

УДК 78.01
DOI 10.24412/2686-7443-2022-2-61-71

Липов Анатолий Николаевич, кандидат философских наук, научный сотрудник. Институт философии РАН, Россия, Москва, ул. Гончарная, д. 12, корп. 1. 109240. antolip@yandex.ru

Lipov Anatoly Nikolaevich, PhD in Philosophy, researcher. Institute of Philosophy of Russian Academy of Sciences, 12/1 Goncharnaia st., 109240 Moscow, Russian Federation. antolip@yandex.ru

Тони Хильдебрандт

ДЖОН КЕЙДЖ И УИЛЬЯМ АНАСТАСИ. ЭСТЕТИКА И ИДЕОЛОГИЯ «АЛЕАТОРИЧЕСКОЙ ЛИНИИ»¹

Toni Hildebrandt

JOHN CAGE AND WILLIAM ANASTASI. THE AESTHETICS AND IDEOLOGY OF THE "ALEATORIC LINE"

Статья посвящена исследованию алеаторической теории и практики в графических сериях «Рёандзи» Джона Кейджа и «Рисунки в метро» Уильяма Анастаси. В своих работах они ставили перед собой задачу исследования того, как алеаторическая техника в изобразительном творчестве способствует выявлению и воплощению потенциально неопределенных изобразительных знаковых систем, стремясь к изучению не только формальных, но и предполагающих интенциональность возможностей и неопределенностей в «смещающихся» отношениях в изображении в рамках конкретных визуальных структур.

I. Париж, Киото, Нью-Йорк — генеалогия случайности

Осенью 1962 г. Джон Кейдж посетил японский сад камней «Рёандзи» на северо-западе Киото. Раньше он занимался восточной мистикой, читал книги по дзен-буддизму и посещал лекции в Колумбийском университете². В Киото же Кейдж смог ознакомиться с садом XV в., в котором 15 камней без видимого композиционного расположения или численного пропорционального распределения создавали впечатление *красоты*³. Симметрия в асимметрии, баланс в неопределенности, присутствие в отсутствии — «Рёандзи» проиллюстрировал идеал непреднамеренного, *открытого* взгляда на вещи⁴.

Однако несколькими годами ранее в Париже Кейдж уже познакомился с работой Марселя Дюшана⁵. Случайность как категория художественной эстетики производства была, следовательно, известна ему еще до того, как он смог обратиться к китайской книге гаданий — «Книге перемен» («И-Цзин»). Тем не менее позже, в беседах и лекциях, он скрывал влияние на себя западного модернизма и скорее подчеркивал «опыт Рёандзи». Раннее чтение «И-Цзин» в 1936 г. в публичной библиотеке в Сан-Франциско, скорее было встроено в генеалогию с созерцательным опытом западной мысли, таким как новая мифология Карла Густава Юнга или историческая «Философия многолетних», принадлежавшая перу Ананды Кумарасвами⁶.

И критическая эстетика европейских авангардистов не должна была попадать в эту схему. Так, например, в биографии Дюшана дальневосточные образцы мышления не нашли своего отражения и применения. Вместо этого существовала альтернативная посткритическая модель спокойствия, с которой можно было бороться. Это дало возможность Кейджу вполне осознанно и целенаправленно искать самоопределенную, алеаторическую⁷ эстетику и, что не менее важно, придать ей теоретическое выражение. Обсуждая с Эдвардом У. Саидом этот вопрос, Кейдж, по существу, предло-

жил эстетическую форму «ориентализма»⁸. Это касалось как избирательного обращения с дальневосточной философией, так и собственной идеологии случайности⁹.

Вездесущее свидетельство алеаторических стратегий в раннем европейском модернизме не столько предстает в новом свете благодаря «опыту Рёандзи», сколько намеренно игнорируется. В противоположность дадаизму, а также в сознательном отстранении от Дюшана, ключевое понятие «неопределенности» Кейджа должно было быть осознано прежде всего из дзен-буддийского понимания открытой неопределенности¹⁰. И все же совмещение современной эстетики с буддийскими традициями, совпадения с восточными представлениями о «размытии» был продуктивным моментом в композиционных и изобразительных произведениях Кейджа. Этот неявный диалог с незнакомцем ни в коем случае не был, как часто предполагалось, «продуктивным недоразумением», но его сознательно искали, изучали и включали в собственную производственную эстетику.

Вдохновленный дзен-учителем Дайзэцу Сузуки (Илл. 1) и вездесущей китайской книгой гаданий «И-Цзин», с 1950-х гг. Кейдж последовательно развивает собственную эстетику случайности на основе восточной духовности. Посещение сада камней «Рёандзи» оказалось для него неким биографическим началом. Сузуки был преобразен как всеведущий учитель, и в дзен появилась возможность попрощаться со всеми традициями западного искусства и авангарда. Но это было не совсем так, потому что художественное существование Кейджа было бы только частично понятно в имманентности (в любом случае крайне сомнительной) классической японской культуры.

Его художественные решения были и остались суждениями протагониста современной эстетики присутствия¹¹. Разумеется, сам Кейдж видел все это по-другому. Его идею художественного алеаторизма в духе восточной философии следует понимать как преодоление европейской современности. Тем не менее, историческое вмешательство Кейджа



Илл. 1. Джон Кейдж с философом «дзен» Дайсецу Т. Сузуки, осень 1962, Камакура. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie // Linea II: Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* / Ed. M. Faietti and G. Wolf. Milan: Giunti Editore, 2012. S. 239

в художественную сцену 1950-х гг. можно было понять скорее как счастливую вариацию идеи предполагаемого конца искусства. И трансгрессия современности отнюдь не была оставлена в стороне.

Скорее, Кейдж оказался в сознательном противостоянии композиционному мышлению Штокхаузена и Ноно, Лигети или Булеза. Будучи учеником Шенберга (1935–1937), он изучал имманентный идеализм континентальной эстетики, фактически под руководством самого ее отца-основателя. Квази-постоянный вопрос о музыковедческих исследованиях, поднятый Шенбергом, был ли Кейдж композитором или концептуальным художником, или философом, задавался в 1960-х гг. только теми, кто, игнорируя современные «преходящие тенденции», не хотел видеть, что искусство и эпистемы недавно соединились¹².

Не с эстетической точки зрения, но в отношении феноменов и жанров, образы Кейджа тем не менее, требуют иного стандарта. Если точка зрения на алеаторическую музыку, которая часто появлялась в одной и той же группе произведений и промежутках времени, была, несомненно, одинаковой, то Кейдж должен был реагировать рисунками «Рёандзи» на сюжетную картину, которая иногда шла другими путями, чем материальная эстетика Второй венской школы, школы Веберна или постсериалистического плюрализма в микрополифонии, спектральной музыке и «конкретной музыке»¹³.

