

Липов А.Н.

## Джон Милтон Кейдж. «4'33» – пьеса молчаливого присутствия.

### Тишина, или анархия молчания? Часть II

**Аннотация:** Предметом исследования является творчество известного американского композитора, музыкального теоретика, художника, пионера в области алеаторики (случайности) в электроакустической музыке Дж. М. Кейджа (5.09.1912 – 12.08.1992), автора знаменитого «подготовленного фортепиано» и не менее известной композиции «4'33» – пьесы музыкального молчания. Задуманное композитором в 1947-1948 гг., произведение и ставшее для Кейджа воплощением идеи о том, что любые звуки могут представлять и составлять музыку. Композитор развивал идею расширения пространства исполнения академических концертов за счёт использования природных звуков как элементов музыки, изменившей не только само понятие музыки, но и понятие музыкального материала. Музыкальные критики оценивали Дж. Кейджа как одного из самых влиятельных американских композиторов XX в. и как одну из ведущих фигур послевоенного авангарда. В работе используется философско – эстетический метод исследования многообразного творчества композитора, предоставляющий основание для оценки пьесы «4'33» по звуковому материалу одновременно и как образец музыки тишины и как пример музыки шумов и как алеаторическое произведение, поскольку её музыкальный контекст образует случайные элементы шумовой среды. Автор рассматривает экспериментальное творчество композитора в качестве одной из наиболее радикальных попыток в истории музыки преобразования музыкальной ткани, расширения границ искусства музыки и использование нового звучащего материала для её создания. Основным вкладом автора в исследование темы является то, что статья восполняет всё ещё существующий теоретический пробел в русскоязычной научной литературе посвящённой музыкальному искусству и эстетике музыки в отношении многообразного творчества и личности композитора.

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

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

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

Необходимые рекомендации. Попробуйте отрешиться от окружающего. Попробуйте настроиться на Тишину в себе и Тишину Мироздания. Попробуйте совпасть с резонансной волной Вселенной. И если вы готовы войти в это состояние, войдите в него и пребывайте в нем четыре минуты тридцать три секунды, ибо таково настояние Джона Кейджа. И да откроется Вам сущность.

**Джон Кейдж «4'33».**

Свою знаменитую пьесу «4'33», так изумивший слушателей, Кейдж, как это не может показаться неправдоподобным, *сочинял* – искал оптимальное время, чтобы сохранить закон композиции. В нём присутствовали и развитие и завязка, кульминация и развязка. И хотя композитор часто писал впоследствии о том, что тихий фрагмент «4'33» *не молчит вообще*, просто исполнитель издаёт так мало звука, как это только возможно. Тем самым Кейдж разрушал традиционные границы, сдвигая внимание со сцены к зрителям и даже за пределы концертного зала. Творчество композитора, ставшего одним из лидеров музыкального авангарда в конце второго тысячелетия, определило ход мировой культуры новейшего времени и превратилось в некую *универсальную модель для построения искусства будущего*. Музыкант один из первых начал исследовать основы философии в музыке, социальные факторы звуковой коммуникации и восточные музыкальные культуры. В эссе «Будущее музыки. Кредо», содержащимся в его книге «Молчание. Лекции и сочинения» (1961), Кейдж пишет: «Где бы мы ни были, то, что мы ни слышим, – это большей частью шум. Когда мы игнорируем его, он нам мешает. Когда мы слушаем его, мы находим его увлекательным» [1, с. 194].

Идея, что любой звук – будь то музыка стили «эмбиент» или шумы окружающей среды, что угодно, – могут быть музыкой, является ядром эстетической веры Кейджа. Периферия музыки это всегда скольжения наружу, так как Вселенная звука продолжает расширяться. Если вам скучно с вашим текущим прослушиванием, выполните совет Кейджа, что не следует слушать музыку, которую уже не слышите. Сделайте музыку странной и найдите в ней свои пределы. «Мы хотим, – утверждает композитор, – уловить и контролировать эти звуки, использовать их не как звуковые эффекты,

а как музыкальные инструменты ..., заставляя слушателей «сидеть молча», я принуждаю их прислушиваться к шумам, которые высвечивает и подчеркивает тишина, – это шум проносящихся за окнами автомобилей, жужжание кондиционера, падение дождевых капель и так далее. Тишина безгранична в своем многообразии, она богаче любой самой богатейшей мелодии. <...> ... Мы можем сочинить и исполнить квартет для двигателя внутреннего сгорания, ветра, сердцебиения и обвала, добавляет он там же далее. Звуковое пространство, говорит Кейдж, может двигаться, чтобы стать звуком в любой другой точке [1, с.76].

Но это преимущество звука может быть принято, как возможность, только если вы готовы изменить свои музыкальные привычки радикально. Пыль, капли дождя, отражения облаков, или даже пролетающая рядом птица может способствовать изменению этого постоянно меняющегося произведения искусства. Поэтому создавая атмосферу, в которой зрители готовы слушать музыку, Кейдж одновременно пытался изменить и восприятие того, *что есть музыка*.

При восприятии окружающих их звуков во время «4'33», слушатели были вынуждены либо пересмотреть свои представления о том, что такое музыка, либо уйти разочарованными. Кейдж ожидал, что зрители во время исполнения «4'33» будут слушать звуки вокруг них, и рассматривать их как музыку, заполняющую созданное пространство, потому что невозможно совершенно ничего не услышать. Однако в 1952 году, мало кто обладал подобающим слуховым восприятием. Тем не менее, деятельность Кейджа раздвинула границы музыки и повлияла на художников – концептуалистов.

По своему составу тишина хорошо известна в качестве музыкального элемента, определяющую паузу, определённую частоту звука (или её отсутствие), сопроводительную продолжи-

тельность звука или молчания. При этом молчание, говорил Кейдж, является доступным для всех и каждого в любое время. Мы не можем ничего с этим поделать, что – бы не случилось. Моменты в этой глубокой тишине появляются для нас спонтанно (или, может быть одновременно) по различным причинам. Вы можете увидеть это сами, если вы поднимаетесь над опытом и ищите такие моменты.

Что касается меня, добавляет композитор, это было молчание, когда я вышел и услышал ветер в деревьях, силовые линии, зовущие меня в лес. Это была тишина, когда случилось в то время, когда я держал в руках любимого человека, который страдал. Это была тишина, в то время, когда, открыв дверь и ожидая увидеть утренние звезды, я увидел вместо этого падающий снег. Когда мы касаемся тишины в моменты, такие как эти, мы испытываем тот же состояние восприятия молчания, о котором говорил Джон Кейдж. Таким образом, *музыка это не просто и не всегда звук чего – то музыкального*. Молчание, говорил Кейдж это то, что является доступным для всех и каждого в любое время. Мы не можем с этим ничего поделать, что – бы не случилось. Моменты этой глубокой тишины появляются для нас спонтанно по различным причинам. Вы можете увидеть это сами, если вы поднимаетесь над опытом и ищите такие моменты.

В этом плане представления Дж. Кейджа о музыке, звуке, и тишине представляют не меньший интерес, чем его музыкальные композиции и созданными им инструменты для извлечения звуков. Музыка для него присутствует у всех антропогенных объектов и, в конечном счете, в звуках природы. Для Кейджа нет такого понятия, как тишина. Музыка представляет собой последовательность звуков, а композитор выступает как «организатор звуков». Исторически сложилось так, музыка являлась основой передачи чувств. Но Кейдж утверждает, что все звуки в равной мере имеют потенциал для транспортировки чувств, как в плане механического исполнения музыки, так и исполнения её, по его словам, «в электронном смысле».

Наиболее подробно Кейдж описывают эти возможности музыки в его эссе «История экспериментальной музыки в США» (1973). Здесь он описал музыку «...как «бесцельную игру», которая является утверждением жизни. Не попыткой выявить закономерности из хаоса, ни предложением способов усовершенствования в творчестве, но просто способом осознать

самую жизнь, которой мы живем» [2, с. 207]. Перед началом каждой части исполнения пьесы «4'33» исполнитель открывал крышку рояля, а закончив, закрывал. За это время он ни разу не коснулся, ни клавиш, ни педалей инструмента – роскошного концертного «Стэйнвея». Поэтому премьера «4'33» вызвала целый водопад иронических рецензий, авторы которых состязались между собой в жёлчном остроумии. Как писал, в частности, один из рецензентов, «трудность оценки «4'33» Дж. Кейджа состоит в том, что невозможно сказать, какая музыка была сыграна».

Для иных это была своего рода художественная молитва, немного «Дзен – спектакль» в театре, который открывал восприятие и позволил услышать мир по – новому. Кейджу казалось, по крайней мере, и, судя по тому, что он сам написал об этом, что «4'33» была *актом обрамления*, открывающая восприятие к экологическим и не преднамеренным звукам в момент наивысшего внимания, чтобы открыть ум к тому, что все звуки – музыка. Кейдж просил нового подхода к прослушиванию и возможно, даже осознанию сути музыки, состоящей в его понимании в размывании традиционных границ между искусством и жизнью.

Но просить не всегда означает получать. В очаге же исторической герменевтики, в композиции «4'33» можно увидеть в результате исчерпания себя классической традиции музыки, которая ей предшествовала, что позволило начать новую музыкальную эру с нуля. Как отмечает известный отечественный исследователь творчества Дж. Кейджа М. Переверзева, «4'33» – одна большая пауза длительностью в 4 минуты и 33 секунды оказала ощутимое влияние на художественный мир XX века, перевернула все традиционные представления о музыке, став одним из символов авангарда. «4'33» – некая точка отсчёта новейшего искусства, ось симметрии столетия, выражение «часа ноль» ... современной культуры. Жанр музыкальной тишины позволил композитору погрузиться в проблемы наиболее серьёзные, исключительно своим философским молчанием. Кейдж сказал многое, не произнеся при этом ни единого слова» [3, с. 44]. По убеждению М. Переверзевой, в творчестве Кейджа «нулевой звук или звуковой ноль» стал невидимой границей между двумя сферами – жизнью и искусством, окружающей средой и музыкой, а также способом обнаружения новых видов и форм художественной деятельности.

