

Роб Хаскинс Критические биографии Джон Кейдж

02

препарированное пианино; 4'33"; случайные действия;
transition; дзен; Crown Point Press; «музицирк»;
недетерминированная музыка; мезостих; галерея
«Стейбл»; Г.Д. Торо; ядовитая черемица;
«нумерованные пьесы»; анархическая гармония;
Танцевальная компания Мерса Каннингема

Критические биографии

Роб Хаскинс

Джон Кейдж

«Ад Маргинем Пресс»

2012

УДК 785.036.071.1(73)(092)Кейдж Дж.
ББК 85.313(7Сое)6-8Кейдж Дж.

Хаскинс Р.

Джон Кейдж / Р. Хаскинс — «Ад Маргинем Пресс»,
2012 — (Критические биографии)

Джон Кейдж (1912–1992) в своей жизни перепробовал много разных ролей: композитор, писатель, популяризатор искусства авангарда, обозреватель общественной жизни, повар-гурман, специалист по грибам. Помимо огромного количества музыкальных сочинений он создал множество оригинальных работ в области визуального искусства и литературы, по большей части с помощью случайных действий. Парадоксально, но каждая его работа обладала неподражаемым характером и безошибочно выдавала своего создателя. Его инновационные пьесы, такие как 4'33" и Sonatas and Interludes for Prepared Piano, не только помогли Кейджу занять место лидера послевоенного авангардистского движения, но и консолидировали бесконечные противоречивые дискуссии вокруг его творчества. Тщательно разбирая биографию Кейджа, Роб Хаскинс объясняет идеи, которые стояли за принципами работы композитора, в том числе принципы дзен-буддизма, воплощенные в его творчестве,— любовь без привязанности, способность и чувствовать, и отказываться от эмоций — которые остаются актуальными и сегодня.

УДК 785.036.071.1(73)(092)Кейдж Дж.
ББК 85.313(7Сое)6-8Кейдж Дж.

© Хаскинс Р., 2012
© Ад Маргинем Пресс, 2012

Содержание

Предисловие	7
Глава 1	13
Глава 2	25
Глава 3	37
Глава 4	53
Глава 5	73
Глава 6	92
Эпилог	106
Избранная библиография	111
Избранная дискография	117
Благодарности	119
Благодарность за иллюстративный материал	120

Роб Хаскинс Джон Кейдж

Посвящается Лоре Кюн и памяти Мерса Каннингема

Rob Haskins

John Cage

Reaktion Books

Данное издание осуществлено в рамках совместной издательской программы Музея современного искусства «Гараж» и ООО «Ад Маргинем Пресс»

Перевод с английского – Галина Шульга

Оформление – ABCdesign

John Cage by Rob Haskins was first published by Reaktion Books, London, 2012, in the Critical Lives series

Предисловие

В сентябре 2002 года тихо, без суда, был улажен один из самых эксцентричных юридических споров по поводу авторских прав на музыку. Музыкальное издательство *C.F. Peters Corporation* объявило, что английский композитор и продюсер Майк Бэтт в альбоме под названием *Classical Graffiti* совершил плагиат музыки Джона Кейджа (1912–1992). Бэтт избежал процесса, отстегнув издателем Кейджа некоторую неразглашаемую сумму, по слухам, шестизначную. О каком произведении идет речь? О *4'33"* (1952), пьесе, которая требует от исполнителя в течение определенного времени не производить никаких звуков¹.

В *4'33"*, самом известном сочинении Кейджа, нет звуков, придуманных им, слышны лишь звуки, естественно возникающие тогда и там, где исполняется сочинение: скрип кресел, покашливание, шепотки, шум ветра (или обогревателя, или кондиционера)... порой взрывы негодования. Потому что на первом исполнении «пьесы тишины», как называл ее Кейдж, негодовали очень многие. Те, кто раньше о ней не слышал, полагали, что он придумал эту пьесу как эдакую замысловатую шутку в духе дадаизма или концептуального искусства, чтобы довести подобные идеи до абсурда. Другие – их было много – исписали горы бумаги, предлагая всевозможные толкования смысла пьесы².

В начале композиторской карьеры Кейджа мало что предвещало такие экстремальные вещи, как *4'33"* и прочие его поздние произведения. Юношей он работал над музыкой для ударных. В эпоху, когда считалось, что ритм гораздо важнее любого другого элемента музыки, Кейдж искренне любил ударные инструменты – его умение создавать фантастически прекрасные ритмы поражает и сегодня. Он также испытывал горячий интерес к электронной музыке и к новым необычным инструментам, из которых наиболее известно так называемое препарированное пианино – пианино с болтами, шурупами, кусочками резинки и другими материалами, повешенными на струны или вставленными между ними.

Запуганный критиками, которые не понимали, какие эмоции он хотел пробудить своими произведениями, Кейдж дошел до мысли, что самовыражение представляет собой недостаточное основание для создания музыки. В середине 1940-х, изучая индийскую философию и эстетику, он нашел другое, сформулированное женщиной по имени Гита Сарабай: «успокоить разум и тем самым обрести восприимчивость к божественным воздействиям»³. Через несколько лет он обратился к дзен-буддизму, который рассматривает сострадательное и безоценочное принятие жизни как источник нирваны.

В начале 1950-х, развивая свои идеи о музыке и роли композитора в обществе, Кейдж стремился в процессе сочинения вынести за скобки собственные симпатии и антипатии, чтобы любить звуки просто за то, что они есть, а не за то, что их можно использовать для самовыражения или демонстрации интеллектуальной изобретательности композитора. Используя то, что он называл «случайные действия», Кейдж создал новый способ сочинения музыки. Он говорил, что больше не делает выбор, а только ставит вопросы; говорил, что каждый, если захочет, может делать то же самое, что делает он; говорил, что он абсолютно уверен: его музыка даст людям возможность наслаждаться звуками как таковыми и полюбить ежедневную жизнь во всей ее сложности, непредсказуемости и скромной прелести.

¹ 'Composer Pays for Piece of Silence', cnn [online], http://articles.cnn.com/2002-09-23/entertainment/uk.silence_1_peters-editionnicholas-riddle-john-cage-trust?_s=pm:showbiz

² Например: Gann, Kyle. *No Such Thing as Silence: John Cage's 4'33"* (New Haven, ct, 2010); Pritchett, James. *What Silence Taught John Cage: The Story of 4'33"*, в книге: *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. Barcelona, 2009.

³ Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи. М.: Полиграфкнига, 2012. С. 156.

Он был не вполне точен; он лукавил. Случайная и незапрограммированная музыка, как называл ее Кейдж, все равно сопряжена с его восприимчивостью и эстетическим чувством; значительная сложность и значительные временные затраты сочинения музыки посредством случайных действий удерживают большинство людей от того, чтобы делать как он, а его музыка вызывает самые разнообразные отклики, со многими из которых он бы не согласился, он такого и представить себе не мог.

Долго, очень долго Кейджа воспринимали как чистого философа, человека, чьи новаторские теории оказали огромное влияние на искусство и людей искусства самых разных убеждений, но чье творчество гораздо менее значимо, нежели идеи. Сейчас, к счастью, появилось много работ, где объясняются методы Кейджа, и многие компании звукозаписи выпустили первоклассные исполнения его сочинений, созданных как до, так и после обращения к случайным действиям, – это лучшее, что можно сделать для их успеха как музыки⁴.

Кейдж в своей жизни перепробовал много разных ролей: популяризатор искусства авангарда, повар-гурман, обозреватель общественной жизни, специалист по грибам. Помимо огромного количества музыкальных сочинений он создал множество оригинальных работ в области визуального искусства и литературы, по большей части с помощью случайных действий. Парадоксально, но каждая его работа обладала неподражаемым характером и безошибочно выдавала своего создателя. Рассмотрим для примера отрывок из его позднего текстового сочинения, природа которого предполагает обширные заимствования из других авторов (см. отрывок на стр. 11).

equally loud and in the same temPo
criticizEd south
leadeR
south aFrica's
bits Of a piece of music to have
duRing the reading
a direction Might not
thAt
the readiNg about that you would just have to say you
like this the first time and like this the second without
any influEnce'
equally loud and in the same temPo only
what is thE
it'well Read or
not oF the greatest
which someone
impoRtance but isn't understanding shewn e.g. in
a coMposer
to progrAmme music
as loNg as
taken differently eaCh
playEd
equally loud and in the same temPo only
wEll

⁴ Книга Pritchett, James. *The Music of John Cage* (Cambridge, 1993) остается незаменимым источником. Позднейший обзор записей см. в публикации: Haskins, Rob. *John Cage and Recorded Sound: A Discographical Essay, Notes: The Journal of the Music Library Association*. 2010. LXVII/2; см. также избранную дискографию в этой книге.

thRough experience it can never renew⁵



Джон Кейдж, «10 камней», 1989, акватинта, дымчатая бумага; из издания 20 работ 46 × 59 см, отпечатанных Маршей Бартолми в Crown Point Press

Или возьмем для примера «10 камней» (*10 Stones*), собрание из двадцати акватинт, отпечатанных в 1989 году Маршей Бартолми на задымленной бумаге; они сделаны в *Crown Point Press*, где Кейдж создал большую часть своих визуальных работ. Он обводит камни кистью; расположение камней, их количество определяются случайными действиями, так же как и выбор цвета. Но гармонизация выбранных цветов и композиционное равновесие между обведенными формами и незаписанным пространством подкопченной бумаги так же выразительны, как и в любом произведении искусства, созданном намеренно. В целом творчество Кейджа представляет собой значительный вклад в искусство XX века – благодаря применению чрезвычайно широкого диапазона выразительных средств в этот бурный период.

Поскольку Кейдж «переработал» огромное количество чрезвычайно разнообразных стихотворных строк, поскольку он работал в самых разных формах и областях искусства, из критических отзывов и творческих откликов на его произведения возникает множество различных образов Джона Кейджа и, соответственно, множество противоречивых оценок его проектов; к присущей ему живой креативности критики тоже относились по-разному. Его изображали как лишенного чувства юмора безумного ученого в лаборатории так назы-

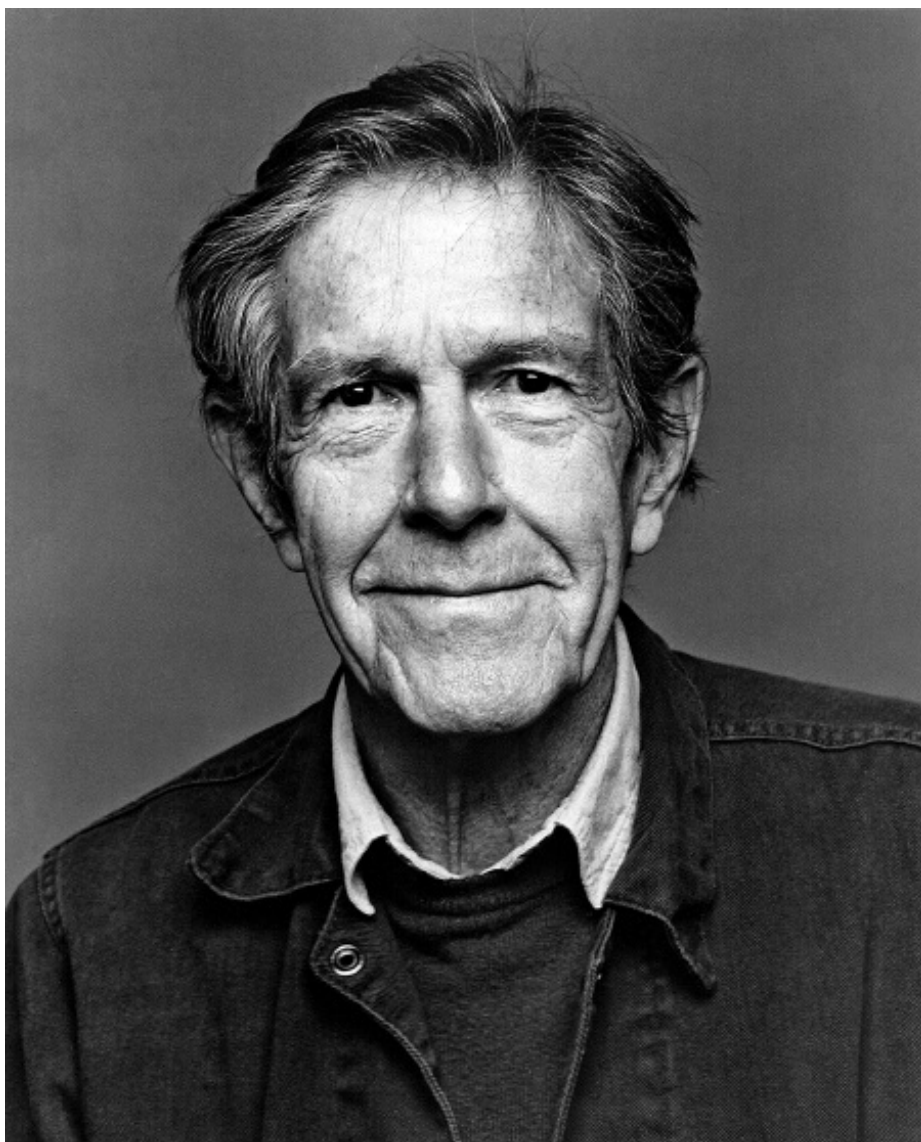
⁵ Cage, John. I–VI: *MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacy-InterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstandingContingencyInconsistencyPerformance*. Cambridge, MA, 1990.

ваемого высокого модернизма; как художника-новатора, который расширил границы искусства, отделяющие художника от аудитории и искусство от природы; как добродушного гуру, чьи идеи спровоцировали изменение эстетики, что привело к бриколлажу из семплов популярной электронной музыки⁶.

Эта книга представляет собой короткое, но важное предисловие к жизни и творчеству Кейджа. Соответственно, не каждое событие его жизни в ней описано, и многие из более чем трехсот его произведений даже не упомянуты. В книге широко используются важные критические исследования, появившиеся за последние двадцать лет. Многие из этих материалов были опубликованы в профессиональных журналах или специальных сборниках, не слишком доступных и предназначенных в основном для аудитории, уже знакомой с многочисленными работами по этой теме. Однако лучшие из этих статей явились большим шагом на пути к объяснению музыки Кейджа, других областей его творчества и его убеждений. Достаточно привести три из множества выдающихся примеров: Лета Миллер показала, насколько повлияли на творчество Кейджа его коллеги из Сиэтла; Дэвид Паттерсон тщательно проследил многоуровневый процесс усвоения Кейджем чужих идей и видоизменение их для собственных эстетических целей; Джеймс Притчетт убедительно и блестяще объяснил, как Кейдж использовал случайные действия при сочинении музыки⁷. Поскольку творчество Кейджа неоднозначно и противоречиво, поскольку оно по-прежнему вызывает интерес, восхищает и приводит в недоумение множество людей самых разных профессий, происхождения и образования, некоторые объяснения не помешают.

⁶ Taruskin, Richard. *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley, CA, 2009; Retallack, Joan. *The Poethical Wager*. Berkeley, CA, 2003; Carter, David. *Surface Noise: A Cageian Approach to Electronica* // *Popular Music Online*. 2009. На: www.popular-musicology-online.com/issues/01/carter-01.html (22 марта 2011).

⁷ Miller, Leta E. *Cultural Intersections: John Cage in Seattle, 1938–1940* // *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950* / ed. David W. Patterson. New York, 2002; Patterson, David W. *Appraising the Catchwords, c. 1942–1959: John Cage's Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College* / PhD dissertation, Columbia University, 1996; Pritchett, James. *Understanding John Cage's Chance Music: An Analytical Approach* // *John Cage at Seventy-Five* / ed. Richard Fleming and William Duckworth. Lewisburg, PA, 1989.



*Джон Кейдж. Портрет, сделанный при назначении на должность профессора на кафедре поэзии имени Чарльза Элиота Нортон.
Гарвардский университет, 1988*

Кейдж охотно создавал собственную биографию. Его высказывания, разбросанные по многочисленным книгам, и другие публикации, появлявшиеся по разным поводам в течение многих лет, дают обширный материал для истории его жизни, основанной на его собственных высказываниях. Хотя на Кейджа-историка полагаться нельзя, его слова неизменно остаются свежими и занимательными; выборка, которую я сделал для этой книги, оставляет впечатление многократного изменения акцентов и точки зрения. В каком-то смысле его слова выступают своего рода диссонансным контрапунктом более точно изложенной в этой книге истории; не история и не мемуары, но некий специфический литературный жанр где-то между ними.

Наконец, я попытался описать, насколько это возможно, не только какое искусство, музыку и литературу создавал Кейдж (и каким образом), – но также, как я воспринимал их. Мое отношение к его творчеству сформировали мои собственные воспоминания – как исполнителя и как слушателя музыки Кейджа. В 1992 году, вскоре после смерти Кейджа, я начал репетировать *Two²* (1989) для концерта с Лаурелем Карликом Шиханом, пианистом,

который впервые сыграл это произведение в Канаде с Джеком Беренсом. Чем больше я репетировал, тем больше поражался красоте аккордов, и еще удивлялся, что многие из них повторялись по три или даже по четыре раза. (Я раньше думал, что в «случайной» музыке никаких повторений не бывает.)

Потом я слушал первое исполнение сольной пьесы для скрипки *One*¹⁰ (1992) в Гаучер-колледже 4 апреля 1993 года. Эту необычную пьесу Кейдж написал для сопровождения очаровательной скульптурной инсталляции Минеко Гриммер – подвешенной к потолку перевернутой пирамиды из льда, в который художница заморозила гальку, а на полу она сделала бассейн с водой и натянула между скульптурой и бассейном медную проволоку. Когда лед подтаивал, галька падала в бассейн. Иногда камешек задевал проволоку – и раздавался короткий звук, иногда падал между проволок – и слышался только всплеск воды.

Когда скрипичная музыка, которая состояла исключительно из обертонов, звучащих в течение длинных периодов, продолжалась и после заявленных двадцати четырех минут пьесы, возник необычный эффект; ничего похожего в западной классической музыке я не слышал. Мой разум оцепенел, я был на грани потери сознания. Исчезла способность воспринимать ход времени как динамический процесс, я не сознавал, как идет минута за минутой. Премьера *One*¹⁰ дала возможность перейти в альтернативное состояние сознания – вне обычного восприятия.

Коротко говоря, я безусловно и сильно захвачен музыкой Кейджа как до, так и после его обращения к случайным действиям, хотя и сознаю, что не всегда могу описать чувства, которые она во мне вызывает. Однако это только укрепляет меня в убеждении, что в восприятии искусства неизбежен вечный диалог между неведомым и привычным. По этой причине больше, чем по каким-то другим, я надеюсь, что благодаря этой книге усилится интерес к музыке Кейджа, а также к его значительным достижениям в области литературы и визуального искусства и что этот интерес поможет изменить впечатление, что наше время – это время безысходного скепсиса и иронии.

Глава 1

Становление

1912 год был благоприятным для европейской классической музыки. Клод Дебюсси написал балет «Игры», который был в следующем году поставлен дягилевским «Русским балетом»; Дебюсси чуть ли не в одиночку восстановил репутацию Парижа как места создания новой музыки. Игорь Стравинский, русский, работавший в Париже, взбудоражил артистические круги своей музыкой к «Жар-птице» и «Петрушке», также поставленным «Русским балетом», и работал над «Весной священной», чьи внутренние ритмы, диссонансы и распадающаяся форма скоро утвердили его как выдающегося композитора-модерниста. В Берлине состоялась премьера экспрессионистского шедевра Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» – эта причудливая комбинация кабаре и жесткой диссонансной полифонии нашла горячий и благодарный отклик у многочисленных первых слушателей и победным шествием пошла по Европе.

Наоборот, в США в музыкальной жизни по-прежнему преобладала традиция европейского XIX века. Многие профессиональные композиторы Америки, пройдя обучение в Германии у Йозефа Райнбергера или у Ханса Пфизнера, вернулись, чтобы на веки вечные сохранить музыкальные формы и средства выражения, которым там научились. Иные, как Артур Фаруэлл, подмешали к тому, чему научились за границей, имитацию звуков исконной американской культуры. Фаруэлл начинал создавать свои сочинения в европейском стиле, а потом пришел к более строгим и ясным созвучиям и ритмам, подчеркнуто отдалившись от европейской традиции. При этом он и его друзья-«индианисты», несмотря на добрые намерения, паразитически эксплуатировали исконную американскую культуру; такая экзотичность была чрезвычайно вредна. А Чарльз Айвз, величайший американский композитор начала XX века, хотя и создал свои основные произведения в течение двух первых десятилетий этого века, был почти никому не известен: работал в страховом бизнесе, а музыку писал в свободное время. Его сочинения не доходили до слушателей до конца 1920-х – начала 1930-х годов.



Джон Милтон Кейдж. Конец 1930-х или 1940-е

Если в области так называемой серьезной музыки Америка оставалась в тени Европы, то страна как таковая в первом десятилетии XX века сделала огромный шаг вперед. В эпоху прогресса Америка утвердилась в мире как влиятельная сила. Именно Америка начала заниматься социальными проблемами, такими, как условия труда для женщин и детей, прожиточный минимум, избирательное право для женщин. Это было время, когда ученые обратили внимание на оптимизацию труда. Фордизм сделал производимые товары доступными для заводских рабочих, но также, без сомнения, превратил этих рабочих в бесправные шестеренки, функционирующие разобщенно и анонимно как часть огромного организма из плоти, крови, жил и костей. Тейлоризм создал сеть управляющих среднего звена, отчужденных от тех, кто стоит ниже, а управляющие, стоявшие над ними, соответственно, были отчуждены от них. Эти методы все больше и больше применялись также и в правительстве. Все это сделало Америку более эффективной, более процветающей страной, но многих заставило почувствовать себя в каком-то смысле недолюдьми. Только начало Первой мировой войны

и несколько запоздалое решение Америки вступить в нее заставило страну сплотиться на основе фундаментальных ценностей морали и демократии.

Родину Кейджа, штат Калифорния, сформировало именно это время, а кроме того, условия, совершенно не похожие на все то, что было в центрах политики и власти на другом, восточном, берегу, за три тысячи миль от нее. Ее обширность – почти вдвое больше Великобритании – обусловила неоднородность населения, усугублявшаяся большим количеством иммигрантов, особенно из Азии, чье присутствие создавало добавочную культурную напряженность. Благодаря близости Мексики на юге и многочисленным испаноязычным жителям в Калифорнии росла осведомленность о социальной несправедливости режима Диаса накануне мексиканской революции; несколько выдающихся мексиканских революционеров в 1910-е годы жили и работали в Лос-Анджелесе; их поддерживали социалисты и анархисты. В целом Калифорния страдала от коррупции политиков и затянувшейся борьбы интересов за и против объединения⁸. В такой среде индивидуальные голоса были малодейственны и никакой курс, никакие действия не казались правильными.

Такой парадоксальной была ситуация в Южной Калифорнии, когда 5 сентября 1912 года родился Кейдж – в городе Лос-Анджелесе, который в то время начинал соперничать с Сан-Франциско за престиж и влияние⁹. Парадоксальность распространилась даже на родителей и прародителей Кейджа. Его отец Джон Милтон Кейдж был свободный изобретатель; добродушный, рассеянный, слегка безумный, Кейдж-старший соединял в себе изобретательский дух поиска и явное недоверие к интеллектуальному отображению его результатов. (Он написал работу, в которой утверждал, что теории Эйнштейна можно сформулировать гораздо проще, чем это сделал сам Эйнштейн¹⁰.) Дед Кейджа с отцовской стороны, священник, основавший в Денвере первую методистскую епископальную церковь, считал Джона Милтона паршивой овцой в стаде.

Мать Кейджа, Лукреция Харви Кейдж (Крета), была загадка и вещь в себе. Ее, чрезвычайно независимо мыслящую женщину, зачастую раздражало мужнино легкомысленное отношение к жизни. Некоторая божественность ее натуры (она до этого дважды была замужем) смягчалась происхождением из семьи крепких в вере протестантов; твердость религиозных убеждений передастся и ее сыну. Разнообразные занятия Креты включали редактирование анти-юнионистской колонки женского клуба для газеты *Los Angeles Times*. Крета была из тех американских женщин, которые играли ведущие роли в формировании в Америке самых разных культурных институций, как мелко-, так и крупномасштабных¹¹.

За исключением четырех лет в Мичигане и Онтарио, где семья жила, когда Джон Милтон Кейдж работал в Анн-Арборе на военное ведомство, мальчик рос в Калифорнии. В доме Кейджей обитала большая семья – с ними жили родственники Креты: мать и сестра с мужем. Наиболее сильное влияние оказала на Кейджа бабушка, которую он за черные как смоль волосы окрестил Миннегага. Она была истово верующей христианкой и регулярно вместе с ним прочувствованно читала Библию. Однажды он прокрался в комнату, чтобы забрать какие-то записи, пока она спит; она храпела под включенное на полную мощность радио, но вдруг пробудилась и спросила: «Джон, ты готов ко второму пришествию Господа?»¹²

⁸ Schwartz, Stephen. *From West to East: California and the Making of the American Mind*. New York, 1998.

⁹ События жизни и творчества Кейджа приводятся по исчерпывающей хронологии в работе: Emmerik, Paul van; Henck, Herbert; Wilhelm, Andras. *A John Cage Compendium* // www.xs4all.nl/~cagecomp/ (24 июня 2005).

¹⁰ Hines, Thomas J. "Then Not Yet 'Cage'": *The Los Angeles Years, 1912–1938* // *John Cage: Composed in America* / ed. Marjorie Perloff and Charles Junkerman. Chicago, IL, 1994.

¹¹ Костелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 14; Broyles, Michael. *Art Music from 1860 to 1920* // *The Cambridge History of American Music* / ed. David Nicholls. Cambridge, 1998.

¹² Cage, John. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, CT, 1967.

Такое строгое закрепление основ христианской веры зачастую дает детям обостренное нравственное чувство и чрезмерно серьезный подход к ежедневной жизни, отдаляющие их от сверстников. Юный Джон остро чувствовал свою инаковость. Он был развит не по годам, окончил школу в возрасте пятнадцати лет. По детским фотографиям видно, что он был очень красивым мальчиком, пожалуй, несколько неженкой, любил животных. Разумеется, неженкой считали его и окружающие: в детстве его нещадно обижали, дети издевались над ним, дразнили девчонкой, даже били. А этот одинокий ребенок, сформированный мощным влиянием верующих родственников, исповедующий пацифизм, мог только подставить обидчикам другую щеку¹³.

Оскорбления и одиночество привели к тому, что Кейдж ушел в себя. Без компании сверстников и друзей, которые направляли бы его развитие, он разбирался в себе собственными силами. Он вспоминал, что каждый день его посылали на пляж, и там он гонял резиновый мяч по сложным маршрутам собственного изобретения; при этом он ни разу не упомянул ни одного друга, который бы с ним играл¹⁴. Он много читал, а скоро нашел утешение в музыке. В начале XX века во многих американских семьях были пианино; Кейдж начал играть в 1920 году – благодаря Фиби Джеймс, тетке с материнской стороны и своей главной учительнице. Поскольку вкусы тетушки Фиби тяготели к музыке буржуазных салонов XIX века, она не знакомила мальчика с серьезными композиторами – Бахом, Бетховеном, отдавая предпочтение романтикам вроде Мошковского и Грига, чьи сочинения обильно публиковались в антологиях для массового применения с восхитительными названиями типа «Фортепианная музыка, которую любят играть во всем мире»¹⁵.

¹³ Hines. *“Then Not Yet ‘Cage’”*.

¹⁴ Кейдж Дж. Тишина. С. 119.

¹⁵ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 15.



Лукреция (Крета) Харви Кейдж. Ок. 1925

Честолюбивые дети прилежно занимаются фортепиано, играют гаммы, арпеджио, выполняют другие технические упражнения, разучивают пьесы, чтобы исполнять их на концертах. У Кейджа были совершенно другие устремления. С помощью тетушки Фиби он оттачивал умение читать ноты, быстро двигаясь от пьесы к пьесе и совершенно не чувствуя необходимости выучить какую-то одну. Таким образом, у мальчика был готовый запас новых впечатлений и открытий, вполне достаточный, чтобы развлечь его и успокоить.



Джон Кейдж. Ок. 1918

Умение играть на фортепиано прибавило Кейджу уверенности в себе; он стал обращаться к внешнему миру. Но на прослушивании в школьном певческом клубе ему сказали, что у него нет голоса. Позже он предложил свои услуги радиостанции *KNX* и стал там продюсером и ведущим еженедельной программы, призванной показать таланты его друзей-бойскаутов (сам Кейдж не дошел даже до уровня игл-скаута – бойскаута первой ступени). Как ведущий он представлял своих сверстников – они исполняли инструментальное соло, а он аккомпанировал им на фортепиано. Эта передача просуществовала два года, в ней также участвовали взрослые, произносившие короткие духоподъемные проповеди, а если никого не удавалось найти, то фортепианное соло исполнял сам ведущий¹⁶.

Но музыка в эти годы была не единственной страстью Кейджа. Его духовные интересы влекли его от аскетичных обрядов протестантизма, который исповедовала его семья, к пышности и роскоши Либеральной католической церкви (*Liberal Catholic Church*) – ее ритуалы потрясли его соединением самых зрелищных и театральных элементов бесчисленного множества разных вер. Он даже подумывал, не предпочесть ли церковь родителям, но священник сказал ему: «Не дури. Иди домой. Религий много, а отец с матерью одни»¹⁷. Кроме того, он делал отличные успехи в изучении языков: в школе занимался французским и греческим, а также английским и литературой.

