АНАЛИТИКА ДУХОВНОЙ КУЛЬТУРЫ

DOI: 10.17212/2075-0862-2025-17.1.2-375-399 УДК 111, 781.61

Ксенакис и Кейдж: два ничто – два небытия – два начала музыки

Курленя Константин Михайлович,
доктор искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки,
Россия, 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31
ORCID: 0000–0001–7447–5146
kurlenya78@mail.ru

Аннотация

В статье рассматриваются истоки философских оснований музыки в системах художественного мировоззрения Я. Ксенакиса и Дж. Кейджа – выдающихся представителей западного музыкального авангарда второй половины XX века. Оба автора отталкивались от личной интерпретации категорий «ничто» и «небытие», оставляя бытию лишь онтологический статус «конкретного нечто – музыкального произведения». Своеобразие трактовок субстанциального статуса «ничто» и процесса перехода «ничто» в «нечто», а также индивидуальные версии смысловой системы «ничто – творящая личность – музыкальная композиция» представляет интерес для понимания способов формирования творческой инициативы каждым из композиторов. Пытаясь синтезировать на основе различных философских учений о ничто, небытии и бытии собственное художественное мировоззрение, оба композитора предложили кардинальное переосмысление творческого процесса и новые способы обоснования бытийного статуса музыкального произведения, выдвигая и отстаивая новые эстетические идеалы музыкального искусства.

Ключевые слова: ничто, небытие, бытие, время, тишина, структура.

Xenakis and Cage: Two Nothings – Two Non-Existences – Two Beginnings of Music

Konstantin Kurlenya,
Dr. Sc. (Art History),
Professor of the Department of Music Theory,
Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka,
31 Sovetskaya Street, Novosibirsk, 630099, Russian Federation
ORCID: 0000–0001–7447–5146
kurlenya78@mail.ru

Abstract

The article examines the origins of the philosophical foundations of music in the artistic worldview systems of J. Xenakis and J. Cage, outstanding representatives of the Western musical avant-garde of the second half of the 20th century. Both authors started from a personal interpretation of the categories "nothing" and "non-existence", leaving to being only the ontological status of "a specific something - a piece of music". The unique interpretations of the substantial status of "nothing" and the process of "nothing" transitioning into something, as well as individual versions of the semantic system "nothing - creative personality - musical composition" are of interest for understanding the ways of forming creative initiative by each of the composers. Trying to synthesize their own artistic worldview on the basis of various philosophical teachings about nothingness, non-existence and existence, both composers proposed a radical rethinking of the creative process and new ways of justifying the existential status of a musical work, putting forward and defending new aesthetic ideals of musical art.

Keywords: nothing, non-existence, being, time, silence, structure.

Библиографическое описание для цитирования:
Курленя К.М. Ксенакис и Кейдж: два ничто – два небытия – два начала музыки // Идеи и идеалы. – 2025. – Т. 17, № 1, ч. 2. – С. 375–399. – DOI: 10.17212/2075-0862-2025-17.1.2-375-399.

Kurlenya K. Xenakis and Cage: Two Nothings – Two Non-Existences – Two Beginnings of Music. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2025, vol. 17, iss. 1, pt. 2, pp. 375–399. DOI: 10.17212/2075-0862-2025-17.1.2-375-399.

Преамбула

Эта статья посвящена концептуальным текстам двух выдающихся современников, композиторов-авангардистов середины XX века. Первый из них – «Формализованная музыка» Я. Ксенакиса [3], второй – «Лекция о ничто» Джона Кейджа [2][1]. Не будучи профессиональными философа-

[1] *Ксенакис Янис.* Формализованная музыка. Новые формальные принципы музыкальной композиции. Первое издание книги вышло на французском языке в 1963 году в журнале «La Revue musicale», № 253, 254.

Кейдж Джон. Лекция о ничто. Впервые была опубликована в Incontri Musicali в августе 1959 года.

ми, оба автора обращались к извечным философским темам, к предельным основаниям, на которых покоятся многие философские концепции. Нет сомнения, что философ в этих работах без труда найдет основания для критики и упреков, но не будем забывать, что и Ксенакис, и Кейдж были еще и композиторами, а на некоторых этапах своей творческой жизни – в первую очередь композиторами. Оба стремились к радикальному обновлению музыкального искусства, оба видели в философствовании стимулы для новых творческих идей, а потому в их теоретических построениях недостаток философской оснащенности с лихвой компенсировался мощью воображения.

Ничто, бытие, небытие

Философы, естествоиспытатели, мистики, художники – кто только ни обращал свои помыслы к великому и таинственному «ничто»! Но откуда этот неувядающий интерес к тому, что лишено существования? Очевидно, он заложен в природе человека, в осознании им конечности собственного бытия. Мысль о том, что однажды мое личное бытие прекратится, поглощенное небытием, отнимающим всё, что позволяет мне осознавать себя частью бытия, не отпускает меня в течение всей жизни, хотя порой надолго исчезает с «мыслительного горизонта». Но это означает неминуемость размышлений о том, как я двигаюсь по пути к небытию, как я, переживая свое бытие, растрачиваю его и одновременно рисую себе встречу с небытием, готовлюсь принять его и раствориться в нем. И это происходит даже тогда, когда человек стабилен и находится в зоне комфорта, где его существованию еще ничто не угрожает. Каждый мыслящий индивид старается как-то смоделировать себе воображаемый диалог с небытием, настойчиво ищет возможность для такого диалога, для обращения к небытию из сферы своего земного бытия.

Вопрос о наличии бытия и небытия – это вопрос о начале и конце Я и мира. Причем это предельный вопрос, и любой ответ на него дает начало той или иной версии философского объяснения происхождения и исчезновения духа и материи. Среди возможных ответов Н.М. Солодухо указывает на два наиболее аргументированных многовековыми размышлениями, образовавшими устойчивые традиции: «Европейская философская традиция, идущая от Парменида <…> отказывает небытию в онтологическом статусе, в лучшем случае – признает гносеологическую значимость категорий “небытие” и “ничто”. <…> Но такая “Философия бытия” не дает ответа на вопрос, откуда все есть, откуда само бытие, из чего происходит реальное существование. В отличие от этого “Философия небытия” пытается дать свой ответ на этот вопрос: мир бытия понимается как гигантская флуктуация в *онтологически неопределенном* океане небытия» [5, с. 126].

Таким образом, первая доктрина за субстанциальное начало принимает бытие, вторая же, напротив, настаивает, что «началом начал» послужило именно небытие, рефлексия которого невозможна, но которое каким-то образом инициировало бытие. Отметим, что именно вторая доктрина получила широкое распространение в религиозных традициях разных культур, в мифологии и творчестве. Ее многовековая разработка объединяет самые разнообразные попытки каким-либо образом заместить недоступное нам подлинное знание о небытии разнообразными воображаемыми моделями. Но как бы разнообразны они ни были, всех их объединяет идея связи бытия с небытием, истолкование небытия через сопоставление или возможную таинственную связь с бытием.

Разумеется, эти объяснения небытия чаще всего лежат в области религиозной или художественной фантазии. Не случайно М. Хайдеггер писал: «Когда мы пытаемся учиться тому, что называется мышлением, не теряемся ли мы в рефлексии, которая думает о мышлении? И все-таки на наш путь в мышление постоянно падает некий свет. Однако этот свет не исходит от фонаря рефлексии. Свет исходит из самого мышления и только из него. Мышлению свойственно загадочное – то, что оно само привносится в своем собственном свете, естественно, только тогда, когда и только до тех пор, как оно есть мышление и держится свободным от того, чтобы затверде-вать и упорствовать в резонерстве по поводу ratio» [6, с. 46]. Перефразируя Хайдеггера, «когда мы пытаемся учиться тому, что называется небытием, не теряемся ли мы в рефлексии, которая будит мысль о небытии, но не отражает его свойств?». Это означает, что подлинное знания небытия, оставаясь недоступным, замещается размышлениями о нем. Поэтому остается довольствоваться анализом некоторых таких размышлений.