Звучание «отсутствия звучания» появилось спустя почти четыре десятилетия, как отмечает исследователь, после «отсутствия изображения» – «Чёрного квадрата Малевича» (1915) и использованием молчания в музыке как художественного приёма в 1926 г. американским композитором Дж. Антейлом в партитуре «Механического балета» [4, с. 272]. Экспериментальные подходы Джона Кейджа в музыкальной композиции и теории оказали глубокое и длительное воздействие на музыку, искусство, переосмысление наших современных представлений о «музыке» не меньшим образом, чем его современник Марсель Дюшан, пересмотрел наше определение искусства.

«Непревзойденный и противоположный», Кейдж был всегда в движении, бросая вызов статусу – кво в музыке и подрывая общепринятые нормы в отношении музыкальной структуры и инструментов. В его, кажущимися странными и сейчас композициях, Кейдж использует предметы домашнего обихода в качестве ударных инструментов, опираясь на китайскую систему гадания «И – Цзин», которая во многом служила основанием для его новаций и в немалой степени культивировала резко минималистский стиль, *который заставил нас противостоять неудобности красоты молчания.*

«4'33» поднимал проблемы, вернее даже, правильнее будет сказать – являлся подвигом в радикальной степени, низвергая социальные традиции и этикет современной композитору концертной жизни, экспериментируя на ничего не подозревающих посетителях концертов, стремясь доказать ряд важных моментов в исполнении. Поэтому выбор Кейджем исполнения пьесы чаще всего останавливался на престижном месте, в котором социальный статус композитора и исполнителей автоматически повышает ожидания аудитории в плане исполнения и восприятия произведения. В результате, слушатель был больше ориентирован, давая кейджевскому «4'33», по словам самого композитора, «то же самое количество внимания, как если бы это была 9-я симфония Бетховена». Таким образом, даже перед выступлением, приёмы музыкальной работы уже являются предопределёнными социальной установкой концерта. Кроме того, поведение публики ограничено правилами и регулированием поведения в концертном зале.

А потому Кейдж предполагал, что слушатели изначально будут спокойно сидеть и слушать «4'33» «окружающего шума». Но это

было не так просто – получить большую группу людей, чтобы слушать окружающий шум в течение почти пяти минут, если подобное исполнение не регулируется этикетом концертного зала. Второй момент, связанный с «4'33» касается музыкальной продолжительности. По Кейджу, продолжительность – краеугольный камень всей его музыки. Эта особенность мотивируется тем, что продолжительность является единственным элементом, разделяющим тишину и звук. Время могло быть заполнено либо звуками, тишиной или шумом, где каждый из этих элементов абсолютно необходим для полноты картины.

В духе своего учителя А. Шёнберга Кейджу удалось освободить тишину и шум, чтобы сделать их приемлемыми, или даже неотъемлемой частью его музыкальной композиции «4'33», служащей радикальной или даже экстремальной иллюстрацией этого понятия, вопрошая – что же останавливает композитора от наполнения их не намеренными звуками. По Кейджу, продолжительность является важным строительным блоком всей музыки. Это различие вызвано тем, что продолжительность является единственным элементом разделяющей как тишину, так и звук. В результате, основная структура любого музыкального произведения состоит из организованной последовательности звуков. Они могут быть заполнены либо звуками, тишиной или шумом, где каждый из этих элементов является абсолютно необходимым для полноты восприятия.

Кейдж сочинял музыку в пределах временных структур, которые привели его к открытию, что все звуки могут произойти в *течение, и в их любом сочетании.* Именно это открытие показало ему путь «от принятия к принятию». И в аудитории г. Вудстока можно было услышать результаты этого открытия, которое могут производить особый вид красоты, недоступный через другие композиционные средства, но в действительности, уже пережитый в опыте самого Кейджа – опыте самой тишины. Вне этой связи, молчание «4'33» не имеет реального воздействия. Описания самим Кейджем «4'33» или, как он сам ещё называл эту пьесу – «Тихой молитвы», примечательны тем, что они включают в себя впервые использование слова «молчание», в сравнении с его более ранними письменными трудами, где тишина игнорируется им практически до 1948 г. А начиная с этого времени Кейдж становится всё более и более обеспокоен молчанием, его характером и

мыслями о том, как привлечь его в музыкальное производство композиционно.

Иными словами, Кейдж обнаружил тишину посредством использования в музыке временных структур, которые он использовал в течение десяти лет. Такой промежуток времени имел фундаментальное значение для его музыкальной композиции в качестве своего рода «музыкальной продолжительности» и играл свою роль в общей структуре фраз и разделов. Но его роль была совершенно независима от того, появляется ли любой звук в действительности и что произошло в нём. Музыка Кейджа была построена в это время в основном из блоков времени и эти блоки могли содержать либо звуки, либо вообще пустые фрагменты. Как отмечает биограф Кейджа Джеймс Притчетт, встреча Кейджа с молчанием спровоцировала взрыв в его творчестве. В первые годы после концерта, он произвёл больше музыки, чем в любой другой момент в его жизни [5, р. 74].

Тишина используется в произведениях случайным образом, что способствует воспроизведению и наполнению музыкальное содержания удивительным и бесконечным разнообразием, полнотой и неожиданностью, упоительностью и шокирующим спокойствием, доходящим порой до своего рода «музыкальной скуки» в его восприятии. «Молчание, – утверждал при этом Кейдж, – не акустический фрагмент. Это, прежде всего изменение в сознании людей». И всё же, когда во время исполнения «Тихой молитвы» в зале присутствовали уже современные композиторы и художники, некоторые из них считали, что «4'33» всё же «заходит уж слишком далеко».

В этой связи Кейдж цитирует Мейстера Экхарта: «Мы достигли совершенства относительно того, что происходит с нами, а не в отношении того, что мы делаем». И я думаю, говорит Кейдж, что возможно моим лучшим музыкальным фрагментом, по крайней мере, является тот, который я хотел услышать больше всего, является фрагмент молчания. Он состоит из трёх движений, и во всех движениях нет преднамеренных звуков. Я хотел быть свободным от моих собственных симпатий и антипатий, поэтому я считаю, что музыка должна быть свободна от чувств и идей композитора. Я чувствовал и надеялся подвести других людей к ощущению того, что звуки в их среде составляют музыку, которая более интересна, чем музыка, которую они бы услышали, если бы пошли в концертный зал» [6, с. 65]. Молча-

ние, говорил Кейдж, является доступным для всех и каждого в любое время. Мы ничего не можем с этим поделать, что – бы не случилось: моменты этой глубокой тишины появляются в нас спонтанно и по различным причинам.

Как отмечает Е. С. Гусева: «С точки зрения не предвзятого слушателя, не знакомого с музыкально – философскими концепциями Кейджа и, в частности, с его эстетикой «тишины в музыке» параллельно с таким «прочтением» смысл композиции можно интерпретировать в согласии с кейджевской концепцией взаимопроникновения искусства и жизни как утверждение «законной и естественной жизни случайной шумовой среды, наполняющей зал в течение 4 минут 33 секунд ... В этих случаях «4'33» предстает как глубоко-мысленный музыкально – философский концепт Кейджа. А сама тишина, как полагает композитор, «способствует внутреннему прозрению, прорыву глубинной сущности Бытия, активизации интеллектуальных и психических переживаний человека от происходящих событий» [7, с. 183].

Как впоследствии заявлял сам композитор в интервью Джеффу Голдбергу в статье «Интервью с Джоном Кейджем» в 1974 г. «Я думаю, возможно, это мой собственный лучший фрагмент, по крайней мере, из всех мне нравится больше всего фрагмент молчания. Он состоит из трех движений, и во всех движениях нет звука ... Я почувствовал и выразил надежду на то, что смогу привести других людей к ощущению того, что звуки в их среде составляют музыку, которая более интересна, чем музыка, которые они бы услышали, если они пошли в концертный зал» [6, р. 62]. Для просто шутки, это было бы слишком серьезной философской программой. Но очевидно и то, что при любой трактовке смысл произведения задается не изнутри произведения, а извне. Не шумы и тишина сами по себе несут в себе художественный или философский смысл, а слушатель неизбежно вынужден наделять их тем или иным смыслом или бессмыслицей.

Именно это и порождает множественность смысловых интерпретаций, в том числе достаточно глубоких. И эта множественность не перестает удивлять, так как в действительности «4'33» – это очень простое сочинение. Причём, утверждал композитор, там нет такого понятия, как пустое пространство или пустое время. Существует всегда что – то, чтобы увидеть, что – то услышать. В самом деле, попробуйте, как мы можем, сделать молчание.

С 1950 г. до своей смерти, Кейдж преподавал курсы экспериментальной музыки в Университете Уэсли в штате Коннектикут. В октябре 1961 года в Уэсли на базе университета был издан сборник лекций и сочинений Кейджа в его знаменитой книге специально изданной в твердой обложке: «Тишина: лекции и статьи» («Silence: Lectures and Writings»).