Поэтому в следующем исследовании линии алеаторики им делается попытка учесть предположение, что необходимы другие критерии для ее определения; и, следовательно, возникают иные проблемы и вопросы ее истолкования. Сравнение в этом плане с Уильямом Анастаси служит своего рода мостом к открытию нового понимания живописной работы Джона Кейджа и может показать, что эстетическая

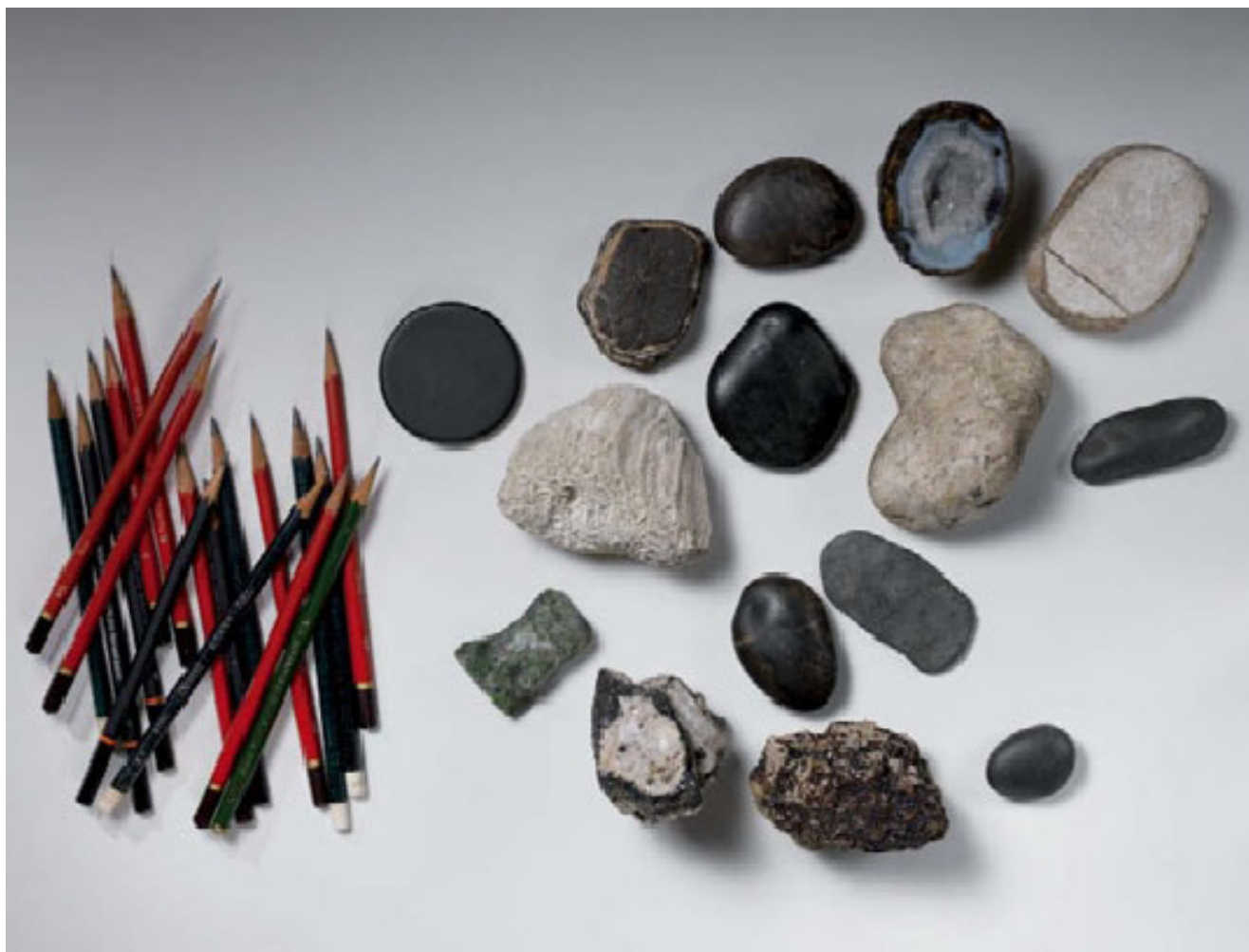
концепция неопределенности Кейджа также вошла в историю дискурса рисования и линейности с точки зрения жанра и теории, откуда она продолжает влиять на разнообразную деконструкцию рисунка в картинах и по сей день.

II. Рисунки «Рёандзи» Джона Кейджа

С 1974 г. Кейдж экспериментировал с техникой травления, а с 1978-го в течение некоторого времени работал в издательстве «Краун-Пойнт Пресс» (*Crown Point Press*) в Окленде¹⁴. Рисунки создавались композитором с 1983 г. с последующим их совершенствованием до «полного графического оформления» вплоть до его кончины в 1992 г. Кейдж неоднократно упоминал о своем раннем опыте посвящения сада «Рёандзи». В период с 1983 по 1992 г. в «цикле Рёандзи», задуманном как «незавершенное производство», им было выполнено шесть офортов и около 150 рисунков карандашом на бумаге.

Кейдж очень точно сформулировал для этого основные условия: во-первых, вместе с композитором и ученым Эндрю Калвером, он разработал генератор чисел, который был закодирован в соответствии с алеаторическими структурами китайской книги гаданий «И-Цзин». Программа могла выводить всю соответствующую информацию для того, чтобы в завершении процесса можно было бы перенести рисунки на бумагу. В дополнение к различным найденным объектам, 14 камням и кораллу (Илл. 2) Кейдж в качестве исходного материала использовал геометрический шаблон (Илл. 3) и 17 карандашей твердостью от 9Н до 6В.

Рисование происходило горизонтально над горизонтальным световым столом, где был размещен шаблон, над



Илл. 2. Камни, карандаши и кораллы, которые Джон Кейдж использовал для рисунков Рёандзи. Архив Пинакотекки современности, Мюнхен. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 241.

которым бумага была установлена «заподлицо»¹⁵. Кейдж уже явно подчеркивал разницу между графическим и живописным методами работы Роберта Раушенберга. «Сообщение меняется в комбинированных рисунках... работа выполняется на столе, а не на стене»¹⁶. То же самое относится и к рисункам «Рёандзи». После моделирования случайной операции с помощью компьютера своего рода алеаторический бросок давал ему инструкции, как выполнять рисунки пером и рукой на основе изменения отдельных параметров.

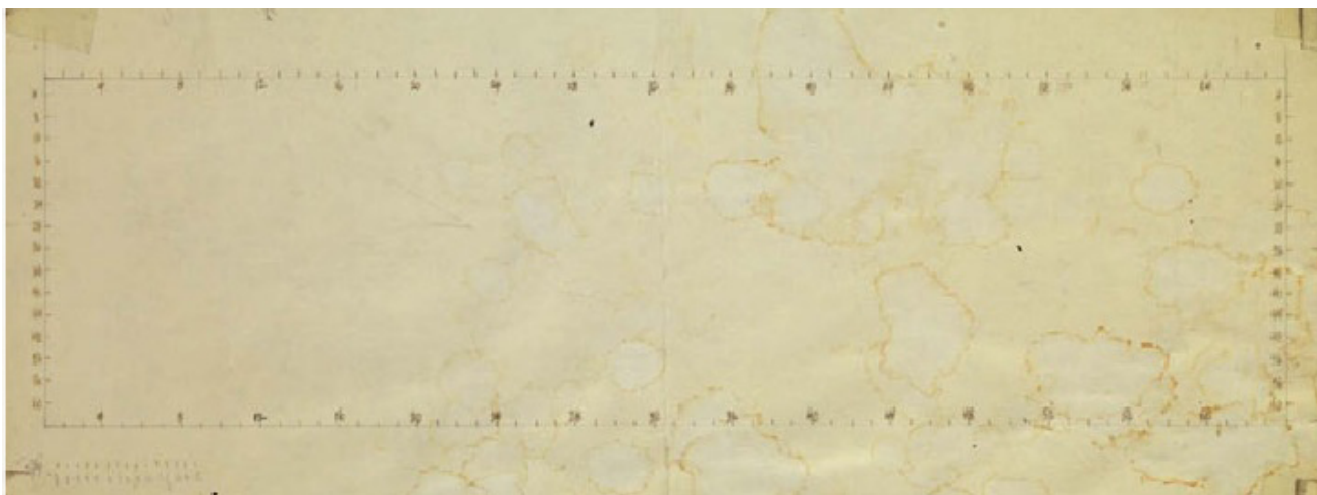
Параметры касались положения камней на бумаге, количества камней, числа карандашей, и выбора карандаша и камня для каждой орбиты, а также соответствующей горизонтально-вертикальной координации. Кейдж также разделил горизонтальную и вертикальную оси геометрического шаблона на 64 единицы, чтобы соотнести их с 64 главами и гексаграммами книги гаданий «И-Цзин». При этом все камни, коралл и 17 карандашей были также пронумерованы заранее.

