми из них, Мерс Каннингем брал других, выдавал им рожки и возвращал обратно. Я принимал их с мороженым. Он уводил других. В конце концов все дети получили мороженое. Но они замарали им свои лица. Поэтому мы пошли к фонтанчику с водой, у которого выстроились люди для того, чтобы попить воды, поставили детей в очередь, стараясь удержать их там вместе, и ждали, когда подойдет наш черед. Наконец, я встал на колени перед фонтанчиком. Мерс Каннингем включил его. Затем я принялся мыть детям лица одно за другим. Пока я занимался этим, какой-то человек, сто-

неизменной: тема – импровизация – тема; здесь же имеется в виду конкретное звуковое воплощение структуры. Кейдж четко разделял структуру как построение композиции и форму как последовательность изложения музыкальной мысли от ноты к ноте (см. статью *Композиция*).

103 Нововенцами (по аналогии с венскими классиками) принято считать австрийцев Арнольда Шёнберга, Альбана Берга (1885–1935) и Антона Веберна (1883–1945), которых объединяли художественно-эстетические взгляды и использование додекафонной техники письма.

явший за нами в очереди, очень громко сказал: «Здесь не умывальная [washroom]». Я быстро посмотрел на него и спросил: «Что? А откуда вы знаете, что я увлекаюсь грибами [mushroom]?»

Однажды я спросил Шёнберга, что он думает о международной ситуации. Он сказал: «Единственная важная вещь, которую нужно делать, это развивать внешнюю торговлю».

Эрл Браун и я потратили несколько месяцев, склеивая встык отрезки магнитофонной ленты. Мы сидели на противоположных сторонах одного стола. У каждого был шаблон, по которому нужно было склеивать, размеры, которые нужно было соблюсти, и т. д. Так как мы работали с лентами, которые потом должны были синхронизировать, то каждую минуту проверяли размеры друг у друга. Мы постоянно находили ошибки в измерениях. Сначала каждый из нас думал, что невнимателен был другой. Когда ситуация стала совсем невыносимой, мы взяли одну линейку и одну ленту и каждый отметил, где, по его мнению, заканчивается дюйм. Две пометки были поставлены в разных точках. Оказалось, что Эрл Браун закрывал один глаз, когда измерял отрезок, тогда как я оставлял оба открытыми. Затем мы попытались закрыть один мой глаз, а потом открыть оба его. Но длина дюйма все равно была разной. Наконец мы решили, что только один из нас должен сделать всю окончательную синхронизированную склейку. Но ошибки все же случались из-за погодных изменений. Несмотря на все эти препятствия, мы продолжали делать свою работу еще около пяти месяцев, по двенадцать часов в день, до тех пор, пока не завершили ее полностью.

Дороти Норман пригласила меня на ужин в Нью-Йорке. Там была одна дама из Филадельфии, считавшаяся авторитетом в области буддийского искусства. Когда она узнала, что я увлекаюсь грибами, то спросила: «Можете ли вы объяснить, что символизирует смерть Будды от съеденных грибов?» Я сказал, что никогда не интересовался символикой, что предпочитал просто воспринимать вещи такими, какие они есть, а не видеть за ними что-то другое. Но затем несколько дней спустя, бродя по лесу, я задумался над этим вопросом. Я вспомнил об индийской концепции взаимосвязи жизни и времен года. Весна – это творение. Лето – сохранение. Осень – разрушение. Зима – покой. Грибы быстрее всего растут осенью, в период разрушения, и многие из них предназначены для окончательного разложения гниющей материи. Я где-то читал, что в действительности мир станет бесполезной кучей старого мусора, если в нем не будет гри-

бов с их способностью избавляться от него. Этим я поделился с той дамой из Филадельфии. Я написал: «Предназначение грибов – освободить мир от старого мусора. Будда умер естественной смертью».

Однажды я пошел в гости к тете Мардж. Она занималась стиркой. Повернувшись ко мне, она сказала: «Ты знаешь, я люблю эту машинку гораздо больше, чем твоего дядю Уолтера».

Одним воскресным утром мама сказала отцу: «Поедем в церковь?» Тот ответил: «Хорошо». Когда они подъехали к церкви, отец не подал и виду, что собирается выходить из машины. Мама спросила его: «Ты не пойдешь?» Отец сказал: «Нет, я подожду тебя здесь».

После долгого и утомительного путешествия молодой японец зашел глубоко в лес, где выбранный им учитель жил в маленьком домике, сделанном своими руками. Когда студент подошел, учитель собирал опавшие листья. Поприветствовав своего наставника, молодой человек остался без внимания. И на все свои вопросы он не получил ответа. Поняв, что ничто не могло бы привлечь внимания учителя, студент ушел в другую часть леса и построил свой дом. Несколько лет спустя, собирая опавшие листья, он обрел просветление. Тогда он бросил все, побежал через лес к учителю и сказал: «Спасибо».

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

Когда в начале 1930-х я учился у Адольфа Вайса¹⁰⁴, я обнаружил, что он страдает от того, что его музыка редко исполняется. Мне тоже бывало трудно организовать исполнение своих сочинений, поэтому я решил считать написанную партитуру только наполовину законченным музыкальным произведением. Я должен был также добиться, чтобы его исполнили. Было очевидно, что музыкантов, интересующихся новой музыкой, мало. Также очевидно было, что современные танцоры будут благодарны за любой звук и шум, произведенный на их выступлениях. Первый заказ я получил от кафедры физического воспитания Университета Калифорнии в Лос-Анджелесе. Нужен был аккомпанемент для водного балета. Я использовал барабаны и гонги, но обнаружил, что под водой пловцы не слышали звуков и терялись. Игра на гонгах, погруженных в воду, решила проблемы с синхронизацией и привнесла скольльзящий тембр «водяного гонга» в звучание оркестра ударных.

ЧЕТЫРЕ УТВЕРЖДЕНИЯ О ТАНЦЕ

*Очень скоро я стал зарабатывать на жизнь, аккомпанируя на уроках танцев и иногда сочиняя музыку для представлений. В 1937 году я был в Сизтле в *Cornish School*, ассоциирующейся с Бонни Бердом, который танцевал с Мартой Грэм¹⁰⁵. Мерс Каннингем был настолько выдающимся студентом, что скоро уехал из Сизтла в Нью-Йорк, где стал солистом труппы Грэм. Четыре или пять лет спустя я поехал в Нью-Йорк и убедил Каннингема ставить свои собственные танцевальные программы. Мы работаем вместе с 1943-го года. Эта статья – часть цикла Музыка для ударных и ее связь с современным танцем, который вышел в журнале Танцевальное обозрение в 1939 году. Она была написана в Сизтле, где я организовал концертирующий ансамбль ударных инструментов.*

104 Адольф Вайс (1891–1971) – композитор и фаготист, первый американец, учившийся у Шёнберга (1921) и использовавший в своих сочинениях 12-тоновую серийную технику. Преподавал в консерватории в Лос-Анджелесе, был членом *Национального института искусств и литературы*.

105 Марта Грэм (1894–1991) – американская танцовщица, хореограф, создатель танца модерн и основатель *Центра современного танца* Марты Грэм.

ЦЕЛЬ: НОВАЯ МУЗЫКА, НОВЫЙ ТАНЕЦ

Музыка для ударных инструментов – это революция. Звук и ритм слишком долго подчинялись ограничениям музыки XIX века. Сегодня мы боремся за их эмансипацию. Завтра, с электронной музыкой в ушах, мы услышим свободу. Вместо того, чтобы дать нам новые звуки, композиторы XIX века давали нам бесконечные сочетания старых звуков. Мы включали радио и всегда знали, когда попадали на симфонию. Звук был всегда один и тот же, и не было даже намека на любопытство к ритмическим возможностям. Для интересных ритмов существовал джаз.

На сегодняшнем этапе революции оправдано здоровое безрассудство. Надо обязательно экспериментировать со всем подряд – бить по сковородкам, мискам для риса, железным трубам – по всему, что попадет под руку. И не только стучать, но тереть, разбивать, извлекать звук любыми возможными способами. Короче говоря, мы должны исследовать различные музыкальные средства. То, чего мы не можем сделать сами, будут делать машины и электрические инструменты, которые мы изобретем.

Добросовестные противники современной музыки будут, конечно, пытаться вести всевозможную контрреволюционную деятельность. Музыканты не будут признавать, что мы занимаемся музыкой; они скажут, что мы интересуемся поверхностными эффектами или, в лучшем случае, подражаем восточной или примитивной музыке. Новые и оригинальные звучания окрестят «шумом». Но мы все, в ответ на любую критику, должны продолжать работать и слушать, создавая музыку с ее собственными средствами, звуком и ритмом, игнорируя громоздкую, перегруженную структуру музыкальных ограничений. Когда эти ограничения будут сняты, хореографы быстро заметят огромное преимущество современного танца в одновременном сочинении танца и музыки.

К средствам танца, среди которых уже есть ритм, нужно только добавить звук, чтобы получить богатый, полноценный язык. Танцор должен бы быть лучше оснащен для использования этого языка, чем музыкант – в его распоряжении больше средств. Некоторые танцоры делали шаги в этом направлении, сочиняя простые ударные аккомпанементы. К сожалению, они использовали ударные инструменты неконструктивно. Они следовали ритму своих танцевальных движений, подчеркивали его и прерывали его ударными, но не отвели звуку собственной, особой роли в композиции как целому. Получилась музыка, идентичная танцу, но не кооперирующаяся с ним. Какой бы метод композиции ни использовался, средства танца могут быть распространены на организацию музыкальных средств. Форма музыкально-танцевальной композиции обязательно должна быть совместной работой всех используемых средств. Тогда музыка будет больше, чем аккомпанемент; она станет неотъемлемой частью танца.

В моем детстве в Калифорнии все считали полезными две вещи. Были, конечно, и другие – шпинат, овсянка, например, но в данный момент я имею в виду солнечный свет и апельсиновый сок. Мы жили на Оушен Парк, меня каждое утро посылали на пляж, где я весь день строил гоночные горки из песка, сложные пути с туннелями и наклонами, по которым я запускал маленький твердый резиновый шарик. Каждый день, около полудня, я терял сознание, потому что перегревался на солнце. Когда я терял сознание, я не падал, но ничего не видел; куда бы я ни смотрел, везде роились черные точки. Скоро я научился в этой слепоте находить дорогу к лотку с гамбургерами, где я просил чего-нибудь поесть. Сидя в тени, я приходил в себя. Мне понадобилось намного дольше, около тридцати пяти лет, чтобы понять, что апельсиновый сок мне тоже не полезен.

Пока ты не начал изучать Дзен, люди – это люди, а горы – это горы. Пока изучаешь Дзен, все перепутывается. После того, как изучишь Дзен, люди – это люди, а горы – это горы. Когда доктор Судзуки сказал это, его спросили: «В чем разница между до и после?» Он ответил: «Никакой разницы, только ноги немного отрываются от земли».

Следующий текст был напечатан в Танцевальном обозрении в 1944 году.

ГРАЦИЯ И ЯСНОСТЬ

Сегодня в современном танце нет той силы, которая шла бы от крепко утвердившихся обычаев в искусстве. Неуверенный в себе, без какого-либо ясного руководства, современный танцор готов идти на компромиссы и подчиняться влиянию других, более укоренившихся, областей искусства. Можно отметить, что одни танцоры продаются Бродвею или заимствуют элементы его стиля, другие учатся у народных или восточных искусств, и многие либо вводят в свой танец элементы балета, либо в отчаянном порыве полностью отдают ему. Глядя на историю танца, на его былую мощь и его сегодняшнюю неуверенность, неизбежно понимаешь, что сила современного танца в прошлом не была безличной – она была тесно связана и полностью определялась личностью и даже телом тех людей, которые ее олицетворяли.

Раньше техника современного танца была ортодоксальной. Танцорам не приходило в голову, что ее можно менять. Дополнять ее было единственной привилегией создателей танца.

Интенсивные летние курсы были театром новых откровений, благоговейно распространявшихся студентами-мастерами. Когда лидеры, которым фанатично подражали, начали, а потом и продолжили отвергать собственные учения (адаптируя в основном балетные движения к своей быстро развивающейся и при этом менее строгой технике), современный танец впал в общую глубокую неуверенность.

Если в современном танце еще существует сила, она, как и раньше, сосредоточена в отдельных личностях и телах. Для молодых актеров это плачевно, ибо, каким бы впечатляющим и полными откровений ни было мировоззрение, которое они выражают, его затмевают в восприятии публики и часто, по понятным причинам, в восприятии самих танцоров более знакомые, уважаемые и зрелые личности прошлого.

Личность – зыбкая почва для искусства. (Это не значит, что она не должна участвовать в искусстве, ибо на самом деле это и означает слово «стиль».) И балет, очевидно, не стоит на этом эфемерном основании, потому что, если бы это было так, он не процветал бы, как процветает сейчас, почти при полном отсутствии интересных личностей и уж точно без какого-либо индивидуального послания или отношения к жизни.

Разумно принять как данность, что в балете что-то есть. То, что именно это и нужно современному танцу, высказывается здесь как мнение автора. Очень сомнительно, что *tour jeté*, *entrechat six* или вообще пуанты нужны в современном танце. Не требуется даже красавица и прихотливость этих движений. Неверно также, что основа балета заключается в блестящих костюмах и декорациях, потому что многие из лучших балетов из года в год обходятся тусклыми, потрепанными аксессуарами.

Сила и актуальность таких балетов, как *Сильфида*, *Лебединое озеро*, почти любых *Pas de Deux* или *Quatre*, а в наше время – удивительных *Концертных танцев* существует за пределом и совершенно независимо от используемых движений, выполнены ли они со стилем (выраженной индивидуальностью) или без него, от украшения сцены, качества костюмов, звуков музыки и прочих деталей, включая содержание. Секрет и не в таинственной категории формы. (Форма в балете, как правило, скучная; симметрия почти никогда не подвергается сомнению.)

Хороший или плохой, несущий смысл или лишенный его, с красивыми костюмами или без, балет всегда имеет ясную ритмическую структуру. Фразы начинаются и заканчиваются таким образом, что каждый в зрительном зале знает, когда они начинаются и заканчиваются, и дышит вместе с ними. При первом рассмотрении может показаться, что ритмическая структура не имеет первостепенной важности. Однако танец, стихотворение, музыкальная пьеса (любое произведение искусства, существующее во времени) занимают некий отрезок

времени, и в том, как этот отрезок делится сперва на большие части, затем на фразы (или в том, как он выстраивается из фраз в большие части), и заключается, по сути, жизненная структура произведения. У балета в распоряжении есть традиция ясности ритмической структуры.

Основные средства для достижения этого передаются из поколения в поколение, и эти конкретные приемы также не стоит заимствовать у балета: это его частные средства. Но их функция не частная; она, напротив, универсальна. К примеру, фразеология восточного танца ясна, и у него свои средства для ее создания. Хот-джаз никогда не бывает ритмически неясным. Стихи Джерарда Мэнли Хопкинса, при всем их уходе от традиции, позволяют читателю дышать с ними вместе. Современный танец, однако, редко бывает ясен.

Когда современный танцор следует за музыкой с ясной фразировкой, танец тоже получается ясным. Сейчас не идет речь о критике самого по себе распространенного обычая сперва ставить танец, а потом находить для него музыку. Но оттого, что современные хореографы заботятся о других вещах, нежели ясность ритмической структуры, танец, поставленный по этому методу, выглядит случайным и оторванным от контекста. Это привело к пренебрежению ритмической структурой даже в постановках на уже написанную музыку: в таких работах, как *Смерти и входы* Марты Грэм зритель может ориентироваться в действии только после нескольких просмотров и по памяти. С другой стороны, Марте Грэм и Луису Хорсту¹⁰⁶ удалось поставить такие замечательно ясные и трогательные работы, как *Граница*, которые, однако, пугающе обособлены в истории современного танца.

Вышеупомянутая готовность идти на компромисс и достойное восхищения смирение, проявляющееся в желании учиться у других направлений в искусстве – признаки переходного возраста, но они гораздо ближе к зрелости, чем инфантильное слепое следование лидерам, которое было характерно для танца несколько лет назад. Если, попадая под влияние внешнего мира, современный танец удовлетворится подражанием или приспособлением для себя чужих поверхностных особенностей (техник, движений, любого рода средств), он погибнет, не достигнув зрелости. Напротив, если современный танец откроет общий знаменатель полноценно развитых видов искусства, основанных на времени, – тайну жизни искусства, – Терпсихора обретет множество новых поклонников.

Ясность ритмической структуры и грация образуют дуальность. Они находятся в таких же отношениях, как душа и тело. Ясность холодна, математична, бесчеловечна, но она, как земное начало, лежит у основания. Грация, теплая, неизмеряемая, человеческая противостоит ясности, как воздух. Грация здесь не

106 Луис Хорст (1884–1964) – американский танцор, хореограф и пианист.

должна быть понята как «красивость»; она должна обозначать игру с ясностью ритмической структуры и против нее. Обе они всегда присутствуют в лучших произведениях «временных» искусств, в бесконечном и животворящем противостоянии.

«В лучших образцах стихосложения, по-видимому, присутствует вечный конфликт между законом стиха и свободой языка, и каждый из них беспрестанно, хотя и незначительно, нарушается, чтобы оттенить другой. Лучший поэт не тот, чьи стихи легче всего понять или чей язык наиболее доступен по материалу или наиболее прост по обработке; но тот, чей язык сочетает в себе наибольшую точность воображения с самой изощренной и разумной метрической организацией и кто в своих стихах везде сохраняет живое чувство метра, не столько неизменно подчиняясь ему, сколько непрестанно слегка отклоняясь от его правил» (Ковентри Патмор¹⁰⁷, *Подготовительный курс метрики в английской поэзии*, 1879, с. 12-13).

«Вечный конфликт» между ясностью и грацией – это то, что делает хотджаз «горячим». Лучшие исполнители постоянно превосходят или оттягивают начала и концы фраз. В своих исполнениях они также относятся с грацией к пульсу или собственно к метру, допуская большее или меньшее, чем ожидается, количество ударных долей в такте (используются также подобные изменения звуковысотности и тембра), сжимая или раздвигая рамки временных единиц. Именно это, а не синкопы, и нравится знатокам.

Индийская музыка и танец преисполнены грации. Это, возможно, благодаря тому, что ритмическая структура в индийском искусстве, основанном на времени, чрезвычайно систематизирована. Так происходит уже много веков, и каждый индус, любящий слушать музыку или наблюдать танец, знаком с законами тала. Музыканты, танцоры и зрители с удовольствием слушают и наблюдают за тем, как законы ритмической структуры то соблюдаются, то нарушаются.

То же происходит и в хорошо исполненном классическом или неоклассическом балете. И именно это позволяет испытывать удовольствие от таких представлений, несмотря на то, что в современном обществе подобные произведения относительно лишены смысла. То, что сегодня приходится смотреть *Лебединое озеро* или что-то равно лишенное актуальности, чтобы испытать удовольствие от ясности и грации танца, само по себе прискорбно. Современное общество, как всегда, нуждается, а сейчас уже отчаянно нуждается в сильном современном танце.

Здесь изложено мнение, что ясность ритмической структуры и грация лежат в основе искусства, организованного во времени, что вместе они образуют определенную эстетику (то есть, они предшествуют и лежат ниже, надстраива-

107 Ковентри Патмор (1823–1896) – английский поэт, критик.

ются или находятся выше физических и индивидуальных особенностей) и что они редко встречаются в современном танце; что у последнего нет своей эстетики (его сила была и есть в личных качествах его начинателей и лучших исполнителей), что для того, чтобы стать сильным и полезным для общества, чтобы созреть, современному танцу необходимо прояснить свою ритмическую структуру, оживить ее грацией, а также обзавестись самой общей и универсальной теорией – того, что прекрасно в искусстве, организованном во времени.

В Дзен говорят: если что-то наскучило тебе через две минуты, попробуй делать это четыре минуты. Если тебе все еще скучно, попробуй восемь, шестнадцать, тридцать две минуты и так дальше. В конце концов обнаруживается, что это совсем не скучно, а очень даже интересно.

Однажды в *Новой школе*¹⁰⁸ я заменял Генри Кауэлла, который вел курс по восточной музыке. Я сказал ему, что ничего не знаю о предмете. Он сказал: «Все нормально. Просто пойдти туда, где лежат записи. Возьми любую. Поставь ее, а потом обсуди с группой». И вот я взял первую попавшуюся запись. Это была пластинка с буддийским богослужением. Она начиналась коротким микротоновым песнопением с соскальзывающими тонами и вскоре перешла на громкий повторяющийся ритм ударных. Этот шум продолжался непрерывно в течение пятнадцати минут, без каких-либо заметных вариаций. Одна дама вскочила и закричала: «Остановите ее. Я больше не могу это терпеть». Я снял. Тогда один мужчина возмутился: «Почему вы ее остановили? Мне только начало становиться интересно».

Как-то раз на уроке контрапункта в Университете Калифорнии в Лос-Анджелесе Шёнберг вызвал всех к доске. Мы должны были решить поставленную задачу, а потом повернуться, чтобы он мог проверить правильность решения. Я сделал, как он велел. Он сказал: «Хорошо. Теперь найди другое решение». Я нашел. Он сказал: «Еще одно». Я снова нашел. Он снова сказал: «Еще одно». В конце концов я сказал: «Больше решений нет». Он спросил: «Какой принцип лежит в основе всех решений?»

Однажды я пошел на концерт в большом зале ратуши. Композитор, чьи произведения исполнялись, написал комментарии к программе. Один из комментариев был о том, что в мире слишком много страдания. После концерта мы гуляли с композитором, и он мне говорил, что исполнение не особо удалось. Тогда я сказал: «Ну, мне понравилась музыка, но я не согласен с комментарием о том, что в мире слишком много страдания». Он сказал: «Как? Ты не думаешь, что предостаточно?» Я сказал: «Я думаю, что его ровно столько, сколько надо».

108 *Новая школа* – университет, расположенный в Манхэттене, г. Нью-Йорк.

Многие из моих перформансов с Мерсом Каннингемом и Танцевальной группой происходят в академических ситуациях. Иногда организатор концертов просит сказать вступительное слово. Эти заметки были написаны для публикации в Сент-Луисе и в Колледже Принципия осенью 1956 года. Потом, спустя несколько месяцев, в январе 1957 года они вышли в Танцевальном обозрении.

СЕГОДНЯ...

Сегодня, когда в домах вместо света горит телевизор, живое исполнение стало чем-то вроде раритета до такой степени, что Аарон Копленд недавно сказал, что концерт – явление прошлого. Тем не менее я хотел бы сказать несколько слов о новом направлении, которое открыла наша группа танцоров и музыкантов.

Некоторые танцы и музыка воспринимаются легко, а другие вызывают у некоторых людей недоумение, так как они не развиваются общепринятым образом. Речь идет хотя бы о независимости музыки и танца, которая, если приглядеться, присутствует и в, казалось бы, традиционных работах. Эта независимость основана на нашей общей с М. Каннингемом вере в то, что танец должен опираться не на музыку, а на самого танцора, то есть на его две ноги, а время от времени только на одну.

Подобным образом, музыка иногда состоит из отдельных звуков или сочетаний звуков, которые не опираются на гармонию, а звучат в тишине. В результате из этой независимости музыки и танца получается ритм, который не похож на стук копыт или другие равномерные ритмы, а напоминает сразу множество событий во времени и пространстве – например, звезды в небе или жизнь на земле с высоты птичьего полета.

В этих танцах и музыке мы ничего не сообщаем. Мы простодушно считаем, что если бы мы что-то хотели сказать, мы использовали бы слова. Скорее, мы что-то делаем. Значение того, что мы делаем, определяется каждым, кто это видит и слышит. Недавно на нашем перформансе в Корнельском колледже в Айове один студент повернулся к преподавателю и спросил: «Что это значит?» Ответ преподавателя был: «Расслабься, тут нет символов, чтобы тебя запутать. Получай удовольствие!» Я могу добавить, что тут также нет ни сюжета, ни психологических проблем. Есть просто действие: движение, звуки и свет. Костюмы очень простые, чтобы было видно движение.

Движение – это движение тела. Именно на них М. Каннингем сосредотачивает свое внимание как хореограф, а не на мышцах лица. В повседневной жизни люди обычно наблюдают за лицами и жестикуляцией, интерпретируя то, что они видят, в понятиях психологии. Здесь, однако, речь идет о танце, который использует все тело, и требуется наша способность к кинестетическому сопереживанию, чтобы оценить его. Именно эту способность мы используем, когда

видим полет птиц и, отождествляя себя с ними, взлетаем, планируем и падаем вниз.

Действие движений, звука и света, как мы считаем, выразительно, но что именно оно выражает, определяется каждым из вас – и, как гласит название у Пиранделло, тот прав, кто думает, что он прав¹⁰⁹.

Новизна нашей работы в том, что мы ушли от частных человеческих вопросов о мире природы и общества, к которому мы все принадлежим. Наше намерение – утвердить жизнь; не привнести порядок в хаос или предложить усовершенствование мироздания, но просто пробудиться к той жизни, которой мы живем, которая так замечательна, если избавиться от своих мыслей и желаний и позволить ей действовать по своему усмотрению.

Когда Вера Уильямс¹¹⁰ впервые заметила, что я интересуюсь дикими грибами, она велела своим детям не трогать их, потому что они якобы смертельно ядовиты. Через несколько дней она купила стейк у Мартино и решила подать его с грибной подливкой. Когда она начала готовить грибы, дети бросили все, чем они занимались, и внимательно за ней наблюдали. Когда она подала ужин, они все разрыдались.

Однажды я пошел к зубному. По радио сказали, что сегодня самый жаркий день в году. Тем не менее я надел пиджак, потому что мне всегда казалось, что поход к доктору – это официальное событие. В середине лечения доктор Хейман остановился и сказал: «Почему бы вам не снять пиджак?» Я сказал: «У меня на рубашке дырка, поэтому я надел пиджак». Он сказал: «Ну, так у меня дырка на носке, и если вы хотите, я сниму ботинки».

109 Название пьесы Луиджи Пиранделло: *Это так (если вам так кажется) (Cosi e (se vi pare))*, 1917, Милан.

110 Вера Б. Уильямс (р. 1927) – американская детская писательница и иллюстратор.

Этот текст вышел в Танцевальном обозрении в ноябре 1957 года. Формат в две страницы был мне задан издателями. Количество слов было получено случайным образом. Расположение текста в пространстве продиктовано изъянами бумаги, на которой я работал. В этом издании расположение иное, это результат работы на двух листах бумаги другого формата со своими, другими изъянами.

2 СТРАНИЦЫ, 122 СЛОВА О МУЗЫКЕ И ТАНЦЕ

Чтобы измерить
звучание или движение,
начинай с нуля. (Обрати
внимание, какое оно
само по себе.)

Птица летит.

Рабство отменено.

леса

У звука нет ног, чтобы стоять.

Мир переполнен: все может
случиться.

движение

звук

точки во
времени, в
пространстве

любовь
радость
героика
удивление

Занятия, которые отличаются,
происходят во времени, которое есть пространство:
они все центральные, особенные.

Эмоции

покой
страх
гнев
скорбь
отвращение

в зрительном зале.

Звонит телефон.

Каждый сидит на лучшем месте.

Есть ли стакан воды?

Война начнется в любую минуту.

Каждый теперь – время, пространство.

огни
бездействие?

Открыты ли глаза?

Лети, куда летит птица.

уши?

Перевод и комментарии Елизаветы Миллер

Следующая статья, законченная мной в феврале 1961 года, впервые была напечатана в мае того же года в миланской газете Метро. Текст ее может быть прочитан как последовательно, целиком, так и отдельными частями. Некоторые отрывки текста могут быть опущены, а то, что останется после такой перекройки, читатель вправе смотреть в произвольном порядке. Способ печати, который использован при переносе этого текста на бумагу, несущественен. Определенные отрывки могут быть даже напечатаны поверх других, визуалью перекрывая их, так же как и расстояние между абзацами может быть каким угодно. Слова, напечатанные курсивом, либо принадлежат Раушенбергу, либо являются заглавиями его работ.

*Всем заинтересованным лицам:
вначале была белая живопись;
затем появилась моя
молчаливая пьеса¹¹¹.*

О ХУДОЖНИКЕ РОБЕРТЕ РАУШЕНБЕРГЕ И ЕГО РАБОТАХ

Наши беседы оказались поистине сложными, и переписка между нами вскоре прекратилась. (Хотя это произошло и не в буквальном смысле: наши письма друг другу продолжали исправно доставляться.) Обычно люди считают переписку не более чем способом давать знать друг о друге, когда нет возможности увидеться в течение длительного времени... Искусство сделало роскошный росчерк пером, уничтожив, таким образом, нашу только зачатую переписку.

Коза. Никакой травы¹¹². Естественная виртуозность. Укладывается ли его голова на ночлег здесь? Красота. Кисти его рук, ступни ног; его сведенные вместе длинные пальцы изумляют. Они как бы являются живым подтверждением, что его работы – дело рук человеческих. Его подпись нигде нельзя увидеть. Его произведения были сброшены в бегущую реку сразу после выставки. Кто объяснит, какова природа Искусства, когда оно достигает Океана?

Сейчас красота находится под контролем всякий раз, когда мы берем на себя труд внимать, смотреть на нее. (И это, надо сказать, чисто американское

111 Имеется в виду 4'33".

112 Кейдж ссылается здесь на знаменитую работу Раушенберга *Монограмма* (1959), построенную на включении реди-мэйд предметов. Чучело ангорской козы, протиснутое в громоздкую автомобильную шину, все забрызгано разноцветными красками. В работе нет травы, поскольку коза, выдернутая из своей естественной среды обитания, становится у Раушенберга урбанистическим объектом.

открытие.) Что происходит, когда Раушенберг бросает взгляд на какую-нибудь привлекательную идею? Скорее всего, эта идея впоследствии перетечет для него в некую форму развлечения, в ходе которого художник неустанно будет прославлять нестабильность окружающего мира. Почему Раушенберг рисовал именно черные картины, затем белые (по возвращении художника с юга), красные, золотые (ну, скажем, золотые задумывались как рождественский подарок), разноцветные? Почему создавал картины с большим количеством включенных в них реди-мэйд предметов? Почему делал скульптуры с подвешенными камнями? Потому что был талантлив?

Я слышал, что он расписывал краской автомобильные шины. Потом разматывал бумагу из рулонов, покрывая ею улицы города. А кто из нас когда-нибудь водил машину?

*Живопись неуклонно меняется, и по ходу этих перемен печатный материал становится в той же мере темой произведения искусства, что и сама картина (я, к примеру, начал использовать в своих работах газету). Меняется сам фокус: появляется как бы третья палитра. Больше не существует слабых сюжетов: все, что вас побуждает писать, достойно этого. Сложный Данте¹¹³ может стать таким стимулом, обеспечивающим множественность восприятия, но таким же точно побуждением к творчеству становится и цыпленок, и старая, драная рубашка. В воздухе все видно с одинаковой прозрачностью, даже в темноте глубокой ночи. Просматриваешь ли «просроченную» газету или читаешь стихотворение – всё одинаково прозрачно в атмосфере. Тема – это что-то неизбежное (*Холст никогда не бывает пустым*); она наполняет пустой холст. И если, имитируя ход истории, газеты накладываются на холст в связке друг за другом, чтобы потом быть раскрашенными черной краской, тема, сюжет композиции в итоге прорываются сразу в нескольких местах, будто по мановению волшебной палочки. Если вы этого не видите, то, видимо, вам не мешало бы носить очки. Впрочем, существует огромная разница между разными окулистами, и, если речь идет о полной потере зрения, то стоит обратиться к самому лучшему врачу (иными словами, к лучшему художнику, он и поправит ваше зрение). Идеи необязательны. Полезнее вообще их избегать, избегать зарождения одной идеи, а нескольких и подавно – это приводит к потере творческой активности. Некая Глория В. – это сюжет или идея? Расскажи-ка мне: сколько раз она была замужем, и что ты будешь делать, если она с тобой разведется?*

Передо мной три панели, более обширные по высоте, чем по ширине, смонтированные вместе, чтобы образовать прямоугольник, скорее широкий, нежели высокий. На этой поверхности – серии цветных фотографий, одни из них шире, другие выше, фрагменты плакатов, некоторые покрыты краской. Ниже,

113 Роберт Раушенберг, *Dante Drawing* (Canto XXI).

разделяя пространство пополам, – набор цветных кусочков ткани, все больше длинные, чем широкие. Над ними, соединяя две панели, располагается темно-синий прямоугольник. Под ним, смещенный по отношению к синему прямоугольнику – только в одной из панелей – находится серый прямоугольник, с рисунком в его верхней части. На картине можно увидеть и другие детали, но все они привязаны к этим двум пересекающимся «дорогам»: левее и ниже тряпочек расположен рисунок на прямоугольнике, который, в свою очередь, помещен на более обширный прямоугольник, а тот, в свой черед, размещен на прямоугольнике, который составляет собой вся панель. Ситуация похожа на ту, в которой находится какая-нибудь ферма на задворках центральной городской улицы. И мы здесь говорим не о композиции. Это, буквально, место, где находятся предметы: на столе ли, или в городском пространстве, увиденном с высоты птичьего полета. Любой из предметов может быть удален, а на его место помещен другой, под влиянием определенных обстоятельств, аналогичных рождению или смерти, странствию, уборке или хаотичному перемещению вещей. Художник ничего не заявляет, он рисует, воспроизводя эту топографию. (Что хочет сказать Раушенберг?) Его месседж передается при помощи грязи, которая, смешанная с клеем, слипается и пристает к полотну. Под влиянием погоды эта грязь может осыпаться или растечься, и эта мысль не оставляет меня. Художник же досадует, что мы не можем видеть, как он создает свое полотно в технике дриппинга, разбрызгивания грязи.

На суд Раушенберга постоянно предлагаются кусочки, обрывки всего на свете – всякая всячина, которая попадется на глаза его друзьям. И все это теоретически может быть использовано художником в его работах. Однако, в девяти случаях из десяти эти предметы оказываются ненужными. Подсказки друзей указывают на предметы, содержащие в себе что-то близкое к тому, что художник однажды признал ценным и включил в свое творчество. А между тем, поэтический взор Раушенберга давно уже переместился на что-то совсем другое, а на что именно – пока неясно. Художник влияет на то, что будет происходить на полотне, но сам способ использования полотна в процессе рисования остается неизменным. Из раза в раз полотно сохраняет свое основное, родовое свойство и продолжает быть прямоугольной поверхностью, которую можно повесить на стене. Он может использовать полотна поодиночке, может их совмещать, накладывая или помещать симметрично по отношению друг к другу, но, разумеется, не для того, чтобы привлечь интерес зрителя, как раз наоборот. Нам известно, что существует всего два способа расфокусировать внимание. Один из них – симметрия. Другой – конструкция, в которой каждая малая доля более-менее очевидно отсылает к чему-то, что может быть найдено где-то в другом месте, вне пределов картины. В обоих случаях у нас остается возможность смотреть куда угодно, но не туда, куда нам было указано всезнающим творцом. Таким образом,

вы вольны распоряжаться своей свободой точно так же, как сделал это сам художник, то есть индивидуально. Раушенберг называл симметрию *дублированным образом*. Это означает, что если смотреть на картину с близкого расстояния, мы увидим ее так, будто все в ней пребывает в безмолвном хаосе.

Сменим тему. «Искусство как подражание природным процессам». Или же подражание паутине.

Так что, у кого-то есть талант? И что же? Талантов на Земле пруд пруди. А Земля, в свою очередь, перенаселена. В действительности, в западной цивилизации больше еды, чем людей, которые могли бы ее употребить. И искусства тоже слишком много, чтобы кто-то его воспринимал. Мы уже дошли до ручки: мы сжигаем свою еду, как отбросы. Когда же мы начнем сжигать наши произведения искусства?

Дверь не заперта. Раушенберг входит в помещение, прогуливается внутри, дома никого. Он рисует новое изображение поверх старого. Нужен ли талант, чтобы просто сохранить оба изображения, одно сверху, другое снизу? Так просто не разберешься. Но на самом деле, начинать что-то заново – это всегда источник радости. В процессе подготовки своей картины Раушенберг стирает произведение Де Кунинга¹¹⁴.

Дверь закрыта? Нет, открыта, всё как всегда. Конечно же, у Раушенберга есть своя техника. Но вот абсурд: ту технику, которой он одарен, он в своих картинах не использует, применяя какие-то иные приемы. Я бы сказал, что он никогда не форсирует ситуацию. Он подобен мяснику, чей нож никогда не затупится просто потому, что никогда не наталкивается ни на какое препятствие. У современного искусства нет нужды в технике. И мы счастливы сознавать, что мы не в курсе того, что мы делаем. Так техника, не имея отношения к картине, все же относится к зрителю картины и к ее создателю. То есть к людям. Техника – это что-то вроде такого обыденного вопроса: «Как вы там, люди?» Не как у вас дела, а как вы сами, как себя ощущаете в вашем брэнном существовании. (Художник мог бы на это сказать: «А что вы хотите, декларации всеобщей любви? Я беру на себя ответственность за свою способность к рисованию и надеюсь, что своими работами я творил мир на рискованной грани, ступив на которую, все мы можем себя испытать».) Тут встает вопрос о том, как научиться видеть в темноте, не упустить чего-то важного. Сейчас, после того как Раушенберг создал композицию с радиоприемниками, не значит ли это, что я должен продолжать прислушиваться, в то время когда занят рассматриванием, даже в случае, если радио выключено? Должен ли я делать все это одновременно в надежде,

114 В 1953 году Роберт Раушенберг выставил «Стертый рисунок Де Кунинга» в буквальном смысле: рисунок художника Виллема Де Кунинга, который был им стерт. Раушенберг призвал зрителя, таким образом, самому решать, может ли уничтоженная работа другого художника быть осознана как творческий акт.

что так меня не проведут? Не предпочли бы мы просто рассматривать свинью с яблоком в рыле? А ведь как знать, это изображение тоже может содержать в себе определенный месседж и требовать благословения творца. Вот чувства, которые Раушенберг дарит нам своими произведениями: любовь, удивление, смех, героизм (я, во всяком случае, так полагаю), страх, боль, гнев, отвращение, спокойствие.

В тезисе о «сочетании» не больше смысла, чем в разрозненных газетных страницах. Каждая вещь вправе стать сюжетом картины. Но каждая сюжетная ситуация включает в себя сложность и многозначность.

(На погоду несколько не влияет тот факт, что то или иное правительство послало другому ноту.) (И в случае, если все три радио в композиции с радиоприемниками включены, какое из них является двигателем сюжета картины?) Скажем, художником было заложено некое сообщение. Так как же мы его будем воспринимать? А что, если мы расшифруем его неверно? В очередной и очередной раз меня ждал полный провал, когда я пытался визуально запомнить работы Раушенберга. Я задавался вопросом: «Когда же он успел поменять изображение?» И только потом понял, что картина Раушенберга меняется по ходу того, как я на нее смотрю. Я выглядываю из окна и вижу сосульки. Капающая вода, замерзнув, обратилась в некий объект. Потом сосульки уменьшаются в размере, пока не растают. Зима – это сезон покоя в большей степени, чем другие времена года. Нет места для брызг, когда краску выдавливаешь из тюбика. Но даже здесь чувствуется спокойное приятие того, что происходит, и незаметно никакой предвзятости. Между тем, меняется само понимание того, что можно считать красивым. Помещая газетную бумагу на холст, только чтобы потом закрасить ее черной краской, художник демонстрирует способность – поначалу незаметную – черного цвета вмещать в себя бесконечность.

Аллилуйя! Слепец снова может видеть! Слепой, не видевший определенных вещей, теперь может их видеть, будто в первый раз. Так получается, когда зритель смотрит на два портрета Эйзенхауэра, которые абсолютно во всем (в их замысле, воплощении) одинаковы. (Дубликат дубликата портрета.) Всё настолько одинаково, что мы вскоре ловим себя на том, что пытаемся найти десять отличий. И в тех случаях, где, как здесь, замысел не меняется, возможные различия между двумя близнецами-картинами непреднамеренны, как непреднамеренны они в белых полотнах, с которыми вообще никто еще ничего не делал. Когда я не смотрю на них, есть ли у меня шанс самостоятельно двигаться к поэзии? И имеет ли отношение к поэзии возможность, что Эйзенхауэр мог бы исчезнуть, а его место могла бы занять Мона Лиза? Я вот думаю, что да, хотя я этого и не вижу. Не возникает никакого сомнения по поводу того, какой путь наиболее перспективен. В любом случае, наши ноги находятся на земле. А место картины – на стене, но это место не определено и никогда определено не будет. Когда я

показал ему фотографию одной из работ Раушенберга, он сказал мне: «Если бы у меня была эта картина, я хотел бы быть уверен, что она останется такой, какая она есть; но это, например, коллаж, и он должен меняться». Раушенберг, однако, достаточно практичный человек. Он принимает вещи такими, какие они есть. Он знает, как его работа будет выглядеть на стене, не как попало, а правильно, и заранее прогнозирует, что может поменяться в восприятии картины (ведь даже пирамиды меняются). Когда это возможно, художник пытается разными способами сам менять свою картину: делает отверстия, через которые видится стена, на которой его работа висит; подключает электрический свет, меняя восприятие картины; привлекает радиоприемники. Белые картины Раушенберга стали своего рода пересадочной площадкой, куда приземляется и откуда взлетает свет, тени и всякие мельчайшие частицы.

В металлической коробке, раскачивающейся на веревке, – история картины, которая постоянно меняется, и эта история хранится посредством рисунков, которые перемещаются – могут быть как убраны, так и возвращены на место.

В Раушенберге есть эта способность устанавливать контакт между ним самим и теми предметами, которые он выбирает для своих композиций. Каждый раз он видит их как в первый раз. Если, как это случается, перед нами серия картин, содержащих в себе тот или иной материал, то этот контакт растягивается и начинает затрагивать незнакомца, смотрящего на эти картины (божественный незнакомец). (Таким образом, общества, дезинформированные художниками, направляют свои опыты в русло коммуникации и продолжают делать ошибки.) Вскоре незнакомец уходит, оставляя дверь открытой.

Создавая пустые полотна (*Полотно никогда не бывает пустым*), Раушенберг превратился в дарителя подарков. Его дары, зачастую неожиданные и по сути ненужные, – способы открыть праздничный сезон. Подарки, которые он раздает, не являются сувенирами из дальних поездок, это просто вещи, которые уже у нас есть (правда, не без исключений: так, предположим, мне нужна была коза и другие, птички, чучела, потому что у меня их, действительно, не было; и мне также нужен был чердак, чтобы хранить на нем всякое старье [с тех пор, как мы переехали, наши родственники без конца пишут нам с вопросом, нужны ли нам еще эти старые вещи], и вот, у нас появился чердак, и мы теперь счастливые хранители семейных реликвий). Но из кого мы превратились в этих хранителей? Из тех, кто хотел иметь что-то, чего у нас не было; искусство – это болезненная борьба. Назначив однажды день для того, чтобы отметить свой день рождения, я обнаружил с удивлением, что улицы были полны подарков. Когда художник говорит о чем-то конкретном, в нем всегда заметен взгляд живописца; он просто фокусируется на *паре носков*, скажем, и поднимает ее в ранге до поэтического сюжета, создавая при помощи этих носков поэзию *бесконечных возможностей*. Мне не пришло в голову спросить у Раушенберга, почему он выбрал Данте как

предмет для своей живописи. Возможно, он это сделал просто потому, что эта тема глубоко волновала нас всех в течение долгого времени, она была так близка нам, однако никто, кроме Раушенберга, не решался дать Данте практическое воплощение. Художнику потребовалась ночная остановка во Флориде, и, в поисках помощи, он вынужден был гулять по земле, кишасей гремучими змеями. Он поскользнулся на пирсе, ссадил ногу, держался за рану, но не призывал никого на помощь. Техника состоит в том, чтобы следовать определенному плану: *Разложи подрамник на полу, сделай пометки и соедини их.* Три подрамника с полотном на них, разумеется, уже разложенным. Осуществляя план, положи полотно так, чтобы добиться прямого контакта с полом, таким образом вовлекая в создание картины также и саму землю. С моей стороны, это не более, чем догадка, но уверен, что именно так все и работает. Еще важнее определить точный размер двери, чтобы можно было вынести полотно из студии. (Не сворачивая его.) Все, что больше этого размера, придется, для удобства, разделить на фрагменты.

Я помню выставку черных картин Раушенберга в Северной Каролине. Прошло совсем немного времени, и они уже стали общепризнанными шедеврами.

Верно ли, что любой предмет может визуально меняться независимо от внешнего освещения или теней, которые падают на этот предмет? В таком случае, вы не будете возражать, если я прерву вас, когда вы в процессе работы?

В комбинированных рисунках, сделанных при помощи карандаша, акварели или методом фото-оттиска, месседж меняется:

- а) работа выполняется на столе, а не на стене;
- б) здесь не используется масляная краска;
- в) исходя из вышперечисленного, на полотне не остается брызг и подтеков;
- г) здесь не всегда в рисунке фигурируют прямоугольники, так как здесь подрамники сами по себе играют роль прямоугольников;
- д) контуры оказываются смутными как в воде, так и в воздухе (наши ноги не упираются в землю);
- е) смотря на эти работы, я представляю себя вверх ногами;
- ж) карандашом художник выделяет линии, которые были изначально напечатаны с помощью фото-оттиска;
- з) кажется, что включено одновременно несколько телевизоров, настроенных на разные каналы.