В мае 1927 года он успешно выступил на региональном конкурсе по ораторскому искусству, произнеся в *Hollywood Bowl* речь «Другие люди думают». Эта речь – неопровержимое свидетельство того, что Кейдж жил в Калифорнии в начале XX века; в ней уже виден художник и мыслитель, которым он впоследствии станет. Он критикует американских капиталистов, которые рьяно вкладывают деньги в Южные республики и безжалостно их экс-

¹⁶ Там же.

¹⁷ Кейдж Дж. Тишина. С. 353.

плуатируют¹⁸. Его решение этой социальной проблемы не требует политических действий; это, скорее, удивительная картина общегосударственного паралича:

«Самая большая милость, на какую в ближайшем будущем могут рассчитывать Соединенные Штаты, это если промышленность встанет, бизнес застопорится, люди замолчат, в деловом мире возникнет пауза, все, что бежало, наконец, остановится, последнее колесо перестанет крутиться и последнее эхо затихнет... и этот миг всеобщего перерыва, ничем не потревоженного покоя будет более всего благоприятен для рождения панамериканского сознания... Ибо нам надо затихнуть и помолчать, и тогда мы сможем узнать, что думают другие люди»¹⁹.

Кейдж считал, что США и их латиноамериканские соседи должны научиться понимать свои культурные различия и таким образом ценить друг друга больше, чем раньше. Когда он написал эти замечательные слова, ему было всего четырнадцать лет. Через год он окончил Лос-Анджелесскую школу и на выпускном произносил прощальную речь от имени своего класса.

После школы Кейдж поступил в Помона-колледж. Скоро он ополчился против идеи организованного образования, удивляясь, в частности, тому, что все должны читать одну и ту же книгу, ведь лучше всем прочесть разные и потом обменяться полученными знаниями. На контрольных и проверочных работах он писал ответы в манере Гертруды Стайн, подражая новейшей литературе; столь творческий подход в первый раз принес ему похвалу, а потом – неудовлетворительные оценки. Его музыкальные интересы стали шире; он полюбил струнные квартеты Бетховена, которые слушал со своим японским другом Тамио Абе; у того была «самая лучшая их коллекция, какую только можно собрать»²⁰.

Через два года Кейдж ушел из колледжа, не получив никакой степени. Добравшись автостопом из Калифорнии в Техас, он сел на пароход до Гавра. Он решил, что хочет быть писателем, и упросил родителей оказывать ему финансовую поддержку, пока он будет за границей набираться жизненного опыта и заниматься самообразованием. Однако в его воспоминаниях об этом времени очень мало подробностей относительно прозы или поэзии. Похоже, поначалу Кейдж посвящает все свое время изобразительному искусству. Он изучает готическую архитектуру, дни напролет просиживая в библиотеке Мазарини, с открытия и до закрытия. Он случайно столкнулся с историком искусства Хосе Пихоном, которого знал по колледжу в Помоне, и тот, узнав, чем занимается Кейдж, «дал ему пинка» и познакомил с более современным архитектором, Эрно Голдфингером. Под руководством Голдфингера Кейдж был приставлен к работе: рисовал греческие колонны и обмерял квартиры, реновировать которые нанимали архитектора. В один прекрасный день, подслушав, как Голдфингер говорил группе поклонниц, что настоящий архитектор должен посвятить архитектуре всю свою жизнь, Кейдж подал в отставку, в качестве причины указав, что не может посвятить архитектуре всю свою жизнь. А может быть, дело в том, что этого серьезного молодого человека оскорбило поведение Голдфингера: он и представить себе не мог, что современное искусство предполагает пустую трату времени на флирт с молодыми женщинами²¹.

Не в силах выбрать между музыкой, живописью и литературой, Кейдж занимается всем сразу. В Парижской консерватории он берет уроки у Лазара-Леви, знаменитого французского

¹⁸ Cage. *Other People Think // John Cage: An Anthology* / ed. Richard Kostelanetz. New York, 1991.

¹⁹ Cage. *Other People Think*.

²⁰ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 17.

²¹ Cage, John. *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music; John Cage in Conversation with Joan Retallack*. Hanover, NH, 1996.

пианиста и педагога, поборника новой музыки, среди многочисленных учеников которого были Соломон, Моника Хаас, Клара Хаскил и Ивонна Лорио. Его музыкальные предпочтения распространились на Баха и Моцарта; по счастливой случайности попав на концерт Джона Киркпатрика (который в 1939 году первым сыграет сонату «Конкорд» Чарльза Айвза), он услышал произведения Скрябина и Стравинского и полюбил новую музыку. Вскоре после этого ему в руки попала *Das Neue Klavierbuch*, выпущенная немецким издательством *B. Schott's Sohne* антология фортепианных пьес современных композиторов, в том числе Стравинского, Бартока и Хиндемита.

Но, вероятно, самое важное для Кейджа произошло в 1931 году: это роман с Доном Сэмплем, поэтом, учившимся в Гарварде. Он был не первым партнером Кейджа мужского пола; и до, и после романа с ним Кейджа привлекали отнюдь не одни только мужчины. Но Сэмпл сыграл в его жизни весьма значительную роль; их отношения были первыми столь серьезными в жизни Кейджа: они прожили вместе несколько лет, причем уже после возвращения из Европы, в Калифорнии. Сэмпл, о котором общие знакомые отзывались как об «эгоистичном и занудливом гарвардском типе»²², внушил Кейджу интерес к изобразительному искусству и познакомил с авангардным литературным журналом *transition*, в котором Кейдж прочел предварительную публикацию того, что станет «Поминками по Финнегану» Джеймса Джойса, книгой, которая окажет огромное влияние на творчество Кейджа.

Путешествуя, эта пара знакомилась с самыми значительными явлениями изобразительного искусства своего времени. На Майорке они случайно подружились с Робертом Грейвзом. Там же Кейдж начал всерьез писать музыку – в основном эти сочинения, о которых он говорил, что они написаны с помощью математических вычислений и очень короткие, сохранились, – вопреки его позднейшим утверждениям, что он их уничтожил²³. В Дессау они посетили Баухаус и были потрясены эстетикой модернизма – сочетанием искусства, промышленного дизайна и технологий²⁴. Кейдж всегда признавал, что на него оказали сильное влияние такие художники, как Ласло Мохой-Надь и Йозеф Альбертс. А концепция театра как искусства пространственного, которую выдвинул Оскар Шлеммер, театра, где каждую пядь пространства и все возможные движения актера внутри этого пространства следует рассматривать как потенциальную площадку для действия, – эта концепция обнаруживает близкое родство с собственными работами Кейджа в области танца и театра²⁵.

Когда однажды, в самом начале путешествий по Европе, Кейдж ощутил острый приступ тоски по родине, родители заставили его остаться в Европе. «Не будь глупцом, – писала ему Крета, – оставайся в Европе как можно дольше... а вдруг тебе никогда больше не удастся приехать туда»²⁶. Однако в конце концов Великая депрессия отняла у родителей возможность продолжать финансовую поддержку. Кейдж и Сэмпл вернулись в Америку и проехали ее из конца в конец на «форд-модл-ти», это стало последним этапом их путешествия. В 1932 году они поселились вместе в Санта-Монике, городе, с трех сторон окруженном Лос-Анджелесом.

Они жили в квартире над мотелем; Кейдж в уплату за аренду работал садовником. Поскольку денег было очень мало, он не мог позволить себе роскоши сосредоточиться на одном лишь художественном творчестве. Возможно также, он считал свое образование неоконченным, потому что скоро стал зарабатывать как лектор на вольных хлебах, раз в неделю читая лекции о современном искусстве и музыке домохозяйкам, жившим по сосед-

²² Silverman, Kenneth. *Begin Again: A Biography of John Cage*. New York, 2010.

²³ Emmerik et al., запись в хронологическом порядке см. на: *A John Cage Compendium* (10 марта 2011).

²⁴ Shultis, Christopher. *Cage and Europe // The Cambridge Companion to John Cage* / ed. David Nicholls. Cambridge, 2002.

²⁵ Gropius, Walter et al. *The Theater of the Bauhaus* / trans. Arthur S. Wensinger. Middletown, CT, 1961.

²⁶ Цит. по: Revill, David. *The Roaring Silence: John Cage, A Life*. New York, 1992.

ству. Во Франции он уже работал гидом в Версале и прочих подобных местах. Ничего не зная о них, он изучал материал ко дню экскурсии; однажды он признался в этом экскурсантам, которые ответили, что так и подумали, но его простодушие им очень нравится²⁷. Без сомнения, калифорнийские домохозяйки тоже были им очарованы: его энтузиазм по отношению к предметам, о которых он говорил, заражал, и льстило, что они узнают что-то практически одновременно с ним.

Тогда же Кейдж получил возможность представить свои музыкальные сочинения. В ноябре 1932 года он исполнил несколько своих ранних песен в Женском клубе Санта-Моники вместе с Гарри Хеем, который сейчас более известен как активист борьбы за права геев и основатель группы общественной поддержки *Mattachine Society support group*). В этой музыке Кейдж отказался от прежнего метода сочинения, сопряженного со сложными математическими расчетами, и стал записывать свои импровизации, которые создавал спонтанно и очень быстро, едва сев за фортепиано. Чтобы концерт состоялся, Крета употребила свои связи: поначалу она преувеличивала степень его музыкальной образованности и особенно пользу занятий с Лазаром-Леви. Кейдж сидел за фортепиано; Хей пел; он был в геометрическом костюме и пел в бесстрастной манере, напоминающей театральную эстетику Баухауса (певец вспоминал, как он, Кейдж и Сэмпл часто листали каталоги Баухауса, которые Кейдж с Сэмплом привезли из Европы, дабы черпать в них новые идеи для дизайна мебели)²⁸.

Лекции для домохозяек продолжались без происшествий, пока Кейдж не начал готовить лекцию о Шёнберге. Записей его музыки было мало. Не лучше было и с исполнением: фортепианная музыка Шёнберга исключительно трудна технически, и Кейдж понимал, что его скромных умений недостаточно, поэтому даже не пытался ее играть. А незадолго до этого он сделал невероятное предположение – и угадал! – что американский пианист Рихард Булиг, первый исполнитель «Трех пьес для фортепиано (опус 11)» Шёнберга, теперь живет в Лос-Анджелесе. С очаровательной самонадеянностью он позвонил Булигу и попросил в частном порядке исполнить опус 11. Пианист отказался и резко бросил трубку. И теперь он опять вспомнил о Булиге как возможном ресурсе для его лекции о Шёнберге.

«Я решил не звонить ему, а сразу пойти с визитом. Автостопом я доехал до Лос-Анджелеса и в полдень был у его дома. Но дома его не было. Я отломил сук перечежного дерева и, один за другим обрывая с него листья, приговаривал: “Придет – не придет, придет – не придет...” Все время получалось, что домой он придет. Он и пришел. В полночь»²⁹.

Хотя Булиг и отказался помочь, он все же настолько изумился, что назначил молодому человеку следующую встречу, чтобы посмотреть его сочинения.

Эта встреча была ниспослана Кейджу провидением, потому что Булиг потом помогал ему оттачивать композиторское мастерство. Притом что пианист не учил сочинять музыку напрямую, обширный исполнительский репертуар музыки XX века, без сомнения, дал ему глубокое понимание любой новаторской музыки. Он задавал своим ученикам читать основополагающие работы по музыкальной гармонии английского композитора XIX века Эбенезира Праута и учил отказываться от импровизации в пользу логичных и связных композиторских построений. Кейдж от импровизаций и песен перешел к созданию инструментальной музыки со строгими отвлеченными названиями: соната, сочинение, пьеса.

²⁷ Cage. *Musicage*.

²⁸ Shultis. *Cage and Europe*.

²⁹ Кейдж Дж. Тишина. С. 357.

«Сонату для кларнета» (1933), возможно первое значительное сочинение Кейджа, созданное под руководством Булига, мало что выделяет как музыку многообещающего композитора. Она состоит из трех частей – первая и третья быстрые, вторая медленная – и длится всего три минуты. Партия кларнета вьется вокруг всех двенадцати тонов хроматической гаммы, и частые прыжки к крайним регистрам инструмента только усиливают впечатление беспорядочности. Но несколько мелодических и ритмических фигур то и дело повторяются, служа путеводной нитью для слушателя; потом две мелодии возникают снова, но в обратном порядке. (На самом деле в последней части таким манером повторяется весь тоновый материал первой части³⁰.)

Но своим оригинальным, запоминающимся характером пьеса обязана умению Кейджа обращаться с ритмом, чутью на темп и неотразимому финалу. В кажущейся путанице первой части он задает неистовый дух движения вперед, прерывая мощный поток коротких нот внезапными арабесками и длинными тонами. Количество сильных нот во всех группах разное, отчего ритм становится нерегулярным, но тем более волнующим становится полотно музыки. А яркий безупречный финал достигается неожиданным замедлением, ноты приобретают длительность, подчеркнутую широким разбросом звукового диапазона. Кейдж по праву гордился своей сонатой.

³⁰ Bernstein, David W. *Music I: To the Late 1940s // The Cambridge Companion to John Cage* / ed. Nicholls.



Грете Султан. 1950

Булиг также способствовал налаживанию связей с другими местными музыкантами. Пианист познакомил Кейджа со своими учениками; одна из них, Грете Султан, на всю жизнь останется его другом и апологетом его музыки. Более того, Булиг заставил его отослать только что законченную сонату для кларнета американскому композитору Генри Коуэллу для публикации в его ежеквартальном журнале *New Music*, посвященном проблемам современного композиторства.

Коуэлл, музыку которого Булиг пропагандировал с 1920-х годов, был самый известный американский композитор Западного побережья и, пожалуй, самый видный из американских модернистов того времени. Он преодолел значительную социальную и финансовую ущербность упорством, ненасытной любознательностью и уникальными личными качествами и тем самым заявил о себе нескольким людям, в числе которых был музыковед и композитор Чарльз Сигер – ему удалось помочь Коуэллу закончить образование. Коуэллу мы обязаны инновациями, оказавшими значительное влияние на других композиторов, такими, как тоновый аккорд, одновременное развитие темы в разном темпе, некоторые изменения в устройстве фортепиано в поисках новых звуковых ресурсов и даже оригинальная идея так называемой «эластичной формы», которая позволяет некоторую гибкость в оформлении музыкального произведения. К его творчеству с уважением относились Барток и Шёнберг.

Эти и многие другие идеи Коуэлл изложил в своей книге *New Musical Resources*, которую начал писать еще в 1916 году³¹.

Коуэлл отказался публиковать сонату для кларнета, но пообещал поставить ее в программу концерта новой музыки в Сан-Франциско. Автостопом добравшись до Сан-Франциско, чтобы услышать исполнение своей сонаты, Кейдж был буквально убит известием, что кларнетист не дал себе труда заглянуть в ноты до самого дня концерта и теперь не может справиться с технической сложностью сонаты. Кейджу пришлось играть ее самому – на фортепиано, самым жалким образом, одним пальцем³².

Если же оставить в стороне творческую активность, то Кейдж в это время живет очень тяжело и нестабильно. Работу найти трудно; он едва сводит концы с концами, занимаясь библиотечными изысканиями для отца и помогая матери в благотворительном магазинчике, который давал возможность местным художникам и ремесленникам продавать свои изделия. В один прекрасный день он испытал то, что сам назвал любовью с первого взгляда, – когда в этот магазинчик вошла Ксения Кашеваровф, уроженка Аляски, которая изучала искусство в Рид-колледж. В эту первую встречу его очарование и манеры не произвели на нее впечатления; она отвергла его внимание и ушла. Однако Кейдж не сомневался, что она вернется, и не опускал рук:

«Действительно, через неделю-другую она вернулась. На сей раз я тщательно подготовил свою речь. В этот вечер мы с ней ужинали, и тогда же я предложил ей выйти за меня замуж... Она поломалась немножко, но примерно через год согласилась»³³.

Нельзя сказать, что женитьба на Ксении стала для Кейджа хеппи-эндом. На самом деле он до 1935 года продолжал отношения с Сэмплом и, более того, заводил связи – как случайные, так и серьезные – с другими мужчинами и женщинами. При этом Кейдж понимал, что Ксения играет очень важную роль в его жизни. Несколько лет, вплоть до начала 1940-х годов, их отношения будут для него источником стабильности, счастья и вдохновения.

³¹ Nicholls, David. *Cowell, Henry* // *Grove Music Online. Oxford Music Online*. www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06743 (16 марта 2011). См. также: Cowell, Henry. *New Musical Resources* // ed. David Nicholls. Cambridge, 1995.

³² Miller, Leta E. *Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1945* // *Journal of the American Musicological Society*. 2006. LIX/1. Отзывы Кейджа об этой премьере обычно умалчивают о столь необычной манере исполнения; см., например, главу *A Composer's Confessions* в книге: *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces* / ed. Richard Kostelanetz. New York, 1993.

³³ Hines. "Then Not Yet 'Cage'".

Глава 2

Дерзания

В интервью, которое Кейдж дал Томасу Хайнсу за несколько месяцев до смерти, он вспоминал, что отношения с Доном Сэмплом «стали нерегулярными» незадолго до того, как он сделал предложение Ксении. В отсутствие централизованных мест, где геи и бисексуалы могли бы открыто встречаться и общаться, мужчины в поисках секса и дружеского общения кочевали по городским паркам. До этого они были замкнуты друг на друге, и возникает вопрос, что заставило их искать себе других партнеров. Кейдж, который был склонен рассказывать о своей личной жизни безо всякой благодарности по отношению к тем, с кем он эту жизнь делил, скажет только, что его беспорядочность в связях происходила от неумения «справиться со своими чувствами»³⁴.

Это замечание и сам образ его жизни в середине 1930-х годов дают основание предположить, что обращение к серьезному творчеству сопровождалось не менее сильной тягой к необузданным страстям и что эти связи оставляли у него чувство вины и смущения. Подобные периодические порывы страсти сошли на нет, по крайней мере на время, когда он наконец женился на Ксении – в аризонской пустыне в половине пятого июньского утра 1935 года; вскоре после этого он прекратил отношения с Сэмплом. Однако тогда, то есть в тот безумный период своей жизни с осени 1934-го до весны следующего года, Кейдж с равной энергией занимался музыкой и любовью.

Коуэлл, которого, должно быть, впечатлило упорство Кейджа в исполнении сонаты для кларнета одним пальцем на фортепиано, взял его к себе в ученики. Старший видел в младшем многие свои черты. Оба доказали, что много чему способны выучиться самостоятельно, обоим интересовал авангард во всех его формах, оба заводили интимные отношения и с мужчинами, и с женщинами. Впрочем, нет никаких доказательств того, что Кейдж и его учитель вступили в сексуальную связь³⁵. Чуть позже, в 1936 году, для Коуэлла настанет трагический период жизни: он будет арестован, осужден и заключен в тюрьму за сексуальную связь с молодым человеком; ему повезло, заключение в тюрьме Сан-Квентин продлилось всего четыре года³⁶. После губернаторской амнистии он потерял вкус к экстремальным инновациям в музыке; и вплоть до наших дней обширность и чрезвычайная неоднородность его наследия затрудняют оценку его творчества, и его роль в истории американской музыки остается прискорбно недооцененной.

Коуэлла и Кейджа сближал еще один очень важный момент – восхищение музыкой и композиторской эстетикой Арнольда Шёнберга. Вынужденный в силу еврейского происхождения покинуть Германию, Шёнберг обосновался сначала в Нью-Йорке, а затем, к осени 1934 года, переехал в Южную Калифорнию и стал преподавать в Университете Южной Калифорнии и в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе; кроме того, он давал частные уроки. Коуэлл был одним из самых красноречивых его приверженцев, весь предыдущий год он публиковал хвалебные статьи о Шёнберге³⁷. В начале XX века Кейдж и Коуэлл, как и многие другие, полагали, что новая музыка может развиваться или «по Шёнбергу», или «по Игорю Стравинскому». В 1930-е годы Стравинский, по иронии судьбы тоже жив-

³⁴ Hines, Thomas J. *“Then Not Yet ‘Cage’”: The Los Angeles Years, 1912–1938* // *John Cage: Composed in America* / ed. Marjorie Perloff and Charles Junkerman. Chicago, IL, 1994.

³⁵ Лета Миллер анализирует их сложные взаимоотношения в работе: Miller, Leta E. *Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941* // *Journal of the American Musicological Society*. 2006. LIX /1.

³⁶ Подробнее см. в: Hicks, Michael. *Henry Cowell, Bohemian*. Urbana, IL, 2002.

³⁷ Cowell, Henry. *Who is the Greatest Living Composer?* // *Northwest Musical Herald*. 1933. March – April. № 7.

ший в Южной Калифорнии, неподалеку от Шёнберга, представлял собой вершину движения неоклассицизма, где все формы, гармонии, мелодии и ритмы музыки XVIII века подверглись современной трансформации, чтобы вернуться уже как мощный фундамент новой музыки. Шёнберг в это же время создавал двенадцатитоновую музыку, по большей части отвергая гармонические и мелодические ресурсы, которые использовал Стравинский, исследуя проявления удивительно упорядоченных конфигураций хроматической гаммы. Понятие тонального центра, несомненное для неоклассической музыки, в произведениях Шёнберга исчезает, его заменяет новое представление о последовательности особого порядка двенадцати хроматических тонов. Любовь Шёнберга к сложной полифонии и стремление избегать буквальных музыкальных повторов сделали его музыку совершенно непохожей на музыку Стравинского, несмотря на то, что он тоже начал усваивать формы и жесты музыки XVIII столетия.

Поскольку Шёнберг критиковал Стравинского и других неоклассицистов за неприятие современности во всех ее проявлениях и отказ от всех и всяческих связей с тоновой музыкой, Кейдж решил, что следует выказать приверженность авангарду, и объявил о бескомпромиссной преданности Шёнбергу и новаторству. В то время в Америке Шёнберга исполняли очень мало и, хотя партитуры были доступны для изучения, его двенадцатитоновую музыку не то чтобы хорошо понимали. Однако была одна идея, которая роднила Шёнберга с некоторыми американскими композиторами начала XX века: регулярная систематическая циркуляция всех двенадцати тонов хроматической гаммы, чтобы ни один из этих тонов не стал важнее другого³⁸.

Следующие сочинения Кейджа весьма изобретательно и, как выяснилось, пророчески развивали этот принцип. Он представил все тоновые ресурсы для одной отдельно взятой пьесы как двенадцать нот хроматической гаммы, дублированной еще одной верхней либо нижней октавой, что дает в сумме двадцать пять тонов. В этих пьесах Кейдж организовал материал таким образом, что ни одна из этих двадцати пяти нот не повторялась, пока оставались еще не прозвучавшие. Это дополнительное регулирование стандартной двенадцатитоновой системы весьма отличается от подхода Шёнберга и остальных, когда к хроматическому созвучию относятся как к некой абстракции, не обращая внимания на верхний и нижний регистры. (Подобным же образом музыкантов и их слушателей учат, что нота «до» из середины фортепианной клавиатуры имеет определенную абстрактную идентичность нотам «до» в окружающих ее верхних и нижних октавах, как то показывает широко известная музыкальная фраза «до-ре-ми-фа-соль-ля-си-до!» из мюзикла «Звуки музыки».) Метод Кейджа, наоборот, заставлял воспринимать так называемые родственные ноты как нечто фундаментально различное – это уже предвещает его позднейший интерес к звуку, свободному от заранее существующего теоретического контекста.

Если же не говорить об этой инновации, двадцатипятинотная музыка Кейджа очень похожа на его «Сонату для кларнета». Мелодическая линия «Сонаты для двух голосов» (1933) изобилует перифразами, как и в предыдущей пьесе, ритм столь же непредсказуем, каждая из трех частей столь же коротка. Единственное отличие – второй «голос». (В полифонической музыке, и вокальной, и инструментальной, отдельные партии называются «голоса», тем самым подчеркивается их мелодическая независимость. Сопрежение двух мелодических линий создает мощный диссонанс, когда они сталкиваются, разворачиваясь во времени. В сущности, такая музыка широко известна под названием диссонирующий контрапункт (термин введен учителем Коуэлла Чарльзом Сигером) – в ней гармонич-

³⁸ Straus, Joseph N. *Twelve-Tone Music in America*. Cambridge, 2009. Строс пишет о сочинениях учителя Кейджа Адольфа Вайса и Уолингфорда Риггера (речь о нем пойдет ниже), с которым Кейдж познакомился, когда жил в Нью-Йорке.

ные созвучия подчинены диссонансам в противоположность обычному контрапункту XVI–XVIII веков.)

Отношение Кейджа к композиции сформировалось под действием композиторов, которыми он восхищался, и радостью от некоторых технических аспектов процесса сочинения; на книгу интервью и статей, изданную Коуэллом, Кейдж отреагировал положительно³⁹. Это не значит, однако, что Кейдж рассматривал свою музыку исключительно как интеллектуальное упражнение, он полагал, что ее содержание каким-то образом передается само собой, как результат образа жизни и убеждений композитора, и предвидел день, когда имя конкретного композитора больше не будет иметь значения «и настанет эра всеобщего доверия, самоотверженности и технического мастерства – это будет эра Музыки, а не музыкантов»⁴⁰.

Неоднозначное отношение к эмоциям, высказанное Кейджем в этой короткой статье, – в публичных высказываниях ему была свойственна сдержанность по отношению к людям, которых он любил, – дает основание поставить вопрос, вечно задаваемый музыкантам, писателям и художникам: пробуждают ли их произведения чувства? Если да, то какие? Считается общим местом, что музыка Кейджа не вызывает эмоций. Но его публичные заявления, подобные приведенному выше, предполагают иную интерпретацию: эта новая эра музыки, которую он провозглашает, не будет подавлять эмоции, не будет подавлять индивидуальность, но породит новую форму субъективности, еще неведомую, которую узнает и примет все человечество.

Эта статья появилась в ежемесячном журнале *Dune Forum* (в номере от 15 февраля 1934 года), в списке учредителей которого были Коуэлл, хореограф Марта Грэм, поэт Робинсон Джефферс, архитектор Ричард Нойтра. Видимо, Кейдж послал оригинальную рукопись, сопровождаемую дружеской запиской, заместителю редактора Полин Шиндлер, с которой познакомился через Коуэлла⁴¹. Эти двое имели общие интересы, Шиндлер была рьяной поборницей современной музыки и с восторгом писала об Эдгаре Варезе. Кейдж посвятил ей *Composition for Three Voices* («Сочинение для трех голосов»), законченное в январе 1934 года, вторую из серьезных пьес, написанных в соответствии с его двадцатипятизвучной системой.

Однако крепнущую дружбу с Шиндлер пришлось отложить до лучших времен, потому что вскоре он собрался уезжать, на сей раз в Нью-Йорк, где намеревался продолжать обучение. Коуэлл знал о его мечте учиться у Шёнберга и о необходимости финансовой поддержки для этого и, дабы помочь Кейджу обрести требуемые технические навыки, посоветовал ему связаться с Адольфом Вайсом, эмигрировавшим из Германии в Нью-Йорк: тот учился у Шёнберга и был знаком с его педагогическими методами⁴². В апреле Кейдж с Сэмплом отправились автостопом до Нью-Йорка – через всю страну.

³⁹ Henry Cowell, ed., *American Composers on American Music*. Stanford, CA, 1933. Цит. по: Cage, John. *Counterpoint (1934)* // *Writings about John Cage* / ed. Richard Kostelanetz. Ann Arbor, MI, 2004.

⁴⁰ Cage. *Counterpoint*.

⁴¹ Mary, Maureen. *Letters: The Brief Love of John Cage for Pauline Schindler, 1934–1935* // *ex tempore*. 1996. VIII/1.

⁴² Hicks, Michael. *Cage's Studies with Schoenberg* // *American Music*. 1990. VIII/2; Silverman, Kenneth. *Begin Again: A Biography of John Cage*. New York, 2010.



Полин Шиндлер. 1930-е

В Нью-Йорке Вайс учил Кейджа базовым музыкальным навыкам: как написать хорошую мелодию и как эту мелодию гармонизировать. Кейдж брался за любую черную работу: мыл стены в бруклинских общежитиях Молодежной женской христианской организации; еще немного денег каждый месяц высылали ему родители. У него был весьма напряженный распорядок дня: вечером – урок Вайса, и часто после урока – игра в бридж с Вайсом, его женой и композитором Уолингфордом Риггером. Каждое утро Кейдж вставал в четыре утра, чтобы подготовиться к следующему занятию с Вайсом, и только в самый последний момент прыгал в автобус и ехал на работу. Потом Вайс сжалился над ним и стал давать ему работу по переписке рукописей чернилами⁴³.

Также Кейдж много общался с Генри Коуэллом, которого пригласили в известную художественную школу – Новую школу социальных исследований – вести курс современ-

⁴³ Silverman, Kenneth. *Begin Again: A Biography of John Cage*. New York, 2010.

ной музыки и музыки мира (последний в то время был явлением исключительно редким). Молодой человек работал ассистентом Коуэлла и посещал его лекции – помогла стипендия, полученная благодаря доброте Чарльза Айвза. Так он учился до декабря, а потом Вайс получил работу фаготиста в оркестре, и Коуэлл предложил отвезти Кейджа с Сэмплом в Калифорнию.