Это было *молчание*, первая изданная книга Кейджа из шести, которая была и остается его самым известным произведением, переведенным более чем на 40 языков мира. «Книга молчания» насчитывает 23 статьи, эссе и лекции, написанные Кейджем с 1939 по 1961 год, в некоторых из которых представлены довольно неортодоксальные методы изложения. Так, например, во фрагменте «Будущее Музыки: Кредо», представлены два абзаца различных текстов. «Куда мы идем? И что мы делаем?». Первоначально до издания книги они были оформлены как четыре магнитные ленты, работающих одновременно, каждая с разным оттенками голоса и ритма прочитанного текста и каждый раз с другим чтецом. В другом его фрагменте – эссе «Композиция», входящим в состав «Молчания» Кейдж смело заявил следующее: «Таким образом, можно сделать музыкальную композицию непрерывной и свободной и от индивидуального вкуса и памяти, а также литературы и «традиции» в искусстве. Введите звуки времени – пространства с центром в себе, без препятствий со стороны на их 360 – ти градусов окружности для бесконечного воспроизведения и взаимопроникновения» [1, с. 66].

Как отмечал Герберт Русколл в своей книге «Освобождение звука. Введение в электронную музыку», «Даже в начале 1970 – х годов, Кейдж уже считался, пожалуй, самым известным и спорным американским композитором, который появился после Второй мировой войны, и даже более того, «можно утверждать, что он был одним из самых влиятельных фигур в искусстве для последних двадцати лет» [8, р. 43].

И уже совсем недавно, было признано, что Кейджем «определены такие радикальные практики музыкальной композиции, что он изменил не только ход современной музыки в прошлом веке, но и формы нового концептуального горизонта для послевоенного искусства». Как утверждает Юлия Робинсон – доцент кафедры истории искусств Нью – Йоркского университета, редактор и куратор издания: «Анархия молчания: Джон Кейдж и экспериментальное искусство», опубликован-

ном в издании музея современного искусства в Барселоне («Museu d'Art Contemporani de Barcelona», сокр. наим. – MACBA. 2009), от его творчества напрямую зависят некоторые из его коллег – «серьезных» композиторов – в том числе: Карлхайнц Штокхаузен (1928 – 2007), Пьер Булез (р. 1925), Янис Ксенакис (1922 – 2001) и многие другие, а его сочинения и записи оказали сильное влияние на других ныне значимых музыкантов.

И в самом деле, на протяжении многих десятилетий поколения музыкантов и продюсеров будет извлекать существенные уроки из работы Кейджа. Его идеи помогли зажечь подъем музыки новой волны – «No – Wave» («Ню-вейв» от англ. - по wave», дословно – «не волна» или «никакая волна») – оригинальное направление в музыке, кинематографе и перформанс – арте, возникшем в Нью-Йорке в конце 70 г.г. XX в. и ставшим своеобразным «ответом» свободных художников и музыкантов на коммерческий «ню – вейв» и «хип-хоп», музыки «эмбиент» и движений в области музыкальной электроники.

Как следствие – в 1975 году британский пионер музыки эмбиента Брайан Ино впервые выпустил некоторые работы Кейджа с его фирменным знаком «Obscure Records» («Неизвестные Записи»). Работу с почти анаграмматическим названием «Silence» («Тишина»), как уже было сказано, Кейдж опубликовал в 1961 году, и она, пожалуй, наиболее зримо выражает воззрения музыканта на тему музыки – или, пожалуй, было бы правильней сказать, «Silence» в значительной мере книга, содержащая больше вопросов.

В ней композитор предлагает нам рассмотреть и то, что и чем является прослушивание и то, как меняется наше отношение к нему как акустическому объекту. Эта мысленная линия, проходящая на протяжении всей книги, формулирует и обосновывает ту точку зрения, что музыка и прослушивание не как тесно связаны, как мы хотели бы думать. Музыка может даже стать препятствием для прослушивания, если под «музыкой» мы имеем ввиду только многочисленные и разнообразные коллективы западной музыкальной культуры, доминирующих в концертных залах и на классических радиостанциях.

Эта музыка по своей природе, направляет наше слушание определенным образом, замечает композитор. Традиция беззвучия, заложенная Дж. Кейджем, будет продолжена в музыке второй половины XX в. в «Пяти пье-

сах по Давиду Тюдору» итальянского композитора, художника и режиссера Сильвано Бусоти (род. 1931.) Первая пьеса представляет собой 30 секунд молчания, а третья – 45. Как заметила писатель Лили Брюйер (Lili Brewer) в твиттере от 10 августа 2011, «4'33» продемонстрировали обратную зависимость между тишиной и шумом: вместо молчания, традиционно осуществляющегося в музыке между нотами в фоновом режиме, тишина была помещена на переднем крае его композиции.

«Приглашая свою аудиторию получить доступ к шуму людей, идущих по тротуару, или ведущих автомобиль – звукам, которые в обыденности мы воспринимаем в фоновом режиме, он, по сути, заставил слушателей воспринимать компонент этой части жизни как *активный компонент живой музыкальной ткани* (курсив мой – А.Л.). В их размеренной жизни, где музыка уже была неким определённым образом для них оценена, люди, находящиеся в аудитории, должны были напрягать свой слух для восприятия шума и оценивать процесс его восприятия. Слишком плохо для Кейджа, хотя, шум закончился их жалобами, но при очевидном повышенном настроении аудитории» [9]. У Кейджа в «4'33» тишина, как и шумы, проявляющиеся на ее фоне, мыслятся уже не как приём, а именно как музыкальный материал, как музыка.

Кейдж заявлял, что в эпоху, когда романтические композиторы всё ещё стремились производить музыку, «4'33» «была его самая важная работа, которая может быть отделена от любых социальных связей и есть преодоление границы времени и пространства». «4'33» – «молчаливый» музыкальный фрагмент и самое известное произведение Дж. Кейджа. Конечным чудом «4'33» является *глубина его простоты*. Во время исполнения её в концертном зале, Кейдж воспроизводит свои обычные жёсткие рамки, новации и ограничения, сочетая в себе анархию с лукавым юмором, где композитор в этом плане предстаёт не только как некий *архетип философско-эпатажа в авангардной культуре*.

Трехчастная композиция великого экспериментатора – оппонента действующих в культуре привычных кодов и конвенций Кейджа, своего рода акустический образ абсолютного нуля. Абсолютный ноль – цифра 273° по Цельсию, столько же секунд длится знаменитая пьеса Кейджа, написанная для произвольного состава инструментов и требующая от музыканта на протяжении 4 мин.

33 сек. только три раза перевернуть нотные страницы. Примечательно, но никто ещё до сих пор в литературе о Кейдже не заметил математическую схожесть «4'33», равной 273 секундам и выражением абсолютного нуля, где абсолютный ноль не является минусом 273°. Нет такого явления, по Кейджу, как молчание и нет такого явления как абсолютный ноль.

Может быть «тихий фрагмент» Кейджа и является единственным наиболее важным фрагментом западной музыки, написанной в XX в., потому, что выйдя за границы понятий «тональности – атональности», композитор обратился непосредственно как к тишине, так и к бесконечному разнообразию искусственных и природных шумов, побуждая людей думать о музыке не только как о рукотворно созданном феномене, но и как о звуке в его беспредельности и бесконечности.

Его результат является универсальным, но его средства, безусловно, глубоко личными. В то же время «4'33» – поразительно оригинальный но, в то же время и легко подражаемый музыкальный фрагмент. Так, например, в конце 60-х гг., Джон Леннон и Йоко Оно, которые были близкими друзьями Кейджа, включившие в свой студийный альбом под названием «Незаконченная музыка № 2: Жизнь со львами», 1969 (англ. – «Unfinished Music N. 2: Life with the Lions») второй альбом из их трёх экспериментальных альбомов авангардной музыки, элементы тишины без ссылки на Кейджа, имели впоследствии длительную судебную тяжбу с его издателями. Кейдж распахнул окна и двери концертного зала, заставив слушателей признать шум улиц, в одном жесте произведя освобождение и открытие музыки вместе с кончиной музыки репрезентативной. Поскольку классическая музыка молчит о реальности, Кейдж должен был создать музыку тихую, с тем, чтобы были слышны шумы, звуки, голоса и крик самой реальности.

И публика вынуждена слышать (вместо музыки) эти реальные крики. Тем самым, как писал Эдгар Варез в 1958 г. в предисловии к своей «Электронной поэме» («Poeme électronique», 1957-58 гг.) о Кейдже: «Он установил настоящую природу музыки. Эта природа [...] возникает из принятия всех звуковых явлений, как материала собственно к музыке, в то время как другие всё ещё проповедовали дискриминации музыкальные тонов от шумов. Кейдж вошёл в область самого звука. Здесь источники звука искусство определены: все звуковые явления принимаются как музы-

кальный материал» [10, с.10]. Тем самым композитор, наирадикальнейшим образом переосмыслил традиционные модели музыки.

Более того, как никто другой, он поставил под сомнение мелодии и гармонии, а также саму организацию звука. Он создал музыку заново, утверждая, что музыка это – ВСЁ, и звук и тишина в одно и то же время. И как заметила, в одном из своих интервью, ритм – энд-блюзовая певица группы 80-х гг. «Патти Лабель и Синий Беллес» («Patti LaBelle & Blue Belles») Нона Хендрикс, Джон Кейдж открыл свой ум на важность прослушивания. Слышать то чего нет, пространство между звуком, и как молчание является фоном, который даёт звуку время и пространство на существование. Многие события в творчестве Кейджа произошли в изоляции, окруженные морем молчания, другие, возникали в непосредственной близости друг к другу. Были резкие отклонения и удивительные вспышки в середине более лирических творческих пассажей.