В качестве руководства по игре эти цифры указывали на заранее составленный инвентарь снаряжения и утвари, описанный доктором Сузуки в его известном трактате об обучении дзен-буддийского монаха и проиллюстрированный Зенчу Сато¹⁷. В дополнение к этому инвентарному индексу, иллюстрация могла даже предложить вид графической орбитальной практики. Кейдж, который был хорошо знаком с работой кiotской школы, таким образом сумел связать свой рисовальный ритуал с духовным местом в «Рёандзи» и его церемониями.

Основываясь на своей пре-композиционной системе, он использовал генератор чисел для вычисления всех точек пересечения, камней и карандашей¹⁸. Сами рисунки же могли появиться впоследствии. Они могли выполняться один за другим в непредвиденных обстоятельствах и в потенциально бесконечных вариациях. Таким образом, Кейдж разработал композиционную таблицу, структурная решимость которой, казалось, преодолела традиционный способ мышления в рисовании, с точки зрения интуиции, изобретения, мимесиса, концепта, характерного стиля и т.д.

Вместо «детерминированного совпадения» я хотел бы поговорить о моменте четкой пре-композиции различных параметров и случайных операндов, которые в относительном выражении влияют на рисунок раннего современного периода так же, как и рисунки серии «Рёандзи» Кейджа. Методическое преимущество заключается в том, что категория случайности не отмечает онтологически-исторический разрыв в традиции непрерывной живописной истории, а лишь выявляет моменты интуитивных прозрений в квази-необуддийской экспериментальной системе Кейджа.

Однако то, что характеризует визуальную работу Кейджа как новаторскую, связано не просто с тем фактом, что она получила операционное воплощение в игрово-повествовательном ритуале. Скорее, новаторским оказалось вопрошающее визуальное предложение дейктической формативности, для развития которой в историческом контексте подсознательной деконструкции обрамленной картины диспозитив рисунка должен оказаться predetermined.

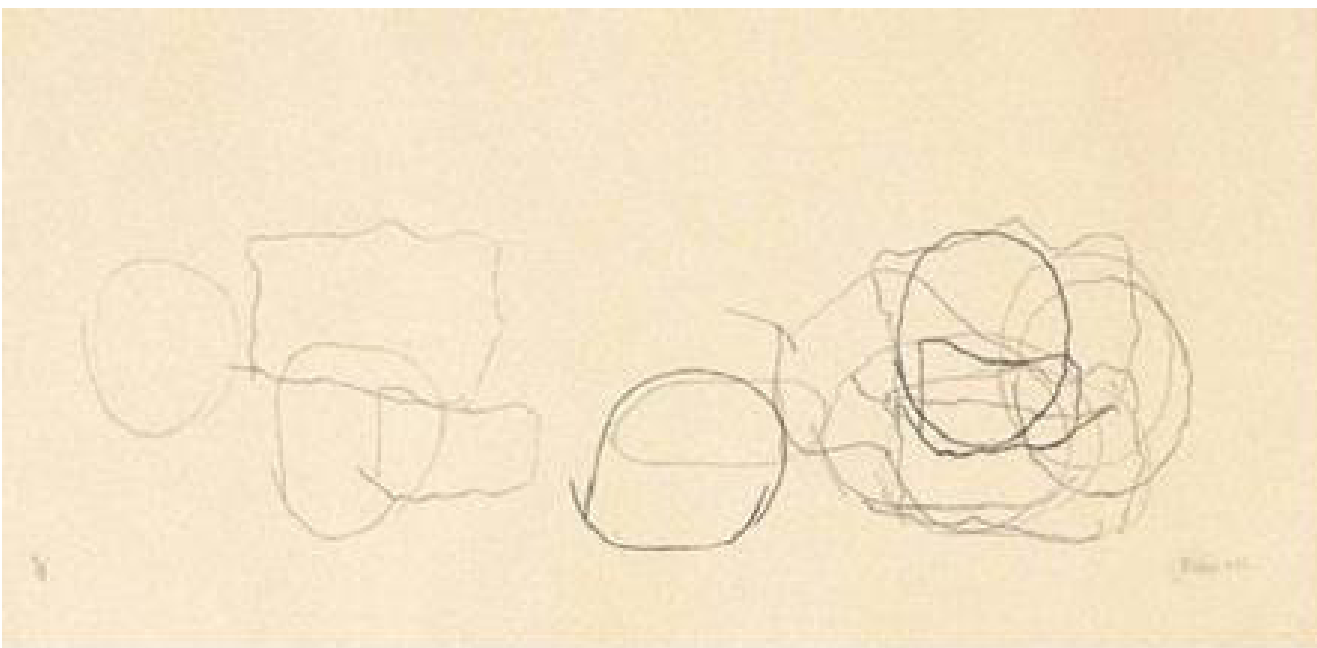


Илл. 3. Шаблон, который Джон Кейдж использовал для рисунков «Рёандзи». Архив Пинакотеки современности, Мюнхен. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 242

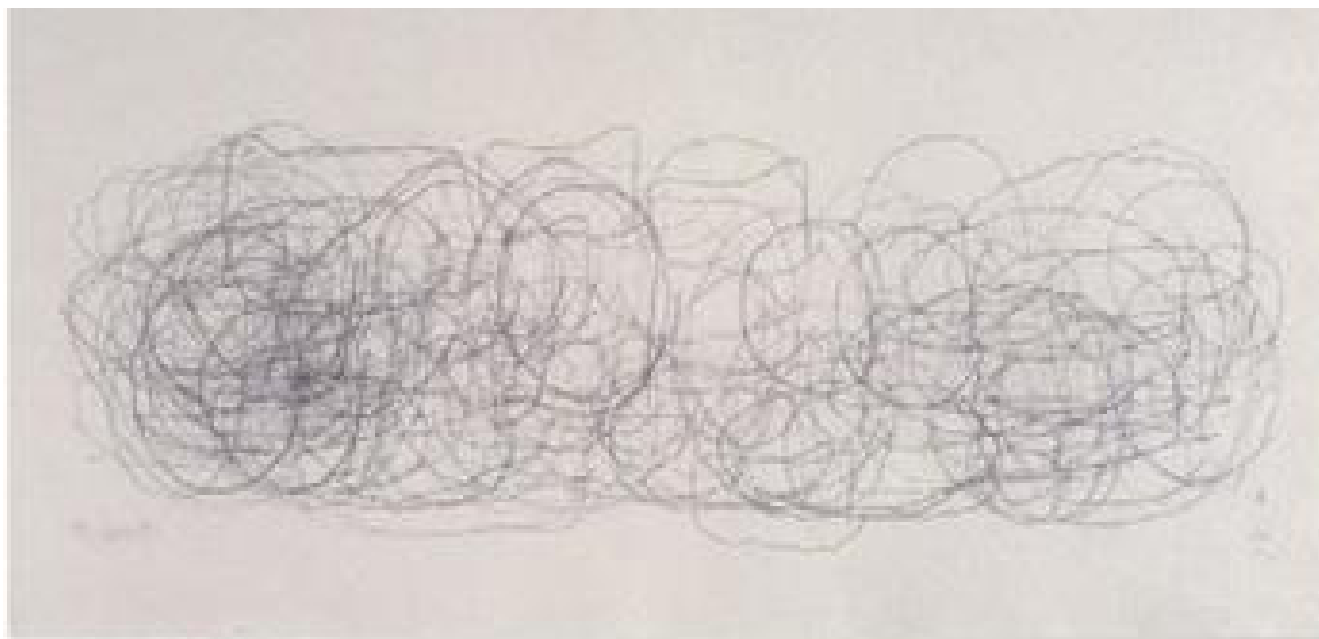
В музее и в *catalogue raisonné* (*catalogue raisonné* — печатная коллекция работ художника, созданная, чтобы помочь коллекционерам идентифицировать работы конкретного художника и защитить арт-рынок от подделок. — *Примеч. перев.*) произведения «Рёандзи» Кейджа изначально представляют нам чрезвычайно однородный, классический корпус рисунков от руки.