Перед отъездом Кейдж пишет Полин, настолько взволнованный предчувствием встречи, что его письмо превращается в сумасшедший невразумительный поток слов: «Все важно. Сходства различия выписать их и подчеркнуть»⁴⁴. В это время Шиндлер жила милях в семидесяти от Лос-Анджелеса, в Охайе. Кейдж часто писал ей; предположительно, они вступили в связь, когда он приехал к ней в январе 1935 года. Любовники предавались бессвязному поэтическому бреду о музыке и о природе. Шиндлер писала, вероятно вспоминая об их встрече:

«О, запах – это высказывание, а цветение – это акт любви. Мне кажется, огромное значение любви для человека в том, как она вдруг дает власть полнее познать землю, вступить в контакт с главными сущностными силами, к которым мы обычно слепы и глухи... Джон, Джон, я так счастлива»⁴⁵.

Их восторги были недолги. Кейдж продолжал встречаться с Сэмплом, а в марте объявил Полин, что Ксения приняла его предложение и в июне они поженятся. Не исключено, что у Кейджа были также беспорядочные разовые контакты с мужчинами; в другом письме он намекает на мучительный внутренний конфликт:

«О, Полин, я знаю, что такое добро, и это не я. Остаться с тобой – это было бы слишком легко. Это значило бы сбежать от того, что я должен встретить лицом к лицу, – от этого бардака. Я хочу победить его и только потом прийти к тебе. Видишь, сколько во мне зла и гордыни! Победить можно только смирением, а во мне сейчас нет смирения»⁴⁶.

В этот период Кейдж учится играть на валторне и начинает посещать занятия у Шёнберга. Валторну он бросил уже летом, а занятия с Шёнбергом, природа которых до сих пор остается не вполне понятной, продолжались до 1937 года⁴⁷. Кейдж поступил в обширную группу, с которой Шёнберг разбирал «Искусство фуги» и «Хорошо темперированный клавир» Баха, две последние симфонии Брамса и собственный «Третий струнный квартет». Как композитор Шёнберг, которого в собственной музыке увлекало то, как из маленьких фрагментов музыки, часто состоящих не больше чем из трех нот, создаются большие сочинения, внушал своим студентам, что великие композиторы немецкой традиции мыслили так же. В последующие два года Кейдж прослушал курс по композиции, гармонии, анализу и контрапункту.

⁴⁴ Mary. *Letters*.

⁴⁵ Mary. *Letters*. Шиндлер писала письма на машинке и, как правило, только строчными буквами.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Рассказ соответствует приведенному в работе: Hicks. *Cage's Studies with Schoenberg*.



Арнольд Шёнберг. Ок. 1948

Из его ранних рассказов можно сделать вывод, что начало ученичества у Шёнберга не было радужным. В апреле он рассказывал Вайсу: «Хотя на каждом занятии я приобретаю что-то исключительно ценное для себя, меня глубоко поражает общая бездарность моих соучеников. В том числе и моя собственная, потому что сейчас я кажусь себе исключительно тупым». Но уже через месяц в письме Полин Шиндлер он говорит о Шёнберге как о добром и отзывчивом учителе, который представлял упражнения Кейджа по контрапункту как образец для других студентов и никогда не проверял их, настолько они были совершенны⁴⁸.

Между этими двумя письмами, в начале мая, у него была исключительно важная частная встреча с Шёнбергом. На этой встрече Кейдж ответил на множество вопросов и думал, что в его музыкальном образовании обнаружились значительные лакуны; однако в конце собеседования Шёнберг разрешил Кейджу продолжать занятия у него, отпустив с наказом:

⁴⁸ Mary. *Letters*.

«Теперь вы не должны думать ни о чем, кроме музыки, и работать по шесть–восемь часов каждый день»⁴⁹.

Всю жизнь Кейдж постоянно цитировал великих людей, которые оказали сильное влияние на его жизнь и творчество, зачастую изменяя или выделяя подробности своих взаимоотношений с великими. Его воспоминания о Шёнберге, первом в этом ряду, оставляют ощущение грандиозного мифотворчества. Вот, например, воспоминания о вышеописанной встрече: «[Шёнберг] сказал: “Вам может оказаться не по средствам учиться у меня”, и я ответил: “Излишне даже говорить об этом, денег у меня нет совсем”. И тогда он сказал: “Вы готовы посвятить музыке всю свою жизнь?”, и я сказал, что готов»⁵⁰. Вероятно, Кейдж воспринимал это не как преднамеренное искажение правды, а как поэтическую обработку фактов – для того чтобы поддержать собственное – эволюционирующее – представление о себе и своей эстетике. Собственно, тон этого фрагмента вполне гармонирует с заявленной в статье для *Dune Forum*, где говорится, что художнику необходима непоколебимая вера и его творчество должно демонстрировать, чем он живет. И это объясняет, почему Кейдж настойчиво называет себя именно учеником Шёнберга, а не студентом.

Гораздо позже критик и антрепренер Питер Йетс опубликует свои едкие и, вероятно, сильно приукрашенные воспоминания о последней беседе с Шёнбергом, в которой тот якобы воскликнул, имея в виду Кейджа: «Он, конечно, не композитор, но зато изобретатель – гениальный». Эти слова Кейдж тоже охотно включил в легенду о себе и Шёнберге⁵¹.

Подобно тому как Кейдж-подросток восхищался таинствами и пышными ритуалами Либеральной католической церкви, теперь он благоговеет перед парадоксами Шёнберга-преподавателя. Когда студенты в упражнениях по контрапункту следовали правилам слишком строго, Шёнберг говорил, что нельзя относиться к правилам так серьезно, а если позволяли себе некоторую свободу, то ругал за нарушение правил. На другом занятии по контрапункту произошел такой обмен репликами:

«Мы должны были решить одну частную задачу, которую он поставил, и, закончив, отвернуться, чтобы он мог проверить правильность решения. Я сделал, как было велено. Он сказал: “Хорошо. Теперь найдите другое решение”. Я нашел. Он сказал: “Другое”. Я опять нашел. И снова он сказал: “Другое”. И так далее. Наконец я сказал: “Больше решений нет”. А он спросил: “Какой принцип лежит в основе всех этих решений?”»⁵²

Этот вопрос преследовал Кейджа, и он нашел ответ, который его удовлетворил, только гораздо позже.

Все время учебы Кейдж считал своей ахиллесовой пятой слабое понимание гармонии. Во время майской встречи Шёнберг заявил, что один из его старших учеников мог бы помочь Кейджу восполнить то, чего тот не знает. Осенью, однако, Кейдж снова столкнулся со своим *bête noire*⁵³ во время сессии, которая станет последним курсом у Шёнберга. Проявлять преданность Шёнбергу становилось все труднее: супружеская жизнь брала свое, и новые интересы, в частности музыка для ударных, становились несравненно важнее шёнберговских тоноцентрических взглядов на композиторское искусство. В конце концов учитель и ученик оказались в тупике.

⁴⁹ Из письма Вайсу. Цит. по: Hicks. *Cage's Studies with Schoenberg*.

⁵⁰ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 18.

⁵¹ Источник этого замечания – одно письмо Ятса Кейджу 1953 года; упоминаемая встреча предположительно состоялась за несколько лет до смерти Шёнберга. См. указание на это в: Hicks. *Cage's Studies with Schoenberg*. О том, почему так распространился и продолжает оставаться популярным миф о Шёнберге, размышляет Brent Reidy в работе: *Our Memory of What Happened is Not What Happened: Cage, Metaphor, and Myth // American Music*. 2010. XXVII/2.

⁵² Cage, John. *A Year From Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, CT, 1967; Кейдж Дж. Тишина. С. 123.

⁵³ Предмет ненависти. – Примеч. пер.

«Когда я проучился у него два года, Шёнберг сказал: “Чтобы писать музыку, нужно иметь чувство гармонии”. Я пытался объяснить ему, что у меня нет чувства гармонии. Он говорил на это, что без чувства гармонии я буду постоянно наткаться на некое препятствие, на стену, которую невозможно преодолеть. Я отвечал, что в таком случае посвящу жизнь тому, чтобы биться головой об эту стену»⁵⁴.

Все композиторы из шёнберговского пантеона великих, особенно Бетховен и Вагнер, внесли заметный вклад в развитие гармонии; «эмансипация диссонанса» самого Шёнберга неизбежно привела к наиболее радикальному ее преобразованию, какое только можно вообразить. Безразличие Кейджа к гармонии должно было потрясти его до глубины души. Со своей стороны, Кейдж все больше углублялся в новую область, которая никак не соотносилась с интересом Шёнберга к гармонии: музыка для ударных. Премьера «Ионизации» Вареза, первого крупного сочинения исключительно для ударных, состоялась в Нью-Йорке в 1933 году и вызвала чрезвычайный интерес в музыкальной среде, отражением которого стала в том числе и пьеса *Ostinato pianissimo* Коуэлла (1934). Кейдж слушал исполнение «Ионизации» в концертном зале Голливуд Боул, его увлечению ударными инструментами еще поспособствовал создатель абстрактных фильмов Оскар Фишингер, которому Кейдж помогал той весной: «Он сказал, что в этом мире у всего есть душа, которая проявляет себя в звуке, и я, так сказать, загорелся этой идеей»⁵⁵.

Когда Кейдж и Ксения жили и учились переплетному делу у Хейзл Дрейс, они создали квартет ударных инструментов, который выступал сам по себе, а также помогал Кейджу в работе по написанию музыки и аккомпанированию на факультете современного танца. Осмелев от такого успеха и, видимо, надеясь на одобрение Шёнберга, бывший ученик приглашал учителя на свои концерты. Шёнберг вежливо отказался как минимум от одного приглашения, а когда пришло еще одно, где ему предлагалось самому назначить дату, когда он будет свободен, ответил: «Я никогда не буду свободен»⁵⁶. Кейдж понял послание.

Кейдж хватался за любую работу, чтобы свести концы с концами, в том числе совместно с тетужкой Фиби вел в школе предмет под названием «Музыкальный аккомпанемент для ритмической экспрессии». После того как он устроил еще несколько концертов, они с Ксенией начали потихоньку двигаться на север и некоторое время прожили в Сан-Франциско, где познакомились с композитором Лу Харрисоном. Кейдж продолжал сочинять музыку для ударных и начал аккомпанировать танцовщикам в Миллс-колледж, в Окленде. В конце концов он получил работу в месте, которое станет для него очень важным и вдохновляющим, – в Корниш-скул в Сиэтле, штат Вашингтон. Из нескольких вариантов, которые предложил ему Харрисон, Кейдж выбрал Корниш, потому что там было обширное собрание ударных инструментов⁵⁷.

Корниш-скул, построенная на принципах поощрения междисциплинарности и критического мышления, дала Кейджу великолепное окружение, в котором он расцвел. Он прибыл туда, когда танец как дисциплина приобретал все растущее значение; в предыдущем учебном году Бонни Берд начала программу всего лишь с пятью студентами, но среди этих пяти

⁵⁴ Кейдж Дж. Тишина. С. 338.

⁵⁵ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 23.

⁵⁶ Cage, John. *An Autobiographical Statement* // *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces* / ed. Richard Kostelanetz. New York, 1993.

⁵⁷ Miller, Leta E. *Cultural Intersections: John Cage in Seattle, 1938–1940* / *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950* / ed. David W. Patterson. New York, 2002. Хронологией и подробностями пребывания Кейджа в Сиэтле я обязан кропотливой работе Миллер, представленной в этом очерке.

были два человека, которые позже сыграют важную роль в дальнейшей профессиональной и личной жизни Кейджа. Это Сивилла Форт и Мерс Каннингем.

Одним из первых сочинений, «сделанных» в Корнише, Кейдж намеревался пользоваться как визитной карточкой с указанием своего происхождения: ученик Шёнберга; это «Метаморфоза» для фортепиано соло. (Кейдж обычно пользовался словом «сделал», а не «написал» для обозначения процесса создания музыки.) Вдобавок к своей разнообразной деятельности в Корнише он представил несколько программ для Лиги художников Сиэтла. Благодаря этим вечерам он познакомился с рядом прогрессивно мыслящих личностей, которые помогли развитию его идей относительно современной музыки. Один из них, Ральф Гундлах, был мужем Бонни Берд и профессором психологии в Университете штата Вашингтон. Он занимался исследованиями в области эмоционального воздействия музыки, и у него были настроенные записи тонов постоянных частот для инженеров звукозаписи; он дал их Кейджу, и тот нашел, как их использовать в ходе эволюции своего видения музыки.

Помимо сочинения музыки Кейдж начинает формулировать свои эстетические идеи в таких замечательных эссе, как *The Future of Music: Credo* («Будущее музыки: кредо»), которое Лета Миллер датирует 1940 годом, ближе к концу пребывания в Сиэтле⁵⁸. В этом уникальном по форме построении (собственно кредо, набранное прописными буквами, перемежается с многословными пассажами прозы «в нагрузку») Кейдж пишет о том, что его заботит, скрыто полемизируя со своим бывшим учителем Шёнбергом, убежденным в том, что гармония есть краеугольный камень музыки:

«теперешние методы создания музыки, особенно основанные на гармонии и, следовательно, на обращении к специфическим шагам в области звука, не подходят композитору, который окажется перед лицом всего обилия и разнообразия звуков».

И если слово «музыка» в сознании людей связано с искусством гармоничным, с музыкой прошлого, добавляет он, то можно придумать другое название: «организация звука». (Кейдж позаимствовал этот термин у Вареза, который позже послал ему телеграмму с требованием прекратить им пользоваться⁵⁹.)

Круг общения Кейджа расширяется; его весьма оживила дружба с двумя художниками так называемой Северо-Западной школы Марком Тоби и Моррисом Грейвсом. Благодаря Тоби, на чей абстрактный стиль в какой-то мере повлияли его занятия китайской каллиграфией, Кейдж стал задумываться о глубинном родстве искусства и жизни. Он вспоминал, как, насмотревшись на белую живопись Тоби, взглянул потом на тротуар и понял, что он столь же прекрасен, как живопись: стоит изменить отношение к объекту, и он становится достойным созерцания. Кейдж также вспоминал, как Тоби учил своих студентов рисовать натюрморты по памяти, стоя как можно ближе к рабочей поверхности, — скованность физических движений и ограничение перспективы приводят к неожиданным новым результатам⁶⁰.

Грейвс постоянно фигурирует в самых веселых историях Кейджа. Они познакомились на одном из концертов Кейджа, когда по необъяснимой причине Грейвс воскликнул: «Иисус во всем!» Потом Кейдж с Ксенией жили с Грейвсом в одном доме; однажды Грейвс весьма

⁵⁸ Miller. *Cultural Intersections*. P. 54–64. (Кейдж утверждает, что это эссе было написано в 1937 году и тогда же напечатано в «Тишине», ч. 3.) Исправление даты показывает, что Кейдж формулировал свои прогрессивные идеи не *ex nihilo*, но в чутком взаимодействии с новейшими интеллектуальными течениями.

⁵⁹ Кейдж Дж. Тишина. С. 14. Эта история с Варезом приведена по неопубликованным записям: Mattis, Olivia. *Conversation with John Cage, New York City (in Cage's Apartment), 28 July 1988, 4–5:15 p.m.* Благодаря Оливии Маттис за разрешение ознакомиться с этой рукописью.

⁶⁰ Cage, John. *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music; John Cage in Conversation with Joan Retallack*. Hanover, NH, 1996.

запоминающимся образом выразил раздражение ночными сборищами в комнатах Кейджей, которые длились и длились:

«Ксения любила, чтобы вечеринка не кончалась никогда. Однажды в Сиэтле, когда вечеринка, на которой мы присутствовали, подошла к концу, она стала приглашать всех, кто был еще в силах, продолжить у нас, – даже тех, с кем мы только что познакомились. И в итоге часа в три ночи у нас в гостиной громко распевал какой-то ирландский тенор. Моррис Грейвс жил дальше по коридору. В старомодной ночной рубашке, с изящной деревянной птичьей клеткой в руках, из которой было вынуто донышко, он вошел без стука, промаршировал прямо к тенору, надел птичью клетку тенору на голову и, ни слова не сказав, удалился. Эффект был такой, словно разом погасили все свечи. Очень скоро мы с Ксенией остались одни».

В другой раз Грейвс подъехал к павильону с гамбургерами в машине со снятыми сиденьями, на место которых были поставлены стол и стулья, словно это комнатка; от машины до павильона он развернул красную ковровую дорожку, а съев гамбургер, скатал дорожку и уехал⁶¹.

В сочинениях этих двух лет в Сиэтле Кейдж впервые заговорил собственным голосом. В «Воображаемом ландшафте № 1» (1939) он использовал записи, взятые у Гундлаха; еще там участвуют фортепиано и ударник с тарелками. Пьеса начинается зловещим потусторонним чистым звуком настроечной записи, к которому присоединяются мрачные переборы фортепианных струн и гроыханье тарелок. Потом начинается соло приглушенного фортепиано – пианист одной рукой бьет по клавишам, другой глушит струны внутри инструмента, что оставляет впечатление какого-то зловещего монолога. Скоро в музыку через равные интервалы вплетаются удары тарелок, еще усиливая впечатление таинственного неведомого ритуала.

Кейдж укомплектовал импровизационный «Воображаемый ландшафт № 1» в соответствии со своим методом: сначала постановил, что пьеса будет состоять из четырех частей почти одинаковой продолжительности и, построив таким образом умозрительные временны́е рамки, решил, что заполнит их любыми звуками, какими захочет. В следующей большой работе 1939 года, *First Construction (in Metal)* («Первая конструкция (из металла)»), он развивает эту идею ритмической структуры в том смысле, что на поверхностном уровне количество музыкальных фраз пропорционально количеству более крупных музыкальных фрагментов; короткие и ясные темы в какой-то мере расцвечивают эту ритмическую структуру⁶².

В 1940 году Кейдж в течение нескольких месяцев работал вместе с Сивиллой Форт над ее дипломной работой – пьесой *Bacchanale* («Вакханалия»), которую она должна была показать в июне. Притом что узнаваемые жесты и позы в хореографии Форт восходят к африканской традиции, она смягчила дух примитивизма элементами техник современного танца от Марты Грэм. Кейдж в своей музыке чутко откликнулся на ее хореографию. Следуя примеру Коуэлла, Кейдж вставил между струн концертного рояля полоски войлока, шурупы и болты; получившееся «препарированное пианино», как он это называл, звучало в данном случае почти как африканская маримбула. Структура и звучание музыки Кейджа очень соответствовали модернистским фигурам танца Форт и создавали слышимую артикуляцию ее

⁶¹ Кейдж Дж. Тишина. С. 354.

⁶² Подробнее об использовании Кейджем того, что он называл структурным ритмом, см.: Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Cambridge, 1993.

хореографии⁶³. Неистовые ритмы этой музыки отметили новый период в творчестве Кейджа, который продлится почти до конца сороковых годов, а препарированное пианино в его музыкальной мысли фигурирует как своего рода прозрение; в будущем Кейдж использует его бесконечное количество раз.

Наряду с работой в Корниш-скул Кейдж продолжал работу на неполный рабочий день в Миллз-колледж. Он недолго поработал там в 1940-м академическом году, сделав первую из множества неудачных попыток организовать нечто вроде исследовательской лаборатории по творческому использованию ударных и электронных инструментов – попытку воплотить в жизнь смелые пророчества статьи *The Future of Music: Credo*. Он продолжал писать танцевальную и концертную музыку для ударных – к примеру, пьесы 1941 года *Third Construction* («Третья конструкция») и *Double Music* (совместно с Харрисоном); он познакомился с такими знаменитостями, как Генри Миллер и Ласло Мохой-Надь.

Мохой-Надь пригласил Кейджа переехать в Чикаго и прочесть в только что организованной Школе дизайна курс под названием «Звуковые эксперименты». Кейдж с Ксенией согласились; им удалось даже перевезти обширный ударный инструментарий Кейджа. Интерес Мохой-Надя к созданию новых музыкальных инструментов сделал его предложение особенно привлекательным. Однако этот курс плохо посещался, да и мечта Кейджа основать в Чикаго Центр экспериментальной музыки не сбылась.

Однако были и другие события, и они давали Кейджу надежду. В 1942 году он начал писать во влиятельный журнал *Modern Music*, и его необычные статьи, без сомнения, сделали его известным в музыкальном профессиональном кругу. В марте этого года он дал концерт в Клубе искусств в Чикаго, который стал сенсацией: журнал *Time* опубликовал статью о нем со множеством фотографий. А в мае радио *CBS* передало пьесу Кеннета Патчена *The City Wears a Slouch Hat* («Город носит фетровую шляпу»), где звучала музыка для ударных Кейджа. (Первоначальный замысел этой случайной для него музыки, с использованием сложного электронного оборудования, пришлось похоронить.) Хотя отзывы на постановку были неоднозначные, положительные рецензии убедили его, что он на верном пути.

Этот путь вел на восток, в Нью-Йорк, – Кейдж был уверен, что там его ждет счастье. В Чикаго он познакомился с художником-сюрреалистом Максом Эрнстом; Эрнст пригласил Кейджа с Ксенией, когда они надумают, приехать в большой дом на Ист-ривер, где Эрнст жил вместе с Пегги Гуггенхайм. В июне Кейджи решили воспользоваться его приглашением.

«Когда мы с Ксенией приехали из Чикаго в Нью-Йорк, на автобусный вокзал, у нас было двадцать пять центов... Я вошел в телефонную будку, опустил пятицентовик и набрал номер. Трубку снял Макс Эрнст. Он не узнал моего голоса и в итоге сказал: “Хотите выпить?” “Да” – ответил я. “Тогда приходите завтра на коктейль”. Я вернулся к Ксении и пересказал ей наш разговор. Она сказала: “Позвони ему еще раз. Нам нечего терять”. Я так и сделал. Он сказал: “Ах, это вы. Мы вас ждем уже несколько недель. Комната для вас готова. Приезжайте”»⁶⁴.

В первое время в Нью-Йорке перспективы казались радужными. Кейджи знакомились со знаменитостями: Андре Бретон, Джипси Роуз Ли, Пит Мондриан, Варез. Коуэлл, которому Кейдж остался верен, пока тот был в заключении, предложил ему работу: время от времени замещать себя в Новой школе социальных исследований. Еще Кейдж завязал плодотворные профессиональные отношения с влиятельным критиком Вирджилом Томсоном.

⁶³ См.: Levitz, Tamara. *Syvilla Fort's African Modernism and John Cage's Gestic Music: The Story of Bacchanale // South Atlantic Quarterly*. 2005. CIV/1.

⁶⁴ Кейдж Дж. Тишина. С. 23.

Томсон, также известный как композитор, прославившийся как автор *Four Saints in Three Acts* (опера «Четверо святых в трех действиях» по либретто Гертруды Стайн), разделял интерес Кейджа к французской музыке и Гертруде Стайн; нет сомнений, гомосексуальность Томсона тоже способствовала их дружбе. Он неизмеримо помог Кейджу хвалебными отзывами на его музыку в *New York Herald Tribune*:

«[Темы и идеи Кейджа] проявляются в разрастании, уменьшении, обращении, дроблении и разнообразии канона. Благодаря музыкальному гению Кейджа эти процедуры не завладевают пьесой, становясь ее содержанием или игрой. Он пишет музыку с целью выразить что-то, и новизна его тембров, логика его дискурса направлены на усиление коммуникации; они не замыкаются сами на себе. Таким образом, его сочинение представляет не только самые прогрессивные методы, используемые сейчас повсюду, но оригинальное выражение высочайшей поэтичности»⁶⁵.

В 1940-е годы Томсон помогал Кейджу получать профессиональные заказы и просил написать книгу о его, Томсона, жизни и музыке.

К несчастью, впереди маячили неприятности, и профессиональные, и личные. Попытка Кейджа устроить концерт в МоМА (Музей современного искусства) вызвала ярость Пегги Гуггенхайм, которая обещала оплатить транспортировку в Нью-Йорк ударных инструментов Кейджа. Она аннулировала свое обещание, отменила концерт Кейджа, который должен был состояться в ее галерее, и попросила Кейджа с Ксенией оставить ее дом. Кейдж вспоминал, как плакал у ног Марселя Дюшана, чье присутствие его необъяснимо успокаивало и утешало⁶⁶.

К сильнейшему личностному кризису привело Кейджа возобновление знакомства с Мерсом Каннингемом, который теперь выступал с Мартой Грэм. Если раньше Каннингем питал к Кейджу чувства, какие талантливый студент питает к любимому профессору, то теперь эти двое обнаружили, что их все сильнее тянет друг к другу и эмоционально, и физически. Поначалу Ксения не обращала внимания на их отношения; некоторое время все трое дружили⁶⁷. Но скоро эти отношения вызвали бесповоротное крушение брака. Последствия этого кризиса катастрофически изменили и жизнь, и искусство Кейджа.

⁶⁵ Thomson, Virgil. *Expressive Percussion // John Cage: An Anthology* / ed. Richard Kostelanetz. New York, 1991. P. 72. Рецензия была опубликована 22 января 1945.

⁶⁶ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 27.

⁶⁷ Hines. "Then Not Yet 'Cage'".

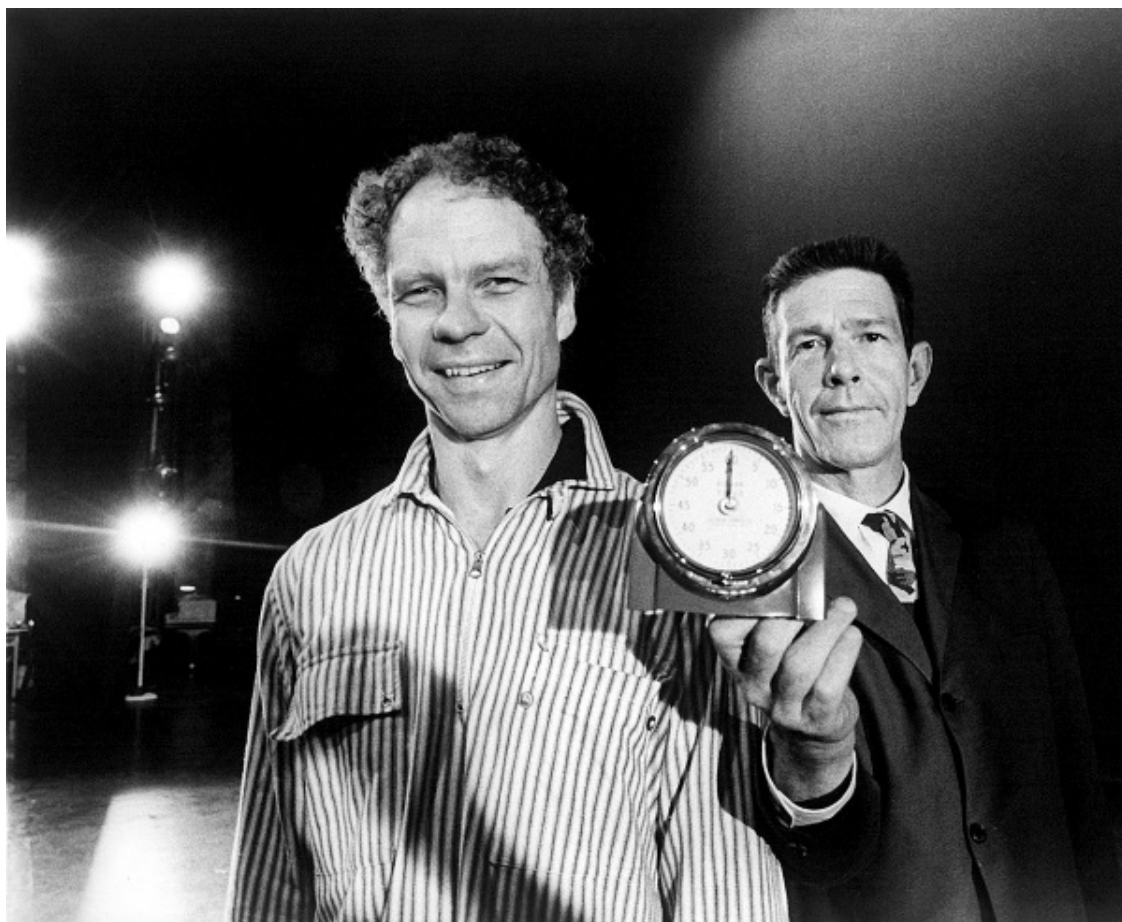
Глава 3

Непривязанность

Хотя первые попытки сделать что-то в Нью-Йорке давали повод и для отчаяния, и для ликования, Кейдж скоро оказался в состоянии глубочайшего кризиса, затронувшего его психику и фундаментальные представления о роли искусства и художника. Отдельные события, сделавшие возможным выход из этого кризиса, привели также к кардинальной перемене его взглядов на жизнь и его эстетики. За десятилетие Кейдж выковал из себя новую витальную личность – именно таким он известен сегодня.

Его брак с Ксенией стал распадаться в 1942 году, когда он возобновил знакомство с Мерсом Каннингемом. Каннингем приехал в Нью-Йорк в надежде поступить в труппу Марты Грэм, но вдобавок к выступлениям у Грэм Кейдж всячески поощрял его, молодого хореографа, создавать и ставить собственные танцы. Так началась совместная работа по созданию театра танца нового типа, на который сильное влияние оказала Марта Грэм, но куда сильнее его сформировали потрясающие ритмы музыки Кейджа, лирическая виртуозная хореография Каннингема и особенно контрапункт ярких художественных индивидуальностей этих двоих.