Как зрителю отвечать на такой посыл? (Я, в частности, помню похожий месседж из Данте, с очертанием пальца поднятой вверх ноги – положение тела изменено, – и еще один: бумага, впитывающая цвет, и художник, распространяющий его при помощи влажной салфетки.) Раушенберг отказался от вопроса «почему», предоставив отвечать на него вам самим, читая книги, которые хранятся у вас дома и в публичной библиотеке. (Все эти книги – тоже поэмы.) Воз-

можно, сила тяжести перенеслась в другую область (*Монумент*, 1958), и у художника появился проект иллюстрации книг. (Книгу ведь тоже читают, сидя за столом, если, конечно, она не упала на пол.) Что касается меня, я не настолько увлечен чтением поэзии, я скорее просижу ночь напролет перед телевизором.

А может быть, в конце концов, Раушенберг вообще не посылает нам никакого месседжа. В таком случае, мы свободны от необходимости отвечать на посылы художника. Как сказала одна леди: «Ну что ж, если это не искусство, то оно мне нравится». Некоторые рисунки (а) были созданы, чтоб висеть на стене, другие (б) для комнат, третьи совмещают в себе (а) и (б).

Но сейчас мы, кажется, все же получили сообщение от художника. И оно не могло быть выражено более ясным образом. Вам ясна идея? Живопись имеет отношение как к искусству, так и к самой жизни. Ничто не может быть создано вне данной связи с искусством или жизнью. (Я же пытаюсь творить в промежутке между ними.) В этом промежутке, где обитает одно «ничто», нет причины создавать практические вещи, художнику остается лишь взбалтывать осадок, чтобы мы, пленники гравитации, больше не думали, что он должен находиться на дне. Все, что остается делать, это растягивать полотно на подрамники, делать отметки и совмещать их. Затем художник должен побудить зрителя менять свое представление о жизни: *Если ты стоишь перед картиной, которую раньше нигде не видел, и не меняешь свое мнение о чем бы то ни было, то либо ты отпетый дурак, либо картина недостаточно хороша.* Существует ли необходимость, прежде чем идти вечером в постель, цитировать вслух всеобщую историю перемен, и вообще, не будем ли мы убиты во сне? И если нам удастся заснуть, как наши сны могут повлиять на следующий наш практический шаг? Что вы сможете сказать о вашем сне: был ли он диким, или же гармоничным и почему? Теперь я добрался до конца веревки. И я понял, какой красивый у нее цвет. А еще я увидел, что коробка-то не простая.

Я пытаюсь проверить свои навыки видения, и я пытаюсь противопоставить себя им, дабы достичь максимальной свежести в восприятии. То есть я пытаюсь творить так, будто мне самому неведомо то, что я делаю.

(Я сейчас не могу вспомнить название одного стеклянного устройства, внутри которого находится тщательно сбалансированный механизм, вращающийся под действием инфракрасных лучей.) Раушенберг создал картину, комбинируя два таких устройства. Картина (ее механизмы) реагировала всякий раз, когда кто-нибудь к ней приближался. Художник подарил ее своим друзьям, жившим в деревне, и однажды их кот испортил картину. Когда художник выбирает тему для своей работы, что именно он выбирает? И с чем он будет комбинировать тему, однажды выбрав ее? Это как смотреть в окно. (Но наши окна стали электронными: всё проходит через точку, на которой сфокусировано наше зрение; стоит немного подождать, и мы неожиданным образом увидим из на-

шего окна некий роскошный азиатский сюжет.) Поэзия движется по инерции. Она может нагреть, пока вы листаете какую-нибудь газету. Когда в последний раз видел Раушенберга, он показал мне комбинированный рисунок, а пока я на него смотрел, художник все что-то говорил и говорил, я же, вместо того, чтобы слушать (в тот момент я был занят разглядыванием), вынес идею, что это автобиографическое произведение. Сложный автопортрет с огромным свободным пространством, занятым белой живописью, сделанный из четырех подрамников, двух снизу, двух сверху, все равного размера. В эту структуру ничего не включено. Структура вообще не была главным в этой картине. Хотя она и несла некое практическое значение: вы могли видеть, что на этой картине происходило буквально всё, что в ней было бесчисленное количество сюжетов, – и это при том, что художник ничего не делал с полотном кроме того, что натянул его на подрамник. Перед тем, как вы осознали себя в этой пустоте, вы ожидали увидеть что-то, и вы это увидели. Означает ли это, что сознание Раушенберга так же пусто, как это полотно? Означает ли, что все, что входит в эту картину, находит себе в ней место? (Разумеется, в промежутке между искусством и жизнью.) Пока глаза художника напрямую соединены с его сознанием, он может увидеть то, что он пытается разглядеть, потому что его голова пуста, не загромождена ничем лишним. Наверное, все именно так, если только в сознании (двенадцатое) было бы место, куда Данте (тринадцатое-четырнадцатое) мог войти и откуда выйти. Что же дальше? Композиция с коробкой меняется под взглядами тех, кто смотрит на нее.

Что делают образы? Они что-то иллюстрируют? (Помню, на одной новогодней вечеринке, которая проходила за городом, кто-то из гостей написал философский трактат и искал какую-нибудь картину, которая могла бы проиллюстрировать одну его идею, но столкнулся с определенными сложностями. Другая гостья занималась вязанием по иллюстрированному описанию из книжки, лежавшей перед ней. Остальные предлагали свои идеи, стараясь оказаться полезными писателю. Решение пришло внезапно: почему бы не взять картинку из книжки по вязанию как иллюстрацию к философской идее? Компания пришла к выводу, что все на той странице, где находилась данная картинка, более чем подходило, даже ее номер.) Но не слишком ли мы долго обсуждаем эту тему? (Какое великодушие с нашей стороны.) Что касается меня, то я был бы вполне удовлетворен черными картинами, имея в виду, что именно Раушенберг создал их. (У меня даже была одна черная картина, но, к несчастью, в моей новой комнате кривой потолок, и стена недостаточно высокая, чтобы повесить на нее эту работу. Так иногда возникают проблемы, у которых заведомо нет решений, такой проблемой является, в частности, необходимость надевать костюм перед выходом на улицу.) Но размышляя, я прихожу к выводу, что цвет не так-то плох. (Я должен был быть раздражен игрой с балансом и вообще тем, что он обыгрывается.) Одной из самых простых идей является та, которая приходит

к нам, когда мы видим плачущего человека. Дюшан лежал в кресле-качалке. Я плакал. Годы позже, но в том же районе города, Раушенберг тоже плакал, и приблизительно по той же причине, что и я.

(Белые картины схватывают все, что на них падает; почему я только не смотрел на них с лупой? Только ли потому, что у меня ее с собой не было? Согласны ли вы с утверждением: в конечном итоге, природа все же лучше искусства?) Где начинается красота и где она заканчивается? Там, где она заканчивается, рождается художник. Коли так, то мы только что создали маршрут для нашего дальнейшего движения. Когда вам кто-нибудь сообщит, что Раушенберг создал новую картину, самым разумным будет оставить все дела и скорее идти смотреть на нее. Это верный способ научиться пользоваться своими глазами в полной мере, это что-то вроде гарантии, что на следующий день солнце снова взойдет. Если я кого-то пытаюсь чему-нибудь научить, верно ли будет сказать: «Осторожно, смотрите под ноги»? Или, скорее, я бы ему сказал: «Бросайся туда, где рыба жирней»? Конечно, предметы существуют. Да и кто говорил, что их нет? Дело в том, что мы приходим к пониманию быстрее в том случае, когда смотрим, чем когда думаем, что мы чего-то можем не увидеть. (Почему люди, не являющиеся художниками, полагают себя умнее их?) Предмет – это факт, а не символ. Если приходит какая-то мысль, то она может прийти из стеклянного бочонка, такого, как тот, что подвешен в *Талисмане*¹¹⁵, или из сердцевины розового цветка (красного?), или же из глаз подающего (как в кино), – в конце концов, чем дальше мы смотрим в этом направлении, тем больше меняется перспектива – и все меньше мы видим на переднем плане, каждая мельчайшая деталь выдвигается в центр изображения. Происходит это из-за включения прямоугольников (картина «разрезана» посередине)? Или такой эффект возникает благодаря точке зрения? Идей не существует, факты правят всем.

.....

М.К. Ричардс и Дэвид Тюдор пригласили нескольких своих друзей на обед. Я тоже был среди них, и это было отлично. После обеда мы сидели и разговаривали. Дэвид Тюдор сидел в углу и что-то писал на бумаге, возможно, что-то связанное с музыкой, но, в общем, я не уверен. Через некоторое время в нашей беседе возникла пауза, и кто-то из нас обратился к Дэвиду: «Ты почему не с нами?» Он ответил: «А я никуда от вас не уходил. Я так вас развлекаю».

Перевод и комментарии Марии Фадеевой

Эта лекция была опубликована в Incontri Musicali (август 1959). Каждая строчка делится на четыре «такта», по 12 строчек в каждом разделе, составляющем единую ритмическую структуру. Таких разделов всего 48, каждый из 48 «тактов». Целое делится на пять больших частей в пропорции 7,6,14,14,7. Такие же пропорции в каждом разделе. Текст напечатан в четыре колонки, чтобы сделать ритм чтения более наглядным. Каждую строчку надо читать так, как обычно на странице слева направо, а не каждую колонку – сверху вниз. Ни в коем случае не надо произносить текст в нарочитой искусственной манере (нараспев – прим. переводчика), если стараться как можно точнее передавать в чтении расположение слов на странице. Читать надо *rubato* – так, как мы говорим в жизни.

ЛЕКЦИЯ О НИЧТО¹¹⁶

Вот я здесь, и сказать мне нечего .
 Если хотите
 отсюда уйти – пожалуйста,
 в любой момент . Нам потребу- ется ти-
 шина ; но тишине нужно, чтоб
 я продолжал .
 Один может мысль
 развить , другой – потерять
 ; но и тот и другой уже втянулись в игру,
 то есть, дис- куссию
 Но не лучше ли потом ?

Но , может обойдем- ся без всякой дис-
 куссии . Как вам угодно. Но
 сначала немного пауз. Тех
 самых, что между моими сло-

116 В конце 1980-х-начале 1990-х мне довелось слушать Кейджа (и говорить с ним) в самых разных ситуациях – от разговоров вдвоем в лифте X-Media Фила Ниблока в нью-йоркском Даунтауне до авторского вечера Кейджа в цикле *Face the Music* (зал *Symphony Space* на Бродвее, декабрь 1990).

Любопытно, что во всем этом тексте нет ни одного восклицательного знака! Автор текста, действительно, говорил ровным тоном – таким, что иногда даже трудно было понять, когда кончается серьезная мысль и начинается (само)ирония.

вами
 и сама это говорю.
 поэзия,
 То самое
 Хотя сказать мне нечего,
 И та самая
 что мне нужна
 организованное время
 Так что не бойтесь пауз –

¶

любите тишину .
 я сочиняю
 сочинял бы
 стакан молока .
 и стакан, и молоко
 что-то
 все-таки, нужен
 Потом и у нас
 в раз-говоре родится
 или нет.
 так, как
 просто музыку.
 Для этого
 . Оять же,
 когда-нибудь
 пустой
 идея
 Не знаю,
 Возможно,
 Наш разговор
 Взять хотя бы
 нужны
 чтобы
 куда-то налить,
 стакан.
 (кто знает?)
 .
 родится
 пусть... Пред-

¶

ставьте, что-то там
 будто бы в окне вагона
 в Канзасе, скажем ,
 , но лучше даже
 все-таки, лучше ,
 делает вид, что ему совсем
 он и сам знает, что Канзас – внутри него .
 на свете не похож ,
 Вроде пустого стакана,
 может, кукурузы ?
 В Канзасе всё так:
 или вернуться, когда угодно
 мелькнуло , как
 поезда ,
 особенно – в Канзасе
 в Аризоне,
 особо для нью- йоркца, пусть
 не интересно. На самом деле,
 Канзас ведь ни на что
 и даже для нью-йоркца он – в новинку.
 одни поля пшеницы , а,
 Какая разница ?
 в любой момент можно уехать

¶

Или уехать насовсем
 и так у нас нет ничего
 и со- стоит:
 и не возвращаться ,
 , поэзия в том
 всё, чем мы владеем, всё Ничто

Музыку вообще создавать несложно, если изначально ограничиваться одной только структурой. Структура – это просто: её можно вообразить, представить себе, просчитать. Если принимать её правила; она, со своей стороны, допускает все, даже те редкие моменты экстаза, которыми нас поощряют, как лошадей – сахаром, делать то, что мы делаем. Как мне проще дать понять, что такое структура? Только – на словах, говоря о ней в течение всей нашей лекции, которая займет определенное время: я думаю, минут сорок ?

Эти сорок минут я поделил на пять больших частей, и точно так же – каждую из них. Квадратный корень в итоге оказывается единственно возможным в, так сказать, микро-макрокосмической структуре ритма. Вполне подходящей и объяснимой. Видите, сказать можно всё. Не так уж важно, что я говорю и даже – как. Между прочим, как раз сейчас мы с вами дошли до четвертой части того раздела, который, в свою очередь, второй – во второй части нашей беседы. Как будто мы с вами пересекаем Канзас, и это уже конец этого – второго – раздела.

А это уже начало третьего раздела второй части. Теперь – вторая часть третьего раздела. А это – третья.

часть (кстати, Это – четвертая длины, что и третья) . той же . А это – пятая и последняя

Так мы с вами представили себе структуру этого разговора на
 микрокосмическом уровне . На макрокосмическом
 мы еще только – в середине второй
 большей части. После беспорядочного выяснения, что такое
 Ничто , и форма, и ее единство
 в той мере, в какой это нам нужно. Эта, вторая,
 часть о структуре: о ее простоте
 , ее природе и почему нам лучше
 принять её ограничения. Речи, как правило, полны
 идей. В моей – их может и не быть вообще
 . Но могут вдруг и появиться
 . И нам они не помешают

Любая структура без жизни мертва. Но жизнь без
 структуры не- видима . Собственно жизнь
 проявляется Мгновение в структуре и через структуру
 . Звук стаи дроздов, – это абсолют, живой и зна-
 чимый. Звук стаи дроздов, которая взлетает с поля,
 ни с чем больше не сравнишь
 . Я понял это сам,
 когда однажды приехал в Вирджинию на арт-встречу в женской школе,
 приняв ее условия (то есть, своего рода ограничения). И в тот раз
 совершенно случайно у- слышал
 дроздов над головой . На встрече
 все было расписано, даже время завтрака , но один раз я видел

красного вьюрка , и в тот же день услышал дятла.
 И встретил самую молодую директрису колледжа .
 Она, впрочем, уже подала в отставку, говорили, что метит в политики
 . Отчего и в самом деле ей не попробовать? Я также
 имел честь услышать, как один видный критик заявил, что он
 надеется еще при жизни застать конец
 моды на Баха. А одна ученица сказала мне: Я
 разобралась в Вашей оценке Бетховена и могу с ней
 согласиться. Но вот очень-очень серьезный вопрос:
 что вы думаете о Бахе
 ? Значит, мы подошли к концу
 раздела, посвященного структуре.

ПФ ПФ

Впрочем, похо- же, надо бы еще сказать о структуре
. Конкретнее – о том, что мы
сейчас в на- чале третьей большой части. И она
должна бы быть не о структуре, но о
материале, понятно, а я – всё о структуре. Думаю,
что в самой структуре нет никакого смысла – так же,
как мы уже видели, и в форме тоже нет смысла. И ясно, что это
ни к чему не приведет .

Разве что появится еще какая-нибудь мысль, а пока – вот всё,
что у меня было про структуру. .

ПФ

Теперь – о материале: это интересно ?
И да и нет . Одно, все же,
ясно: если занимаешься чем-то, что должно стать Ничем
, к избранному мате- риалу надо относиться с любовью
и терпением. Иначе о- станется сам материал,
то есть – уже Нечто , хотя конечная задача –
достижение Ничто; возможно даже привлечь внимание
к себе, хотя Ничто на самом деле – анонимно .
Работа с любым материалом на уровне чувств –
это как структура и дисциплина на рацио- нальном уровне:
средство познания Ничто

ПФ

Я вспоминаю, что любил звуки до первого урока музыки
В жизни всегда так: мы руководствуемся тем, что любим
. (К примеру, в прошлом году эта же лекция была короче,
потому что говорил я о Чем-то ; но
в этом году я говорю о Ничто. И
потому говорить я буду дольше .)
ученица пыталась сочинить мелодию На днях одна
И говорит: «Я чувствую себя ограниченной». из трех нот.
и есть весь ее материал, она бы не чувствовала эти три ноты
ограничений

поскольку материал лишен каких-либо
чувств, он сам по себе ничего ограничить не может. Всё только
у неё в голове , и изначально «всё» это – в самом
материале . И ощущается как
ничто, а не Ничто; и было бы Ничто, если бы
было хоть чем-нибудь .

Обязательно ли
работать только с материалом своего времени ?
Это тот вопрос, ко- торый может завести нас далеко
. Можно сказать, – интел- лектуальный
. Так что позвольте ответить и на собственном
примере .

Помню, ребенком я любил все звуки вообще
, даже самые неожиданные. И особенно
если каждый звучал по отдельности .
Как в упражнении для пяти пальцев одной руки – ну
. Просто красота Постепенно
я полюбил все созвучия ,

помню, что
сначала октаву ; потом
большую и малую терции. Но из всех интервалов
эти терции меньше всего . Зато благодаря
музыке Грига я стал страстным поклонником квинты
.

Это была какая-то щенячья радость ,
из-за квинт всё казалось уже до конца сочиненным; я даже решил было по-
святить свою жизнь музыке Грига .
Но позднее услышал новую музыку,
и меня, как уток – к во- де, потянуло к совре- менным интервалам: септимам,
секундам, тритону и кварте
. Параллельно я увлекся также Бахом , хотя мне
никогда не нравились терции и сексты. В Бахе
меня восхищало то, как много всего происходит одновременно
. Но, как ни стараюсь, никак не припомню, чтобы мне
когда-нибудь нравились терции. И это объясняет, почему я никогда
не любил Брамса .

Современная музыка вызывала восторг
 септимидами, и секундами,
 даже если вдруг мне попадалась квинта,
 . Но отдельные тоны,
 всегда мне приносили
 в современной музыке много; ей проще
 восхищался, и ре- шил поэтому, что
 это довольно трудно:
 опровергает .
 я мог слышать, что любой
 не похож, даже когда их обозначают
 какое-то время один ,

mp

всеми этими своими интервалами: и
 тритоном и квартой и
 то тоже казалась приятной
 совсем не созвучия,
 радость. Разных интервалов
 восхищаться, чем любить ее. Я и
 буду сочинять. Поначалу
 о чем бы ни подумал, слух это все равно
 Однако наедине с самим собой
 высокий звук совсем на низкий
 одной буквой. Но, поработав
 я почувствовал себя одиноким.

На уроках музыки я узнал,
 смыслом; это – не просто
 содержат звуки,
 . Тональность.
 Но с ней работал.
 она не вызывала ;
 прерванных кадансов и состоит в том, чтобы
 само движение тонов должно остановиться
 ждет, а где-нибудь еще.
 обманут ?
 . Ведь это так
 Но новая музыка меня, однако, все так же

mp

что интервалы наделены
 тоны; их последовательности
 которые реально не слышны
 .
 Её я не любил .
 Изучал, что надо было. Но никакой симпатии
 например: смысл так называемых
 создать обманчивый эффект, как будто
 не на том звуке, которого наш слух
 И в результате – кто
 Не наше ухо, а наш рассудок
 интеллектуально
 привлекает

всеми своими интервалами
 с ними дело ,
 тех самых про- грессий, которые бы
 что слуху недоступны
 чего-то избегать – это не мой стиль
 что, когда слух и разум разделены,
 , – и начинать всё надо
 даже не модернистом ,
 , в то время совсем еще
 воспринимал их непосредственно,
 . Я понял, что шумы
 чем интервалы. И полюбил шумы ,

mp

, но чтобы иметь
 пришлось сознательно избегать
 заставляли слышать те самые звуки,
 . Но стараться все время
 . И я начал понимать,
 то это обедняет сами звуки
 с чистого листа. В результате я стал
 а «авангардистом». Я прибегал к шумам
 не-интеллектуальным; и слух
 не абстрагируясь от их реального звучания
 мне нравятся гораздо больше,
 как по отдельности любил все звуки

тф

у нас не признавали ; но как всякий американец
я был воспитан сентиментальным, и за свои шумы боролся. Мне
даже нравилось, что я – как будто неудачник.
В полиции пришлось брать разрешение, чтоб применять сирену. Но я не знаю шума
удивительнее, чем тот, что производит моток проволоки, прикрепленный
к звукозаписывающей электро- граммофона. Это был шок,
шок самый настоящий, и очень-очень громко . Но началась война,
и я – сознательно и с чувством – остановил свой выбор
только на тихих звуках . Мне казалось,
что ни правды, ни добра в нашем громо- гласном обществе нет.

тф

Но тихие звуки это одиночество , как
любовь или дружба . Вечные, казалось бы
, ценности, не зависящие, по крайней мере, от
Life, Time и Coca-Cola¹¹⁷ . Надо сказать, я
и сейчас думаю так же, хотя реально что-то еще происходит
: я вновь слышу те старые звуки
- о которых я думал, что они давно обветшали, устарели от излишнего
интеллектуализма – я снова их слышу, те старые звуки, как
если бы они еще совсем не устарели . На деле они не отжили
свой век . И слушаются они так же, как сегодня
– новые звуки. Что их состарило, так это – рассужденья .
Если не рассуждать о них, они окажутся всё так же

тф

свежи и новы «Если ты думаешь, что ты – призрак,
ты будешь призраком » . Когда думаешь о
звуках как об устарев- ших – они устаревают . Вы видите
: рассуждения о них возвращают нас туда,
откуда мы начинали: Никуда , или,
если угодно , сюда, где мы сейчас .
Вот одна байка: «Человек стоял
на каком-то высоком месте. По дороге шла компания людей, которая увидела, как он там стоит,

117 Хотя звучит это почти философски – Жизнь, Время, – на самом деле имеются в виду журналы-еженедельники – один гляцевый иллюстрированный, как теперь сказали бы – гламурный, другой общественно-политический; ироничная двусмысленность снимается последней в этом перечислении Кока-Колой, которая тогда тоже была одним из «брендов» США.

и они принялись рассуждать об этом. Один сказал:

Он, должно быть, потерял свое домашнее животное. Другой сказал

: Нет, наверное, он разыскивает друга. А третий сказал:

Он просто дышит свежим воздухом. К единому мнению они не пришли, и дис-

куссия (нам она тоже нужна?) продолжалась, пока они не поднялись наверх, где стоял тот человек. Один из троих спросил: О, стоящий наверху, у тебя потерялся любимец? Нет, господин, не потерялся. Второй спросил: Ты ищешь друга? Нет, господин, я не ищу никого. Тогда третий спросил: Ты там просто дышишь свежим воздухом? Нет, господин, не дышу. Тогда зачем ты там стоишь вообще, если на все вопросы ты отвечаешь «нет»? Тот, что наверху, ответил:

Просто стою, и всё.»

Если нет вопросов, нет и ответов, если вопросы есть, тогда, конечно, есть и ответы, но последний ответ делает все вопросы абсурдными, хотя до этого они казались умнее, чем сами ответы. Однажды Дебюсси спросили, как он пишет музыку? Он ответил: Из всех звуков, какие есть, выбрасываю те, что не нужны, и беру все остальные. Сати рассказывал: Когда я был молодым, все мне говорили: Сам узнаешь, когда будет пятьдесят. Вот мне пятьдесят, но все равно я ничего не знаю.

Ну вот, мы сейчас в самом начале четвертой большой части нашего разговора. И чем дальше, тем яснее: мы все там же, где и были, а именно – нигде. Не торопясь, по ходу разговора, оказываемся нигде и это хорошо. И совсем не раздражает, если стоишь на месте, может раздражать разве что мысль о том, что ты где-то еще. Мы с вами

большой части	прошли немного	от начала	четвертой
	И чем дальше,	разговора	
	ощущение того, что мы	тем отчетливее	
	Не торопясь	– нигде	.
			, по ходу лекции
		¶	
	не торопясь	,	мы понимаем,
	что мы	– нигде.	Приятное чувство
	должно остаться	.	Хуже,
	если останется раздражение	.	Не такое уж
это удовольствие –	быть раздраженным	,	но зато
,	если хорошо		и становится лучше
	– это не раздражает		(и становится лучше,
	пусть даже постепенно).	С самого начала
	мы не были нигде	;	и снова
	пока нам	хорошо,	
останемся,	не торопясь,	нигде.	Если кому-нибудь
хочется спать	,	пусть спит	.
		¶	
Сейчас мы с вами		в самом начале	треть-
его раздела	четвер-	нашего разговора.	
	той большой части		
И чем дальше,		тем яснее ощущение	того, что мы
– нигде.	Не торопясь	,	по ходу разговора
,	мы идем	никуда	и это хорошо
.	И совсем	стоишь на месте	.
раздражать разве что	не раздражает, если	что ты где-то еще.	Может
	мысль о том,		Мы с вами
	прошли немного	от начала	третьего раздела чет-
вертой большой части		разговора	.
	И чем дальше,	тем отчетливее	
	ощущение того, что мы	– нигде	.
	Не торопясь	,	по ходу лекции
		¶	
	не торопясь	,	мы понимаем,
	что мы	нигде.	Приятное чувство
	должно остаться	.	Хуже,
	если останется раздражение	.	Не такое уж это
удовольствие –	быть раздраженным	,	но зато
,	если хорошо		и становится лучше

	– это не раздражает		(и становится лучше,
пусть	даже постепенно).	С самого начала
	мы не были нигде	;	и снова
	пока нам	хорошо,	
останемся,	не торопясь,	нигде.	Если кому-нибудь
хочется спать	,	пусть спит	.

¶

Сейчас мы с вами			в самом начале	пя-
того раздела четвер-	той большей части		нашего	разговора.
И чем дальше,		тем яснее ощущение	того, что мы	
– нигде.	Не торопясь	,	по ходу разговора	
	мы идем	никуда	и это хорошо	
	И совсем	не раздражает, если	стоишь на месте	Может
раздражать разве что	мысль о том,	что ты где-то еще.	Мы с вами	
	прошли немного	от начала	пятого раздела чет-	
вертой большей части		разговора	.	
	И чем дальше,	тем отчетливее		
	ощущение того, что мы	– нигде	.	
	Не торопясь	,	по ходу лекции	

¶

	не торопясь		,	мы понимаем,
	что мы	нигде.	Приятное чувство	
	должно остаться	.	Хуже,	
	если останется раздражение	.	Не такое уж это	
удовольствие –	быть раздраженным	,	но зато	
	если хорошо		и становится лучше	
	– это не раздражает		(и становится лучше,	
пусть	даже постепенно).	С самого начала	
	мы не были нигде	;	и снова	
	пока нам	хорошо,		
останемся,	не торопясь,	нигде.	Если кому-нибудь	
хочется спать	,	пусть спит	.	

¶

Сейчас мы с вами			в самой середине	
того раздела четвер-	той большей части		нашего	разговора.
И чем дальше,		тем яснее ощущение	того, что мы	
– нигде.	Не торопясь	,	по ходу разговора	
	мы идем	никуда	и это хорошо	

ЛЕКЦИЯ О НИЧТО

.	И совсем не раздражает, если	стоишь на месте	.	Может
раздражать разве что	мысль о том,	что ты где-то еще.	Мы с вами	
	прошли немного	от середины	пятого раздела чет-	
вертой большой части		разговора	.	
	И чем дальше,	тем отчетливее	.	
	ощущение того, что мы	– нигде	.	
	Не торопясь	,	по ходу лекции	
		¶		
,	не торопясь	,	мы понимаем,	
	что мы	нигде.	Приятное чувство	
	должно остаться	.	Хуже,	
	если останется раздражение	.	Не такое уж это	
удовольствие –	быть раздраженным	,	но зато	
,	если хорошо		и становится лучше	
	– это не раздражает		(и становится лучше,	
	пусть даже постепенно).	С самого начала	
	мы не были нигде	;	и снова	
,	пока нам	хорошо,		
останемся,	не торопясь,	нигде.	Если кому-нибудь	
хочется спать	,	пусть спит	.	

		¶		
Сейчас мы с вами			в самом начале девя-	
того раздела четвер-	той большой части		нашего разговора.	
И чем дальше,		тем яснее ощущение	того, что мы	
– нигде.	Не торопясь	,	по ходу разговора	
,	мы идем	никуда	и это хорошо	
.	И совсем не раздражает, если	стоишь на месте	.	Может
раздражать разве что	мысль о том,	что ты где-то еще.	Мы с вами	
	прошли немного	от середины	девятого раздела чет-	
вертой большой части		разговора	.	
	И чем дальше,	тем отчетливее	.	
	ощущение того, что мы	– нигде	.	
	Не торопясь	,	по ходу лекции	
		¶		
,	не торопясь	,	мы понимаем,	
	что мы	нигде.	Приятное чувство	
	должно остаться	.	Хуже,	
	если останется раздражение	.	Не такое уж это	

удовольствие – быть раздраженным , но зато
 , если хорошо и становится лучше
 – это не раздражает (и становится лучше,
 пусть даже постепенно). С самого начала
 мы не были нигде ; и снова
 , пока нам хорошо,
 останемся, не торопясь, нигде. Если кому-нибудь
 хочется спать , пусть спит .

¶

Сейчас мы с вами в самом начале одиннадца-
 того раздела четвер- той большой части нашего разговора.
 И чем дальше, тем яснее ощущение того, что мы
 – нигде. Не торопясь , по ходу разговора
 , мы идем никуда и это хорошо
 . И совсем не раздражает, если стоишь на месте . Может
 раздражать разве что мысль о том, что ты где-то еще. Мы с вами
 прошли немного от середины один- надцатого раздела чет-
 вертой большой части разговора .
 И чем дальше, тем отчетливее
 ощущение того, что мы – нигде .
 Не торопясь , по ходу лекции

¶

не торопясь , мы понимаем,
 что мы нигде. Приятное чувство
 должно остаться . Хуже,
 если останется раздражение . Не такое уж это удо-
 вольствие – быть раздраженным , но зато
 , если хорошо и становится лучше
 – это не раздражает (и становится лучше,
 пусть даже постепенно). С самого начала
 мы не были нигде ; и снова
 , пока нам хорошо,
 останемся, не торопясь, нигде. Если кому-нибудь
 хочется спать , пусть спит .

¶

Сейчас мы с вами в самом начале тринадца-
 того раздела четвер- той большой части нашего разговора.
 И чем дальше, тем яснее ощущение того, что мы

– нигде.	Не торопясь	,	по ходу разговора
,	мы идем	никуда	и это хорошо
.	И совсем не раздражает, если	стоишь на месте	. Может
раздражать разве что	мысль о том,	что ты где-то еще.	Мы с вами
	прошли немного	от середины	три-надцатого раздела чет-
вертой большой части		разговора	.
	И чем дальше,	тем отчетливее	
	ощущение того, что мы	– нигде	.
	Не торопясь	,	по ходу лекции
		¶	
,	не торопясь	,	мы понимаем,
	что мы	нигде.	Приятное чувство
	должно остаться	.	Хуже,
	если останется раздражение	.	Не такое уж это
удовольствие –	быть раздраженным	,	но зато
,	если хорошо		и становится лучше
	– это не раздражает		(и становится лучше,
	пусть даже постепенно).	С самого начала
	мы не были нигде	;	и снова
,	пока нам	хорошо,	
останемся,	не торопясь,	нигде.	Если кому-нибудь
хочется спать	,	пусть спит	

¶ ¶

mp

Ну, наконец, всё вроде было хорошо .
И сейчас тоже хорошо,
«Прочтите еще раз ту часть, в которой я ли- шаю всех наследства ».
Двенадцатитоновый ряд – всего лишь метод,
способ контроля над каждой отдельно взятой
нотой. Всего в нем слишком много, да много .
Но в нем определенно не хватает Ничего . Любая структура
является мостом из ниоткуда в никуда и
кто угодно может по нему пройти : с шумами, с тонами
, кукурузой и пшеницей . Какая разница
? Я-то всегда думал, что тонов – 88
И все вдобавок делятся на четыре

mp

А эти тоны - ноги , тогда что, ряд был бы двутоновый
? А если перескочить сразу отсюда – вон туда
? Ничего против двенадцати- тонового ряда;
ведь это не более, чем метод, а не структура .
На самом деле нам нужна структура , так, чтоб мы видели,
что мы – нигде . Я много разной музыки люблю,
двенадцатитоновую – тоже , но не за это
я ее люблю. Люблю и всё без причины .
Люблю за то, что чувствую себя – нигде
(На меня так же действует и моя собственная музыка).
Иногда мне кажется я бы мог все время слушать

японскую	сякухати ¹¹⁸		или Навахо
		mp	
в йейбичае ¹¹⁹		.	Мог бы стоять или
сидеть		у <i>Полной луны</i>	Ричарда Липпольда
	любое время	.	
	Китайскую бронзу	–	вот это я люблю
			Все эти чудеса
	когда-то были созданы другими,		и так хотелось бы
	владеть ими		даже мне, хотя и знаю:
	владею я Ничем	.	
	Коллекция пластинок –		
	еще не музыка		
		mp	
Граммфон	– всего лишь вещь,	не музыкальный	инструмент
.	Одна вещь	тянет за собой другую, задача	музыкальных инструментов
вести в Ничто	.		
	Вы бы стали членом общества		АО «Капиталисты»
?	(А то еще подумают,	наоборот, что все мы	коммунисты).
У нас стать	президентом может	каждый	.
Для этого	достаточно	разбить не меньше	ста
пластинок,	или стереть хотя б одну	магнитофонную	катушку
.		Вообразить, что ты	владеешь
какой-то музыкой		значит – так ничего	и не понять
.	Нет в этом смысла,	скорей уж, этот смысл	– Ничто;
и даже	долго-играющая пластинка	всего лишь	– вещь.
		mp	
Одна леди	из Техаса мне сказала:	Я живу в Техасе	.
	Нет никакой музыки	в Техасе.	И нет никакой
музыки в Техасе		потому, что есть	пластинки
у нас в Техасе.	Уберите все пластинки	из Техаса	

118 Сякухати – бамбуковая флейта, не без участия Кейджа вошедшая в моду среди музыкантов авангарда.

119 Йейбичай – ночной обряд индейцев Навахо, состоящий в том числе из танца шести пар (т. е. 12 человек) под предводительством шамана в маске из 12 орлиных перьев.

и кто-то, может, выучится петь .
 У каждого ведь есть хоть одна песня ,
 которая на самом деле – даже не песня :
 суть в самом процессе пения
 Ведь если ты поешь ,
 ты – на своем месте.
 Все, что я знаю о методе – это то, что, когда я не работаю, я думаю, что
 знаю Нечто, но когда я работаю, мне совершенно ясно, что я Ничего не знаю.

тп тп

ПОСЛЕСЛОВИЕ К ЛЕКЦИИ О НИЧТО

В соответствии с тем, что я сказал выше о дискуссии как игре, развлечению, я подготовил шесть ответов на первые шесть вопросов, которые мне могут задать, – независимо от их реального содержания. В 1949-м или 1950-м, когда лекция была прочитана впервые (в Artists' Club, как указано в Предисловии), действительно было задано шесть вопросов. Однако в 1960-м году, когда я читал эту лекцию во второй раз, аудитория меня раскусила уже после двух вопросов, и, не желая быть втянутой в эту игру, больше вопросов не задавала. Вот мои ответы:

1. *Очень хороший вопрос. Не хотелось бы портить его каким бы то ни было ответом.*
2. *У меня начинает болеть голова.*
3. *Если бы Вы слышали, как Мария Фрейнд прошлым летом в Палермо исполняла Лунного Пьеро Арнольда Шёнберга, я сомневаюсь, что вы спросили бы о том, о чем спросили.*
4. *Согласно Альманаху фермера это так называемая Обманчивая весна.*
5. *Повторите, пожалуйста, Ваш вопрос
 Еще раз...
 Еще раз...*
6. *У меня больше нет ответов.*

Если говорить о японской поэзии, то вот пример: сначала очень старое японское стихотворение, можно сказать, классическое:

О плакучая ива,
 Почему ты, ива, так печальна?
 Maybe baby?

Теперь японское стихотворение в духе романтизма XIX века:

О птица, сидящая на иве,
Почему ты, птица, так печальна?
Maybe baby?

Вот то же самое японское стихотворение, но в самом современном стиле:

О ручей, текущий мимо плакучей ивы,
Почему ты, ручей, так печален?
Baby?

Я ни разу не подвергался психоанализу. И расскажу вам, почему. Во-первых, потому, что я вообще психоанализу не доверял. Один друг Рильке очень хотел, чтобы он сходил к психоаналитику. Но Рильке заметил: «Я уверен, что психоаналитик избавит меня от моих демонов, но как бы он заодно не обидел моих ангелов». Но однажды я все-таки побывал у психоаналитика. Это был предварительный разговор, и он пообещал: «Я могу вас привести в порядок так, что вы сможете сочинять гораздо больше музыки, чем сейчас». А я ответил: «Боже ты мой, да я и сейчас сочиняю слишком много». И из-за этого его обещания от дальнейших встреч отказался.

И потом, буквально в самый последний момент, объявилась Гита Сарабхай из Индии. Ее заинтересовало влияние западной музыки на традиционную индийскую. И она решила позаниматься музыкой в течение полугода одновременно у нескольких педагогов. А потом вернуться в Индию, чтобы понять, как и чем она может помочь в сохранении своих индийских традиций.

Современную музыку и контрапункт ей должен был преподавать я. «Сколько я должна буду вам платить?» – спросила она меня. «Ничего, – ответил я, – если вы, в свою очередь, будете учить меня индийской музыке».

Мы занимались почти каждый день. Но вот прошли шесть месяцев, и перед тем, как улететь обратно, она дала мне «Житие Шри Рамакришны». Я закончил читать эту книгу через год.

.....

Я отправился на английском корабле из сицилийских Сиракуз в Тунис (Северная Африка). При этом купил самый дешевый билет, так как плавание должно было занять всего две ночи и один день. Мы еще даже не вышли

из гавани, как я обнаружил, что в мой билет не входит оплата питания. Тогда я послал капитану записку с просьбой поменять билет на другой – более высокого класса. Капитан мне ответил запиской, что ничего поменять уже нельзя и, в свою очередь, спросил меня, делали ли мне прививки? Я ответил, что нет, не делали, и я не собираюсь их делать. Он ответил, что в таком случае в Тунисе мне не дадут сойти на берег. Пока суд да дело, начало штормить. Волны были выше, чем сам корабль, на палубу нельзя было выйти. Казалось, ничто не даст нам с капитаном шанс выйти из тупика. Так что в своей последней записке я выразил твердое намерение сойти на берег как только представится возможность и безо всяких прививок. А он вдруг мне ответил, что мне все прививки сделали и что в доказательство он высылает мне соответствующий сертификат со своей подписью.

Давид Тюдор и я отправились в Хильверсум (Нидерланды) сделать запись на голландском радио. Мы приехали в студию раньше, так что пришлось немного подождать. Чтобы убить время, мы поболтали со звукоинженером, который должен был работать с нами. Он спросил меня, а что это за музыку мы собираемся записывать? Поскольку он был голландцем, я сказал, что она может напомнить ему творчество Мондриана¹²⁰. Когда после записи мы все втроем шли из студии, я спросил этого звукоинженера, что он думает по поводу нашей музыки. «Она напоминает мне творчество Мондриана», ответил он.

Перевод и комментарии Дмитрия Ухова

120 Пит Мондриан (1872-1944) – нидерландский художник, один из основоположников «геометрического абстракционизма», член художественного объединения *De Stijl*.

Эта лекция впервые появилась в печати только в 1959 году, хотя была подготовлена несколькими годами ранее. Она вышла в журнале It Is (главный редактор – Филип Павиа) со следующим вступлением:

Среди общего брожения умов и обсуждений, возникшего после моей Лекции о Нечто (прочитанной десять лет назад в клубе The Club¹²¹), кто-то спросил Мортон Фелдмана, согласен ли он с тем, что я сказал о нем. Тот ответил: «Но это же не я, а Джон». Когда Павиа недавно попросил меня дать ему на публикацию какой-нибудь текст в связи с тем, что Columbia собирается выпустить запись, посвященную музыке Фелдмана, я сказал: «У меня уже есть один. Почему бы вам его не напечатать?»

[В связи с этим следует отметить, что пустые пространства, опущенные в варианте, опубликованном в It Is, но приведенные в публикации ниже, представляют собой моменты тишины, которые были частью Лекции.]

ЛЕКЦИЯ О НЕЧТО

Чтобы ввести вас в курс дела, позвольте заметить, что я постоянно меняюсь, в то время как музыка Фелдмана в большей степени продолжает сама себя, чем изменяется. У меня никогда не было, как нет и теперь, никаких сомнений в ее красоте. Иногда она, по правде говоря, слишком красива. Эта красота, которая раньше казалась мне героической, сейчас поражает меня (ничуть не меньше, чем прежде) своим эротизмом. Полагаю, это впечатление объясняется склонностью Фелдмана к нежности, которая если и прерывается яростью, то лишь иногда и ненадолго. На бумаге, конечно, его графические пьесы выглядят так же героически, как и всегда; но на репетициях Фелдман не допускает, чтобы те свободы, которыми он пользуется, когда сочиняет, стали поводом для вольностей. Он настаивает на действиях, рассматриваемых в спектре любви, и результатом этого является (если говорить только о крайних проявлениях) чувственность звука или атмосфера посвящения. Я, как всегда, предпочитаю концерты инструментальной музыки записям. Пусть никто не воображает, что, обладая записью, он обладает музыкой. Музицирование как таковое, у Фелдмана в особенности, – это торжество того факта, что мы не обладаем ничем.

121 Речь о клубе на Восьмой улице в Нью-Йорке, месте встречи актуальных в то время американских художников, который известен также как *The Artists' Club* и *The Eighth Street Club*.

Мы говорим о	Нечто	и, естественно,	говорим также и о
Ничто.	О том, что Нечто	и Ничто не	противопоставлены друг другу,
но нуждаются друг в друге, чтобы продолжаться	что сказать,	.	Сложно
говорить, когда есть	говорить	а именно потому, что	слова
заставляют нас	говорить	тем способом, который	нужен и привычен
самим словам,	а не тем Способом,	который жизненно необходим нам.	Например,
кто-то сказал:	«Искусство должно идти	изнутри –	в этом случае в нем есть глубина».
Но мне кажется, что	Искусство проникает внутрь извне, и	я не вижу необходимости	в словах «должно»,
«в этом случае», «оно» или «глу-	бина».	Когда Искусство шло изнутри	, как это
происходило	в течение долгого времени, оно ста-	новились чем-то, что	должно было возвысить
человека, создавшего его,	над теми, кто воспринимал искусство	при помощи глаз или ушей.	Художника
считали гением	или присваивали ему категорию:	Первый, Второй, Никакой	, и вот он,
наконец,	едучи в автобусе или	метро,	гордо ставит автограф под
своей работой	как изготовитель	.	
		Но	поскольку все меняется, искусство ныне
проникает внутрь извне, и	самое главное – не	создавать Нечто,	но, скорее, создавать
Ничто.	Каким же образом?	Создавая	Нечто,
которое затем проникает	внутри и напоминает нам о	Ничто.	Важ-
Нечто было	просто Нечто,	конечным Нечто –	но, чтобы это
просто	проникнет	и станет	тогда оно очень
Мы как будто бы	живем.	бесконечным Ничто	.
меняется	.	Понимание того,	что питает нас,
сейчас оно меняется совершенно очевидным образом, так что люди либо соглашаются с чем-то,		Конечно,	оно
различия во мне-	ниях более явны, чем раньше	.	меняется всегда,
назад	казалось, что каждая вещь есть	индивидуальная сущность.	либо нет,
две точки зрения.	Либо вещь есть индивидуальность,		Всего примерно
она	не индивидуальная, а	всеобщая.	Но теперь
			есть
			либо
			И это
			не значит, что

речь идет об одном и том же – вначале все вещи конечны .	напротив, и различны, но по проникновении Н.С.Е. ¹²²	различий между тем и другим больше, чем сходств. То есть внутри становятся одинаковыми.		
Фелдман, <i>Пересечение</i> в широких пределах, подход к ответственности	когда называл произведение, .	Вот что над которым он сейчас работает, Фелдман не говорит ни о попадутся под руку. теперь она касается не создания, Принять взирая на не бояться быть полным из чувства сопричастности Это должно объяснить, чувствует связь со всеми может предвидеть, не другие композиторы Когда ком- он у- страняет из все события, глу- бины. Он принимает себя всерьез, чтобы его считали великим, и у- величивает свой страх и сталкивается	имел в виду каких звуках и включает, Он изменил а принятия все, что угодно, последствия, той любви, которая к чему бы то ни было что имеет в виду Фелдман, звуками что случится, записывает музыку конкретными .	Мортон или
	означает происходит .	не- взирая на не бояться быть полным из чувства сопричастности Это должно объяснить, чувствует связь со всеми может предвидеть, не другие композиторы Когда ком- он у- страняет из все события, глу- бины. Он принимает себя всерьез, чтобы его считали великим, и у- величивает свой страх и сталкивается	или любви, которая к чему бы то ни было что имеет в виду Фелдман, звуками что случится, записывает музыку конкретными .	
	когда говорит, что и таким образом даже несмотря на то, что он нотами, как Когда ком- он у- страняет из все события, глу- бины. Он принимает себя всерьез, чтобы его считали великим, и у- величивает свой страх и сталкивается	не другие композиторы Когда ком- он у- страняет из все события, глу- бины. Он принимает себя всерьез, чтобы его считали великим, и у- величивает свой страх и сталкивается	или любви, которая к чему бы то ни было что имеет в виду Фелдман, звуками что случится, записывает музыку конкретными .	
	чем за принятие, момент идее желает, свою любовь и что подумают люди Такой человек	не другие композиторы Когда ком- он у- страняет из все события, глу- бины. Он принимает себя всерьез, чтобы его считали великим, и у- величивает свой страх и сталкивается	или любви, которая к чему бы то ни было что имеет в виду Фелдман, звуками что случится, записывает музыку конкретными .	