Небытие и ничто

Уточнение смыслов, вкладываемых в эти понятия, – необходимое условие всех дальнейших рассуждений. Пожалуй, самую детальную их проработку предложил Гегель в своей «Науке логики». Достаточно взглянуть на перечень сопряженных с ними дефиниций: «ничто», «нечто»; «бытие», «небытие», «инобытие», «наличное бытие», «в себе бытие»; «сущее», «вовне себя сущее», «начало», «становление». Тем не менее он посвящает отдельный параграф понятию «ничто», который по сути и является его авторским определением. Процитируем его целиком: «Ничто, чистое ничто; оно простое равенство с самим собой, совершенная пустота, отсутствие определений и содержания; неразличенность в самом себе. – Насколько здесь можно говорить о созерцании или мышлении, следует сказать, что считается небезразличным, созерцаем ли мы, или мыслим ли мы нечто или ничто. Следовательно, выражение “созерцать или мыслить ничто” что-то означает.

Мы проводим различие между нечто и *ничто*; таким образом, ничто *есть* (существует) в нашем созерцании или мышлении; или, вернее, оно само пустое созерцание и мышление; *и оно есть то же пустое созерцание или мышление, что и чистое бытие. – Ничто есть, стало быть, то же определение или, вернее, то же отсутствие определений и, значит, вообще то же, что и чистое бытие* [курсив мой. – *К. К.*]» [1, с. 140].

Но и определяя «чистое» бытие, Гегель устанавливает его тождественность ничто: «Бытие, неопределенное непосредственное, есть на деле *ничто* и не более и не менее, как ничто» [1, с. 140]. Аналогичным образом устанавливается тождественность между небытием и ничто: «Если бы кто-нибудь считал более правильным противопоставлять бытию не ничто, а *небытие,* то, имея в виду результат, нечего было бы возразить против этого, ибо в *небытии* содержится соотношение с *бытием;* оно и то и другое, бытие и его отрицание, выраженные в *одном,* ничто, как оно есть в становлении» [1, с. 141].

Таким образом, для Гегеля чистое бытие, как и чистое небытие, суть предельные абстракции, лишенные любого конкретного содержания, и в этом качестве обе являются ничто. При этом все три понятия содержат источник внутреннего движения к конкретизации, где вступает в действие диалектическое развитие (становление). Все три понятия остаются обозначением субстанциального начала, т. е. не исчезают, а лишь обогащаются, детализируются в процессе категориального движения. И, наконец, все три понятия ни при каких обстоятельствах не выводятся из каких-либо других, более общих, чем они сами, категорий, т. е. вечно сохраняют качество предельности.

Итак, чистое бытие, чистое небытие и ничто, по Гегелю, являются синонимическими понятиями, хотя ничто из них – большее, поскольку объемлет и чистое бытие, и чистое небытие. «Простую мысль о *чистом бытии* как об абсолютном и как о единственной истине впервые высказали *элеаты,* особенно Парменид, который в дошедших до нас фрагментах высказал ее с чистым воодушевлением мышления, в первый раз постигшего себя в своей абсолютной абстрактности: *только бытие есть, а ничто вовсе нет.* – В восточных системах, особенно в буддизме, *ничто,* пустота, составляет, как известно, абсолютный принцип. – Глубокий *мыслитель* Гераклит выдвигал против указанной простой и односторонней абстракции более высокое, целокупное понятие становления и говорил: *бытия нет точно так же, как нет ничто,* или, выражая эту мысль иначе, *все течет,* т. е. все есть становление» [1, с. 141].

Гегель указывает также на множество иных, по его мнению, недостаточно продуманных, а то и полностью ложных толкований ничто, бытия и небытия. Не будем обращаться к его отсылкам к философам, с которы-

ми на страницах его книги ведется постоянная полемика. Вместо этого укажем на некоторые интерпретации, распространенные в наши дни, не прибегая к цитированиям. Таковы суждения, в которых ничто толкуется как такое абсолютное небытие, в котором уже нет возможности возникнуть бытию. О таком ничто было бы невозможно никоим образом помыслить, поскольку оно порывает все связи с бытием. Но если мысль о небытии все-таки возникает, а она – проявление бытия, становится понятным, что только мысль способна хотя бы обозначить сам понятийный статус такого ничто через отношение к нему.

Нередко, признавая их взаимную смысловую близость, понятия «ничто» и «небытие» разводят, противопоставляя небытие бытию, а ничт*о* (*не*сущее) – н*е*что (сущему). Подчас категорию небытия трактуют как отсутствие какой-то важной части человеческого бытия, и тогда небытие предстает чем-то частичным. Небытие может быть проинтерпретировано как осознание человеком смертности себя самого и мира в целом, т. е. конечности бытия[2], или как конечность смысла жизни, вслед за утратой которого наступает бессмысленность существования (небытие).

Иногда ничто – это просто наивное представление о великой пустоте, отсутствии всего видимого, осязаемого, одним словом, регистрируемого нашими органами чувств. Но тогда ничто – это не абсолютное небытие, потому что в таком случае ничто сохраняет саму пустоту, которая не может быть ничем иным, кроме пространства. А значит, есть и свойство простирания этого пространства в трехмерности и во времени, функция пространства как вместилища всего – от этой самой пустоты до остального, что пустотой не является, хотя и не регистрируется нашими органами чувств. *Пока все толкования объединяет абстрагирование от человека, переживающего ничто*, оно же – в той или иной степени – небытие. Поэтому следующим важным выбором становится то, куда человек готов поместить себя перед вечным сосуществованием бытия и небытия, пребывающих в единстве и противостоянии. Из сферы бытия он вопрошает о неведомом небытии, или наоборот, из бездны небытия стремится к подлинному бытию? Ответ не очевиден!

Всматриваясь в бездну

Предположим, что мы не в состоянии представить себя частью небытия, однако это не мешает нам непрерывно чувствовать, что мы принадлежим бытию как его неотъемлемая часть. Тот же Гегель указывает на пер-

[2] Чтобы оценить, насколько влиятельны в культуре и истории народов такие взгляды, достаточно вспомнить буддийскую эсхатологию с ее учением о сансаре и нирване, или христианскую эсхатологию, включающую в себя учение о жизни после смерти и конце человеческой истории.

венство Парменида в постулировании этой позиции: «Парменид признавал только бытие и был как нельзя более последователен, говоря в то же время о ничто, что его *вовсе нет;* имеется лишь бытие» [1, с. 154]. Гегель и сам в итоге выбирает в качестве субстанциального начала бытие, но последовательно проводит мысль о том, что и ничто тоже не лишено бытийного статуса. Этот статус ему предоставляет мышление. Тем самым мысль о небытии, о ничто – сама по себе дает этим абстракциям соприкосновение уже не с так называемым чистым (абстрактным) бытием, а с *бытием наличным*, что позволяет мыслить о небытии иначе, чем при первоначальном полагании категории: не как о тожестве абстракций «бытие – небытие – ничто», а как о некотором отсутствии чего-либо в наличном существовании.

Приоритет бытия как отправной позиции в философской доктрине удостоверил Декарт своим «Мыслю, следовательно, существую», однако вряд ли можно считать справедливым обратное: «не мыслю, следовательно, не существую». Можно ли представить небытие как мысленное отключение от бытия? Можно ли на какое-то время уйти в небытие, чтобы затем возродиться в бытии по своему желанию? Как бы мы ни оценивали возможность такого путешествия мыслящего духа, наделенного способностью время от времени «отключаться» от своего основного свойства – мышления, в любом случае Я не растворяется в небытии, а противопоставляет себя ему! По-настоящему «войти» в небытие, а не вообразить, что мы в него действительно вошли, невозможно иначе, чем утратив собственный бытийный статус. Но тогда придется смириться с тем, что эта утрата личного бытийного статуса невосполнима и пути назад нет. Дальнейший ход рассуждений приводит к вполне предсказуемому выводу о том, что «проникнуть» в небытие извне можно лишь силой мысли. Небытие же не мыслит ни о себе самом, ни о бытии; во всяком случае, мы этого не знаем. Проникая мыслью в небытие, мы отчасти делаем его бытием, мысль наша путешествует там, нарушая герметичность небытия. Возможно, известное предостережение Ницше[3] «…и если ты долго смотришь в бездну, то и бездна смотрит в тебя» относится не только к тем, кто «сражается с чудовищами», но и к жаждущим познания за пределами бытия…

Из бездны взываю

Однако более захватывающее предположение состоит в том, что человек обращается из бездны небытия к бытию, по́нятому во всей его полноте как самодостаточное бытие Бога. Бытие, таким образом, не есть сфера

[3] «Тому, кто сражается с чудовищами, следует остерегаться, как бы самому при этом не стать чудовищем. И если ты долго смотришь в бездну, то бездна тоже смотрит в тебя» [4, с. 91].