Но была и неожиданная преемственность, а также, обнаруженный случайно факт, как отдельные музыкальные действия могут быть размещены рядом друг с другом. Это было «место», от которого молчание устанавливало лёгкую последовательность звуков, возникающих, существующих в течение определенного времени, а затем заканчивающихся. Кейдж сочинял непосредственно из молчания и музыка, которую он там нашёл, удивила его.

«Это была «лавина ... что соответствовало вовсе не той красоте которая, казалось, предстаёт перед нами как цель.» Это было исполнением того, что он сказал в « Лекции о Ничто», впервые прочитанной композитором в 1949 г., «о структуре, построенной на тихом времени «Это является своего рода дисциплиной» [11, с. 97]. Самое простое объяснение устойчивости феномена тишины в авангардной музыке Кейджа состоит в том, что человеческий слух имеет буквально кошачью уязвимость к воздействию незнакомых звуков, и то, что когда люди ощущают себя в ловушке, как, например, в концертном зале, они впадают в панику.

В музеях и галереях мы вольны передвигаться и отвернуться от того, что сбивает с толку нас. Поэтому ни для кого не удивительно, что кейджевские исполнения, как правило, проходили, как мы уже отмечали, в лучших концертных залах, а иногда и в не традиционных для исполнения музыки пространствах. Встреча Кейджа молчанием спровоцировало взрыв творчества. В первые годы после первого кон-

церта он произвел больше музыки, чем в любой другой момент в его жизни, исключая разве его творческую производительность в 1990 гг. Тишина, направляемая через случайность, оказалась способной производить бесконечное содержание с удивительным разнообразием, полного и неожиданного, шокирующего и неповторимого, интересного и скучного.

Так что же приводит творческую историю Кейджа к появлению «4'33»? Первой причиной является сама идея обратить внимание на акустические качества окружающего звука, который мы слышим во время исполнения произведения. Мы можем сказать себе, что есть все виды звуков, происходящие в этом пространстве, которые мы никогда не замечали ранее. Мы заинтересовались этим шумом и то, что мы можем обнаружить за время четырех с половиной минут, может выступать и как фрагмент лечения эстетическим объектом, так же, как и любой другой частью музыки, только он построен из очень необычных материалов.

Другой распространенный способ осознания фрагмента «4'33», – поразмышлять о том, что бы это могло означать, мысленно рассуждая о концепции молчания и задаваясь вопросом – существует ли тишина, о философском значении сделанной композитором работы, не содержащей умышленного звука и о молчании композитора в качестве метафоры для любого из целого ряда вещей. Есть любое количество путей, которые наша мысль о «4'33» может принять, но все они имеют в общей сложности фрагмент «4'33» как *утверждение тишины*, размышление о музыке, о композиторах, исполнителях, зрителях и т.д. Молчание у Кейджа это *поэзия нашего собственного прослушивания*.

И работа композитора состоит в приглашении каждого из нас в обнаружении наяву собственной музыки в нашем же собственном прослушивании, где звуки освобождены от усилий композитора. Вовлекая нас в понимание композитором идеи освобождения звука, он вручает нам чистую близость со звуком. По существу, Кейдж показывает нам красоту в звучании мира. В 2004 г. известная корпорация «ВВС» (Би-би-си) транслировала оркестровую версию «4'33». Это означало, что симфонический оркестр мультимедийной корпорации «ВВС» сидел на сцене в течение четырех с половиной минут, не издав ни звука, и люди слушали их молчание в зале и по радио.

Так что же нам делать с «4'33»? Может быть, наиболее полезным будет рассматри-



вать это произведение как дань уважения к опыту молчания и как напоминание о его существовании и его значении для всех нас? Однако, пьеса, несла в себе один недостаток, состоящий в том, что можно было предположить, что подобное «музыкальное» молчание, помимо Кейджа, могло бы быть представлено и кем то другим. В конечном счете, опыт молчания состоял не в том, что он может быть передан от одного человека к другому.

«Мы достигли совершенства тем, что происходит с нами, а не по тому, что мы делаем», так Кейдж уже в который раз цитирует средневекового немецкого теолога и философа Мейстера Эрхарта (1260 -1328). Вместо этого, мы должны сделать определённую работу перед исполнением «4'33» – «замолчать в себе», как это делал Кейдж в 1940 – х и 50 – х гг., или, по крайней мере, просто заметить то, когда, собственно, непосредственно появляется произведение. Это может напомнить нам, что направление наших умов к тишине и признание её в этом качестве зависит только от нас, даже если мы сталкиваемся с ней только на мгновение.

Примечательно, что «молчание», в понимании Кейджа, или «право воспроизводить молчание» не охранялось авторским правом в соответствии с действующим законодательством до середины XX в. когда оно было подтверждено в американском суде в качестве «имущества» композитора, хотя сам Кейдж умер в 1992 г. Авторское право на молчание теперь простирается в бесконечность, где выгодоприобретателем редко является оригинальный художник или творец.

Композитор, художник, писатель, поэт, чей вклад в искусство второй половины XX в. позволяет считать его одним из влиятельных представителей Новейшей музыки, – кто он, этот человек, не перестававший удивлять своими невероятными творческими идеями и действительно изменивший представления об искусстве. Как мы уже сказали, Дж. Кейдж любил провоцировать публику. Реакция слушателей на его музыку была для него не менее важна, чем сами эксперименты в области музыкальной формы и стилевые новации.

Так что же такое тишина? Молчание является отсутствием преднамеренного звука. Умышленные звуки те, которые возникают, когда мы включаем такие устройства как телевизоры или плеера, слова, сказанные или услышанные в разговоре, музыка, которую вы воспроизводите, напевая или возникающая

путём нажатия на инструмент, шум струнных или клавишных инструментов и других объектов. Это звуки, которые были и остаются неизбежными. Итак, *молчание – это целенаправленное тихо*. Некоторые считают это состояние тревожным.

Радикализм Кейджа был пожизненным и безжалостным. Он пошел по пути наибольшего сопротивления. Как и любой художник, он, конечно же, наслаждался получением аплодисментов и признанием, но у него не было никакой особой потребности в более широком общественном или институциональном утверждении. Другими словами, Кейдж как отмечает Дж. Приттчет в книге «Музыка Джона Кейджа, изданной в Кембридже в 1996 г. «...обнаружил тишину посредством использования временных структур на протяжении последних 10 лет. При этом для него тишина была просто промежутком времени, который был «пуст». Такой промежуток времени имел существенное значение для его молчаливой музыкальной продолжительности, сыграв свою роль в общей структуре музыкальных фраз и разделов, но его роль существовала независимо от того, является ли любой звук звуком на самом деле и что произошло в нём». [12. р. 114]. По существу, эта была новая музыкальная форма реализации временных структур. Новая, потому что все они были построены на тишине, которая может позволить себе быть той субстанцией, где вообще может ничего не случиться.

Учитывая набор длины музыкальных фраз и веру Кейджа во всеобщее равенство звуков, любой звук, говорит композитор, может найти свой дом внутри молчания. И помимо этого, пустая структура времени не требует какой – то особой непрерывности, порядка, синтаксиса, или чувства движения, или прогресса звуков внутри него. Композиция строится из отрезков времени, не основывающихся на самих звуках, чтобы создать структуру с ними или без них, отмечает Кейдж в разделе «Лекции о Ничто» в его книге «Тишина». Это как непрерывный цикл диска Луны, который каждый раз разворачивается в небе снова и снова [13, с. 210]. Из четырех характеристик материала музыки, утверждает там же композитор, продолжительность, то есть длительность, является наиболее фундаментальным музыкальным явлением или фактом.

И деятельность людей, по большей части, существует и состоит независимо от этого цикла, хотя всегда в пределах грандиозной

структуры времени этого цикла. Существование молчания подобно течению этого лунного цикла, на протяжении которого разворачивается наша жизнь. Как только Кейдж обнаружил этот вид молчания посредством обнаружения состава временных структур, он всё больше и больше оказывался заинтересованным в поиске таких путей сочинения, в котором звуки, освобождённые от структурной зависимости, появлялись бы более небрежно или с меньшими усилиями. Как следствие – музыка Кейджа строилась из блоков времени и эти блоки могли содержать либо звуки, либо пустые промежутки, а эта музыкальная «пустота – время» являлось безусловным вдохновением для композитора после 1950 г., что нашло отражение в его работе «Лекции о Ничто», из самого названия которой вытекало наличие его пристального внимания к феноменам тишины, пустоты и времени.

В уже упомянутом эссе, вошедшем в состав его книги «Тишина» (1961) «Будущее музыки. Кредо» Кейдж писал: «Тишина безгранична в своем многообразии, она богаче любой самой богатейшей мелодии». Тишина – это пространство – время и оно организовано. Мы не должны бояться этого молчания, мы должны любить его. Это как стакан молока. Нам нужно стекло, а у нас молоко. Или, опять же, тишина – как пустой стакан, в который в любой момент можно что – то залить» [1, с. 14]. Джон Кейдж оставил нас в тишине. По его словам, в «мгновении вечности слышимое сквозь пульсацию вашей крови».

Но помимо этого, пустая структура времени не требует особой непрерывности, синтаксиса, порядка, или чувство прогресса звуков внутри него. Композиции, построенной из отрезков времени не следует непосредственно полагаться на сами звуки, чтобы создать структуру: она существует с ними или без них, и это не говорит о том, как они должны приходить и уходить. Молчание не может быть услышано в плане восприятия поля или гармонии: оно слышится лишь с точки зрения продолжительности. И деятельность людей, по большей части, существует и состоит независимо от этого цикла, хотя всегда в пределах грандиозной структуры его времени. Существование молчания подобно течению этого лунного цикла, на протяжении которого разворачивается наша жизнь.