122 Н.С.Е. – сокращение от *Here Comes Everyone* (*Сюда Приходит Каждый*) из романа Дж.Джойса *Поминки по Финниану*.

серьезных проблем	.	Он должен	делать свое дело лучше,	
более выразительно,	более красиво и т. д., чем кто-либо еще	.		И
какое же все-таки	отношение	это его прекрасное, глубокое произведение, этот шедевр		
имеет	к Жизни?	Вот какое	:	оно существует
отдельно от нее.	Сегодня оно с нами,	а завтра уже нет.	Когда оно с нами,	
мы чувствуем себя	лучше, а когда его	с нами нет, нам не	очень хорошо	
.	Жизнь же	кажется убогой и	беспорядочной,	
безобразной.	Позвольте прочесть фрагмент	из <i>Книги Перемен</i> ,	посвященный	этой
проблеме.	«В делах человеческих	эстетическая форма	начинает существовать,	
когда имеются традиции,		сильные и несокрушимые,	как горы,	
которые начинают приятно	светиться	красотой.	Размышляя над	
формами,	сущестующими на небесах,		мы постепенно приходим к пониманию	
времени	и его	меняющихся запросов	Посредством	размышления о
формах,	существующих в	человеческом обществе, ста-	новится возможным	создавать мир»
.	И	далее в сноске:	«Спокойная красота:	ясность внутри,
тишина вовне	.	Это	спо-	койствие чистого
размышления.	Когда	желание молчит,	а	воля отдыхает
,	образ мира	становится очевиден	При таком взгляде	мир прекрасен,
	и в нем от-	сутствует борьба	за выживание.	Это мир
Искусства.	Однако,	одними размышлениями	нельзя	
полностью успокоить	волю. Она	будет раз-	бужена снова,	и тогда
вся красота формы окажется			и	тогда
мгновением	восторга.		всего лишь	кратким
освобождения.	Огонь,	Следовательно, все это	не истинный путь	
гору,	не виден	приятно	освещающий	
красота формы лишь освещает и бросает свет		издалека.	Так же и	
.	Но	важные вопросы	на второ-	степенные предметы
				нельзя решить

таким образом		Они требуют	большей вдумчивости» ¹²³
.			Возможно,
это поможет	понять	утверждение	Блита
из книги	<i>Хайку:</i>	«Высшая	обязанность
художника	– скрывать красоту».	Теперь	давайте
ненадолго задумаемся,	что это за	важные вопросы	и
в чем состоит	требуемая	величайшая вдумчивость	.
Вот важный вопрос:	что есть то, что не		только красиво, но также и
безобразно, не только	хорошо, но также и дурно	,	не только истинно, но также и вы-
мысленно.	Я вспоминаю,	как Фелдман	говорил о тенях.
Он сказал,	что звуки –	это не звуки, а тени.	Конечно, они
звуки;	вот поэтому они и тени.	Каждое Нечто есть	эхо Ничто.
Жизнь развивается	очень похоже на	произведение Морти Фелдмана.	
Кто-нибудь	воз- разит, что звуки,	встретившиеся там,	неинтересны.
Пускай.	Когда он в следующий раз услышит это произведение,	оно будет	другим,
может быть,	менее интересным, может быть,	неожиданно захватывающим	.
губительным.	Для кого	? Для этого слушателя,	А может быть,
Такова же	и жизнь: в каждый следующий момент	другая,	иногда за-
хватывающая,	иногда скучная,	иногда доставляющая удовольствие	и так далее.
Какие еще есть	важные вопросы,	кроме того, что,	раз мы живем, то
как делать это	в согласии	с	Жизнью?
Некоторые могут	возмущаться	и настаивать,	что они
управляют Жизнью.	Те же люди	настаивают, что управляют	искусством и судят о нем
.	С какой стати?	«Не судите,	да не судимы будете».

123 Кейдж ссылается на комментарий немецкого сиолога Рихарда Вильгельма, автора классического перевода *Книги перемен*. Фрагмент текста, начинающийся с «Огонь, приятно освещающий гору...», не имеет отношения к сноске.

Или мы можем сказать так:	«Судите,	не-	взирая	на	последствия»	
.					Что	
значит	«Судите,	не-	взирая на	по-	следствия»? Очень просто:	
судите,	не проявляя	интереса к воздействию суждения		.	Современный	
кубинский композитор	Катурла ¹²⁴		по основной профессии был	судьей.		
Человек, которого он приговорил к	пожизненному заключению,	бе-	жал	из	тюрьмы	и
убил Катурлу.	Где был Катурла		в момент,		предшествовавший	
убийству,	в	аду или в раю?	Выносите суждения,		но принимайте последствия	
как должно.	Иначе никакой жизни:		Гамлет,		страх,	
вина, беспокойство,	ответственность.		Мысль о последствиях		рождает	
музыкальную идею	непрерывности.	На	прошлой неделе		произошла	
дискуссия на эту тему:	Фелдман	говорил об	отсутствии непрерывности,		а	
ему возражали с	рациональной точки зрения:		мол, в любом случае		непрерывность существует.	
Здесь вновь дело	в незаинтересованности		и принятии.		Отсутствие непрерывности	
означает просто	принятие той		непрерывности, которая		имеет место.	
Непрерывность	означает	ровно противоположное:	создание конкретной		непрерывности,	которая
исключает	любую	другую.	Последнее, конечно,		возможно,	но
более не	питает нас, поскольку мы		поняли, что,		исключая,	
мы тощем «изнутри»,	даже если		у нас есть огромная		сумма на счету в банке	
снаружи.	Когда	имеется Нечто, появляется нужда в критиках,			знатоках,	
судьях,	авторитетах,		иначе можно считать, что нас		надули.	
В случае же с Ничто	можно обойтись и без		всей этой ерунды		,	никто
ничего не потеряет, потому	что Ничто		мы точно имеем		.	
Когда мы точно	имеем Ничто,		мы свободны		в выборе любого Нечто.	
Сколько их?	Они кишат у нас		под ногами. Сколько в мире дверей		и окон?	

124 Алехандро Гарсиа Катурла (1906 — 1940) — кубинский композитор и дирижер.

Количество исключения) по той выбора любого к Ничто наслаждению, нет обладания. Вот что имеется	можно или иной	Нечто принять. причине: я Нечто исчезнет. Но (что было названо ничтою духа), тогда нет предела которое можно свободно получать. В этом свободном	бессчетно, Если кто-то вдруг не могу принять это, тогда если стойко	и все их загордится вся свобода сохранять приверженность наслаждении	(без и скажет
	в	Только виду, когда говорят Нет звуков. Нет контрапункта. нет такого Нечто, Когда это имеется и он парадоксальным образом момент поступает, выбор ничем не отличается от последствием этого будет просто очередное Ничто Нечто лишается В любой момент обладатель в этом случае характер Этот характер поддерживает Высокие, средние, низкие; определенного тембра. Фелдман.	наслаждение. Нет гармонии. Нет ритма. которое было бы в виду, человек находится свободен искать и выбирать хочет и может поступать Фелдман. старого, поиска Нечто. одной составляющей – может выбрать характер лишен страха, полон жизни питался тем же, что любое появляющиеся в любой момент внутри указанных временных границ; Это те Они дают характер ему и его музыке.	То, чем мы обладаем, есть Ничто. «отсутствии непрерывности». Нет мелодии. То есть недоступно. в согласии с жизнью, вновь, Новый поиск за исключением того, что и выбора В состоянии характера. заново, и любви. Нечто. Нечто, которые выбрал	как в любой и но
В этой		ситуации совершенно	бесполезно	говорить,	

хороша или не хороша четко: избегать ее. похожа Иногда люди говорят нравится». и принимая равным образом тьму свободные отношения Тех, кто позволяет подобное, под- свободные отношения такого никаких тональных отношений не приемлемы. Представьте себе, что Что дальше	музыка Фелдмана. она есть. Но если вы избегаете ее, на жизнь; и жизнь, и музыка Фелдмана являются «Я ничего не понимаю в музыке, ответить, учитывая не только то, что и другое. Иначе позволять более он допускает единственная причина у- любые отношения запрещаются».	Поскольку Если вам не нравится, это печально, но знаю, что мне нравится, но и то, что не нравится, не пробиться во позволять более он допускает единственная причина у- любые отношения запрещаются».	для нас у вас есть выбор – потому что источниками радости. но знаю, что мне нравится, но и то, что не нравится, не пробиться во позволять более он допускает единственная причина у- любые отношения запрещаются».	и е она очень
---	--	--	--	------------------

мире начинают чувствовать свою Ничто образом музыка так что нашей жизни	причастность, когда . Мортон Фелдмана может отсутствие непрерывности может просто быть	случается что-то, действенно напоминать нам о Ничто, дать возможность любым самими собой	Все Нечто в что напоминает им о Таким проявлениям и неотделимыми
---	--	---	---

Джон Кейдж. ТИШИНА

друг от друга. Совершенно понятно, что прогуливаться по берегу реки – это одно, а сочинять музыку – другое, а когда кто-то мешает сочинять – снова другое, и боль в пояснице – тоже другое. Однако все это сосуществует и образует непрерывность, но такую, которая становится особой никто не держится и на которой никто не настаивает. Однако как только она становится непрерывностью под названием «Я сочиняю музыку и больше ничего», все остальное оказывается не чем иным, как серией помех, приятных катастрофических, в зависимости от ситуации. Истина же в том, что жизнь больше похожа на музыку Фелдмана: все случается и все сосуществует одно с другим. В жизни нет ничего «остального». Жизнь едина. В ней нет начала, середины, конца. . Идея начала, середины и конца происходит из чувства отчужденности Личности. Но этот подход непригоден, за исключением . Эта ситуации, когда кто-то настаивает на прекращении жизни . к мысль сама по себе является попыткой прекратить жизнь, поскольку жизнь идет, оставаясь безразличной смертям, которые являются ее частью, с ее отсутствием начала, середины, конца . просто идти за жизнью и подталкивать ее сзади! Глупо делать обратное – цепляться за нее или пытаться подогнать жизнь под собственное представление о ней, о том, какой она должна быть – все это абсурдно. Абсурдность происходит от искусственности идеи не жить, а вместо этого сначала обязательно иметь представление о том, как надо жить, и затем неуверенно попробовать. Поскользнуться на очередной банановой кожуре и упасть – это у нас считается трагедией. Идеи о делении жизни на части были искусственно раздуты. В мифологии, как западной, так и восточной, герой – это тот, кто принимает жизнь такой, какая она есть . Так что если вы отказываете Фелдману в праве называться композитором, то вы можете назвать его героем. Но мы все герои, если принимаем все, как оно идет, и наша внутренняя жизнерадостность при этом не страдает. Если мы принимаем все, как оно идет,

это (опять же) то, что Сюда Приходит Каждый Вода превосходная. что в воде полно работает если не сохранение лишь самосохранением.) Что мы предпочитаем, поскольку жизнь, Нечто, продолжает идти своим путем вечно начинается идущее своим путем, грузении в источник отталкиваешься от первого Нечто погружает нас следующее Нечто тишины, которая сказал Мерса Каннингема: исполнять расслышать музыку продолжил:	подразумевает Фелдман . Ныряйте. чудовищ, самосохранение. от жизни? (Это, кстати, еще одна причина, почему записи – это не музыка по сути дела, вопрос используя смерть, но не без начала, середины и конца. и кончается, рождается есть то, что имеет в виду тишину. всей жизни. звука, как от в Ничто, и т. д., унич- тожает его. звуком. об исполнении « Таковую музыку, в концертных залах, и начинают болтать и хихикать, из- за всех этих посторонних звуков». «Эту музыку можно было бы исполнять и, наверно, оценивать в домашних условиях, где публика не	под «Пересечением». Загорелся зеленый свет. Некоторые откажутся, которые готовы их проглотить. А что такое Между тем жизнь без смерти перестает быть жизнью и становится решает вопрос Ничто. и умирает. Фелдман, когда При- нятие смерти Когда слушаешь эту трам- плина из этого Ничто как в пере- менном токе. И нет тишины, Кто-то музыки Фелдмана если вы называете это музыкой, поскольку многие и в результате и, наверно, оценивать в домашних условиях, платит за развлечения,	Все могут прийти здесь. Можно идти. потому что увидят, Это у них самосохранение, жизнью и становится не существенный, окончательно Ничто Нечто Ничто, говорит о по- музыку, ; первое же рождается Ни один звук не боится которая не была бы беременна на днях на последнем концерте нельзя не понимают ее невозможно Он слушающие	для есть
--	--	---	--	-------------

Джон Кейдж. ТИШИНА

смогли бы слушать,	и им бы не	захотелось хихикать,	а если
правила приличия будут нарушены,	это можно будет пресечь,	и, кроме того,	дома
удобнее и	тише: легче будет		рас- слышать эту музыку»
.	То, что	сказал этот человек,	пред- ставляет собой
идею создания специальных,	оторванных от жизни	условий:	башни из слоновой кости.
Но башен из слоновой кости не	существует, поскольку	невозможно	навсегда спрятать
царевича Сиддхартху	за стенами дворца.	Однажды ему придется	волей-неволей выйти за пределы дворца
и, увидев, что в мире	есть болезни и	смерть (хихиканье	и болтовня), стать
Буддой.	Кстати, у меня из дома	слышны шум моторных лодок,	
рев машин,	ругань соседей, возня и крики		детей,
и – хуже всего – скрип педалей у фортепиано			.
От жизни	не убежишь	.	Теперь
вернемся к тому, что	сказал этот человек:	«...если вы называете это музыкой...»	
А в чем,	собственно, разница?	Слова – это только шум	. Какой шум,
не важно	.	Суть	вот в чем
:	живете вы	или цепляетесь	за слова?
Если, прежде чем жить,	вы настаиваете на словах,	то это	окольный путь.
В то время как	нам не надо	бродить вокруг да около	,
мы можем сразу зайти внутрь	.	Еще он говорил	:
«...платит за развлечения...»	»	Это вновь возвращает нас	
жизни.	Если мы когда-либо	будем подходить к	текущему
моменту	с пред- взятм мнением о том, что он нам принесет, и если		
к тому же мы	пред- полагаем, что можем это обеспечить, заплатив деньги, у нас просто		
все пойдет не так. Допустим, что в течение десяти лет все будет			идти так,
как, по нашему мнению,	может	и должно.	Но рано или поздно
ситуация изменится,	и все уже не будет	складываться так,	как мы желали
.	Мы покупаем	вещь,	
			но ее

крадут.	Мы	печем пирог,	но тут	оказывается,	что
вместо сахара		мы положили соль		.	Я собираюсь
сесть за работу,		как вдруг звонит телефон		.	Однако продолжим:
что такое		развлечение?		Кого	развлекают?
Развлекают		героев, которые		сосуществуют	с природой:
они принимают		происходящее	без	предвзятых представлений,	что
случится,	и не-	взирая на		последствия.	Вот почему, кстати,
так		трудно		слушать музыку,	которую мы знаем;
память		работает,		напоминая нам,	что будет
дальше,	так что	почти	не-	возможно	оставаться не-
лицом		знаменитого		шедевра.	посредственным пред
постоянно			и	обедняет	Это происходит
.		Вернемся вновь	к	процитированному выше:	чудо
желания		оценить		музыкальное произведение,	в корне
а не таким,		услышать его	без	неизбежных	назвать его таким,
звуков –		так вот, в корне всего		этого лежит представление,	посторонних
произведение есть вещь,		отделенная от		остальной жизни, но	что
это не работает		.		Перед нами	в случае с музыкой Фелдмана
искусства	(то есть	вещь),	но	действие,	не произведение
Ничто		.		Ничто не произнесено	которое, безусловно, есть
Ничто		не передано.		И нет нужды	.
отсылках.		Никакая вещь в жизни не нуждается		в знаках,	в знаках или
собой:		видимым проявлением		поскольку	каждая вещь просто является
Все Нечто		равным образом		питаются этим	не- видимого Ничто.
И снова		возвращаемся	к	сказанному тем человеком:	Ничто, дающим им жизнь.
Я забыл упомянуть		об этом раньше.		Он сказал:	«Что?»
со всеми этими паузами		?»		Откуда я могу знать,	«А что делать
					когда

Мы никогда не знаем,
другие пути, помимо того,
бесконечное

когда, но не стоит унывать.
которым идет Фелдман? Естественно; с точки зрения Нечто,
число. Сколько в мире дверей и окон?

Существуют ли
их

что мы говорим не о музыке Мортена Фелдмана.
и вот почему в любой момент возможно
Ничто; возможность Ничто

Я забыл уточнить,
Мы ведем разговор внутри ритмической структуры,
— обрести абсолютное

середины и
начала и

конца?
середины

Что есть
Что есть
?

на- чало того, что не имеет
конец того, что не имеет

Если отпустишь,
Каждое Нечто
Когда мы
что он не падает.

оно будет поддерживать себя само.
есть торжество
снимаем мир с наших плеч,
Где

Помощь не нужна
Ничто,
ответственность

.
которое является его опорой.
мы обнаруживаем,
?

отсутствие ответственности перед

Ответственность есть перед
собой,

самим собой;
то есть

а высшая форма этой ответственности —
спокойное принятие любой

ответственности перед другими людьми и

вещами

При таком отношении искусство становится чем-то вроде опытной станции, где исследуют возможности жизни; жизнь не прекращается при занятиях искусством, и жизнь (в частности, чтение лекции и Ничто) не мешает заниматься искусством. Сочиняю ли я фортепианный концерт? Конечно, да – идя в кино, рассуждая о Ничто или поедая яблоко, я сочиняю фортепианный концерт. Никаких обязанностей и никакой вины. Непрерывность, которая есть отсутствие непрерывности, существует всегда; и нет проблемы принимать или не принимать что-либо. С одним исключением: очень сложно принимать то, что идет от внутренних ощущений и с гордостью и самовосхвалением утверждать себя как что-то отдельное и более прекрасное, чем что-либо еще в мире . Но, по сути дела, в чем сложность? – это видеть вещи такими, какие они есть: это апельсин; это лягушка; это человек, который гордится; это человек, который думает про другого, что тот гордится, и т. д . человек, который думает про другого, что тот гордится, и т. д . Все это сосуществует одно с другим и не требует, чтобы мы старались что-то улучшить, либо чувствовали свою убогость, или превосходство над чем-то. Факт прогресса не обсуждается. Однако бездействия нет. Действие есть всегда, но оно свободно при- нуждения, выполняется беспристрастно. И мы свободно можем перестать размышлять и начать наблюдать за последствиями наших действий (Если же мы будем гордиться, эта гордость будет мешать нам на- блюдать с должной внимательностью.)

За чем же мы будем	наблюдать –	за последствиями нашего	воздействия	на
других	или на	себя самих;	ведь	если воздействие
на нас	оказывается благо-	приятным,	от	страха,
больше любви,	мы можем продолжать путь	вне зависимости	других.	нужды
Если не оборачиваться на других,		мы не будем ощущать	доверяют	в
соперничестве, как это бывает, когда	два человека	настолько	Нет	друг
другу,	что обходятся	без слов.		
нервозности, есть только	чувство	сопричастности		

Когда мы движемся	от Ничто	к Нечто,	мы располагаем всей
историей	европейской музыки	и искусства,	которую помним.
И мы видим:	это	сделано хорошо,	а это – нет.
Таким образом, в процессе участвуют	это и то,	и какие-то критерии.	Но теперь мы
движемся от	Нечто	к Ничто,	и невозможно
отличить успех	от неудачи, поскольку все	имеет	одну и ту же
природу Будды.	Незнание	этого	– единственное препятствие
на пути к просветлению.	Просветление	– это	не какое-то странное,
земное состояние.	До изучения	дзен	люди есть люди, а горы
есть горы.	Во время изучения дзен	все запутывается.	После
изучения дзен люди –	это люди, а горы –	это горы.	Никакой
разницы,	за исключением того, что нет	больше никакой	закрепленности. Я
постоянно	в ходе об- суждения	этих идей	сталкиваюсь с тем, что
некоторые говорят:	« Все это	очень хорошо,	но у нас
работать не будет,	это же Восток».	(На самом деле,	никакой проблемы
Востока	и Запада	больше нет.	Различия стремительно

стираются.	Как любит	отмечать	Баки Фуллер,
движение	с восточным	ветром	и движение
против западного	ветра	встречаются	в Америке
порождают	движение	вверх,	в небо –
космос, тишина, Ничто, которое поддерживает нас		.)	Но
если вас	по-прежнему	тревожит проблема	Востока
Запада,	можете почитать Экхарта	или книгу	Блита
английской литературе,	или книги Джо Кэмпбелла	о мифологии	и философии,
или труды	Алана Уотса.	Есть, разумеется,	и много других.
Можно читать	книги,	смотреть на картины,	восхищаться
поэзией (например, Каммингса),		наслаждаться скульптурой,	архитектурой,
театром	и танцем,	а теперь еще отчасти	и музыкой.
Сейчас главенствуют	живопись и	скульптура.	И если
раньше художники,	обращаясь	к аб-	страктному искусству,
музыкальную практику,	чтобы обосновать	ценность своей деятельности,	ссылались
то сегодня	музыканты, чтобы объяснить,	чем	они
занимаются, говорят:	«Смотрите, вот художники и	скульпторы	занимаются этим
уже довольно давно».	Но	на данном	этапе
большинство музыкантов	по-прежнему склоняется	к сложным, разрозненным, спорным осколкам	
соревновательной традиции,	причем	той традиции,	которая вечно
рвала	с традицией,	и, более того,	традиции, которая
в своих	идеях контрапункта	и гармонии	шла не в ногу
с самой собой, но и с	другими традициями	.	не только
Я думал	оставить этот последний раздел	разделом тишины,	но выходит так,
	что у меня есть	еще что сказать	я говорю
о музыке	Мортона	Фелдмана,	правильно это
или нет.	Я говорю.	Продолжаю говорить.	Вот так.

Джон Кейдж. ТИШИНА

Сегодня утром	я думал	об образе,	который мог бы помочь
некоторым из вас понять	естественную полезность	музыки Фелдмана.	Вот о чем я:
помните,	в одном мифе	герой встречается	с
чудовищем,	которое меняет внешний вид?	Об этом вспоминаешь,	когда видишь, как
звуки	перед каждым	по- явлением	меняют
облик.	И что же делает	герой?	(Герои —
мы с вами,	и Морти, кстати,	тоже.)	Он не
пугается,	а просто	принимает	
изменения	звуков.	В конце концов	мираж рассеивается.
Герой получает	награду	или Нечто,	которое искал
(то есть Ничто).	Это Ничто,	порождающее Нечто,	которое обретает герой,
предполагает, что каждое	Нечто	является самим собой	, так и
что же?	Живите долго	и счастливо.	Нужно ли
нам	торжество?	Нам его	не из- бежать,
поскольку	каждая вещь в жизни есть	просто	постоянное торжество
.	А что,	если я не прав?	Надо ли звонить
Джо Кэмпбеллу	и спрашивать его,	что значат эти	существа, меняющие облик
?	(Правда, пятицентовых монеток	у меня больше нет.)	Он смог бы
ответить.	Но дело	не в этом.	Дело вот
в чем.	Мы находимся в ситуации, не более и не менее серьезной, чем любая		
другая жизненная	ситуация.	Нам нужно	отсутствие ответственности.
Приведу цитату	из проповеди	Майстера Экхарта	«Бог создал
бедного для богатого»	: «Если бы,	отправляясь	в некое место, мы должны были бы
сперва решить, как	сделать первый	шаг, мы бы	никогда не достигли цели.
Если бы художник	должен был рассчитывать каждый	мазок, прежде чем	сделать
самый первый, он бы	ничего не написал.	Придерживайтесь собственных	правил и двигайтесь
вперед;	вы придете,	куда вам нужно,	именно таким образом».

На днях
Он пишет:
день за днем,
».

я получил
«Мы стараемся не думать
продвигаясь в своих

письмо
слишком много
опытах

от Пьера Булеза.
о войне; мы проживаем
как можно
дальше

И снова обращаюсь
жирную
и Ничто
движение продолжалось.
любое Нечто)
Ничто):
всегда завладеет
на благо ей

к блестящего
Экхарту,
заключительного слова
точку
и о том, как
Экхарт
не может спастись
куда бы она
ею и будет придавать
или на беду».

чтобы
поставить тоникой
в этом разговоре
они нуждаются
говорит: «Земля
от неба
ни бежала,
ей силы, оплодотворять

с помощью
и доминантой
о Нечто
друг в друге,
(то есть
(то есть
небо
ее,

чтобы

☞ ☞ ☞

Перевод и комментарии Григория Дурново

До начала работы над этой вещью я сочинил 34' 46.776" для двух пианистов. Ритмические структуры их партий выстроены по одной числовой модели, но не выписаны вместе в виде партитуры. Относительно друг друга они были подвижны. Структурные единицы на каждый момент оказывались различными по своей реальной протяженности благодаря использованию факторов, выведенных из принципа случайности. Когда меня попросили выступить [с речью] в Лондоне на композиторском конкурсе (в октябре 1954 года), я решил подготовить лекцию, выстроенную по той же модели. Я предусмотрел при этом звучание музыки прямо во время моей речи. Партия второго пианиста заняла по времени 31' 57.9864". Применяя к числовым выражениям ритмической структуры моего выступления фактор случайности, я получил 39' 16.95". Однако по завершении текста я обнаружил, что уложиться в этот временной отрезок не смогу. Мне требовалось больше времени. Ради опыта я пробовал зачитывать длинные строчки как можно быстрее. В итоге получалось по две секунды на каждую строку, а на всю вещь – сорок пять минут. Не все разделы текста удобно читать с этой скоростью, но можно попытаться.

45' ДЛЯ ЧТЕЦА¹²⁵

В дополнение к звукам фортепиано и подготовленного фортепиано партии пианистов включали в себя шумы и свистки. Перечень шумов и жестов я написал и для чтеца. Какой именно шум или жест и куда [в партии чтеца] его помещать, выяснялось путём манипулирования случайностями, и я внёс всё в текст.

Подобным же образом распределялась и сила голоса при произнесении: либо тихо, либо нормально, либо громко. (Эти оттенки обозначены ниже в тексте с помощью шрифтов: изложенное курсивом произносится тихо, нормальный шрифт – нормально, а полужирный курсив – громко).

При составлении самого текста наряду с новым материалом использовались и лекции, написанные ранее. Посредством операций со случайностями получились ответы на следующие вопросы:

125 Перевод текста Кейджа 45' для чтеца был выполнен мной в апреле – мае 1975 года. Многие в предлагаемом русском переводе успело с тех пор устареть. Однако я решил оставить текст в том виде, как он произносился на памятном скандальном вечере в Московской консерватории в мае 1975 года. Подробности этого «диссидентского» скандала были изложены мной в ироническом ключе в заметке *Не мой Кейдж* в сборнике к 90-летию композитора. За это на меня почему-то разгневалась газетенка *Музыкальное обозрение*, поместившая сердитую и серьезную «рецензию» на мое шутовское мини-эссе. В оригинале у Кейджа встречаются скрытые цитаты и аллюзии, оставшиеся (явно с ведома автора) без пояснений. Не будем и мы превращать спонтанную речь Кейджа в научную статью, изобилующую ссылками. Автором использованы фрагменты из прежних его текстов (лекций, выступлений; Кейдж сам предупреждает об этом, – см. его предисловие).

1. *Что это – речь или молчание?*
2. *Как долго это будет продолжаться?*
3. *Если это речь, то на старом или новом материале?*
4. *Если на старом, то из какой лекции и из какого её раздела?*
5. *Если на новом, то на какую из следующих 32-х тем:*
Структура (пустота) (никакой структуры в целом)
Цитаты
Время (и ритм)
Звучание (и шумы)
Пауза
Случайность
Техника целого (никакой техники)
Другие искусства (тени и т.д.: случайные звуки)
Соотношение (синхронность)
Музыка (произведение искусства)
Магнитная лента
Подготовленный рояль
Форма
Театр (музыкальное произведение жизни)
Слушание как неведение
Средоточие
Квадратный корень и податливость
Асимметрия вероятности
Техника несовершенств
Техника подбрасывания монет
Подвижность – неподвижность
Многоканальные громкоговорители
Не-двойственность
Погрешность
Психология (выразительность) (вдохновение)
Вертикальные (вынужденные) соотношения
Горизонтальные (вынужденные) соотношения
Подвижность разделов (данная пьеса)
Пьесы для струнных
Музыка для карильона
Исполнительская деятельность
Замысел
6. *Будет ли этот материал – новый или старый – измерен по словам или по слогам? И сколько их получается?*

Пьеса для двух пианистов заказана для исполнения в Донауэшингене в сентябре 1954 года. Я закончил её точно к сроку и успел с Дэвидом Тюдором на теплоход до Роттердама. Я намеревался писать текст речи, пока мы пересекаем Атлантику. Однако двенадцать часов спустя после выхода из Манхэттена наше судно на что-то натолкнулось. Мы тихим ходом возвратились в Нью-Йорк. Вместе с попутчиками, спешившими по делам за границу, мы организовали для всех пассажиров этого судна свой авиарейс до Амстердама. Пьеса 45' для чтеца писалась в поездах, в гостиницах и ресторанах во время поездки по Европе. Потом, той же осенью, по возвращении в Америку я сочинил 26' 1.1499" для исполнителя на струнном инструменте (сюда вошли короткие пьесы, написанные за два года до того) и, позднее, 27' 10.554" для ударника. Все эти композиции, включая речь [45' для чтеца], можно исполнять по отдельности или в любых сочетаниях одновременно.

0'00" «И вдруг, о чудо! Конь превращается
в принца, который, если не считать
его героической покорности, так и должен
был оставаться несчастной лохматой клячей».

10" Я сделал еще несколько замечаний
о музыке Крисчена Вулфа. Все, что можно
сделать для пояснения – это вслушаться сразу,
подобно тому, как если
вы простужаетесь,

20" то единственное, что вы можете
сделать – это тотчас чихнуть.
К сожалению – еще вот
европейская гармония.

30"
40"
50" Где она:
она в нас
но
она, знаете, как пустой стакан,
в который
1'00" в любой момент
можно влить все, что угодно,
порцию чего-нибудь влить,
или даже выпить

- 10" воды, если угодно.
Пока, наконец, не созреет
еще какая-нибудь идея
насчет этого,
вот и все, что я могу
сказать о структуре.
- 20" **Процесс сочинения у меня
в настоящее время
включает и тщательное
рассмотрение
дефектов бумаги, на которой
мне приходится**
- 30" **писать.**

(Храпеть)

- 40" Теперь о
препарированном рояле: каждый препарированный рояль
препарирован по-своему. Предметы – они же сурдины —
помещаются между струнами, и звучание фортепиано
трансформируется в соответствии с особыми свойствами
того или иного предмета.
Музыка – это переупрощение ситуации,
в которой мы в данный момент находимся.
Ухо само по себе – не есть еще живое существо;
Музыка – это часть театра. «Фокус» – это
то, что введено во внимание. Театр – это
всевозможные вещи,
50" происходящие одновременно.
Я уже отмечал, что музыка для меня
будет живой и яркой, если, скажем, звуки
не мешают мне смотреть. К музыке
следует подходить совершенно естественно.
И вообще – не надо никакой техники:
- 2'00" кроме техники, достойной употребления.
Помню,
как меня спросили,
что я думаю о
10" технике.
И сначала

**я ничего
не мог сказать.**

20'' Несколько дней спустя
я понял, что у меня
нет времени для техники,
потому что

30'' мне всегда приходится
ее создавать: любой
вид техники может быть
открыт
после того, как
другие ее разновидности
забыты.

40''

(Облокотиться)

Новый вид техники,
использованный мной,
возник из метода

50'' получения предсказаний
по «Книге перемен», или *И-цзин*^{*126}.
Меня заинтересовал один принцип
(также содержащийся в *И-цзин**),
он называется

3'00'' **«деяние – недеяние».**

10'' **(Свистулька)**

Время,
оно входит в название многих моих сочинений
(столько–то минут, столько–то
20'' секунд), так вот время
есть то, в чем длятся звуки
и длмся мы. Раньше или позже, но в нем.
Дело здесь не в счете.

30'' Наша поэзия представляет
собой сейчас осознание того факта,
что мы ничем не владеем.

(Шлепок по столу)

Любое, следовательно, вызывает
восторг (пока мы им не владеем)

126 Знаком * здесь и далее обозначены названия тех или иных произведений. Курсив в данном случае не относится к указанию Кейджа об изменении громкости произнесения.

- 40" и поэтому нечего бояться.
(Кашлять)
Данное сочинение предполагает гибкое использование числа 10 000: точнее, 100х100.
- 50" *Реальные отрезки времени меняются.* Данное сочинение не имеет партитуры. Ее вообще следует отменить. «Умозаключение об искусстве не есть умозаключение об искусстве». Да, сочинение состоит из отдельных частей. Они могут исполняться одновременно или в любой момент исключаться. «Обучение для меня есть средство достижения цели, но
- 4'00" я не обучаю внешним знакам». Как большая книга, например, если большая книга есть деяние. «Несведущие, из-за своей приверженности лишь к существующему, схватывают только обозначенное или обозначающее». Начала нет, конца нет. Так называемая гармония есть намеренно выведенное абстрактное вертикальное соотношение, оно уничтожает вечно изменчивую стихийную метаморфозную природу каждого из звуков, втиснутых в нее. Все это
- 10" искусственно и нереалистично. Форма, следовательно, не есть нечто в отдалении, изолированное: это нечто, происходящее здесь и сейчас. Если же она заключена в каких-то прошлых действиях, то не умнее ли о ней вообще не говорить.
- 20" *Это же, несомненно, делают герои, полностью отдаваясь бесцельному катанию металлического шара. Этим занимаются по воле случая, без личного стремления благополучно миновать многие опасные ситуации.*
- 30" Я слышу старые звуки, те, которые считал исчерпанными, – исчерпанными интеллектуализацией. Я слышу старые звуки так, будто они не исчерпаны. Молчание, как и музыка,

- 40" не существует. Звуки есть всегда. Конечно, если есть и кто-то живой, который их слышит. **Но объективно их нет.** Произвожу я их или нет, звуки всегда можно услышать и все они превосходны.
- (Расчесывать волосы)**
- 50" Мы печем пирог, и вдруг оказывается, что сахар вовсе не сахар, а соль.
- 5'00" Лишены ли вы слуха (от природы, по случайности или по желанию) или вы в состоянии слышать призвуки, обертоны, высоту тона у литавр?
- 10" Ни в коем случае.
- 20" style="text-align: center;">**(Высморгаться)**
- 30" Двенадцатитоновый ряд есть метод. А метод – значит контроль над каждым звуком, над его развитием, кульминацией, репризой. Это вселяет в вас уверенность в том, что вы – хозяин в собственном доме.
- 40" «Там имеется слишком многое там». Здесь недостает такой вещи, как ничто.
- 50" Потому я написал две части для пианиста. Каждую из этих частей можно исполнять отдельно, но можно играть и обе одновременно. Каждый рояль препарируется при этом по-своему, хотя, в сущности, эти части можно сыграть и не утруждая себя препарированием рояля или роялей. Если же они препарированы, то, как правило, расположение сурдин следует по ходу исполнения менять.
- 6'00" Принцип деяния – недеяния
- 10" заключается в следующем: все подвергается изменениям, но пока одни вещи меняются, другие остаются неизменными.
- 20" Постепенно те, что были неизменными,
- 30" вдруг начинают меняться,
- 40" и наоборот, ad infinitum.

- Техника, чтобы быть полезной (то есть, искусной),
должна оказаться
неспособной
- 50" контролировать
элементы, взывающие к ней.
Иначе она превратится в нечто неясное.
А слушание – это лучшее, что может быть
в состоянии умственной пустоты.
- 7'00" О композиторах говорят как о людях с
музыкальным слухом,
а в действительности это означает,
что ничто из того, с чем сталкивается их слух,
не может быть ими услышано. Ведь их слух окружен
стеной звуков, создаваемых
их собственным воображением.
- 10" **Из пяти аспектов
затронем**
- 20" **два.**
Высшая цель – это не иметь никакой цели вообще.
В этом случае вы достигаете полного согласия
с природой и ее способом творчества.
Если возникнет кто-нибудь
и спросит «почему?», ответы имеются.
- 30" Впрочем, есть одна история, которую, по-моему,
полезно привести. И все-таки что же
такого интересного в технике? *Ну что из того, что
в серии 12 тонов?* В какой серии?
Ведь здесь внимание не направлено
на причину и на результат, а вместо этого
выясняется, что есть там и здесь и в такой-то момент.
- 40" А затем он сказал о двух качествах.
Это Беспрепятственность и Взаимопроникновение.
Связь вещей, случающихся одновременно,
стихийна и неудержима.
- 50" Вы сами в этой форме являетесь
выхваченным моментом.
Чтобы остановить момент и обдумать его,
нужно время.
- 8'00" То есть единственное,
что мне, простите,

- 10'' никак не удастся найти.
 Препарирование роялей
 также определяется случайностью,
 Различные материалы, используемые для сурдин,
- 20'' распределяются по следующим
 категориям:
 буквой П обозначаются пластики, кость, стекло и т.п.,
 буквой М обозначается металл,
 буквой Т обозначаются ткань, фетр, резина,
 буквой Д обозначаются дерево, бумага,
- 30'' Х – прочие материалы, особые обстоятельства,
 свободный выбор и т.п.
 Затем подбрасываются монеты.
- 40''
- 50'' Форма не бывает дважды одной и той же:
 Сонаты,
 фуги,
 их связь в том,
- 9'00'' что там две вещи или более
 происходят одновременно.
 В начале работы это
 произведение
 было задумано не как
- 10'' одна часть для пианиста,
 а, что довольно любопытно,
 как шесть коротких частей,
 и каждая не больше минуты,
- 20'' для исполнителя на струнном инструменте,
 точнее – не четырехструнном инструменте.
 Конечно, вещи, происходящие в разное
- 30'' время, тоже
 связаны.
 Если необходимы пояснения, можно сказать, что
 магнитофонная лента вполне
 приводит нас
 к свободе и от двенадцатитоновой и от
 какой-либо другой абстрактной системы.
 Причина, по которой в настоящее время я
 работаю, анализируя фабричные дефекты
 моей бумаги, следующая: таким образом

- я могу характеризовать
различные аспекты звучания как
помещенные в область наблюдения,
50" как оно и есть на самом деле.
Звуки, случайно примешавшиеся во время
исполнения,
10'00" вовсе не являются посторонними.
Все более и более
я чувствую,
что мы движемся в никуда.
10" *«Не важно, прав ли я
или делаю не то».*
Изменения в препарировании фортепиано,
вносимые прямо по ходу исполнения,
следующие:
20" а) смена положения сурдины,
б) полное или частичное добавление сурдин,
в) полное или частичное их удаление.
Да, ничего не было сказано
о Бахе или Бетховене.
30" *Мы старше всех в нашем
Воздушно-пространственном способе
постижения настоящего (это и
создает тишину).*
Несколько лет тому назад я спросил себя:
«Почему я сочиняю музыку?»
40" Один индийский музыкант сказал мне,
что в Индии на это есть традиционный ответ:
«Чтобы прояснить разум и
сделать его восприимчивым к божественным
влияниям». Такой же ответ дал
один старый английский композитор.
Воспринимайте этот ответ недвойственно.
50" «Он проходит мимо; но я его не вижу. Он
проходит дальше, но я его не воспринимаю.
В этих пьесах учитывается само физическое
действие игры на инструменте.
11'00" В книгах вы этого, между прочим, не найдете.
«Почему бы вам не делать то, что я делаю,
позволяя своим мыслям пролетать

- 10'' как будто они холодный пепел
давно угасшего огня?»
- Что же пришло на смену принципа
деяния – недеяния сейчас, когда он уже
не представляет для меня интереса?
Три монеты, подброшенные шесть раз,
дают гексаграмму, таких гексаграмм
всего шестьдесят четыре. Таким образом
- 20'' устанавливается одна из шестидесяти четырех
возможностей. И затем все меняется.
Какая техника может быть лучше
той, что не оставляет следов?
Для того чтобы установить число дефектов в
данном пространстве, подбрасываются
монеты. Данное число пятен [на бумаге] становится
затем потенциально активным.
Следующие броски показывают, которые из них
явно активны.
- 30'' Делаются таблицы, определяющие
темпы, число противопоставлений, то есть
число фрагментов, способных звучать вместе,
звуки и беззвучия, длительности, динамику,
акценты. **Звуки в одновременности.**
- 40'' Структура не имеет значения, однако,
я постоянно выстраиваю ее из
случайностей, чтобы сразу определить
возможности всех трех (координат), а затем
определить, которая из трех важна в мире
для изучения музыки. Я говорю, конечно,
о структуре времени. Оно позволяет
- 50'' в своем течении происходить всему.
То, что я называю поэзией, часто называют содержанием. Я сам
называл это раньше формой.
- 12'00'' Это длящийся отрезок музыки.
Длящийся **сегодня**, если нужно.
Фуга – это более сложная игра;
Но она может быть прервана
одним единственным звуком,
например, звуком пожарной машины.
- 10'' (Кашлять)

- 20" Теперь
- (Смеяться)
- 30" клонит в сон и так далее.
Часто никто не знает, что
современная музыка есть
искусство, или может им
быть.
Просто думают, что она раздражает. **(Хлопать в ладоши)**
- 40" Раздражает так или иначе,
а точнее
предохраняет от окостенения.
На это могут возразить, что, с
подобной точки зрения, все годится.
В самом деле, конечно, все годится,
но только если ничего не берется в основу.
- 50" В полной пустоте можно поместить
все, что угодно.
**Чувство, что мы
двигаемся в никуда,**
- 13'00" это удовольствие,
которое будет продолжаться. Почему?
Вот способ испытания произведения
современной живописи: если
наложение теней его не портит,
то это подлинно-ценное полотно.
- 10" Звук кашля или плач ребенка
не испортят хорошего современного
музыкального сочинения. Это – Правда.
Пока современная музыка продолжает
изменяться так, как я ее изменяю,
то дальше звук будет все более и
более освобождаться. Вы, конечно, знаете,
- 20" что структура это деление чего-либо на части.
В прошлом году, когда я говорил, моя
беседа была краткой. **Это потому, что
я говорил именно о чем-то,** но в этом
я говорю ни о чем и, конечно, буду
продолжать. Музыка для магнитофонной
ленты дает нам понять, что мы
- 30" активно

находимся
в тотальности.

Упайя.