Это ярко продемонстрировало *Credo in US* (1942) – дуэт для Каннингема и жены Джозефа Кэмпбелла Джин Эрдман. (Кэмпбелл познакомился с Ксенией на Западном побережье в 1932 году и открыл двери своего дома для Кейджей; две супружеские пары были добрыми друзьями.) В музыке для этого танца первобытные ритмы ударных Кейджа сочетаются с элементами более буржуазной музыки: одна исполнительница ставила записи классики (особенно охотно Бетховена и Чайковского) или просто ловила, что попадется по радио; длинное фортепианное соло то и дело перемежается заигрываниями с джазом и буги-вуги или с псевдоковбойским кличем. В целом *Credo* представляет собой сатиру на американскую культуру с ее самоуверенностью и оптимизмом.



Мерс Каннингем и Джон Кейдж. Ок. 1958

Кейдж обнаружил, что его все сильнее тянет к Мерсу – не просто чтобы поразвлечься, оставаясь в удачном в целом браке с Ксенией, но чтобы построить новые жизнеспособные отношения с вытекающими из них важными эмоциональными последствиями. Такой союз – соединение творчества и сексуальности – не имел прецедентов. Его коллеги-геи – прежде всего Вирджил Томсон, – выражали себя благовоспитанно и утонченно: музыка Томсона, остроумная и изысканная, была все же чрезвычайно скованной, едва ли не жеманной. Взрывные языческие ритмы Кейджа, его пристрастие к музыке для танца, наоборот, предполагали куда более откровенную чувственность, совершенно беззастенчивое обращение к телу.

Хотя Кейдж и начинал с Каннингемом партнерство длиной в жизнь, переход к этим отношениям сопровождался страданиями и смятением, что находит отражение в разнообразных сочинениях этого периода. В *Perilous Night* («Опасная ночь», 1943), крупной – в пяти частях – пьесе для препарированного пианино, в быстрых частях слышится мучительное отчаяние с частыми ритмичными вскриками страха; Кейдж говорил, что это печаль любви, которая стала несчастливой. Они с Ксенией разошлись в 1944 году. В том же году он написал *Four Walls* («Четыре стены») – монотонную элегию из расходящихся минорных созвучий для одного (непрепарированного) пианино, продолжительностью около часа, в середине которой раздастся исполненный ужаса вопль одинокого голоса. А Каннингем использовал эту музыку для так называемой танцевальной драмы – Каннингем, который и стал причиной распада семьи.

Иногда композиторы пользуются музыкой, чтобы рассказать о трудностях своей жизни. Бетховен, в отчаянии от своей глухоты, счел себя обязанным с удвоенной силой сочи-

нять музыку; в его музыке сменяют друг друга страх, исступление, ярость любви, снова и снова подтверждая эту связь.

Наоборот, для Кейджа в его эмоциональной смуте музыка не стала ни утешением, ни способом самовыражения. К ужасу его, эти необузданные взрывы, долженствующие выразить его чувства и достигнуть понимания и сочувствия, попадали в удивленные уши ограниченных критиков, которые, как в случае *Perilous Night*, были слишком заняты необычными звуками препарированного пианино, чтобы искать какие-то смысловые глубины под поверхностью музыки. Кейдж страшно обиделся, когда эти критики сравнили пьесу со звуками, издаваемыми «дятлом на колокольне»⁶⁸.

Так что Кейджу надо было найти другой способ врачевать душевные раны. Его брак с Ксенией закончился разводом в 1945 году; они остались друзьями, но его письма к ней – это по большей части короткие записки, сопровождающие регулярные алиментные чеки. Он переехал в квартиру на нижнем Манхэттене; отношения с Каннингемом расцвели, однако до самого 1970 года они жили на разных квартирах. Консультация с психоаналитиком в 1946 году не смогла научить, как жить дальше, зато Кейдж обнаружил, что его все сильнее влечет к духовным установкам восточной философии; в них-то он и нашел тот самый путь вперед – и в жизни, и в искусстве. Начитавшись индийского философа Ананда Кумарасвами, Кейдж провозгласил, что цель искусства – «воспроизводить природу в ее образе действий». Позже, во время взаимных уроков с Гитой Сарабай, он познакомился с индийской философией и ее экспрессией, в частности, с так называемыми постоянными чувствами: героикой, эротикой, восхищением, радостью, печалью, страхом, гневом, отвращением и спокойствием, к которым естественно стремятся все остальные чувства. Три крупных сочинения этого десятилетия: *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* («Сонаты и интерлюдии для препарированного фортепиано», 1946–1948), *The Seasons* («Времена года», 1947) и *String Quartet in Four Parts* («Струнный квартет в четырех частях», 1949) – демонстрируют его стремление представить эти чувства посредством музыкального звука⁶⁹.

Sonatas and Interludes особенно выразительны. В первой сонате преобладает серьезность, почти религиозная; начав с нее, музыка словно перебирает разные настроения – она то игривая, то страстная, то жестокая – и достигает кульминации в чрезвычайной сдержанности сонат 13/14 и заключительной шестнадцатой сонаты, где слышится музыкальная шкатулка, тихо играющая в далекой дали. Однако в своей глубинной сущности *Sonatas and Interludes* на удивление нейтральны.

Это спокойствие можно связать также со множеством чисто эстетических задач Кейджа: его стремлением создать временную структуру, которая вместит в себя разные необычные звуки, использованные как музыкальный материал, или, шире, его любовь к прозрачной тающей чувственности французской музыки в противоположность помпезности и страстности музыки немецкой. Но возможно также, что к спокойствию *Sonatas and Interludes* его привело отрицательное отношение к помпезности музыкального языка того времени (Оливье Мессиян, чья «Турангалила-симфония» незадолго до этого была впервые исполнена в Америке, был в числе современных композиторов, которых Кейдж критиковал в публичной диатрибе против гармонии). А также горечь от того, что способ музыкального выражения его собственных забот слишком часто в подразумеваемом сравнении считали легковесным и несерьезным.

В 1948 году Кейдж совершил кратковременную поездку в колледж Блэк Маунтин под Эшвиллом, штат Северная Каролина. Однажды – в 1939 году – он уже обращался с просьбой

⁶⁸ Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. New York, 1965.

⁶⁹ См.: Patterson, David W. *The Picture that is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India // John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950* / ed. David W. Patterson. New York, 2002.

преподавать там, но безуспешно. Это необычное учебное заведение позволяло студентам самим составлять себе учебный план; там не было экзаменов, не присуждались степени по окончании и упор делался на искусства и гуманитарные дисциплины. Вдобавок студенты и преподаватели поддерживали помещения в чистоте, обрабатывали землю колледжа и трудились вместе, являя демократическое единство во всем, даже в управлении колледжем и в его развитии. Многие из сотрудников и выпускников отмечали, что Блэк Маунтин был провозвестником духа свободы контркультуры шестидесятых; пожалуй, это столь же верно, как и то, что демократия в колледже базировалась на общности мировоззрения как учащихся, так и преподавателей, ведь только при таком условии возможен подобный способ управления учебным заведением. На практике, однако, отсутствие консенсуса привело к великому разброду, временами достигавшему уровня полномасштабного идеологического раскола.

Первый визит Кейджа продолжался шесть дней в начале апреля и стал частью длинного исполнительского турне, которое он устроил ради Каннингема⁷⁰. В Блэк Маунтин они оказались в очень благоприятный момент: музыкальная деятельность почти сошла на нет в результате ухода нескольких преподавателей, к тому же колледж заинтересовался развитием современного танца. Вдобавок к работе аккомпаниатора Каннингема Кейдж устроил премьеру *Sonatas and Interludes*, которые были закончены месяцем раньше. Он захватил студентов и преподавателей колледжа своим легендарным обаянием и харизмой; его холистическая философия – что искусство служит тому, чтобы объединить личность его создателя с исполнителями и слушателями, – мощно резонировала с духом Блэк Маунтин. Им с Каннингемом не заплатили, только предоставили жилье и еду; потом Кейдж растроганно вспоминал, как перед отъездом им надарили картин, рисунков и разных лакомств.

По следам успеха этого первого визита Кейдж договорился о преподавании на более долгий срок во время летнего семестра 1948 года – дважды в неделю он вел курс «Структура музыки». Но к этому времени в Блэк Маунтин вернулся один из преподавателей музыкального факультета, клавесинист и пианист Эрвин Бодки, полный горячего желания восстановить и улучшить этот факультет. Бодки, который читал два курса – по общей теории клавишных и по фортепианным сонатам Бетховена, – был недоволен слишком современными взглядами Кейджа. Дело осложнялось еще и тем, что Кейдж приехал по приглашению факультета изобразительных искусств (а именно художника Баухауса Йозефа Альберса); таким образом, технически Кейдж не был официальным членом музыкальной программы.

Со своей стороны, Кейдж усугублял ситуацию бурной деятельностью, которую осуществлял с подчеркнутым отсутствием высокомерия. В пике классическим (и зачастую прогерманским) предложениям Бодки для показа достижений студентов Кейдж устроил, как он назвал это, «Любительский фестиваль музыки Эрика Сати» – серию получасовых вечерних концертов по понедельникам, средам и пятницам, причем некоторые происходили прямо в небольшом кабинете Кейджа. Еще он прочел эпатажную лекцию «В защиту Сати», в которой утверждал, что пристрастие Бетховена к гармонии и риторике расстроило и едва ли не разрушило здоровое развитие западной музыки⁷¹.

Воспоминания об этом конфликте широко варьируются; одни пишут, что разница мнений была не столь существенна; другие считают это полномасштабной атакой на авторитеты и традиции. Конечно, ситуация указывает не только на несходство эстетики немецкой и французской, но также на конфликт академического профессионального музыкального сообщества и так называемого неподготовленного подхода Кейджа – последний, отвергая постижение мудрости долгой традиции, ратует за нечто тогда немыслимое: что люди могут

⁷⁰ Рассказ о выступлениях Кейджа в Блэк Маунтин опирается на работу: Patterson, David W. *Appraising the Catchwords c. 1942–1959: John Cage's Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College* / PhD dissertation. Columbia University, 1996.

⁷¹ Richard Kostelanetz, ed., *John Cage: An Anthology*. New York, 1991.

серьезно заниматься созданием новой музыки совершенно отличными от академических способами. (В таких ситуациях Кейджу удобно было не слишком подчеркивать свое «происхождение», то есть ученичество у Шёнберга.)

Еще в 1948 году Кейдж познакомился с Мери Кэролайн Ричардс, выдающейся писательницей и художницей – и одной из самых важных женщин в творческом круге Кейджа. Ричардс переведет на английский основополагающую книгу Антонена Арто «Театр и его двойник» (1938; Нью-Йорк, 1958), текст, который Кейдж позже называл фундаментальным для своих представлений о театре и об искусстве вообще. Также он познакомился с Полом и Верой Уильямс, студентами, которые позже помогали ему с электронной записью пьесы *Williams Mix* (1952) и, что еще важнее, с устройством кооперативного сообщества в Стоуни Пойнт, Нью-Йорк, сообщества Гейт Хилл, куда Кейдж переехал в 1954 году.



Дэвид Тюдор. 1950-е

Растущая в масштабах страны известность Кейджа давала возможность и для других событий в его жизни. Две премии – премия Гуггенхаймов и грант от Национального института искусств и словесности, – присужденные, соответственно, в апреле и мае 1949 года, позволили ему побывать в Европе. В Париже он выступал с Каннингемом, изучал творчество Сати и сыграл свои *Sonatas and Interludes* для частного класса Мессияна по композиции. В Италии он посетил и отрецензировал 23-й фестиваль Международного общества современной музыки и Первый конгресс додекафонической музыки: такие профессиональные контакты расширяли осведомленность Кейджа в современной музыке и укрепляли его репутацию среди все увеличивающегося международного сообщества.

Еще он познакомился с Пьером Булезом. Они встретились тогда, когда обоим в музыке интересовало отрицание субъективности. Следуя комментаторским установкам музыкальной традиции XIX века, Булез называл свою композиторскую работу видом исследования; стремление Кейджа в его статьях классифицировать музыку по объективным количественным категориям – амплитуда, длительность – весьма походило на квазинаучность Булеза. Позже Кейдж назовет свою работу экспериментальной – то есть заранее неизвестно, какая музыка в итоге получится.

Кейдж помог молодому композитору найти издателя для его ранних, но вполне зрелых сочинений, что принесло им международное признание, особенно агрессивной «Второй фортепианной сонате». Расставшись, Кейдж и Булез вступили в оживленную переписку. Кейдж без устали работал над тем, чтобы открыть для Булеза профессиональные возможности. Он помог устроить американскую премьеру сонаты Булеза, которую исполнил Дэвид Тюдор. Тюдор, с которым Кейдж познакомился на прежней своей работе аккомпаниатором у Джин Эрдман, был феноменальный пианист и композитор; последующая музыка Кейджа оказалась возможна только благодаря его таланту.

Кейдж отмечал, что ему часто помогает новаторская музыкальная мысль Булеза; однако их дружба была не только профессиональной, но и нежной:

«Милый мой Пьер,

Только что я получил твое письмо. Не могу передать, как я рад ему. Без вестей о тебе я словно не имею вестей о музыке, а ты знаешь, что музыку я люблю всем сердцем»⁷².

Это письмо показывает фундаментальное различие в том, как эти два композитора понимают роль субъективности в музыке. Музыка Булеза антагонистична, вызывая агрессивна по отношению к музыке XIX века, в то время как музыка Кейджа обычно сдержанна, что никоим образом не означает огульный отказ от экспрессии.

Настало время, когда Кейдж обзавелся американскими друзьями, на которых он оказал глубокое влияние и которые, в свою очередь, очень много дали ему. С Мортон Фельдманом, который изучал композицию у Уоллингфорда Риггера и Стефана Вольпе, Кейдж познакомился 26 января 1950 года в Нью-Йоркской филармонии, когда они сбежали с концерта: оба пришли послушать симфонию Веберна, жестоко освистанную публикой, и не интересовались банальным продолжением (далее следовали Бетховенский концерт «Император» и «Симфонические танцы» Рахманинова).

Фельдман поразил Кейджа тем, что писал новую музыку, вызывавшую его восхищение, по видимости совершенно без усилий, словно бы по наитию. Молодой композитор скоро стал соседом Кейджа по зданию на углу Гранд-стрит и Монроу, выходящему на Ист-ривер. Он вспоминал разговоры за полночь с Кейджем и художниками, встреченными днем в баре «Седар», – разговоры, происходившие каждый вечер «в течение пяти лет жизни»⁷³. Целеустремленно развивавший музыкальную композицию Фельдман стал самым знаменитым младшим современником Кейджа – композитор для композиторов новой музыки, ученик, превзошедший своего учителя.

⁷² Jean-Jacques Nattiez and Robert Samuels, eds, *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge, 1993.

⁷³ B.H. Friedman, ed., *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman*. Cambridge, MA, 2000.



Мортон Фельдман и Джон Кейдж. 1950-е

Вскоре Кейдж взял в ученики шестнадцатилетнего юношу по имени Кристиан Вольф, отец которого, издатель, вел в издательстве *Princeton University Press* Болингеновскую серию. Поскольку Кейдж занимался с Вольфом бесплатно, Вольф дарил ему книги отцовского издательства. Сообщество пополнилось в апреле 1951 года в ходе турне с Каннингемом по западным штатам. Кейдж познакомился с Эрлом Брауном и его женой Кэролайн; Кэролайн поступила в Танцевальную компанию Каннингема, а ее муж-композитор крепко подружился с Кейджем и затем с Тюдором, Фельдманом и Вольфом. Эти пять композиторов известны как Нью-Йоркская экспериментальная школа.

Важнейшее событие в жизни Кейджа в этот период – знакомство с работами японского ученого Дайсэцу Тэйтаро Судзуки. Задачей Судзуки, как сам он ее определял, было донести до Запада всестороннее понимание восточной философии и в особенности дзен-буддизма. Для этой цели в его работах зачастую проводятся параллели с историей западной мысли, что позволяет ему наладить плодотворную связь с предполагаемой аудиторией.

Не вполне ясно, как Кейдж узнал о Судзуки. (В 1950-е годы он распродал свою библиотеку – книга за книгой.) Возможно, через ранние работы английского философа Алана Уоттса, до тех пор не попадавшие в поле зрения Кейджа. В одном небольшом томе, вышедшем в 1948 году, Уоттс объясняет значимость Судзуки и приводит выдержки из его произведений. Еще об одной книге Кейдж сказал, что она оказала на него мощное влияние, – «Учение Хуан-по об универсальном разуме»⁷⁴.

Не приходится сомневаться, что Кейдж знал книгу Уоттса, потому что он воспользовался отрывком из нее в своей *Lecture on Nothing* («Лекция о ничто», 1949–1950) – это самый ранний текст, где Кейдж показывает сознательное стремление сформировать свою

⁷⁴ Watts, Alan. *Zen*. Stanford, CA, 1948 – этот том продолжает издание *Zen Buddhism: A New Outline and Introduction*. London, 1947; *The Huang Po Doctrine of Universal Mind* / trans. Chu Ch'an [John Blofeld]. London, 1947. Обсуждение *The Huang Po Doctrine* см. ниже.

эстетику, заимствуя образы и темы дзена. Изначально отрывок Уоттса относится к парадоксальности использования в дзене понятия «нормальная структура буддийской религии»: «Ибо чистая жизнь выражает себя внутри структуры и через структуру. Жизнь без структуры невидима: это невыраженный Абсолют. Структура же без жизни мертва, и религия в большой мере тоже». Кейдж изменяет цитату и включает ее в длинное обсуждение термина «структура»; в этом контексте, однако, «структура» означает композицию целиком – музыкальную пьесу или, например, саму «Лекцию» – как череду взаимосвязанных малых составляющих: «Структура без жизни мертва. Но жизнь без структуры невидима. Чистая жизнь выражает себя внутри структуры и через структуру. Каждое ее мгновение абсолютно, живо и значимо»⁷⁵. Возможно, Кейдж получил эту книгу через Джозефа Кэмпбелла, с которым он продолжал общаться: в библиотеке Кэмпбелла она была. Так или иначе, скоро Кейдж воспринимал Судзуки как высший авторитет в области дзен. В начале 1950-х годов в одном из писем Булезу он упомянул, что работы Судзуки вот-вот переиздадут⁷⁶.

Сначала Кейдж познакомился с идеями Судзуки; личное же знакомство оказалось столь же важным, сколь и таинственным. Потому что, хотя Кейдж и говорил, что учился у Судзуки два не то три года в конце 1940-х, Судзуки прибыл в Америку только осенью 1950 года, а его первая лекция в Колумбийском университете состоялась в марте 1951 года. Свой первый спецкурс как преподаватель он начал читать весной 1952 года, и его слушатели подтвердили, что Кейдж посещал оба спецкурса: этот и еще один, осенью⁷⁷. Кейдж трепетно создавал историю становления себя как художника, зачастую легитимизируя ее упоминанием важных фигур; типичный пример – мифотворчество вокруг обучения у Арнольда Шёнберга. Судзуки дал Кейджу то же, что и Шёнберг в конце 1930-х – 1940-х: путь к обретению нового художественного смысла и авторитет, который укрепит престиж истории Кейджа о собственной эволюции: композитор включается в модную мультикультурность, которую восхвалял и раньше, но теперь это приводит к радикально иным результатам.

Заметки Судзуки касаются тем, которые Кейдж уже затрагивал в других контекстах. Одна – разумеется, его парадоксальный отказ от величия и от риторики. Самовыражение, столь типичное для Бетховена, было ему отвратительно – но что такое музыка, как не самовыражение души художника? Судзуки учил, что эго, принимая то, что нравится, и отвергая все остальное, закрывает себе путь к постижению мира в его целостности. Следовательно, нужно снять зависимость от оценочных суждений, чтобы постигнуть полноту существования⁷⁸.

Еще более важным оказалось понимание философом событий и их взаимосвязи. Кейдж вспоминал:

«В своем курсе лекций прошлой зимой в Колумбийском университете Судзуки говорил, что есть разница между мыслью восточной и западной; что в европейском сознании все вещи соединены причинно-следственными связями, в то время как на Востоке видение причин и следствий не подчеркивается, вместо этого человек идентифицирует то, что происходит здесь и сейчас. Еще он говорил о двух качествах: беспрепятственности и взаимопроникновении. Беспрепятственность понимается как то, что каждая вещь, каждое человеческое существо находится в центре мира, и более того, каждый, кто находится в центре, – достойнейший. Взаимопроникновение значит, что каждый из достойнейших движется во

⁷⁵ Watts. *Zen*; Cage, John. *Lecture on Nothing* // Кейдж Дж. Тишина. С. 142.

⁷⁶ Nattiez and Samuels, eds, *The Boulez-Cage Correspondence*.

⁷⁷ Patterson, David W. *Cage and Asia: History and Sources* // *The Cambridge Companion to John Cage* / ed. David Nicholls. Cambridge, 2002.

⁷⁸ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 76–77.

всех направлениях, проникая и впуская в себя каждого, неважно, в какое время и в какой точке пространства. Так что когда говорится, что нет причин и следствий, это значит, что существует несчетное количество причин и следствий, что в каждой точке времени и пространства все связано со всем. А если так, то нет надобности с опаской судить в дуалистических терминах успеха/поражения, прекрасного/безобразного, добра/зла, а надо просто идти и не ведать сомнений, по словам Майстера Экхарта, “прав я или делаю что-то не то”⁷⁹.

Кейдж никогда не цитировал каких-то конкретных работ Судзуки, но упоминал, что Судзуки рекомендовал ему почитать сочинения Чжуан-цзы (Чжуан Чжоу); цитаты из этого даосского писателя можно найти в «Тишине». Кроме того, обильно документировано пристрастие Кейджа к одному тексту – «Учение Хуан-по об универсальном разуме», переведенному Чу Чаном (Джоном Блофельдом) и изданному Буддистским обществом Лондона в 1947 году. Эта книга – необычно краткий учебник дзен-буддизма. Разумеется, ее указания неоднозначны, поскольку один из главных дзенских принципов состоит в том, что их невозможно адекватно передать словами. Но слова, как и музыка, помогают людям приблизиться к мыслям и чувствам, которые невозможно точно передать от человека человеку.

Во-первых, дзен требует не высказываемого словами взаимопонимания между учителем и учеником; цель этого взаимопонимания – постижение Разума, неосознаваемой субстанции, общей для всех разумных существ, которую невозможно описать или измерить: если, например, сказать, что Разум абсолютно чист, то это утверждение предполагает существование чего-то абсолютно грязного; если назвать его бесконечным, то предполагается наличие чего-то конечного. Поэтому то, что постигается чувствами, – эмоции, мысли, физиологические потребности, даже сознание собственной индивидуальности, – суть явления преходящие, не имеющие всеобъемлющего значения. Но дзенское просветление не приходит от пренебрежения этими явлениями, когда человек не думает, не чувствует, не ест, а от осуществления этих действий без приязни и отвращения. Такое состояние духа – без приязни и отвращения, как объясняет Блофельд в своем комментарии, – есть бесстрастность, но никоим образом не апатия и не беспечность.

Тот, кто сможет так относиться к явлениям окружающей жизни, понимает, что на первом месте вовсе не поиски Разума. Си Юн, предполагаемый автор «Учения...», приводит следующую историю:

«Представьте себе воина, который не сознает, что на лбу у него жемчужина, – он думает, что потерял ее и повсюду ищет; пусть он обшарит хоть весь мир, он не найдет ее. Но если знающий человек объяснит ему, где она, он немедленно поймет, что она на старом месте»⁸⁰.

Таким образом, просветление приходит внезапно и всецело; оно ощущается, как запоздалый ответ: его наступления не ускоряет ни хорошая работа, ни медитация и усердное изучение священных текстов. Все это имеет место, но цель может быть достигнута и просто дыханием или же чисткой зубов; вы просто это делаете. По большому счету в просветлении нет ничего магического, и это показывает, почему дзен противоположен мистике и фантастике, присущим искусству, как оно понимается, к примеру, в работах средневекового христианского мистика Майстера Экхарта. С этого времени эстетика Кейджа будет пропитана наслаждением ежедневной жизнью, дефетишизацией конечной цели и провозглашением деятельности как самого важного творческого акта.

⁷⁹ Кейдж, Джон. Композиция как процесс, III: Коммуникация // Кейдж Дж. Тишина. С. 64.

⁸⁰ *The Huang Po Doctrine of Universal Mind.*

В тот же период жизни на Гранд-стрит Кейдж получил нечто чрезвычайно важное для формирования своей новой эстетики. В знак благодарности за урок Вольф подарил ему англоязычное издание И-Цзин, или «Книги перемен» (Принстон, 1950), как раз тогда, когда Кейдж заканчивал свой *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra* («Концерт для препарированного пианино и камерного оркестра», 1950–1951).

Эта древняя восточная книга представляет собой комментарии 64 различных состояний бытия, каждое из которых представлено гексаграммой, где из шести линий, ее образующих, одни сплошные, другие разделены посередине; эти 64 состояния находятся в постоянном изменении. Таким образом, любая гексаграмма – это как бы моментальный снимок состояния мира в какое-то мгновение, которое постоянно сменяется другим. Для тех, кто хочет использовать книгу как инструмент для гадания, есть специальные комментарии.

Чтобы использовать «Книгу перемен» таким образом, нужно сформулировать вопрос и затем шесть раз подбросить по три монетки. Результат каждой триады подбрасывания означает сплошную или разорванную линию. Например, два орла и решка соответствуют сплошной линии, а две решки и орел – разорванной. Исходя из этого гадающий (пользователь) строит гексаграмму, прочерчивая линии снизу вверх.

Три орла или три решки означают дальнейшее усложнение изменчивой природы этих 64 состояний – так называемую линию изменений, которая уже начала процесс трансформации в свою противоположность: так, три орла дают сплошную линию, которая начала превращаться в разорванную, а три решки – разорванную, которая превратится в сплошную. Продолжая аналогию с моментальным снимком, гексаграмма без изменяющихся линий – как фотография неподвижного автомобиля; с меняющимися – как снимок автомобиля в движении. Если у гадающего получится гексаграмма с одной и более меняющейся линией, он продолжает процесс гадания, рисуя вторую гексаграмму, в которой превращает меняющиеся линии в их противоположность. В таких случаях ответ на заданный вопрос – в двух гексаграммах.

Кейдж как-то признался, что одно время часто гадал по «Книге перемен», когда в его жизни возникали проблемы⁸¹. Однако для создания музыки он использовал ее как замысловатый генератор чисел. Писать музыку таким образом – это нечто совсем другое, чем привычная разработка звуковых идей, которые рождаются в мозгу композитора. Вместо этого для многих своих произведений Кейдж использовал тщательно продуманные серии вопросов относительно каждого аспекта сочинения, от самых общих до самых специфических. Для каждого вопроса он формулировал некоторое количество возможных ответов, каждый из которых соответствовал одной или нескольким из 64 гексаграмм «Книги перемен». Закончив эту предварительную работу, он подбрасывал шесть раз три монетки, чтобы создать гексаграммы, и таким образом не мог напрямую влиять на ответы, отобранные для каждого вопроса. Теперь у Кейджа был ответ на вопрос, который Шёнберг поставил, читая курс по контрапункту; ответ он приспособил к этой новой ситуации: принцип композиторских решений определяют заданные вопросы.

Интерес Кейджа к дзен-буддизму вызвал решительную перемену в его жизни и мировоззрении. Его методы вели к постепенному отказу от собственного вкуса в создании своих сочинений. Пример этого нового эстетического тренда – *Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra*.

В этом концерте он уже движется к отказу от вмешательства композитора, выстраивая предварительные материалы в виде таблиц: простые, похожие на игру передвижения разных клеточек таблицы определяют развертывание этих материалов во временны́х интерва-

⁸¹ Cage, John; Charles, Daniel. *For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles* / ed. Tom Gora and John Cage, trans. Richard Gardner. Boston, 1981.

лах, и в результате получается необычный набор звуков в необычной последовательности. В последней части Кейдж использовал «Книгу перемен», чтобы создать гексаграммы, соответствующие этим передвижениям, еще более исключив себя из процесса.

Но выразительность пьесы перевешивает нетривиальность композиторской техники, примененной Кейджем. Пьеса представляет собой конфронтацию фортепиано и оркестра, но совсем не такую, как в традиционных романтических фортепианных концертах. Если в них главный герой – фортепиано, которое то борется с оркестром, то ведет его за собой, то в этом концерте Кейджа борьба идет между самовыражением, напыщенностью, внутренней неразберихой (фортепиано) и пустой бесстрастностью (оркестр). Оркестр – не жестокая сила, противостоящая индивидуальности фортепиано, он скорее сродни дзенскому учителю, наставляющему ученика сочетанием парадоксов, абсурда, а то и прямым насилием. По мере развертывания концерта фортепиано постепенно отказывается от фигураций и роскошных импровизаций, чтобы в конце концов, в последней части, в полном согласии слиться с оркестром.