бытия человека, оно есть исключительно сфера бытия Бога, Абсолютного духа. Об этом рассуждает Умберто Эко на страницах своей «Отсутствующей структуры»: «…в божественном уме никакой диалектики присутствия и отсутствия нет. Бог – полнота собственного бытия. Он весь – присутствие. Именно потому божественное понимание не предполагает развития, и Богу неведомы проблемы коммуникации: всё сущее в единый миг объемлется Его взглядом <…> Почему человек сообщает? Именно потому, что <…> есть вещи, которых он НЕ ЗНАЕТ, но о которых ему нужно СКАЗАТЬ. Недостаточность познавательных способностей и превращает коммуникацию в чередование того, что мы знаем, с тем, чего мы не знаем. <…> Но тогда – и этот вывод так очевиден, что к нему не могли не прийти все западные мыслители от фламандских и поздних немецких мистиков до Хайдеггера, – коммуникация существует не потому, что мне всё известно, но потому, что есть вещи, МНЕ НЕИЗВЕСТНЫЕ. <…> Человек должен мыслить и сообщать и вырабатывать свой подход к реальности, потому что он ущербен и обделен. Он наделен обделенностью. <…> Вспомним об “изначальном месте”: это то место, где помещается Бытие. Но мы-то не там. Мы всегда в ДРУГОМ МЕСТЕ. *Это “другое место” и есть отсутствие бытия, которое обязывает нас задаваться вопросами и отвечать* [курсив мой. – *К. К.*]. <…> Эти платоновские мотивы подхватывает Хайдеггер и приходит к радикальным выводам в “Was heisst Denken?”. Если в диалектике Присутствия и Отсутствия я – на стороне отсутствия, то я могу описывать присутствие, только “показывая” его» [7, с. 20–21].

Те же мотивы можно было бы назвать и даосскими. Вспомним Лао Цзы и его знаменитое «Знающий не говорит, говорящий – не знает». В этом утверждении встречаем ту же логику: если человек обладает полнотой знания, ему остается лишь хранить молчание. Полнота знания не требует ни вопросов, ни необходимости транслировать это знание вовне, во мрак невежества, в небытие, потому что знание и о нем (небытии), и о вопрошаниях «оттуда», как и возможные ответы, объемлется универсальным всеведением в «снятом» виде и замыкается в молчании. И, напротив, незнающий, стремясь освободиться от незнания, задает вопросы. Однако, достигнув полноты знания, также умолкает.

В этих суждениях открываются коммуникационные подходы к познанию и бытия, и своего личного ничто. Вопрошая из своего небытия о чем-то и надеясь получить в ответ откровение, мы расширяем свои представления о бытии, чем несколько уменьшаем расстояние между областью недоступного нам божественного бытия и тем, что у Эко названо уделом человека, – быть не то чтобы в полном небытии (неведении), но вечно находиться «в другом месте». Тем самым мы получаем знание о своем локальном ничто. Однако чувственно мы не можем познать ничто

именно потому, что мы его не чувствуем, мы довольствуемся лишь фактом отсутствия чего-либо, например информации. Однако и отсутствие чего-либо, пусть даже всего на свете, не удостоверяет присутствие ничто. Оно удостоверяет лишь отсутствие коммуникации с бытием, т. е. с Богом. Если следовать такой логике, ничто постоянно присутствует рядом с нами, о чем мы в силу упомянутых обстоятельств порой даже не догадываемся.

Но раз мы думаем о ничто, то как мы можем его обнаружить? Эмпирически – никак. Ссылаясь на эфемерное предчувствие ничто или на образные представления о нем, мы лишь создаем химеру, пытаясь сконцентрировать свою мысль как некое противостояние образу вечного небытия, пустоты. Таким образом, пожалуй, единственный способ общения с ничто – примыслить себя к нему, передать ему часть себя. И тогда под видом рефлексии ничто мы ведем диалог с собою. Даже когда есть полное понимание того, что ничто невозможно отрефлексировать рационально, оно тем не менее, даже оставаясь не охваченным в своем подлинном качестве нашим ratio, остается продуктом нашего воображения, фантазии.

Рассуждая о понятиях субстанциальных, каковыми являются и бытие, и ничто, Эко отсылает нас к Лейбницу: «“Поскольку понятий, которые постигаются, бесконечно много, то также возможно, чтобы понятия, постижимые сами из себя, были немногими”. Отступая к этим элементарным понятиям, Лейбниц выделяет только два из них: “Сам Бог и, кроме того, ничто, или лишенность, что доказывается неким удивительным подобием”. Что же это за “удивительное подобие”? Это структура бинарного исчисления, в котором “с помощью удивительного метода выражаются таким образом все числа посредством Единицы и Ничто”. Перед нами философские корни бинарного исчисления: диалектическая взаимосвязь Бога и Ничто, Присутствия и Отсутствия» [7, с. 18]. И далее Эко ставит вопрос, является ли этот «удивительный метод» тем интеллектуальным инструментом, посредством которого структура воздвигает самое себя, или речь идет только о метафизических началах?[4] Нам важно отметить эту постановку вопроса, потому что, как мы увидим в дальнейшем, вопрос о воздвижении структуры как способа опосредования человеческой рефлексии о ничто станет основным в аргументациях Кейджа. И после всего становится понятной суть утверждения Хайдеггера о мысли, выраженной поэтически, и мысли как непредвзятом логическом суждении: «Сказанное поэтически

[4] Фундаментальное основание метафизики обыкновенно связывают с первичным действием разума – с формулированием идеи абсолютно безусловного и неизменяемого. Что касается области человеческой деятельности, к которой относится и творчество, то в ней метафизические начала становятся чем-то явленным, т. е. обозначают себя через явления. Но даже в этом случае эти явления вытекают из единого начала, выведенного человеческим разумом.

и сказанное мышлением никогда не тождественны; но то и другое иногда бывают тем же самым, а именно тогда, когда свободно и явно зияет пропасть между поэзией и мышлением. Это может произойти, когда поэзия высока, а мышление – глубоко» [6, с. 44].

Небытие Ксенакиса

Настало время осмыслить уже не раз обозначенное в данном тексте отношение философии и поэзии в творчестве каждой из выбранных фигур музыкального авангарда второй половины XX века. И начать следовало бы с утверждения, что и Ксенакис, и Кейдж основывают свои утверждения на своей собственной истине. Причем их истины – это не то, что обязательно должно нравиться публике. Это их личное понимание Абсолюта. Поэтому никого не должно смущать, что их творчество, как и их поэтические экскурсы в философию, может вовсе не совпасть с известными философскими или естественно-научными доктринами, как и не располагать к себе преобладающие художественные вкусы. Но мы пытаемся «погрузить» их поэтические обоснования бытия и небытия в область философского мышления, при этом всячески избегая отождествления поэтического восприятия бытия и небытия с тем, что в философии определяется как их строгое логическое осмысление.

Шерон Канач (Sharon Kanach) начинает свою статью «Сочинения Янниса Ксенакиса (Начиная с Формализованной музыки)», опубликованную в 2003 году, с указания масштабов его философского и теоретического наследия: «Ксенакис был весьма продуктивным творцом, причем не только в области музыкальных произведений, но и в прозе. Его библиография впечатляет как в отношении его современников, так и в исторической перспективе. На данный момент выявлено более 160 статей, 28 из которых до сих пор не опубликованы. Это число продолжает расти, поскольку его личные архивы, недавно переданные на хранение в Национальную библиотеку Франции, [лишь] отсортированы» [14, p. 154]. Рассуждая о главном теоретическом труде Ксенакиса «Формализованная музыка», который неоднократно дорабатывался и дополнялся его автором, Канач делает значимый вывод о личном понимании Ксенакисом творческой свободы художника: «Сегодня, почти сорок лет спустя, мы все еще можем оценить радикально новый и оригинальный подход не только к музыкальному сочинению, но и к философии музыки и искусства в целом. В то время во Франции не было редкостью выпускать подобные публикации по частной подписке. Заявление Ксенакиса по поводу “Подписного бюллетеня” красноречиво во многих отношениях и заслуживает цитаты. <…> “Моя свобода была сформирована мгновенными жизнями и смертями; цикл состоит из вечных “экклисеис” [затмений] и “pradéças” [прозрений]. Эта книга – плод

продолжительных размышлений, проб и ошибок, определенных мыслей и действий, например, в музыке. <…> Так что, возможно, это может иметь некоторую прагматическую пользу» [14, p. 157–158].