Аудитории, слушающие музыку композитора, первоначально не знают, что по существу происходит музыкальный переворот. Чаще

всего, они находили ранние работы Кейджа безобидными и даже очаровательными. Когда он дал концерт перкуссии в 1943 году, а через год переехал в Нью-Йорк, он получил волну положительных оценок и был весьма смущён их гласностью. К концу же 40-х гг., Кейдж приобрел в музыке репутацию уже серьезного нового музыкального голоса. После премьеры своего цикла «Сонаты и интерлюдии». Исполненного на «подготовленном фортепиано», в 1949 году, «Таймс» заявил, что его работа «ненавязчива и прекрасна, а он, как композитор «один из лучших композиторов этой страны». Тем самым Кейдж в своём роде получил признание как поставщик деликатной музыкальной экзотики.

Однако, вместо этого, он радикализировал далее и себя и свою музыку. Во многих отношениях Кейджа можно рассматривать как прародителя, порождающего искусство, которое свободно можно определить как художественные процессы, включающих в себя хаотичность, проникнутых потенциальным шансом на осуществление возможностей реализации музыки, как с механическим, так и с компьютерным управлением или другими внешними, случайными, или полу – случайными процессами или аппаратами, непосредственно включёнными в творческий процесс. Многие понятия, введённые Кейджем, такие, например, как *идея неопределённости, порождающая искусство*, представляет собой «продукт» удивительный как для художника, так и для зрителя и слушателя. Любой звук, согласно его философии, есть музыка. Благодаря Кейджу, весь мир становится музыкой и мы, слушатели, однажды поддавшись обаянию его инвенций, уже никогда не услышим мир в его прежнем звучании.

Плоды этих опытов далеко не всегда можно отнести к разряду художественных произведений, но это как раз и согласуется с идеей Кейджа, по которой подобный опыт, по его выражению, «вводит нас в самую суть той жизни, которую мы проживаем». Опыт молчания Кейджа был его опытом не только в качестве слушателя, но и как композитора сочинявшего в пределах временных структур, которые привели его к открытию, что все звуки могут произойти в их течении, и в любом сочетании. Именно это открытие, подсказала ему путь «от принятия к принятию». Мы в аудитории можем услышать результаты этого открытия, которые могут производить особый вид красоты недоступен через другие компо-

зиционные средства, но мы на самом деле не переживал опыт Кейджа: опыт самой тишине. Без этой связи, молчание «4'33» не имеет реальной власти. Мы остались у поверхностном явления тишины, представлений о тишине и мы шарим вокруг в поисках способов сделать фрагмент «работы» для нас.

Прежде, чем мы знаем, что неизвестность не только вызывает недоумение, но и способна разжигать наши сердца. Когда мы познаём неизвестность, пламя утихает и только вырывается вновь при мысли о новой неизвестности. Это стремление нашло свое выражение в нашей культуре поиска и нахождения новых материалов, потому что наша культура имеет свою веру в некоем мирном центре духа и успокоенности, но в постоянной проекции надежды на достижение вещей и предметов, исходящих из нашего собственного желания для его завершения.

В первом напечатанном варианте текста «Лекции о Ничто» в журнале «It is» («Это возможно», 1959) пустые места были опущены, в то время как они были моментами тишины, необходимой частью «Лекции». Как в японском саду камней «Рёандзи» *«важны не камни и их взаимоотношения, но Ничто песка, для которого необходимы камни, чтобы выглядеть на их фоне пустоты»*. Кейдж «освободил звук». Так, чаще всего, парой слов описывают его роль в музыковедческой литературе.

Приятие всего слышимого в качестве музыки и утверждение, что автономия искусства невозможна и недемократична, Кейдж дарит тишину и утверждает ее невозможность одновременно. Противоречие вполне в духе гения композитора и в духе учения «дзен». Именно в этом контексте, что Кейдж затем описал свое собственное желание (который его взволновало и которое можно считать абсурдным) «сочинить фрагмент бесперебойной тишины и продавать его в звукозаписывающую компанию «Muzak» («Попса»). Эту компанию можно было бы назвать и «Тихая молитва», но Кейдж слишком серьезно относился к его созданию. «Тихая молитва» должна была стать попыткой прорваться сквозь шум американской культуры середины века, стать способом установления и закрепления молчания в офисах, торговых центрах и лифтах Америки, представить и явить красоту, которая выходит из её неподвижности.

Таким образом, «Тихая молитва» представляла собой как – бы продолжение пути, по которому двигался Кейдж к музыке, становя-

щейся все более и более тихой и спокойной. Характер молчания является ключевым понятием как восточной, так и западной мысли. Но именно Кейдж понял, что они могут сходиться. Он применил концепцию и музыку молчания, попытался освободить молчание от чувств или любого контекста, в том числе и от социально – исторического значения. Но утверждения Кейджа относительно тишины, отличные от исторической эстетики, не обнаружили в нём какую-то особую психологию или философию молчания, ещё меньше эстетику. Тишина впоследствии стала утилитарным инструментом для композиционного использования. Хотя он и утверждал равный статус всех звуков, звуков и музыки, для Кейджа это не означало, что Бетховен, Моцарт и звуки движения в большом городе были эквивалентны.

Для Кейджа, тишина была бы пересмотрена, если бы сама её концепция оставалась нежизнеспособной. Он признал, что не было никакой объективной дихотомии между звуком и тишиной, но только между намерением её восприятия и отвлечением внимания на звуки. «Существенным значением молчания является отказ от намерения», сказал как – то Кейдж. Эта идея характеризует наиболее важный поворотный пункт в его композиционной философии. Он пересмотрел молчание как просто отсутствие предназначенных звуков и выключение нашего обыденного сознания. «Молчание не акустическое явление» утверждал Кейдж, «это изменение в сознании людей». Поясняя и иллюстрируя это своё представление, Кейдж связывает его с философией восточного мышления. По его выражению: «В Индии не говорят, что музыка является непрерывной, а только останавливается, когда мы отворачиваемся и перестаём обращать на неё внимание».

«4'33» стало своего рода иконой современной эпохи и синонимом имени Кейджа. Знай он об этом, вероятно, это бы его порадовало. «4'33» – это музыка, которая полностью лишена умышленных звуков и, в этом смысле, представляет собой подобие чистого листа, на котором мир непреднамеренных звуков записывает свою музыку. Но, это и отнюдь не чистая доска, в которой всё позволено. Здесь не место преднамеренным звукам и эгоцентричным действиям, ибо «4'33», по словам самого композитора, требует серьезной, трепетной, сосредоточенности и неподвзятости, наряду с готовностью отложить в сторону предубеждения и объять Вселенную Звук *как музыку*. Сначала, Кейдж задумывает молчания в тра-

диционном стиле, как отсутствие звука или как минимальную звуковую деятельность.

Однако, молчание не только некий негатив в клетке. Одновременно, это и способ заставить замолчать средства в раскрытии музыкальной структуры, так как она может быть определена только *по продолжительности*. Назначая же примат музыкальных параметров в продолжительности, Кейдж не только открывает музыку в тишине, но и во всех звуках любого качества или звуковом поле. Музыка становится «молчанием», из которой может возникнуть любой тип звука. Молчание приобретает важную роль, так как только через молчание музыкальный материал может принять много типов звуков.

Молчание как пространство, которое всегда уже, по словам Кейджа, «уже беременно звуками». И напротив, соотношение между молчанием и звуком становится более сложным. Для Кейджа недостаточно сказать, что тишина и звук являются взаимозависимыми, чтобы существовать, или, что звук выходит из молчания. Кейдж кардинально меняет эту идею: *тишина звучит в звуки*. Молчание становится более заметным, когда обнаруживаются следы молчания в звуках. После его «Лекции о Ничто», в которой были изложены мысли Кейджа о молчании и звуке, идущем ему на смену оппозиции *тишины – звука*, молчание образует целую цепочку очевидных противоположностей во Вселенной Кейджа, где оппозиция тишина – звук больше не может рассматриваться просто и только как оппозиция. Тем самым, соотношение и связь и дихотомия «тишины – звука» является, как бы мы сейчас сформулировали, объектом палиативной стратегии деконструкции в музыке, где молчание не является из ничего, но это уже и не отсутствие звука.

Оно состоит из всех окружающих звуков, составляющих музыкальное пространство, границы которого не всегда могут быть четко определены. Молчание это пространство, в котором *звук может произойти*. Звук и тишина одновременно присутствуют, постоянно несут в себе и наследуют следы друг друга. Но Кейдж теперь уже не меняет иерархическую оппозицию (где звук или музыка первична и тишина вторична). Вместо этого, он подрывает оппозицию в целом. Звук и тишина становятся двумя версиями обобщенного «Архе – молчания», в результате чего оба они приобретают совершенно иной статус. В конечном итоге подобная цепочка рассуждений открывает

музыкальный мир, полный звуков, в том числе не – музыкальных звуков. Следуя за этими рассуждениями, Кейдж также подрывает различие между центральными и периферическими свойствами тембров, на протяжении веков существовавших в европейской музыке. Интенсивность и тембр больше не подчиняется высоте и длительности тона.