Единство фортепиано и оркестра особенно очевидно в постоянно повторяющихся пассажах, когда не играет ни то, ни другой. Тишина здесь – совсем не то, что драматическая пауза или пунктуационная запинка: она значима. Она означает единство цели или взаимопонимание между фортепиано и оркестром, а также заставляет слушателей понять: тишина – это окно в будничную реальность, которое на протяжении пьесы периодически открывается и закрывается, и аудитория слышит звуки зала, которые не имеют ничего общего со звуками, рожденными воображением Кейджа. Исчезла исключительная роль ритма, которой до этого характеризовались сочинения Кейджа. И отсутствие этой ритмической энергии тоже ведет к смягчению музыкальных жестов и внешней выразительности, превращая музыку в нечто незнакомое и непостижимое.

При этом ошибкой было бы думать, что увлечение Кейджа дзеном придало его музыке какое-то неземное потустороннее качество, потому что в дзене просветление приходит внезапно – как понимание того, что ежедневная жизнь и есть то самое просветление, если отрешиться от страстей, от желаний, от бесконечного ранжирования, от оценочности. То есть из этой музыки ничего не выброшено, в ней все осталось. В первой пьесе Кейджа, целиком сочиненной по принципу «случайности», *Music of Changes* («Музыка перемен», 1951), он ликует, изобретая бесконечные вариации того, что может значить «все что угодно». В этой пьесе он тоже использует таблицы: одна – для ритма, одна – для тональности, одна – для динамики и артикуляции, еще одна показывает, сколько музыкальных слоев можно наложить друг на друга. «Книга перемен» определяет, как все эти таблицы взаимодействуют друг с другом, чтобы получилась законченная работа. На свой лад лихорадочная кинетика пьесы напоминает настойчивую агрессивность второй фортепианной сонаты Булеза – в период сочинения этой пьесы Булез и Кейдж тесно контактировали и обменивались кое-какими идеями относительно мира звука и жеста. Мысль Булеза привела к жестким *Structures* – строго упорядоченной пьесе, структура которой была настолько подробно проработана предварительно, что она практически писалась сама и заставляла композитора искать формы более гибкого творческого вмешательства в ходе сочинения. Наоборот, Кейдж считал, что предварительные работы к *Music of Changes* низводят его до статуса клерка, добросовестно выполняющего определенное задание, но на удивление не влияющего на результат. Сам он позже сравнивал эту работу с монстром Франкенштейна⁸²: не то чтобы монстр победил своего создателя, но монстр не способен мирно сосуществовать и взаимодействовать с окружающим миром.

⁸² Кейдж, Джон. Композиция как процесс, II: Неопределенность // Кейдж Дж. Тишина. С. 46.

Коллегам и критикам было все труднее поддерживать и одобрять увлечение Кейджа случайными действиями. Уже в мае 1951 года это проявляется в письмах Булеза: по-прежнему тепло относясь к музыке Кейджа, он признается, что сочинения Фельдмана и Вольфа его не интересуют. В декабре Булез хвалит Кейджа – в *Music of Changes* он движется в правильную сторону, с одним исключением:

«Единственное, что меня не радует, прости меня, это твой метод абсолютной случайности (подбрасывание монетки). Я, напротив, считаю, что случайность должна быть под строжайшим контролем... Я считаю, что можно управлять этим явлением, автоматизмом случайности... к которой я отношусь как к вещи сугубо необязательной»⁸³.

В произведениях Кейджа этого периода дзен находит отражение по-разному и в разной степени. Он остается верен тем элементам индийской философии, которые совпадают с его эстетикой, – например, хотя дзен не признает понятия дуализма, Кейдж продолжает придерживаться взгляда (внушенного Гитой Сарабай), что искусство должно «успокаивать разум и тем самым обретать восприимчивость к божественным воздействиям». Остаются и другие идеи, например, относительно Майстера Экхарта и спокойствия. И тем не менее проза Кейджа отражает важность дзена для его эстетики.

В *Lecture on Nothing*, например, Кейдж обращается к понятию «ничто» как к аналогу понятия пустоты в дзен-буддизме или даосизме, как в классическом замечании: «Мне нечего сказать, и я говорю это, и это поэзия, необходимая мне». Замечания против обладания чем-либо – звуками, музыкой и так далее – соответствуют дзенскому принципу «без привязанности». Но верность Кейджа понятию временной структуры в музыке отрицает понятие внезапного просветления, на котором строится «Учение Хуан-по об универсальном разуме». Наоборот, Кейдж придерживается идеи постоянного, бесконечного движения вперед:

«И вот мы только что начали четвертую крупную тему этого разговора. И нас все сильнее охватывает чувство, будто я так ничего и не достиг. Медленно, как идет разговор, медленно нас охватывает чувство, что мы ничего не достигли. Это приятно, и это удовольствие будет длиться. Если же мы раздражаемся, то это неприятно. Если кто-то раздражен, все неприятно, но внезапно становится хорошо, и тогда раздражение уходит (все дальше и дальше, медленно). Изначально мы были растеряны, и вот мы снова имеем удовольствие медленно топтаться на том же месте. Если кто-то уснул, пусть спит. И вот мы только что начали третью часть четвертой важной темы этого разговора. И меня все сильнее охватывает чувство, будто мы так ничего и не достигли»⁸⁴.

Только в *Lecture on Something* («Лекция о нечто», 1950) Кейдж начинает рассматривать в своей эстетике возможности недвойственности: «Важный вопрос: что это такое – не только красивое, но и уродливое, не только добро, но также и зло, не только правда, но также иллюзия»⁸⁵. Взяв за отправную точку заметки о музыке Фельдмана, Кейдж отстаивает такую музыку, которая вмещает в себя все, что происходит, – и нет необходимости искать единый всеохватный план этого всего.

Вторая поездка Кейджа в Блэк Маунтин в августе 1952 года – никоим образом не единственное свидетельство его постоянного после 1948 года взаимодействия с этим учебным заведением. Именно там в 1950 году был впервые сыгран его *String Quartet in Four Parts*

⁸³ Nattiez and Samuels, eds, *The Boulez-Cage Correspondence*.

⁸⁴ Кейдж Дж. Тишина. С. 138, 147.

⁸⁵ Там же. С. 163.

(«Струнный квартет в четырех частях»), и там Тюдор, который тогда преподавал и работал с Мерсом Каннингемом, исполнил *Music of Changes*.

Хотя во время этого второго приезда Кейдж не вел спецкурса и пробыл всего месяц, его деятельность в этот месяц оказала сильнейшее влияние и на студентов, и на его будущее.

Его увлечение новой эстетикой особенно ярко проявилось в ночных чтениях «Учения Хуан-по». Дзенское мировосприятие также очевидно в так называемой *Black Mountain Piece* (1952), частично перекликающейся с мыслями Арто о фундаментальной равнозначности всех составляющих театра – жеста, света, текста и декораций. В этом единственном исполнении перформанс соединил в себе чрезвычайное разнообразие разных вещей, которые следовало понимать как единое художественное целое: Кейдж зачитывал в числе остального Билль о правах, Декларацию независимости и наставление Майстера Экхарта; Каннингем танцевал (порой к нему незапланированно присоединялась собака); Мэри Кэролайн Ричардс и Чарльз Олсон читали стихи, а художник Роберт Раушенберг (еще один недавний знакомец по Нью-Йорку) проигрывал свои старые записи на древнем фонографе и показывал картины – абсолютно белые, без каких бы то ни было изображений. Слушателей разместили так, чтобы исполнители работали вокруг них, и таким образом привычное чувство иерархии между исполнителями и слушателями и точки приложения внимания смазывались и исчезали.

Вскоре после *Music of Changes* Кейдж пишет пьесу совершенно другого рода, самую знаменитую и непонятую, – *4'33"* (1952). Как и для всех остальных своих пьес, написанных ранее, для этой он одну за другой создавал музыкальные фразы, пока работа не была закончена, но в данном случае все эти фразы были беззвучны: Кейдж – буквально – построил эту пьесу на беззвучных ритмических величинах, объединяя их в единое целое. Название представляет собой не более чем длительность пьесы в минутах и секундах; никакой поэзии, ни намек на содержание или эстетические особенности.

На первом исполнении 29 августа в Вудстоке, штат Нью-Йорк, слушатели были, понятно, разъярены. Что, Кейдж решил насмешить их предельно дадаистской шуткой – пригласить послушать музыкальную пьесу и не сыграть ничего? «Добрые люди Вудстока, давайте выгоним этих людей из города!» – потребовал какой-то мужчина⁸⁶.

Но в этой пьесе были звуки – очень тихие: веяние ветерка, дыхание слушателей, их ерзанье на стульях, шелест программ, скрип стульев и – если Бог пошлет – страшный гром, гроза на улице. Кейдж наконец нашел способ позволить звукам быть просто звуками, не отягощенными ни воображением композитора, ни историей музыки, которая вызывает у слушателей условный рефлекс, как у собаки Павлова.

Как признавался Кейдж, на создание *4'33"* его вдохновил пример «белой живописи» Раушенберга. Но холсты Раушенберга – это объекты, вызванные к жизни решением художника покрыть их поверхность одним цветом, без узоров, без изображений. А Кейдж создал не беззвучную пьесу, которую исполнитель притворяется, что играет, что было бы ближе всего к «белой живописи» Раушенберга, но как бы вставил в раму подвижную ежедневную жизнь.

Естественно, это несколько утрированный жест, который вряд ли можно повторить. Кейдж понимал, что будет и дальше писать музыку – чтобы сдержать свое обещание Шёнбергу. Но как это сделать, продолжая отдавать должное своей исключительной находке, *4'33"*? Ответ – в новых способах нотации и новой свободе для исполнителя – дарах, которые, как он считал, позволят исполнителям уйти от собственных пристрастий и предубеждений и попробовать звуки как таковые, как в *4'33"* аудитория слышала непреднамеренные звуки окружающей среды.

⁸⁶ Revill, David. *The Roaring Silence: John Cage, A Life*. New York, 1992.

Music for Piano 4–19 («Музыка для фортепиано 4–19», 1954) – это развитие идеи «случайной» музыки на новом уровне. Темп, порядок страниц и даже то, что исключить, и то, что оставить, выбирает исполнитель. Так что звучание музыки при каждом исполнении будет совершенно другим. Кейдж называл такую музыку недетерминированной – незапрограммированной, непредопределенной, – чтобы отличать от таких «случайных» сочинений, как *Music of Changes*, которые дают исполнителю гораздо меньше свободы.

Коллеги и критики все сильнее осуждали растущую приверженность Кейджа случайному. Булез выразил пренебрежение в своем эссе *Alea* («Гадание»), а обозреватель *New York Times* назвал сольный концерт Тюдора, где тот исполнил 4'33" вместе с *Music of Changes* и пьесами Брауна и Вольфа, вечером «исключительно непристойной и лишенной вдохновения музыки... пустого, фальшивого, претенциозного эксгибиционизма в духе Гринвич-Виллидж»⁸⁷. В том же году Кейдж отправился в Германию на влиятельный фестиваль новой музыки в Донауэшингене; там они с Тюдором исполнили 34'46.776" *for Two Pianists* (1954), каковое произведение, хоть и в сокращенной версии, не понравилось слушателям – вероятно, те ожидали чего-то более похожего на *Sonatas and Interludes*. Кейджа, несомненно, это обидело; до самого 1972 года в Донауэшинген он не ездил. А его дружба с Томсоном кончилась из-за двуличности Томсона в истории с книгой, которую он попросил написать Кейджа (без ведома Кейджа он также работал над биографией с Кэтрин О'Доннел Хувер), и полной потери интереса к музыке друг друга⁸⁸.

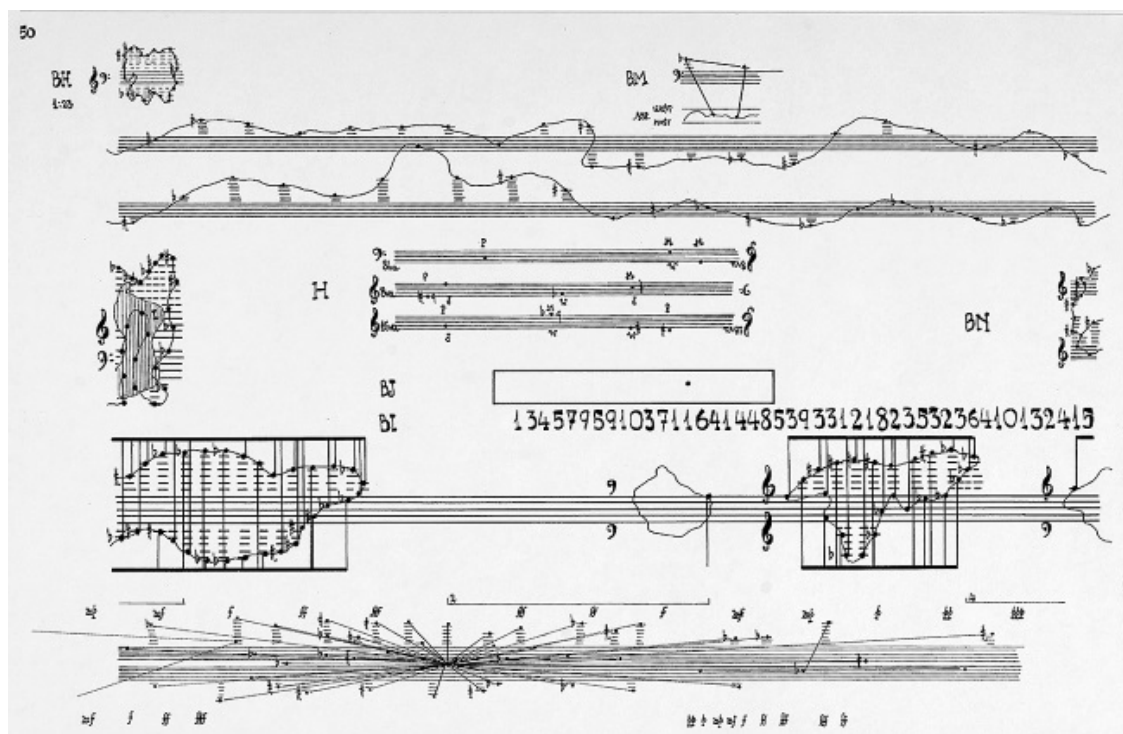
В 1958 году Кейджу исполнилось 46 лет. К этому времени в Нью-Йорке у него была уже сложившаяся репутация, в основном благодаря его музыке для ударных и для препарированного пианино, а его изыскания в области случайного и незапрограммированного вызывали у обозревателей классической музыки и современного танца и критику, и похвалы. Друзья Кейджа из мира искусства решили организовать его творческий юбилей. В начале мая галерея «Стейбл» выставила его рукописи как произведения искусства – и по праву, а художники Раушенберг и Джаспер Джонс, объединившись с кинорежиссером и продюсером Эмиле де Антонио, 15 мая 1958 года устроили большой концерт в Таун-холле. Объявленный как «Двадцатипятилетняя ретроспектива творчества Джона Кейджа», этот концерт показал как никогда ярко, в какие невероятные столкновения скоро вступит Кейдж с освобожденными музыкантами, чтобы услышать звуки как таковые. На премьере *Concert for Piano and Orchestra* (1958) он предоставил исполнителям невообразимую свободу. Нотация сольной партии расцвела новыми видами графических символов и рисунков – эту сложнейшую партию Кейдж поручил Тюдору. Наоборот, партии для оркестра разрешали музыкантам интерпретировать значение разноразмерных нот, добавлять в обозначенных местах дополнительные музыкальные звуки и даже исполнять отдельные страницы партитуры в любом удобном им порядке.

Столкнувшись со столь роскошными возможностями, исполнители повели себя – можно представить, как повели себя музыканты, которые живут умением переводить ноты в звуки: они отказались принимать всерьез музыку Кейджа и стали играть что ни попадя: джазовые риффы, любимые отрывки оркестровых партий – все, что приходило в голову и забавляло их.

При этом Кейдж вел себя со всей ответственностью, как и положено композитору при подготовке такого события. Он специально встречался с музыкантами, обозначил границы того, что им позволено делать, объяснил, что хочет получить от них как можно больше новых звуков. Однако он ошибся, считая, что оркестранты во время исполнения воспользуются этими консультациями и будут вместе с ним исследовать потрясающие возможности звука.

⁸⁷ Цит. по: Boulez, Pierre. *Stocktakings from an Apprenticeship* / trans. Stephen Walsh. Oxford, 1991; J. B., *Look, No Hands!* And It's "Music" // *New York Times*. 1954. 15 April.

⁸⁸ См. забавный рассказ об этом в книге: Silverman, Kenneth. *Begin Again: A Biography of John Cage*. New York, 2010.



Джон Кейдж, партитура *Concert for Piano and Orchestra* (1958) без партии фортепиано

На следующий день в репортаже об этом концерте в *New York Times* Росс Пармен-тер написал, что *Concert* представлял собой «самую чудовищную мешанину звуков, какая когда-либо звучала на концертной площадке», добавив, что многие слушатели сами издавали звуки, желая приблизить конец пьесы⁸⁹. Неистовую *Williams Mix* он назвал весьма забавной – в силу ее краткости. Слушатели, впрочем, изменились не больше, чем оркестранты.

Долгое время после этого концерта Кейдж старался работать только с исполнителями, которых он знал. Его музыка не освобождала людей от их пристрастий и предпочтений. Звуки, исторгнутые упрямым эго композитора как призыв к общению, стали предметом поношения множества людей, которые не понимали, как новая музыка может обходиться без ясного и определенного замысла, жеста и риторики. «Мои проблемы, – жаловался Кейдж, – из музыкальных превратились в социальные»⁹⁰.

Летом того года Кейдж посетил Всемирную выставку в Брюсселе и преподавал на знаменитых Дармштадтских международных летних курсах новой музыки. Это оставило смешанные впечатления. Конечно, сила его личности и харизма помогли ему приблизиться к цели: он подружился со многими восходящими звездами новой музыки – среди них Лучано Берио, Карлхайнц Штокхаузен, Анри Пуссёр, Бруно Мадерна и Люк Феррари. Но эти композиторы скоро поняли, что проект Кейджа является угрозой автономности композитора и наследию традиционной музыки, ибо он рассматривал творческую интенцию композитора как нечто неважное и непродуктивное; он хотел искоренить прошлое не с неистовой яростью, как Булез, но как-то небрежно, как многим казалось, апатично и просто наивно.

Там же, в Дармштадте, он убедительно ответил на критику в своей известной лекции *Communication*, которая состоит главным образом из вопросов. Часть вопросов Кейджа

⁸⁹ Parmenter, Ross. *Music: Experimenter; Zounds! Sounds by John Cage at Town Hall // New York Times*. 1958. May, 16.

⁹⁰ Cage, John. *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. Middletown, ct, 1967.

относится к гегемонии двенадцатитонового мышления, которое целиком завладело летними курсами. Но другие вопросы, больше похожие на вопросы из дзенских и даосских диалогов, воздействовали куда сильнее, потому что Кейдж позаботился, чтобы их перевели на немецкий таким образом, что они звучали откровенно конфронтационно. Например, вопрос «Почему же они не держат уши открытыми, а рты закрытыми? Они глупцы?» был переведен как «Почему вы [Sie] не откроете уши и не закроете рот? Вы глупцы?»⁹¹ Словом, Кейдж бросил перчатку; следующие десять лет он будет расширять границы непреднамеренного до невообразимых пределов.

⁹¹ Кейдж, Джон. Композиция как процесс III // Кейдж Дж. Тишина. С. 67. См. также: Shultis, Christopher. *Cage and Europe* // *The Cambridge Companion to John Cage* / ed. Nicholls.

Глава 4

Вершина

В 1960 году Кейдж утвердился как самый известный американский композитор после Аарона Копленда, а может быть, и самый известный американский композитор в мире. Влияние Копленда в начале 1950-х пошло на убыль, когда слухи о его коммунистических симпатиях привели к отмене исполнения *Lincoln Portrait* («Портрет Линкольна») и он был вызван официально отчитаться о своих убеждениях перед Комитетом по антиамериканской деятельности Конгресса; хотя он вышел из этой истории практически без ущерба для себя, он стал как-то менее заметен, когда отказался от популистской музыки, которая создала ему репутацию в 1940-е годы⁹². Других композиторов: Арнольда Шёнберга, Пауля Хиндемита и Курта Вайля, – хотя все они приняли американское гражданство, – родные сыны Америки так и не приняли. Леонард Бернштайн стал знаменит как дирижер; критики, которые создавали ему заслуженную репутацию, поражались, как смело он смешивает популярные и классические клише.

Американцы по-прежнему находились под обаянием самого знаменитого композитора, еще живого тогда Игоря Стравинского; он жил в Лос-Анджелесе, родном городе Кейджа. Хотя поздняя музыка Стравинского не производила впечатления на широкую публику, его репутация – прежде всего благодаря «Жар-птице» и знаменитой «Весне священной» – была такова, что возник стереотипный образ композитора, каким он должен быть: гламурный и таинственный, знающий всех, кого стоит знать, путешествующий по всем городам, которые стоит посетить. С помощью своего замечательного секретаря Роберта Крафта Стравинский все время был на виду благодаря серии чрезвычайно занимательных книг интервью с ним, увековечивших его образ.

Как и Стравинский, Кейдж был очарователен и так же хорошо знал, как способствует карьере харизматический шарм. Но во всех остальных отношениях он был самым неподходящим кандидатом для игры, в которую будет так хорошо играть. Кейдж радостно отрицал, что композитору нужна преднамеренность, и утверждал, что кто угодно может делать то, что делает он, если решит посвятить этому столько времени, сколько необходимо. И хотя любил повторять, что был учеником Шёнберга, он не упускал случая упомянуть о том, как учитель пророчил ему провал из-за неспособности совладать с гармонией.

Музыка Кейджа сильно расширила границы того, что может считаться музыкой. Большинство его новых сочинений шокировали. Люди, оскорбленные шквалом необычных звуков, задавались вопросом, не является ли серьезность Кейджа колоссальным розыгрышем. В самом деле, в таких произведениях как *Water Music* («Музыка воды», 1952), используется много всякого реквизита, в том числе колода карт и манок для уток; кажется, что это никакая не музыка и не авангардное искусство, а какой-то абсурдистский водевиль.

У Кейджа были и другие причуды. Когда в 1954 году он переселился в деревенскую коммуну Стоуни Пойнт, штат Нью-Йорк, милях в сорока от Нью-Йорка, он наслаждался природой, гуляя по лесу, и интересовался грибами. Первая попытка поразить друзей прелестями органических продуктов привела к печально известной трапезе, когда Кейдж подал гостям ядовитую чемерицу, которую он перепутал со скунсовой капустой. Всем, кто ее поел, стало плохо; Кейджа, который съел больше всех, пришлось отвезти в больницу и сделать ему промывание желудка, иначе, как сказал врач, он бы умер. С обычной своей предприим-

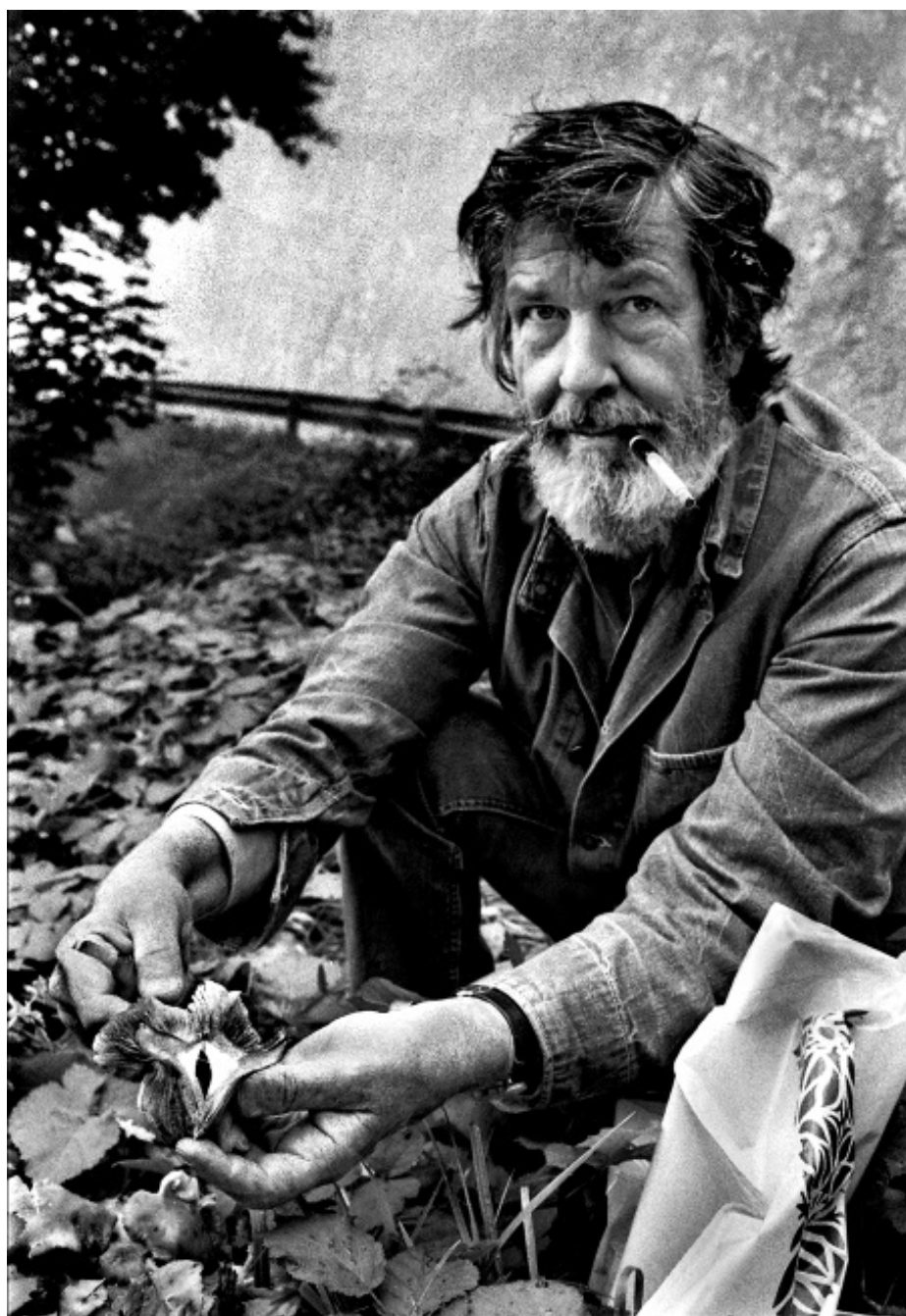
⁹² DeLapp-Birkett, Jennifer. *Aaron Copland and the Politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States* // *Journal of Musicological Research*. 2008. XXVII/1.

чивостью он принялся искать авторитетный источник информации, человека, который мог руководить им в его новой страсти; в итоге он нашел Ги Ниринга⁹³. Так началась любовь на всю жизнь к грибам; он видел бездну смысла в том, что в словарях эти два слова: *mushroom* (гриб) и *music* (музыка) стоят рядом. В 1954 году он написал забавную статью, в которой спроецировал спор о грибах и сборе грибов на тогдашнее состояние новой музыки. И мечтал как-нибудь усилить звук падения в землю спор, чтобы его можно было услышать и наслаждаться им как музыкой⁹⁴. Он всячески афишировал это хобби, причем так, что это невозможно себе представить в исполнении других композиторов того времени. Например, он появился в итальянской телевизионной викторине *Lascia o radoppia* – аналоге американской *\$64,000 Question* («Вопрос на 64 000 долларов») – в качестве знатока грибов и триумфально ушел с главным призом (около 6 000 долларов). Вернувшись в Америку, он добился статьи о себе от автора колонки о еде журнала *Vogue*, который притащился в жилище Кейджа, чтобы написать о том, как он питается и что готовит⁹⁵. (Заядлый гастроном, Кейдж особенно любил французскую кухню, постигая ее по книге Джулии Чайлд.) В январе 1960 года Кейдж появляется в популярном американском телешоу *I've Got a Secret* («У меня есть тайна»), где с чрезвычайной серьезностью исполнил юмористическую *Water Walk* («Прогулка по воде», 1959); слушатели дважды разражались громким смехом – когда Кейдж опускал в воду малый гонг и когда он выпивал виски с содовой.

⁹³ Кейдж Дж. Тишина. С. 339.

⁹⁴ Цит. по: Richard Kostelanetz, ed., *John Cage: An Anthology*. New York, 1991.

⁹⁵ Jean-Jacques Nattiez and Robert Samuels, eds, *The Boulez-Cage Correspondence*. Cambridge, 1993. Относительно 'Who Cares if You Listen', см.: *The Collected Essays of Milton Babbitt* / ed. Stephen Peles et al. Princeton, NJ, 2003.



Кейдж собирает грибы в Гренобле, Франция. 1972

Иными словами, Кейдж начал использовать гигантский механизм массовой культуры, чтобы сделать то, чего не смогли куда более почитаемые композиторы, — появляться на публике так непринужденно и располагающе. Для сравнения вспомним широко известное эссе Милтона Бэббитта *Who Cares If You Listen?* («Кому есть дело, слушаете вы или нет?»), изначально названное автором *The Composer as Specialist* («Композитор как специалист»), в котором утверждалось, что университет — это последняя надежда действительно значимой новой музыки и что университетские композиторы (каковым был и сам Бэббитт) делают все, чтобы изолировать себя от широкой публики, подобно тому как физики и математики делятся своими открытиями лишь с узким кругом коллег. Размышления Бэббитта не прошли мимо Кей-

джа – во всяком случае, его новаторские исследования теории музыки, – и он понял, как возразить: «Он похож на музыковеда», – заметил он в письме Пьеру Булезу в 1950 году⁹⁶.