«Формализованная музыка» Ксенакиса содержит хотя и краткие, однако недвусмысленные указания на вовлеченность ее автора в философскую проблематику бытия и небытия, бытия и ничто. Об этом свидетельствуют лаконичные философские выводы, помещенные в разделе «Стохастические законы и их воплощения»: «*Онтология:* Во вселенной Пустоты. Короткая вспышка волн, конец у которой совпадает с началом (*Времени не существует* [курсив мой. – *К. К.*], разрастающаяся в вечность. Ничто поглощает, творит. Оно прародитель сущего» [3, с. 25]. То есть ничто продуктивно: в нем сконцентрировано бытие, которое пока не может проявиться, потому что всё в изначальном ничто умирает, уничтожается уже в момент зарождения. Значит, в ничто время сконцентрировано до безвременья. Это ничто есть, но не в привычном нам представлении. Его бытийный статус не располагается во времени, во времени ничто нет, потому что главная бытийная характеристика ничто – как раз безвременность. Тогда суть небытия заключается в том, что оно замкнуто на одной и той же безвременно (именно безвременно, а не бесконечно!) существующей ситуации: начало равно концу. Стоит «освободить» время из-под гигантского пресса безвременья, «вытянуть» его в темпоральную ленту, и тогда моменты рождения и смерти будут «разнесены», отдалены друг от друга. Появляется привычное для нашего представления бытие. Чем сильнее взаимно удалены моменты зарождения и распада (уничтожения) тем дольше век всякого сущего.

Отсюда оценка времени как основного фактора бытия. У Ксенакиса небытие – это, скорее, инобытие, перетекающее в бытие. Другими словами, скрытое, непредставимое человеческим разумом потенциальное начало бытия, ибо оно уже содержит всё сущее и при инициации временно́го потока разворачивает это сущее в бытие. Но тогда в бытии всё происходит только «здесь и сейчас», потому что в бытии уничтожаются явления прошлого и одновременно недоступно всё, чему предстоит воплотиться в будущем. Небытие или ничто в присутствии временящейся реальности приобретает другой смысл и другой статус – теперь уже по отношению к возникшему времени: это то, чего уже нет, и то, чего еще нет.

К сожалению, Ксенакис более не уделяет внимания этому начальному посылу. Он переносит дискурс на феномен процесса, который «запускается» разъединением начала и окончания и, соответственно, позволяет формировать формы и вещественность всего сущего, частей и целого, движение и статику. Поэтому выделенный нами тезис из «Формализованной музыки» зачастую остается незамеченным. Однако ему следовало бы уделить

больше внимания, потому что Ксенакис через это краткое замечание формулирует важнейшее в его понимании назначение музыки как средства познания времени и пространства.

Именно неопределенность параметров этого самого процесса, запускаемого моментом разъединения начала и окончания, т. е. появлением времени, требовала от Ксенакиса определиться с «началом времен», с одной стороны, как началом творческого процесса сотворения Вселенной и как отражением творческой инициативы человеческого духа – с другой. Будучи греком по происхождению и опираясь на национальные греческие традиции философствования, Ксенакис, по-видимому, отталкивался от античной мифологии и философских доктрин. Как указывает Габриэле Венециано[5], «древние греки яростно спорили о происхождении времени. Аристотель, придерживаясь точки зрения отсутствия начала, ссылался на принцип, согласно которому из ничего ничего не возникает. Если Вселенная никогда не могла перейти из небытия в нечто, она должна была существовать всегда. По этой и другим причинам время должно бесконечно простираться в прошлое и будущее. Христианские богословы склонялись к противоположной точке зрения. Августин утверждал, что Бог существует вне пространства и времени и способен создать эти конструкции так же уверенно, как он мог создать другие аспекты нашего мира. Когда его спросили: «Что делал Бог до того, как сотворил мир?», Августин ответил: «Время само по себе является частью творения Бога, и раньше его просто не было!» [9]. Таковы космологические истоки и диаметральные расхождения обсуждаемых представлений о начале времен, с которыми приходилось иметь дело Ксенакису.

Объясняя своеобразие собственной космологической концепции Ксенакиса, иногда применяют так называемую теорию смешивания, которую считают достаточно прочной основой человеческой когнитивной способности. В частности, утверждается, что «теория смешивания особенно полезна для понимания тонкостей, казалось бы, тривиальных и традиционных случаев построения смысла, включая сложные понятия, такие как время. Повседневные выражения времени на нескольких языках, включая французский и греческий, основные языки Ксенакиса, основаны на закреплении времени посредством мысленно смоделированной сцены, которая представляет собой ряд избранных, специальных особенностей. Все объекты (события) выровнены и обычно движутся с постоянной фиксированной скоростью; все наблюдатели (испытатели времени) находятся в одном и том же месте. Объекты могут двигаться к наблюдателям вместе со вре-

[5] Габриэль Венециано – физик-теоретик, почетный профессор Французского колледжа в Париже. Он был отцом теории струн и одним из первых, кто применил эту теорию к черным дырам и космологии.

менной шкалой, как на конвейерной ленте, или быть статичными, наблюдатели могут двигаться – если объекты статичны – или быть статичными – если объекты движутся – так, что расстояния, пройденные в обычном темпе, становятся длительностью, и таким образом движение можно ощутить с точки зрения движения эго, движения объекта или внешней точки зрения» [11]. Именно этот конгломерат представлений о начале времен, восходящий к личному представлению о природе ничто, мы находим у Ксенакиса. И какими бы теоретическими недостатками эта позиция художника ни была бы отягощена, после всего сказанного небытие Ксенакиса явно не кажется исключительно условным рассудочным допущением, но с основанием может претендовать на глубокую личностную интериоризацию смыслов, вкладываемых в это фундаментальное понятие.

Ничто Кейджа

Первый тезис Кейджа, настойчиво внедряемый в сознание слушателей его «Лекции о ничто», – это тезис о тишине: «Нам требуется тишина, но тишине нужно, чтобы я продолжал <…>. Но сначала немного пауз. Тех самых, что между моими словами. <…> И та самая поэзия, что мне нужна. То самое организованное время. <…> Так что не бойтесь пауз – любите тишину» [2]. И лишь затем осуществляется плавный ассоциативный переход к ничто. Здесь нет действия законов логики – Кейдж уповает на специфическое «скольжение» смысла благодаря свободным ассоциативным потокам, возникающим в его негромких «заряженных» суггестией призывах: «…итак, у нас нет ничего, поэзия в том и состоит: все, чем мы владеем, всё Ничто» [2].

Далее вновь ассоциативное скольжение: «То, что я называю “поэзией”, обычно считают “содержанием”. Но мне лично понятней “форма” в смысле единства музыкального произведения» [2]. И, наконец, основной постулат: «Ничто – это ничто, и ничего больше сказать нельзя» [2]. Однако обратим внимание, как среди этого монолога-внушения постепенно кристаллизуются ключевые понятия и смыслы: «тишина», фрагменты тишины, т. е. «паузы», «организованное время». А разговор об организации – это уже смысловой вектор по направлению к следующему понятию – «структура». И лишь затем возникает ключевое понятие «ничто».