Для всех копий была выбрана японская бумага ручной работы с чрезвычайно мелким зерном. Благодаря использованию единого размера листа и внутреннего трафарета, формат был также стандартизирован, а потенциальные графемы имели ограниченные возможности для разработки. Техника рисования — карандаш на бумаге — позволила с первого взгляда понять разницу между графической линией и фоном, описанную Вальтером Бенямином: «Графическая линия определяется контрастом с поверхностью... <...> Для графической

линии назначается свой фон. Графическая линия обозначает поверхность и тем самым определяет ее в том, что присваивает себе в качестве фона. И наоборот, графическая линия существует только на этом фоне, так что, например, рисунок, который полностью закрывал бы фон, перестал бы быть таковым»¹⁹. Определение Бенямина, несомненно, применимо ко всем рисункам Кейджа, но оно не позволяет адекватно определить пространственную поливалентность фактора линейности, с точки зрения «художественной двухмерности»²⁰. Бенямин мыслит графическое различие просто как дуализм «*tabula rasa*» и монохромной контрастной линии. На самом деле на рисунках «Рёандзи» видна тонкая градация черных и серых тонов (Илл. 4). Цветовые тона соответствуют тональности карандашей разной твердости 9H-2H, H, F, HB, B и 2B-6B, которые Кейдж наносил тонко заточенными и с одинаковым нажимом на впитывающую поверхность японской бумаги.



Илл. 4. Джон Кейдж. Где R = Ryūanji R / 4, 1988. 4 карандаша на японской бумаге ручной работы. 25,7 x 48,8 см. Бременская картинная галерея, Бремен. Инв. № 99-1997/86. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 243

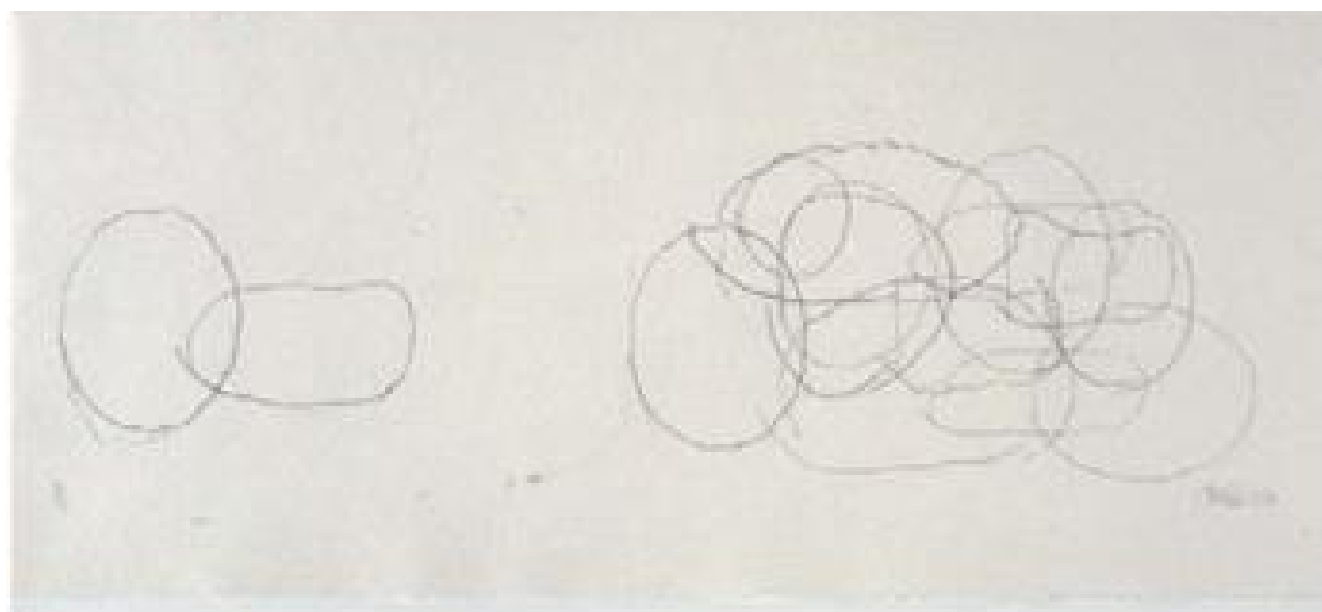


Илл. 5. Джон Кейдж. Где R = Ryoanji 12R / 6, 6/87. Японская бумага ручной работы, карандаш. 257 x 490 мм. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен. Инв. № 15310. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 244

Таким образом, живописный эффект различных тоналностей вызывает сложное линейное взаимодействие и тонкий эффект глубины. Градацию серого и черного тонов принято понимать как непрерывный хроматизм. Как хорошо известно, Кейдж также обвинял музыкальный сериализм в тоталитарном, в неестественном разделении на отдельные тона, тональные точки и точки тона. В отличие от него, Кейдж ориентировался на непрерывные мелодии, например, классической северо-индийской или арабской музыки. Так же как линия мелодии не имеет определенных точек отсчета, контраст между линией и фоном, описанный Беньямином, оказался неопределенным перед рисунком с непрерывным хроматизмом, варьирующимся от белизны листа

японской бумаги через легкий серый тон до глубокого черного цвета мягкого карандаша, который не мог более обеспечить дуалистическую ориентацию. Рисунки «Рёандзи» были также задуманы как серия, в которой Кейдж сделал намеки на возможное их распределение и «зависание» в свободном ритме²¹.

Если сравнивать рисунки «Рёандзи», соответственно, рядом и друг под другом, расхождения в распределении орбит поражают. Внутри поля шаблона иногда встречаются сильные сжатия и скопление линий (Илл. 5-6). Кроме того, есть рисунки, в которых оставлено много места для фона или буквально демонстрируется его пустота (Илл. 4). Поле трафарета становится видимым только косвенно, поскольку



Илл. 6. Джон Кейдж. Где R = Ryoanji R / 2, 3/90. Японская бумага ручной работы, карандаш. 257 x 490 мм. Государственная галерея современного искусства, Мюнхен. Инв. № 15310. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 244

пассивные следы процесса рисования благодаря круговым формам придают ему неконтурную форму изнутри. С помощью светового стола Кейдж сознательно избегал рисования за границами невидимого поля. Иногда отдельные круговые линии даже разрывались, например, когда камень выходил за нижележащий шаблон.

Как видимые линии, но также и как невидимые следы, рисунки, таким образом, становятся свидетельством о камнях, коралле и трафарете, чтобы при отсутствии присутствия достичь отправной точки повествования в саду «Рёандзи». Из-за случайного расположения круглых форм Корина Тирольф высказала идею, что рисунки Кейджа больше не имеют центра изображения²². Тем не менее это наблюдение должно быть разъяснено так, что только предполагаемый центр изображения больше невозможен; однако фактический центр *случайно*, в понимании Кейджем этого слова, может возникнуть.

Когда пучки линий группируются или тональности мягкого карандаша выдвигают на первый план их круглые формы, фактическая материальность картины, несмотря на всю неинтенциональность, тем не менее образует логику взгляда, на фоне вызывания которой феноменологическая интенциональность как более позднее восприятие не может отключиться. Хотя взгляд потенциально может начинаться, заканчиваться и восстанавливаться повсюду, рисунки де-факто «Рёандзи» также устанавливают знаковые центры, которые дают каждому глазу конкретное визуальное предложение. Таким образом, формалистическая категория центра изображения как пережитка классической теории композиции указывает на конститутивное упорство образного в форме рисунка.