- 40" Пусть до вашего слуха дойдет нечто, вызывающее недоумение. В этом суть. Был задан вопрос: «Доктор Судзуки, скажите, пожалуйста, в чем разница между тем, что люди есть люди и горы есть горы до изучения Дзэн и тем, что люди есть люди и горы есть горы после изучения Дзэн?» Это вовсе не вопрос
- 50" ухода в себя или во внешний мир. Это скорее условие воздействия, которое в нас и в мире. Нужно ли цитировать Блейка? Нет, конечно. Пятна есть пятна, и, чтобы дать им практический ход, нужно мастерство.
- 14'00" Записанная на ленту музыка требует множества громкоговорителей. Мне кажется, что я мог бы вечно слушать японскую музыку для флейты сякухати или пение индейцев, я мог бы сидеть или стоять как угодно долго около
- 10" *Полной Луны** Ричарда Липпольда. Но эти красоты... Раньше для меня течение времени было постоянным. Но теперь оно, как и все остальное, подвергается трансформациям.
- 20" ***Начиная с третьего раздела***
- 30" ***четвертой большой части.***
- 40" Да, конечно. Шедевры и гении идут бок о бок, и когда мы, бегая от одного к другому, делаем таким образом жизнь безопаснее, чем она есть на самом деле, мы склонны не замечать опасностей современной музыки. Когда я написал пьесу
- 50" *Воображаемый пейзаж** для двенадцати радиоприемников, это было сделано вовсе не ради шока или в шутку, а для того, чтобы усилить элемент случайности, непреднамеренности, уже заложенный в данном случае процедурой

- подбрасывания монет. Случайность, в сущности, есть рывок; она обеспечивает рывок за пределы нашей самоуверенности.
- 15'00" Свершилось и забыто. Единственное, что можно делать со временем: измерять его.
(Шлепок по столу)
«Воспитывайте в себе великое сходство с хаосом окружающего эфира; раскрепостите разум, освободите дух. Погрузитесь в спокойствие, будто у вас нет души. Каждый возвращается к своему корню и пребывает в неведении.
- 10" Если бы знал, то пытался бы оторваться от него». Структура. Дано число действительно активных точек, они составляют целостность, созвездие, могут передвигаться относительно друг друга и тут становится необходимым классифицировать типы целостностей, скажем, постоянных и меняющихся.
- 20" **(Кашель)**
Слышен звук.
- 30" **Я написал Музыку колокольчиков* для Мэри Кэрولين Ричардс**, используя кусочки бумаги разной формы, сложенные и с маленькими отверстиями на местах складок. Эти листки служили мне трафаретами в точках, выведенных из пространственно-временных категорий *И-дзин** (*Книги перемен*).
- 40" Если вы интересуетесь, то можете ознакомиться с детальным описанием, оно дано в следующем этапе трансформации.
- 50" *Когда я впервые подбрасывал монеты, я думал иногда: надеюсь, вот эта, допустим, и эта перевернутся.*
- 16'00" «С Небес не убежать на Землю».
- 10" Как можно говорить об устрашающем (в искусстве), если это понимается в виде тезиса «котныне – никогда никакой психологии»?
- 20" Контрапункт содержит те же проблемы, что и гармония, только более каверзные.

- В 1938 году я заметил, что кое-кто из молодежи все еще им интересуется. «Чтобы решить истинно важные проблемы, требуется еще большая серьезность». Вот моя точка зрения:
- 30" различные виды техники могут быть совмещены в одновременности. Следовательно, данное сочинение... вообще не имеет организующей техники.
- 40" **Отказываясь от контрапункта, вы все же используете совмещения, и конечно, снова получится своего рода маленький контрапункт.**
- 50" А как – вот этого не знаю.
- 17'00" Лучшее, что можно сделать с контрапунктом – это то, что с ним делал Шенберг: преподавать его.
- (Поднять руку, полоскать горло)**
- Я все еще
- 10" сильно озадачен этим самым способом сочинения музыки путем изучения дефектов поверхности бумаги. Именно то, что я озадачен, и вдохновляет меня в работе. Когда я слышу музыку в хорошем исполнении, я тоже озадачен.
- 20" Если я не озадачен, значит играют плохо. Невразумительно до безнадежности. В процессе обучения музыке понятия немного смешиваются. *Звуки уже больше не звуки, а буквы: A, B, C, D, E, F, G,*
- 30" или слоги – до, ре, ми... они заслоняют от нас тоны.
- 40"
- 50" В конце пути, когда почти видны очертания успеха:
- я ничего не знаю. Все, что могу сделать, это сказать о том, что именно поражает меня в современной

- 18'00" музыке как особенно трансформирующееся.
К сожалению, европейское мышление поставило все так, что такие вещи, как вдруг прислушаться или вдруг чихнуть, не считаются глубокими.
- 10" *Но ведь не одни же тоны существуют, шумы тоже! Что есть физическое действие в игре на инструменте?*
- 20" *Да...
Например, сейчас я сосредоточен на очень немногом: на лекции о музыке:*
- 30" *моей музыке. Но это и не лекция, и не музыка; это, если хотите, театр: что же еще? Если я выбрал, как в данном случае, музыку, получается театр, то есть*
- 40" *и то, и другое. Не только это, а оба сразу.*
- 50" *Искусство как искусство есть порядок или выражение, или интеграции того и другого. Как гласит китайская мудрость, это свет, но в нем содержится тьма. Что́ сейчас вовсе неслыханно – это ситуация с восемью громкоговорителями, когда находишься в центре. Звуки доносятся со всех направлений. После восьми громкоговорителей дайте мне шестнадцать.*
- 19'00" *Где лучшее местоположение для слушания? Тот угол, где вы находитесь! Само собой разумеется, звучание чистое, без фонов и помех. «Почему же тогда вы то и дело принимаете ванну?» «А так. Без "почему"!» Для меня это вопрос – как взбодриться. Ежедневный.*
- 10" *С этим покончено, это было приятно.*
- 20"

- 30" Все остается, как раньше.
Только добавляется ощущение, что
ваши ступни слегка оторвались от земли.
В самом начале, до обучения музыке,
люди есть люди и звуки есть звуки.
Это вызывает у героя некоторые колебания,
но, наконец, он покоряется.
Один из них сказал: наверняка он
потерял любимое животное. Другой
сказал: нет, это был его друг.
- 40" **«Вы только придите в состояние
не-деяния, и вещи сами собой
будут трансформироваться».**
На мгновение подумайте о звуке,
что у звука есть высота,
- 50" громкость, тембр и длительность, и что у
молчания, которое есть нечто несуществующее, противоположное,
есть только длительность. Структура
длительности.
- 20'00" Ошибка – в проведении четкой грани
между предчувствием того, что должно произойти, и
тем, что действительно происходит. А то,
что происходит, в целом, однако,
не относится к линейной ситуации...
Следовательно, ошибка – фикция,
не существует
- 10" в реальности.
Безошибочная музыка пишется,
когда ее первопричину лишают мысли.
Любая другая музыка всегда содержит ошибки.
Другими словами,
- 20" между духовностью и материалом
нет границы.
Чтобы это понять, нужно воспринять
этот факт как озарение, мгновенно.
Это позволяет писать длительности
- 30" **(Кашель)**
в $1/7 + 1/3 + 3/5$, – все деления четверти,
что ставило на первое место уникальность,
когда две почти одинаковые

- 40" длительности уникальны каждая в себе,
подобно тому, как два листа, хотя бы
и с одного дерева, никогда не идентичны.
- (Облокотиться)**
- 50" *Если будет время, расскажу о своем
посещении звукоизолированной камеры в Гарварде.
Полной тишины там не было. Два звука:
высокий и низкий.*
Избранные тоны организованы в ладу,
звукоряде или, в наши дни, в серии и
начинается абстрактный процесс,
называемый
- 21'00" сочинением музыки.
Выразить идею.
Единственная структура, не сковывающая
природную активность, это та,
которая настолько гибка, чтобы вообще не быть
структурой. Я сочиняю, чтобы слышать;
никогда у меня не бывает так, что я сначала
- 10" слышу, а потом записываю услышанное.
Вдохновение – не особый случай.
После обучения
- 20" музыке люди есть люди и звуки есть звуки.
И отвлеченно: точнее, вначале можно
услышать звук и сказать
- 30"
40" *В непосредственной ситуации – да.*
Если нечто вам не нравится
вы вольны этого избежать,
- 50" но требование молчания
не в этом.
- 22'00" Мои мысли и чувства
могут вызвать вдохновение, но затем
они же мне мешают.
Чтобы по-настоящему видеть,
нужно отключить всякое воображение,
для чего нужно замереть и не двигаться,
как в свободном полете при прыжке.
- 10"
20"
30" Я хотел бы привести несколько

- 40" случившихся со мной историй
(то же самое, между прочим, происходит,
когда я говорю и беспрестанно звонит телефон:
обыденная беседа вместо того,
чтобы выстраивать лекцию).
Это звучит высоко или низко,
- имеет определенный тембр
- 50" и громкость.
Не буду копать
в структуре того, что будет
происходить; действия – это чудо
и требуют всего и всего меня, причем
необычным образом.
Ошибка – это просто
- 23'00" неудавшаяся попытка
перейти от предварительной концепции
к явному.
Однако,
выходит, что надо сказать
о структуре еще.
- 10" Особенно следующее:
Мы находимся сейчас
в исходной точке.
(Сморкаться, протереть глаза)
- 20" **Или нет,**
и это
вовсе не человеческое существо или другое, то,
на что можно смотреть; оно высокое или
30" низкое, имеет определенный тембр и громкость,
длится определенный отрезок времени.
- 40" **Конец.**
Необходимо заметить,
мы не только имеем резкое различие
между сочинением и слушанием,
но, хотя и вообще все вещи различны,
нас интересует не разница между вещами,
а уникальность каждой из них и

- 50" их бесконечная игра взаимопроникновений в себя и в нас.
- 24'00" В моих двух пьесах для двух пианистов имеются три категории шумов: шумы, производимые внутри корпуса рояля, снаружи и добавочные шумы, свистки, ударные инструменты и т. д.
Чтение музыки – это для музыковедов.
- 10" *Между нотой и тоном нельзя провести грань.*
- 20" *Вертикально
в одном пространстве
выявится
любой предел.*
- 30" Сначала я лишь ради гибкости прибегал к изменениям и постоянству темпов. Все свелось, однако, ко времени, которое может быть длинным или коротким.
- 40" То же самое с процессом умножения, если применить множество множителей. Коммуникация, если хотите, есть способ привлечения внимания к психологии самого себя.
- 50" С разрешения, она занимает место своего аккорда, это для всего мира неизбежно.
- 25'00" Если бы цель была та же, что и со вторым древесным листом, то наступило бы совпадение, имитация природы, у нее каждый лист следует всеобъемлющему правилу, которое свободно, потому природа добавляет «свой способ творчества».
- 10" ...Тогда оно не будет занимать собственной неповторимой позиции в

- неповторимости пространства, плагиат исхода, имеющий определенность, но действенный от «доначалности действий». (Это крайне близко к существованию вот здесь и сейчас.)
- 20" **(Хлопнуть в ладоши один раз)**
- 30" Начав слушать, первый же звук используют как трамплин; но от первого звука мы прыгаем в ничто, а из этого ничто образуется последующее нечто и т. д., как при изменчивом течении. Ни один звук не боится молчания, которое его уничтожает. Но если вы его избегаете,
- 40" то напрасно, потому что он ближе всего к жизни, а жизнь и он составляют причину радости. Как иногда робко говорят. Официальные способы предсказания погоды, кстати, говорят о ней со всеми акустическими деталями.
- 50" В отношении рассчитанных сценических действий скажу сразу, что минимальное число действий, идущих одновременно – это пять. Недоумение, вызываемое меньшим числом, легко преодолевается сообразительными людьми.
- 26'00" Современные интервалы: но чтобы их иметь, разум их зафиксировал, исключив последования, не воспринимаемые на слух.
- 10" Он крайне задолжал, но он не из тех, кто борется, чтобы осилить свою идею? и кто должен остаться? – заметил я. Продуманные действия, которые совершаются вместе, не нуждаются в одинаковой композиции.

- 20" Занимаясь композицией без открытий, рискуешь привести идею в маразм, включим несколько радиоприемников разом – и снова получим множественную систему громкоговорителей. Помимо данного бытия в пространстве, разум не может больше функционировать как «раз-два-три» или дважды два.
- 30" Театр имеет место всюду вокруг нас, и искусство лишь помогает
- 40" убедить в том, что это так. Говоря о невежестве, я не имею в виду отсутствие способности чувствительно реагировать, наоборот. Весь вопрос в «когда»: теперь. «Лети она вверх или вниз лети». Происходит так,
- 50" что можно «слышать музыку насквозь» так же, как «видеть насквозь». Эхо, паузы, изменяющие скорость и приходящие к синхронности. Быть мастером – это значит
- 27'00" много заниматься вариантами деления процесса. Здесь, например, мы впадаем в не-деяние. И *любой* ощутит потребность в деянии. Не имей я что сказать, все было бы по-другому. Все, что сейчас есть, это так, как оно есть: быстрее и медленнее.
- 10" Следует учитывать расстояние между громкоговорителями: из великого стремления к ясности звучания.
- 20" Свой дом мы несем в себе, что позволяет нам *летать*.
- 30" Каждый момент дает то, что происходит. Я вывел свой метод сочинения музыки с
- 40" подбрасыванием монет из метода, примененного в Книге Перемен. На это мне могут возразить, что с такой

- 50" точки зрения вообще все годится.
 В самом деле,
 действительно все годится, но только
 если ничего не берется в основу.
 В полной пустоте можно поместить
 Все, что угодно.
- 28'00" Нечего и говорить, что
 каждый звук уникален
 (возник волею случая, когда *его*
сыграли) и совершенно
 не информирован о европейской истории и
 теории: сосредоточившись
 на пустоте и
 на пространстве,
- 10" увидим, что в них
 может быть все,
 и в сущности, в них все есть.
 Вовсе не портят ее.
Я заметил
- 20" *Был нужен метод*
Кое-что еще
 Это вызывает колебания.
 герой так и должен был оставаться.
- 30" теперь знает, что он наиболее.
 просит героя убить его.
Их три вида. С помощью значений слов мы становимся
 соучастниками. Центральное местоположение,
 оно все принимает и передает. Что есть пассивность?
 Только один монах в монастыре, самый старый,
 написал стихотворение, но он бодрствовал день
 и ночь, обдумывая его. Другие монахи даже и
 не пытались, потому что были уверены, что
 старейший победит. Когда его стихотворение
 было обнародовано, оно гласило: Продолженность
 занимает место в своем соответствии, и происходящее
 идет в одновременности. Все это истинно и
 верно. Нет надобности в возникающих интонациях,
 контрапункте, звукорядах.
- 50" Начинается абстрактный процесс, называемый
 сочинением музыки. То

- есть: композитор пользуется звуками для выражения идеи:
- Для чего же тогда вы там стоите, если вы в ответ на все вопросы говорите Нет?
- 29'00" Человек сверху сказал: *Я просто стою, если нет вопросов.*
- 10" Это означает для меня все больше знающего не то, что я.
- 20" Если на бумаге, то это графика: каллиграфия; если можете слышать и видеть это, то это есть.
- 30" Ответов нет. Затем, конечно, ответы появляются, но последний ответ превращает все предыдущие вопросы в абсурд, в то время как до этого вопросы казались умнее, чем ответы. Кто-то спросил Дебюсси:
- 40" ***Разве вы не потеряли вашего друга?***
- Нет, сэр, и я своего не потерял.
- 50" Это интересно? Да и нет. Но одно ясно, они уважают контрапункт, мелодию, ритм и любые другие музыкальные методы. Бессмысленно.
- 30'00" Все, что требуется – это незаполненный объем времени, который волен действовать своим магнетическим способом.
- 10" Он также нашел математический способ создания соотношения между рядами. Я вспоминаю, как ребенком любил все звуки, даже непрепарированные; мне они нравились особенно когда они в челюстях, щеках и языке и комментарий гласит: «Наиболее естественный способ повлиять на других – это через беседу ни о чем реальном. Влияние такого чистого говорения должно оставаться незначительным».
- 20" ***«Верю, что когда-нибудь смогут управлять автоматизмом Случая...***
- 30" ***Ибо... во взаимопроникновении различных серий (когда одна из них распространяется и на звуковысотность, и***

- 40" на длительности одновременно, а другая на динамику и атаки и т. д.) уже имеется достаточно неизвестности».
- 50" (Уменьшает свою любовь и увеличивает страх и беспокоится, что подумают люди.)
(Кулаком по столу)
- 31'00" Все время мира
предоставлено для обучения музыке,
- 10" но вряд ли вообще найдется
время для жизни.
- 20" Ибо жизнь пребывает на месте
и каждое мгновение.
- 30"
- 40" Беспрепятственно.
- 50" (Зевать)
- Магнитной ленте
угрожают две страшные опасности:
первая – это музыка (вся ее история и
размышления над ней); а вторая –
чувство необходимости иметь инструмент.
- 32'00" Первая – это *Pacific 231**, 1954, а
вторая – органная музыка.
Если вам это интересно,
можете почитать их детальное описание.
- 10"
- Если требуется сделать
десять определенных вещей, а я делаю
лишь две из них, то фокус меняется:
В его ухе, где обнаружится металлический
шар, сто'ит бросить его на дорогу перед
ними, так, чтобы лошадь
шла дальше, а мы ведомы ею. / Это тоже значит *позволить себе*.
- 20" Можно ли еще сказать
что-либо о структуре?
Да, она продолжает
все поддерживать, встречаясь с
трудностями лишь там, где
- 30"

- борьба за эту поддержку уже идет.
(Дотронуться до носа и ушей, щелкнуть языком)
 Боясь чего?
- 40" Любая бумага годится,
 чтобы рассматривать пятна на ее поверхности.
 Если обманным путем списать на второй
 лист то, что было дано на первом, то это
 выясняется.
- 50" Что?
- 33'00" Магнитная лента как нечто,
 представляющее общий интерес,
 может скоро отойти.
 Ходят слухи о машинах и картах.
 Однако двинемся в направлении непреднамеренности.
- 10" Структура – это как мост
 из ниоткуда
- 20" **(Облокотиться)**
 Если происходит нечто / в связи с чем-либо другим, / то рано
 или поздно все будет различным, /но в сущности ничего
 из неизменно важного / не произошло.
- 30" Я-то говорю, а современная
 музыка меняется. Изменяется, как жизнь.
 Если бы перестала изменяться – умерла бы.
 Вот почему случайность
 для меня входит в средства,
 составляющие мастерство. Это происходит
 в точке возможности.
- 40" **(Зевать)**
 Сейчас я в работе стараюсь
 обходиться без диаграмм.
 Я слежу теперь за многими медленными
 переходами, один из которых – темп, подобный потокам
 (с изменениями и без), пока различаешь
 их длину, как я раньше различал остающиеся
 проблемы. Каждый из нас обдумывает собственные
 мысли, собственные опыты, и каждый опыт
 изменяется и,
- 34'00" пока мы думаем (довести себя до такого

- смешения понятий,
 что думаешь, будто звук не является
 чем-то слышимым, а скорее видимым).
 Я счастлив всеми экспериментами,
 проведенными с препарированным роялем;
 хотя бы уже потому, что это мне показало,
 насколько сильно различаются между собой
 два рояля, а ведь музыка (так называемая)
 заставляет нас
 думать, будто
 один и другой рояль – одно и то же.
 Это неверно.
- 20" **(Поднести часы к микрофону)**
 30"
- Это выпало на монетах.
- 40"
 50"
- 35'00" Так случилось, что ряды чисел,
 лежащие в основе данного сочинения,
 приводят к 100х100, что дает
 10000. Это нравится сразу:
 Мир, 10000 вещей. Но в названии
 просто минуты и секунды. У меня к вам вопрос:
 Как вам осторожнее перейти
 к дуалистическим понятиям?
- АВ
 Так же как
- 10" поход отсюда в Египет, это простое путешествие, но
 более или менее сложная серия опытов или так же как
 некоторые китайские изображения написаны одним
 росчерком, а другие – двумя
 или несколькими или многими.
- 20" И не тем образом, который
 нужен нам для жизни. Например,
 некто сказал: Искусство приходит с высот. Там
 был общественный распорядок дня и часы для
 завтрака, но
- 30" однажды я увидел, например, кардинала
 и в тот же день
 услышал стук дятла. Также

- я встретил Майстера Экхарта.
Разумеется, Канзас. Аризона
интереснее.
- 40" Мне нечего оказать, и я говорю это,
и это – поэзия.
- 50" Не нужно более шагать по
бульжникам (гаммам, ступеням,
сериям), но можно продвинуться
в пространстве настолько,
36'00" чтобы увидеть конец
повального увлечения Бахом.
Один ученик сказал мне однажды:
То, что вы говорите о Бетховене, мне
понятно и думаю, что согласен
с вами, но у меня
к вам серьезный вопрос:
как вы чувствуете Баха?
- 10" Теперь
о структуре мы закончили.
- 20" Что две или более вещи происходят
одновременно.
Все возможности для их связи:
синхронность.
Например, поломка
- 30" означает движение по всем направлениям из центра
и время ясно
Нужно ли остановить и отремонтировать?
Это освещено. Иначе не было бы так легко.
Идет неверно.
- 40" А машины никогда не работают
синхронно, даже синхронные машины.
Если вам нужно сразу несколько
вещей, используйте одну как основу
и одну как двигатель.
- (Наклон, кашель)**
- 50" Быть и присутствовать?
Тавтология ли это? Только
если мы ею владеем, а поскольку не владеем,
то она свободна и мы тоже.

- Большинство знает
все о будущем и знает,
(Отрицательный жест рукой, звук поцелуя)
37'00" как оно неопределенно.
Звук есть звук.
Чтобы понять это, нужно положить
конец преподаванию музыки.
10" Наиболее живительная штука с магнитофонной
лентой следующая: делаем мы на
самом деле или нет, – все, что мы делаем,
говоря, что мы делаем, возникает под впечатлением
этого.
Ритм – не арифметика.
Итак, это неоконченное произведение:
20" пока что для 2-х пианистов, струнников, лектора.
Демаркационные линии – в порядке,
если они связаны с потенциалностью.
30" Следует ясно понять – в них ничего
нет. Звук не восполняет ничего: без этого
жизнь не продлилась бы и мгновения.
40" Было бы чистым заблуждением думать о том, что приятно
находиться где-нибудь еще. Сейчас мы здесь.
Постепенно для нас, тугодумов-
музыкантов становится ясно:
интерпретация означает,
что каждый из этих почтенных
движется во всех направлениях.
50" Проникать и проникаться независимо
от времени.
Затем
38'00" в области музыки будут
исследования, как это имеет место
в других областях. Вкладывая усилия
либо к ее счастью, либо к ее несчастью.
10" Проверяя картины:
Могут ли они поддерживать действие теней?
20" Я могу удовлетворяться на некоторое время от
одного до 64-х; здесь не скажешь, как

- 30" долго это продлится. Я могу вернуться к двум или:
- 40" Одного громкоговорителя недостаточно, как и двух или трех или четырех: с пяти, пожалуй, можно начать. Начинается с нашей невозможности понять, «что случайность, наоборот, должна тщательно контролироваться. Я думаю, можно найти верное направление, если применять таблицы, серии диаграмм».
- 50" Форма —
то, что интересует каждого, и, к счастью, она везде, где бы вы ни были, и нет места, где бы ее не было. Такова величайшая истина.
- 39'00" Вероятно, все будет происходить в одновременности: ничто не скроется за экраном, пока экран сам не выдвинется вперед. Делать надо вот что: собрать воедино способность реагировать и идти на разных скоростях. Следуя, конечно, главным заповедям христианской жизни. Я лично больше стремлюсь думать о том, чтоб успеть на поезд, чем о христианстве.
- 20" Настаивая на стимулировании активности, хотя без системы большого количества громкоговорителей все станет музыкой и покорится. Но, к счастью, есть фортепиано, и его всегда можно препарировать различными способами. Иначе оно станет инструментом. А это, как сказал Арто, — болезнь. Неизбежная. Без какой-либо идеи в основе.
- 30"

- 40" Главное, чтобы голова была настороже, но пуста. Вещи проходят, поднимаясь и исчезая. Понятие – ошибка, в таком случае в счет не идет. Вещи всегда проходят ошибочно.
- 50" **(Облокотиться)**
(3 раза свистнуть)
- 40'00" Мы склонны не замечать, но иногда происходит еще кое-что:
- 10" я медленно продвигаюсь в никуда, и разговор идет медленно; у нас чувство, что мы движемся в никуда; это удовольствие, которое будет продолжаться, если мы чем-либо раздражены.
- 20" Это объясняет, о чем он думает, говоря, что связан со всеми звуками, и таким образом может предсказать, что случится, даже несмотря на то, что он не написал определенных нот при комнатной температуре, как другие композиторы.
- 30" И еще я заметил кое-что о большинстве чужой музыки, – что же может увеличить заложенный в этой ситуации момент непреднамеренности:
Знаете, контроль должен быть лишь в одной точке и помещен так, чтобы не производить впечатления чего-то происходящего. Техника и в результате –
- 40" никакой техники вообще.
Ответом, конечно, служит время и, если есть хронометры, используйте их, либо вы оставите время и никогда к нему не возвратитесь. Сыграйте мою пьесу для колокольчиков. Не важно, услышу я или нет. Но пока кто-то этого не сделает – музыка будет на мертвой
- 50"

- точке.
Прежде, чем умру, хочу оставить последнюю волю, так как если вы захотите что-то предпринять, немного сентиментальности не помешает.
Я не имею ни малейшего представления о том, что в мире хорошо, но зато пассивно знаю, куда направить более благожелательное суждение в согласии с происходящим.
- 41'00"
- 10"
- Нахожу, что важно предпринимать множество шагов. Рассказывают историю об одном ирландском герое, которого ревнивая теща посылает на отдаленный остров.
- 20"
- Во всех случаях нужно избегать вдохновения, этим я хочу сказать: действуйте так, чтобы вдохновение не являлось альтернативой, а существовало всеобъемлюще. Тогда это уже театр, а музыка полностью удаляется в ту область искусства, которой она принадлежит. Молчание в искусстве не есть реальное молчание, и разница в континууме через взаимопроникновение. И это тоже.
- 30"
- (Зажечь спичку)**
(Поднять руку)
- Музыка – это когда по школьному испытывают вещи, чтобы посмотреть, что получится.
- 40"
- Упражнения. Делая ее более легкой, но не подлинной. Театр – единственная вещь, которая вплотную приближается к тому, что она есть.
- 50"
- Это значит для меня, знающего все больше и больше, не то, что такое звук, как я думаю, а

- 42'00" то, что он есть на самом деле, во всех своих акустических деталях, и, затем, позволяя звуку существовать путем изменений в изменяющейся звуковой среде.
- 10" Способ, с помощью которого это происходит, зависит от тесной связи множественности и пустоты. Разум не имеет в себе ничего, но все, кроме этого, занято, и в делании того, что должно быть сделано, нет мгновенной потери. Позднее, если вы желаете, вы можете прочесть о деянии и недеянии.
- 20" Повторяю: я этим больше не интересуюсь. Я интересуюсь асимметрией.
- 30" Чувствуя себя защитником слова «музыка», защищайте его и найдите другое слово для всего остального, что проникает через уши. Досаждать себе словами, шумами – пустая трата времени. То, что есть – это театр и мы в нем, и нам это нравится, в то время как мы это делаем.
- 40" Внимание!
- 50" Вот мы и достигли середины четвертой большой части нашей беседы.
- 43'00" 10" Такой вещи, как молчание, не существует.
- 20" Всегда случается что-то, производящее звук. Эта идея никому из слушающих не приходит в голову.
- 30" Это очень просто, но срочно и насущно Бог знает, будет или нет
- 40" следующее...
- 50" **(Кулаком по столу)**
- 44'00" Навсегда? Сейчас?
- 10" **(Высморгаться)**

- 20" Слушать или делать это
- во время звучания музыки – это все равно,
что слушать музыку, только проще.
- 30" То есть проще – для меня, потому что
это длится, происходит.
- (Кашлять)**
- Никаких ошибок.
И никакого интереса к тому, что же
дальше.
- 40" Живо идти вперед через «многие
опасные ситуации» (Случилось ли потом, что он
был открыт?)
- А с какой целью вы сочиняете музыку?
Я не имею дело с целями, я имею дело
со звуками. А это что за звуки?
- 50" Их я создаю спокойно, в те
минуты, когда хожу по лесу в поисках
грибов.
Они растут быстро сквозь мох и росу.

Перевод и комментарии Михаила Сапонова

Однажды Соня Секула¹²⁷ сказала: «Почему бы тебе не пойти со мной к Райсам? Они устраивают вечеринку». Я признался, что меня не приглашали. Соня ответила: «Все равно пойдем, они не будут возражать». Когда мы вошли, миссис Райс очень дружелюбно поприветствовала нас и предложила мне что-нибудь выпить. Я попросил рома. Она посоветовала: «К сожалению, в баре нет рома, но я схожу в погреб и принесу его». Мне было неловко ее беспокоить, но хозяйка настаивала. Пока она отсутствовала, я изучил бар и обнаружил там ирландские виски *Bushmills*, которые мне очень нравились. Я немного налил и начал пить. Когда миссис Райс принесла ром, я, разумеется, налил и его. Шло время, я пил ром, когда Райс видела меня, и ирландские виски, когда она не видела. Потом Соня сказала: «Пойдем домой, возьми одну бутылку виски, а я заберу свое пальто

127 Соня Секула (1918–1963) – швейцарская художница, представительница абстрактного экспрессионизма, с 1936 по 1955 год жившая и работавшая в США.

и встретимся внизу». «Лучше ты возьми бутылку виски, а я заберу твое пальто», – предложил я. «Хорошо», – согласилась она. Я пошел вниз, прихватив меховое пальто, а Соня быстро спустилась по лестнице с ирландским виски, и мы вышли на улицу, где шел снег. Я протянул ей пальто. Соня сказала: «Не надо, рядом машина. Просто брось его на заднее сиденье». Проехав несколько кварталов, она поняла, что это не ее пальто. Я удивился: «Как ты узнала?» «По запаху», – пояснила она. Мы выехали на Гранд Стрит и, поднимаясь по лестнице, допили виски. Все время мы болтали о том, что можно было бы продать пальто в каком-нибудь другом городе. Соня вспомнила, что знает одного скупщика в Сент-Луисе. Около полуночи я позвонил Райсам и попросил хозяина дома. «Пальто у меня», – признался я. Эту новость Райс воспринял с радостью: «Слава Богу!». Мы договорились о том, что я принесу пальто в его офис завтра утром. Оказавшись на месте, я объяснил, что произошло недоразумение. Прежде чем попрощаться, Райс прошептал: «Не беспокойтесь, никто никогда не узнает об этом». Я пошел к лифту. Он быстро спустился в холл и спросил: «А как же насчет пальто миссис Райс?» Я сказал, что ничего не знаю об этом: «Я не брал его».

Из Индии пришли две посылки – деревянные коробки с восточными специями и продуктами. Одна была предназначена для Дэвида Тюдора, другая – для меня. Открыв свои посылки, мы обнаружили, что все внутри смешалось. Выпали пробки из емкостей со специями. Порвались пластиковые пакеты с сушеной фасолью и пальмовым сахаром. Жестяные крышки соскочили с баночек с перцем чили. Все это перемешалось со стружкой, которой были набиты коробки, чтобы сохранить емкости в целостности. Я поставил свою коробку в угол и просто решил забыть о ней. А Дэвид Тюдор принялся за работу. Взяв чаши разных объемов, сита с отверстиями приблизительно 11 разных размеров, пару щипцов и маленький нож, он начал процесс, продлившийся около трех дней, по прошествии которых все специи были отделены друг от друга, каждый сорт фасоли и каждый кусок пальмового сахара был очищен от специй и вложенной стружки. После этого он обратился ко мне: «Если ты захочешь сделать то же самое со своей коробкой специй, дай мне знать. Я тебе помогу».

Одна из книг Судзуки завершается поэмой одного японского монаха, описывающего свое просветление. Заключительная строка поэмы гласит: «Теперь, когда я достиг просветления, я так же несчастен, каким и был всегда».

Майстера Экхарта при жизни несколько раз пытались отлучить от церкви. (В своих проповедях он говорил такие вещи, как «Боже, молю тебя, избавь меня от Бога».) Но ни один из судов против него не увенчался успехом, на каждом из них Экхарт блестяще защищал себя. Однако после его смерти нападки продолжались. Безмолвный Майстер Экхарт был отлучен от церкви.

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

В январе 1961 года, когда меня пригласили выступить на Вечерних курсах Института Пратта в Бруклине, мне сказали, что самые жгучие вопросы, которые волнуют студентов, таковы: «Куда мы идем?» и «Что мы делаем?» Эти вопросы я и выбрал в качестве тем своей лекции, а тексты написал, взяв за основу свое сочинение Cartridge Music.

Данные тексты были написаны как четыре лекции для одновременного прослушивания. Однако печатать четыре строчки разными шрифтами одновременно – то есть накладывать одну на другую – дело непривлекательное. Представленное здесь изложение имеет целью сделать текст удобочитаемым – выгода сомнительная, ибо я хотел сказать, что наши впечатления, тем более получаемые одновременно, выходят за пределы нашего понимания. Часть этой лекции – в иной типографской аранжировке – напечатана в парижском издательстве Ring des Arts летом 1961 года. Вся лекция

КУДА МЫ ИДЕМ? И ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ?

выпущена издательством С. F. Peters, Нью-Йорк, в виде четырех односторонних магнитофонных записей (79 1/2 дюймов в секунду, сорок пять минут каждая). Ниже приводится ряд указаний к четырем самостоятельным лекциям, которыми можно воспользоваться целиком или частично – по горизонтали и по вертикали. Напечатанное изложение необязательно соответствует исполнению. Двадцать пять строк могут быть прочитаны за 1 минуту, 1 1/4 минуты, 1 1/2 минуты, отчего продолжительность лекций соответственно составит примерно 37, 47, 57 минут. Можно использовать и любую другую скорость речи.

Произведение предназначено для исполнения одним лектором. Он может читать любую из лекций «живьем». Чтение перед публикой может быть наложено на магнитофонные записи лекций. Можно записать все лекции целиком, и тогда они прозвучат в отсутствие лектора. Можно менять громкость: для этого используйте партитуру моего сочинения WBAI (также выпущенную издательством С. F. Peters).

Как-то раз я вез Кэролин и Эрла Брауна за город на машине. Мы заговорили об утверждении Кумарасвами¹²⁸ относительно того, что традиционная задача художника – это подражание природе в ее образе действий. Это навело меня на мысль, что искусство меняется, поскольку меняется наука – то есть благодаря изменениям в науке художники начинают по-другому представлять себе то, как работают силы природы.

Недавно ко мне заглянул один член общества Phi Beta Кappa и сказал: «Вы полагаете, что искусство идет вслед за наукой, а вот Блейк¹²⁹ считал, что искусство опережает науку».

Как раз об этом и идет речь ниже: управляет ли человек природой или – как неотъемлемая ее часть – живет с ней в ладу? Если уж говорить начистоту, то позвольте заметить, что природу я считаю гораздо более интересной, чем любые людские способы контроля над ней. Это не значит, что я не люблю человечество. По-моему, люди просто замечательны – я думаю так потому, что бывают случаи, когда люди меняют свои мнения. (Я имею в виду отдельных людей и себя самого.) Наше прошлое – не все, а лишь некоторые его периоды – заставляет нас думать, что мы стоим у руля. При всем уважении к природе. И что если это не так, то жизнь лишена смысла. Ну что ж, величие человеческого разума состоит в его способности все переворачивать с ног на голову и видеть в бессмысленности высший смысл. Поэтому я сочинил лекцию, в ходе

128 Ананда Кумарасвами (1877–1947) – эзотерик, метафизик, специалист по индийской философии и искусству. Внес большой вклад в знакомство Запада с индийской и буддийской культурой.

129 Уильям Блейк (1757–1827) – английский поэт и художник.

которой, при всем старании, нелегко уловить смысл, хотя ясность всегда является для меня чем-то неуловимым. Я позволил себе поступить так не из презрения к присутствующим. Это я сделал из уважения к тому, каким образом, в моем понимании, работают силы природы. Такая точка зрения делает нас всех равными – даже если среди нас есть неудачники: хромые, слепые, бестолковые, шизофреники или живущие в нищете. Это нам и нужно. Так признаем же, что мы вместе присутствуем в первозданном хаосе.

Если мы намереваемся каталогизировать предметы

-
-
-

сегодня, мы, пожалуй, рискуем

-
-
-

запутаться в бесчисленных перекрестных

-
-
-

ссылках. Неужели

Те из нас, кто не согласен, всюду бывают

-
-

менее эффективно было бы начать всё вместе. Нить, что бросил Дюшан.

-
-

наоборот, как в скромном

Он снял квартиру, но не мог за нее

-
-

букинистическом магазине?

платить. Они плясали на бетонном полу.

-
-

•
•
Свечи на концерте при свечах
•

•
Однажды в канун Нового года я получил слишком электрические. Настоящие сочли
•

•
много приглашений. Я решил опасными. Электрические
•

•
пойти на все вечеринки, в конце – пока не считаются
•

•
на самую интересную. Я опасными – и это несмотря на
•

•
пораньше пришел на ту, что кондиционирование воздуха. Будь у меня
•

•
обещала быть скучной. Остался там возможность открывать свои окна,
•

•
на весь вечер – так и не попал на остальные. думаю, я делал бы это часто, без всякой причины.
•

•
•

Я написал бы раньше, но

•

•

•

я взял в руки книгу и

•

•

•

не мог положить ее на место. Она совершенно

•

•

•

очаровательна. Хочу написать автору.

Как мы можем туда лететь, если

•

•

•

не имеем ни малейшего представления о том,

•

•

•

что найдем, когда

•

•

•

туда доберемся? К тому же мы не

•

Три птицы поют, и звонит телефон. Разве

•

умеем совершать посадку и

•
это имеет отношение к тому, куда мы идем? Разве

•
не имеем возможности

•
это указывает нам направление: в

•
провести предварительные испытания. Быть может, мы

•
окно и дальше по коридору?

•
провалимся в огромную, с милую

•
Я беру меч и отрубая себе

•
высотой, кучу пыли. Что тогда?

•
голову, и она катится туда, куда мы

•
•

•
идем. Вопрос таков: Они не

•
•

•
шутят, когда пишут «Вход воспрещен»?

•
•

•
•

•
•

•
В некотором смысле мы ударяемся в крайности.

•
•

Хотите знать, что мы делаем?

Вот что мы делаем. В сущности

•
•

Мы нарушаем правила, даже свои

нам никуда не нужно идти, чтобы это

•
•

собственные. А как мы это делаем?

осуществить. Мы склонны стремиться

•
•

Оставляя много места для X-величин.

к тому, что считаем пределом,

Дом был построен так хорошо, что,

•
•

*лишь для того чтобы понять, какими жалкими были
хотя он сгорел, он сгорел*

Идя некоторое

•
•

наши амбиции. Усвоим ли мы когда-нибудь,

не дотла. Пожар опустошил его.

время, становимся ли мы мягче? (Кое-кто говорил,

•
что этому нет конца? Что тогда
Мы намерены использовать научный подход не реже,
 что становимся.) Смягчиться – значит раз-

•
есть крайность? Очень низкие звуки,
а чаще. Мы
 мякнуть. Предоставленные сами себе, если

•
крайне низкие, почти недостижимы
не учитываем вероятность в науке.
 не слышно птиц, мы разлагаемся.

Мы помещаем искусство в музей, удаляя его
для нас, однако мы к ним стремимся
Я благодарю вас или того, кто
 Конечно, наше кондиционирование воздуха

из нашей жизни. Мы приносим машины
и не достигаем их. Мы считаем
открывает и закрывает дверь? В те дни, когда
 таково, что, ухитрись мы

домой, и они живут у нас. Теперь, когда
их слишком тихими. Мы хотим, чтобы они были
никто не отвечает, мы перестаем звонить. Мы
 умирать под его воздействием, мы бы

машины, так сказать, пришли
крайне громкими. Если вы объявите,
уходим, а потом возвращаемся, уходим и
 не разлагались: мы становились бы совершенно сухими.

к нам навеки поселиться, мы должны находить
что сейчас раздастся низкий
возвращаемся вновь. В конце концов мы
 Но так как окна не

способы их развлекать. Если не найдем,
и громкий звук, думаю,
уйдем и больше не вернемся.
открываются, нас вряд

они взорвутся, а что до ухода, то мы
довольно многие из нас

•
ли унесет ветром. В душе я всегда

уходим наружу. Мы только сейчас обратили внимание на луну,
будут стремиться его услышать. А как насчет

•
был за кремацию,

или она была всегда? Уходя, мы
крайне высокого громкого звука? Слушайте!

•
но теперь вижу причину для погребения:

направляемся не только на луну, но и в открытый
Подступает тревога. Некоторые из нас останутся

•
земля избавляет воздух от влияния губительных факторов.

космос. Жилище – это дискретные точки. Космос – это
и скажут: «Расскажите мне об этом».
Дом построен вокруг большой

•

бесконечное поле деятельности без границ. Мы
Как только человек что-то сделал,
дымовой трубы, такой большой, что в ясный

•

оставляем машины дома играть
он перестает нести ответственность за это.
день, когда дымоход открыт, солнце

•

в старые игры: «отношения», «прибавление» и
Ее несет кто-то другой. Конечно,
освещает очаг. Мы вбили себе

•

«чья возьмет». (Мы уходим.) Один подросток –
он снова мог бы взвалить ее на себя, но что
в голову, что существование – существование

•

которому подали заварной крем, превратившийся в сыворотку, - сказал: «Моя
он стал бы делать? Я спросил трех девочек,
звука, к примеру, - это пространственный
Вначале, когда мы уходим, кажется,

мама тоже делает заварной крем, но она
что они возьмут с собой
феномен, не ограниченный
что каждый идет своим путем,

не добавляет в него воды». Предположим
на Карибское море. Третья хотела
известными – общепризнанными –
что нам нечего больше сказать

раз и навсегда, что линии,
взять несколько рыбок и
дискретными точками данного поля, а способный
друг другу, и мы оставляем позади,

которые мы проводим, не являются прямыми.
птицу, чего сделать не может, поскольку
возникать в любой точке поля.
в частности, известные нам способы

•

их на то время, что она и ее семья
Это приводит к изменению нашего образа мыслей.
общения. Потом

•
будут в отъезде, приютили друзья. Я
•
всё это перестанет нас волновать.

•
указал на это: «Раз ты не можешь
•
Мы станем одной счастливой анархической семьей.

•
взять птицу и рыбок, что
•
Дольше оставаться нельзя: мы
•
же ты возьмешь? Твои сестры
•
должны уходить немедленно. Хотя у него
•
уже сказали, что они возьмут».

•
необычайно тонкий слух, и к тому же он квакер,
•
•
Ответа не последовало. Вскоре,
•
он порекомендовал ресторан с банальной музыкой.

•
хотя и после сестер, она убежала на-
•
•
•
верх спать. «Укрой меня одеялом».

•
•

•
•
Она ездит быстро; ее жизнь короче.

•
Всё готово к завтрашнему утру.

•
Надо не забыть погасить свет.

•
•

•
•
•
•

•
•
•
•

•
•
•
•

•
•

Маленькие телефоны для тех, кто рядом с

•

•
•

центральным телефоном, и большие телефоны

•

.
.
для тех, кто дальше, что соответствует

.

.

.

так называемому закону природы.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.

.
Если существует столько же путей, сколько

.

.

.

направлений взгляда, то должно быть

.

.

КУДА МЫ ИДЕМ? И ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ?

•
по меньшей мере три пути для ухода – не

•
•

•
столько направлений, сколько мест. Вот

•
•

•
вам пример: Если я дойду

•
•

•
туда и остановлюсь, не могу ли я

•
•

Вся беда Денвера – его прошлое.
отклониться немного влево? Пока я

•
•

В Сан-Франциско раньше была та же
иду, направление меняется. Это не

•
•

проблема. Но как мы узнаем,
поддается измерению. Но это движение

•
•

куда идти, если нам абсолютно
в определенном направлении. Некто отправился на юг,

•
•

все равно, куда мы
а когда я проверил, он направлялся на

•
•

идем? Проблема несущественна: Вы
север. А может, я переправился через реку в том
«Яичный порошок довольно полезен для меня».

•

либо остаетесь на месте до тех пор, пока не получите
месте, где вода текла в обе
Это не кондиционирование воздуха; это

•

приглашение, либо сами отправляете
стороны. Вам говорят, как быстро, и никак
лучистое отопление в потолке: из-за него

•

себе приглашение, написанное таким
нельзя возразить. Темп пропадает,
мне кажется, что на крыше кто-то есть.

•

образом, что невозможно понять,
но появляется вновь. Вы могли бы добавить:
Они играли в игру, в которой она
В настоящее время, видимо,

когда вы его написали, что вы
Нам не было смысла идти.
была солнцем. Один мужчина был
разумнее не идти. Такая погода

писали и куда вам следует

•

землей, а другой – луной: такая
годится не для взрослых дел

по нему идти. Есть и другие пути.

•
хореография. Так что же нам делать?
(и укрепления национальной

•
•
•
экономики), а для детских

•
•
•
игр. Даже если мы поймем,

Я выхожу в коридор, ожидая

•
•
что должны идти,

кого-то увидеть. Оказывается, это был не
Помните историю о том, как он

•
вполне вероятно, что мы не сможем.

человек: это была машина. Я
повесил свои башмаки так высоко, что сам
Хотим мы того или нет, мы

•
безумен, как маньяк: я приглашен на
не мог дотянуться, и вместо того, чтобы пытаться
застрахованы. И мы считаем, что это

•
ужин. Я все время твержу себе: Прежде чем
их достать и надеть,
хорошо. Главное – иметь не

•

идти спать, не забудь закрыть
он просто продолжал делать то, что
один полис, а много, и тогда

.

дверь ванной; иначе тебе
делал, и не выходил из дома? Как
есть вероятность, что в главной

.

просто придется встать и закрыть ее
я слышал, есть понятия, которые
конторе возникнет путаница. (Такое бывает.)

.

позже. Мы бездумно ходим туда, где
мы еще не усвоили просто по-
Скоро мы поймем, что наш

.

еще никогда не бывали. Уходя из
тому, что еще не владеем языком, необходимым,
аналитический метод подхода

.

дома, порой плутая, мы кружным
чтобы их усвоить. Но даже в нашем
к материалу, с которым мы работаем

.