В этом смысловом потоке можно услышать отголоски многих философских доктрин, среди которых чаще всего исследователи указывают на влияние буддизма. Мы же хотим отметить совершенно иные влияния – прежде всего влияние гегельянской доктрины, подвергающейся глубокому переосмыслению. В самом деле и там и здесь ничто – субстанциальное понятие, к которому сводятся все предыдущие, само же оно не выводится ни из какого иного понятия. Тишина и структура – также первона-

чально взяты в качестве поэтических синонимов ничто, которые пока не «влились» в наличное бытие, также оставаясь абстракциями, оказываются тождественными ничто. Другое дело, что каждый знакомый с законами логики без труда найдет в этом словесном потоке массу нестыковок и отсутствие доказательно выраженной причинно-следственной связи. Но Кейдж – прежде всего художник: то, что с точки зрения философии выглядит как смысловая неопределенность (если не бессмысленность), как химера нашего сознания, для искусства – художественный образ!

И далее у Кейджа следует вывод: «Любая структура без жизни мертва. Но жизнь без структуры невидима. Собственно жизнь проявляется в структуре и через структуру» [2]. Но это означает, что таинственная связь между ничто и структурой, наконец, проясняется: из состояния абстракций *то и другое превращается в принцип организации всего сущего, в процесс построения, точнее, сотворения не столько художником, сколько самой жизнью истинно природной картины мира.* То есть Кейдж моделирует творческий процесс не на основе авторской рефлексии уже имеющегося наличного бытия, а на основе способности структуры к самоусложнению и саморазвитию. Он усматривает возможность *творить как бы «из ничего», игнорируя то, что в эстетике с античных времен зовется* **мимесисом**.

Здесь необходимы пояснения, связанные со специфической пластичностью и неопределенностью позиции Кейджа. Причем речь не о недостатках в способе выражения своих мыслей. Для Кейджа это специфическое индивидуальное качество мышления и философствования, к которому он, по-видимому, стремится сознательно. Укажем на монографию Эдварда Крукса [8], посвященную изучению влияний на Кейджа различных европейских и восточных философских идей, сложившихся в концептуально открытую, а потому, как мы полагаем, не вполне завершенную целостность под влиянием теории Ананды Кентиша Кумарасвами[6], понятой европейскими интеллектуалами с разной степенью полноты и адекватности.

Оценка образа мыслей Кейджа, вовлеченного в идеи Кумарасвами, которую мы находим у Крукса, на наш взгляд, вполне отражает реальное своеобразие индивидуальности композитора. «Следуя собственному описанию Кумарасвами, Паттерсон описал *Трансформацию* как выведение “общей теории искусства на основе изучения не только индийских и ки-

[6] В диссертации Полины Викторовны Коротчиковой «Ананда К. Кумарасвами (1877–1947) как историк и теоретик искусства» (Москва, 2016) название работы Эдварда Крукса “John Cage’s Entanglement with the Ideas of Coomarsawamy” переведено как «Связь теории Джона Кейджа с идеями Кумарасвами». На наш взгляд, предпочтительнее более специальное значение слова «entanglement» – запутанность, сплетение и лишь затем – связь. Полагаем, что перевод «сплетение» или «переплетение» с идеями Кумарасвани более точно отражает качество того философского синтеза, который осуществил Кейдж в своей философской и творческой практике.

тайских трактатов, но и сочинений немецкого мистика четырнадцатого века Мейстера Экхарта". Паттерсон не упоминает, что платоническая и неоплатоническая метафизика, общая схоластическая теология и эстетика Фомы Аквинского были одинаково важны для эстетики, онтологии, эпистемологии и теологии Кумарасвами. Если бы Кейдж хотел основать свою эстетику на европейских традициях – будь то древнегреческие, средневековые или романтические, – ему бы вряд ли пришлось сделать худший выбор, чем использовать одно из наиболее часто повторяемых утверждений о мимесисе, которое само по себе берет начало в "самой влиятельной из всех концепций мимесиса" [речь идет, разумеется, о теории мимесиса Аристотеля. – прим. *К. К.*]. Проще говоря, идея, на которую он ссылался, была одной из самых влиятельных в истории европейской эстетики» [8, p. 122–123]. Добавим, что всякому художнику, если бы он в той или иной форме не прибегал к практике мимесиса, пришлось бы в своих произведениях демонстрировать некие подлинные природные предметы, а не их художественную имитацию. Но Кейджа как раз и увлекала эта мысль – предъявить публике звук и предложить созерцать его в его непосредственности; именно как звук, а не как выражение через звук чего-то иного, условно художественного, чем он не является! Именно эту мысль – что звук природный прекрасен сам по себе, и потому он, Кейдж, полюбил звуки – он пытается донести в своей «Лекции о ничто».

Очевидно, что, пытаясь каким-либо образом интерпретировать взгляды Кейджа, всякий исследователь вступает в область субъективных толкований. Но дело в том, что на этом пути реинтерпретаций своего личного взгляда на философию искусства кем-то другим Кейдж предвидит опасность редуцирования смыслов, которые он вкладывает в свои утверждения. Поэтому он сознательно ограждает свои суждения от таких попыток, чем еще сильнее переносит личное самопонимание в сферу непроницаемой субъективности. На вопрос о том, как он представляет себе субъективность, Кейдж ответил: «но субъективность не такая, как у "западных философов": мы имеем дело с тем, чем является каждый человек в глубине себя: с Самостью, не сводимой к эго. Если вы зададите дзен-буддисту вопрос о природе этого "Я", он, вероятно, ответит на него "*Небытие*" или "*Ничто*". "Я" – это не эго… "Я" – это то, что *я* не навязываю другим. Это не своего рода "субъективность", а отсылка к чему-то, что предшествует этому и что – помимо этого – позволяет создать эту "субъективность". Это ссылка на Ничто, которое присутствует во всех вещах, а значит, и во мне» [8, p. 275]. Напрашивается вопрос: какую природу имеет это самое **то, что я не навязываю другим**, а возможно, оно не имеет ее вовсе? Ибо если я не навязываю это другим, то почему? Потому что, имея это невыразимое, не хочу его передавать другим, или потому, что я не имею ничего,

что можно было бы передать? Кейдж не дает ответа. А создать субъективность вокруг того, чего нет – действительно, самый эффективный способ примыслить себя к ничто.

Наконец, несколько соображений о самом ничто в концептуальном пространстве, созданном Кейджем. Очевидно, что со времени появления двух его лекций[7] взгляды композитора претерпели весьма значительную эволюцию, а его творческий портфель пополнился многими новыми сочинениями. Однако парадокс состоит в том, что подавляющее большинство исследователей, а литература о Кейдже, особенно англоязычная, очень обширна, с завидным упорством упоминают одну-единственную его пьесу – «4’33”». Не обесценивает ли эта привязанность к единственному опусу остальное творческое наследие композитора? Смею предположить, что в некотором смысле да, обесценивает. Потому что очень многим, в том числе и весьма авторитетным авторам, представляется, что отсылка к «4’33”» объясняет если не всё, то почти всё в философии музыки Кейджа.

Итак, попытки Кейджа сформулировать суть своего ничто были множественными и по-своему продуктивными: «Два доклада, – пишет Крукс в своей монографии, – которые Кейдж провел в 1948 году, проиллюстрировали его новые идеи. Его лекция перед аудиторией в колледже Вассар (1948) отразила его биографию и нынешний взгляд на цель музыки. Одной из идей, по-видимому, позаимствованной у Хаксли, было описание незавершенной работы под названием “Тихая молитва”, которая была прообразом «4’33”» (1952). Преподавая в колледже Блэк-Маунтин летом 1948 года, Кейдж объединил многие из своих более ранних источников с целью начать яростную атаку на Бетховена и его наследие в [статье] “Защита Сати” (см. раздел 5.3). Идеи Кумарасвами, наряду с цитатами Экхарта и Рамакришны, далее появились в статье “Предтечи современной музыки” 1949 года» [8, p. 28].