Однако то, что Кейдж извлекает из этой диспозиции, — это субъективное сознание композиционного вмешательства в рамках потенциальной образной диспозиции. Таким образом, пророческое насилие творческой воли открывает возможность для другой знаковой практики, которая помещает неожиданное, патетическое событие в центр перформативной эстетики²³.

III. «Рисунки в метро» Уильяма Анастаси

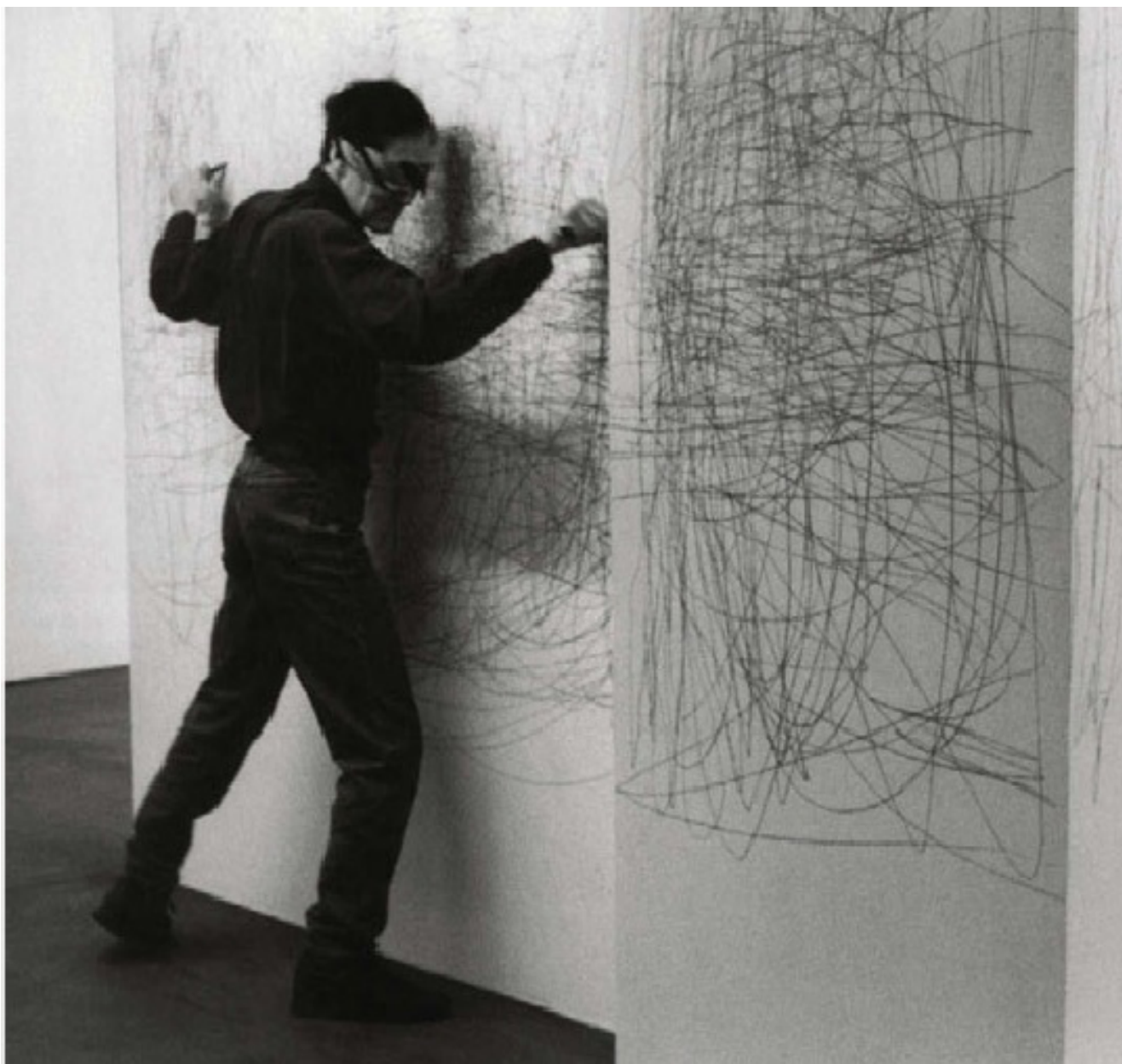
Уильям Анастаси начал работать в 1963 г. под влиянием Джона Кейджа с его «невидимыми рисунками», которые он первоначально описал термином самого Кейджа как «созвездия»²⁴. В 1977 г., когда Кейдж все больше и больше концентрировался на своих графических работах, Анастаси начал в Нью-Йорке группу работ «Рисунки в метро» (*Subway Drawings*), которая и по сей день ведет его по сетям подземных дорог других мегаполисов. В стиле хореографического дневникового ритуала «Рисунки в метро» сопровождают его всю жизнь с 1970-х гг. Как и в случае с Кейджем, у Анастаси как расположение рисунков, так и живописный феномен выходят за рамки простой стратегии постановки художником собственной жизни. Скорее, биография сама по себе вписана в экзистенциальную эстетику присутствия эфемерного, важнейшие координаты которого отмечены пространством, временем и телом рисующего субъекта.

Когда Анастаси приступил к рисункам «Рисунки в метро» в 1977 г., он также выбрал символическое рабочее место, чтобы присоединиться к генеалогии художественного размышления об эссенсализации случайности. Дух места (*Genius loci*) метро был наполнен банальностью и плотностью, а также непрерывным взаимодействием движения и стояния. Это также может служить метафорой случайности. Анастаси рисовал в нью-йоркском метро, которое проходило от 137-й к 18-й улице в деловой части Манхэттена, куда Кейдж переехал в мастерскую с Мерсом Каннингемом.

Миф о современном художнике гласит, что Анастаси ездил по этому маршруту раз в день с 1977 по 1992 г., чтобы сыграть партию в шахматы с Кейджем и сделать один «рисунок в метро» по пути туда и обратно. Мне кажется, что не столько важно, соответствует ли это анекдотическое описание владельца нью-йоркской галереи Ричарда Милаццо (более или менее) фактам, скорее значимым является то обстоятельство, что такие анекдоты вообще существовали и определенным образом были необходимы для искусства 1970-х гг.



Илл. 7. Кадр из фильма Кандида Ричардсона «Подземный рисунок Уильяма Анастаси». 2008. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. *Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ...* S. 247.



Илл. 8. Уильям Анастаси, выполняющий спонтанный рисунок на стене. 1992. Галерея Андерса Торнберга, Лунд. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ... S. 248.

Экскрсии Анастаси в мастерскую Кейджа в конечном счете доводят до абсурда в высшей мере парадоксальную топологию автостопа позднего модерна, в которой повторяющийся ритуал игры в шахматы в Париже обновляется биографическим опытом в Киото, чтобы сформировать пост-модернистское упражнение в подземной сети Нью-Йорка²⁵. В своих мемуарах Анастаси представил концепцию «Рисунков в метро» как совершенного естественного исследования творчества Дюшана и Кейджа — конечно, без определения специфики различий такого обсуждения²⁶.

Подход Анастаси изначально был аналогичен случаю рисунков сада «Рёандзи», характеризующихся строгими пре-композитивными правилами. Однако не было никаких параметров, установленных заранее. Анастаси рисовал горизонтально разными свинцовыми и цветными карандашами в блокноте для рисования, лежавшем на коленях, параллельно балансируя ногами и не опираясь на спину, при этом глаза в основном были закрыты (Илл. 7). После того как поезд начинал двигаться, он поднимал карандаш под прямым

углом к блокноту. Левая рука обеспечивала устойчивость; затем руки менялись, иногда Анастаси рисовал обеими. Рука и карандаш создавали тонко чеканные линии и пучки линий из-за непрерывной вибрации ускоряющего и тормозящего поезда (Илл. 9).