путем снова приходим домой. Мы удивляемся:
родном языке, похоже, есть
(я имею в виду звук), некогда столь

.

всё изменилось. Неужели почва
понятия, которые ограничены
полезный, уступает место
То, что мы делаем, не очень отличается от

ушла у нас из-под ног? В тот день в
системой, каждое – отдельной,
каким-то другим способом, каким-то другим
 того, что мы делали раньше. То есть: обычно

в лесу, когда я взял компас, я
а это значит, что наверняка будут
полезным способом. Он был неудобен, поэтому мы
 у нас появлялась идея, мы осуществляли ее, а

несомненно заблудился. Два года
случаи, когда разум-
волей-неволей проявляли некоторую небрежность.
 потом кто-то другой должен был делать примерно

спустя, когда я выбрасывал его,
нее сказать «да», и другие случаи,
(Каковая была не лишена своих весьма забавных
 то, что ему велели.

мальчик, которому я отдал большой
когда нелепо произносить
эффектов, коих мы в бесчувствии своем
 Теперь у нас появляется идея, и мы преподносим

барабан, спросил, можно ли ему взять и
то же самое слово. Идеи обретают форму
не замечали.) Из-за давнишней
 ее таким образом, что ею может

компас. Первое, что она сказала,
некоей материальной действительности,
путаницы во внимание принимаются результаты,
 воспользоваться тот, кто собирается

было: «Все в замешательстве; нет
но по существу они неосязаемы.
а не действия (единственный выход –
 ее осуществить. Однажды кто-то поднял

ни одного человека, не пребывающего в замешательстве».

*Мой вопрос таков: Зачем мы, так
гнуть свою линию: ведь действуете вы).*

вопрос: чья это заслуга? Слушатель,

Да и было ли это первым, что она сказала?

сказать, лишаем их свободы? Ведь

•
отвечая, ставит это в заслугу

•
они наилучшим образом готовы к тому, чтобы,

•
себе. Вся публика уже

•
можно сказать, возникнуть в
Люди всегда хотят знать, что
стала активной, и при этом гарантирована ее так

•
самых неожиданных местах и исчезать оттуда?
мы делаем, и меньше всего мы
называемая личная безопасность.

•
Без подготовки, например, мы не можем
хотим держать это в тайне. Но
У композитора тоже есть уши.

•
делать больше одного дела сразу. Но когда-то
по правде говоря, мы не знаем, что

•
•
мы восхищались теми артистами
мы делаем, и именно поэтому нам

•

•
*варьете, которые делали несколько
удается делать это ярко.*

•
•
*одновременно. К их трем, допустим,
Я, конечно, полагаю, что то, чем мы*

•
*мы могли бы добавить наше одно. Но в
занимаемся, - это изучение некоего поля деятельности, что это*

•
•
*цирке с тремя аренами, хоть
поле безгранично, без*

•
*и сидя высоко, я, помню,
качественных разграничений, но с*

•
•
*не мог смотреть даже на две арены
многочисленными различиями,*

•
•
*сразу. Я все время что-то упустил или
что в нашем занятии осознание*

•
•
*думал, что упустил
сменило рассудительность –*

•
*каю. С другой стороны, если
я верю во все это и потому*
Движение было не только возможно.

•
*мое занятие – выкапывать
немею, ибо нечего*
Оно было весьма интенсивным. По

•
*свиной арахис, то иногда я действительно
сказать. Ведь если я скажу, что я*
обе стороны улиц – с дву-

•
*могу поддерживать разговор, следить за изменениями
особенно активен при*
сторонним движением – двигались вереницы

•
*температуры, считать вполне
усилении негромких звуков*
транспорта, разумеется,

•
*естественным обнаружение звездочиков,
и работе с вокалом, вы*
медленно, однако в конце концов, как

•
растущих под
при этом не узнаете, что делают
предполагалось, добираясь туда, куда направлялись.

•
землей, хотя я прекрасно
остальные (а они – тоже «мы»). Можно ли,
Люди также шли пешком, и

**Это очень странно. Я помню звукозаписывающие
знаю, что в книгах ниче-
в таком случае, сказать, что
очень много народу было на**

**аппараты с циферблатами и муфтами.
го об этом не сказано. Быть может, появись
все мы разбрелись по разным углам,
концерте при свечах. Не потому ли это,**

**Потом появились кнопки. Ныне
вдруг настоящий живой при-
и каждый занят своим делом?
что такова традиция? Наверняка**

**мне кажется, что скоро у нас
зрак, я счел бы
Нет. Уместнее говорить
так и есть: дама**

**опять будут циферблаты. Нам крайне
его абсолютно ничем не примечательным.
о самом поле, таком,
по другую сторону от той, что сидела рядом со мной,**

**необходимо, когда дело касается
Является ли это результатом сосредоточенности?
какое оно есть, о поле, позволяющем нам
шепотом сказала моей соседке, что**

**машины, иметь возможность двигаться с любой скоростью.
Если у меня, сказала она, есть только
всем делать одно и то же
программу этого года она**

**.
нить, то я могу взять всё
по-разному. А об этом
оценивает не совсем так высоко,**

•
остальное – как бы ухватившись.
поле ничего нельзя сказать. И
как прошлогоднюю. А

•
Мы также поговорили о смертности
все же ваш покорный слуга продолжает говорить, чтобы
когда они пришли впервые, они

•
птиц в связи с современной архитектурой.
разъяснить этот вопрос. Судзуки Дайсэцу
сели не так, как я

Вместо того чтобы жить и учиться, разве не

•
частенько посмеивался: однажды
только что описал, а наоборот:

живем мы, постепенно сознавая, что ничему не учимся?

•
это было, когда он говорил
та, что стала потом

Например: Когда я переехал за

•
о свойстве быть необъяснимым,
моей соседкой, сначала

город, не успел я неожиданно для себя
У них странные правила для
подчеркнув, что он
села по другую сторону от моей соседки.

страстно полюбить бродить
пешеходов. При красном
приехал из Японии с намере-
Она шепотом одобрила

по лесу, как лето
свете загорается лампа дневного света, и
нием дать точное определение этого
 венки и гирлянды из зеленых ветвей,

сменилось осенью, а та –
тогда люди идут куда
свойства, то есть свойства быть неясным.
 которые украшали часовню

морозной зимой. Я навел кое-какие
вздумается, переходя дорогу на перекрестке
(Само собой, я передаю это не теми словами,
 наряду с электрическими лампочками и

справки и в конце концов добрался до
даже по диагонали. Я начинаю думать, что
которые употребил он.) Мы
 электрическими свечами. Она считала, что они

муниципальной канцелярии, где
лучше ходить, не
больше не берем отпуска. А
 красивее, чем в прошлом году.

заполнил бланки, в результате чего
обращая внимания на знаки.
если в силу особых обстоятельств мы
 Нынче люди уже очень редко

получил разрешение на охоту
Такое впечатление, будто мы смотрели
вынуждены уйти в отпуск, мы
 стекаются толпами на публичные мероприятия.

и рыбную ловлю. Затем я купил некие
на всё чужими глазами. Я хочу сказать, что
берем то, что мы делаем, с собой.
 Разумеется, если вы соблюдаете при

хитроумные приспособления для ловли рыбы

путь, которым мы движемся, изменя-

Убежать, в сущности, невозможно.

этом традиции, они по-прежнему валят

на покрытом льдом водоеме.

ет природу нашего зрения. А наиболее кардиналь-

•

толпой, если позволяет погода.

Одевшись как можно теплее,

ные перемены происходят с теми

•

Мне слегка подействовало на нервы

я приехал на озеро, прорубил

вещами, которые мы считали давно

•

включение электрических лампочек, которые

лунки во льду, закрепил крючки

знакомыми. После первой поездки, когда

•

вдруг произвели впечатление солнечного

и лески и стал ждать, когда

кошку привезли в тот

•

света, струящегося сквозь

появятся красные флажки,

городок близ Бостона (потому что они

•

витражи высоко над

сигнализирующие об успехе. Я услышал

уезжали), она заболела; они ее выходили.

•

хором и оркестром. Я мельком взглянул

звуки, которые разносятся по
После второй поездки кошка умерла.

•
на стены часовни. Там

льду, когда сильно морозит; я

•
•
окна не были иллюминированы.

изумился. Потом – я еще был на

•
•
Традиция сосредоточивать внимание

льду – заходящее солнце раскрасило

•
•
публики соблюдалась. Одни

и лед, и небо. Я был

•
•
электрические свечи были белыми, а

поражен. Помню, мне показалось,

•
•
другие коричневато-желтыми, как фонари на шоссе.

что я съежился. Едва

•
•
•

не замерзнув, я собрал все

•
•
•

свои манатки, без рыбы. Я мысленно

.

То, что мы делаем, мы делаем бесцельно.

.

пообещал себе больше ни разу не заниматься подледным

.

Дело лишь в побуждении –

.

ловом без бутылки коньяка.

.

со стороны

.

С другой стороны, есть определенные

.

или внутреннем. Вот мы и делаем те или иные вещи.

.

вещи, которым учат меня (и я действительно хочу

Позавчера, во второй

.

.

им научиться); например: если

половине дня, я заметил, что

.

.

я запомню, что надо не просто дотронуться

у меня кончаются спички.

.

.

до дерева, а потереть о него

Я пошарил по карманам, под

.

.

КУДА МЫ ИДЕМ? И ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ?

руку, прежде чем касаться металла, то
бумагами на столах и в конце концов

-
-

меня не ударит током. Раньше я
одну спичку нашел. Закурив

-
-

думал, что если буду поднимать
сигарету, я решил

-

Мы не очень долго занимаемся

ноги, идя
не гасить ее, даже если

-

каким-нибудь одним делом. Мы постоянно

по ковру, или даже
не буду курить. Удрученный

-

бросаем одно дело и беремся

скакать по комнате на одной ноге,
этим обязательством, я спу-

-

за другое. Мы, можно

прежде чем повернуть ручку двери или
стился на кухню, ничего

-

сказать, сосредоточены внутри и идиоты с виду.

включить свет, то меня
не нашел, но взял случайно

-
-

не ударит током. Это
попавшуюся мне на глаза

•
•

не помогает. А вот трение о дерево
статью человека, чья комната

•
•

помогает. Суть
в другом конце коридора. Я прочел ее,

•
•

дела вот в чем: не забуду ли я,
приготовил ужин, снова взялся за работу,

•
•

что надо заранее потереть дерево, и даже
и несмотря на всё это, ухитрился

•
•

если не забуду, просто на тот случай, если я когда-нибудь
закурить другую сигарету до

•
•

окажусь в таком месте,
того как погасла та, что горела.

•
•

где нет дерева, которое можно
Я решил пойти в кино,

•
•

**потереть, не следует ли мне просто
чтобы купить спички.**

-
-

**принять решение всегда и всюду, куда
Однако в машине я нашел**

-
-

**бы я ни направлялся, носить
несколько частично использованных книжечек с картонными спичками**

-
-

**с собой деревяшку?
и поехал в кино просто так.**

-
-

**Хотя мы говорим о движении,
На другой день зашла**

-
-

**я замечаю, что мы проводим много
секретарша и попросила**

-
-

**времени в ожидании; то есть я жду.
спичку. У меня еще оставалось несколько штук**

-
-

**И когда я рассказываю об этом другим,
из тех, что я нашел в**

-

Он все время боялся

они говорят, что тоже ждут.
машине. Я понял, что положение

•
лишиться рассудка. Его не

•
становится щекотливым. Я вышел, причем

•
страшил рак, от которого он погиб.

•
с единственной целью – купить
Он создал две школы и от обеих

•
•
спичек. Вернулся я с
отрекся. Это отчасти правда. Мы

•
Беседуя о смерти, мы
артишоком, бататом, луковицей,
не просто уходим: нас уносит.

•
рассмеялись. Была даже одна
в которой не было надобности (так как одна у меня уже
И как только ей удалось внушить мне,

•
попытка самоубийства. Что вы
была), тремя лаймами, двумя плодами хур-
что ее эмоциональная неустойчивость не требует моего

•
должны прочесть: статью
мы, шестью банками эля, коробкой
вмешательства? Настало Рождество, и скоро

или рекламные объявления?

*клюквы и апельсином, яйцами,
мы будем заполнять налоговую декларацию.*

•

Я чувствовал себя таким несчастным, что

молоком и сливками, и к счастью,

•

•

уснул, хотя совсем недавно

я не забыл про спички. В тот

•

•

встал. Я решил

вечер упоминалась возможность

•

•

всё отменить. Вместо этого

прикуривания от

•

•

я отправился побродить по лесу и

электроплитки – процедуры,

•

•

пришел в себя. Уходя в неведомое,

с которой я полностью освоился.

Помните семена? Ну, а сегодня

•

мы не видим смысла в рассуждении

Совершенно ясно, что мы уже

были круглые резинки (не летавшие

•

о ценностях. Мы лишь делаемся жадными:

*изменили наше направление, но
по воздуху, а разбросанные по*
Есть такие, кто, отойдя не очень далеко,

хотим всё больше и больше, пока

*не совсем ясно, когда мы
тротуару). Было бы гораздо*
больше не может ступить ни шагу. А ведь

еще есть время. Мы снова переходим

*это сделали. Может, в 1913 году, когда
проще, если бы мы выражали*
очень интересно двигаться

к вопросу полезности науки

Дюшан сочинил свое музыкальное произведение?
себя. В таком случае для понимания
и в то же время оставаться на месте:

(я не имею в виду вероятность) (я имею в виду

*А поскольку он ничего нам не сказал, откуда
того, что мы делаем, вам*
разумеется, не в материальном

возможность видеть вещи такими, какие они есть в

*нам было знать? Где то, что мы
понадобилась бы только*
мире, а в мире искусства.

их состоянии хаоса). Так вот, если

делаем – в воздухе или на земле?
большая коллекция городских адресных книг.

Эти люди хотят как-то

бы вы сочиняли песню, вы

Когда прекратилось соперничество?

•

сохранять традиции и

писали бы музыку или писали

Если вспомнить, раньше всё это, похоже,

•

тем не менее торопятся их совершенствовать. Как проект это

бы для определенного певца? «Не могу даже

делалось так же, как мы

•

становится чем-то

попробовать, - сказала она, - я не умею свистеть».

делаем это сейчас. Даже старые мосты.

•

сверхчеловеческим. Остальных традиции

•

•

•

мало волнуют, но они все равно их придерживаются.

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•

•
обещали, и тогда в силу не зависящих

•
•

•
от нас обстоятельств приезжаем раньше времени. Мы

•
•

•
тогда полагаем, что возвращение будет

•
•

•
таким же, и это правда. Они вместе

•
Почему я не привез ботинки? У

•
ехали на автомобиле в

•
меня есть несколько пар, но я все

•
Оксфорд. Мы делаем необыкновенное

•
оставил на месте. Я мог бы сказать,

•
дело: несмотря на то, что мы производим впечатление

•
что знал, куда

•
идиотов, мы выясняем многие вопросы.

•
еду, но не знал, что

•
И репу, и батат,
•
увиджу, когда туда доберусь.

•
похоже, бросили гнить.
•
Я бы привез какие-нибудь ботинки,

Одна из характерных черт нашего
Поэтому я взял немного того и другого без

•
если бы считал, что есть возможность

ухода – то, что мы все идем
спроса. Оказалось, мне следовало бы

•
ходить по грибы. Я ведь

в разные стороны. Это
спросить, можно или нет взять

•
привез корзинку, в которую я часто

потому, что места в избытке.
репу. Никто нас об этом

•
бросаю ботинки, но на сей раз

Мы не привязаны к одному пути
не просит: мы неизбежно уходим.

•
мои ботинки остались на месте; и

и потому не должны идти

•
•
все же они могли бы мне

по чьим-то стопам, хотя

-
-

пригодиться. Зачастую возникает противоположная

нас учили именно этому. Мы

-
-

ситуация: мы со своим творчеством оказываемся

можем идти куда угодно, а если

-
-

в таком положении, когда мы

не можем, мы сосредоточиваемся на поисках

-
-

нуждаемся в том, чего

способа попасть именно туда

-
-

у нас никогда не было и о

(если знаем, где это находится).

-
-

существовании чего мы не имеем

Еще так много надо сделать, и

-
-

ни малейшего представления. Тогда мы

напрасная трата времени – бегать вокруг

-
-

идем в магазин, где могут

дома, сочиняя двенадцатитоновую

-
-

быть подобные вещи, и к своему

музыку. И это единственный музыкальный

-
-

удивлению обнаруживаем,

путь, если кто-то нынче намерен

-

Мы безрассудно идем туда, куда и ангелы боятся

что этот инструмент только что изобрели и он имеется в наличии.

идти в том же направлении,

-

ступить (это не значит, что

Примерно это

в котором идут другие. Этим и занимался Шёнберг.

-

мы не трепещем), и в своем

и произошло в области музыки

-
-

безрассудстве мы налаживаем связи

одиннадцать или двенадцать лет назад.

-
-

там, где была обособленность.

И это сопутствующее движение

-
-

Мы берем вещи, соединенные друг с другом,

заставляет нас порой утверждать, что

•
•

и разъединяем их. Мы удаляем
идеи носятся в воздухе. Или

•
•

клей, но наводим незримые мосты.
что всё творит Господь, или нечто

•
•

Ибо область эта не является областью
подобное. Чем реже мы

Если бы музыканта поставили перед выбором между

•

музыки, и признание получают
полагаемся на свое движение, тем чаще

смертью, глухотой и слепотой,

•

не только звуки, которые
сей таинственный поток даров

что бы он выбрал?

•

считались никуда не годными, неприятными
окружает нас или попадаетеся нам на

Смерть неизбежна, не причиняет

•

и неправильными. Это область
пути. Итак, допустим, что мы,

боли, и время показывает, что она идет на пользу

•

человеческого восприятия, и
как правило, активны, но не заняты

•

музыке. Слепота, безу-

.

признание в конечном счете

конкретным делом, зато можем бесцельно

словно, обострила бы его

*Предположим, я принял два приглашения, причем
получает сам человек – за то, что непости-
использовать всё, что попадается нам на пути.*

слух. Глухота... ну что ж...

*оба на одно и то же время. При определенных
жимым образом временно присутствует при*

.

Бетховен. Озеро, вышедшее из берегов.

*обстоятельствах я мог бы, так сказать, ускориться и
этом нескончаемом событии.*

.

Там, где мы живем, раньше был городок.

принять оба, проведя меньше времени в

.

.

Когда людям, которые там жили,

каждом месте. При иных обстоятельствах было бы

.

.

велели уехать, потому что

физически невозможно пойти в оба места, и тогда

.

.

вода прибывала, они –

пришлось бы делать выбор.

Стоит ли мне махнуть рукой на грибы и

.

большинство – послушно уехали. А некоторые
Одно обязательство в таком случае не выполняется, и всё
изучать деревья? Конечно. Они
Мы склонны думать, что

настаивали на том, чтобы остаться, и
проходит гладко. Каким образом, однако,
явно гармонируют друг с другом, и это
дела делаются лучше, когда они

их пришлось снимать с крыш
мы вновь обретаем чувство долга? Я несколько раз
слегка тревожит. Что за твердая решимость
делаются в первый раз. Что, к

собственных домов полицейским
обещал ей привезти гри-
заставила мои мысли двигаться назад и
примеру, когда мы продолжаем делать

на лодках. На северном
бы; почему же я их так и не привез?
вперед по одной колее? Мы делаем
одно и то же, результат становится не лучше,

берегу этого озера кое-где
•
выбор только тогда, когда это абсолютно
а хуже. Примерами этого

рос виноград, не дикий,
•
необходимо. Если у нас есть
ухудшения в процессе движения

но разросшийся буйно, отлично подходивший для
•
дело, мы не сомневаемся в том, стоит ли
служат очень многие исторические события.

джема. Однажды я приготовил на

•

его делать, мы просто делаем его.

Тем не менее, когда наши глаза

удивление вкусный виноградный джем

•

Причина, по которой мы так охотно

привыкают к темноте, мы видим, что

из этого винограда. На следующий год

•

теряем время, состоит в том, что наши представления о

в общем-то всё не так уж плохо.

я собрал еще больше винограда,

•

полезности были весьма ограничены.

Мы любим слушать рассказы о ночных

хотя инспектор сказал

•

Когда человек, занятый тяжелой,

кошмарах, но нам кажется, что,

мне, что это нарушение

•

нудной работой, говорит нам, что мы можем

делая то, что мы делаем, мы

правил. Как бы то ни было, во время стряпни

•

чего-то не делать, у нас складывается

движемся вперед при свете солнца. Он сказал,

я о чем-то задумался,

Мы никуда не идем, если у нас нет альтер-

впечатление, что именно это и может

когда я объяснил, что раньше

и джем подгорел –
нативы. Это были люди неподходящего возраста и к тому же связанные родством.
нас заинтересовать. Мы учимся отвлекаться
мне приходилось содержать дом и письменный

не тогда, когда в нем был сахар,
Доктор, который наложил повязку, разделал тушу
от нашей работы. Само собой, если
стол в порядке и что каждый

а раньше, когда я
олень. Это был вымысел? Та
у нас слишком много дел,
день я первым делом аккуратно

выжимал сок. Ныне,
телеграмма пришла, но никогда не уходила.
учеба прерывается, и мы стараемся сначала
переписывал начисто всю

конечно, всю лозу уже вырубил.
Под фотографией на первой полосе нет подписи.
всё сделать, а если
вчерашнюю работу –

Там сооружают автостоянку
.
не получается, тогда, в крайнем случае,
он сказал: «Именно так я работаю

и пляж с купальней,
Он рассказал мне о семенах, которые кружатся в воздухе,
мы выбираем – не столько то, что
сейчас». А я широким

где смогут одновременно купаться две
и показал одно; по-моему, он
будем делать, сколько, к сожалению, то, чего
жестом обвел

тысячи человек. Мы не
сказал, что это семена тюльпанного дерева –
делать не будем. Но этот выбор
комнату, как бы предлагая охватить

определяем то, куда мы идем, исходя
и на ветру, сказал он, они перемещаются на большие
не делается на любом основании, как
взглядом хаос, который там

из того, куда нам хочется идти. Нам всюду
расстояния. Я только что выглянул
например: «Что понравилось бы нам больше всего?»
бросался в глаза. Дomo-

всё знакомо как дома.
в окно. Они наводят на мысль о новшестве в производстве игрушек.
К тому же нам очень нравится то,
правитель не наводит там

То есть лес, например:

•
что наши интересы уже
порядок, потому что ему запрещено

по любому лесу я вполне

•
не так ограничены, как прежде.
прикасаются к бумагам.

могу побродить, и

•
Они становятся разносторонними, можно
Тут есть достоинства и

ничто не вызывает такую

•
сказать. Разумеется, мы не хотим
недостатки. Ты не сразу

досаду, как наши неизбежные

•

покончить с собой. В то же

находишь нужную

длительные поездки: нас быстро перевозят

•

время мы понимаем, что находимся на тонущем

вещь, но в ходе

через обширные территории, каждый

•

корабле. Мы предлагаем свой вариант

поисков появляются всевозможные

квадратный фут которых наверняка

•

«золотого правила», но толком не

вещи, которых ты

достоин изучения.

•

знаем, как надо поступать

не искал. Жизнь в хаосе

Разве не ясно? – Не только лес, но и

•

с нами. Мы предполагаем, даже знаем, что

можно назвать

звуки, люди, связи, протесты.

•

есть удовольствия, выходящие за рамки нашего

овеществлением мыслей.

•

•

скромного прошлого опыта. Если кто-то,

Кажется, что все вещи в

•
•
**например, говорит: «Эта музыка оскорбляла
комнате, в мире, в**

•
•
**мой слух», - мы тотчас же предполагаем, что
лесу располагали к размышлению.**

•
•
скорее всего это не так, а задеты были
•

В широком смысле, я делаю то, что делаете
•
образ мыслей и чувства, и
•

вы, а вы делаете то, что делаю я.
•
это приводит нас в бешенство. Торг продолжается.
•

Итак, оригинальность приносит
•
•
•

выгоду каждому из нас. Мы добиваемся
•
•
•

большего, не делая того, что
•
•
•

делает кто-то другой. Таким

-
-
-

образом мы можем ускорять ход истории –

-
-

Сначала мы имели в виду, с

той, которую мы творим. Нет надобности

-
-

разрешения сказать, мнимую

в конкуренции, даже с

-
-

красоту, процесс развития начальной

самим собой. В конце концов, все мы

-
-

находимся в пустоте, где возникают лишь

принадлежим к роду людскому и живем на

-
-

некоторых вещах. То была

одна планета. Да и я уже не тот, кем был раньше.

-
-

не столько наша

-

Мы стараемся двигаться достаточно быстро,

-

идея (хотя мы считали

•
чтобы не отставать от самих себя. Это
•
ее своей), сколько нечто,

Мы были ремесленниками; теперь мы –
помогает нам оставаться в неведении относительно

•
напоминающее те японские сады

наблюдатели чуда. Всё, что
того, куда мы идем.

•
с несколькими камнями.

нужно – это идти прямо вперед,
На всё, что приходит, мы отправляем

•
А потом мы действительно

то и дело сбиваясь с пути,
ответы. Обычным и срочным письмом,

•
взялись за работу, это было

поворачивая направо или налево,
телеграммой и по телефону. Время от

•
сродни лавине,

возвращаясь или нет, заходя,
времени мы лично приходим друг

•
соответствовавшей отнюдь не

конечно, куда-нибудь спрятаться от дождя.
к другу. Пришло извещение.

•
той красоте, которая

•
Повернувшись ко мне спиной, она рисовала

•
представлялась нам

•
палкой длиной с метловище.

•
целью. Куда мы идем

•
•
•
в таком случае? Поворачиваем ли мы обратно?

•
•
•
Возвращаемся к началу и

•
•
•
всё меняем? Или

•
•
•
продолжаем, махнув рукой

•
•
•
на ту цель, к которой, казалось,

•
•
•
мы шли? Так вот,

•
Те знаки, что находятся не на месте, –

•
мы движемся прямо

•
по левую сторону, на улице

•
вперед; этот путь несомненно таит в себе

•
с односторонним движением (там

•
откровение. Я и не предполагал,

•
два знака, на каждом надпись «Одностороннее движение»,

•
что это произойдет. Я

•
и стрелки указывают друг на

•
все-таки предполагал, что произойдет

•
друга – то есть знаки друг другу

•
нечто другое. Одно дело –

•
противоречат): может, их переставили

•
предположения, и другое – то, что

•
дети? может, это и имеется в виду

•
происходит. И тут

•
в Писании, где сказано, что мы будем
•
снова помогает перерыв

•
водимы детьми? Я спросил
•
в делах. Однако мы

•
у человека, взимающего дорожный сбор,
•
не собираемся удаляться от дел.

•
в каком направлении мне ехать;
•
Если мы – острова, то острова

•
он велел ехать прямо вперед.
•
стеклянные, без штор,

•
Я заметил, что скоро на дороге
•
но с массой старых башмаков,

•
возникнет страшная неразбериха. Он сказал:
•
разбросанных повсюду. Кроме того, острова

•
«С какой это стати?» Машина, что ехала сзади,
•
эти – не кубы, а

•
заставила меня продолжить путь вопреки

•
сферы: покидая их, мы

•
моей воле. Мы целенаправленно

•
можем двигаться в любом направлении,

Погода меняется. Мы
делаем то, чего делать не нужно. И

•
а не только на север, восток, юг

поглощены тем, что мы делаем. Изредка
имеем наглость утверждать, что

•
и запад. Следовательно, термин

мы находим время и выясняем, что
необходимо было сделать именно

•
«поле деятельности» не подходит для

сделал кто-нибудь другой – но не то, что он делает.
это. Мы уже дошли (а может,
Признаться, я с удивлением
описания. А значит, лист

Мы понимаем, что любой объект –
еще идем?) (кто-то написал, что
прочел, что он был равнодушен
бумаги тоже искажает

произведение искусства, к примеру, - следует
мы совершенно опустились – вре-
к еде. Не узнай я об этом,
положение дел. Так или иначе,

рассматривать как некое событие,
менно опустились, поспешно добавил он, но
я бы предположил, что он
мы обязаны уметь двигаться во всех направлениях.

не имеющее отношения к тому, кто создал объект,
тут же добавил, что мы действительно
был гурманом. Ничуть не бывало. Как

.

но происходящее прямо у нас на глазах.
деградировали в том, что касается
выяснилось, он предпочитал однообразную

.

Нам никуда не нужно идти:
наших знаний и орудий труда).
пищу (при условии, что она

.

всё само к нам приходит. Сегодня ясный
Как я сказал, мы уже дошли
ему нравилась), и каждый день ел одно и то же.

.

солнечный день, но у того человека
(а может, еще идем?) до того

.

.

включены «дворники».
момента, когда необходимо
Мы, говорящие по-английски, были так

.

Похоже, в один прекрасный день я
оспорить то, что
уверены в нашем языке и в своей

.

смогу взглянуть на дерево и произнести его
мы говорим. Ведь что бы
способности на нем изъясняться,
Мы все еще движемся и при этом

название, и если это произойдет, дальнейшие
мы ни говорили, наши слова так и не
что едва не уничтожили
убеждены, что никогда не достигнем цели.

успехи в данном деле изменят
попали в цель. Теперь мы наконец-то знаем, что
его поэтический потенциал. Спасти
Всё так, как я и предполагал:

отношение к зиме – так же,
после каждого утверждения надо утверждать
положение должно
дети играют на улице, а

как грибы заставили меня
обратное, чтобы
большое количество
мы, остальные, рискуем

изменить отношение к дождю. Деревья,
всё высказывание не напоминало
согласных звуков и та легкость,
утратить способность

избавившиеся от листвы, можно разглядеть.
голливудскую декорацию. Возможно, было
с которой они образуют прерывистость.
делать то, что должны. Итак,

•
бы лучше хранить молчание, но а) говорил бы
•
грубо говоря, что же

•
кто-нибудь другой; и б) это

•
нам делать, если мы больше не

•
не мешало бы нам идти дальше, и мы

•
сможем делать то, что мы делаем?

•
продолжали бы делать то, что мы

•
Я весьма доволен собой: у меня

•
делаем. Помню, как-то раз он
Что нам нравится? Нам не нравится,
хватило здравого смысла поставить машину в гараж.

•
сказал: «Но это же открывает
когда нами пытаются помыкать, воздействуя на эмоции, или когда

•

•
совершенно неизведанную область
на нас оказывают давление посредством впе-

•

•
поэзии». И по сей день
чатляющего истолкования отношений. Мы можем

•

•
ни один из нас не удосужился
справляться с подобными

•

•
*вторгнуться в эту неизведанную
ситуациями (если должны*

•

•
*открытую область. Я отказался от этой мысли.
присутствовать) – например, сосредоточивая всё*

•

•
*Сегодня в газете поднимают
внимание на каком-нибудь природном явлении,*

•

•
*этот вопрос, но далее
которое либо является частью произведения,*

•

•
*пишут: «Лиц, которые угрожают
либо упоминается в нем для создания общей*

•

•
*убийством и подвергаются задержанию
атмосферы, но не имеет отношения к его идее. Меня спросили о*

•

•
*в здешней полиции, будут
музыке для концерта при свечах,*

•

•
*теперь не заключать в тюрьму, а
и я сказал, что*

•

•
помещать в больницу».
с удовольствием послушал бы

•
•
мотеты и рождественские гимны,

•
•
а те отрывки из

•
•
оратории уже надоели. Ответ

•
•
был таким: «Но разве вам не нравится,

•
•
когда вас что-то волнует?» (Мне нравится, когда

•
•
меня перебивают, но только без нажима.)

•
•
Одни люди пришли, другие ушли,

Бросить всё и уйти не

•
и в разговоре мой

•

так просто, как кажется. Выясняется, что

•
ответ был адресован не тому человеку,

•

вы забыли обшарить свои

•
который задал вопрос.

•

карманы; кроме того, даже если

•
Я привел цитату: «Задача музыки –

•

вы и вправду чего-то не взяли

•
отрезвлять и успокаивать ум,

•

с собой, что-то, возможно, прилипло

•
и таким образом делать его восприимчивым к божественным

•

к вам, а вы этого не заметили.

•
влияниям». Вскоре мы втроем ушли

•

Возможно, кто-то скажет: «Ну и пусть, ведь

•
и морозной ясной зимней ночью

•

всё проходит, а вечные ценности
Мы делаем только то, что необходимо.
оказались на улице. Мы немного

.

не подвергаются сомнению и т. д.». Но
Однажды, полагая, что направляюсь на восток, я
прогулялись, а потом зашли в квартиру

.

вот беда: всё это верно лишь
направился на запад. Допускаю ли я, что микроскоп будет
(без кондиционера), и

.

в том случае, если вам каким-то образом
сломан? Ядоносный сумач в этом случае, но не в другом.
я спросил, звучит ли музыка

.

удается всё бросить. Так ли
Встреча назначена на пятницу, на девять утра.
на их квакерских собраниях –

.

мы поступаем перед уходом? Годятся ли
.
разумеется, не звучит. Тем не менее, его

.

наши средства для этой цели?
.
удивительно тонкий слух дает себя знать, когда

.

Проверяйте их самым тщательным образом.
.
мы гуляем в лесу. Он слышит

.

Проводите проверку ежедневно. Тут

•
те разнообразные звуки, которые издает

•
возникает вопрос анонимности.

•
ветер – высоко на гребне

Я был совершенно сражен, когда

Но эту тему можно оставить. А вот и я.

•
горы, внизу у ручья и

он описывал мне красоты

Моя работа – это нечто другое.

•
в ветвях разных деревьев. Он слышит все эти звуки
главной мелодической линии в музыке и

•
•
одновременно и различает их. Он
сетовал на ее отсутствие в

•
•
рассказал мне о костюме, который был на
распыленной, раздробленной современной

Мы утрачиваем наши моральные критерии

•
нем – из твида, сотканного на заказ, - и о
музыке. И еще меня поразило

и усваиваем всё больше информации.

•
трудностях, связанных с поисками
то, что, указав на

Мы теряем гордость и стыд и

•
галстука того же рыжевато-го цвета,
сущность распыления,

начинаем интересоваться всем, что попадается

•
что и одна из нитей в
ОН ВНОВЬ ОТМЕТИЛ,

нам на пути, или всем, за что беремся. Как знать?

•
материале. Недавно дочь
что кое-чего не хватает,

Если, поразмыслив, я приду к за-

•
прислала ему галстук, и поскольку
а именно – главной мелодической линии.

ключению, что *Cantherellus umbonatus* наиболее

•
у нее прекрасное чувство цвета, он
(Она тоже говорила: «Дайте мне

обильно растет там, где есть не

•
отлично подходит, но костюм
веревку, и я смогу повесить

только кукушкин лён, но и

•
изнашивается. Даже в химчистке
на нее всё что угодно».) Но

молодой можжевельник, сырость и немного

•
сказали, что больше ничего нельзя
другая, та, что приехала

солнца, как вы объясните то, что сего-

•
сделать, чтобы его спасти. Перед моим уходом
из Индии, была благодарна

дня, на более или менее открытой поляне,

•
они достали платье, привезенное из Гватемалы.
за молчание. Она сразу

мы наступали на эти грибы? Мох

•
•
увидела возможность

там, конечно, был, но в по-

•
•
пропуска неизменного

добных местах меня всегда преследовали

•
•
связующего слова. Ничто не следует

неудачи. Кстати ска-

•
•
связывать с чем-то

зять, как вышло, что я утратил интерес к

•
•
другим, ведь ничего не

древним грекам? Теперь они меня очень

•
•
разъединяется раз и

интересуют. Похоже, они не так

-
-

навсегда. Одних прошлые выступления

уж и усердно поклонялись богам. Трагедия?

-
-

ослепляют, а другим раскрывают

-
-
-

глаза. Как раз сейчас нас,

-
-
-

наверное, вновь учат

-

Нас интересует область частоты,

-

дети. Они не имеют представления о

-

и это не значит, что мы

-

главной мелодической линии. Им свойственна

-

забываем о нотах мажорной и минорной

-

неустойчивость внимания. А

-

гамм и о тональностях, ведь они

-

средства массовой информации – они считают

•
относятся к той же области, что нас интересует. То

•
доказанным то, что нам, как

•
же самое касается области

•
детям, нужно, чтобы всё

•
амплитуды, области тембра,

•
непрерывно менялось. Я

•
области длительности, области интервала.

•
сейчас не припомню случая,

•
Хотя мы ни от чего не отказыва-

•
когда бы мы сознавали, что

•
емся, наша нотация изменяется,

•
нам необходимо использование главной мелодической

•
а порой даже исчезает.

•
линии кем-нибудь, кроме нас. (Она называла

•
Польза – вот что больше всего занимает наши

•
это нейтральной пустотой.) Будь

•
•
•
играть? Кроме того, есть опасение,

•
Мы перестаем понимать, сделали
•
что неуместная

•
мы то, что обещали сделать, или нет .
•
идея так или иначе

•
Что мы будем делать дальше? Я заметил, что – при том,
•
приведет к потере нити.

•
что он великолепен, – он не может сказать, куда идет .
•
А в результате – работа без

•
•
•
остановки, извинения за

•
•
•
низкое качество и недостаточное

•
•
•
количество, да и жалобы

-
-
-

на то, что они внесли какие-то

-
-
-

изменения

-
-
-

в первоначальный замысел.

-
-
-
-

-
-
-
-

-
-
-
-

-
-
-
-

-
-
-
-

Джон Кейдж. ТИШИНА

•
•
Мы будем непрерывно менять направление.

•

•

•
Приехали люди из пригорода.

•

•

•

Мы проводим два или три собрания одновременно.

•

•

•

Это было перед рассветом: я выглянул

•

•

•

в окно, а там, в темноте,

•

•

•

шел по улице он.

•

•

•

Оказалось, что его вообще не было в

•

•

•

городе. Я видел кого-то другого. Мы празднуем.

•

С 1930-го, а может, 1929-го по 1942 год

•

Нам не приходится делать специальные приготовления.

•

я часто переезжал с места на место.

•

•

•

По-моему, я нигде не

•

•

•

прожил дольше

•

•

Есть история, которая как раз относится к

года. Я был исполнен

•

•

делу. Один человек родился в

целеустремленности. Спросите меня, к чему я стремился,

•

•

Австрии. Когда он получил

и я вряд ли смогу вам ответить.

•

•

наследство, он раздал все

Трудиться. По правде сказать, я по-прежнему

•

•

свои деньги. Он перепробовал

стремлюсь к этой цели. Чего

•
•

множество разнообразных занятий,

мне всегда не хватало – и не хватает до сих пор, -

•
•

одно за другим. Когда

это Центра экспериментальной музыки.

•
•

началась война, он ушел

Быть может, когда-нибудь – вероятно, когда я

•
•

на фронт. Во время войны

смогу лишь еле слышно прошептать слова одо-

•
•

он продолжал заниматься своим делом и

брения, – мне скажут: «Ну конечно,

•
•

даже вести переписку. Потом

берите, он ваш! Вот он –

•
•

он жил то в одной стране, то в другой,

большой, красивый Центр экс-

•
•

то и дело переезжая туда и обратно,

периментальной музыки с регулярными

-
-

и, как я уже где-то упомянул, он

фестивалями современной музыки,

-
-

в разное время основал

благодаря которым Америка будет

-
-

разные школы и от обеих

шагать в ногу со временем подобно Европе. Добивайтесь

-
-

отрекся, что верно

любого звучания, какого хотите: громкоговорители,

-
-

только отчасти. Он часто переезжал

магнитофоны; это всё пустяки –

-
-

с места на место и даже побывал

вы можете получить суперсинте-

Я знаю, что, сумей я объяснить вам,

-

в Америке, а потом уехал

затор. Что вам еще

куда мы идем, вам это было бы

-

обратно; некоторое время он

нужно? Берите, он ваш». Так вот,
не интересно, да и не должно быть – кроме

•
прожил в Ирландии, после чего

перед каждым переездом я обычно
тех случаев, когда надо поддержать разговор. (Но я иду

•
стал всё чаще и чаще

просматривал свои бумаги – письма,
один; в конце концов, по мнению мар-

•
включать ее в число тех мест,

ноты и тому подобное – и выбра-
сиан, мы все – одна счастливая

•
куда он ездил; включил он в это

сывал всё, что считал ненужным,
семья.) Я упомянул о том, что всё

•
число и Норвегию. Он нашел

дабы облегчить ношу в дороге. Таким
кажется уместным, и он сказал: «Да,

•
редкий гриб, а поскольку

образом я выбросил все свои
мы обнаруживаем всё больше и больше связующих нитей».

•
дело было в засушливый период, он

ранние сочинения. Среди них
Но мы делаем кое-что другое:

•
соорудил для гриба некое защитное приспособление

были, например, музыка
мы проводим разграничения между

•
и снабдил его водой.

для хора на слова из «Персиян»
каждой вещью и ее противоположностью. И с какой стати, когда

•
Выполняя другие обязательства

Эсхила и Аллеманда. Но
мы не добиваемся тишины, нам говорят: «Как же так?»

•
и в то же время наблюдая за ростом

еще раньше были несколько

•
•
гриба, он вынужден был совершать

коротких, очень коротких, пьес, сочиненных

•
•
многочисленные поездки на 250 миль

при помощи математических формул.

•
•
каждая. Не этим ли занимаемся мы?

Как по-вашему, улетаю –

•
•
•

если бы все мы могли – на

•
•
•

Луну, стали бы мы все просматривать

-
-
-

наши бумаги? Отцовская нога: дважды отец

-
-
-

вышел нарвать маме цветов

-
-

Мы никогда не будем иметь более ясного

и серьезно поранился, один раз – когда

-
-

представления о том, что мы делаем, чем

взобрался на дерево и чуть ли не до кости порезал

-
-

в настоящий момент. Делу

запястье; а недавно на заднем дворе

-
-

свойственно не

он проколол себе лодыжку шипом.

-

Нам интересно, когда рассказывают,
совершенствоваться, а

Прошло полтора года, скоро будет два.

-

что кто-то поехал в
появляться, продолжаться,

•
•
другую страну, туда, где еще никогда
исчезать и

•
•
не бывал. Интересно нам и тогда,
не двигаться, не делаться. Это

•
•
когда рассказывают, что у кого-то есть
неподвижное не-делание суть

•
•
дома в разных местах по
состояние готовности. Это не

Как мы поступаем по отношению к техническим приемам?

•
всему миру. И если рассказывают,
просто статичность: это тихая

Мы можем использовать их или игнорировать.

•
что кто-то не путешествует
готовность ко всему, и

Мы можем вспоминать старые и

•
вообще или путешествует очень редко, это нам тоже ин-
всё разнообразие уже находится

изобретать новые. Если вы до-

•
тересно. Мы слышали, что они могли бы
в процессе создания. Мы ждем появления

лжны свистеть и не умеете, всегда

.

уехать в Финляндию, но не уехали; это
знаков и верим в предзнаменования.

есть возможность купить

.

было неинтересно. Мы тоже
Всё на свете – предзнаменование, поэтому

свисток, в который вы наверняка умеете

.

не уехали в Финляндию, и
мы продолжаем делать дело и вносить изменения.

свистеть. Мы не связаны по рукам

.

интересно будет услышать о том,
Испытываем ли мы – не имея представления

и ногам, даже если нас никогда не

.

что кто-то и вправду туда уехал.
о том, что делаем, - хоть какие-то

учили ни петь, ни играть на каком-либо ин-

.

Как мы убедились на собственном опыте, ино-
чувства по отношению к нашим действиям,

струменте. Мы умеем молчать – и

.

гда у нас складывается впечатление, что
к тому, что мы создали? Мы перестаем

так далее. На самом деле, строго говоря,

.

мы добрались до такого места, где
их испытывать, поскольку теперь

мы владеем обширным

•

до нас еще никто не бывал, но

мы создаем не объекты,

репертуаром способов издавать

•

мы не доверяем этому впечатлению.

а процессы, и нетрудно

звук. Что же заставляет

•

Когда оно усиливается, это сродни

понять, что мы не изолированы

кого-нибудь говорить: «Не умею? Заняться

•

повышению атмосферного давления, и мы

от процессов, а участвуем в них,

чем-нибудь другим? Может, тогда нам

•

считаем его чем-то вроде галлюцинации,

и потому наши чувства не относятся к ним,

всем собираться на радио «River»? И держаться

•

которая не позволяет нам ясно увидеть,

а находятся в них. Пропадает критическое

вместе?» Мы размножились

•

где мы находимся. Если мы захотим попасть

отношение к делу. Наше сознание формируется

в геометрической прогрессии и теперь

•

туда, где еще никто не бывал

под влиянием информации,

склонны уединяться при малейшей

.

(и при этом не лететь в космос),

полезности и любопытства. Мы

возможности, кроме тех случаев, когда начинаем

.

у нас будут два беспроигрышных варианта:

рады сознавать, что замечаем

томиться одиночеством. Шестьдесят человек, поющих

.

районы, прилегающие к весьма

происходящее. Если спросят,

хором, как ангелы, лишь заставляют

.

привлекательным местам, до которых

что происходит, нам придется

нас молиться, чтобы на небесах

.

очень трудно добраться,

ответить, что мы не знаем, или, допустим,

Бог сразу разрешил нам стать анархистами! Зачем

.