Далее процесс кристаллизации учения о ничто продолжился в его знаменитых лекциях «О ничто» и «О не́что»: «В клубе [имеется в виду сообщество сторонников и единомышленников Кейджа. – *К. К.*] были прочитаны “Лекция о ничто” (ок. 1949–1950) и “Лекция о *не*что” (1951 или позже); конечно, последняя была написана именно для этой аудитории. В этих лекциях Кейдж впервые открыто заявил о своем отказе от символизма и сопутствующем ему *принятии несимволической квазивероятной реальности вещи, которую он назвал принятием ничто* [курсив мой. – *К. К.*]. С этого момента он начал выступать за “ничего” – [то есть за] исключение самовыражения из художественного творчества. Это ничто и стало основой звукового потенциала “немой” пьесы «4’33”» (1952). Произведение «4’33”», лишен-

[7] Имеются в виду его «Лекция о ничто» (ок. 1949–1950) и «Лекция о не́что» (1951 или позднее) – прим. *К. К.*

ное традиционной исполнительской музыки, но открытое эмбиентному звучанию места выступления, часто объясняется азиатским влиянием [на] Кейджа» [8, p. 31]. Однако, как это часто случается, за пределами этой причудливой эклектики, куда включены взгляды антиков, мыслителей Европы от Средневековья до современности, и философские учения Востока, можно сформировать не менее точные и по-своему адекватные, а главное, убедительные суждения о смысле исканий Кейджа.

Так, Майкл Найман в своей монографии «Experimental music. Cage and Beyond»[8] [12], оценивая важные этапы творческой эволюции Кейджа, писал: «Для Кейджа Бетховен (и музыка, на которую он повлиял) олицетворял “самый сильный крен лодки от ее положения на ровном киле”. Он чувствовал, что только у Сати и Веберна (в его ранней музыке) хватило здравого смысла построить свою музыку на основе звука и тишины – отрезков времени (как индийская тала)» [12, p. 35]. Тем самым Найман утверждает, и не без оснований, что Кейдж стремился выстроить новое учение о прекрасном в природе и искусстве через синтез натурфилософских учений, зачастую диаметрально противоположных в своих фундаментальных основах. Он, по-видимому, намеревался передать своими текстами и музыкальными опытами неуловимый характер этого особого вида прекрасного, будто бы составляющего невыразимую суть гармонии, в которой пребывает всё сущее; гармонии, неуловимой рациональным мышлением, но все-таки ощутимой человеком. Не каждый, конечно, поверит в возможность успешного решения такой грандиозной задачи. Найман, возможно, и не верил, о чем свидетельствует еще одно его высказывание, теперь уже прямо касающееся опуса Кейджа «4’33”»: «Тишина была, пожалуй, такой же важной чертой ранней экспериментальной музыки, как неопределенность исполнения и случайные процедуры. Ибо, как указывает Кейдж, “когда молчание, вообще говоря, не является очевидным, присутствует воля композитора”. Молчание эквивалентно отрицанию воли, и (в 1958 году) он говорил о необходимости разрыва, имеющего эффект “отделения звуков от бремени психологических намерений”. Поэтому, как

[8] Монография **Nyman Michael** «Experimental music. Cage and Beyond» выходила в двух редакциях – первая в 1974-м, вторая – в 1999 году. Мы имеем в виду вторую редакцию этой книги. Обратим внимание, что перевод названия на русский язык не вмещает в себя всего многообразия оттенков смысла, которые очевидны на английском языке. Дело в том, что в названии работы «Experimental music. Cage and Beyond» слово «beyond» имеет широкий спектр значений: «за», «сверх», «после», «вне», «помимо», «кроме», «далее», «за пределами», «выше». И все эти значения несомненно приложимы к содержанию монографии Майкла Наймана, что свидетельствует о необычности той роли, которую сыграл Джон Кейдж в искусстве послевоенного авангарда: в чем-то он оказался «выше», в чем-то близкие ему по духу музыканты позиционировали себя «за пределами» его взглядов, в чем-то их подходы к музыкальной эстетике появились хронологически после Кейджа. Одним словом, «beyond» в данном случае следует рассматривать во всех оттенках передаваемого им смыслов.

крайний случай, немая пьеса Кейджа «4’33”» была обнародована в 1952 году, но была задумана несколькими годами ранее. В ритмической структуре «4’33”» важно то, что она выражена не в количестве тактов, а в реальном времени часов, что опубликованные длительности могли быть заменены любыми другими и определялись случайными операциями» [12, p. 60].

Но из этого следуют как минимум два очень реалистичных и, скорее, сугубо формальных вывода, вовсе не направленных в непроницаемые тайны ничто. Во-первых, композитор внедряет в практику музыкальной композиции общеупотребительные процедуры отсчета времени, которые включают точку отсчета (момент начала) и точку прекращения временно́го потока (момент окончания), а также берет за единицы отсчета времени астрономические минуты и секунды, что более естественно скорее для бытового измерения временно́го потока, чем для музыкального времени, обладающего несколько иной внутренней организацией, включающей ритм и, возможно, какую-либо разновидность музыкального метра. Во-вторых, очевидно, что временно́й отрезок в 4 минуты и 33 секунды выбран произвольно и представляет собой лишь некую временну́ю рамку, в которую, пока она длится, могут попасть какие-либо случайные шумы. Впрочем, некий приблизительный расчет здесь все-таки можно усмотреть: данный временно́й отрезок не слишком велик, чтобы вызвать полное недоумение публики, и не слишком короток, чтобы за это время в зале не возникли какие-либо случайные звуковые явления – от скрипа кресел до пресловутого падения номерка из гардероба.

Вот, пожалуй, основное, что можно почерпнуть из оценки Наймана: никакой мистики, никаких мыслей о психической концентрации на непроницаемости феномена времени, никаких символических вопрошаний к ничто; только здравый смысл и довольно скептическая оценка композиционных возможностей этой экстравагантной «временно́й рамки», которую, возможно, наполнят какие-то случайные звуки, «отделенные от психологических намерений» композитора. И эта позиция, безусловно, заслуживает внимания, поскольку выражает точку зрения другого композитора, имеющего громадный собственный опыт организации музыкальных структур, разворачивающихся во временно́м потоке.

Не менее рационально подходят к оценке опыта построения радикальной онтологической концепции музыки Кейджа и другие исследователи. Обратимся к мнению Бенджамина Пайката (Benjamin Piekut), которое он формулирует в статье «Шанс и уверенность: природная политика Джона Кейджа»: «В “Лекции о ничто” (ок. 1949 г.) [творческая] дисциплина формируется в структуру, которую Кейдж описывает как “дисциплину, которая, если принять [ее условия], возвращаясь [в создаваемом произведении], объемлет всё [что можно вообразить]”. Однако в конце концов Кейдж

остановился на случайных операциях, на вопрошаниях, как на избранном им способе структурирования, позволяющих ему “проснуться к той самой жизни, которой мы живем, которая так прекрасна, когда человек обретает разум и желания на своем пути и позволяет себе действовать по своему усмотрению”. Как давно заметил Конрад Бемер, попытки Кейджа сбежать из спорного мира политики “создавали впечатление, что исключительное использование случайности освободило автора от всех исторических обязательств, против которых он имел возражения, и которые фактически уже получили теоретическое оформление”» [13, p. 145].

И далее Пайкат заключает: «Кейдж думал, что, апеллируя к универсальному авторитету [Ничто. – прим. *К. К.*], он уходит из [сферы] композиционного процесса прямо в реальность» [13, p. 154]. Однако реальность так и осталась неслиянной с результатами творческого процесса. Конечно, творческий результат, каким бы он ни был, однажды возникнув в этом мире, становится частью реальности, однако он не способен заменить собой природу. Именно с этим непреодолимым обстоятельством Кейдж, по-видимому и спорил в своем творчестве. Возможно, сформулированное Пайкатом так отчетливо это противоречие позволяет лучше понять постоянную обеспокоенность Кейджа поисками своего творческого пути, который позволял бы ему создавать свои произведения не как подражание реальности, но как фрагменты ее изначального и подлинного бытия, авторство которого уже не вполне можно было бы считать принадлежащим композитору. Скорее, он грезил посетившими его воображение видениями великого и бесконечного ничто, которые и стремился воплотить в звуке до того, как они, однажды возникнув в его сознании, вновь не сотрутся из памяти и уйдут туда же, откуда пришли.

Таким образом, перед нами особый взгляд на природу, соприкасающийся со спинозовской Natura naturans, т. е. природой натуральной и активной, творящей[9], и полностью изменивший понимание природы искусства, в том числе и музыки. Любопытно, что этот взгляд Кейджа оказывается противоположным по целеполаганию известной ницшеанской постановке вопроса, провозглашенной в его знаменитой книге «Рождение трагедии, или эллинство и пессимизм»: «взглянуть на науку (в нашем случае под наукой подразумевается философия. – прим. *К. К.*) под углом зрения художника, на искусство же – под углом зрения жизни» [4].