Художник, инструмент и окружающая среда, таким образом, сформировали диспозитив физико-технического аппарата в движении, сейсмографа. Комбинация толчков (сейсмо) и письма (графо) буквально обеспечила графическую запись физической телесности рисовальщика. Можно утверждать, что сейсмограммы Анастаси предлагают зрителю постгерменевтические следы неумышленного жеста. Как таковые это линии, которые остаются прикрепленными к единственному телу и тренированной руке, но демонстрируют сенсомоторную способность только в ее чистой потенции. На первый взгляд, художественная стратегия изобретенных случайных механизмов, казалось, просто сместила намерение с процесса рисования на концепцию. Однако тот факт, что появление линий было обусловлено исключительно слу-

чайным событием, скрывает отсутствие в них онтологического избытка, который основан на единичных координатах пространства, времени и телесности, и также является следом этой диспозиции.

Кейдж и Анастаси, безусловно, организовали случайность ситуации как художественное событие, поощряя неумышленность. Но при этом рисунки ни в коем случае не оставались на визуальный произвол. Точно также, как в музыке, тишина существует в качестве свободного пространства для экзистенциального развития и самосознания, картина теперь указывает на художественный потенциал и физическую телесность, конституирующие диспозитив рисунка. «Вибрации поезда неизбежно проходят через тело, и посредством этих колеблющихся импульсов тело будет очерчивать себя как штрихи на бумаге, руками. Штрихи, затем, также пружинят от собственных физических и психологических токов тела»²⁷. Только из этого экзистенциального опыта воплощения собственного потенциала в картину становится полностью понятной алеаторическая эстетика Кейджа и Анастаси.

IV. Миф и эстетика алеаторической линии

Раннее определение случайности можно найти уже в аристотелевской онтологии. Аристотель определяет алеаторику в соответствии с ключевым понятием метафизики *symbebekos* как событие, в котором встречаются независимые цепочки операций²⁸. *Akzidens*, или *symbebekos* (термин философии, обозначающий случайность – атрибут, который может принадлежать субъекту или не принадлежать ему, не затрагивая его сущность. — Примеч. перев.), согласно Ари-

стотелю, означает «то, что действительно находится в чем-то и может быть основано на истине, но что не является ни необходимым, ни в большинстве случаев обнаруживаемым, как если кто-то нашел клад при копании ямы для растения»²⁹.

Позже Бозций последует примеру Аристотеля, определив случайное событие как «неожиданное... появление параллельных причин и вещей, предпринимаемых ради определенной цели»³⁰. В этом смысле Кейдж и Анастаси также распределили детерминанты своих ритуалов рисования среди различных факторов и оперантов. Перефразируя идею Аристотеля: «Найти сокровище — это случайность для того, кто копает яму», — в случае рисунков «Рёандзи» можно сказать, что любой, кто создает какой-либо дизайн японского сада «Рёандзи», всегда получит непреднамеренно красивую картинку как случайность. Для Кейджа, однако, это обеспечивается не произвольно организованной цепочкой событий, а преднамеренным разбросом взаимно независимых операций в контексте набора игровых инструкций.

Таким образом, хотя опыт события и случайное объединение (*ymbainein*) в созвездии остаются неизменными, но не исчисление того, что это событие провоцирует в первую очередь. Случайная удача (*tyche*) местного садовника у Аристотеля, таким образом, отличается от намеренно спровоцированной случайной эстетики рисовальщика Кейджа и Анастаси. Аналогичная разница может быть установлена и в рамках искусствоведческой традиции, в которой, еще до самого рисования (*avant la lettre*), с самого начала совпадение было важным топосом. А предания о случайности в отношениях искусства и природы можно найти уже в античном мифе о художниках.

Я просто хотел бы сослаться здесь на Хорста Бредекампа, который в своем эссе о Джоне Кейдже проследил



Илл. 9. Уильям Анастаси. Рисунок в метро (18.11.2003, день рождения Джима Нойса). Карандаш на бумаге. Галерея Томаса Ребейна, Кельн. Опубликовано в: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie ... S. 251

литературу и изобразительную историю «иконографии случайности» от античности до Альберти и до наших дней³¹. Однако историографическая схема интерпретации Бредекампа, показывающая черты традиций и преемственности, игнорирует, как мне кажется, вопрос, поставленный здесь относительно современной эстетики «алеаторизма». Бредекамп просто убедительно показывает, что случай «всегда» играл роль в истории. Однако вопрос о том, что происходит со случайностью в контексте искусства, как она проявляется в единственном числе, и как она сама изменила и в конечном итоге, трансформировала линии рисунка, требует определения эстетики и характера произведения за пределами релевантности общей истории воздействия алеаторических рисунков.

Поэтому в отношении Кейджа и Анастаси мне кажется правдоподобным, что исторический историческую генеалогию следует начать с Марселя Дюшана, поскольку ни Плиний, ни Альберти не рассматривают ни «возвышение случайного до сущностного» (Новалис), ни «материализацию случайного» (Пауль Клее)³². В этом смысле алеаторику следует понимать только как проблематизированную дискуссионную площадку современности³³. В 1913–1914 гг. Дюшан был, вероятно, первым представителем модернизма, который сыграл на радикальном сведении произведения к случайности и непреднамеренности. В инсталляции «Три останков жеребца» (*Trois Stoppages-Étalon*) он бросил нити длиной в один метр в черный прямоугольник, закрепил их лаком и проследил линии по деревянной шкале. Затем они были оформлены и представлены как произведение в музейном контексте.

В более поздние годы те, кто подписывался под случайностью, как Дюшан, часто просто изменяли этот оригинальный радикализм и процедуру. Конечно, совпадение и расчет в глубоко рефлексивных концепциях Дюшана нельзя разделить. Эта двойственность критически затрагивает, прежде всего, поздних идеологов случайности, которые, например, в ташизме, буквально стремились стереть все следы предопределенности и расчета.

«С самого начала можно подозревать таких художников, как Поллок и Матвеев том, что они уступают Богу случая только тогда, когда он все равно размывает их дискурс»³⁴. Однако Даниэль Чарльз, который впервые высказал эту критику, также увидел, что идеологический дискурс Кейджа имеет дополнительное деконструктивное измерение. Разнообразную жизнь Анастаси как рисовальщика можно даже понимать в этом смысле как попытку сделать идеи раннего концептуального искусства плодотворными для всесторонней деконструкции рисунка.

Начиная с 1960-х гг. в его работах все чаще обыгрываются методы вырезания, складывания и процарапывания, эксперименты с материалами с использованием коллажей, фотографий, наборов для шитья, сеток или частиц сажи и, что не менее важно, отказ от рисунка. Анастаси иногда рисовал «слепых» (незрячих), но, что кажется более важным, он использовал обе руки и таким образом деконструировал раннюю современную концепцию «тренированной руки» (*docta manus*), в технике которой могли быть обнаружены виртуозность, тренированные моторные навыки и спонтанность жестов (Илл. 8)³⁵.

Дискурс о эскизе (*disegno*) раннего Нового времени не выработал последовательной концепции тела. Тело, ремесло и уточненность в конечном итоге противоречили духу, интеллекту и творческой идее. В случае руки рисовальщика тело должно было быть стилизовано под *docta manus*. Мартин Варнке описал это развитие, которое уже начинается с Ченнино Ченнини, как «одухотворение» и «церебрализация» кисти³⁶. Рука также всегда упоминалась в соответствующих трактатах в единственном числе. В смысле индивидуального эгоцентричного сознания она была *docta manus*. Жест Анастаси, который теперь рисовал обеими руками, а не одной, продуктивно продолжил неинтенциональность Кейджа, буквально убрав графический режим с фактической линии в смысле ранней современной предметной философии.

«Рисунки в метро», таким образом, могли не только поставить под сомнение историческую изобразительную практику, но также и критиковать ее имманентную теоретизированность, которая всегда должна была руководствоваться парадигмой одной, обученной руки. Например, анализ искусства рисования Александра Перрига создал типологию линии, которая была бы невозможна без ссылки на моторные навыки и агогику одной (правой) руки³⁷. Поэтому для ценителя «самообладание» буквально связано с «правой рукой», а не только с «собственной», которая включает в себя также и левую, но неловкую, неподготовленную и, следовательно, неумышленную руку³⁸.