и районы, которые никого не привлекают –

так: мы видим более

мы навели порядок в наших делах, и

.

точка. Отлично подходят именно

ясно, однако не можем сказать вам, что мы видим.

многие люди делают одно дело

.

эти, последние: а) потому что все они находятся

.

совместно, если, как только появляется возможность
•
неподалеку от нас (американцев); б) потому что мы
•

уйти в отпуск, мы подыскиваем такое место,
•
действительно можем туда поехать, а не только
•

где, как нам известно (благодаря статистике), не
•
говорить о поездке (что нам, наверное,
•

будет ни одного знакомого? Мы смешиваемся
•
оставалось бы в другом случае);
•

с толпой, имея ясное
•
в) потому что опыт может поколебать наше
•

представление обо всех чертах характера
•
предвзятое мнение о том, что нас
•

каждого человека в ней, даже если
•
привлекает. Как бы то ни было, нам по-прежнему хотелось бы
•

люди маршируют строем и мы шагаем в этом
•
иметь Центр экспериментальной музыки.
•

строю. Выражаясь сухим языком, мы
Мы без труда можем определить, нужно ли

-
-

видим различия между двумя одинаковыми
в настоящее время то, что

-
-

вещами. Это позволяет
мы делаем. Вот

-
-

нам куда угодно направляться в одиночку или с
как это делается: если происходит

-
-

другими людьми, причем обычно даже
нечто другое – то, что, обычно
Неужели мы когда-нибудь опять возьмем на себя труд

-

с массой народу. Мы могли бы
считалось бы помехой делу, -
описать словами или нотами

-

провести отпуск в гостинице
и это ничего не меняет, значит, происхо-
подробности того, что

-

на Таймс-сквер. Но мы прекрасно
дыщее оказывает действие, необходимое в данный момент. Это ут-
тогда еще не произошло? Многие

-

**понимаем, что должны отказаться от
верждение вполне уместно, и его можно проиллюстрировать
это сделают, и страшно даже представить себе**

.

**наших представлений о том, куда мы
моими прежними утверждениями
те изменения в преподавании соль-**

.

**идем, ибо в противном случае мы
относительно живописи и музыки,
феджио, которые скоро произойдут в**

.

**никуда не придем. Спроси
распространяющимися в данном случае и на рабочий процесс – то
школах. Увеличится**

.

**вы меня несколько лет назад
есть (относительно живописи): если
продолжительность времени, которое**

.

**или даже в прошлом году, не хочу ли
произведение не портят
мы проводим в ожидании – ждем, когда**

.

**я жить в люксе с кондиционированием
тени; и (относительно музыки):
машины сделают то, что, как мы рассчитывали,**

.

**воздуха, где я
если произведение не портят
должны сделать, а потом обнаруживаем,**

.

не смогу открывать
посторонние звуки. А значит,
что допущена ошибка или

.

окна, я бы категорически отказался.
одновременное действие
отключено электричество, и в конце концов

.

.

в том же месте не портит
добиваемся приемлемого приблизительного соответствия.

.

.

дела. Выходит, у рабочего процесса не должно быть никакой
Отсюда недалеко и до мысли о том, что

.

.

цели, никакой задачи. Время не должно иметь
запись, скажем, звучания

.

.

большого – я хотел было сказать,
гонга и есть звучание

.

.

никакого – значения. (Я молюсь, чтобы когда-
гонга без всякой записи.

.

.

нибудь смог.) А другие
Именно здесь, на распутье,

.

•
*молитвы были бы такими: Господи,
мы и должны изменить направление, если,*

•
*не дай мне остаться без чернил
конечно, мы идем туда, куда мы*

•
*(я стал зависеть от
идем. (Мне отлично известно,*

•
*количества); и Господи, не
что я плутаю, но я стараюсь*

•
**Если бы мы действительно изменились, нам незачем
дай мне отстать, а то
увидеть всё, на что стоит посмотреть, правда,**

•
**было бы упражняться. Само
придется сделаться не
зрение у меня не такое хорошее, как**

•
**собой, мы постепенно перестали бы делать
современным (в моем понимании),
прежде, но оно улучшается.)**

•
**всё, что когда-то разучивали. А потом, когда
а старомодным (в моем понимании),
В таком случае мы делаем наш рабочий процесс**

**мы пустились бы в путь, всё было бы
и трудиться, как монах в
практически незаметным, и**

.

**в диковинку. Нам было бы
башне с принцессой,
не исключено, что вы уже пропустили**

.

**страшно интересно. Всегда ли
существующей лишь в его воображении.
момент его начала и**

.

**художники смотрят?
Я отвергаю искусство, если оно именно
сомневались относительно выступлений**

.

**Музыканты, mirabile dictu¹³⁰, только
таково, но если я не буду осторожен,
(«вписывались» они в него или «не вписывались»), не**

.

**начинают слушать. (Это ведь со-
как раз таким оно и
говоря уже о его окончании. Ничего**

.

**всем не то, что говорить: как выгодно,
станет (мое, я имею в виду: Он вошел
особенного. Ничего predeterminedного. Лишь**

.

**что детям пяти и семи лет
и предупредил меня; потом
что-нибудь полезное – чтобы
Я только что выяснил, что**

130 mirabile dictu (лат.), здесь – как ни странно.

преподают сольфеджио.) Мы действуем
кое-что добавил и поблагодарил меня за
дело пошло. Мы могли бы сказать
 часы спешат на двадцать пять минут.

или все еще раскачиваемся? Это важный
Малларме и за работу; а потом
себе: «Берегитесь, не отправляйтесь
 Значит, у меня еще есть

вопрос – если это вопрос
я чихнул). Я не обязан
на поиски чего-нибудь
 время; быть может, его не хватит, чтобы

движения. Что за мрачная цепь
вам всё это рассказывать: я
интересного»; а также: «Берегитесь, не делайте
 закончить начатое дело, но

событий заставила нас променять
обязан с вами говорить, чем
ничего специально для того, чтобы две
 время есть. Крайне трудно предсказать,

маленький магазинчик на огромный рынок?
мы (вы и я) и
вещи стали отличаться друг от друга в большей степени, чем
 что будет дальше, и

Разговоры, да и собственно продукты – сколько всего
занимаемся. Так вот, я только что услышал новость
сейчас»; «Берегитесь даже
 это, конечно, в основном

еще, кроме этого, кошке под хвост?
о Маркетти¹³¹. Они совершили
тенденции прекращать и начинать». «Но
 из-за погоды. Мы сделали

131 Возможно, здесь имеется в виду Алессандро Маркетти (1884–1966), итальянский авиаинженер.

•
*ошибку. Правда, я надеюсь, что это не
мы не можем сидеть без дела!»*
все приготовления задолго

•
ошибка. Идальго уехал в
•
до начала, а в программу даже

•
Париж, а Маркетти – в
•
включили ужин (я понятия не

•
Милан, и в Испании никого не
•
имею, что мы будем есть, да

•
осталось. Сейчас нам не нужны ни
•
и доберусь ли я туда вообще,

•
разоружение, ни люди, марширующие по
•
и остаются ли в силе

•
улицам; нужен кто-нибудь, кто-нибудь
•
планы, а если все-таки

•
активный, активный в Испании, интересующийся
•
остаются, смогу ли

•
современным искусством. Почему все они

•
я осуществить всё, что

•
покидают страну? Что случилось с Испанией?

•
задумал. Таково наше

•
•
•
нынешнее и перманентное

•
•
•
состояние, мы просто никогда

•
•
•
не замечаем его, даже если

•
•
•
полагаем, что прекрасно ладим.

•
•
•
Если, к примеру – что отнюдь не

•
Что есть дело? (Некогда скучать.)

•
исключено, – если кто-нибудь

•
Идет снег. Он пошел еще ночью.

•
всё время откладывал дело, что тогда?

•
Крыши и карнизы домов

•
Я вижу всего несколько препятствий

•
побелели, и совсем поникли концы

•
к выполнению моего долга,

•
ветвей тсуги, и без того

•
то есть к тому, чем мы

•
имеющие естественную

•
занимаемся. Почему я не

•
тенденцию опускаться.

•
вижусь с остальными? Разве я

•
Транспорт движется примерно

•
лишился зрения, рассудка и

•
так же упорно, как вчера. Неужели

•
слуха? Они уже не те,

**Нам нужны такие машины, которые
люди такие, какие «их земля и**

•
что прежде, как, впрочем, и

**позволят нам делать всё, что мы умели
воздух»¹³²? Если это так, не следует ли им иметь**

•
обмен веществ, и, возможно, они

**до их появления, плюс всё, что
четыре или пять целей (вместо одной)**

•
слабеют. Сегодня нам

**умеем, но пока не знаем
и позволять этим целям тесно переплетаться друг**

•
говорят, что мы сможем продвигаться до

**об этом. Вероятно, вы скажете, что мы
с другом неким интересным
Зачастую мы считаем, что путь к цели
сих пор и не дальше, а**

**сходим с ума. Конечно, у нас
естественным образом? Например: этот
непреренно извилист, и
вчера нам сказали, что будет**

**нет цели, а можно сказать, что в этом и состоит
снегопад – не настоящий зимний
прилагаем неимоверные усилия, чтобы добиться
невозможно пойти в том**

**наша цель. Мы бываем чересчур привередливы,
снегопад. Он больше похож на тот,
того, чего можно было бы добиться
направлении, поскольку нет**

132 Ссылка на цитату из произведения Гертруды Стайн *Американка и Франция* (1936).

когда нам становится известно, что последний, что бывает перед самым наступлением простым путем. (В данном конкретном денег. Для зрения деньги

до нас это сделал кто-то весны. Однако дворник, который случае я вынужден выполнять в четыре нашлись, а для слуха их

другой. А нам, как правило, подметал тротуар, уже раза больший объем работы, чем не было. Тем не менее они намерены

все-таки становится об этом известно. При мало-мальски думает о появлении льда. при обычном способе выполнения той это сделать и просто позволить

научном подходе, однако, «Больно уж скользкие эти камни! же задачи.) (Более того, я связал себя слуху беспечно

вы вскоре начинаете понимать: то, что Немало людей обязательством не только рассказывать полагаться на зрение.

сделано сейчас, не имеет никакого отношения к тому, что упадут этой зимой!» Птицу истории, поднимать вопросы, рассуждать о том, куда Где же их чувство долга?

было сделано раньше, за исключением тех случаев, когда дело касается выводит из себя продолжительность ее мы идем и что мы делаем, но и размышлять о

.

**общей ситуации. Образовались, к
собственной зимы. А на меня (как я
уместности и неуместности.)**

•

**примеру, разрывы между
уже где-то упоминал) теперь влияют
Например, когда я впервые**

•

**частицами, потом образовалась пустота
деревья – мое отношение к зиме
увидел эту книгу, я решил, что она уже**

•

**(которая нынче кажется неплохой музыкальной темой).
изменяется из-за того, какими
распродана, хотя**

•

**Совсем недавно образовался сырой материал. Повторение?
предстают деревья зимой.
мне говорили, что это не так.**

•

•
**То, что, как я полагал, происходит
Я искал ее в книжных магазинах**

•

**Стоит ли рассказывать о том, как мы
весной, уже
и ни разу не написал издателю.**

•

**звоним кому-нибудь и обнаруживаем, что никто
произошло: на деревьях
Да и никого не просил написать**

•

не отвечает? И как, по-вашему,
уже появились почки. Имея
за меня. Тем не менее, когда я встретил

.

уместен ли был бы подобный рассказ,
глаза и уши, мы больше
человека, который жил в том городе,

.

имел бы он отношение к предмету нашего разговора: Куда
делаем, не делая ничего, а лишь
где издана книга,

.

мы идем? Вот вам характерный
уделяя внимание явлениям
я спросил его, не будет ли он так любезен

.

пример: один молодой композитор
природы. Мешало ли моему
зайти в издательство

.

ушел в армию на том этапе
делу то, что произошло?
и выяснить, имеется ли эта

.

своей жизни, когда уход поистине
Если да, это было не современное
книга в наличии. При этом я сказал:

.

представлялся несчастьем. Однако всё
дело. С тем же успехом можно
«Не берите на себя эти хлопоты, пока не

.

**сложилось как нельзя
спросить по-другому: Не
получите весточку от меня». Прежде чем написать**

•

**лучше: написано очень много музыкальных
мешает ли мое дело
этому человеку, я наконец-то написал**

•

**произведений, прочитаны лекции,
перемене погоды? Это
самому издателю, и**

•

**написаны статьи и испол-
следует из утверждения Сати
примерно неделю спустя книгу**

•

**нены – в залах и по радио - сочинения.
относительно необходимости в музыке,
наконец-то прислали. И тут возникает**

•

**И к тому же прибавка к зарплате, предполагавшая
которая не мешала бы слушать
вопрос (который я нахожу всё более**

•

**ношение оружия, которое, однако,
звяканье ножей и вилок и
нелепым, потому что**

•

**никогда не применяется и по этой
дружескую застольную беседу.
ответить можно так или этак, а**

•

причине редко требует чистки.
*Объедините одно с другим, и вы
можно отказаться отвечать или согласиться, сочтя*

.

**Он сделал всё возможное, чтобы не
получите американский пикник.**
вопрос не более серьезным, чем простая

.

впутываться в это дело. Но раз уж впутался,
*Знаете, к чему приводит это отсутствие
прихоть): возникает вопрос:*

.

противиться
*скуки? Каждый час
Что можно считать*

.

переменам, очень интересным переменам.
*бодрствования становится музыкальным, так же как
неуместным, а что можно*

.

Мы идем таким путем, что,
*уже долгие годы (на улице), в
считать уместным, и что*

.

даже если мы делаем то, что делали бы,
*лесу, где бы то ни было (я помню
мешает рассказу стать*

.

если бы хотели (словно в трансе),
*мостовую, ожидавшую автобуса), каждое
темой разговора и, конечно, наоборот?*

.

**наша деятельность претерпевает изме-
место – это действующая выставка.**

•
•

нения. Вполне возможно, что я

•
•
•

пройду через всю комнату, чтобы проколоть воздушный шар,

•
•
•

который убрали, когда я

•
•
•

отвернулся. В таком случае,

•
•
•

не практичнее ли было бы

•
•
•

с моей стороны пройти

•
•
•

через всю комнату, не думая ни

•
Сейчас мы не можем сказать,
•

о шарах, ни о том, что они лопа-

.

продолжаем мы, или

.

ются? (Тогда нам

.

скоро будет

.

скажут, что это не

.

перерыв, после

.

музыка, а нечто вроде хорео-

.

которого мы продолжим с того

.

графии.) И все же это музыка

.

места, где остановились. У нас есть

.

в том смысле, что она всегда звучит.

.

способ узнать, но мы добро-

.

Мы больше не намерены играть

.

совестно его не применяем. Мы

.

по правилам, даже если правила

.

сами культивируем беспорядок.

.

захватывающе интересны. Нам ну-

•
Возможно, это кажется нелепым,

•
жна ситуация, больше похожая

•
но кажется разумным, когда мы

•
на реальную – без всяких правил.

•
сознаем, что порядок, который мы

•
Только тогда, когда мы заставляем их

•
культивировали, мы тоже установили сами. Так что

«Одно не имеет ничего общего с другим», -

•
делать это в наших лабораториях, кристаллы

•
в некотором смысле мы просто делаем

говорим мы, но вот что характерно

•
и выигрывают наши игры. А потом? Сомневаюсь.

•
то, что еще не доделали, но мы

для того, что мы делаем и куда

•
не расширяем свои познания.

мы идем: мы не думаем,

•
Мы учимся говорить: «Я не

что сможем проверить наше

•
•
знаю». Можно и по-другому сказать:
утверждение. Теперь мы

•
•
«Мы не нуждаемся в освобождении,
отлично знаем, что одно имеет

•
•
ибо мы ничем не связаны». В других странах
очень много общего

•
•
мы замечали огромную разницу
со всем прочим. Если что-то

•
•
между отдельными явлениями, между
кажется серым,

•
•
строгостью и свободой, а мы
однообразным, невнятным, для нас это

•
•
почти свели эту разницу на нет –
всего лишь то же самое, что критики

•
•
в основном посредством создания вещей,
девятнадцатого века

•
•
которые кажутся скучными. («Они не говорили о музыке Индии и

•
•
скучные, а очень интересные»¹³³.)
Китая. Всё звучит внятно.

•
•
Я думаю, познания, всё более
Нам ничего не приходится делать. Мало

•
•
обширные (а вы понимаете, что
того, когда мы не вмешиваемся, звук

•
•
я имею в виду информацию), попадут
становится более отчетливым.

•
•
в книги, которые будут прочитаны
Нас так и подмывает прекратить

•
•
не нами, а машинами, поскольку
то, что мы делаем, и установить

•
•
к тому времени их станет слишком много.
связь, которая будет

133 «Они не скучные, а очень интересные», – имеется в виду дзенская пословица, смысл которой в том, что при достаточно долгом восприятии станет интересным все, что кажется скучным.

•
•

А пока есть всего одна
неразрывной. А может, таковая уже

•
•

секретарша. Когда звонит
есть. Я еще не выяснил.

•
•

телефон, ей приходится бежать
Некоторые я проверил. Но я

•
•

дальше по коридору, чтобы выяснить,
теряю способность

•
•

на месте ли имярек, а
устанавливать связи: те, что

•
•

потом возвращаться - либо одной,
я все-таки устанавливаю,

•
•

либо уже вдвоем.
значительно умаляют сложность явлений природы.

•
•

Это один из примеров неэффективности.
Иногда я сам подшиваю

-
-

Другой пример связан с
бумаги (есть скоросшиватель, и я умею

-

Что еще мы делаем, так это
тем фактом, что не
пользоваться алфавитом, хотя

-

оставляем при себе то, что у нас
открываются окна. Возможно, проблему
секретарша дошла

-

на душе. Каждый из нас оставляет
решили бы телефоны специальных размеров.
только до буквы «С», а поскольку

-

свои эмоции при себе. Никто из

-

английский не является ее родным

-

нас не пытается делиться своими чув-

-

языком – то есть ее родной

-

ствами с кем-нибудь другим. Всё это

-

алфавит отличается от

-

«грубая демагогия»; на первый взгляд

-

нашего, - некоторые письма

•
это кажется человеческим, но это

•
она подшила вверх

•
будит животные страсти, и мы этого не

•
тормашками. Правда, я могу

•
делаем. Кроме того, мы не наглеем

•
читать их и так и этак.

•
до такой степени, чтобы делать еще кое-что: мы не

•
Когда я всё спрячу,

•
истолковываем отноше-

•
домоправитель сможет

•
ния, за которыми наблюдаем.

•
войти и вытереть пыль.

•
Это умение наблюдать за отноше-

•
Надеюсь, к тому времени

•
ниями мы тоже оставляем при

•
луковицы уже пустят

•
себе, и ни один не делится своими
•
ростки. А сейчас они во
•
наблюдениями с другим, у которого,
•
тьме, как и мы. Здесь уместны
•
само собой, свой взгляд
•
слова Сати, обращенные к дереву, но
•
на вещи, присущий
•
я не уверен, что кто-нибудь
•
только ему. Разумеется, мы
•
из нас помнит их. Что-то насчет
•
можем общаться (и общаемся),
•
того, что он никогда никому не
•
и можем сказать: «Встань там, где
•
не причинял вреда и не делал
•
стою я, посмотри вон туда, и увидишь
•
добра. Это было ночью, когда

•
то, что вижу я». Это считается

•
он в очередной раз

•
барским развлечением, но при этом мы

•
возвращался домой пешком.

**В прошлом году я давал концерт, а потом
не обходимся только своими**

•
•

**отвечал на вопросы. В этом году кто-
силами, да и мало что видим.**

•
•

**то сказал: «Я был на вашей лекции
Так, в процессе обучения он дарит**

•
•

**и надеюсь, когда-нибудь у меня будет
подарки молча, и лишь потому,**

•
•

**возможность послушать вашу музыку». Как
что я туго соображаю, он**

•
•

**узнать, уходит человек или остается?
раздраженно намекает,**

•
•

Если он говорит, имея в виду три вещи:

подсказывает. Мы все так

-
-

«Эту поместите на переднем плане, а остальные

заняты, что у нас нет

-
-

на заднем», – вы понимаете, что он

времени друг для друга. Если держать

-
-

остается. Если же он говорит:

внутри то, что внутри, и оставлять

-
-

«Ума не приложу, как это разместить;

снаружи то, что снаружи,

-
-

я даже не знаю, какого это размера,

возникает парадокс: становится

-
-

да и слово «это», по правде сказать,

проще простого отождествлять

-
-

употребляю только для

себя с кем-нибудь или

-
-

удобства, потому что ничего
чем-нибудь. Но на языке мыслей и

-
-

об этом не знаю», - вы понимаете, что он ухочувств это практически

-
-

дит. В том же поле и туда, куда он
невозможно. Такие бесцельные забавы

-
-

идет, идем и мы. Иногда
противоречат Пути Бодхисаттвы и ведут лишь

-
-

я выхожу из дома
к большому пожару, почти катастрофическому
Интересно, что он любил

-

в пиджаке, а брюки
социальному положению, общественному или
ходить в кино. (Она не любит.)

-

от этой пиджачной пары так и висят в шкафу.
личному, которое уже навлекло
И то, что ему нравилось сидеть в

-

на наши головы тяжелую руку
первом ряду, где он чувствовал

-

•
*правосудия (подобное использование
себя, как в душевой. Наш*

•
*чувств и мыслей, позволившее
семейный врач, ослепнув, вернул*

•
*им выйти наружу, как раз и служит
себе зрение благодаря тому, что*

•
*естественной причиной огромного
сидел на первом ряду в кино (а*

•
*влияния полиции, запретов и
также долго смотрел на солнце).*

•
*целого хитросплетения правил). Но благодаря тому,
Одни люди выходят*

•
*что мы идем своими путями в искусстве,
из церкви, а другие уже готовы*

•
*мы будем вновь свободно, анархически, дышать в жизни.
войти. По всей видимости, этому не будет конца.*

•
•
•
Когда ее хотели сфотографировать,

•
•
•
ее спросили, что она может

•
•
•
сделать. Она сказала, что может надеть

•
•
•
шляпку или снять ее. Вот и мы всё

•
•
•
делаем как придется, если шляпка

•
•
•
найдется. Фактически мы то и дело

•
•
•
бросаем одну шляпку и подбираем

•
•
•
другую. Такое впечатление, будто

КУДА МЫ ИДЕМ? И ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ?

•
•
•
мы рисовали на шелке,

•
•
•
а стереть не смогли. Теперь же

•
•
•
нам не составляет никакого труда

•
•
•
целиком и полностью стереть

•
•
•
что угодно. Выходит, мы всё

Дело не в решениях и не в готовности

•
•
стираем так, словно это нарисовано на

или боязни их принимать.

•
•
шелке? И не заканчиваем дело,

Дело в том, что мы на время становимся

•
•
а просто бросаем его?

неотъемлемой частью целого. Мы

-
-

Складывается впечатление, что именно

живем жизнью, которая выходит за пределы

-
-

так мы и поступаем, но куда бы

понимания, и главное наше дело –

-
-

мы пошли, если бы что-то

это наша повседневная жизнь. Если всюду

-
-

бросили? Нам лишь приходится

проводить линии, прямые или кривые,

-
-

менять наши средства измерения,

это не изменит ситуацию, а только

-
-

чтобы выяснить, насколько мы близки к тому,

подтвердит факт ее существования – конечно,

-
-

что мы делали. Это не

если эти линии проводятся на самом деле, то есть фактически. Если

-
-

объект; это процесс, и, вероятно, он

нет, значит, они проводились в уме,

-
-

будет продолжаться еще некоторое

а туда входа нет. Пусть

-
-

время. Трудно сказать,

остаются тайны. Даже в полном отчаянии

-
-

забудем ли мы когда-нибудь

мы не в состоянии делиться своими мыслями,

-
-

всё, что объекты заставили

своими чувствами. Это происходит потому, что

-
-

нас запомнить. И все же давайте

ум, проводящий линии, неизменно

-
-

будем оптимистами, пусть пьянит нас

закрыт, тогда как единственный

-
-

перспектива – возможность

способ докричаться (достучаться или

-
-

ясно видеть всё в истинном

снизойти) до другого – это не

•

•

свете, продолжать тратить время,

линии проводить, а держать

•

•

великодушно жертвовать им и

двери открытыми, иметь возможность

•

•

находить его, чтобы отыскать наш путь

поговорить по душам – и не впадать больше

•

•

к откровению. Теперь, конечно,

в отчаяние. Это можно выразить

•

•

всё отменяется, вернее сказать, не отменяется,

и по-другому: «Не довольствуйтесь

•

•

а откладывается – не на шелке

приблизительным соответствием

•

•

и не стерто. Есть еще

(или попросту: Не бывайте довольны), а настаивайте

•

•

вопрос времени, а также

(так, словно вам это ни к чему) на том, что приходит вам

•

•

старого и нового, и

в голову». Встал сегодня утром ни

•

•

доберемся ли мы туда,

рано, ни поздно, сознавая, что всё

•

•

куда идем, но мы

по-прежнему при мне –

Значит, возможно, мы создаем вещи,

•

никогда точно не узнаем, кто приближался

ощущение, что под глазами

которые, как ни досадно, едва ли

•

первым. Быть может,

мешки – возможно,

пригодятся нам в

•

появятся новые лица. Мы

простуда – да и очки,

жизни – разве что как терапия, нечто вроде про-

•

хотим собраться вместе (если не

новые, которые, как сказал окулист,

филактической терапии. Так вот,

•

здесь, то на Юге), но мы

станут бесполезными через три
вопрос структуры, деления

•

направляемся в разные стороны. Как

года; как бы там ни было, я все-таки
целого на части. Мы больше

•

вы думаете, у нас что-нибудь получится?

встал, и мне сказали, что звонил
этого не делаем, и я уже где-то

•

•

телефон и что

(здесь тоже) приводил наши доводы. Это одно

•

•

одна знакомая уже готова и ждет, когда
из тех мест, где великолепие

•

•

мы отправимся по грибы. Накануне
может соседствовать с

•

•

вечером я распланировал свое время не
легкомыслием. (Сейчас я разговари-

•

•

только на сегодня, но и на всю неделю,
ваю с человеком, чья комната

•

•

и ясно понял, что, если буду
в другом конце коридора.) Как бы там

•
•

просто придерживаться плана, то успею
ни было, теперь структура не

•
•

закончить ее – то есть эту лекцию, –
привносится в произведение, а возникает

•
•

и все же я позвонил и сказал:
в воображении человека, который глубоко проникся

•
•

«Яйцо всмятку, и я в твоём распоряжении».
ее идей. Таким образом, нет проблемы

•
•

Вскоре, в лесу, она сказала,
понимания, а есть возможность осознания.

•
•

что через пару недель они вместе

•
•
•

со всеми детьми будут на Карибском

•
•
•

море. Я представил себе, как

-
-
-

иду на поиски тропических грибов.

-
-
-

Сейчас я уже вернулся к работе. А до

-
-
-

этого еще были биологическая загадка и дис-

-
-
-

куссия о том, как правильно пользоваться ножами и вилками.

-
-
-

Перевод и комментарии Виктора Козана

В конце сентября 1958 года в одном из отелей Стокгольма я начал писать эту лекцию для выступления на Брюссельской ярмарке, состоявшейся неделей позже. Мне запомнилась одна мысль, высказанная несколько лет назад Дэвидом Тюдором, что я мог бы прочесть лекцию, состоящую из одних только историй. Идея была интересной, но я никогда прежде не воплощал ее в жизнь и тогда решил все-таки сделать это.

Когда лекция проходила в Брюсселе, она включала лишь тридцать историй без музыкального сопровождения. После лекции состоялся авторский концерт из сочинений для двух фортепиано Дэвида Тюдора и моих собственных. Полное название было таким: Неопределенность: новый аспект формы в инструментальной и электронной музыке. Среди слушателей был Карлхайнц Штокхаузен. Позднее, когда я был в Милане, работая над Fontana Mix в Студии фонологии, я получил от него письмо с просьбой прислать ему текст для журнала Die Reihe, № 5. Я отправил текст, прочитанный в Брюсселе, и он вышел в свет.

НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ

Следующей весной, вернувшись в Америку, я снова прочел эту лекцию в Педагогическом колледже Колумбийского университета. По этому случаю я написал еще 60 историй, и на этот раз они звучали под аккомпанемент Дэвида Тюдора – он играл фрагменты из Концерта для фортепиано с оркестром и использовал несколько радиоприемников для создания шумовых эффектов. Вскоре после этого 90 историй были выкуплены студией Folkways recording, но вместо шумовых эффектов вместе с Концертом звучали дорожки из Fontana Mix.

При чтении этой лекции вслух каждую историю я рассказываю по минуте. Если она короткая, я растягиваю текст, если длинная – читаю так быстро, как только могу. Последовательность историй, в которой они были записаны, не была запланированной. Я просто сделал список всех историй, пришедших мне в голову, и отметил их в таком порядке, в каком они были написаны. Некоторые из тех, что мне запомнились, я не мог написать в свое удовольствие, поэтому они не вошли в список. Размещая все истории друг за другом в произвольной последовательности, я хотел показать, что все вещи – истории, случайные звуки окружающей среды, вплоть до всех живых существ – взаимосвязаны и что эта сложность более очевидна, если она не упрощается идеей их взаимосвязи в голове одного человека.

После завершения той звукозаписи я продолжил записывать истории, как только находил их, поэтому их теперь более девяноста. В большинстве случаев это истории, произошедшие в действительности, которые застряли в

моей голове. Другие я прочел в книгах и запомнил, например из Шри Рамакришны и работ, связанных с дзен. Третьи мне рассказали друзья – Мерс Каннингем, Вирджил Томсон, Бетти Айзекс¹³⁴ и многие другие. Ксения, упоминаемая в нескольких историях, – это Ксения Андреевна Кашеварова¹³⁵, на которой я был женат около десяти лет.

Некоторые истории были исключены, так как они благодаря своему содержанию стали частью других текстов этой книги. Многие из оставшихся приводятся здесь. Другие разбросаны по всей книге, выполняя функцию случайных эпизодов в информационной игре, складывающейся в конце колонок провинциальных газет. Я предлагаю их читать таким образом и в такой ситуации, как обычно читают газеты, даже столичные, делая это абсолютно бесцельно, то есть пробегая их глазами и в то же время реагируя на то, что происходит и звучит вокруг.

134 Бетти Айзекс (1894–1971) – супруга известного американского юриста Юлиуса Айзекса, художник, скульптор и дизайнер мебели, керамики, текстиля, обоев и ковров, для стиля которой характерны геометрические формы, сцены природы, растительные мотивы, яркие цвета и мелкие прорисованные детали. Как скульптор работала с глиной, камнем и деревом, создавала экспрессивные фигуры методом спонтанной обработки материала. Первая авторская выставка ее скульптур состоялась в 1953 году в Нью-Йорке. Была членом художественных общин, общалась с М. Дюшаном, коллекционировала работы других художников.

135 Ксения Андреевна Кашеварова (1913–1995) – супруга композитора, дочь русского священника, служившего на Аляске, выпускница *Колледжа Рид*, занимавшаяся переплетным делом, скульптурой и коллажем.

Когда я впервые поехал в Париж, я отправился туда вместо того, чтобы вернуться в Колледж Помоны для обучения на первом курсе. Я огляделся вокруг и больше всего был поражен готической архитектурой. В ней я предпочитал пламенеющий стиль пятнадцатого века. Мне особенно нравились балюстрады в этом стиле. Я изучал их в течение шести недель в Библиотеке Мазаран, приходя туда, когда двери еще не были открыты, и уходя перед самым закрытием. Профессор Пихоан¹³⁶, которого я знал в Помоне, приехал в Париж и спросил меня, чем я занимаюсь (мы стояли тогда на одной из железнодорожных станций). Я все рассказал ему. Он, как говорится, дал мне нагоняй и наставил на путь истинный: «Идите завтра к Голдфингеру¹³⁷. Я позабочусь о том, чтобы вы поработали с ним. Он современный архитектор». Месяц спустя, работая с Голдфингером, измеряя величины комнат, которые он должен был реконструировать, отвечая на телефонные звонки и рисуя греческие колонны, я нечаянно услышал, что говорил Голдфингер: «Чтобы стать архитектором, нужно посвятить всю свою жизнь только архитектуре». Потом я ушел от него, объяснив это тем, что

136 Хосе Пихоан (1881–1963) – искусствовед и культуролог, профессор истории искусства и испанской цивилизации в Колледже Помоны (1924–1930).

137 Эрнст Голдфингер (1902–1987) – венгерский архитектор еврейского происхождения, эмигрировавший в Великобританию, дизайнер мебели, член художественного Движения модерн.

меня интересовали и другие вещи, например, музыка и живопись.

Пять лет спустя, когда Шёнберг спросил меня, смогу ли я посвятить свою жизнь музыке, я сказал: «Несомненно». Но, позанимавшись со мной в течение двух лет, Шёнберг пришел к выводу: «Чтобы писать музыку, нужно иметь чувство гармонии». Я объяснил ему, что у меня нет никакого чувства гармонии. Тогда он сказал, что я всегда буду сталкиваться с трудностями, как если бы я проходил сквозь стену, которую не мог преодолеть. Я сказал: «В таком случае я посвящу свою жизнь тому, что буду биться своей головой об эту стену».

Когда я впервые приехал в деревню, Дэвид Тюдор, М. К. Ричардс, семья Вейнриб и я жили все вместе в одном маленьком сельском домишке. Чтобы побыть наедине, я гулял по лесу. Был август. Я начал собирать грибы, которые росли повсюду. Потом я купил несколько книг и попытался выяснить, какой этот гриб, а какой тот. Ясно представляя себе, что мне нужно получить информацию от тех людей, кто разбирается в грибах, я позвонил в Клуб 4-N в Нью-Йорке. Я поговорил с секретарем. Она сказала, что перезвонит мне в ответ. Но никто из клуба так и не перезвонил.

Следующей весной, прочитав в книге о диких растениях Медсгера¹³⁸

138 Оливер Перри Медсгер – биолог, профессор естественных наук, заслуженный деятель Колледжа штата Пенсильвания, автор знаменитой

о том, что заячья капуста съедобна, я собрал огромную охапку того, что принял за заячью капусту, отдал немного своей матери и отцу (которые в то время гостили у меня), чтобы они взяли ее домой, сварил остальное в трех порциях воды с добавлением соды, как советовал Медсгер, и подал на стол шестью гостям, один из которых, как я помню, был из Музея современного искусства. Я съел больше остальных, скорее пытавшихся поддержать мой энтузиазм по отношению к съедобным диким растениям. После кофе мы решили сыграть в покер. Мне начало везти в игре. М. К. Ричардс вышла из-за стола. Через некоторое время она вернулась и прошептала мне на ухо: «Вы хорошо себя чувствуете?» Я признался: «Нет. Очень плохо. Мое горло горит и я едва могу дышать». Я предложил гостям поделить мой выигрыш, который я складывал. Выйдя из комнаты, я почувствовал тошноту. Рвота с диареей длились около двух часов. Прежде чем потерять сознание, я попросил М. К. Ричардс позвонить моим родителям и запретить им есть заячью капусту. Я спросил ее, как чувствовали себя остальные. Она сказала: «Им не так плохо, как вам». Позднее, когда друзья подняли меня с земли, чтобы постелить подо мной одеяло, я лишь попросил оставить меня одного. Кто-то позвонил доктору Зукору. Он посоветовал молоко с солью. Я не мог вынести этого. Он сказал: «Немедлен-

книги *Съедобные дикие растения* (New York: The Macmillan Company, 1939).

но заставьте его это выпить». Друзья дали мне молока. Доктор ощупал мой живот и вколол адреналин, чтобы не остановилось сердцебиение. После всего этого он сказал: «Еще пятнадцать минут, и он бы умер».

Меня отвезли в больницу Спринг Вэлли. В течение ночи мне кололи адреналин и я полностью оправился. Утром я чувствовал себя на миллион долларов. Я позвал медсестру звонком, чтобы сказать ей, что готов пойти домой. Никто не зашел. На стене я увидел табличку с информацией о том, что если кто-то не уезжает до полудня, он должен заплатить за дополнительный день. Когда я увидел одну из проходящих сестер, то прокричал что-то вроде того, что она должна отправить меня домой, так как мне не чем платить за второй день. Вскоре палата была полна докторов и сестер, и меня сразу же выгнали.

Я позвонил в Клуб 4-Н и рассказал им о произошедшем. Я подчеркнул, что собираюсь продолжать заниматься дикими грибами. Они посоветовали: «Позвоните госпоже Кларк, живущей на Сауф Маунтин Драйв». Та сказала: «Я не могу вам помочь. Позвоните тому-то». Я позвонил тому человеку. Он тоже сказал: «Я не могу вам помочь, но позвоните тому, который работает в A&P в Сафферне. Он знаком с кем-то из Рэмзи, кто знает грибы». Наконец мне дали имя и номер телефона Гая Ниэринга¹³⁹. Когда я позвонил ему, он

139 Гай Ниэринг (1890–1986) – писатель, ботаник, миколог и садовод, создатель нескольких

сказал: «Приезжайте в любое удобное для вас время. Я почти всегда дома и назову вам все ваши грибы».

Я написал письмо Медсгеру о том, что заячья капуста ядовита. Он никогда так и не ответил. Немного спустя я прочел о необходимости отличать заячью капусту от ядовитых морозников. Они растут в одно и то же время и в тех же самых местах. У морозников плиссированные листья. А у заячьей капусты – нет.

В течение нескольких прошедших лет Дайсэцу Тэйтаро Судзуки прочел много лекций в Колумбийском университете. Сначала они проходили на факультете религии, затем где-то еще. Наконец он поселился на седьмом этаже кафедры философии. В комнате было два окна, выходящие на разные стороны, посередине находился большой стол с пепельницами. Вокруг стола и вдоль стен стояли кресла. Они всегда были заполнены слушателями и еще несколько человек обычно стояло у двери. Два или три студента, бравшие уроки для зачета курса, сидели на креслах вокруг стола. Лекция длилась с четырех до семи. В течение этого времени большинство людей время от времени потихоньку дремали. Судзуки никогда громко не

гибридных сортов рододендронов, выращенных в собственных питомниках в Нью-Джерси, член Американского общества любителей рододендрона и Североамериканского микологического общества, автор *Книги лишайников* (1947), включающей 70 иллюстраций, шести поэтических сборников, увлекавшийся живописью, шахматами и народными танцами.

говорил. Когда погода была хорошей, окна были открыты, и самолеты, время от времени вылетающие из аэропорта *La Guardia*, пронеслись прямо над головой, заглушая все, что он говорил. Он никогда не повторял сказанное во время перелета самолета. Мне особенно запомнились три лекции. Пока он читал их, хоть убейте, я не мог понять того, о чем он говорил. Но неделю или более спустя, когда я гулял по лесу, собирая грибы, мне все становилось понятным.

Петси Давенпорт слушала мою запись *Folkways*. И сказала: «В той истории, в которой я спрашивала вас, как вы относитесь к Баху, я могла бы вспомнить все совершенно ясно, четко, как если бы пережила все заново. Скажите, что вы ответили? Как вы относитесь к Баху?» Я сказал, что не помню ответа и что я в замешательстве. Как обычно, на следующий день я начал думать над этим вопросом. Американцу довольно легко отказаться от Бетховена, эмоциональных кульминаций и всего такого. Но отказаться от Баха труднее. Музыка Баха символизирует порядок и возвеличивает тех, кто слушает ее, внимая этому порядку, который в их жизни воплощается в виде ежедневной работы с девяти до пяти часов и техники, которой они окружают себя и которая работает, если будет на то Божья воля, когда ее включишь. Некоторые считают, что искусство должно быть образцом порядка так, чтобы он спас их на мгновение от хаоса, который, как они думают, совсем

рядом. Джаз равноценен Баху (постоянный ритм, надежный двигатель), и, как правило, любовь к Баху связана с любовью к джазу. Джаз больше притягивает и меньше вызывает к морали, чем Бах. Он популяризирует радости и горести физической жизни, тогда как Бах ближе к церкви и всему такому. Прекрасно зная, как многие джазовые музыканты мало спят и даже принимают наркотики, мы позволяем себе, по крайней мере, из симпатии тоже стать наркоманами и ночными совами своим таинственным соучастием. Отказаться от Баха, джаза очень трудно. Петси Давенпорт права. Это очень серьезный вопрос. Что, если мы сделаем это – откажемся от них, другими словами, что мы потеряем?

Однажды, когда я был ребенком и жил в Лос-Анджелесе, я поехал в нижнюю часть города на трамвае. Был такой жаркий день, что гудрон прилип к моим ступням, когда я вышел из трамвая и встал на дорогу (я был босой). Дойдя до тротуара, я понял, что он был столь горячим, что я вынужден был побежать, чтобы мои ступни не покрылись волдырями. Я вытаскивал пять и десять центов, чтобы купить пива из корнеплодов. Когда я подошел к прилавку, где пиво наливали из огромной бочки, и попросил стакан, стоящий за прилавком мужчина выше меня ростом сказал: «Подождите. Я наливаю сироп, это займет несколько минут». Так как он наполнял последний бидон, то промахнулся и пролил на меня липкий сироп. Чтобы как-то

успокоить меня, он предложил пиво бесплатно. Я сказал: «Нет, спасибо».

Бетти Айзекс рассказала мне, что когда она была в Новой Зеландии, ей говорили, что там не растут ядовитые грибы. Поэтому, заметив как-то холм, покрытый грибами, она собрала их и приготовила кетчуп.

Закончив работу, она попробовала кетчуп, но он оказался отвратительным. Несмотря на это, она налила его в бутылку и поставила на верхнюю полку. Год спустя она проводила уборку и обнаружила бутылку с кетчупом, о котором забыла. Она едва не выбросила его. Но прежде чем это сделать, попробовала кетчуп. Он изменился в цвете. Изначально грязно-серый, кетчуп стал черным и, как она сказала, был божественным и улучшал вкус любого блюда, в которое она бы не добавила его.

У Джорджа Мантора¹⁴⁰ был сад ирисов, который он облагораживал каждый год, выдергивая обыкновенные сорта. Однажды его внимание привлек другой очень красивый сад ирисов. Из зависти он провел расследование. Как выяснилось, тот сад принадлежал человеку, который собирал выброшенные им сорта.

Живя в Индии и считая солнце невыносимым, госпожа Кумарасвами решила купить зонтик. Неподалеку в

140 Джордж Мантор – профессиональный фотограф, страстный любитель искусств и разводчик ирисов.

городе она нашла два варианта. Один зонтик находился в витрине магазина, торгующего американскими товарами. Он был недорогим, но и непривлекательным. Другой продавался в индийском магазине. Он был сделан в Индии, превосходно выглядел, но был удивительно дорогим. Госпожа Кумарасвами вернулась домой ни с чем. Но погода оставалась сухой и жаркой, поэтому несколько дней спустя она снова пошла в город, чтобы точно сделать покупку. Проходя мимо американского магазина, она заметила, что их зонтик все еще стоял в витрине, по той же низкой цене. Войдя в индийский магазин, она попросила показать тот, который ей так понравился несколько дней назад. Пока она искала зонтик, спросила и о цене. В этот раз он стоил абсурдно дешево. Удивившись, госпожа Кумарасвами сказала: «Как я могу доверять вам? В один день ваши цены высокие, в другой – низкие. Возможно, ваши товары тоже ненадежны?» «Мадам, – ответил лавочник, – люди на противоположной стороне улицы новички в бизнесе. Они нацелены на прибыль. Их цены стабильны. Мы же занимаемся бизнесом несколько поколений. Лучшие вещи, которые у нас есть, мы храним в семье, так как нам трудно расстаться с ними. Что касается цен, мы меняем их постоянно. Это единственный способ, который мы нашли в бизнесе, чтобы оставаться заинтересованными».

В Стоуни Пойнте есть одна улица, расположенная в низине у реки,

где обильно растет множество видов грибов. Я часто хожу на эту улицу. Несколько лет назад, в мае месяце я нашел там сморчок, случайный гриб, редкий для окрестностей Рокленд Каунти. Я был в восторге. Никто из живущих на той улице никогда не говорил мне о них, когда я собирал грибы. Иногда проходили дети и пинали их, прежде чем я их подбирал. Итак, год спустя после того, как я нашел сморчок, я вернулся в мае в надежде найти его снова, но лишь обнаружил, что на том месте, где рос гриб, стоял шлакоблочный дом. Когда я смотрел на изменившийся ландшафт, все люди, жившие по соседству, вышли на свои веранды. Один из них сказал: «Ха-ха! Ваши грибы ушли».

Все мы являемся неотъемлемой частью образа жизни, который верует во всемогущий доллар до такой степени, что мы чувствуем себя неуверенно, когда слышим, что на международном рынке больше доверия внушает западногерманская марка. Продукты, как полагают, обеспечивают питание, но американцы едят их, зная при этом, что в них добавлено небольшое количество яда для увеличения срока хранения и замедления процесса гниения. Ни один из нас не хочет заболеть раком или кожными болезнями, но нам говорят, как мы можем приобрести их. Трудно сказать, наступит ли декабрь, отметим ли мы Рождество Христово или американский бизнес просто вводит нас в заблуждение. Когда я слышу, что произведения ху-

дожника, которые мне нравятся, стоят 7000 долларов за картину, тогда как другого, чьи полотна мне не нравятся, стоят в два раза меньше, меняю ли я свое мнение о них? Десять лет назад нью-йоркские художники были большей частью бедны, как церковные мыши. Занимали они тогда или занимают сейчас какое-то положение в американском обществе?