Как многие композиторы того времени, Кейдж начал преподавать. Однако в отличие от многих преподавал он в Новой школе социальных исследований, где до него работал Генри Коуэлл. Среди слушателей курса Кейджа «Структура музыки» было несколько человек, которые сегодня больше известны как художники, чем как музыканты. Эти яркие личности: Дик Хиггинс, Джордж Брехт, Эл Хансен и Элисон Ноулес примкнули к сообществу художников, известному как «Флюксус». Как и Кейдж, они считали, что искусство должно делаться из того, что можно найти вокруг. Собственно, занятия состояли в том, что студенты показывали свои новые работы, как только их заканчивали, единственное ограничение было – использовать только то, что есть в классной комнате. Художники «Флюксуса» в своем творчестве исходили из того, что материал для искусства – это ежедневная жизнь. Ноулес, например, все свои работы считала музыкой, хотя ее произведения не имели ничего общего со звуками музыки – ее *Proposition* («Предложение», 1962) состояло из одной-единственной фразы: «Сделай салат». Другой студент Новой школы, Аллан Капроу, поставил детально разработанный перформанс *18 Happenings in Six Parts* («18 хеппенингов в шести частях»), в немалой мере навеянный перформансом Кейджа в колледже Блэк Маунтин. Однако в отличие от своего учителя Капроу настаивал на том, чтобы публика в определенных местах действовала определенным образом, что не нравилось Кейджу. Об этом представлении Кэрлайн Браун вспоминала: «Это было немного похоже на детский сад для недоумков»⁹⁷.

Трения между Кейджем и Капроу проявлялись в разнообразных дискуссиях между учителем и учеником. Дик Хиггинс, метко заметивший, что на занятиях Кейджа возникало «чувство, будто что-то грядет, по крайней мере потенциально», признавался, что он считал кейджевские подробные описания случайного и непреднамеренного «ужасно старомодными» и более похожими на юридические документы, чем на практические рекомендации относительно сочинений студентов⁹⁸. Брехт, наоборот, разделял интерес Кейджа к дзен-буддизму; его тетради свидетельствуют о глубоком увлечении идеями Кейджа, которые, впрочем, увели молодого художника совсем в другую сторону⁹⁹. Столь различные взаимодействия вообще характерны для «Флюксуса», ибо «Флюксус» решительно отвергал точные дефиниции и какую бы то ни было систематизацию.

Другой спецкурс Кейджа в Новой школе был посвящен распознаванию грибов. В 1962 году он вместе с Нирингом создал Нью-Йоркское микологическое общество. Кейдж и его друзья-микофилы по субботам и воскресеньям совершали регулярные вылазки в поле на поиски грибов; некоторое время Кейдж даже был поставщиком деликатесных грибов для одного модного нью-йоркского ресторана¹⁰⁰. В результате такой преданности в 1964 году он получил премию Микологического общества Северной Америки. Поиски грибов с Нью-Йоркским микологическим обществом стали для него источником метафор для описания нового подхода к слушанию – он вспоминал, например, что Ниринг предпочитал идти на какое-то место и обратно разными путями, чтобы увидеть больше разных вещей; но, добавлял Кейдж, даже если возвращаться тем же путем, все равно увидишь все совершенно иначе¹⁰¹.

⁹⁶ Brown, Carolyn. *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham*. New York, 2007.

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Kostelanetz, ed., *John Cage: An Anthology*.

⁹⁹ Joseph, Branden W. *Chance, Indeterminacy, Multiplicity // The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art*. Barcelona, 2009. P. 231–238. Джозеф убедительно доказывает, что художники Капроу, Хансен и Хиггинс тем не менее были под сильным влиянием идей Кейджа.

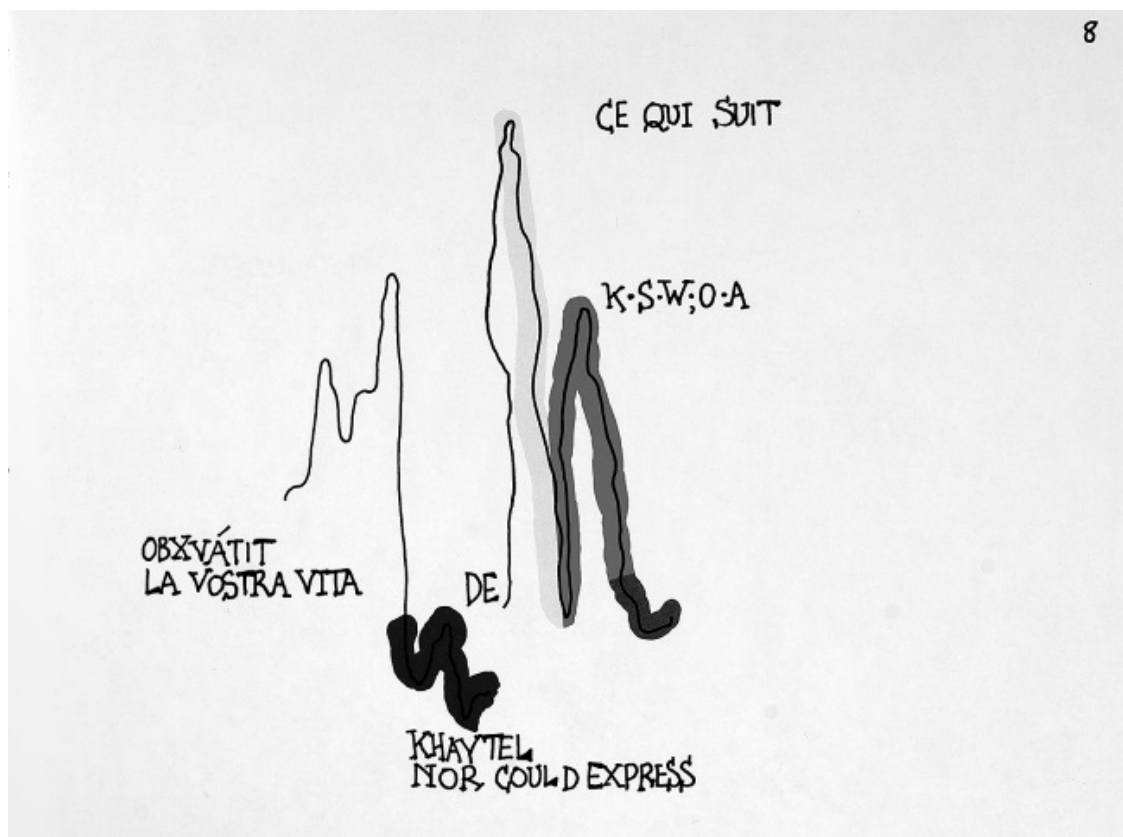
¹⁰⁰ Kostelanetz, ed., *John Cage: An Anthology*.

¹⁰¹ Cage, John. *m: Writings, '67–'72*. Middletown, CT, 1973.

Таким образом, по-прежнему самые восторженные слушатели Кейджа решительно не имели отношения к классическому миру музыки. Это были танцовщики, художники и писатели, а также люди, приверженные идее творчества, но ничему не учившиеся, – они стадами стекались к Кейджу. Их весьма вдохновляла его мысль, что музыка повсюду, стоит только обратить на нее внимание.

Как композитор Кейдж действовал одновременно на нескольких фронтах, и в том числе удовлетворял постоянный – и немалый – интерес к своей ранней музыке для ударных и препарированного пианино. Он был сам себе издательство: изготавливал новые экземпляры своих музыкальных сочинений и даже небольшие наборы для «препарирования» рояля. Однако, написав в 1960 году «случайную» музыку для пьесы Джексона Маклоу *The Marrying Maiden* («Невеста на свадьбе»), он устал от бесконечных административно-хозяйственных обязанностей, налагаемых на него статусом самопубликующегося композитора, и решил, что больше не напишет ни ноты, пока не найдет себе профессионального издателя. После нескольких безуспешных попыток он обратился в издательство *C.F. Peters* – изначально это был немецкий издатель, работавший в XIX столетии. Семья Хинрихсен, которая владела издательством с 1867 года, вдобавок к солидному списку классических композиторов издавала новейшую музыку. Когда Вальтер Хинрихсен (1907–1969) открыл американское отделение *C.F. Peters* в Нью-Йорке, он продолжил публиковать музыку молодых композиторов. К 1962 году издательство представляло 58 американских композиторов, а его партнер *Henmar Press* еще 17. Хинрихсен обрадовался звонку Кейджа и сказал, что его жена уже давно убеждает его заняться музыкой Кейджа. В тот же день Хинрихсен и Кейдж встретились за ланчем и заключили профессиональное соглашение, которое действовало до конца жизни Кейджа. Решение Хинрихсена публиковать Кейджа в *Henmar Press* многие расценили как неоднозначное, особенно имея в виду такие работы Кейджа, как *4'33'* (1952) и *Radio Music* (1956), но в конечном итоге оно только упрочило репутацию издательства¹⁰².

¹⁰² Johnson, Thomas F. *C.F. Peters: Past and Present // Musical America*. 1962. October. LXXXIII/10; Gagne, Cole; Caras, Tracy. *Soundpieces: Interviews with American Composers*. Metuchen, NJ, 1982.



Джон Кейдж. *Aria* (1958), отрывок

Собственная музыкальная деятельность Кейджа в этот период была такова, что его студенты чувствовали себя первооткрывателями, которые стирают границы между музыкой и театром. Несколько раньше он посетил Рим, что и обусловило такой поворот его творчества. В Риме он подружился с Лучано Берио и его тогдашней женой Кэти Берберриан, тем самым получив возможность поработать с одной из величайших певиц XX века. Для нее он создал *Aria* («Ария», 1958) – серию изменчивых линий на двадцати страницах с текстом на пяти языках, отобранных посредством случайных действий. Это разные линии десяти различных цветов, причем две дополнительно выделены параллельным пунктиром; певице предлагалось для каждой найти свой вокальный стиль. Берберриан уже продемонстрировала драматический талант в электронном сочинении Берио *Thema (Omaggio a Joyce)* («Тема. Посвящение Джойсу»); вскоре после этого в своем *Circles* («Круги») ее муж направит этот ее талант в русло перформанса.

В *Theatre Piece* («Театральная пьеса», 1960) Кейджа – весьма вероятно, это отклик на общение с художниками его композиторского спецкурса в Новой школе – партия каждого исполнителя представляет собой цифры разных размеров, с «поцелуем» (х) или без. Большие цифры соотносятся с двадцатью существительными и/или глаголами, отобранными исполнителями как основа для их действий. В список действующих лиц этого странного зрелища вошли Дэвид Тюдор, Мерс Каннингем и Кэролайн Браун; Дон Баттерфилд, труба; Фрэнк Рехэк, тромбон; Арлин Кармен, контральто; Николя Цернович с Рихардом Нельсоном, два осветителя, которые в конце концов перестали заниматься своим делом и поднялись на сцену к остальным артистам. Браун вспоминала, что она старалась как можно точнее следовать указаниям Кейджа, а он удивил ее вопросом, почему она не делает больше того движения, что ему так понравилось. («Оно же встречается лишь один раз», – ответила Браун.)

Пьеса была разругана критиками, но развеселила публику; Кейдж считал, что исполнители, за исключением Тюдора, неправильно поняли его инструкции¹⁰³.

В 1961 году состоялась премьера *Where Are We Going? And What Are We Doing?* («Куда мы идем? И что делаем?») – текстовой композиции, в которой накладываются друг на друга четыре разные лекции о музыке, дзене и Витгенштейне и таким образом возникает впечатление естественной сложности мира, к чему так стремился Кейдж. Этот перформанс в исполнении Кейджа – остальные партии были записаны заранее – размывал границы, разделяющие лекцию, поэзию и музыку.



Джон Кейдж и Дэвид Тюдор. Ок. 1960

Другие сочинения начала 1960-х были явно и определенно сосредоточены на звуке, но их новаторство, новое понимание музыкального времени сделали их не менее вызывающими. В *Cartridge Music* («Музыка картриджей», 1960) крошечные объекты (ершики для трубки, перышки, спички) помещены вместо привычного стилуса в старомодный барабан фонографа; трение и удары этих объектов друг о друга, усиление дает возможность услышать.

¹⁰³ Brown. *Chance and Circumstance*.

Поначалу не понимаешь, как слушать эту музыку; электроника придает звукам какую-то жесткость, они кажутся совершенно механическими. Скоро, однако, становится заметна сложность этих звуков: трение, например, дает легкое повышение и понижение звука в микроскопическом диапазоне частот, и разные материалы – металл, дерево и так далее – тоже имеют каждый свой узнаваемый тембр. Местами звуки почти не слышны; их сочетание с эмбиент-звуком воспринимается как их собственный тембр. В зависимости от точности исполнения (и от прослушивания: только в записи или на концерте) разные звуки взаимодействуют друг с другом изящным контрапунктом. Тем, кого убеждает максима Кейджа, что искусство воспроизводит природу в ее образе действий, это напомним все еле слышные сложные звуки на улице или, может быть, скрипы и стоны старого дома глубокой ночью. Чем дольше перформанс, тем более точно распознает слушатель эти ощущения. У Кейджа длительность важна для восприятия: если пьеса слишком короткая, недостаточно проникаешься шумами, чтобы услышать, как они взаимодействуют друг с другом и окружением.

Если *Cartridge Music* исследовала возможности чрезвычайно тихих обычных звуков, то *Atlas Eclipticalis* (1961–1962) – метафорически – расширил это исследование до мира звуков мерцающих, разделенных длительными пространствами тишины. Потому что Кейдж действительно создавал нотную запись для этой монументальной оркестровой пьесы, прослеживая траектории движения звезд на астрономической карте и добавляя нотный стан, что лишь частично проясняло дело: нотный стан слишком велик для крошечных ноток, и это предполагает, что обозначаемые ноты принадлежат к куда более широкому частотному диапазону, чем привычная западная музыкальная гамма.

Длющаяся очень, очень долго, эта пьеса напоминает не концерт (исполнение звучащей музыки), а посещение большого музея с множеством произведений искусства, которые в восприятии через некоторое время сливаются друг с другом. И, как в музее, кажется, что невозможно посмотреть и впитать в себя все за одно посещение. Хуже того: по мере того как *Atlas* разворачивается во времени, слушатель не имеет такой роскоши, как самому решить, сколько времени простоять перед картиной или вернуться к той, что понравилась. А поскольку все инструментальные партии в *Atlas* можно исполнять порознь или же в любых комбинациях, это сочинение звучит по-разному при каждом исполнении.

Другие сочинения, по большей части созданные с расчетом на Тюдора, отодвигают границы еще дальше. В *Variations III* (1963) исполнитель должен сам создать нотацию, которую исполнит, бросая некоторое количество прозрачных пластин с кругами; каждый из оказавшихся внутри друг друга кругов соответствует действию со столькими более дробными действиями, сколько насчитывается пересечений с другими кругами. Или несколькими отдельным действиям по количеству пересечений. Исполнитель начинает с одного круга и действует в соответствии с количеством пересечений; перформанс, который может длиться произвольное количество времени, заканчивается, когда этот процесс повторится с каждым из оставшихся кругов.

Кейдж писал, что другие исполнители могут сыграть свою роль, следя за событиями, которые происходят вокруг. И в конце вдруг добавляет неожиданное указание: «В это же время продолжается любая другая деятельность». Одним жестом Кейдж делает все непредвиденности, вольные или невольные, частью музыки. Любое звучащее действие – кашель, сопение, ерзанье на стуле – вносит свой вклад в произведение.

Своей известностью, однако, Кейдж обязан не столько этим чрезвычайно непонятым произведениям, сколько первой своей книге *Silence* («Тишина»), которая сделала его идеи доступными для широкой публики. Она вышла в свет в 1961 году, вскоре после его годовичного пребывания в Уэслианском университете по грантовой программе – в издательстве этого университета. И через пятьдесят лет «Тишина» остается и провокативной, и весьма занимательной.

Статьи, вошедшие в книгу, охватывают большой период жизни Кейджа со второй половины 1930-х до 1961 года. При этом тексты скорее маскируют, чем раскрывают долгий творческий путь Кейджа от первых восторгов перед самыми разными звуками к поискам метода их структурирования и к открытиям источников вдохновения для последних сочинений, в том числе индийской философии и дзен-буддизма. Часть «Тишины» носит чисто технический характер: это строгие, лаконичные и мучительно скучные описания его «случайных» произведений, не смягченные никакими личностными моментами. Но «Тишина» хороша забавными историями из «Непреднамеренности» (*Indeterminacy*, 1958–1959), разбросанными тут и там, как пасхальные яйца или поэтический каприз. Кейдж отлично знал, как рассказывать смешные истории.

«Когда Вера Уильямс заметила, что я заинтересовался грибами, она сказала детям, чтобы не смели даже притрагиваться к грибам, потому что они смертельно ядовиты. Через несколько дней она купила в магазине Мартино кусок мяса и решила потушить его с грибами. Когда она начала чистить грибы, дети прекратили свои занятия и стали внимательно наблюдать за ней. А когда подали обед, расплакались»¹⁰⁴.

Но есть там и другие тексты, представленные весьма новаторски. Например, третья глава «Композиция как процесс: коммуникация» состоит из потрясающих вопросов без ответов, порой включающих слова Кристиана Вольфа и других. В одном незабываемом отрывке Кейдж оспаривает расширение смысла искусства.

«Если слова это звуки, они музыкальны или они просто шум?

Если звуки просто шум, а не слова, имеют ли они смысл?

Музыкальны ли они?

Скажем, есть два звука и есть два человека, и один из каждой пары прекрасен. Существует ли между ними четверья какая-нибудь связь?

И если есть правила, то кто их устанавливает, я спрашиваю?

Я хочу сказать, где-то ведь это началось, и если так, то где закончится?

Что случится со мной и с вами, если мы окажемся там, где нет красоты?

Я иногда спрашиваю – вот слышатся звуки, и что будет с нашей способностью их слышать – вашей, моей, с ушами, со слухом, – что будет, если прекрасные звуки смолкнут вдруг и останутся только не прекрасные, а уродливые, что тогда станет с нами?

Сможем ли мы понять, что звуки, которые мы считали уродливыми, прекрасны?»¹⁰⁵

Другие тексты также отражают идеи дзена. В *45' for a Speaker* (1954), где собраны воедино цитаты из ранних текстов Кейджа, часты отсылки к дзену и Д.Т. Судзуки. И эта мозаика не связанных или слабо связанных между собой заметок содержит принципы беспрепятственности и взаимопроникновения, которые он приписывает Судзуки. На самом деле истории о «непреднамеренности» расширяют эту метафору, чтобы придать значение вещам, которые совершенно не связаны с музыкой (наблюдениям за ежедневной жизнью, семейным байкам и прочему).

Коротко говоря, читатель «Тишины» не нуждается в какой бы то ни было профессиональной подготовке, чтобы эта книга ему понравилась и глубоко его потрясла. Насколько она не похожа на главный профессиональный рупор композиторов новой музыки, журнал *Perspectives of New Music*! В этом журнале Бэббит, его коллеги и юные протеже горячо, в мельчайших деталях обсуждали последние направления в музыке; принятый метод подачи

¹⁰⁴ Кейдж Дж. Тишина. С. 125.

¹⁰⁵ Кейдж Дж. Тишина. С. 59.

материала требовал высочайшего уровня профессиональной подготовки, чтобы понять, о чем идет речь, в частности, для анализа новой музыки привлекался математический подход, дабы смоделировать анализируемую музыку: булезовскую идею исследования, о которой тот мечтал, но так и не осуществил, реализовали пишущие в *Perspectives*. И поскольку она вела и продолжает вести композиторов к новым и трудным средствам выражения, случайный читатель *Perspectives* реагирует на них именно так, как, по предсказанию Бэббита в *Who Cares if You Listen?*, реагируют орды необразованных кретинов, столкнувшись с новыми идеями, – ненавидят и не могут понять.

Сказать по правде, орды необразованных вряд ли имели возможность как-то реагировать на *Perspectives*. Журнал распространялся преимущественно по подписке, и его содержание обсуждалось в учебных аудиториях, на конференциях и на его же страницах – но не в газетах и не в популярных изданиях, которые время от времени печатали тексты Кейджа, отмеченные богемным авангардизмом.

«Тишина» вызвала значительные споры критиков. Джилл Джонстон, театральный критик еженедельника *Village Voice*, написала благоприятный отзыв, базирующийся на достаточно обширном и разнообразном материале. Хотя ее описание композиторских методов Кейджа слишком пунктирно, чтобы получить о них полное представление, ее понимание кейджевской критики общепринятой эстетики исключительно верно. Она подчеркивает важность для процесса слушания восприятия, а не суждения; она признает преимущество множественных откликов на музыку и утверждает, что кейджевская концепция искусства возвращает человечество к слиянию с природой из состояния, когда оно природу покоряет. В частности, она проницательно заметила, что звуки, присущие окружающему миру и обычно воспринимаемые как молчание, следует понимать как упорядоченное дополнение к звукам, выбранным Кейджем. (Наличие их как таковых, разумеется, было подготовлено пьесой 4'33".) Но она была слишком доверчива, представляя воспринимаемый предмет как «свободный от воспоминаний, идей и предубеждений»¹⁰⁶.

Perspectives of New Music, как и положено, напечатали свою рецензию на «Тишину» – ее автор поэт Джон Холландер. Эта рецензия показывает, что беспокоило мейнстрим музыкального истеблишмента в сочинениях Кейджа. Холландер постоянно принижает сочинения Кейджа, именуя их «продукцией», намекая одновременно на анонимность фабричных товаров широкого потребления и блеск и яркость развлечений масс-медиа. Успех исполнений Холландер критикует за дешевую эффектность и зрелищность. О ночном перформансе *Imaginary Landscape No. 4* («Воображаемый ландшафт № 4», 1951), пьесы для двенадцати радиоприемников, он пишет, что следовало исполнять эту пьесу пораньше (чтобы уловить больше разных звуков) и сделать ее покороче (вероятно, чтобы шутка – главное назначение этой пьесы – не затянулась и не перестала быть смешной). Холландер считает, что отказ Кейджа от своей композиторской власти освобождает слушателя от обязанности принимать эту музыку всерьез и слушать ее внимательно. Хуже того, получается, что методы, выбранные Кейджем, не предполагают ни критического осмысления, ни тяжелого труда, которые присущи настоящему искусству и настоящему художнику¹⁰⁷.

Несмотря на прямо противоположные выводы рецензентов, у обоих один и тот же недостаток: в своих комментариях они упустили главное – звуки музыки Кейджа. Джонстон распространяется о том, что Кейдж спасает музыку от отделения от жизни, спасает музыку от тирании композиторов, которые хотят чуть ли не палкой заставить слушателя слышать строго определенные вещи и чувствовать строго определенные вещи. А теперь слушатели вольны воспринимать музыку как им угодно. Но она ни слова не пишет о том, как сама ее

¹⁰⁶ Johnston, Jill. *There is No Silence Now*. Цит. по: *John Cage: An Anthology* / ed. Richard Kostelanetz.

¹⁰⁷ Hollander, John. *Silence*. Цит. по: *Writings about John Cage* / ed. Richard Kostelanetz. Ann Arbor, MI, 1993.

воспринимает. Холландер тоже обходит этот вопрос, заявляя, что об этой музыке приятнее читать, чем слушать ее.

В это же время страсть Кейджа к полемике находила выход в растущем внимании к Эрику Сати. Его увлечение этим французским композитором началось в конце 1940-х годов – тогда он стал утверждать, что музыкальные построения Сати преимущественно ритмические, а не гармонические и что это показательно в смысле истинного курса музыки будущего. В 1950-е, когда Кейдж перешел на позиции случайности и непреднамеренности, он стал воспринимать Сати по-другому: как еще один авторитет, оправдывающий все его последние увлечения. Кейдж нападал на музыкального критика Абрахама Скульски за утверждение, что Сати использовал юмор, чтобы замаскировать неполноценность своего искусства, и что Сати фигура хоть и влиятельная, но не великий художник. Кейдж, наоборот, утверждал, что величие Сати именно в том, что ему было безразлично, что от искусства ожидают, чтобы оно было возвышенным или впечатляющим, – Сати, подобно учителю дзен, был свободен от мотивировки в музыке и потому когда хотел – смеялся, когда хотел – плакал¹⁰⁸. Без сомнения, Кейджу импонировала также идея мебелированной музыки (*musique d'ameublement*), которая перестала быть концертной и функционирует только как утилитарная, воспринимается как часть ежедневной жизни.

Возможно также, что Кейджа несколько раздражало то, что, как только его музыка стала более радикальной, критики перестали ценить ее; что его юных сторонников – Мортон Фельдмана, Эрла Брауна, Вольфа и Булеза рассматривали как серьезных композиторов, а сам Кейдж был известен больше своими прогрессивными идеями. Так его тогда начинали воспринимать и так его воспринимают по сей день.

Кейдж восхищался Сати до конца своей жизни, и в сентябре 1963 года заинтересовал французским композитором целую группу молодых художников. В 1893 году Сати написал забавную пьесу без нотных линейек: странный ведущий бас, тринадцать трелей, тот же бас с двумя гармоничными линиями сопрано и опять бас, и линия более высокого дисканта движется к середине; он настаивал, что эта пьеса под названием *Vexations* («Неприятности») должна исполняться 840 раз без перерыва, тем самым дав возможность исполнителю достигнуть «внутренней подвижности». Сама по себе эта музыка ни тональная, ни атональная, ее неоднозначные, слегка диссонантные гармонии позволяют идти куда угодно, но слушателям все же непонятно, куда они идут. Пьеса имеет неоправданно запутанную нотацию, которая постоянно дезориентирует исполнителей, – и эта путаница только разрастается при многократных повторениях.

До этого никто не принимал всерьез инструкций Сати и не следовал им буквально, воспринимая их примерно так же, как часто встречающиеся в его партитурах странноватые указания исполнителям – замечания типа «играть как соловей с зубной болью» или играть «светясь как яйцо». А Кейдж решил следовать каждому слову Сати и устроил в нью-йоркском *Pocket Theater* («Карманный театр») исполнение *Vexations* со всеми 840 повторами. В перформансе участвовали двенадцать пианистов, в том числе Тюдор, Вольф и композитор Джеймс Тенни. Как заметил потом Кейдж, это привело к непредвиденному результату: сама продолжительность перформанса создала новое пространство для восприятия искусства; бессмысленное повторение успокаивает и трансформирует исполнителей и слушателей, создавая другое качество внимания – не бодрствование и не сон, а нечто приближающееся к переживанию нормального течения ежедневной жизни. В 1974 году Вольф вспоминал:

«Когда пианисты прошли полный цикл в первый раз, все играли очень по-разному, манера игры варьировалась исключительно широко – от мрачайшей, осторожной, до

¹⁰⁸ Kostelanetz, ed., *John Cage: An Anthology*.

аффектированно бурной и необузданной. На музыку это влияло разрушительно. Но когда пошли по второму кругу, экспансивные заиграли потише, а скованные расслабились. На третьем круге и личность, и игровая техника всех пианистов были совершенно подчинены музыке. Просто музыка взяла верх. Бывшая сначала пассивным объектом, она стала движущей силой. ...Ночь продолжалась, мы устали и хотели спать, и прекрасное чувство устранения себя становилось опасным. Приходилось удваивать внимание, чтобы не пропускать ноты или даже свою очередь. Элемент комедии – с очевидной непринужденностью – сплотил всех нас»¹⁰⁹.

Несмотря на активную композиторскую и писательскую деятельность Кейджа, его главная должность – музыкальный директор, а также шофер, повар и группа поддержки Танцевальной компании Мерса Каннингема. К середине 1950-х Компания начала раскручиваться; они с Мерсом заняли денег на «фольксваген» – автобус, в котором поместились бы все танцовщики, в числе которых были Кэролайн Браун, Реми Чарлип и Виола Фарбер, а также Кейдж, Каннингем, Тюдор, Цернович и костюмы¹¹⁰.

Общество Каннингема вдохновляло, но человек он был непостижимый. Подобно Кейджу, он хотел освободить движение от обычных условностей танца – не только расширением репертуара движений как таковых, но и увеличением количества одновременных движений танцовщика. Когда Каннингем танцевал, казалось, что все его конечности независимы от торса и могут двигаться в любом направлении словно бы по собственной воле.

¹⁰⁹ Вольф, Кристиан. Письмо Гэвину Брайерсу от 10 сентября 1974 года. Цит. по: Bryars, *Vexations and its Performers* // *An Online Journal of Experimental Music Studies*. 1983; опубликовано в 2004 на: www.users.waitrose.com/~chobbs/Bryars.html#_ednref6, para. 10.

¹¹⁰ Эта история о Каннингеме опирается на эпизод из кн.: Brown. *Chance and Circumstance*.



Мерс Каннингем танцует. Ок. 1965

В своей Компании Каннингем, создавая композиции, стремился не навязывать танцовщикам свое видение, но скорее помогал им понять, как нужно выполнять его движения, обладая собственными телами и характерами. Его танцевальные фразы не зависели от музыки, а если были у них другие поэтические стимулы, то он об этом никому не говорил. Скорее, его движения формировались на основе времени: с секундомером в руке Каннингем тщательно оттачивал свои фразы, пока не определял, сколько времени они должны занимать в идеале. После чего репетировал с танцовщиками, приближая их к этому идеалу. Без музыки, без каких бы то ни было внятных объяснений танцовщики должны были полагаться на одну только мышечную память. Часто ему приходилось показывать движения в режиме реаль-

ного времени – замедлить их значило бы слегка изменить течение мускульного напряжения, необходимого, чтобы выполнить их правильно.