V. Потенциальность и неопределенность

Наконец, я хотел бы ввести термин, который уже упоминался и позволит интерпретировать алеаторические рисунки Кейджа и Анастаси. Смысловые структуры алеаторических линий, согласно тезисам, могут быть поняты только при понимании неопределенной потенциальности при рисовании от руки.

Еще в 1997 г. Памела Ли отметила, что «отсутствие знаков у Анастаси парадоксальным образом вызывает физическое присутствие художника»³⁹ (Илл. 9). Сейсмограммы Анастаси могут быть описаны в этом смысле как вибрации (сейсмо) телесного ритуала. Анастаси разработал технику рисования, подчеркнул путь к мастерской Кейджа и скоординировал свою сидячую позу. Поэтому его рисунки в метро можно читать как графические сейсмограммы его собственного повседневного настроения.

На это указывает и подпись, которую художник иногда дополняет точной датой или личным посвящением. Однако, помимо подписи как декларации опуса, индивидуальность также указывает на особенность. Хотя изначально линии кажутся отрицательными для тела с точки зрения неинтенциональности, это не просто форма автоматического письма (*écriture automatique*). Линии Анастаси являются граничными явлениями почерка. Они не полностью обеспечивают разрушение телесного жеста. «Никакой дискурс, – утверждал Ролан Барт, – даже алеаторика, не может свести одно тело к другому»⁴⁰.

Однако вопрос о следе этого единственного тела в рисунке и его функции в диспозитиве рисунка должен был быть снова задан. Я хотел бы предложить концепцию потенциальности в применении, которое Джорджо Агамбен приписывал ему на протяжении многих лет. Вслед за Мартином Хайдеггером чтение Аристотеля Агамбеном обостряет определенный мыслительный образ метафизики, проецируя его на опыт литературной и художественной современности. По Аристотелю, всякая сила определяется двояко: как реальность и возможность быть чем-то и не быть, как способность (*dynamis*) и действие (*energeia*)⁴¹.

Потенциально возможное (*dynatos*) в этом смысле всегда будет существовать до рисования, но как сохранение чистой удачи, оно также будет зарезервировано для потенциально активного выполнения. Эта постоянная возможность, кажется, указывает на логический парадокс, который может быть разрешен только в ходе действия: «Мы имеем динамизм перед собой как реальный только тогда, когда он происходит перед нами и когда он совершается, он представляет себя. Только в исполнении оно выступает на первый план, являет себя, становится настоящим»⁴².

Чтение Агамбена, однако, подчеркивает именно сохранение этой возможности действия, сравнивая размывание о потенциальности с пустой доской для письма (*Tabula rasa*) Аристотеля⁴³. Фигура писателя, который отказывается от своего искусства и виртуозности, потрясающе соответствует сдержанности, с которой Кейдж и Анастаси сознательно избегают применения своих способностей. В эстетической модели современности эти жесты оставления и прекращения – воздержание от суждения (*epoché*) приобретают новый смысл⁴⁴.

Таким образом, парадигму «чистой потенциальности» можно понимать как признак современности, в котором художники, писатели, композиторы зависят от непреднамеренности и разрушения солипсической субъективности. У Кейджа и Анастаси, однако, двойное значение такой «негативной потенциальности» — и это важно в ссылке на то, чего не хватает рисунку в жестовом потенциале и от чего он никогда не избавится с точки зрения жеста. Таким образом, концепция становится понятной только через аристотелевскую онтологию лишения (*steresis*), которая, в противоположность простому отсутствию (*arousia*), еще указывает на бытие и форму того, чего ему не хватает. Поэтому Аристотель называет лишение эйдосом, формой или фигурой, которую можно увидеть⁴⁵. Следовательно, поздняя современная эпоха действует в сознании исторически традиционного материала, к счастью, преднамеренно не будучи отозванным, критически сохраняется в смысле негативного жеста в частной власти.

Представляется значительным, что от Аристотеля до Авиценны, усматривавших, что «сила совершенного в его искусстве, которого он еще не написал» (*potentia scriptoris perfecti in arte sua, cum non scripserit*) и вплоть до современности письменность и рисунок рассматривались как парадигма чистой потенции⁴⁶. Графическая потенциальность нарисованной линии может лежать в ее собственном процессуальном определении, которое «как никакой другой носитель», согласно Норману Брайсону, «может привести в движение и поддерживать мгновенное взаимодействие между активным и рецептивным состояниями»⁴⁷. Как собственная возможность, графическая линия несет в себе свою цель в процессе становления.

Делегируя каждое намерение своему сейсмографическому присутствию, Анастаси сохраняет себя в открытости этой творческой способности. В то же время это свойство привязано к единственному телесному свойству. Несмотря на всю свою ненамеренность «Рисунки в метро» всегда выражают себя только в виде следов, которые одно тело может оставить после себя в диспозитиве. Они движутся в горизонте открытой потенциальности, для случайности которой, однако, существуют заданные условия возможности⁴⁸.

Рисунки можно понимать как остатки сенсорно-моторико-жестуального участия. И этот остаток является выражением способности приватизировать, задать линию, которая не подчиняется автоматизму «записи» (*écriture*), но и не несет предполагаемого смысла. Если и есть знаковая характеристика алеаторической линии, то это возможность показать, что жест рисования создает амбивалентное различие между смыслом и бессмыслицей. Хрупкость, ломкость и мимолетность линий не только отрицают свою материальность, но и тем более выразительно демонстрируют остаток собственного телесного потенциала.

Поэтому то, что появляется у Кейджа и Анастаси как эстетический мотив, может быть понято как экзистенциальная эмфатизация этой изначальной потенции между чистой потенцией и реализованным актом. Кейдж выразил парадокс этого движения в простой фразе: «Мне нечего сказать, и я говорю это, и это поэзия, поскольку она мне нужна»⁴⁹. Активность этого отсутствия в конечном итоге соответствует отмене потенциальности в работе: как символическое сохранение возможности, как отрицание намерения и возведение техники в диспозитив неопределенной открытости.

Примечания:

¹ Перевод выполнен А. Н. Липовым по изданию: Hildebrandt T. John Cage und William Anastasi. Ästhetik und Ideologie der aleatorischen Linie // *Linea II: Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* / Ed. M. Faietti and G. Wolf. Milan: Giunti Editore, 2012. S. 237–255.

² В 1939 г. Кейдж слушал лекцию Нэнси Уилсон Росс «Дада и дзен-буддизм» в корнишской школе Сиэтла. С 1951 г. он посещал лекции и семинары Дайцезу Т. Сузуки в Колумбийском университете. Позднее эти лекции ложно датируют 1945–1947 гг.

³ См. Welsch 2009. S. 102.

⁴ См. Charles 1979b. S. 47. С любого ракурса сада видно все 15 камней пяти групп. К истории японских каменных и ландшафтных садов см. Berthier 2000.

⁵ Кейдж познакомился с Дюшаном лично в 1942 г. у Пегги Гуггенхайм.

⁶ По предложению Кристиана Вольфа Кейдж получил в 1950-х гг. английский перевод немецкого перевода *The I Ching or Book of Changes* 1950. См. Sage 1988. P. 6f; Schmidt 1998. О Кумарасвами см. Coomaraswamy 1934.