Однако чтобы сформировать «угол зрения» художника, нужна цель. Но Кейдж, едва наметив его в «Лекции о ничто», в дальнейшем сознательно «распыляет» этот самый угол зрения в неторопливых внушениях о бес-

[9] Не путать с Natura naturata, что является «природой природной», т. е. уже созданной, сотворенной. У Спинозы этот термин описывает пассивного Бога, в отличие от Natura naturans, что связывается с творящей активностью божества.

цельности и беспредметности его слов, падающих в вечно молчащую бездну. Как только цель – познать, проникнуть в молчащее ничто каким-либо образом – начинает принимать очертания обдуманных действий, Кейдж сразу их дезавуирует, последовательно усиливая эту смысловую дезориентацию многократными и настойчивыми повторениями внушаемого утверждения: «Не торопясь по ходу лекции, не торопясь, мы понимаем, что мы нигде» [2]. И, наконец, в финале: «Любая структура является мостом из ниоткуда в никуда <…> На самом деле нам нужна структура, чтобы мы видели, что мы – нигде» [2]. То есть ничто просто возвращает нам обращенные к нему вопрошания в виде зеркальных отзвуков, лишенных нового содержания. Но это означает, что Кейдж и себя помещает в сферу ничто, где лишь на короткое время структура через свое опредмечивание в звуке образует тонкую «пленку» нечто, неизбежно растворяющуюся затем в феномене ничто. Следовательно, целью творчества должно стать распредмечивание материала (нечто) и его исчезновение в ничто. Таким образом, Кейдж в противоположность Ксенакису, прочно обосновавшему свой взгляд из сферы бытия, взывает из бездны небытия.

Кейдж прозревает ничто через опыт, основанный на колоссальном чувственно-эмоциональном напряжении. Но в результате, присоединяясь к этому опыту, мы лишь создаем химеру, пытаясь сконцентрировать свою мысль как некое противостояние своего Я нечетко представимому образу вечного небытия, пустоты, в которой ничего нет. Подобные рассуждения, начавшись как обостренное переживание своей эмоциональной экзальтации, приводят в конце концов к обратному эффекту – к снятию всего сенсуального (чувства всё равно обманывают нас, ведь надежды окончательно развенчиваются, когда мы понимаем, что находимся «нигде»), к потере надежд обрести какую-либо определенность ничто. Вероятно, там, где Кейдж чувствовал свое глубокое духовное проникновение в истинную природу бытия, наделяя и тишину, и звук, и структуру сакральными свойствами, даже его коллеги, разделявшие в той или иной мере его мировоззрение и считавшие, что в высокой степени понимают Кейджа, видели, слышали и мыслили совсем иное…

К аналогичным выводам приходит и Брэйден Дж. Гиллиспи. В статье «Эмпирическая эстетика и философия Джона Кейджа: обзор литературы и экспериментальное исследование» он пишет: «…было задумано исследование с целью изучить взаимосвязь между когнитивными оценками интересности, приятности, упорядоченности и музыкальности общих звуковых событий, а также определить влияние открытости опыту и эффекту “двух намеренных слушаний” – стратегии, вдохновленной идеями Кейджа, в отношении [связей между отмеченными позициями]. Участники (n = 21) заполнили анкету на открытость к опыту, прослушали 20 звукоза-

писей и ответили на каждый звук в форме когнитивной оценки. Участников также случайным образом распределили в одну из трех групп (n = 7), и им было предложено принять одну из двух стратегий намеренного слушания или не использовать стратегию в зависимости от [ее] назначения. Анализ выявил значимые взаимосвязи между интересностью, удовольствием и упорядоченностью при прогнозировании музыкальности, хотя распределение диаграмм рассеяния предполагает, что упорядоченность менее важна для музыкальности, чем интересность и удовольствие. Открытость опыту оказалась незначительной для всех оценок и отношений, как и стратегии слушания, за одним исключением: *было обнаружено, что оценки интересности снижаются в результате принятия стратегии слушания, вдохновленной Кейджем* [курсив мой. – *К. К.*], хотя достоверность этого результата сомнительна» [10].

Конечно, можно усомниться в репрезентативности такого «экспериментального исследования». Однако его результаты дают основание, по крайней мере, предположить, что коммуникативные стратегии музыки Кейджа, как и влияние его философской модели онтологии музыкального искусства, достаточно ограничены. Тем самым кейджевское ничто неизменно ускользает в сферу непознаваемого, перед бесконечностью которого возможно только благоговение. Кейджу всё-таки пришлось отказаться от дальнейших размышлений о сущности и устройстве ничто, поэтому он был вынужден перенести дискурс на его непроницаемость.

Тайна рождения музыки

В теории композиции Ксенакиса есть одно замечательное противоречие. Формулируя исходные положения своего философствования, он, по сути, заявляет, что тайны рождения музыки не существует, коль скоро он собирается не сочинять, а производить музыку: «С этой очень общей, фундаментальной точки зрения, исходя из которой мы хотим проникать в музыку и *производить* ее, время появляется первоначально как некий сырой материал, как горшечная глина, в которую вписываются операции и отношения, запечатлеваясь сперва для целей творчества, а затем – для целей сообщения его результатов кому-то третьему» [3, с. 16]. Но после всех рассуждений и анализа примеров «производства» музыки даже ему в конечном итоге приходится признать истинность того, что говорил Хайдеггер о тайне мышления: «В этом отношении представленные в данной книге технические способы сочинения музыки, будучи достаточно строгими в своих внутренних логических очертаниях, оставляют, однако, немало брешей, в которых обнаруживается действие наиболее сложных и таинственных факторов мышления» [3, с. 116]. Следовательно, Ксенакис соглашается с тем, что кроме независимых и вечных законов, на которых поко-

ится бытие, законов, действующих неуклонно и неизбирательно, должен существовать контроль со стороны мышления за им же инициированными стохастическими процессами развития исходного звукового материала, воплощающего акустические формы проявления этих законов.

В русле концепции производства музыки лежат и основные научные доводы Ксенакиса:

– законы мироздания действуют бесконечно, поэтому вся совокупность их проявлений в природе не имеет начала и конца. Разумеется, единичные действия этих законов в природе дают конечные во времени акустические явления – гром, дождь и т. п. Но сами законы, породившие эти акустические явления, не проходят вместе с ними. Они продолжают действовать. Напротив, акустическая интерпретация этих законов мироздания человеком предполагает наличие не просто временны́х рамок, а рамок смысловых, эстетических, драматургических, устанавливающих как минимум начало – зарождение коммуникационного повода и его окончание – осмысленное или обессмысленное, в зависимости от задумки автора и степени понимания коммуникационного посыла получателем информации. Однако само начало действия законов мироздания не может быть запущено или прекращено по желанию исполнителя или слушателя. Поэтому концепция музыкального произведения-демонстрации всегда будет лишь вырванным из общего процесса самоосуществляемого закона фрагментом вечности;

– с точки зрения человека законы мироздания не имеют умопостигаемой цели своего существования. Они просто есть и действуют всегда, такова их природа. Но музыкальное произведение, задача которого дать акустическую реализацию такого закона, не может явить себя само по себе, без участия композитора, как античная гармония сфер. То есть композитор не может свое произведение «не начать ниоткуда» – он может его только начать и затем закончить «здесь и сейчас». Произведение как явление тем или иным образом будет закончено, после чего его последние отзвуки уйдут в небытие, но бытие закона от этого не прервется.

Следовательно, композитор должен иначе осмыслить причину появления, а также начало и окончание своего опуса. И вот на этом этапе композиционного процесса как раз и готовы развернуться те самые «бреши», которые заставили Ксенакиса переоценить «действие наиболее сложных и таинственных факторов мышления». Из всего этого можно заключить, что Ксенакис, несомненно, приблизился к тайне рождения музыки, но всё-таки не узнал ее.

Иная версия рождения музыки у Кейджа. В его понимании звук инициируется, провоцируется тишиной, которая остается свойством и одной из характеристик ничто – так подсказывает Кейджу его воображение.