Сверх того, тишина и звук больше не добавляют «оттенков» к этим, так называемым центральным свойствам, и скорее должны рассматриваться в качестве независимых и равноправных параметров. Традиционная иерархия между вторичными свойствами тона (выражения и колоратуры) и первичных, структурных параметров (длительностью и высотой тона) теперь неявно подлежали пересмотру. Восстановление тишины в традиционной иерархии музыки, где тишина является вторичной и подчиненным звучанию, становится невозможным. Молчание становится абсолютно необходимым условием для внедрения всех звуков в музыкальной области. Тем не менее само структурное понятие молчания по – прежнему оставляет Кейджа относительно связанным и ограниченным классическим отношением, основывающимся на определении молчания как отсутствие звука вообще.

Как отмечает русский и израильский композитор, музыкальный писатель и вокалист Борис Филановский, «Она (тишина. – А.Л.), – есть ... абсолютная возможность ... Если «вынуть из тишины звук, возможность уменьшается, является пауза – конкретная реализация тишины. Звук есть отсутствие паузы, но в звуке возможно достигнуть ожидания тишины. Иными словами, звук есть ожидание ожидания звука. Пауза – ожидание – ожидания – ожидания звука. И так далее. По сути, звук – пауза тишины». «Итак, Бог (тишина), – продолжает композитор, – не – постижим и постижим при помощи звука. С моей стороны, звук есть условие тишины. С его стороны, тишина есть источник всякого звука» [14, с.45]. Тем не менее, в представлении композитора, соотношение между звуком и молчанием является горизонтальным.

То есть, они по очереди последовательно, исключают друг друга, а сама музыкальная структура опирается на их порядок и взаимное исключение. Таким образом, «4'33» *выступает как идея, не имеющая прецедентов в истории музыки, и эта композиция, вероятно, представляет собой наиболее радикальный разрыв в истории музыки с клас-*

сической эстетической традицией. Тишина предполагает присутствие нашего внимания как драгоценность звуков самой окружающей среды, как музыка, которая пытается не выразить ничего искусственно музыкального. И всё же выражает и передает всё. Именно поэтому, пишет Кейдж, «звуковой опыт, который я предпочел всем другим является опыт молчания». «4'33» продолжает сбивать с толку и запутывать людей и сегодня. Пьеса стала иконой современной эпохи, практически синонимом Кейджа в народном воображении, и Кейджа с ним. Это, вероятно, было бы ему приятно. Это музыка, которая полна умышленными звуками, и, в этом смысле, может звучать как с чистого листа, на котором мир непреднамеренных звуков записывает свой музыку. Но, это и чистая доска, в которой, по Кейджу, далеко не все позволено.

Преднамеренным звукам и эгоцентричным действиям не место здесь. «4'33» требует серьезного, трепетного, сосредоточенного, и не предвзятого отношения для того, кто готов отложить в сторону предубеждения и *обнять вселенную звука как музыку*. Звучание «4'33» с некоторой долей условности может рассматриваться как непрерывное и вечное произведение, без начала и конца и без ограничения во времени. Оно просит нашего внимания как драгоценность нашей окружающей среды. Это музыка, которая пытается не выразить ничего и не общаться ни с кем. И всё же выражает и передает всё. В этом плане Джон Кейдж был не просто одним из удивительных композиторов, перевернувшим устоявшиеся конвенции о самом процессе прослушивания, побудив нас пересмотреть их так, как мы определяем не только музыку, но и весь опыт соприкосновения с искусством.

По словам его биографа, лауреата Пулитцеровской премии Кеннета Сильвермана, он был художником, работающего от идеала «*non mythic*» (вне мифа)» в производстве и прослушивании звука, находясь в своём поле, что – то вроде «перцептивной невинности», где его целью было создать «определение музыки с не запятнанной историей». Так сделал ли Кейдж шум и тишину своей любовью? Или он просто примирился с ними? Опираясь в книге на интервью с современниками и друзьями Кейджа, на огромном архиве из писем и сочинений, и в том числе фотографий, факсимиле, партитуры и веб – ссылки на иллюстрации в различных разделах композиций Дж. Кейджа, К. Сильверман излагает в работе «Начать сно-

ва. Биография Джона Кейджа» (2010) биографию одного из самых значительных культурных деятелей XX века и предоставляет в своей книге первый всеобъемлющий обзор жизни этого замечательного художника [15].

Начиная с детства Кейджа в межвоенном Лос – Анжелесе и его пребывания в Париже с 1930 по 1931 год, где произошло своего рода погружение Кейджа в современное ему европейское искусство, развитие новых музыкальных и художественных движений, продолжение учёбы в США у современного ему композитора Арнольда Шёнберга вызвало взрыв творческих интенций у Кейджа. Всегда существует что – то, чтобы увидеть, что – то услышать, писал Кейдж. В самом деле, подумайте, как можем сделать тишину, мы не можем. Вполне возможно, что это не музыкальное явление никогда не генерируется, пишет композитор в дебатах относительно «4'33», написанную и исполненную в трёх частях, в которых исполнитель практически не издаёт никаких звуковых сигналов, *открыла новый музыкальный бренд и новую дискуссию по поводу того, какие элементы составляют музыки*.

Многие музыканты, испытывавшие отвращение в отсутствии звука, превратили «4'33» Кейджа в шутку, чего сам Кейдж собственно и опасался. В отзывах музыкальных критиков отмечалось, что предположительно, такая часть, как «4'33» является бездумным трюком, предназначенным, чтобы привлечь внимание к композитору, подрывая западные музыкальные традиции, что вместо продвижения музыкальных идей, «4'33» отнял все музыкальные идеи, так как был полностью лишен звука. Вопрос о том, можно считать «4'33» музыкой или нет, по – видимому будет обсуждаться ещё достаточно долго. Однако это вопрос не должен быть центром произведения. Вместо этого, слушатель должен сосредоточиться на том, что Кейдж пытался сделать. «4'33» не был не попыткой написать ориентированный фрагмент из масштаба Баха, Моцарта или Бетховена. Вместо этого, целью Кейджа была попытка вызвать у его аудитории состояние сосредоточения не на музыке, проистекающей со сцены, но на звуках вокруг них.

Те, кто воспринимают «4'33» не воспринимают музыку. Они наблюдают саму жизнь, утверждал композитор, будучи убеждённым, что лучшее искусство в жизни является сама жизнь. По мере своего развития композиционная философия Кейджа, была направлена на то, чтобы отойти от традиционной гармо-

ники и мелодических инструментов так часто используемых в западной музыкальной традиции. И именно поэтому тишина стала главной тезой во всей музыкальной работе Кейджа и вещью, с которой чаще всего связывается и его имя, и его творчество. Кейдж открыл для себя красоту молчания, будь то через шелест листьев или журчание водопада. Он использовал «власть паузы», являющейся частью вероисповедания Ананды К. Кумарасвами основанном на книге «И – Цзин» о том, что «цель музыки протрезвить и успокоить ум, что делает её уязвимой для божественного влияния». «4'33» Кейджа, используя здесь американизированный термин, это олицетворённый «квест» для простоты.

Сбитый с толку зритель создал музыку в этой части случайным кашлем, шарканьем ног или хихиканием, так же, как шум кондиционера написал музыкальный контекст произведения. «4'33» достигая окончательной границы молчания. Это радикальное произведение перевернуло традиционную структуру музыки, сместив внимания от исполнителя к зрителям, открыв потенциал бесконечных возможностей окружающих звуков, чтобы заполнить пространство. В этом плане по существу вся карьера Кейджа была движением в сторону от отказа от контроля, к созданию музыки, которая может быть представителем напряженности между формой и хаосом.

Подобная идейная прогрессия, однако, требовала почти постоянного переворота, который сказывался даже на его личных отношениях. На протяжении многих лет Кейдж сумел поссориться с несколькими друзьями и коллегами – социальным теоретиком Норманом О. Брауном, композитором Пьером Булезом и даже композитором Д. Тюдором, порвавшим с ним или изменившим к нему отношение, что, безусловно, не способствовало интенциональности Кейджа и позитивному настроению в его работе.

Даже отношения Кейджа с современным ему танцевальным новатором Мерсом Каннингемом, которому Кейдж оставался верен как соавтору и близкому другу более чем половину столетия и почти такой же период продолжительных близких физических отношений между ними, стали осложняться. Несмотря на то, что он написал одну или две части музыкальной композиции для танцевальной труппы Каннингема, Кейдж сказал как – то в интервью в 1986 году: «Я никогда не любил танцевать». Тем не менее, как сказал

однажды выдающийся американский композитор Лу Харрисон, работавший с микрохроматикой (музыкальными интервалами меньше полутона), «Я бы скорее поменял случайность на выбор, не выбирая случайность».

Сегодня «4'33» практически единодушно признан музыкантами безусловной новаторской работой, синтезирующей интересы Кейджа в плане воплощения в музыку случайных операций, экспериментальной музыки и изобразительного искусства. При обсуждении своего музыкального творчества, Кейдж подчеркнул, что, он ни в коей мере не намеривался просто шокировать свою аудиторию, но надеялся, настроить слушателей на тишину структуры в нотной записи.

И как заметила современный музыкант и до недавнего времени солистка группы «Лябе́ль» («Labelle») в подборке высказываний композиторов «33 музыканта об общении с Джоном Кейджем» Нона Хендрикс, Джон Кейдж «открыл свой ум» к осознанию важности прослушивания – слышать то, чего нет, пространство между звуком и молчание как фон, который придает звуку время и пространство, чтобы звук мог существовать для того, чтобы воспринять мировоззрение Кейджа и быть впоследствии приглашенным в его щедрое, скромное, светлое пространство, где виртуозная музыкальная мысль не только имеет свою очередь, но и равную ценность в рутинных действиях или совершенном молчании» [16].