⁷ Алеаторический — произв. от алеторики (вероятно, от англ. *aleatoric* — случайный, от лат. *aleatorius* — игорный, от лат. *aleator* — игрок, от лат. *alea* — игральная кость) — метода композиции в музыке XX–XXI вв., допускающего вариабельные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе нотного текста) и музыкальной формы и предполагающего неопределенность или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения (*примеч. ред.*)

⁸ «Даже самый сильный аргумент Кейджа в поддержку восточных корней его концепции случайной музыки, книга «И-Цзин», прошел через европейский фильтр аналогичным образом. <...> Эта картина снова является продуктом мистификации, которая недавно была демистифицирована с некоторыми тревожными результатами» [Bredenkamp 2005. P. 102, 99f]. См. к тому же Erdmann 1992. S. 36–49. «Совершенно самокритичная контрпозиция» была получена Марком Тоби на раннем этапе. См. Tobey 1958.

⁹ См. Boehmer 1997.

¹⁰ Примечательно, что первая визуальная работа Кейджа называется «Не хочу ничего говорить о Марселе» (1969). Кейдж к этому добавляет: «Это дань Марселю Дюшану. Но я не хотел ничего говорить о Дюшане, как следует из названия. Итак, у меня есть словарь для «И-Цзин». Я выбрал слова, затем буквы из этих слов и, наконец, их случайное расположение в пространстве. <...> Все это происходит случайно, включая цвета. Это объект, который не имеет смысла и о котором нельзя сказать, кроме того, что он относится к тексту» [Cage 1981. P. 114].

¹¹ Альбрехт Веллмер, ученик Адорно, точно определил «трансгрессии Кейджа в области новой музыки» в эстетическом дискурсе позднего современного периода, не в последнюю очередь, чтобы противопоставить ему своего очевидного антипода Гельмута Лахенмана. См. Wellmer 2009.

¹² Adorno 1967. См. также Wellmer 2010.

¹³ Поэтому графические партитуры Кейджа из серии «Рёандзи», которые всегда требуют исполнения и структурирования с единичными тонами, в этом фрагменте специально не рассматриваются. С марта 1983 г. по август 1985 г. Кейдж сочинял пьесы «Рёандзи» для ударных (Михаэль Паглис), контрабаса (Жюль Леандр), флейты (Роберт Эйткен), гобоя (Джеймс Остриц), голоса (Изабель Ганц) и тромбона (Джеймс Фулкерсон). Результаты были опубликованы издательством «Henmar Press», Нью-Йорк. Следует отметить только то, что Кейдж, как и в случае с рисунками, группу произведений «Рёандзи» (18 июля 1992 г.) оставил незаконченной. Различия непрозрачности и прозрачности существуют и в графическом изображении, и в графической партитуре. См. Boehm 2006; Bois 2009. P. 189, 191.

¹⁴ См. Cage 1982; Brown 2002. *Crown Point Press* была создана в 1962 г. как рабочее место для современного искусства печати и с 1965 г. публиковала свои собственные издания. С 1972 по 1977 г. распространение осуществлялось через *Parasol Press*. Кроме Кейджа, в *Crown Point* регулярно работали Сол ЛеВитт, Брайс Марден, Вито Аккончи, Крис Бурден, Том Мариони и Пэт Стейр. Об истории и значении в искусстве *Crown Point Press* см. Tallman 1996; Breuer, Fine, Nash 1997.

¹⁵ Thierolf 1997. S. 51. В примечании (S. 35) Тирольф предполагает, что Кейдж установил коралл как невидимый объект, чтобы озаглавить визуальное расположение сада «Рёандзи». С любого угла зрения можно увидеть только 14 из 15 существующих камней.

¹⁶ Cage 1973b. P. 105.

¹⁷ Suzuki 1934.

¹⁸ См. Thierolf 1997 S. 52; 54f.

¹⁹ Benjamin 1989. S. 603.

²⁰ См. Krämer 2010. S. 82.

²¹ См. Thierolf, 1997. S. 43, 63f. Ann. 78. Кейдж разработал план вывешивания только для рисунков «Рёандзи» из Мюнхенской государственной галереи современного искусства. Однако также только в Мюнхене был в наличии весь исходный материал из камней, ручек и трафаретов. Поэтому следует предположить, что мюнхенская инструкция в основном относится к презентации в серии. Большая часть из примерно 150 рисунков «Рёандзи» в настоящее время находится в частной собственности.

²² Thierolf 1997. S. 64.

²³ Философское обоснование этой перформативной эстетики, со ссылкой на работы Йозефа Бойса и Джона Кейджа, см. в статье Mersch 2002. S. 278–289.

²⁴ «В 1963 г. я сделал рисунки тушью в Индии, которые назвал “Созвездия”. Я сделал их вслепую, закрыв глаза и слушая запись *Well-Tempered Clavier* Уоллы Ландовской, не следя за звуком, а просто делая это в течение определенного периода, чтобы я знал, когда остановиться. Я сделал 96, по одному на каждую прелюдию и на каждую фугу. Рисунки были сделаны из точек. Я обнаружил, что если не смотрел, куда ставил точки, то получалось лучше, чем если бы смотрел. К 1964 г. я рисовал линии графитом в держателе с помощью жестов. <...> Мое намерение было забыть рисунок, забыть историю искусства, забыть искусство, если возможно, забыть себя». Цит. по Milazzo 2009. P. 8.

²⁵ О значении шахмат для Дюшана и искусства XX в. см.: Judowitz. О важности метро для истории культуры Нью-Йорка см. Brooks 1997.

²⁶ Anastasi 2005.

²⁷ Fausing 2001. P. 16.

²⁸ Aristoteles: *Metaphysik* Δ 30: 1025 а 14–35. Этой записью я обязан Одо Маркарду. См. к тому же Gómez-Lobo 1966. S. 88–124; Marquard 1986. S. 119.

²⁹ Aristoteles: *Metaphysik* Δ 30: 1025 а 14–19.

³⁰ Boethius ed. 1955. S. 134; цит. по Marquard 1986. S. 136.

³¹ См. Bredekamp 2005. P. 99–110.

³² См. Högrefe 1999.

³³ Это впечатляюще продемонстрировано полемической критикой «элеатического искусства рая», как теоретизировал Булез. См. Boulez 1958.

³⁴ Charles 1979c. S. 39.

³⁵ О деконструкции рисунка путем действия обеими руками см. Ubl 2009.

³⁶ Warnke 1997. S. 112.

³⁷ Perrig 1976.

³⁸ См. к тому же Barthes 1983. S. 16.

³⁹ Cambridge (Mass.) – Southampton 1998–1999. S. 24.

⁴⁰ Barthes 1983. S. 26.

⁴¹ См. Picht 1980; Heidegger ed. 2006; Agamben 2005b.

⁴² Heidegger ed. 2006 S. 183.

⁴³ Agamben 2005c. P. 348. Агамбен ссылается на Аристотеля: *De Anima*: 429 а 22–430 а 2 и на комментарий к Авиценне.

⁴⁴ «Выслушивание в ходе действия может означать: 1) прерывание — в этом заключается тем более готовность упражнения к последующему; 2) готовность — здесь снова определяется как сама готовность, так и готовность к другому; 3) но оставить что-то, больше не упражняться в будущем — это значит полностью отстраниться, т. е. сохранить способность; это характеризует способ бытия того, кто оставляет то, что мог» [Heidegger ed. 2006 S. 186]. Кейдж и Анастаси используют третий вариант.

⁴⁵ См. Agamben 2006. S. 115–118.

⁴⁶ См. Agamben 1998. S. 9–31

⁴⁷ Bryson 2009. S. 42 (Hervorhebung T. H.).

⁴⁸ См. Henrich 1971, S. 162: «Случайность — это способ, которым возможность устанавливается как реализованная. Нечто, что, возможно, существует, когда оно действительно возникает, по совпадению, стало реальным ввиду этой простой возможности. Таким образом, то, что стало актуальным, является случайным, поскольку сфера возможного охватывает область реализованного. Реальность, с другой стороны, имеет свое собственное реальное царство возможности, то есть свою обусловленность, из которой она возникает, когда она полностью установлена».

⁴⁹ Cage 1973c. P. 109.