Возвращаясь с концерта из музыки Айвза по дороге в Коннектикут Минна Ледерман¹⁴¹ сказала, что, отделяя свой страховой бизнес от сочинения музыки (это так же сложно, как отделить день от ночи), Айвз выражал глубокое сожаление о сложившейся в Америке ситуации, когда художник не занимает положения в обществе (когда моя мать несколько лет назад впервые услышала мой квартет для ударных в Санта Монике, то сказала: «Мне понравилось, но куда ты собираешься пристроить его?»). Однако музыка есть и одно время была шестой по величине отраслью производства Америки, выше или ниже стали, я точно не помню. Шёнберг говорил, что композиторы кино знали свое дело очень хорошо. Однажды в своем клас-

141 Минна Ледерман Дэниел (1896–1995) – музыкальный критик и редактор журнала *Современная музыка (Modern Music)*, работавшая в издании около 20 лет. В 1923 году она стала одним из учредителей *Лиги композиторов*. Автор сотен статей по музыке, хореографии, исполнительскому искусству, музыкальному театру, джазу, кино и радиомызыке Европы, Северной и Южной Америки, творчестве А. Копланда, В. Томсона, Э. Картера, Л. Бернштейна, Дж. Кейджа, М. Блицштейна, Р. Сешнса, А. Берга, А. Шёнберга, Б. Бартока.

се он попросил поднять руки тех, кто учится для того, чтобы стать профессиональным музыкантом. Никто не поднял руки (дядя Уолтер настаивал, когда женился на тете Мардж, которая была певицей контральто, чтобы она бросила свою карьеру). Держу пари, что феноменальные цены, которые платят за картины в Нью-Йорке в сегодняшние дни, имеют отношение к искусству меньше, чем к бизнесу. Одна дама, жившая в соседнем доме в Санта Монике, рассказала мне, что картина в ее столовой стоила кучу денег. Она называла астрономическую сумму. Я сказал: «Откуда вы знаете?» Она ответила, что видела небольшое полотно по определенной цене, сравнила размеры того полотна и своей картины (которая была гораздо больше), помножила и получила искомую сумму.

Миссис Кумарасвами рассказывала другую историю о методах ведения бизнеса в Индии. Кажется, одним ранним утром она пошла на рынок ремесленников. Там было меньше лавок, чем самих ремесленников. Поэтому было устроено поэтическое соревнование. Тот, кто сложит лучшую поэму, получит лавку. Проигравшие уходили прочь, довольствуясь повторением выигравшей поэмы. Она спросила их, почему они так рады, ведь они в действительности проиграли. Они отвечали: «О, не в этом дело. Когда его товары будут проданы, ему не нужна будет лавка. Тогда один из нас получит шанс продать то, что есть, и так далее».

Луиза Лонг¹⁴² (дизайнер текстиля), Крисчен Вулф и я взбирались на гору Слайд Маунтин вместе с Гаем Ниэрингом и Флемингами, включая Уилли. Всю дорогу вверх и вниз нам попадалась только коллибия широкопластинчатая, поэтому мне очень захотелось посетить кладбище в Миллертоне (Нью-Йорк), где, как мне казалось, росли плютеи олени. К тому времени мы вернулись к машине, наши колени дрожали от усталости, солнце село. Несмотря ни на что я сумел убедить Луизу Лонг и Крисчену Вулфа отправиться в Миллертон. Это значило проехать лишнюю сотню миль. Мы прибыли на кладбище к полуночи. Я вытащил фонарь из бардачка, включил его и сначала поспешно, а затем внимательно осмотрел все пни и землю вокруг них. Не нашлось ни одного гриба. Возвращаясь к машине, я был полностью уверен, что Луиза Лонг и Крисчен Вулф сердятся на меня. Однако они были в восторге: на северном небе играло полярное сияние, которого они прежде никогда не видели.

Я выкопал немного земляного гороха и сварил его с маслом, солью и перцем для Боба Раушенберга и Джа-

спера Джонса¹⁴³. Меня волновало то, что скажет о нем Джаспер Джонс, потому что я знал, как ему нравится вареный земляной орех. Мне было важно узнать, сумеет ли он отличить вареный горох от ореха. Большинство людей на Севере совсем не пробовали вареный земляной орех. Отведавшие земляного гороха обычно говорят, что по вкусу он похож на каштаны и бобы. Во всяком случае, Джаспер Джонс сказал, что они были очень хороши по вкусу, но определенно не были похожи на вареный орех. Потом в ноябре он уехал на несколько недель в Южную Каролину. Когда я увидел его после возвращения, он сказал, что снова ел вареные орехи и что по вкусу они очень напоминали ему земляной горох.

Художники много говорят о свободе. Однажды, вспомнив выражение «волен, как птица», Мортон Фелдман пошел в парк и потратил некоторое время, наблюдая за братьями нашими меньшими. Когда он вернулся, то сказал: «Вы знаете, а ведь они не свободны: они борются за крошки хлеба».

Меня попросили сыграть Сонаты и интерлюдии в доме одной пожилой дамы в Бёрнсвилле, Северная

142 Луиза Лонг (р. 1918) – американский художник и дизайнер текстиля, совместно с Кейджем создавшая несколько книг о грибах и растениях с рисунками и литографиями, а также наряду с другими основавшая *Американское микологическое общество* (1962). Будучи неплохим знатоком грибов, она помогала Кейджу во время его обучения на вводном курсе по идентификации грибов в Новой школе социальных исследований (1959–1960).

143 Джаспер Джонс (р. 1930) – американский художник, представитель поп-арта, дизайнер декораций и костюмов, следовавший эстетическим принципам М. Дюшана и использовавший технику «автоматического письма». Джонс наполнял обычные предметы (мишени, флаги, карты) особым символическим смыслом, перенося их изображения на полотно с помощью текстурных восковых красок.

Каролина, она была единственной во всем районе, у кого был рояль. Я ожидал, что подготовка инструмента займет по крайней мере три часа и что мне понадобится дополнительное время для репетиции перед выступлением. Мне разрешили начать работу сразу после обеда. Спустя час я решил взять паузу. Я зажег сигарету и вышел на веранду, где встретил хозяйку, сидевшую на кресле-качалке. Мы начали беседовать. Она спросила меня, откуда я родом. Я рассказал, что родился в Лос-Анджелесе, но как ребенок вырос и там и в Мичигане, после двух лет обучения в колледже в Клермонте, Калифорния, потратил восемнадцать месяцев в Европе и Северной Африке, после возвращения в Калифорнию сначала переехал из Санта Моники в Кармел, затем в Нью-Йорк, затем вновь вернулся в Лос-Анджелес, затем в Сиэтл, Сан-Франциско и наконец в Чикаго и что на тот момент я жил в Нью-Йорке в квартире на Ист Ривер. Потом я спросил: «А вы откуда родом?» Она сказала, указывая на бензозаправочную станцию на противоположной стороне улицы: «Оттуда». Она добавила, что один из ее сыновей пытался убедить ее переехать из своего дома, где на тот момент она жила лишь с прислугой, в его дом и жить вместе с ним и его семьей. Она сказала, что отказалась от предложения, так как чувствовала себя в своем доме очень комфортно. Когда же я спросил, где живет ее сын, она сказала: «В нескольких кварталах ниже по улице».

Однажды Шёнберг попросил девушку из своего класса подойти к фортепиано и сыграть первую часть из бетховенской сонаты, которую затем нужно было проанализировать. Она сказала: «Она слишком трудна. Я не могу сыграть ее». Шёнберг спросил: «Вы пианистка, не так ли?» Она ответила: «Да». Он сказал: «Тогда идите к фортепиано». Она села. Как только девушка начала играть, он остановил ее, сказав, что она играет не в должном темпе. Та призналась, что если будет играть в должном темпе, будет делать ошибки. Он сказал: «Играйте в нужном темпе и не допускайте ошибок». Она снова начала играть, но он сразу же остановил ее, сказав, что она делает ошибки. Тогда она разрыдалась и между всхлипами сказала, что за день до этого была у стоматолога и выдернула зуб. Он сказал: «Вам нужно выдернуть зуб для того, чтобы делать ошибки?»

В классе Судзуки была одна дама, которая однажды сказала: «Мне очень трудно читать проповеди Майстера Экхарта из-за множества христианских образов». Доктор Судзуки сказал: «Эта трудность исчезнет».

Бетти Айзекс пошла в универмаг Олтмана. Она потратила все деньги, кроме последних десяти центов, которые держала в своей ладони, чтобы быть наготове, когда зайдет в автобус, собираясь ехать домой, и не искать их в своем кошельке, поскольку ее руки были заняты пакетами, а кроме того

она несла большую сумку из магазина. Ожидая автобус, она решила убедиться в том, что десять центов все еще у нее. Открыв свою ладонь, она не нашла монеты. Она мысленно прошла весь свой путь, стараясь понять, где она могла потерять деньги. Она вспомнила, пошла прямо к отделу перчаток, так как была уверена, что монета выпала в том месте, где она стояла. Остановившись, чтобы поднять монету, она услышала голос другого покупателя: «Мне тоже хотелось бы знать, куда пойти, чтобы поднять монету с пола». Успокоившись, Бетти Айзекс села в автобус, едущий в сторону ее дома в Вилледже. Раскрыв свои пакеты, она обнаружила монету на самом верху своей сумки.

Когда год назад или около того Дэвид Тюдор, Мерс Каннингем, Кэролин и Эрл Браун¹⁴⁴ и я приехали в Брюссель для участия во Всемирной ярмарке, мы узнали, что *Индексы* Брауна не собирались исполнять, так как оркестранты сочли сочинение слишком трудным. Мы сообразили, что к чему, и решили, что Мерс Каннингем и Кэролин Браун исполнят танцевальные соло и дуэты из *Весенней погоды и людей* Мерса Каннингема (так был назван танец под музыку *Индексов* Брауна) и что Дэвид Тюдор будет сопровождать танец фортепианным переложением.

¹⁴⁴ Кэролин Браун (р. 1927) – американская танцовщица, хореограф и писатель, работавшая в *Танцевальной компании* Мерса Каннингема с момента ее основания, супруга композитора Эрла Брауна.

Чтобы воплотить этот замысел, было сделано очень сложное переложение. Около минуты потребовалось на то, чтобы власти согласились. Однако перед выступлением умер Папа и все отменилось.

Однажды Дэвид Тюдор обедал в колледже *Black Mountain*. Один студент подошел к его столу и начал задавать ему вопросы. Дэвид Тюдор продолжал есть свой обед. Студент продолжал задавать вопросы. Наконец Дэвид Тюдор посмотрел на него и сказал: «Если вы не знаете, тогда почему спрашиваете?»

Когда Дэвид Тюдор и я зашли в отель, куда нас пригласили, когда мы остановились в Брюсселе, на стойке для каждого из нас оставили большие конверты; в них были программки, билеты, приглашения, специальные пропуски на Ярмарку и общая информация. Одно из моих приглашений было на официальный обед в королевском дворце, расположенном рядом с местом проведения Ярмарки. Мне нужно было ответить, но я не мог, так как был занят репетициями, исполнениями и написанием тридцати этих историй, которые я должен был прочесть в виде лекции на неделе, посвященной экспериментальной музыке. Поэтому, когда я шел в отель, служитель гостиницы спросил меня, собираюсь ли я пойти во дворец на обед на следующий день. Я сказал: «Да». Тот по телефону сообщил: «Он придет». А потом он проверил мое имя по списку, находящемуся

перед ним. Он спросил, знал ли я, какие планы у других людей из списка, который к тому времени я прочитал сверху донизу. Я помог ему, чем мог. На следующее утро, когда я спустился к завтраку, внизу стоял человек из Парижа, физик, работавший в студии Шеффера над конкретной музыкой. Я сказал: «Значит, я увижу вас сегодня на обеде». Он удивился: «На каком обеде?» Я добавил: «Во дворце». Он сказал: «Меня не приглашали». Я ответил: «Я уверен, что вы приглашены. Я видел ваше имя в списке. Вам лучше позвонить им, так как они желали узнать, кто придет». Час спустя зазвонил мой телефон. Это был директор всех мероприятий Ярмарки. Он сказал: «Я только что узнал, что вы пригласили такого-то на обед». Я сказал, что видел его имя в списке. Директор ответил: «Вы совершили ошибку, но я могу исправить ее, однако мне нужно знать, сколько еще людей вы также пригласили?»

Одной индианке, жившей на островах, нужно было поехать в город Джуно, чтобы дать показания в суде. После того, как она свято поклялась говорить правду, только правду и ничего, кроме правды, ее спросили, вызывали ли ее в суд. Она ответила: «Да, вызывали: один раз, когда она подплывала на лодке, а другой раз здесь, в отеле в Джуно».

Я принес много грибов Гау Ниэрингу и попросил его назвать мне каждый из них. Он назвал все. По до-

роге домой я начал сомневаться, правильно ли он назвал один особенный гриб. Придя домой, я проглядел все свои книги и пришел к выводу, что Гай Ниэринг ошибся. В следующий раз, когда я его встретил, то все рассказал, а он признался: «В моей голове крутится столько много латинских названий, что иногда на ум приходят неправильные».

Один молодой человек, находящийся в состоянии депрессии, зашел к переплетчице Хейзел Драйс¹⁴⁵. «Я решил покончить жизнь самоубийством», – сказал он. На что та ответила: «Думаю, это хорошая идея. Почему ты этого не делаешь?»

Я и Дэвид Тюдор поехали в Нью-Хейвен, чтобы провести телевизионный урок в местном Педагогическом колледже штата. Этот колледж специализировался на преподавании посредством телевидения. Что именно они делают, так это записывают пленку, аудио и видео, а затем транслируют ее ранним утром. Во время моего разговора я что-то сказал о цели бесцельности. Потом один из педагогов спросил главу музыкального факуль-

145 Хейзел Драйс (1890–1963) – мастер и всемирно известный специалист в области переплетного дела, член Гильдии переплетчиков (Великобритания) и Гильдии книгопечатников (США), долгое время работавшая в Библиотеке Конгресса и других крупных библиотеках, преподавала в вузах и колледжах страны. Обучаясь в Париже, близко общалась с поэтессой Г. Стайн и живописцем М. Эрнстом. Вернувшись в Сан-Франциско, основала собственную школу переплетного дела.

тета: «Как вы собираетесь объяснять это ученикам в следующий вторник?» Как бы то ни было, мы завершили свое телевизионное занятие, подъехали к школе, и я спросил преподавателей, какой букинистический магазин они посоветовали бы посетить мне и Дэвиду Тюдору. Они назвали несколько магазинов. Полчаса спустя, когда мы подходили к одному из них, продавец сказал: «Мистер Тюдор, мистер Кейдж?» Я ответил: «Да». Он сообщил: «Вам нужно позвонить в Педагогический колледж штата». Мы позвонили. Нам сказали, что урок, который мы записывали на пленку, вообще не записался. Очевидно, кто-то забыл что-то включить.

На обратном пути из Нью-Хейвена мы ехали вдоль реки Хусатоник. Был прекрасный день. Мы остановились, чтобы поужинать, но рестораны, находившиеся на берегу реки, оказались вовсе не ресторанами, а темными, захудалыми барами, и что удивительно, без окон с видом на реку. Поэтому мы доехали до Нью-Тауна, где увидели много машин, припаркованных вокруг ресторана, созданного в колониальном стиле. Я сказал: «Все эти машины служат хорошим знаком. Давай поужинаем здесь». Когда мы вошли, то оказались в большом зале, в котором сидело всего несколько пар. Официантки выглядели немного сонными. Дэвид Тюдор заказал имбирного эля и спустя довольно долгое время ему принесли кока-колы, от которой он отказался. Позднее мы оба зака-

зали пломбир: я – шоколадный, Дэвид – клубничный. Когда официантка пришла на кухню, то крикнула: «Два шоколадных пломбира». Когда Дэвид Тюдор сказал ей позднее, что он заказывал клубничный, она ответила: «На кухне ошиблись». Я сказал: «Должно быть, где-то в здании есть другой зал, в котором ужинает много людей». Официантка сказала: «Да. Он внизу, но нас только двое на оба этажа, поэтому мы бегаем туда и сюда».

Мы снова вернулись в Нью-Хейвен, чтобы провести еще один телевизионный урок. В этот раз, когда мы возвращались домой, был очень жаркий и влажный день. Мы опять остановились в Нью-Тауне, но в другом месте, чтобы поесть мороженого. Можно было выбрать малиновое, виноградное, лимонное, апельсиновое и ананасовое. Я взял виноградное. Мороженое освежало. Я спросил женщину, которая принесла его, она ли его сделала. Она ответила: «Да». Я спросил: «Оно из свежих фруктов?» Она призналась: «Из фруктов, но не свежих».

Господин Ральф Феррара¹⁴⁶ водит Студебекер Ларк, раздавленный спереди и сзади. Иногда машину нуж-

146 Ральф Феррара – друг композитора, который вместе с ним, а также Луизой Лонг, Эстер Дам и другими сначала образовали группу любителей грибов, которые под руководством Гая Низринга по воскресеньям выезжали за пределы Нью-Йорка за грибами, называя свои встречи занятиями по идентификации грибов, а позднее основали *Нью-Йоркское микологическое общество* (1962).

но подтолкнуть, чтобы она пошла. Однажды в воскресенье, когда занятие по идентификации грибов должно было начаться в Сафферне в 10 часов утра, господин Феррара не приехал. На следующей неделе он рассказал мне, что опоздал, поехал в Слоутсбург, собрал немного грибов, вернулся домой, приготовил обед, и двум его гостям сразу же стало плохо, но не столь серьезно. Последнюю полевую экспедицию за грибами первого ноября 1959 года мы отметили в моем доме, выпили несколько коктейлей и съели немного *Cortinarius alboviolaceus*, которые приготовила Луиза Лонг. Она сказала Ральфу Ферраре: «Господин Кейдж говорил, что ничто так не заставляет людей приезжать вовремя, как легкое отравление грибами». Он ответил: «О, да! Теперь я всегда первый на автостоянке».

Однажды, когда я рассматривал отдел замороженных продуктов в Гристедде, ко мне подошла госпожа Картер и сказала: «Здравствуйте, Джон! Я думала, что вы берете только свежие продукты». Я сказал: «Все, что вам нужно сделать, это лишь посмотреть на них и потом вы будете ходить сюда». Она ответила: «Эллиот и я только что вернулись из Европы. Мы общались с некоторыми интеллектуалами, чьи имена я не буду называть. Они ели те большие плоские диски, на которых было много разных продуктов». Я сказал: «Это обеды из замороженных полуфабрикатов?» Она сказала: «Да, я видела, что ими было забито все».

Когда я приехал в Нью-Йорк, чтобы заниматься у Адольфа Вайса и Генри Кауэлла, я получил работу мойщика стен в Бруклине в Молодежной женской христианской организации. Там был другой мойщик стен. Он был опытнее меня. Он сказал мне, сколько стен нужно мыть в день. Таким образом, он подавил мой изначальный порыв, так как в результате оказалось, что я тратил уйму времени, просто читая старые газеты, которыми застилал пол. Итак, я всегда должен был быть, как говорится, в напряжении, готовым возобновить мытье в тот момент, как только услышу, что подходит домоправительница. Закончив одну комнату, я должен был идти в следующую, но прежде чем войти в любую из них, я должен был заглянуть в замочную скважину и убедиться в том, что изнутри в нее не вставлен ключ жильца. Если ключа не было, я убеждался, что комната пуста, входил туда и начинал работу. Однажды утром, позвонив в офис, я услышал, что меня обвинили в подглядывании через замочную скважину. Как только я начал защищать себя, меня оборвали. Домоправительница сказала, что каждый год одна и та же дама всегда обвиняла в этом мойщика стен, независимо от того, кем он был.

Стоя в очереди, Макс Джейкоб сказал, что она дает возможность научиться терпению.

В классе по идентификации грибов есть мистер Романов. Он фармаколог и делает цветные слайды гри-

бов, которые мы находим. Это он схватил гриб, который я принес на первую встречу класса в Новой школе, понюхал его и сказал: «Кто-то брызнул духами этот гриб?» Луиза Лонг сказала: «Я так не думаю». С каждым грибом мистер Романов радовался, как говорит, как ребенок (хотя иногда дети участвуют в полевых экспедициях, они не получают удовольствия от того, что находят).

Мистер Романов как-то сказал: «Жизнь – это общая сумма всех маленьких вещей, которые происходят». Мистер Ниэринг улыбнулся.

Такеру Мадавику семнадцать лет. Это сын Луизы Лонг от ее первого брака. Было время ужина. Он пришел домой после работы из госпиталя Доброго Самаритянина в Сафферне и сказал своей матери: «Дорогая, меня не будет пару дней». Луиза Лонг удивилась: «Что случилось?» Такер объяснил: «Завтра вечером после работы я поеду в Олбани с Дороти Шервуд на чашку кофе и вернусь на работу только на следующее утро». Луиза Лонг сказала: «Ради всего святого, ты можешь выпить чашку кофе дома». Такер Мадавик ответил: «Не будь старомодной. Почитай Керуака»¹⁴⁷.

147 Джек Керуак (1922–1969) – американский писатель, поэт, представитель «битников» (Керуак, Гинзберг, Ферлингетти, Берроуз) – «разбитого поколения» писателей, отразивших произошедшую в 1950-х годах в США революцию нравов. Для его стиля характерен исповедальный тон высказывания, экзистенциализм и субъективизм образов, анархические настроения.

Родители Мерса Каннингема собирались в Сизтл повидать своего второго сына, Джека. Миссис Каннингем вела машину. Мистер Каннингем заметил: «Ты не думаешь, что тебе следует ехать чуть медленнее? Ты попадешься». Он предупреждал ее несколько раз. Наконец, на окраине Сизтла их остановил полицейский. Он попросил проверить права миссис Каннингем. Она обыскала всю свою сумку и сказала: «Кажется, я не могу их найти». Тогда он попросил показать регистрацию. Она также безуспешно пыталась найти ее. Тогда офицер сказал: «Ну, что же мне с вами делать?» Миссис Каннингем завела мотор. Прежде чем отъехать, она сказала: «Я просто не могу больше тратить время на разговор с вами. До свиданья!»

Я пошел послушать, что говорит Кришнамурти¹⁴⁸. Он читал лекцию о том, как нужно слушать лекцию. Он сказал: «Вы должны обращать все внимание на то, о чем говорится, и не можете делать это, если записываете». Одна дама справа от меня что-то записывала. Мужчина, сидевший правее, толкнул ее и сказал: «Вы не слышите, что он говорит? Вы не должны ничего записывать». Но она прочла то, что записала и сказала: «Все правильно. Я записала это прямо здесь, в своем блокноте».

148 Джидду Кришнамурти (1895–1986) – индийский духовный учитель, философ, писатель, проповедовавший единство всех людей независимо от рас, религий, национальностей и традиций, путешествовавший по миру с лекциями на философские и духовные темы, автор нескольких книг, собраний бесед и рассуждений.

Вирджил Томсон и Морис Гроссер путешествовали по Соединенным Штатам. Когда они приехали в Канзас, Вирджил Томсон сказал: «Поезжайте как можно быстрее и ни в коем случае не останавливайтесь. Продолжайте путь до тех пор, пока мы не проедем его». Морис Гроссер был голоден и настаивал на том, чтобы остановиться на обед. Показывая на что-то лежащее в дальнем углу прилавка, он спросил, что это такое, и официант сказал: «Пирог с арахисовым маслом». Вирджил Томсон сказал: «Вот видишь, что я имел в виду?»

Одна из учениц Миса ван дер Роз, девушка, подошла к нему и сказала: «Мне трудно у вас учиться, потому что вы не оставляете нам ни одной комнаты для самовыражения». Он спросил, был ли у нее с собой карандаш. Карандаш был при ней. Он сказал: «Напишите свое имя». Она написала. Он сказал: «Это то, что я называю самовыражением».

Перед самым переездом в деревню я позвонил в Музей естественной истории и спросил мужчину, каких ядовитых змей находили в Рокленд Кантри. Тот без колебаний ответил: «Мокасиновых и гремучих змей». Гуляя по лесу, я никогда не встречал их (иногда внизу у реки или даже вверху на холмах попадался черный полоз или какая-то другая безопасная змея). Дети, перебегающие дорогу, предупреждали меня, что в наших лесах змеи свисают с деревьев. Один человек,

работавший в Междуштатном парке и живший к северу от нас на Гейт Хилл, рассказал мне, что никогда не видел ядовитых змей в наших местах.

Во время прогулки в поисках грибов близ Майэнус Гордж в Коннектикуте по дороге нам попало около тридцати мокасиновых змей, греющихся на солнце. Флеминг положил одну из них в бумажный пакет и принес домой, прикрепив его к ремню. Дело в том, что он специалист по змеям, работает в зоопарке Бронкса и проводит охотничьи экспедиции в Южной Америке. Однако он рассказал мне о другом специалисте, который проработал в Парке всю свою жизнь без каких-либо проблем, а потом, выйдя на пенсию, пошел погулять по лесу, был укушен мокасиновой змеей, не придав этому значения и вскоре умер.

Я обратил внимание на то, что среди тех тридцати мокасиновых змей в Майэнус Гордж были особи трех разных окрасок, так что перестал доверять иллюстрациям в книгах, посвященным видам змей. Что нужно делать в таких случаях, так это выяснить, есть ли впадины на обеих сторонах змеиной головы, между ушами и ноздрями, чтобы быть уверенным, ядовита она или нет. Это, конечно, нелегко, но это нужно сделать, пока змея еще не слишком близко от вас.

Выше Нью-Джерси на Беар Форт Маунтин и однажды в Сэм Пойнте мы натолкнулись на гремучих змей. Они были крупнее и величественнее в движении и по внешнему виду, чем мокасиновые. Каждый раз было лишь по одной змее и они ползли по своим делам, свертыва-

ясь в кольца, гремя и шипя. Ни одна из них не напала на нас.

Моя новая комната в шаге от старой кухни. Одним осенним вечером, до того, как закрывается проход между двумя комнатами, я брился у раковины и случайно заметил, как мне показалось, мокасиновую змею, заползающую в дом в пяти футах от того места, где я стоял. Не убив ни одну змею, но на сей раз чувствуя необходимость в этом, я крикнул: «Пол! В доме мокасиновая змея!» Пол Уильямс¹⁴⁹ прибежал из своего дома и убил змею доской для хлеба. После того как он ушел, змея еще извивалась. Я отрезал ей голову ножом для разделки мяса. Двумя щипцами я подхватил обе части и утопил их, спустив воду в туалете.

Когда я рассказал о случившемся Дэниэлу Девису, он сказал: «Вот что я думаю. Когда я работал в темном подвале дома, на следующий день, проводя изоляцию, я испытал чувство, что где-то недалеко от меня находится змея». Я спросил: «Это было только чувство? Ты ее видел? Или что-то убедило тебя в этом?» Он ответил: «Ну, думаю, что я слышал какое-то шипение».

В 1949 году Мерс Каннингем и я поплыли в Европу на голландском суд-

не. Когда мы приближались к Роттердаму, туман стал настолько плотным, что причаливание было задержано. Чтобы ускорить дело, таможенные офицеры зашли на борт. Пассажиры выстроились в очередь и их начали опрашивать одного за другим. Мерс Каннингем был в одной очереди, я в другой. Я много дымил, а он совсем не курил. Однако он вез с собой в Европу пять коробок сигарет, предназначенных для меня, и у меня было столько же. Мы оба ехали через Голландию в Бельгию, а затем во Францию, и таможенные правила всех этих стран отличались в том, что касается сигарет. Например, в то время во Францию вы могли ввезти пять коробок на человека, а в Голландию – только две. Когда я подошел к своему таможеннику, все это было известно нам обоим. Из доброты сердечной он не стал отнимать у меня три лишние коробки или налагать налог за них, но ему было трудно найти оправдание тому, что он меня отпускает. Наконец, он сказал: «Вы собираетесь выезжать из Голландии обратно?» Я сказал: «Да». Он обрадовался. А потом добавил: «Вы можете оставить у себя все сигареты. Удачной поездки!» Я отошел и вдруг заметил, что Мерс Каннингем только что подошел к своему таможеннику и у него возникли проблемы с тремя лишними коробками. Поэтому я подошел и сказал офицеру, что Мерс Каннингем тоже собирался выезжать из Голландии обратно. Тот обрадовался: «Что ж, в таком случае, нет никаких проблем».

149 Пол Уильямс (1894–1980) – американский архитектор, спроектировавший и построивший ряд известных частных домов в Южной Калифорнии, в том числе домов Ф. Синатры и других известных личностей. Он финансировал *Проект музыки для магнитной ленты* (1950), в котором участвовали Дж. Кейдж, М. Фелдман, Э. Браун и К. Вулф. Кейдж создал пьесу для магнитной ленты *Williams Mix* (1951), посвященную спонсору.

Однажды, когда я занимался у Шёнберга, он указал на ластик на кончике своего карандаша и сказал: «Этот конец более важен, чем другой». Двадцать лет спустя я научился писать сразу чернилами. Совсем недавно, вернувшись из Европы, Дэвид Тюдор привез мне немецкий карандаш современного производства. В него можно вставить грифель любой толщины. Нажав на держатель в конце карандаша, вы освобождаете грифель, чтобы его можно было продвинуть глубже или вытянуть или удалить, заменив новым. Точилка находится на самом карандаше. Она точит разными способами. То есть можно выбрать любую степень остроты, какую пожелаете. Зато нет ластика.

Во время моего последнего года обучения в школе я узнал об одной Либеральной католической церкви. Она стояла в красивом местечке на Голливудских холмах. Церемонии представляли собой антологию наиболее театрализованных эпизодов и фрагментов из обычных ритуалов Запада и Востока. Там были клубы ладана, обилие сандала, проходили процессии внутри и вокруг церкви. Я был очарован, и хотя был воспитан в традициях Методистской епископальной церкви и намеревался принять духовный сан, я все-таки решил присоединиться к либеральным католикам. Мать и отец были категорически против. В конце концов, когда я рассказал им о своих намерениях стать помощником священнослужителя во время мессы,

они сказали: «Выбирай: либо мы, либо церковь». Долго обдумывая свое решение «оставить отца и мать и последовать за Ним», я пошел к священнику, рассказал ему о том, что случилось, и о своем решении в пользу либеральных католиков. Он сказал: «Не будь дураком. Ступай домой. Религий много. А вот мать и отец у тебя одни».

Шёнберг всегда жаловался, что его американские ученики недостаточно много работали. В классе была одна девушка, которая, и это было правдой, вообще почти ничего не делала. Однажды он поинтересовался у нее, почему она не прилагает больше усилий. Она ответила: «У меня нет времени». Он спросил: «Сколько часов в сутках?» Она сказала: «Двадцать четыре». Тогда он сказал: «Ерунда! В сутках столько часов, сколько вы сами можете вложить в них».

В переполненном автобусе, только собравшемся отправиться из Манчестера в Стокпорт, женщина-кондуктор заметила, что стоят лишние пассажиры. Поэтому она спросила: «Кто последним вошел в автобус?» Никто не проронил ни слова. Пригрозив тем, что автобус не отправится до тех пор, пока не выйдет лишний пассажир, она пошла звать водителя, который тоже спросил: «Итак, кто последним вошел в автобус?» Снова всеобщая тишина. Они оба пошли искать инспектора. Тот спросил: «Кто последним вошел в автобус?» Никто не признался. Тогда он объявил, что позовет

полицейского. Пока кондуктор, водитель и инспектор искали полицейского, невысокий мужчина подошел к автобусной остановке и спросил: «Это автобус до Стокпорта?» Услышав, что это так, он вошел. Несколько минут спустя трое вернулись в сопровождении полицейского. Тот сказал: «В чем дело? Кто последним вошел в автобус?» Невысокий человек сказал: «Это был я». Полицейский сказал: «Тогда выходите». Все пассажиры автобуса взорвались смехом. Кондуктор, думая, что они смеялись над ней, разрыдалась и сказала, что отказывается ехать в Стокпорт. Тогда инспектор устроил так, что поехал другой кондуктор. Та, видя невысокого мужчину, стоящего на автобусной остановке, сказала: «Что вы там делаете?» Он удивился: «Это автобус в Стокпорт? Так вы управляетесь или нет?»

Алекс и Гретхен Коразо долго сомневались, идти им или нет на похороны своего близкого друга. В последний момент они решили пойти. Они торопливо оделись, выбежали из дома, но опоздали: служба уже началась. Они заняли места в последнем ряду. Когда было предложено подойти попрощаться с покойным, они снова стали думать, идти или нет, но наконец решили подойти. Оказавшись у гроба, они поняли, что пришли не на те похороны.

Ксения как-то рассказала мне, что когда она была ребенком и жила на Аляске, она и ее друзья ходили в

клуб, в котором было лишь одно правило: никаких глупостей.

Ксении никогда не нравилось, что вечеринки заканчиваются. Однажды в Сиэтле, когда вечеринка, на которой мы были, подходила к концу, она пригласила тех, кто еще был на ногах (а некоторых из них мы впервые встретили на вечеринке), пойти к нам домой. В результате приблизительно в три часа утра какой-то ирландский тенор громко пел в нашей гостиной. Моррис Грэйвс¹⁵⁰, у которого была квартира ниже по коридору, вошел к нам без стука, будучи одетым в старомодную ночную рубашку и неся искусно сделанную деревянную птичью клетку, у которой не было дна. Направившись прямо к тенору, Грэйвс насадил клетку на его голову и, ничего не сказав, вышел из комнаты. Эффект был такой, словно задули свечу. Вскоре мы с Ксенией остались одни.

Я записался на курс по идентификации грибов. Лектором был кандидат наук и редактор изданий по микологии. Как-то он поднял гриб, многое рассказал о нем, в основном историческое, и, наконец, назвал его съедобным плютей олений. Я был уверен, что это был не плютей олений. Из-за особого крепления пластин к

150 Моррис Грэйвс (1910–2001) – американский художник-абстракционист, работы которого были вдохновлены искусством Востока и мифологией американских индейцев, использовавший технику нанесения на поверхность холста очень плотной сети линий. Первая выставка его работ прошла в Сиэтле в 1936 году, затем он выставлялся в Нью-Йорке и других городах мира.

ножке мне казалось, что это энтолома, а значит, возможно, очень ядовит. Я подумал: что мне делать? Указать на ошибку преподавателя? Или, следуя школьному этикету, ничего не говорить, возможно, позволив другим членам класса отравиться? Я решил сказать. «Я сомневаюсь, что это гриб *плютей олений*. Думаю, это *энтолома*». Учитель сказал: «Хорошо, мы выбросим его». Так и сделали, и оказалось, что я был прав. Это был ядовитый гриб *grayanum*. Педагог подошел ко мне и сказал: «Если вы так много знаете о грибах, зачем вы ходите на эти занятия?» Я признался: «Я хожу на занятия потому, что есть еще много такого, чего я не знаю о грибах». Потом я спросил: «Кстати, как так случилось, что вы не распознали этот гриб?» Он сказал: «Ну, я специализируюсь на желеобразных грибах и только беруся за изучение твердых грибов».

Отец Мерса Каннингема любил заниматься садоводством. Каждый год ему приходилось пересаживать кустарники с проезжей части, чтобы защитить их от миссис Каннингем, которая наезжала на них при движении задним ходом. Однажды, отъезжая от дома, она сбила, но без серьезных травм, пожилого джентльмена, вышедшего на прогулку. Выскочив из машины и увидев его лежащим на тротуаре, миссис Каннингем удивленно спросила: «Что вы тут делаете?»

Вообще, самоубийство считается грехом. Поэтому всем ученикам

Рамакришны было страшно интересно узнать, что он скажет о том, что четырехлетний мальчик недавно совершил самоубийство. Рамакришна сказал, что ребенок не согрешил, он просто исправил ошибку, ведь он был рожден по случайности.

Однажды, когда я сочинял музыку, зазвонил телефон. Женский голос произнес: «Это Джон Кейдж, автор музыки для ударных инструментов?» Я ответил: «Да». Она сказала: «Это Компания Дж. Уолтера Томпсона». Я не знал, что это за компания, но девушка объяснила, что она работает в рекламном бизнесе. Она сказала: «Оставайтесь на линии. Один из наших директоров хочет с вами поговорить». Во время небольшой паузы я мысленно вернулся к своему сочинению. Но внезапно прозвучал мужской голос: «Мистер Кейдж, вы хотели бы продать свое искусство?» Я сказал: «Да». Он предложил: «Тогда принесите нам несколько образцов в пятницу в два». Я принес. Прослушав несколько звукозаписей, один из директоров сказал мне: «Подождите минутку». Затем семь директоров организовали нечто вроде совещания футбольных игроков на поле. Наконец один из них вышел из круга, подошел ко мне и сказал: «Вы слишком хороши для нас. Мы хотим сохранить вас для Робинзона Крузо».

В поэтическом состязании в Китае, на котором был выбран Шестой Патриарх дзен-буддизма, выиграли две поэмы. Одна гласила: «Разум подо-

бен зеркалу. Оно собирает пыль. Задача состоит в том, чтобы сдуть пыль». Другая выигравшая поэма в действительности отвечала первой. В ней сказано: «Где зеркало и где пыль?»

Несколько веков назад в японском монастыре жил один монах, который всегда принимал ванны. Более молодой монах зашел к нему и спросил: «Зачем, если нет грязи, вы все равно принимаете ванну?» Пожилой монах ответил: «Просто окунаюсь. Никаких зачем».

Пока мы сидели на вершине Слайд Маунтин, осматривая Корнелл и Уиттенберг, а за ними и водохранилище Ашокан, Гай Ниэринг сказал, что он знал двух женщин, укушенных мокасиновыми змеями. «Они остались такими же после укуса, как и до него, — сказал он, — с тем лишь исключением, что были чуть более слабы».

На Рождество мама сказала: «Я слушала твою звукозапись несколько раз. После того, как я услышала истории о твоём детстве, я не перестаю себя спрашивать: где я что-то упустила?»

Одним весенним утром я постучал в дверь Сони Секулы. Она жила на другой стороне коридора. Тогда дверь открылась со скрипом и хозяйка быстро сказала: «Я знаю, что вы очень заняты: я не займу ни минуты вашего времени».

Когда началась Великая депрессия, я был в Европе. Вскоре я вернулся и жил со своей семьей в Пасифик Палисейдс. Я читал где-то о Ричарде Булиге¹⁵¹, пианисте, несколько лет назад в Берлине впервые исполнившем *opus 11* Шёнберга. Я думал про себя: он, вероятно, живет где-то здесь, в Лос-Анджелесе. Поэтому я заглянул в телефонный справочник и действительно там было его имя. Я позвонил ему и сказал: «Я бы с удовольствием послушал, как вы играете пьесы Шёнберга». Он сказал, что не предполагал давать сольный концерт. Я сказал: «Возможно, вы сыграете дома. Мог бы я прийти к вам в другой день и послушать *opus 11*?» Он сказал: «Конечно, нет». И повесил трубку.

Около года спустя семья должна была отказаться от дома на Палисейдс. Мать и отец переехали в квартиру в Лос-Анджелесе. Я нашел автомобильную стоянку в Санта Монике, где в обмен на уход за садом я снимал квартиру для жилья и большую комнату в задней части двора за гаражами, которую я использовал как лекционный зал. Мне было девятнадцать, я был увлечен современной музыкой и живописью. Я объяснял это домохозяйкам, ходя по домам в Санта Монике. Я предлагал десять лекций за 2,5 доллара. Я сказал себе: «Каждую

¹⁵¹ Ричард Булиг (1880–1952) – американский пианист, один из первых в США исполнителей музыки А. Шёнберга, многократно выступавший в Европе, преподавал фортепиано в *Институте музыкальных искусств* в Нью-Йорке (в Лос-Анджелесе его учениками были Кауэлл и Кейдж).

неделю я буду узнавать что-нибудь о том, о чем буду потом рассказывать».

Итак, пришло время моей лекции о Шёнберге. За исключением Менуэта ор. 25, его пьесы были слишком трудны для меня. Записей не было. Я вспомнил о Ричарде Булиге. Я решил не звонить ему, а прийти прямо к нему в гости. Я добрался на попутках до Лос-Анджелеса, придя к нему домой к полудню. Его не было дома. Я сорвал ветку дерева и, отрывая листья один за другим, гадал: «Придет – не придет, придет – не придет...» Получилось, будто он вернется домой. Он пришел. К полуночи. Я объяснил ему, что ждал его около двенадцати часов. Он пригласил меня в дом. Когда я попросил его сыграть на моей лекции о Шёнберге, он ответил: «Конечно, нет». Однако он сказал, что с удовольствием посмотрел бы несколько моих сочинений, и мы договорились о встрече на следующей неделе.

Я как-то прочел лекцию и настал день, когда я должен был показать свои сочинения Булигу. Я снова на попутках добрался до Лос-Анджелеса, приехав немного раньше положенного. Позвонил в дверной звонок. Булиг открыл дверь и сказал: «Вы пришли часом ранее. Приходите в указанное время». С собой у меня были библиотечные книги и я решил убить двух зайцев одним выстрелом. Поэтому я пошел в библиотеку вернуть книги, нашел несколько новых, а затем вернулся к дому Булига и снова позвонил в звонок. Он был взбешен, когда открыл дверь и сказал: «Теперь вы опоздали

на полчаса». Он завел меня в свой дом и два часа читал мне нотацию о том, как важно ценить время, особенно тому, кто решил посвятить свою жизнь музыке.

Перевод и комментарии Марины Переверзевой

В 1954 году журнал United States Lines Paris Review готовил номер, посвященный юмору. Меня пригласили написать о музыке. Я предоставил следующую статью.

ПОЛЕВОЕ РУКОВОДСТВО ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ

Я пришел к выводу, что можно многое понять о музыке, если посвятить себя грибам. Для этого я недавно переехал загород. Большую часть своего времени я провожу, погруженный в чтение «полевых руководств» по грибам. Я добываю их за бесценок в букинистических лавках, которые изредка располагаются по соседству с магазинами, торгующими нотами с загнутыми уголками, каковое соседство я приветствую как безусловное доказательство того, что я на правильном пути.

Зима для грибов, как и для музыки, весьма печальная пора. Только под навесами и в домах, где за температурой и влажностью постоянно следят, и в концертных залах, где постоянно следят за попечительством и за кассой, и выживают расхожие, общепринятые формы. Американская торговля привела к большому обесцениванию *Psalliota campestris* (шампиньон), распространив экспорт даже на европейский рынок. Как требовательный гурман видит, но не покупает грибы в магазине, так и живой музыкант время от времени читает анонсы концертов и спокойно остается дома. Если вдруг *Collybia velutipes* (зимний опенок) вырастет в январе, это будет редкое событие, и наткнуться на него, гуляя по лесу, почти за пределами человеческих мечтаний; не меньше будоражит новость о том, что в Нью-Йорке число людей, посещающих зимние концерты, что требует от публики напряжения своих способностей, головокругительно растет (в 1954-м 129 человек из 12.000.000; в 1955-м 136 из 12.000.000).

Летом совсем другое дело. В изобилии произрастают около трех тысяч разных видов грибов, и кругом проходят Фестивали современной музыки. Прискорбно, однако, что закрепление достижений Шёнберга и Стравинского, которые нынче в моде, не породило ни одного нового гриба. Микологи знают, что во всем нынешнем грибном изобилии опасные *Amanitas* (мухоморы) занимают чрезвычайно большое место. Не стоило бы составителям программ и любителям музыки в целом, с приходом теплых месяцев, проявить немного осторожности?

Прошлой осенью, к своей величайшей радости (ибо что-то осталось от летней выручки, т. е. Донауэшингена, CDMI, и т. п.¹⁵²), я не только посетил в Париже своего друга, композитора Пьера Булеза, проживающего на улице Ботрейи, но и побывал на Выставке грибов на улице Бюффон. Неделей позже, в Кельне, заняв стратегическую позицию в застекленной контрольной будке, я наблюдал, как публика, с опаской следящая за ветром, мирно засыпает на транслируемом через динамики концерте электронной музыки. Я не мог не вспомнить, с каким рассеянным вниманием слушали на улице Бюффон другой громкоговоритель, каждый час передававший лекцию о смертельно ядовитых грибах и их отличительных признаках.

Но довольно о мире современной музыки; про него все уже известно. Важнее определить, с какими проблемами сталкивается современный гриб. Для начала предлагаю определить, какие звуки способствуют росту грибов; издают ли они сами звуки; извлекают ли маленькие крылатые насекомые из пластинок некоторых грибов пиццикато, используют ли крошечные землеройки трубки белых грибов как духовые инструменты; издают ли споры, размеры и формы которых удивительно и бесконечно разнообразны, звук гамелана при падении на землю; и, наконец, нельзя ли всю эту утонченную деятельность, о существовании которой я подозреваю, акустически усилить и транслировать в наших театрах, делая тем самым наши представления заметно более интересными.