Каждый фрагмент музыки отражает видение композитором мира. Музыка Кейджа как – бы мягко спрашивает аудиторию, заставляя замолчать голос в вашей голове, который ищет смысл или предполагает гармонию. В то же время, Кейдж просит аудиторию, чтобы вы просто присутствовали и *сосуществовали со звуками*, которые возникают и гаснут. В то же время, как и многие творческие художники, он был чувствителен к вторжению звука. Об этом свидетельствует уже только один характеризующий его факт, что когда он жил в районе Нью – Йорка Вест – Виллидж рядом с Джоном Ленноном и Йоко Оно, он попросил Леннона прекратить использование настенных громкоговорителей.

Быть может, вся музыкальная карьера Кейджа была не чем иным, как *колоссальной аннексией невостробованных звуко – музыкальных территорий*. При этом если, по его словам, «нет ничего, что не музыка, то и не существует ничего, что не Кейдж». «Тихая молитва» была должна не только предпри-

нять попытку прорваться сквозь шум американской культуры середины XX в., но и стать средством для установления и закрепления молчания в офисах, торговых центрах, даже лифтах Америки, представив красоту, которая выходит из неподвижности.

Противоречие состояло лишь в том, что Кейдж никогда не думал, что его фрагмент молчания полностью молчит. Его весьма поэтическое описание молчания предполагает открытие и закрытие звуков, которые как – бы обрамляют центральное молчание. В связи с этим, видимо не случайно идеи Кейджа о значении тишины в музыкальном искусстве все чаще находят поддержку и развитие в творчестве современных композиторов, прежде всего, как это не странно академической ориентации, предопределяя дальнейшее развитие музыки и в этом направлении.

Другой распространенный способ борьбы с фрагментом молчания – думать о том, что это может означать: думать о концепции молчания и даже о том, существует ли тишина? Философское значение композиция приобретает тогда, когда не содержит умышленного звука и молчание композитора в качестве метафоры для любого из целого ряда вещей с политическими последствиями. Есть любое количество путей, которые наша мысль о «4'33» можно принять, но все они имеют в общем понимании фрагмент, как утверждение: о тишине, о музыке, о композиторах, исполнители, зрителях и т.д. Искусство неофициального искусства. Музыка, шум, звук и тишина, между которыми нет никакой разницы.

Это, по Кейджу, лишь, просто вопрос восприятия. Кваканье лягушки может быть столь же музыкальным, как и мурлыканье виолончели, если вы выбираете, чтобы услышать эти звуки таким образом. И это не было новой концепцией. В своё время американский писатель Генри Дэвид Торо (1817 – 1862) изложил ту же мысль, написав: «такие самые распространенные и дешёвые звуки, как, например, лай собаки, производят такой же эффект на свежие и здоровые уши так же, как делает это редкая музыка. Это зависит от вашего аппетита к звуку» [17, с. 46]. К концу 1940-х гг., Кейдж был одержим изменением нашего аппетита для восприятия звука. Ему просто была нужна искра. И может быть, именно тогда композитор окончательно домислил идею «4'33», по его словам «для предоставления слушателям блаженной четверти с половиной минуты передышки от принудительного прослушивания».

Сочинение этого произведения, по словам Дж. Кейджа, которые цитирует Дж. Притчетт в книге «Музыка Джона Кейджа (1996)» давалось ему очень трудно, с особыми усилиями; только обдумывание заняло несколько лет. Ещё на одной из лекций, прочитанных в 1948 г. в колледже «Вассар» в Нью – Йорке композитор заявил: «У меня есть несколько новых мечтаний. Первое, сочинить пьесу непрерывного молчания. Она будет длиться четыре с половиной минуты – существуют стандартные временные точки, где надо останавливаться, и будет озаглавлена «Молчаливая молитва» [ 5, p. 138]. «4'33» это то, что является самым известными, и по словам самого Кейджа, наглым спокойствием. Оценка того, как люди видят «4'33» лучше всего объясняется историей с хлебными крошками.

Однажды Кейдж был в ресторане с художником – абстракционистом Виллемом де Кунигом, рассуждая с ним об искусстве. В какой – то момент Де Кунинг сделал прямоугольник пальцами руки и уронил над ним несколько крошек на стол, заявляя, «если я ставлю рамку вокруг этих хлебных крошек, это не искусство». Кейдж покачал головой, рама и крошки, по его мнению, это означали всё. Если скрипач – виртуоз играет на углу улицы, то почти все будут проходить мимо, не оборачиваясь. Поставьте этого же скрипача в концертном зале, и 1500 человек «будут видеть на каждой ноте».

Концертный зал – дворец для прослушивания, и когда вы возводите молчание в кадр, случайные звуки могут происходить на переднем плане. Гул освещения, тиканье ваших наручных часов, сводящий с ума звон в ухе. Если вы остановитесь и станете созерцать мир, который гудит вокруг вас, то можете понять, утверждает композитор, насколько он может быть богат и интересен. Композиция полностью без музыкального звука в своём роде акт провоцировала акт гражданского неповиновения доминирующей в то время музыкальной конвенции. «4'33» в этом смысле является тонким намеком на то, *чтобы охватить ваше окружение, чтобы присутствовать.*

Если искусство кажется отделенным от жизни и изолированным в концертных залах и галереях искусства, то, утверждает композитор, это вопрос вашего восприятия. Но, если вы платите за внимание к гулу движения или шелесту ветра, так, как будто это есть ваш любимый альбом, вы просто не можете не понять, что линии, разделяющая искусство

и жизнь, музыку и шум, на самом деле не существует. Если вы относитесь ко всем звукам так же как к музыке, только тогда вы можете услышать что – то неожиданное и красивое. По своей сути, утверждает Кейдж, «4'33» – композиция не о прослушивании ничего. Речь идёт о прослушивании всего. Для Кейджа, тишина должна была быть пересмотрена, для того, чтобы концепция музыки оставалась жизнеспособной.

Он признал, что не было никакой объективной дихотомии между звуком и тишиной, но только между намерением слуха и тем, чтобы отвлекать свое внимание на эти звуки. Как он как – то сказал, «Основной смысл молчания – отказ от намерения». Эта идея характеризует наиболее важный поворотный пункт его композиционной философии. Кейдж пересмотрел молчание просто как отсутствие предназначенных звуков и отключение нашего сознания.

Отношение к имени Дж. Кейджа и к хрестоматийной квинтэссенции его творчества – пьесе «4'33» может быть любым. Однако, очевиден тот факт, что его радикальный музыкальный экспериментализм открыл для многих те двери восприятия музыки, которые были либо закрыты, либо «завалены» различными музыкальными догмами. И значит, можно утверждать, что интерес к этому композитору и, вне сомнения, философу в области музыки, его музыкальной концепции не угаснет еще очень долго.

«Важно отметить, отмечает исследователь творчества Кейджа Е.С. Гусева, что «эстетизируя» в пьесе «4'33» звуковые явления реальной жизни и замещая при этом выражение музыкально – художественной идеи философским концептом, композитор предвосхищает концептуальное искусство» .... «Но при любых подходах к рассмотрению этих произведений в них не обнаруживается собственно музыкальное значение. Совершенно очевидно, что подобного рода «экстремистские» сочинения Кейджа, в которых радикальным образом расширяется звуковое пространство музыки, выходят и сознательно выводятся композитором за границы музыкального искусства и потому к ним не применимы традиционные эстетические оценки» [7, с. 184].

Как отмечает биограф композитора Ричард Костелянец в работе «Разговор с Джоном Кейджем» (2003), «4'33» не только способствовала, если можно так сформулировать, активному движению музыкальной

истории, что привело в качестве логического следствия к возникновению наиболее хаотических традиций в музыке, но и может быть причислена к очень немногим современным композициям, где она важна как *исключительно редкая художественная идея* (Курсив мой – А.Л.), где высшим смыслом «4'33» является, по – видимому, то, что в *искусстве стало всё возможно*. Акт переживания «4'33» готовит слушателя к беспрецедентному восприятию всей музыки в окружающей среде. Если вы хотите знать правду, сказал однажды, подмигнув, Кейдж со смесью энтузиазма и иронии, в музыке тишину я предпочитаю, даже больше, чем всю мою музыку или любую иную музыку» [18, р. 12].

Поясняя сказанное и следствия, вытекающих из его суждений, Кейдж говорит о том, что самым приятным в искусстве является не то, что оно воспроизводит жизнь, но то, что жизнь существует в искусстве сама по себе. Иными словами «4'33» это не столько произведение искусства, сколько *заявление о значении эстетического опыта*, некоторым образом иллюстрирующее наблюдение выдающегося американского историка искусства Георгия Кюблера (1912 – 1996), изложенное в одной из его статей в 1962 г. о том, «работы многих художников иногда часто ближе к философской спекуляции, чем многие из сочинений по эстетике». В «4'33», Кейдж по существу осуществил смелый проект и своеобразно разрешил проблему *услышать звуки вокруг нас как музыку*.

Приглашая нас слушать звуки окружающих шумов, композитор предоставил возможность оценить звуковые миры, среди которых мы живем без ограничений, без заранее мастерски созданной музыкальной композиции и достаточными для того, чтобы замаскировать или затушевать звуковой опыт. Роль композитора сводится только к акту распределения длины и разделения на три части самой пьесы ««4'33»». «Лучше создать музыкальную пьесу, говорил композитор, чем исполнить ее, лучше исполнить ее, чем послушать, лучше послушать ее, чем неправильно использовать для того, чтобы отвлечь внимание, развлечь слушателя или приобщиться к «культуре»».