Он не столько исследует небытие, сколько осознаёт его как чувственно воспринимаемый феномен. В его истолковании ничто не поддается слову, у него нет даже устойчивых понятийных связей или ассоциаций в сфере рационального мышления. Ничто не является логосом и не может быть охвачено через понятия. Зато, как предполагает Кейдж, ничто дано нам в ощущениях, мы способны непостижимым образом почувствовать ничто и отреагировать на него. Например, издав звук в ответ на вызванное психоэмоциональной концентрацией молчаливое созерцание ничто.

Нам кажется, что мы представляем и чувствуем ничто как бесконечную непроницаемую для взгляда пустоту и вечное молчание. Именно это и заставляет нас ответить ему звуком, послать звук в немую непроглядную бездну. Только звук может дать нам представление о ее возможных пределах или их отсутствии. Мы ждем ответа на него или, по крайней мере, его отражения, пусть даже воображаемого. Но это отражение что-то инициирует либо в нас, либо в самом ничто, в его непроглядной тьме, даже когда разум всё еще не готов признать возникновение диалога с небытием.

Звук производит не небытие, его производит ожидание нашим сознанием ответа от вечно молчащего небытия. Звук (точнее, необходимость звука) – это порождение нашего Я. И когда эта необходимость звука становится страстным желанием что-то расслышать, появляется какой-то – любой – звук «по эту сторону», т. е. в сфере бытия. Но мы, загипнотизированные бездной, приписываем его небытию. И тогда этот звук, каким бы он ни оказался, дает разрядку нашей эмоциональной экспрессии, снимает это бремя молчаливого ожидания контакта с потусторонним. Поэтому мы иногда пребываем в полной уверенности, что тишину разрезал звук из бездны, из неведомого нам небытия. Эта идея легко берется на веру, принимается без размышлений и доказательств – просто как догадка, как таинственное движение интуиции. Но одновременно с этим мы вполне отдаем себе отчет, что тишина не является причиной появления звука. Его причиной оказывается… наша воля к рождению музыки!

Однако если до конца следовать Кейджу, то придется признать, что, обращаясь к ничто, мы надеемся, что приближаемся к диалогу с неведомым. Но мы быстро убеждаемся, что наше вопрошание ничто бесполезно, раз уж Кейдж отводит нам место на мосту, сотканном призрачной структурой, из ниоткуда в никуда. Следовательно, участвуя в этом неторопливом разговоре о ничто и одновременно как будто бы и с самим ничто, мы надеемся на продуктивную рефлексию, но не получаем отражения в ответ. Просто не получаем ответа. Вместо него мы проваливаемся в бездонное безразличие небытия, как если бы мы смотрели в зеркало и не находили в нем своего отражения. Та тонкая пленка структуры, что едва покрывала

неизвестность своим воплощением в звуковом материале, который мы безоговорочно принимали за обретение музыки, за разгадку тайны ее рождения, необратимо и неминуемо ускользает от нас в ничто… Бездна манит нас, затягивает, обволакивает своим молчанием, возбуждает наше любопытство своим безразличием. Мы сами не замечаем, в какой момент начинаем приписывать ничто черты какой-то таинственной сверхчеловеческой духовности, хотя на самом деле это мы сами наделяем ничто частью своей духовности. Иначе было бы бессмысленно обращаться с вопросами туда, где нет причин ожидать ответов и налаживания хоть какого-то духовного обмена. Но мы упрямо возвращаемся к ничто, потому что оно дразнит нас невысказанным обещанием выдать тайну рождения музыки, но на самом деле никогда не откроет ее, потому что не знает. Потому что тайна рождения музыки, хотя и пребывает вечно несказуемой, всегда остается с человеком и в человеке. И задача художника – придать ей осязаемые формы и умопостигаемые смыслы.

Литература

1. *Гегель Г.В.Ф.* Наука логики. В 3 т. Т. 1. – М.: Мысль, 1970. – 501 с.

Hegel G.W.F. *Nauka logiki*. V 3 t. T. 1 [The Science of Logic. In 3 vols. Vol. 1]. Moscow, Mysl' Publ., 1970. 501 p. (In Russian).

2. *Кейдж Д.* Лекция о ничто / пер. Д. Ухов // Stravinsky.online: сайт. – 2018. – URL: https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektsiia_o_nichto?ysclid=lx96jr1u5l98706606 (дата обращения: 20.02.2025).

Cage J. *Lektsiya o nichto* [Lecture on Nothing]. *Stravinsky.online*. Website, 2018. Available at: https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektsiia_o_nichto?ysclid=lx96jr1u5l98706606 (accessed 20.02.2025).

3. *Ксенакис Я.* Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции / пер. с фр. М. Заливадный. – СПб.: С.-Петерб. гос. консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. – 123 с.

Xenakis I. *Formalizovannaya muzyka: novye formal'nye printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Formalized Music. New Formal Principles of Musical Composition]. St. Petersburg, St. Petersburg State Conservatory Publ., 2008. 123 p. (In Russian).

4. *Ницше Ф.* Рождение трагедии / пер. Г. Рачинского // Ницше Ф. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 1, ч. 1. Рождение трагедии; Из наследия (сочинения 1869–1873 годов). – М.: Культурная революция, 2012. – С. 7–144.

Nietzsche F. *Rozhdenie tragedii* [The Birth of Tragedy]. Nietzsche F. *Polnoe sobranie sochinenii*. V 13 t. T. 1, ch. 1. *Rozhdenie tragedii. Iz naslediya (sochineniya 1869–1873 godov)* [Complete Works. In 13 vols. Vol. 1, pt. 1. The Birth of Tragedy. From the Legacy of 1869–1873]. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2012, pp. 7–144. (In Russian).

5. *Солодухо Н.М.* Понимание онтологического статуса небытия // Известия КГАСУ. – 2006. – № 1 (5). – С. 126–128.

Solodukho N.M. Ponimanie ontologicheskogo statusa nebytiya [Understanding the ontological status of non-existence]. *Izvestiya Kazanskogo gosudarstvennogo arkhitekturno-stroitel'nogo universiteta = News of the KSUAE*, 2006, no. 1 (5), pp. 126–128.

6. *Хайдеггер М.* Что зовется мышлением? / пер. Э. Сагетдинова. – М.: Территория будущего, 2006. – 320 с. – (Университетская библиотека Александра Погорельского).

Heidegger M. *Chto zovetsya myshleniem?* [What is called thinking]. Moscow, Territoriya budushchego Publ., 2006. 320 p. (In Russian).

7. *Эко У.* Отсутствующая структура: введение в семиологию / пер. с ит. В.Г. Резник и А.Г. Погоняйло. – СПб.: Symposium, 2006. – 554 с.

Eco U. *Otsutstvuyushchaya struktura: vvedenie v semiologiyu* [The Missing Structure. Introduction to Semiology]. St. Petersburg, Simposium Publ., 2006. 554 p. (In Russian).

8. Crooks E.J. *John Cage's entanglement with the ideas of Coomaraswamy*. PhD thesis. Univercity of York, 2011. 330 p.

9. Veneziano G. The Myth of the Beginning of Time: Two Views of the Beginning. *Scientific American*, 2004, vol. 290 (5).

10. Gillispie B.J. Empirical Aesthetics and the Philosophy of John Cage: A Literature Review and Experimental Study. *Honors Projects*, 2017, vol. 64. Available at: https://digitalcommons.spu.edu/honorsprojects/64 (accessed 20.02.2025).

11. Besada J.L., Barthel-Calvet A.S., Pagán Cánovas C. Gearing Time Toward Musical Creativity: Conceptual Integration and Material Anchoring in Xenakis' Psappha. *Frontiers in Psychology*, 2021, vol. 11, p. 611316. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.611316.

12. Nyman M. *Experimental music: Cage and Beyond.* 2nd ed. Cambridge University press, 1999. 196 p.

13. Piekut B. Chance and Certainty: John Cage's Politics of Nature. *Cultural Critique*, 2013, vol. 84, pp. 134–163.

14. Kanach S. The Writings of Iannis Xenakis (Starting with "Formalized Music"). *Perspectives of New Music*, 2003, vol. 41 (1), pp. 154–166.

Статья поступила в редакцию 28.06.2024.
Статья прошла рецензирование 30.07.2024.

The article was received on 28.06.2024.
The article was reviewed on 30.07.2024.