Какой толчок получила бы индустрия звукозаписи (сейчас входящая в шестерку самых крупных в Америке), если бы удалось доказать, что прослушивание за столом пластинки с квинтетом Бетховена опус такой-то меняет химическую природу *Amanita muscaria* (красный мухомор) так, что он становится съедобным и отменно вкусным!

Чтобы не быть обвиненным в ветрености и легкомыслии, или, что хуже, в «нечистоте» интересов за то, что я образовал союз пластинчатых грибов и Евтерпы¹⁵³, прошу заметить, что композиторы постоянно смешивают музыку с чем-то еще. Карлхайнц Штокхаузен явно интересуется музыкой и жонглированием, ведь он занят построением «глобальных структур», которые только на то и годятся, чтобы ими швыряться; а в это время мой друг Пьер Булез, как стало ясно из недавно вышедшей в Новом французском журнале статьи (ноябрь 1954), интересуется музыкой, а также скобками и курсивом!

Такая комбинация интересов мне кажется избыточно богатой. Мне больше нравится мой выбор – грибы. К тому же, это авангардно.

152 Речь идет о фестивале современной музыки *Дни музыки в Донауэшингене*, проходящем с 1921 г. Кейдж был приглашен на фестиваль в 1954 г.

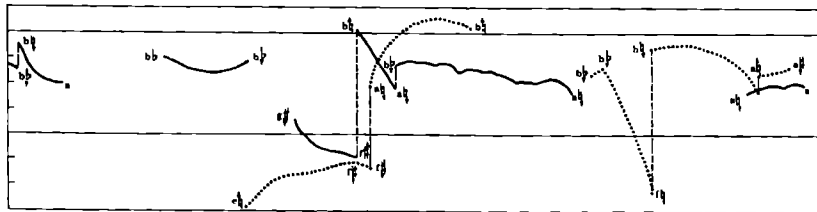
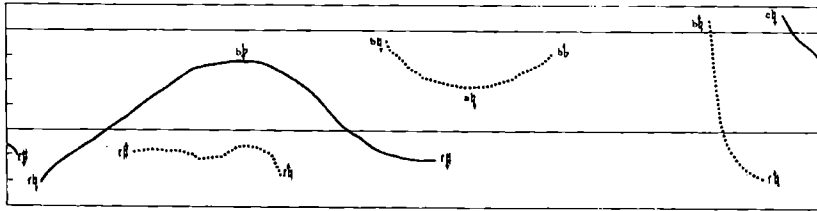
153 Евтерпа – в древнегреческой мифологии одна из девяти муз, дочерей Зевса и титаниды Мнемосины, муза лирической поэзии и музыки.

Я провел много приятных часов в лесах, дирижируя своей беззвучной пьесой, вернее, ее транскрипцией для самого себя как единственного слушателя, поскольку она гораздо длиннее, чем популярная изданная версия. Во время одного из исполнений я провел всю первую часть, пытаясь опознать незнакомый гриб, которому удалось остаться неопознанным. Вторая часть вышла чрезвычайно драматичной, начавшись с шума, произведенного ланью с олененком, выскочившими из леса в нескольких шагах от моего каменного дирижерского мостика. Эта часть получилась не только драматичной, но и необычно грустной, с моей точки зрения, потому что животные были напуганы только тем, что я человек. Тем не менее, их робкий выход хорошо вписался в структуру произведения. В третьей части вернулась тема первой, со всеми хорошо известными изменениями мироощущения, связанными в немецкой традиции с формой А-В-А.

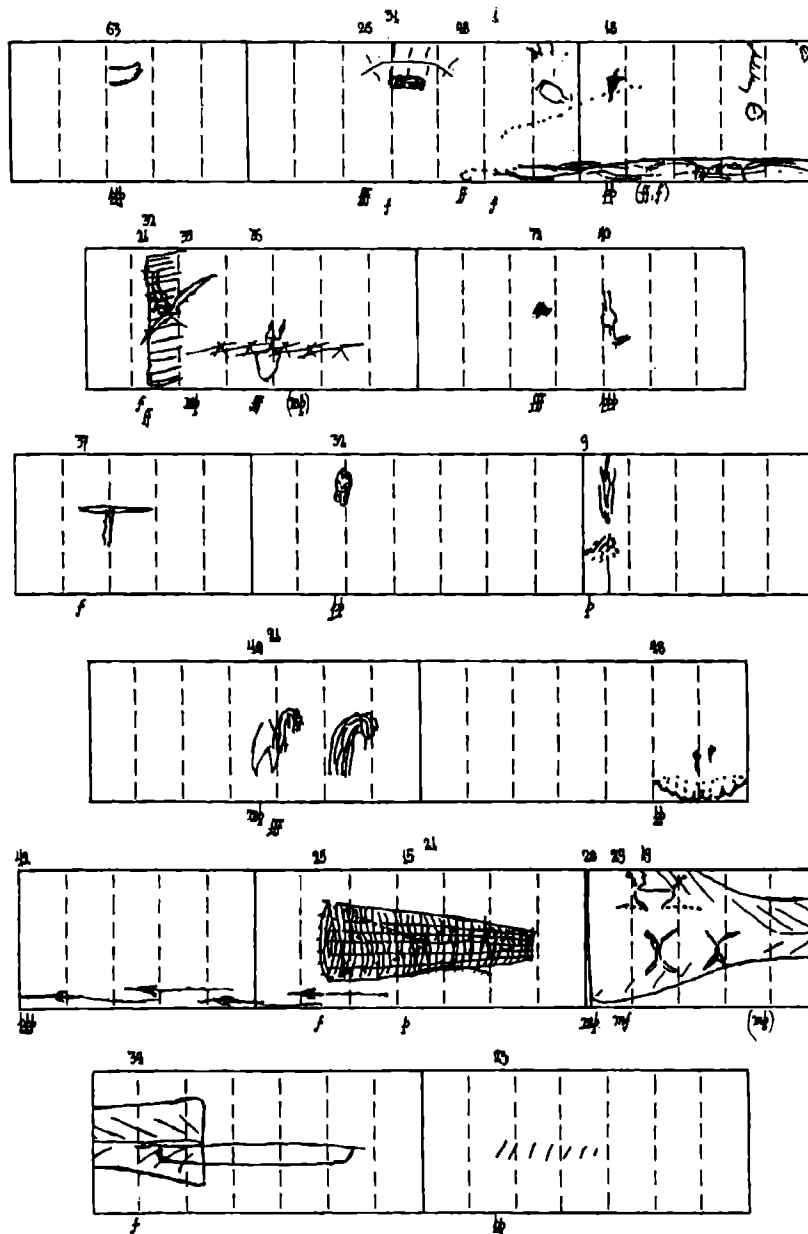
В оставшихся строках я хотел бы подчеркнуть, что я ничуть не больше интересуюсь отношениями звуков и грибов, чем отношениями разных звуков между собой. Установление подобных связей требует не только неуместной в этом мире логики, но и является потерей времени. Мы существуем в ситуации, требующей большей серьезности, что я и могу засвидетельствовать, поскольку недавно был госпитализирован после того, как приготовил и съел для эксперимента *Spathyema foetida*, известный в народе как «скунсова капуста». Мое давление упало до 50, мне промывали желудок и т. д. Тем самым, нам подобает видеть каждую вещь такой, какая она есть сама по себе, будь то звук жестяного свистка или изящный *Lepiota procera* (пестрый зонтик).

Перевод и комментарии Елизаветы Миллер

ИЛЛЮСТРАЦИИ

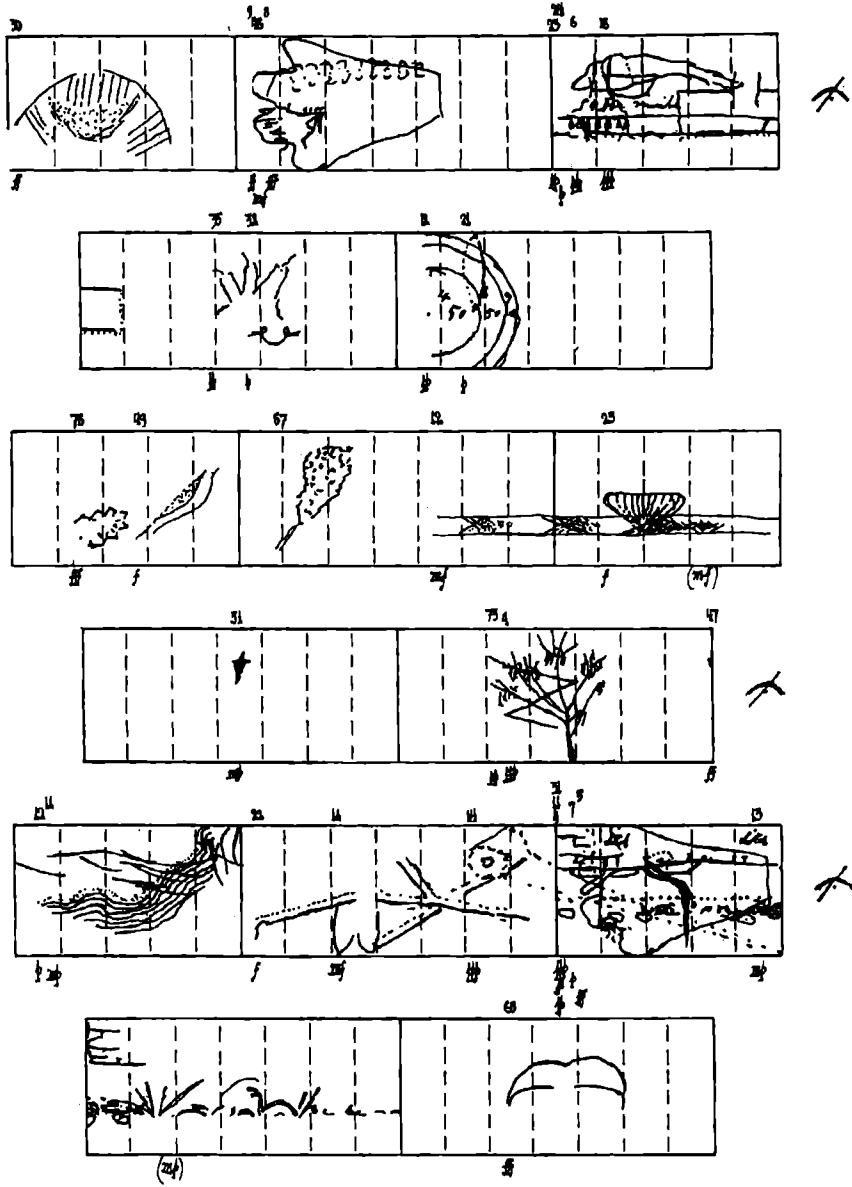


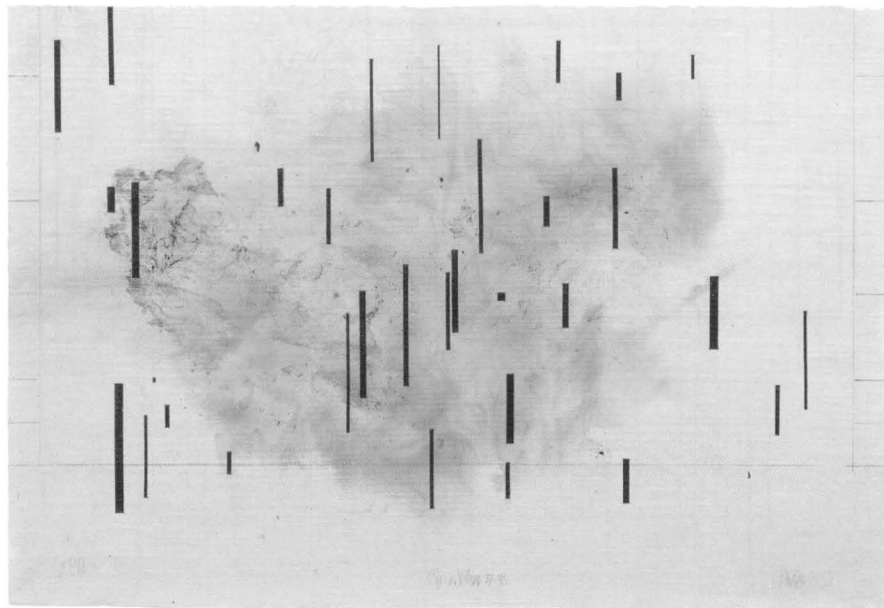
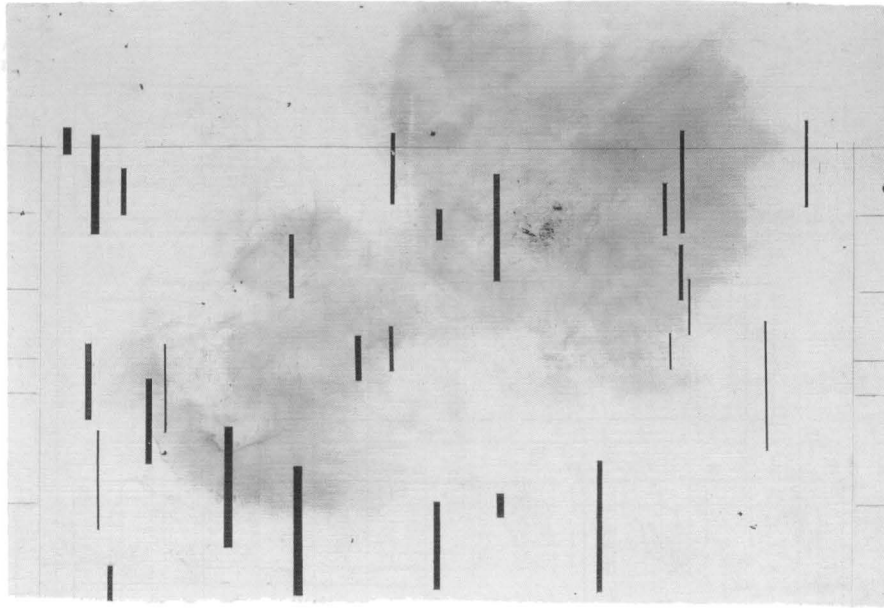
Джон Кейдж. *Руоллі*. Партитура для флейты с ударными или оркестра облигато и, по желанию, с другими инструментами. © 1984 by Henmar Press Inc., New York



Edition Peters No. 6818

Джон Кейдж. *Renga*. Партитура для любых инструментов и/или голосов (1976)
 С рисунками Генри Торо. © Henmar Press/ C.F. Peters
 (*Renga* – жанр старинной японской поэзии, где каждая строчка сочиняется разными авторами)





Джон Кейдж. *Global Village 37-48* (1989) TPD, ED 15
97.8 x 66.7 см. Акватинта на двух листах дымчато-серой бумаги
Фотография: *Prudence Cuming Associates*, London. Courtesy of the *John Cage Trust*

NOT AS A BIRTH
BUT AS LOVE

BUST YA
THE BURN-
ING BUSH

OOOHO

ODYODZKE
CHING

CONTINUE

THAT
SHALL

FAR-REMOVED

WILL YOU
GIVE ME TO
TELL YOU?

BREAKING
THE SHELL

AT REST

VIDIELA

SI JUSTE

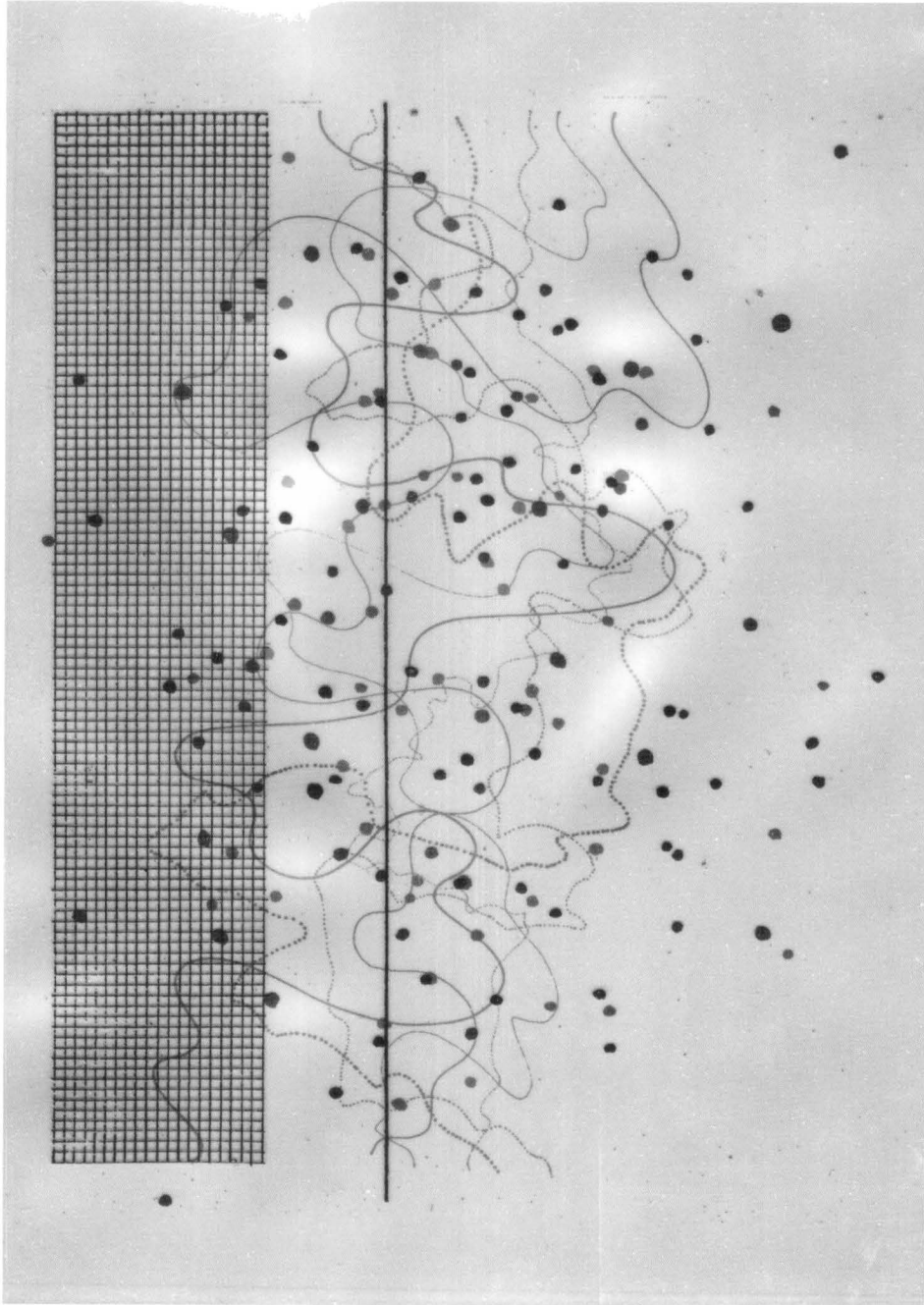
FACILMENT

E IO
SONO PER TE

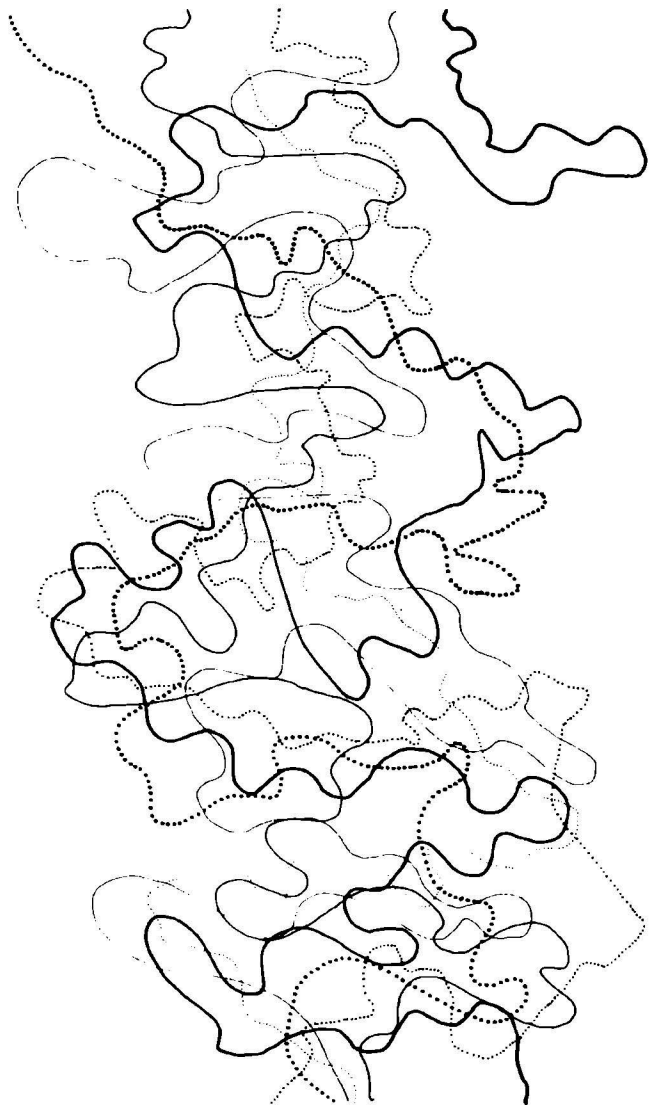
NO OTHER WAY
DANS L'ESPACE
SO HELP

IMDZEN'YA
BISTR

Джон Кейдж. *Aria*. Партитура для голоса (любого диапазона)
© 1960 by Henmar Press Inc., New York



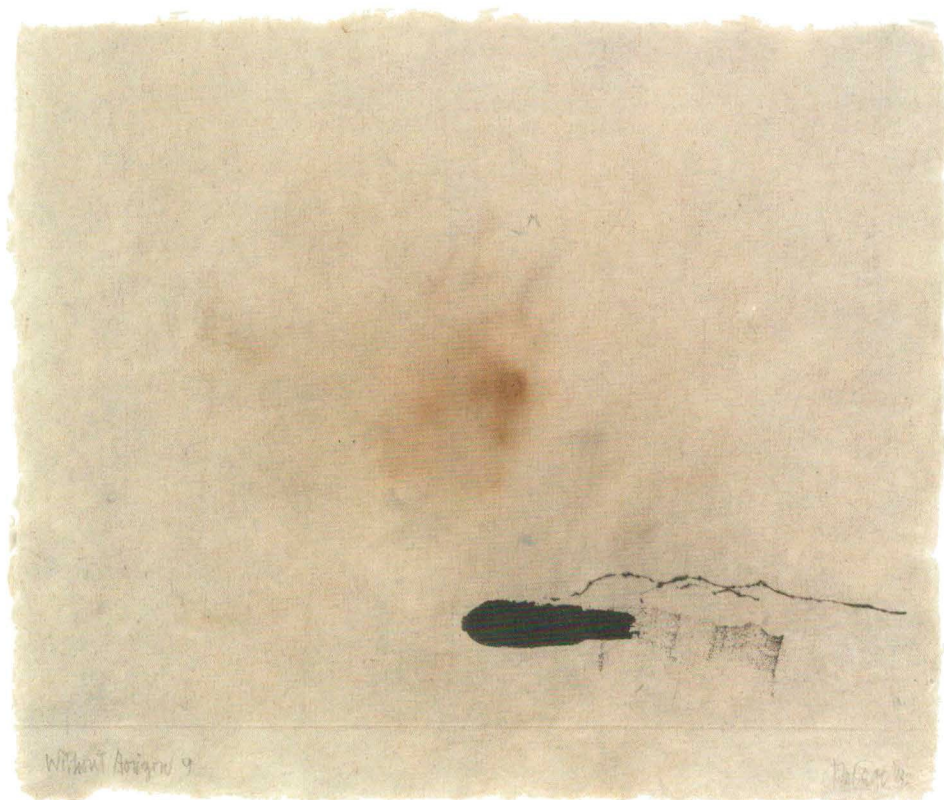
Джон Кейдж. *Fontana Mix*. Партитура
© 1960 by Henmar Press Inc., New York



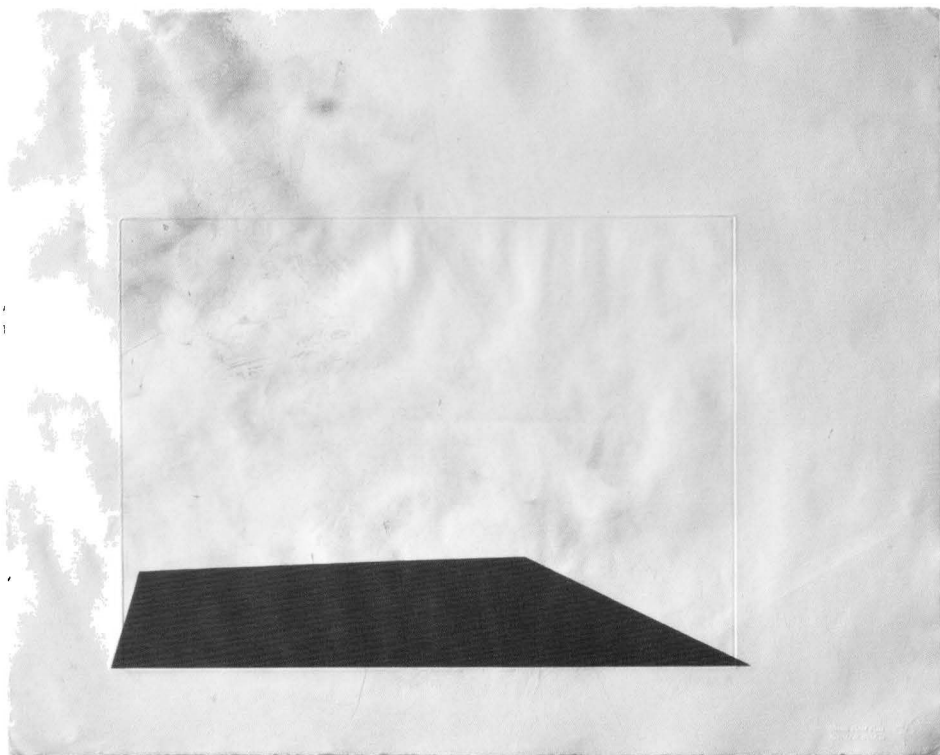


Джон Кейдж. *New River Watercolors, Series I, No. 3* (1988)
Акварель на пергаментной бумаге. 45.72 x 91.44 см
Фотография: *Prudence Cuming Associates, London*. Courtesy of the *John Cage Trust*

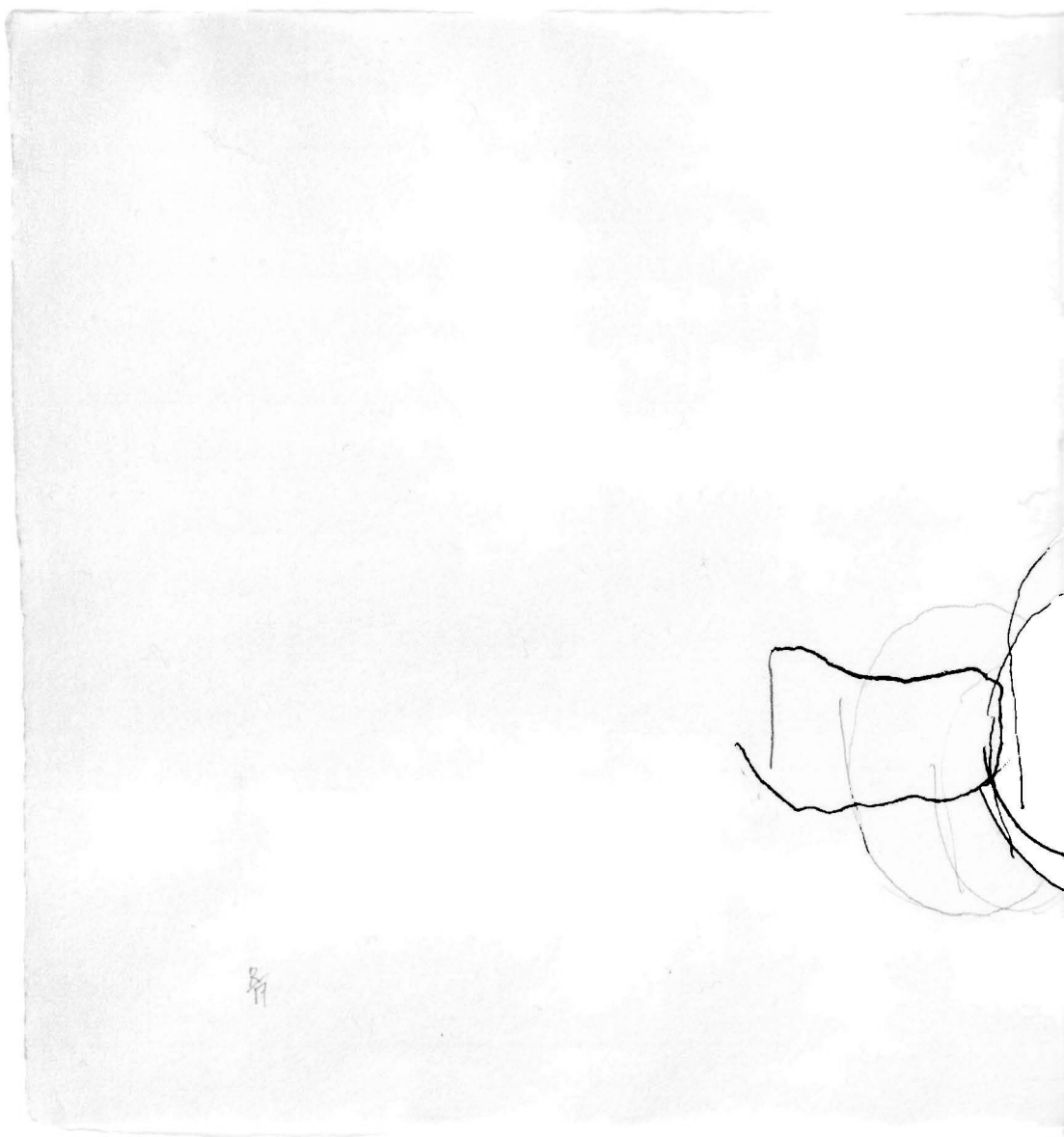




Джон Кейдж. *Without Horizon* (1992)
№ 9, из 57 уникальных отпечатков, сухая игла, гравюра способом мягкого и твердого лака,
акватинта с применением сахарного сиропа и лавис. 18 x 21.3 см
Фотография: *Prudence Cuming Associates*, London. Courtesy of the *John Cage Trust*

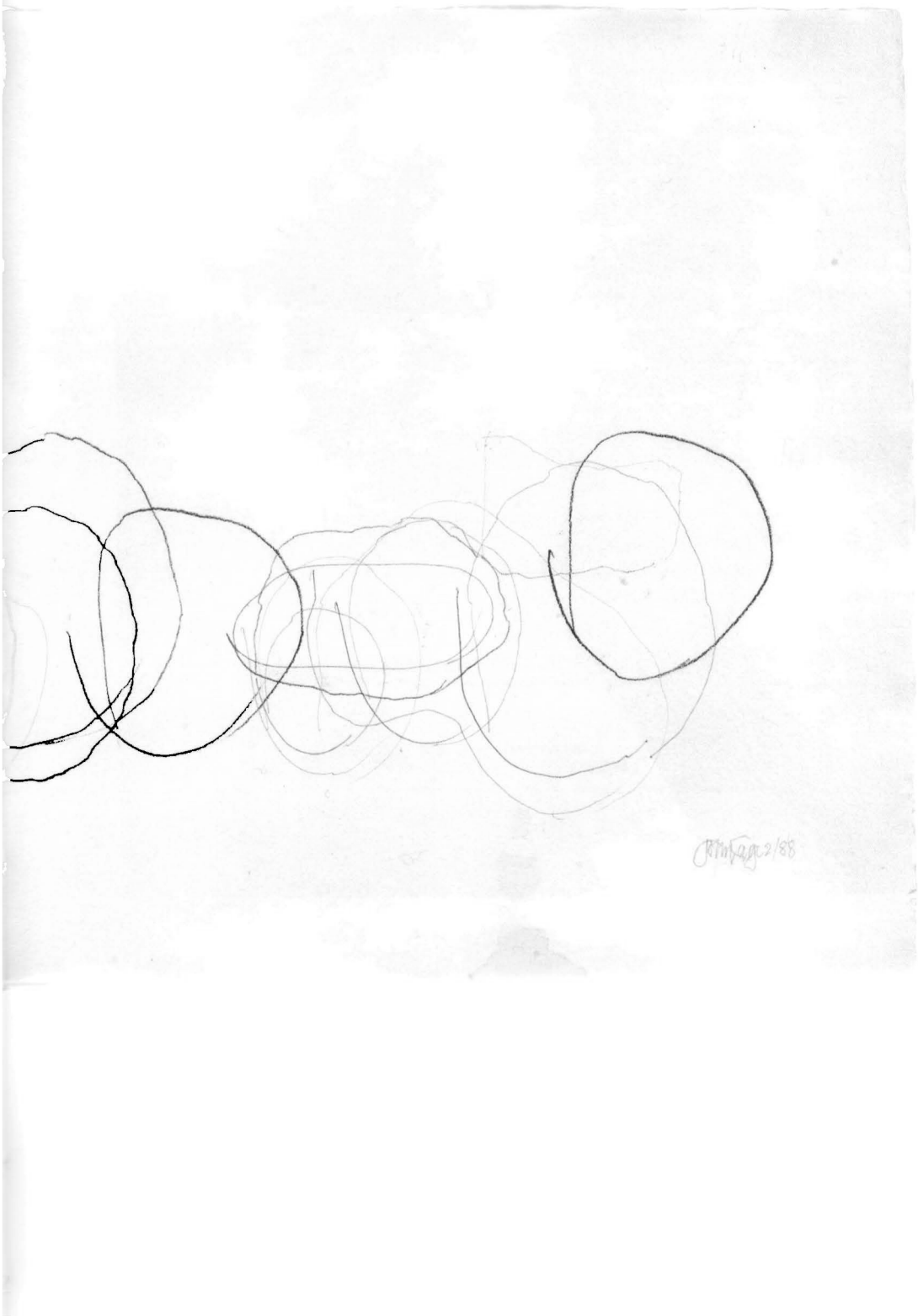


Джон Кейдж. *Empty fire* (1989)
Препарированная литография. 46 x 59 см
Из коллекции С.Бугаева-Африки



Джон Кейдж. *Where R = Ryoanji R/17 - 2/88* (1988)

Фотография: Prudence Cuming Associates, London. Courtesy of the *John Cage Trust*

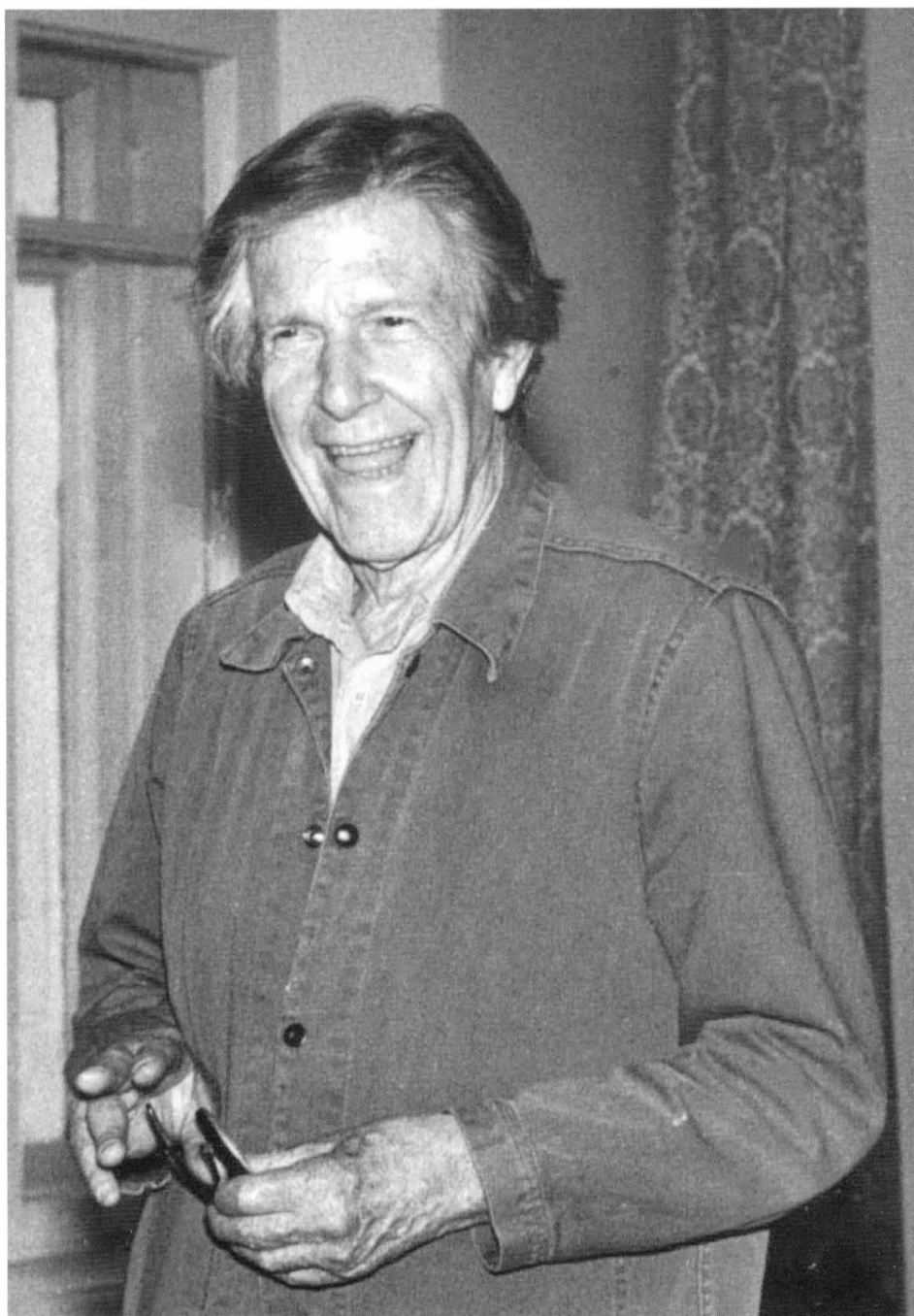




Джон Кейдж работает в *Crown Point Press* с печатницей Пэм Полсон (1992)
Фотография: Kathan Brown. Courtesy of *Crown Point Press*

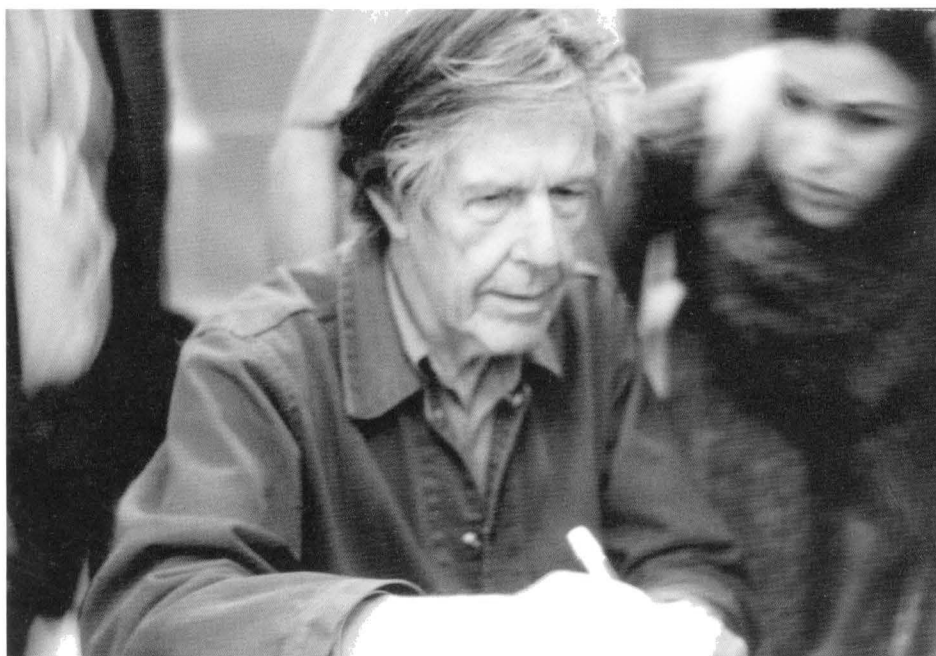


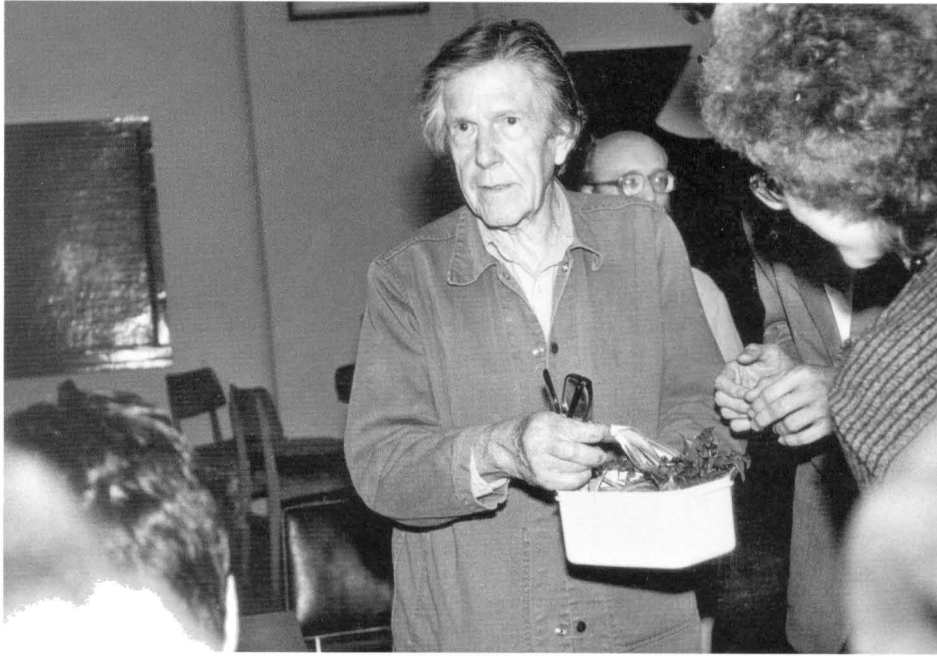
Джон Кейдж работает в *Crown Point Press* (1982)
Фотография: Colin McRae. Courtesy of *Crown Point Press*



Джон Кейдж в Московской консерватории (1988)
Фотографии Елены Мостовой









Перформанс Джона Кейджа *Водная симфония* в мастерской С. Бугаева-Африки.
Слева направо: С. Бугаев-Африка, Дж. Кейдж, Т. Новиков, И. Шумилов, С. Курехин.
Ленинград (1988). Фотография из архива С.Бугаева-Африки.

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	5
МАНИФЕСТ	10
БУДУЩЕЕ МУЗЫКИ: КРЕДО	13
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА	18
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА: ДОКТРИНА	24
КОМПОЗИЦИЯ КАК ПРОЦЕСС	30
I. ПЕРЕМЕНЫ	30
II. НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ	44
III. КОММУНИКАЦИЯ	57
КОМПОЗИЦИЯ	78
ОПИСАНИЕ ПРОЦЕССА СОЧИНЕНИЯ <i>МУЗЫКИ ПЕРЕМЕН</i> И <i>ВООБРАЖАЕМОГО ПЕЙЗАЖА № 4</i>	78
ОПИСАНИЕ ПРОЦЕССА СОЧИНЕНИЯ <i>МУЗЫКИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО 21-52</i>	81
ПРЕДШЕСТВЕННИКИ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ	84
ИСТОРИЯ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКИ В США	92
ЭРИК САТИ	103
ЭДГАР ВАРЕЗ	113
ЧЕТЫРЕ УТВЕРЖДЕНИЯ О ТАНЦЕ	117
ЦЕЛЬ: НОВАЯ МУЗЫКА, НОВЫЙ ТАНЕЦ	118
ГРАЦИЯ И ЯСНОСТЬ	119
СЕГОДНЯ...	124
2 СТРАНИЦЫ, 122 СЛОВА О МУЗЫКЕ И ТАНЦЕ	126
О ХУДОЖНИКЕ РОБЕРТЕ РАУШЕНБЕРГЕ И ЕГО РАБОТАХ	128
ЛЕКЦИЯ О НИЧТО	138
ЛЕКЦИЯ О НЕЧТО	158
45' для чтеца	182
КУДА МЫ ИДЕМ? И ЧТО МЫ ДЕЛАЕМ?	218
НЕОПРЕДЕЛЕННОСТЬ	336
ПОЛЕВОЕ РУКОВОДСТВО ДЛЯ ЛЮБИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ	358
ИЛЛЮСТРАЦИИ	361

Формат 70x100/16. Усл. печ. л. 40,56.
Печать офсетная. Тираж 1000. Заказ 258.
Отпечатано с оригинал-макета
ООО ПФ «Полиграф-Книга»,
160001, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3,
тел. (8172) 72-61-75,
E-mail: forma@pfpoligrafist.com