Для слушателей же он просто предоставляет возможность найти эту композицию для себя. При том, что Кейдж приглашает нас чтобы как – будто услышать тишину, а также – молчание. В действительности же тишина никогда не возникает, но возникает пространство,



наполненное бесчисленными маленькими звуками или окружающими шумами, воспринимаемые которые, по убеждению Кейджа, слушатели, соответственно, более полно овладевают звуковым опытом *таким образом, как будто они в нём живут*.

Так какова же цель написания музыки, задаётся вопросом композитор? По его мнению, которое достаточно пространно изложено Кейджем в 1957 г. в главе «Лекции об экспериментальной музыке» книги «Тишина» Кейдж писал: «Ответ должен принять форму парадокса – целенаправленное бесцелье или бесцельная игра. Эта игра, однако представляющая собой, утверждение жизни, не попытка навести порядок из хаоса, ни предлагать усовершенствования в создании, а просто способ просыпаться в самой жизни, которой мы живём ... Это очень приятно, как только наш ум и наши желания уходят в сторону и позволяют нам свободно действовать в жизни».[1, с. 29].

Эта же идея была высказана и в следующем суждении: «Музыка никогда не существовала как некое отдельное исключение в воображении профессиональных музыкантов. Она всегда была открыта к природе, даже когда она была структурирована в противоположном направлении» [1, с. 37]. Никто не написал лучше о молчании, чем сам Кейдж. «Молчание» (1961) – сборник эссе, манифестов и замечательных анекдотов, оказался одним из самых читаемых и влиятельных когда – либо написанных текстов композитора, где Кейдж рассказал о характере шума, о том, как мы слушаем (или не слушаем), и о том, как традиции и привычки угрожают заглушить нашу способность к открытию. Литературным эквивалентом этому произведению может быть разве что заявление – прокламация инициатора Реформации, молодого Мартина Лютера, пригвоздившего свои 95 тезисов к дверям церкви в Виттенберге 31 октября 1517 г.

#### Библиография:

1. Джон Кейдж Тишина. Лекции и статьи. Авторский сборник. Пер. с англ.: Г. Дурново, В. Коган, Е. Миллер, М. Переверзева, М. Сапонов, Д. Ухов, М. Фадеева.-Вологда., 2012.
2. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205 – 210.
3. Переверзева М. В. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М., 2006.
4. Переверзева М. В. Ритмические структуры в музыке Джона Кейджа: новый принцип организации формы // Наука о музыке. Материалы II Всеросс. научно-практич. конф. Казань., 2006. С. 259-285.
5. Pritchett J. The Music of John Cage.-Cambridge., 1996.
6. Cage J. Conversation with Jeff Goldberg (1974) в кн.: Richard Kostelanetz *Conversing with Cage*. N.Y., 2003. P. 65.
7. Гусева Е.С. Шумы и звуки в композициях Джона Кейджа «4'33» и «Воображаемый пейзаж № 4 // Теория и история культуры в вузовском образовании: межвуз. сб. науч. труд. НГУ. Вып. 4. Новосибирск., 2008. С. 171-183.
8. Russcol Г. The liberation of sound: An introduction to electronic music. Michigan., 1972. P. 43.
9. Твиттер Лили Бреввер (Lily Brewer) URL: <http://twitter.com/lilyibrew>. От 10 августа 2011.
10. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. М., 2000.
11. Кейдж Дж. Лекция о Ничто. Пер. А. Лаугина // Супонева Г. Проблемы нотации в музыке XX века. М., 1993. С. 95 – 102.
12. Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge. 1996.
13. Кейдж Дж. Будущее музыки: СМЖО // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 210-211.
14. Филановский, Б. О тишине. О сочинении. О причине. // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 44 – 46.
15. Kenneth Silverman *Begin Again: A Biography of John Cage*. N.Y., 2010.
16. 33 Musicians on what John Cage communicates. SEPTEMBER. 05. 2012. URL:<http://www.npr.org/2012/08/30/160327305/33-musicians-on-what-john-cage-communicates>
17. Покровский Н. Е. Генри Торо. М., 1983. С. 46.
18. Richard Kostelanetz *Conversation with John Cage*. New York and London., 2003.
19. Генова В.Ф. (сост.) От Гвидо До Кейджа: полифонические чтения. По матер. научн. конфер. Ред. – сост. Н. Тарасевич. М., 2006.
20. Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. В кн. Супонев Г. Проблемы нотации в музыке XX века. 1993., С. 75-99.
21. Зенкин К. В. Джон Кейдж и «нуль» культуры. // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. научн. конф. М., 2004. С. 67-78.

22. Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205-210.
23. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. Пер. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. Науч. труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. № 46. 2004. С. 15 – 34.
24. Дж. Кейдж. 45 минут для чтеца // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Матер. науч. конф. М., 2004. С. 65 – 70.
25. Манулкина О.Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. М., 2010.
26. Переверзева М. В. Новые формы Новейшей музыки Джона Кейджа // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. М., 2003. С. 268 –274.
27. Переверзева М. В. «Числовые пьесы» Джона Кейджа // Музыковедение. 2005. № 4. С. 11-20.
28. Холопов Ю. Кейджа в музыкальное мышление XX века. // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: матер. научн. конф. М., 2004. С. 79 – 90.

### References (transliterated):

1. Dzhon Keidzh Tishina. Lektsii i stat'i. Avtorskii sbornik. Per. s angl: G. Durnovo, V. Kogan, E. Miller, M. Pereverzeva, M. Saponov, D. Ukhov, M. Fadeeva.-Vologda., 2012.
2. Keidzh Dzh. Istoriya eksperimental'noi muzyki v SShA // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 2. S. 205 – 210.
3. Pereverzeva M. V. Dzhon Keidzh: zhizn', tvorchestvo, estetika. M., 2006.
4. Pereverzeva M. V. Ritmicheskie struktury v muzyke Dzhona Keidzha: novyi printsip organizatsii formy // Nauka o muzyke. Materialy II Vseross. nauchno-praktich. konf. Kazan', 2006. S. 259-285.
5. Pritchett J. The Music of John Cage.-Cambridge., 1996.
6. Cage J. Conversation with Jeff Goldberg (1974) v kn.: Richard Kostelanetz *Conversing with Cage*. N.Y., 2003. P. 65.
7. Guseva E.S. Shumy i zvuki v kompozitsiyakh Dzhona Keidzha «4'33» i «Voobrazhaemyi peizazh № 4 // Teoriya i istoriya kul'tury v vuzovskom obrazovanii: mezhvuz. sb. nauch. trud. NGU. Vyp. 4. Novosibirsk., 2008. S. 171-183.
8. Russcol G. The liberation of sound: An introduction to electronic music. Michigan., 1972. R. 43.
9. Twitter Lili Brevet (Lily Brewer) URL: <http://twitter.com/lilyibrew>. Ot 10 avgusta 2011.
10. Edgar Varez // XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty. M., 2000.
11. Keidzh Dzh. Lektsiya o Nichto. Per. A. Laugina // Suponeva G. Problemy notatsii v muzyke KhKh veka. M., 1993. S. 95 – 102.
12. Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge. 1996.
13. Keidzh Dzh. Budushchee muzyki: SMZhO // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 2. S. 210-211.
14. Filanovskii, B. O tishine. O sochinenii. O prichine. // Muzykal'naya akademiya. 1993. № 1. S. 44 – 46.
15. Kenneth Silverman *Begin Again: A Biography of John Cage*. N.Y., 2010.
16. 33 Musicians on what John Cage communicates. SEPTEMBER. 05. 2012. URL:<http://www.npr.org/2012/08/30/160327305/33-musicians-on-what-john-cage-communicates>
17. Pokrovskii N. E. Genri Toro. M., 1983. S. 46.
18. Richard Kostelanetz *Conversation with John Cage*. New York and London., 2003.
19. Genova V.F. (sost.) *Ot Gvido Do Keidzha: polifonicheskie chteniya*. Po mater. nauchn. konfer. Red. – sost. N. Tarasevich. M., 2006.
20. Drozdetskaya N. Dzhon Keidzh: tvorcheskii protsess kak ekologiya zhizni. V kn. Suponev G. Problemy notatsii v muzyke XX veka. 1993., S. 75-99.
21. Zenkin K. V. Dzhon Keidzh i « nul'» kul'tury. // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: Mater. nauchn. konf. M., 2004. S. 67-78.
22. Keidzh Dzh. Istoriya eksperimental'noi muzyki v SShA // Muzykal'naya akademiya. 1997. № 2. S. 205-210.
23. Keidzh Dzh. Avtobiograficheskoe zayavlenie. Per. M. Pereverzevoi // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya. Nauch. trudy MGK im. P.I. Chaikovskogo. Sb. № 46. 2004. S. 15 – 34.
24. Dzh. Keidzh. 45 minut dlya chtetsa // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: Mater. nauch. konf. M., 2004. S. 65 – 70.
25. Manulkina O.B. *Ot Aivza do Adamsa: amerikanskaya muzyka KhKh veka*. M., 2010.
26. Pereverzeva M. V. *Novye formy Noveishei muzyki Dzhona Keidzha* // Sator tenet opera rotas. Yurii Nikolaevich Kholopov i ego nauchnaya shkola. M., 2003. S. 268 –274.
27. Pereverzeva M. V. «Chislovye p'esy» Dzhona Keidzha // *Muzykovedenie*. 2005. № 4. S. 11-20.
28. Kholopov Yu. *Keidzha v muzykal'noe myshlenie KhKh veka*. // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: mater. nauchn. konf. M., 2004. S. 79 – 90.