Отказ Каннингема навязывать свою волю другим значил, кроме прочего, что от него не дожидаться было ни похвалы, ни упрека. Кэролайн Браун вспоминала, что Чарлип, который начал лысеть, случайно, от третьих лиц узнал, что Каннингем хочет, чтобы он носил парик. И сама Браун из кожи вон лезла, чтобы он остался доволен, и не знала, доволен-таки он или нет.

Но несмотря на все это, сплоченные обитатели «фольксвагена» сделали Компанию сообществом единомышленников. Кейдж, который, вспоминая Блэк Маунтин, однажды про- ницательно заметил, что сообщество возникает, когда люди просто едят вместе, увековечил память о годах, проведенных с Компанией, одним текстом с описанием незабываемых совместных трапез:

«Мы налетали как чума, как саранча
На Браунсвилльский ресторан “Ешь-сколько-хочешь”
(За полтора доллара). Только на десерт
Стив Пэкстон съел пять кусков пирога.
Мерс спросил кассиршу: “Как вам удастся не разориться?”
“Большинство людей, – отвечала она скорбно, – не едят так много,
Как вы”»¹¹¹.

В те дни Кейдж также настаивал на ежедневном «счастливым часе» ровно в пять.

Хотя Каннингем много выступал в Соединенных Штатах, первый большой успех пришел к Компании в Европе. На XXIII Международном фестивале современной музыки в Венеции, в прославленном театре Ла Фениче, 24 сентября 1960 года их спектакль расколол зрителей: одни были двумя руками за, другие – против. Стравинский, который оказался на спектакле, кривясь, сказал журналистам, что скандал, вызванный Каннингемом, куда слабее, чем в свое время на его «Весне священной». Потом, в Кельне, Компанию позабавил душераздирающим, полным черного юмора перформансом корейский художник-авангардист Нам Джун Пайк: он разбил два рояля, отрезал Кейджу ножницами галстук, намылил Кейджу и Тюдору головы шампунем и в конце выбежал с зажатой в зубах дохлой мышью. И через несколько минут сказал, что перформанс *Étude for Pianoforte* окончен¹¹².

Вернувшись в Америку, Кейдж решил, что Каннингему нужно устроить серию выступлений на Бродвее, чтобы упрочить репутацию Компании. Деньги достали, продав произведения, подаренные цветом американского изобразительного искусства: Робертом Раушенбергом, Джаспером Джонсом, Робертом Мазеруэллом, Энди Уорхолом. Но забастовка писателей не дала возможности организовать прессу, и выступления отложили; поездки по Западному побережью отодвинули их еще дальше. В итоге решили подкопить еще денег и вместо этого устроить мировое турне. Кейдж выручил значительную сумму, продав проволочную скульптуру Ричарда Липпольда. В июле Компания села на рейс «Эр Франс» до Парижа.

Платежеспособность Компании поддерживал и Раушенберг, который поступил туда осветителем, или светодизайнером. В Лондоне спектакли имели особенный успех: Компания выступала там целых четыре недели. Музыку Кейджа при этом критика почти не замечала, а порой и откровенно ругала. Было понятно, что это звездный час Каннингема и его Компании, особенно Кэролайн Браун, которая и потребовала себе повышенной оплаты.

¹¹¹ James Klosty, ed., *Merce Cunningham*. New York, 1975.

¹¹² Brown. *Chance and Circumstance*.

В то же время внимание публики к Раушенбергу начинало превосходить овации Каннингему. Раушенберг получил приз за живопись на Венецианской биеннале 1964 года, и за ним теперь ходили толпы поклонников. Без сомнения, из-за великой любви к Каннингему Кейдж тяжело перенес такой оборот событий. Браун вспоминала, что такое отношение к Раушенбергу раздражало Кейджа, который сказал Раушенбергу: «Звезда здесь может быть только одна!»¹¹³ Раушенберг ответил тем, что потребовал у финансового менеджера Льюиса Ллойда отдать тысячу долларов, которые Компания была ему должна.

Напряженный график спектаклей давал себя знать – и физически, и психологически. В Индии музыку Кейджа изругали. В Токио Раушенберга чествовала пресса. Возникло недоразумение, подготовленное напряженностью отношений, и Раушенберг подумал, что Кейдж и Каннингем нарочно зашли на чествование всего на несколько минут; разобидевшись, художник ушел из Компании. И не он один. Одного танцовщика Каннингем потерял в Лондоне, еще четыре ушли вместе с Раушенбергом по окончании турне.

Вернувшись из Европы, Кейдж стал интенсивно интересоваться использованием новых технологий при создании искусства. Долгие годы он искал потенциальных спонсоров, желая основать центр экспериментальной музыки, особенно с использованием электроники. Бэббиту с друзьями удалось организовать одну из первых студий электронной музыки (их часто называли лабораториями – продолжение бэббитовского «исследовательского» способа сочинения); лаборатория в Принстоне создала уникальный музыкальный синтезатор *RCA Mark II*.

Кейдж нашел понимание в Лаборатории Белла (*Bell Labs*); с ее работниками Тенни и Максом Мэтью, при участии Роберта Муга (незадолго до этого создавшего одноименный синтезатор, который вызвал революцию в электронной музыке) и физика Билли Ключера они все вместе хотели создать хитроумные электронные приспособления – датчики движения, которые запускали бы множество радиоприемников и магнитофонов, чтобы использовать их для следующей совместной работы с Каннингемом. *Variations V*, впервые исполненные в Линкольн-центре 23 июля 1965 года, стали первой из серии широкомасштабных работ, соединяющих танцы, музыку и высокие технологии.

Это была не первая попытка Кейджа вторгнуться в эту область. Он уже работал с Мэтью (на средства *Bell Labs*) над пятидесятиканальным микшером, который потом использовал на провальном исполнении *Atlas Eclipticalis* Нью-Йоркским филармоническим оркестром под руководством Бернштейна 6–9 февраля 1964 года. Тогда Кейдж снабдил каждого оркестранта недорогим контактным микрофоном, который должен был направлять звук в микшер, контролируемый Кейджем и Тенни; то есть не было гарантии, что работа каждого оркестранта будет услышана, и они об этом знали. Возмущенные такой по видимости деспотической причудой, оркестранты взбунтовались – вырвали и растоптали микрофоны, и Кейджу пришлось закупать их повторно. Они играли что хотели (совершенно так же, как это было в 1958 году на премьере *Concert for Piano and Orchestra*). Через несколько лет он вспоминал об этом оскорбившем его эпизоде:

«Нью-йоркский филармонический – плохой оркестр. Это какая-то шайка гангстеров. У них нет совести; когда я уходил со сцены после одного исполнения, кто-то из них, кто играл из рук вон плохо, пожал мне руку, улыбнулся и сказал: “Приходите лет через десять, мы будем лучше к вам относиться”. Они игнорируют душу музыки, пренебрегают профессионализмом в угоду общественной ситуации, а это нехорошо»¹¹⁴.

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ Gagne and Caras. *Soundpieces*.

Другая работа с использованием технологий была скромнее, но оказалась более запоминающейся: *Rozart Mix* (1965), впервые исполненная в Университете Брандейса в Уолтеме, штат Массачусетс. В основе этого сочинения – переписка между Кейджем и композитором Элвином Люсьером, который пригласил Кейджа и устроил этот концерт, с согласия Кейджа представив на нем же свою новаторскую *Music for Solo Performer* («Музыка для одиночного исполнителя»), звуковой материал которой представлял собой его собственные усиленные мозговые волны.



Художественный музей Роуз, Университет Брандейса

Чтобы воплотить *Rozart Mix*, исполнители сделали 88 колец пленки разного размера, которые играли на множестве магнитофонов; кольцо могло быть размером во всю длину пространства музея. Люсьер вспоминал, что указания по склеиванию магнитофонной ленты гарантировали чрезвычайно необычные звуки.

«Выполняя простые задачи по зарядке магнитофонов этими кольцами пленки, замене их, а иногда и по ремонту, мы иногда узнавали свои кольца, но чаще в музее звучала просто ошеломительная мешанина звуков. В тех частях колец, которые были склеены из крошечных фрагментов пленки, невозможно было разобрать ни звука. Склеенные же из более длинных фрагментов – но ни один не был длиннее четырех-пяти дюймов – создавали впечатление коллажа»¹¹⁵.

¹¹⁵ Lucier, Alvin. *Notes in the Margins*. Middletown, CT, 1988. Я от всей души благодарен господину Люсьеру за предоставленный мне экземпляр этих замечательных, но труднодоступных воспоминаний.

Как и во многих других сочинениях этого десятилетия, Кейдж не заканчивал пьесу, пока большая часть слушателей не ушла из музея.

Variations V оказались куда более замысловаты: танцовщики запускали датчики, которые, в свою очередь, активизировали циркуляцию в микшере, направляя разнообразный звуковой материал на пленку и в радио через многоканальную акустическую систему. Вдобавок звук на выходе корректировался, плюс некоторые танцовщики и кое-какой реквизит тоже имели на себе контактные микрофоны, которые усиливали звук их движений. Но вследствие взаимодействия всех этих элементов ни один человек не отвечал за звуки, которые в итоге получались.

Звук был оглушительно громким; бесчисленные устройства были не опробованы, если не считать одной-единственной репетиции в зале, и, вероятно, работали не совсем так, как должны бы. Тем не менее пусть все прошло и не идеально, но достаточно успешно¹¹⁶.

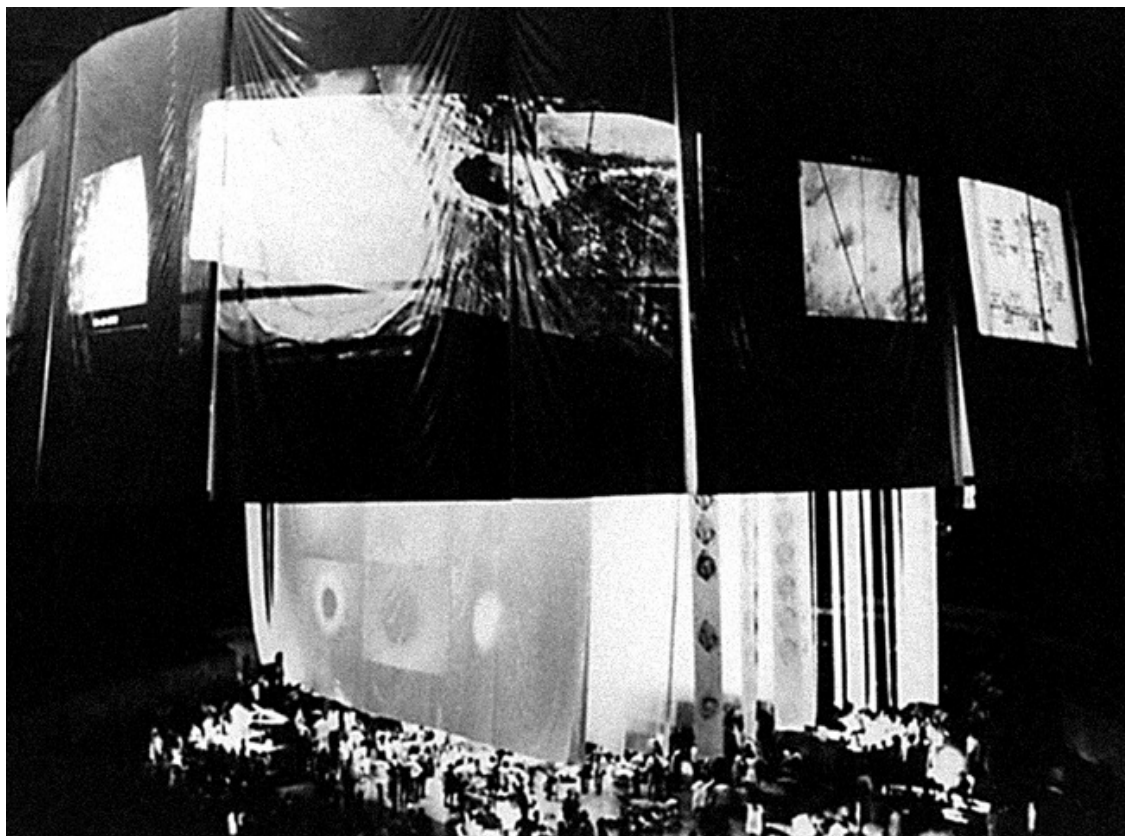


Джон Кейдж и Мерс Каннингем, Variations V (1965): на переднем плане Кейдж, Дэвид Тюдор и Гордон Мумма; на заднем плане Кэролайн Браун, Каннингем и Барбара Дилли; съемки Стэна Вандербика; телевизионное изображение – Нам Джун Пайк

Невероятно, но *Variations V* в следующие два года объехали все Соединенные Штаты и Европу, а Кейджа стали приглашать на подобные же события с участием технологий. Исполнение *Variations VII* (1966), например, стало частью ломающих все жанровые определения «Девяти вечеров: эксперименты в искусстве и технологиях» с участием художников и инженеров *Bell Labs*.

¹¹⁶ Подробнее о перформансе *Variations V* и его участниках см.: Miller, Leta E. *Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of Variations v // Musical Quarterly*. 2001. LXXXV/3.

В конце 1960-х годов Кейдж отказывается от должности музыкального директора компании Каннингема и, притом что продолжает выступать с ними, чаще приезжает как приглашенный композитор в университеты Америки. В Университете Иллинойса он нашел способ практического и дидактического освобождения исполнителей от себя на премьере своего *Musicircus* («Музицирк», 1968). Музыканты, принимавшие участие в представлении, могли играть что хотели – любую музыку, в любом стиле, любой инструментовке и в любом количестве. Пока так много музыкантов играют в одном обширном помещении, звук, который они производят, считал Кейдж, так сложен и неоднороден, что в результате размывается ощущение единой личности, даже если какой-то музыкант и захочет пошутить, как то было в *Concert* и *Atlas*. Многообразие и множественность несут с собой благородную свободу, которую и искал Кейдж в искусстве. Хотя *Musicircus* имел успех, столь полная свобода, предоставленная Кейджем исполнителям, представляла реальную опасность для слушателей. Уровень шума в несколько раз превосходил порог безопасного, а в один прекрасный момент Кейдж еще усугубил ощущение ада, вдруг ни с того ни с сего начав включать и выключать свет¹¹⁷.



Премьера HPSCHD 16 мая 1969 года, Зал собраний Университета Иллинойса, Урбана

Другим своим крупным проектом в Иллинойсе Кейдж выполнил давнюю просьбу швейцарской клавесинистки Антуанетты Вишер написать для нее новое сочинение. Кейдж долго откладывал, ибо не любил звучания клавесина, но потом решил выполнить просьбу, добавив к звуку клавесина электронные ноты в различных настройках. Композитор Лежарен Хиллер пообещал в помощь Кейджу программиста, который бы написал множество программ, необходимых, чтобы эта пьеса состоялась, и в том числе программу на основе «Книги

¹¹⁷ Подробнее см.: Husarik, Stephen. *John Cage and Lejaren Hiller: HPSCHD, 1969* // *American Music*. 1983. Summer. 1/2.

перемен». Но этот компьютерный мастер оказался недоступен, и Хиллер взялся за работу сам. В итоге Кейдж предложил поставить под пьесой его имя как соавтора.

За образец было взято разнообразие фигураций музыки Моцарта. Собственно, одно из окончательных семи соло клавесина состояло целиком из музыки, сгенерированной на основе «Игры в кости» Моцарта (*k294d*), а в остальных от исполнителя просто требовалось играть (или включать) любую пьесу Моцарта.

Получившееся сочинение под названием *HPSCHD* (то есть слово *harpsichord* (клавесин), сокращенное до шести букв, – предел для названий компьютерных файлов в то время) было исполнено 16 мая 1969 года на обширной открытой площадке; исполнение длилось пять часов. Можно было купить памятные футболки, и слушатели, бродившие вокруг, подвергались всяческому визуальному воздействию, чем занимались художники Рон Намет и Кэлвин Самсион. Из сочинений Кейджа это самое радостное – с постоянным жизнерадостным трехтактным ритмом соло по моцартовской «Игре в кости», пронизывающим множество других звуков самого разного толка. Постоянная суета здесь напоминает какой-то испорченный авангардный цирк – прозрачайшая кейджевская идея хеппенинга¹¹⁸.

Расцвет Кейджа пришелся на благоприятнейшее время, на 1960-е годы. Соединенные Штаты вступили в свое самое бурное десятилетие. Совпадение множества факторов сформировало синергию тлеющего бунта: консервативный конформизм 1950-х расшатывало молодеющее население, все сильнее противодействующее господствующим методам государства – от требований свободы слова студентами Калифорнийского университета в Беркли в 1964 году до обширного экспериментирования с сексом, наркотиками и рок-н-роллом в 1968–1969-м. Растущее самоосознание Америки как конгломерации многих культур, различающихся этническими, гендерными и сексуальными предпочтениями, привело к повсеместным устойчивым требованиям равного и достойного отношения ко всем. Долгая и мучительная война во Вьетнаме помогла объединить все эти несоизмеримые требования в общий призыв, который потряс основы Америки как мировой силы, чьи действия всегда оправданны и справедливы.

Эти настроения совпали с пониманием политики и философией Кейджа. Его стремление освободить звуки от власти композитора было ненасильственным восстанием в поддержку гражданских прав звука. Его критика подразумевала, что институционализированный авангард, уютно устроившийся в академиях, лишь притворяется прогрессивной силой и сродни европейскому взгляду на мир, который Кейдж узнал из первых рук в Донауэшингене и Дармштадте. Его возрастающее тяготение к неакадемическому крылу музыкального истеблишмента привело к тому, что он заговорил с позиций наивной мудрости – столь же красноречиво, сколь и разрушительно. Эксперименты, которыми он занимался в течение этого десятилетия, совпали с духом необузданного любопытства ко всему новому. И по мере того как радикалы всех возрастов утверждали свою индивидуальность посредством одежды, музыки и диссидентства, всегдашняя вера Кейджа в личность, в человека только росла.

Но были и важные отличия. Самое главное – Кейдж настроенно относился к любым утверждениям групповой силы, которая заставляет слабых и неумных верить в то, во что они ни за что бы не поверили, подумав хоть немного. И случилось именно то, чего боялся Кейдж. Преступники – прежде всего наркоторговцы – богатели на том, что для кого-то экспериментирование превратилось в зависимость; а социопаты типа Чарльза Менсона использовали харизму, охотясь за бесправными женщинами и подвергая их жестокости и насилию. Когда эра Кеннеди и Джонсона кончилась избранием Никсона и зарождением неоконсерватизма, студенческие бунты и другие проявления инакомыслия все чаще подавлялись с позиций силы.

¹¹⁸ См.: Heimbecker, Sara. *HPSCHD, Gesamtkunstwerk, and Utopia // American Music*. 2008. XXVI/4.

Политическая лихорадка того времени стала затухать, но к чернокожим, латиноамериканцам, геям и женщинам уже начали относиться как к равным. К концу войны в 1973 году американцы разочаровались в государстве и их парализовала болезнь безразличия. А Кейдж – в *HPSCHD* его популярность достигла зенита – скоро создаст свою самую великую музыку.

Глава 5 Патриарх

При всем широко известном оптимизме Кейджа в преддверии шестидесятилетия в 1972 году его творчество окрашено мыслями о смерти. В октябре 1968 года умер Марсель Дюшан; Дюшан для Кейджа был не только легендарной фигурой и авторитетом в искусстве, но и другом уникальной значимости. Кейдж попросил старого художника научить его играть в шахматы, чтобы иметь предлог быть с ним рядом; по ходу дела Кейдж много узнал о шахматах, но его отношение к игре раздражало Дюшана, который однажды взорвался: «Вы совсем не хотите выиграть?»¹¹⁹

В последний раз они виделись в марте в Торонто. Там они участвовали в перформансе Кейджа под названием *Reunion* («Воссоединение»), во время которого играли в шахматы на доске, оборудованной (Лоуэллом Кроссом) шестьюдесятью четырьмя фоторезисторами. Когда при передвижении шахматных фигур фоторезисторы подавали сигнал, в громкоговорители, размещенные среди слушателей, шла электронная и электроакустическая музыка четырех композиторов: Гордона Муммы, Дэвида Бермана, Дэвида Тюдора и самого Кросса. Первая партия кончилась меньше чем через полчаса (Кейдж проиграл); во второй, которая продолжалась до часа ночи, Кейдж играл с женой Дюшана Тини, а сам мастер сидел рядом¹²⁰.



Перформанс Reunion в Торонто, 1968. Тини Дюшан, Марсель Дюшан, Джон Кейдж

¹¹⁹ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 43.

¹²⁰ Описание пьесы и ее исполнения см. в: Cross, Lowell. *Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess* // *Leonardo Music Journal*. 1999. 9.

Увы, в том же году и месяце, что Дюшан, умерла и мать Кейджа. После смерти его отца в 1964 году Крета жила в доме престарелых. Несколько записей о ней есть в мозаичном дневнике Кейджа, записи в котором похожи на разные истории из «Непреднамеренности», он начал вести его в 1965 году: «Я заметил, что медсестры добры к ней. – Разумеется, добры. Если любишь людей, люди любят тебя»¹²¹. Его полное название «Дневник: как улучшить мир (а его можно только сделать хуже)» дает другой смысл рефлексии и самоиронии, питающим извечный оптимизм Кейджа. В этом дневнике он также начинает писать о разных медицинских проблемах, от ячменя (который неверно диагностировал врач-окулист) до артрита, изуродовавшего его запястья, отчего он был вынужден ежедневно принимать много аспирина; дело зашло так далеко, что в 1973 году, как он пишет, он был «на последнем издыхании»¹²².

Преклонный возраст привел и к другим решениям. В сентябре 1970 года Кейдж переселился к Каннингему в его нью-йоркскую квартиру на Банк-стрит в Гринвич-Виллидж. (Некоторое время его соседями были Джон Леннон с Йоко Оно.) Хоть Джон и оставил за собой жилище в Стоуни Пойнт, он теперь жалуется на общую атмосферу этого места, называет его «городком из лачуг»; еще он признается, что все время боится поскользнуться на льду зимой. Дэвид Николс предположил, что возвращение Кейджа в Нью-Йорк объясняется квази-фрейдистскими мотивами: теперь, когда оба родителя, жившие под Нью-Йорком, умерли, Кейджу уже не нужно было держать дистанцию между ними и собой¹²³. Но, конечно, для Кейджа домашний очаг так или иначе был некоторой иллюзией, ибо его растущая известность привела к тому, что он практически постоянно разъезжал по миру.

Возможно, в мрачных настроениях Кейджа сыграло свою роль изменение политического пейзажа в конце 1960-х – начале 1970-х годов. Шестидесятые кончились, а с ними и чувство безграничного драйва, когда все казалось возможным. В Америке перемены начались в 1969 году, с инаугурацией Ричарда Никсона. Никсон был блестящий политик, но его консерватизм гарантировал, что Америка больше не будет двигаться прежним курсом абсолютного свободомыслия. Более того, Никсон обещал покончить с американским присутствием во Вьетнаме, причем без ущерба для чувства собственного достоинства американцев. Похоже, американцы и сами устали от протеста и социальных сдвигов. Великий социальный эксперимент хиппи, уже подпорченный Чарльзом Менсоном, подвергался новым нападкам по мере все более пристального рассмотрения их любимого способа восприятия мира – галлюциногенных препаратов. Многие артисты дорого заплатили за свое неумеренное к ним пристрастие: Дженис Джоплин, Джими Хендрикс, Джим Моррисон – все трое умерли, не дожив и до тридцати. Америка устала от смертей, и призыв Никсона к восстановлению нормальной жизни нашел отклик у очень многих.

Однако обещанного мира во Вьетнаме оказалось нелегко достигнуть. Секретные переговоры с президентом Северного Вьетнама, проведенные в 1972 году госсекретарем Никсона Генри Киссинджером, привели к преждевременному объявлению мира; когда переговоры застопорились, Никсон подкрепил соглашение чудовищной рождественской бомбардировкой Ханоя. Вывод американских войск начался в 1973 году. И тогда же по телевидению прошла трансляция так называемых Уотергейтских судебных слушаний, которые в конечном счете привели к импичменту Никсона и вскоре, в августе 1974 года, к его бесславному уходу. Кейдж признавался, что, как миллионы американцев, он не отрываясь следил за

¹²¹ Cage, John. *m: Writings*, '67–'72. Middletown, CT, 1973.

¹²² Cage. *m*.

¹²³ Cage, John; Charles, Daniel. *For the Birds: John Cage // Conversation with Daniel Charles* / ed. Tom Gora and John Cage, trans. Richard Gardner. Boston, 1981; Nicholls, David. *John Cage*. Urbana, IL, 2007.

трансляцией в совершенном унынии и ошеломлении; где-то он назвал ее самым длинным хеппенингом, который видела Америка, сравнимым с греческой трагедией или театром но¹²⁴.

Должно быть, политическая ситуация в Америке укрепила решимость Кейджа прикнудить к идеологии, которую следовало бы назвать утопизмом, но которую сам он именовал анархизмом. Он объявил себя анархистом уже в 1961 году, в предисловии к «Тишине», но не объяснил, что имеет в виду. Собственно, доктрине анархизма как таковой, равно как соответствующим убеждениям, не хватает строгой теоретической базы, отсутствует даже соответствие друг другу многих определяющих характеристик. В частности, Кейдж знал работы американских анархистов; он несколько раз одобрительно отзывался об «Истории американского анархизма» Джеймса Мартина, вышедшей в 1953 году, а также о работах Эммы Гольдман¹²⁵. Для Кейджа слово «анархизм» имело не привычное нам значение – состояние хаотического и опасного беззакония, но скорее значение, близкое к определению Петра Кропоткина, русского анархиста, автора широко известной статьи на эту тему в Энциклопедии Британника. Кропоткин писал, что анархизм – это принцип или теория жизни и управления, при которой общество обходится без государства, где гармония достигается свободным соглашением между разными группами людей. Кейдж считал, что любая форма политического правления репрессивна; как он сказал Дэниэлу Чарльзу, «политика – это подавление и стремление к власти»¹²⁶.

Анархистский проект Кейджа включал такие идеи контркультуры, как бесплатное для всех коммунальное обслуживание, всемирная забота об экологии и упразднение государств с заменой их объединенными интеллектуальными и технологическими ресурсами для решения общемировых проблем. Эти идеи, в свою очередь, показывают, сколь многим он обязан двум своим любимым мыслителям XX века, Бакминстеру Фуллеру и Маршаллу Маклюэну, которых наряду со многими другими цитирует на страницах своего дневника.

Хотя он знал и любил книги многих анархистов, в том числе яростного Михаила Бакунина, человек, которого он чаще всего упоминал в связи со своими общественными убеждениями, был американец Генри Дэвид Торо. С книгами Торо его впервые познакомил поэт Уэнделл Берри на вечере вопросов и ответов после одного выступления Танцевальной компании Мерса Каннингема в Кентукки. Потом, уже у себя дома, поэт вслух читал выдержки из одиннадцатитомного «Дневника» Торо, и Кейдж сразу почувствовал, что ему нужно познакомиться с «Дневником» поближе. Почитав Торо, Кейдж понял, что «в любой моей идее был какой-то смысл»¹²⁷. С этого момента Торо вместе с Шёнбергом, Судзуки и Сати занял место в его пантеоне авторитетов и вдохновителей. Загадочная ремарка в его дневнике – «Мы свяжем Сати с Торо» – прояснилась лишь позже, при создании *Song Books* («Книга песен», 1970)¹²⁸; кроме того, «Дневник» Торо послужил источником для одного из самых значительных текстовых сочинений Кейджа *Empty Words* («Пустые слова», 1973–1974), о которых пойдет речь ниже¹²⁹.

¹²⁴ Cage, John. *Empty Words: Writings, '73–'78*. Middletown, CT, 1979.

¹²⁵ Martin, James J. *Men Against the State: The Expositors of Individualist Anarchism in America, 1827–1908*. De Kalb, IL, 1953. (Мартин был соседом Кейджа по Стоуни Пойнт.) Восхищенные замечания Кейджа о Мартине и Гольдман см. в работе: Richard Fleming and William Duckworth, eds., *John Cage at Seventy-Five*. Lewisburg, PA, 1989.

¹²⁶ Kropotkin, Peter. *Anarchism // The Encyclopedia Britannica*. Цит. по: *The Conquest of Bread and Other Writings* / ed. Marshall Shatz. Cambridge, 1995; Cage; Charles. *For the Birds*.

¹²⁷ Cage. *m*.

¹²⁸ Cage. *m*.

¹²⁹ Исчерпывающая работа по Кейджу и Торо в контексте традиций американской литературы и музыки – Shultis, Christopher. *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition*. Boston, 1998.

Хотя Кейдж оставался верен идеям постоянного изменения и непредсказуемости, два сочинения, которые он создал в 1969 и 1970 годах, поставили под вопрос многие фундаментальные представления о его работе.

В 1945 году Мерс Каннингем начал работать над хореографией к первому действию «Сократа» Эрика Сати, монодрамы для сопрано и оркестра на слова, взятые из «Диалогов» Платона, документирующих конец жизни Сократа; Каннингем хотел дополнить их движением. Кейдж аранжировал первые три действия для двух фортепиано и в 1969 году завершил аранжировку. К сожалению, держатели авторских прав Сати не дали разрешения на ее исполнение.



Джон Кейдж репетирует с Танцевальной компанией Мерса Каннингема в Уэстбете, Нью-Йорк, 1972

Кейдж оказался перед выбором; заменить эту музыку другой не было возможности: хореография Каннингема была тщательно увязана с фразировкой и характером музыки Сати. (Когда Каннингем работал над первым действием, он еще не достиг в своей работе момента полного освобождения танца от музыки.) Характерно, что Кейдж решил проблему изобретательно и с веселой готовностью: он оставил ритм музыки Сати, но, применив случайные действия, совершенно изменил тональность; осталась единственная мелодия, исполняемая фортепиано соло, которая изначально, у Сати, принадлежала сопрано или, когда голос замолкал, оркестру. Зачастую, как в начале последнего действия, оставались некоторые осколки музыки Сати, связывающие новую музыку со старой сходством семейного родства. Кейдж назвал это сочинение *Cheap Imitation* («Дешевая имитация»); Каннингем переименовал свой танец в *Second Hand*.

Вначале Кейджу было трудно встроить это сочинение в тот эстетический проект, которому он себя посвятил. Ведь на всем протяжении 1960-х годов он настойчиво высказывался против музыкальных объектов – оформленных композиций, которые звучали бы одинаково при каждом исполнении, – в пользу процесса, который исполнители должны реализовать

самостоятельно, а порой в ходе развертывания процесса даже формировать материал, видимый и слышимый аудиторией. К примеру, на первом исполнении Кейджем *Variations III* (1963) одно из его действий было – пить, транслируя звуки через мощный усилитель, так что «каждый глоток раздавался в зале гулко, как удар гигантской волны прибоя»¹³⁰.

Наоборот, *Cheap Imitation* – это музыкальный объект, не процесс. В нем три части и вполне традиционный ритм. Более того, случайные действия не настолько изменили сами ноты, чтобы придать им разорванный, атомизированный характер, как во многих других работах Кейджа. А поскольку музыка Сати не слишком драматична, она следует определенной траектории, знакомой слушателю, что несколько не похоже на излюбленный Кейджем «процесс».

Он увидел это противоречие и тщательно его изучил. После чего не отказался от этой методики, появившейся в силу необходимости, а включил ее в свою последующую работу. Во всяком случае, полезность методики *Cheap Imitation* стала очевидной немедленно – в его следующей крупной работе *Song Books*, впервые исполненной в Париже в 1970 году. Кейдж написал эту монументальную композицию как своего рода подведение итогов, под влиянием мыслей о смерти, охвативших его после кончины матери и Дюшана. В ней 78 сольных пьес, соединяющих театр и пение; загадочным образом он рассматривал каждую как релевантную или нерелевантную загадочному замечанию в дневнике «мы свяжем Сати с Торо».

Песня в представлении Кейджа означает широкий диапазон возможностей: *solo 49*, *The Year begins to be ripe* («Начинается зрелость»), представляет собой музыку песни 1941 года *The Wonderful Widow of Eighteen Springs* («Прекрасная вдова восемнадцати весен») с новыми словами, а *solo 58* – восемнадцать микротональных рага (традиционная форма индийской песни). В *solo 3* исполнительница пользуется картой Конкорда, штат Массачусетс, – любимого места Торо, чтобы, следуя предписанному пути, преобразовать изображение в вокал; следуя приверженности Кейджа процессу, певица должна сама создать музыку, которую исполнит. Другие *solo* напоминают сложные соответствия цифр и слов как в *Theatre Piece*; некоторые буквально повторяют одно из самых необычных сочинений Кейджа *0'00''* (1963), в котором исполнитель предпринимает любые немзыкальные действия, отвечающие социальным обязанностям, обязанностям перед людьми, действия, которые усиливаются в высшей степени, до полного искажения. То, что Кейдж позволяет любому количеству исполнителей формировать программу согласованной длительности с любым количеством получившихся наложений материала, вовсе не значит, что в *Song Books* нет музыкальных номеров, которые явно мыслились как *coups de théâtre*¹³¹: один – это изумительная адаптация арии Королевы ночи из моцартовской «Волшебной флейты».

Еще один специфический элемент *Song Books* демонстрирует нечто другое: в какие-то моменты исполнения рефреном повторяется одно соло – текст Торо, положенный на музыку: «Лучшая форма правления – отсутствие всякого правления. / И люди получают ее, когда будут к этому готовы». Эти рефрены, каждый раз сопровождавшиеся подъемом черного флага анархии или другого символа анархии – буквы А в круге, оптимистичные, ритмичные, звучали как простая музыка, подходящая для исполнения на политическом митинге.

¹³⁰ Tomkins, Calvin. *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art*. New York, 1965.

¹³¹ Театральный эффект, эффектное выступление. – Примеч. пер.



Амелия Куни исполняет solo 58 из Song Books (18 микротональных рага). Венецианская биеннале, октябрь 2007 (впервые представлено MaerzMusik/Berliner Festspiele)

Как и в случае *Cheap Imitation*, Кейдж относился к *Song Books* неоднозначно. На пресс-конференции после премьеры он заявил, отвечая на вопрос одного из слушателей: «Но в настоящее время невозможно считать *Song Books* произведением искусства. Кому это придет в голову? Это напоминает бордель, правда? (Смех.)»¹³² Однако со временем он стал теплее относиться к этой работе. Он считал, что в главных сочинениях предыдущего десятилетия *Musicircus* (1968) и *HPSCHD* (1969) нашел способ дать людям пережить плодотворный анархизм, хотя бы они того или нет. Обе эти работы отличаются тем, что одновременно звучит много разной музыки; в сущности, в *Musicircus* участники могут исполнять все что хотят. Таким образом многократное наложение звука освобождало участников от какой бы то ни было преднамеренности и позволяло каждому пережить опыт такого многообразия, несмотря на собственное индивидуальное участие. Разнородность *Song Books*, так же как и

¹³² Cage; Charles. *For the Birds*.

рефрен «Лучшая форма правления...», акцентировали это сочинение на политике, делая его изящнее и острее.

Благодаря почтенному возрасту и известности Кейджа его произведения вызывали все больший энтузиазм. Конечно, часто этот энтузиазм выливался в бесконечные исполнения сочинений 1940-х годов для ударных и препарированного пианино – в конце концов, это весьма привлекательные вещи, в которых еще сохранился тогдашний иконоборческий дух. К счастью, были и другие исполнители, и они просили новых пьес. В работах 1970-х годов, последовавших за *Song Books*, Кейдж опробовал в своей музыке политические и социальные метафоры, причем весьма радикально – или, по его собственным словам, «попытался создать искусство, полезное обществу»¹³³. Его новые пьесы выполняют эту культурную миссию, развивая две основные идеи: прославление свободной личности – в результате появилось несколько блестящих соло – и выработку новых отношений между группами людей.

Кейджу, как всегда, везет с солистами. Для Грете Султан, с которой он много лет назад познакомился у Ричарда Булига, Кейдж сочинил *Etudes Australes* (1974–1975) – поначалу чтобы избавить ее от экстремальности *Music of Changes* (1951). Еще раз взяв для работы карты звездного неба, Кейдж посредством случайных действий определил на них некий участок; потом для каждого такого участка определил, будут ли там ноты звучать как таковые или с дополнительными тонами. Если с дополнительными, Кейдж совершал отбор по каталогу возможных аккордов, от одной до четырех нот, которые удобно взять одной рукой; вероятность появления таких дополнительных нот возрастала в последних этюдах. Кейдж создавал дополнительный звук, позволяя определенной басовой струне – в каждом этюде своей – свободно вибрировать, так что затухание обратного резонанса окрашивало остальные ноты.

Скрипач Пол Жуковски тоже обратился к Кейджу, не напишет ли тот для него новое сочинение, но при этом ясно и недвусмысленно выразил желание исполнять музыку с точной нотацией. Будучи виртуозом, Жуковски получал огромное удовольствие, когда ему предлагали очень трудную пьесу с точки зрения техники, а он потом преодолевал все трудности. Кейдж ответил сериями *Freeman Etudes* (1977–1980; 1989–1990), заказанными для Жуковски крупным американским меценатом Бетти Фримен. Вместе со скрипачом Кейдж составил каталог всех возможных комбинаций звуков, которые можно извлечь из инструмента. И использовал в сочетании с чертежом карты звездного неба, чтобы создать очень подробно проработанную, очень специфическую пьесу, абсолютно модернистскую, безумно трудную и – естественно – не похожую ни на что, звучавшее ранее.

Эти замечательные пьесы также служили исполнению желания Кейджа создавать «полезную» музыку – иными словами, музыку, которая, выйдя за рамки произведения искусства, дает человечеству этическое руководство в ежедневной жизни. Эти этюды были написаны, сказал он, как признание кажущейся беспомощности человека перед лицом страшных трудностей жизни. Продолжая эту мысль, Кейдж писал, что виртуозность – это не просто демонстрация необычайного технического мастерства, которое вызывает восхищение, волнение, любовь, восторг.

«Я намеренно сделал *Freeman Etudes* как можно более трудными. Я считаю, мы сегодня окружены очень серьезными проблемами в обществе, и мы склонны думать, что положение безнадежно и что невозможно ничего поделать, чтобы все вдруг стало хорошо. И вот эта музыка на грани невозможного – пример осуществимости невозможного»¹³⁴.

¹³³ Cage, John. *An Autobiographical Statement* // *John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces* / ed. Richard Kostelanetz. New York, 1993.

¹³⁴ Fletcher, Laura; Moore, Thomas. *John Cage: An Interview* // *Sonus*. 1983. Spring. XIII/2.

Эта цитата показывает непоколебимую веру Кейджа в то, что человек может через самопознание изменить состояние умов, а это изменит жизнь на земле.

Пристальное изучение *Etudes Australes* показывает, до какой степени Кейдж вписал свои социальные принципы в звучание и вид этой музыки. Если в большинстве фортепианных пьес левой руке отдан нижний регистр, а правой верхний и музыка написана так, что одна рука помогает другой, то Кейдж рассматривал каждую руку как отдельную личность, способную играть на любом участке огромной клавиатуры инструмента. Постоянно перекрещиваясь во время исполнения, две руки составляют дуэт взаимопроникающих музыкальных линий по всей клавиатуре фортепиано; изящный балетный номер, которого не может передать аудиозапись. Таким образом Кейдж трансформировал одиночную природу сольной музыки в социальную.

В *Etudes Australes* чрезвычайно широкий диапазон звуков – все типы звуков в каждом регистре и аккорды всех типов, от диминуэндо, мажорных и минорных трезвучий до гораздо более диссонирующих. Такое разнообразие заводит в тупик любую попытку извлечь нарративный смысл по мере развертывания музыки. Каждое созвучие лучше всего воспринимается, когда идет вслед за другим, оценивается по достоинству и забывается, как только возникает следующее. Хотя после нескольких прослушиваний этюды можно отличить друг от друга на слух, различия становятся на удивление неважными – глядя на звезды, не измеряешь расстояний между ними и степень их яркости. Фрагменты карты всплывают время от времени, но, если их не видеть, это не уменьшает фундаментальной красоты одиночных звезд. Тишина, слегка усиленная приятной вибрацией басовых струн, отделяет один фрагмент от другого и в то же время связывает их.



Джон Кейдж. Etudes Australes (1974–1975), отрывок

Если эти этюды метафорически демонстрируют героизм личности, то другой заказ вылился в более критическое высказывание – там многочисленные личности говорили одно-

временно. *Lecture on the Weather* («Лекция о погоде», 1975), созданная для Канадской корпорации телерадиовещания, стала первой из нескольких пьес, заказанных Кейджу в честь празднования двухсотлетия Соединенных Штатов в 1976 году. Это событие дало ему возможность создать сочинение, более похожее на открытый протест. В партитуре значится, что двенадцать исполнителей должны быть канадцами – бывшими гражданами Соединенных Штатов. (В Канаде во времена войны во Вьетнаме оседали те, кто уклонялся от военной службы.) Кейдж использовал тексты Торо – «Уолден», статью «О гражданском неповиновении» и «Дневник» – и сделал выбор посредством случайных действий. Звучание двенадцати спикеров дополнялось записью естественных звуков, созданной Марианн Амахер, а Луис Франгелла подготовил слайды – негативы рисунков Торо, – которые вспыхивали и гасли, словно подсветка во время исполнения.

Чтобы подчеркнуть свое диссидентство, Кейдж особо оговорил, что перед каждым исполнением должно быть зачитано предисловие, в котором было немало едких замечаний о политике вообще и о политике США в частности.

«Я начал понимать: то, что называется равновесием между ветвями власти – вовсе никакое не равновесие: все ветви нашей власти заняты юристами. ...Наши политические структуры больше не соответствуют обстоятельствам нашей жизни. За пределами разоренных городов мы живем в Мегалополисе, у которого нет географических границ. Весь мир в запустении. Я посвящаю это сочинение Соединенным Штатам Америки, которые могут стать просто-напросто частью этого мира, ни больше ни меньше»¹³⁵.

В незаказных работах Кейджа 1970-х годов его социальные убеждения представлены куда более широко. В *Child of Tree* («Дитя дерева», 1975) используется усиление звука кактуса, чтобы получить своего рода музыкальную импровизацию, не зависящую от вкуса и памяти исполнителя. Он расценивал эту и похожие работы – *Branches* («Ветви», 1976) и *Inlets* («Фьорды», 1977) – как «музыку случайности», потому что органические материалы, функционирующие в качестве музыкальных инструментов, непредсказуемы: кактус, к примеру, быстро приходит в негодность и его нужно заменять новым, который во время исполнения будет вести себя иначе¹³⁶.

Самая же значительная работа Кейджа для самого себя, пожалуй, была начата за год до *Child of Tree*. *Empty Words* («Пустые слова»), которые Кейдж закончил в 1975 году, это огромная текстовая композиция для концертного исполнения; он особенно отметил, что она представляет собой «переход от литературы к музыке»¹³⁷. Взяв в качестве материала «Дневник» Торо, в четырех частях этой работы Кейдж постепенно проделывает семантическое уничтожение текста. К примеру, первая часть содержит незаконченные предложения:

*bon pitch to a truer word generally the
shoal and weedy places
by her perserverance kind velled
no longer absorbed ten
succeeded between the last hoeing
and the digging a mica many
of swamps a io against its white body*¹³⁸.

¹³⁵ Cage. *Empty Words*.

¹³⁶ Gagne, Cole, Caras, Tracy. *Soundpieces: Interviews with American Composers*. Metuchen, NJ, 1982.

¹³⁷ Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 191.

¹³⁸ Cage. *Empty Words*.

К концу четвертой части отдельные буквы или группы букв разделяются пропусками различной длины:

n e e s t n d t *o*
n d t h *e e o*
s h r
e w *t*
n l y *r u o* *d n l*
v h r *thoe*¹³⁷

*n e est ndt o
ndth eeo
s h r
ew t
nly r u o dnl
v hr thoe*¹³⁹

Как объяснял Кейдж, четвертая часть предоставляет собой три звуковых варианта: серии букв, серии букв и пауз (тишины) и серии пауз¹⁴⁰. Приблизительную длину пауз обозначает величина пробелов.

В 1970-е Кейдж исполнял выдержки из *Empty Words*, и немногие его произведения вызывали у слушателей такое отвращение. Четвертую часть он впервые исполнил 8 августа 1974 года – так совпало, что в этот самый день Ричард Никсон официально объявил о том, что стал президентом Соединенных Штатов. Премьера прошла в Институте Наропы (теперь – Университет Наропы), учебном центре, созданном в том же году, где сочетались принципы традиционного западного образования с созерцательным обучением, почерпнутым из восточных практик, особенно буддистской медитации. Медленно сменяли друг друга слайды рисунков Торо, а Кейдж читал, сидя за столиком спиной к публике, которая заполняла многочисленные паузы свистом, игрой на гитаре и криками¹⁴¹.

На короткой пресс-конференции после исполнения Кейдж был сдержан в выражении недовольства поведением публики. Охарактеризовав свист в свистки как «просто глупую критику», он добавил, что «помехи, которые чинила публика, особенно безобразны, потому что так она выражала себя». Когда же его спросили, радует ли его такая честная реакция слушателей, Кейдж резко ответил: «Если мы говорим о том, как меня прерывали, то это не называется честностью, это называется полным отсутствием самоконтроля и скукой – а скука происходит не от того, что снаружи, а от того, что внутри»¹⁴². Нечто подобное случилось и в декабре 1977 года, когда Кейдж исполнял третью часть этого сочинения на знаме-

¹³⁹ Ibid. См. также глубокий и чуткий разбор Empty Words Кристофера Шультиса в кн.: *Silencing the Sounded Self*.

¹⁴⁰ Anne Waldman and Marilyn Webb, eds, *Talking Poetics from Naropa Institute: Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*. Boulder, CO, 1978. Vol. 1.

141 Ibid.

¹⁴² Waldman; Webb. *Talking Poetics*. Vol. 1.

нитом концерте в Милане. Исполнение длилось более двух часов без перерыва, и слушатели, которые заскучали примерно через десять минут, стали выражать свое недовольство, и каждая следующая волна была сильнее предыдущей. Как и недовольные на ретроспективном концерте 1958 года, они сначала попытались закончить концерт преувеличенно бурными аплодисментами; когда это не сработало, они устроили что-то напоминающее бунт в духе студенческих протестов 1968 года¹⁴³.

Если судить поверхностно, смятение Кейджа – особенно на выступлении в Институте Наропы – предполагает его приверженность прежней иерархии «мастер – художник» и «ученик – слушатель», когда слушатели молчаливо благоговеют, то есть ситуация никак не интерактивная. Но он совершенно справедливо отверг заявления слушателей, что их рев есть творческий ответ, придающий его творчеству законченность, и назвал его стремлением заглушить его слова грубой силой. Разница между этими двумя позициями – Кейдж как трансцендентный гений, требующий безоговорочного уважения, и Кейдж как личность, стремящаяся выразить себя, не ожидая ожесточенного противодействия, – разница, при всей неуловимости границы, критическая. В анархических сообществах их члены уславливаются не подавлять индивидуальное самовыражение друг друга. Анархизм в понимании Кейджа предполагал, что исполнитель и слушатели заключают определенный социальный контракт, условий которого и придерживаются во время представления; и выражение слушателями неодобрения во время представления в Институте Наропы было нарушением этого контракта.

Крупные оркестровые сочинения Кейджа 1970-х годов в одинаковой степени предоставляют новые возможности для организации общества – и приводят к негативному отклику. Вслед за *Cheap Imitation* с ее простотой, отсутствием претензий Кейдж начинает писать оркестровую музыку нового типа. Он создает оркестровые аранжировки, которые обязывают оркестрантов играть одну и ту же мелодическую линию вместе в условиях, когда их чувство ансамбля поддерживает не дирижер, а они сами, слушая друг друга, как это делают камерные исполнители. Но в отличие от камерной музыки эти пьесы представляют собой одну линию, обманчиво простую, без технических ухищрений, за которыми могут спрятаться музыканты. Посредством исполнения такой музыки приверженность простоте должна была изменить их сознание.

Естественно, голландские музыканты, которые в мае 1972 года собирались играть премьеру, были совершенно не готовы ни к чему подобному. Оркестранты обычно интенсивно репетируют незнакомую пьесу только тогда, когда ее сложность очевидна. Столкнувшись с простой музыкой Кейджа, они, должно быть, подумали, что на репетиции сыграют с листа. Дирижер тоже не был подготовлен. Кейдж был тверд: аранжировку – на сей раз для 24 музыкантов – следует исполнить так, как он считает нужным, и вот на премьере исполнили только повторение первой части. Когда же голландцы пообещали Кейджу еще одно исполнение, вышло еще хуже: «Услышав несколько жалких попыток сыграть первые фразы, я заговорил с музыкантами о плачевном состоянии общества (не только музыкального сообщества) и убрал эту пьесу из программы вечера»¹⁴⁴. После этого Кейдж стал настаивать на дополнительном репетиционном времени для исполнения этой пьесы. Однако урок он усвоил. Больше он никогда не станет писать оркестровых пьес, похожих на *Cheap Imitation*.

Две следующие композиции развивают концепцию *Musicircus*. Эта работа, как уже было сказано в четвертой главе, представляла собой откровенное приглашение музыкантам разных жанров, порой разного уровня мастерства, собраться в одном месте и играть музыку,

¹⁴³ Этот перформанс был записан, но не показывался до 1990 г.; сейчас доступен (Ampersand Ampere6, 2004). См. воспоминания Кейджа об этом событии в книге: Костелянец Р. Разговоры с Кейджем. С. 173.

¹⁴⁴ Cage. *m*.

какую им хочется, не обращая внимания на то, что играют другие музыканты. Получившаяся какофония, которую Кейдж называл «ситуацией цирка», устраняла индивидуальность и намерения исполнителей, умножая количество источников звука.

В другом сочинении, посвященном двухсотлетию Америки, – *Apartment House 1776* («Многоквартирный дом – 1776», 1976) – Кейдж пересмотрел концепцию *Musicircus*. В этой работе он выбрал более нюансированный вариант музицирования, здесь индивидуальность – со всеми возможными семантическими ассоциациями – появлялась значимо, пусть и кратко, дабы не исчезло ощущение множественности, которым так дорожил Кейдж.

В *Apartment House* Кейдж собрал самый разнообразный материал: соло на барабанах из собрания музыки XVIII века, несколько коротких мелодий того же периода и мощный набор своей новой музыки под названием «гармонии»: взяв как исходный материал церковные гимны XVIII века таких композиторов, как Уильям Биллингс, он посредством случайных действий раздробил четкую направленность простых гармоний этих пьес. В результате получилось, что остатки гимнов парят в пространстве; они сохраняют свой дух и сходство с оригиналом, но звучат чрезвычайно свежо.

На этом тщательно проработанном фоне четыре певца представляют четыре разные национальные традиции: исконные американцы, афроамериканцы, евреи-сефарды и англоамериканцы поют духовную музыку соответствующих народов. Принцип многоквартирного дома – одно здание служит домом множеству людей, множеству разных традиций, множеству разных возможностей¹⁴⁵.

Прослушивание этой пьесы дает массу разнообразных впечатлений. Бойкие мелодии XVIII века и каденции барабанов вносят атмосферу праздника, медленные гармонии звучат как отголосок прошлого – уютно и ностальгично. Куда острее наложение негритянских спичуэлс на протестантские гимны, песен индейцев на сефардские песнопения: смешение вер и проникновенное обещание всеобщей человечности. Пессимист воспримет эту пьесу как безнадежную мешанину из разной музыки, где каждая убивает другие. Аллен Хьюз в своем отчете о премьере в Нью-Йоркской филармонии писал, что, как только началась эта пьеса, сотни слушателей поспешно устремились к дверям. Вот как он это объясняет:

«Этой какофонии консервативная филармоническая публика не выдержала. Люди, от которых ожидаешь хороших манер, совершенно забыли о других, ринулись к дверям и, не обращая внимания на оставшихся на местах соседей, стали прорываться к проходам.

Несмотря на массовый исход, подобного которому ваш покорный слуга не видел ни разу за 25 лет постоянного хождения на концерты по долгу службы, подавляющее большинство аудитории дослушали пьесу, длившуюся более получаса, до конца, и с восторгом аплодировали и свистели»¹⁴⁶.

Оптимисту же эта музыка показывает оптимистичность анархизма Кейджа, который верит в возможность сосуществования очень разных людей с очень разными убеждениями, в то, что их будут слушать с одинаковым вниманием и всех одновременно и одинаково высоко ценить.

Кейдж, очень удивившись, что части публики пьесы *Apartment House 1776* не понравилась, тоже начал выражать неудовольствие тем, что исполнители отнеслись к пьесе «чрезмерно вольно». Годом раньше, летом 1975 года, он, как известно, взорвался на исполнении *Song Books* в Университете Буффало, которое стало легендой и горячо опровергаемым анек-

¹⁴⁵ Это сочинение часто исполняется с Renga (1976), пьесой, где рисунки переводятся музыкантами в изящные музыкальные построения, скользящие по диапазону частот. Об обращении Кейджа к рэнга речь пойдет в главе 6.

¹⁴⁶ Hughes, Allen. *Hundreds Walk Out of Premiere of John Cage // New York Times*. 1976. November, 5.

дотом из биографии Кейджа. По словам композитора Питера Гена, записавшего чужие воспоминания об этом событии:

«В ходе исполнения Джулиус (Истман) в своей интерпретации музыки зашел так далеко, что стал медленно раздевать своего бойфренда прямо на сцене. Потом подошел к своей (то есть Джулиуса) сестре и попытался сделать с ней то же самое. Сестра сказала: “Нет, Джулиус, нет!”, и Джулиус переключился на что-то другое. На следующий день на пленарном заседании Джон шарахнул кулаком по столу и крикнул: “Мне надоели люди, которые думают, что могут делать с моей музыкой что хотят!” Каждый не раз наблюдал, как на концертах исполнители всячески хулиганили и дурачились “под эгидой Кейджа”. И многие ошибочно думали, что Джон с благодарностью принимает такие оскорбления»¹⁴⁷.

Может быть и так, что причиной гнева Кейджа в 1974–1975 годах в немалой мере было состояние его здоровья. Хотя в начале 1970-х он бросил курить, он все равно страдал от множества недугов – интоксикация крови, артрит и загадочные боли «за левым глазом», которые врачи ничем не могли объяснить. Однажды он пожаловался Йоко Оно, и она посоветовала обратиться к женщине по имени Шизуко Ямамото, которая стала делать ему массаж шиацу и посоветовала перейти на макробиотическую диету.

«В основном моя пища – это коричневый рис и бобы. Вареные овощи – одни или с водорослями в супе мисо, орехи, семена и в качестве приправ – острые маринады и соленья. Вместо сливочного масла – растительное: кунжутное, кукурузное, оливковое. Время от времени – рыба или курица. Никаких молочных продуктов, сахара, фруктов, мяса»¹⁴⁸.

Эта диета оказала прекрасное действие на его здоровье, и он питался таким образом до конца жизни, время от времени нарушая правила и позволяя себе поесть свежих фруктов или выпить рюмку водки.

Поправив здоровье, Кейдж задумывает новые проекты. Развитие его музыки идет несколькими различными и порой противоречащими друг другу путями – он называл это «накладывающиеся друг на друга слои» – от исключительной точности нотации в *Freeman Etudes* до свободы *Child of Tree* или *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts* («Партитура (40 рисунков Торо) и 23 части», 1974), от произведений, построенных только на принципе случайности, до сочинений, созданных только его волей и вкусом, как, например, *Song Books*¹⁴⁹. Кейдж стал больше внимания уделять литературному творчеству – в это десятилетие он написал такие тексты, как *Mureau* («Муро», 1970) и *Empty Words*; литературой он будет заниматься до конца жизни. В январе 1978 года он обратился к визуальным искусствам – настолько серьезно, что в издательстве *Crown Point Press* в Окленде, Калифорния (в 1986 году эта организация переехала в Сан-Франциско), в общем и целом создал около тысячи произведений визуального искусства: рисунков, гравюр и акварелей.

В добавление к картинам, написанным в двадцатилетнем возрасте, в 1969 году Кейдж закончил еще одну важную для него работу – *Not Wanting to Say Anything about Marcel* («Не хочу ничего говорить о Марселе», с помощью Кэлвина Самсиона). Это восемь отдельных серий плексиграмм, как называл их Кейдж, каждая из которых представляет собой восемь

¹⁴⁷ Gena, Peter. *Re: John Cage and Song Books in Buffalo* // опубликовано на сайте 5 декабря 1997; *Silence: The John Cage Discussion List* // см. на: <http://replay.waybackmachine.org/20021019110839andwww.newalbion.com/artists/cagej/silence/html/1997q4/0292.html> Спасибо Джозефу Зитту за размещение онлайн-ссылок. Мери Джейн Лич, которая совместно с Рене Левин Пакером редактирует еще не вышедший том эссе об Истмане, заявила, что сестры у него не было и что многочисленные воспоминания об этом наделавшем шуму событии весьма противоречивы (в письме Робу Хаскинсу от 25 марта 2011).

¹⁴⁸ Cage. *Empty Words*.

¹⁴⁹ Gagne; Caras. *Soundpieces*.

прямоугольников из плексигласа с нанесенными на них изображениями и словами, взятыми из словаря и выбранными посредством случайных действий. Эти плексиграммы помещались в деревянную базу, но могли переставляться в любом порядке, а с двух плексиграмм он даже сделал литографии (выбор осуществлялся случайными действиями). Интерес Кейджа к визуальному облику слов заявлен в его «Дневнике», где использованы разные цвета и шрифты, и в *62 Mesostics Re Merce Cunningham* («62 мезостиха Мерсу Каннингему», 1971), где все буквы напечатаны разным шрифтом и настолько разным кеглем, что текст попросту трудно читать.

Not Wanting сохраняет свойственное Кейджу предпочтение процесса объекту самим фактом подвижности плексиграмм на деревянной базе; отдельные слова и рисунки прямо-таки сопротивляются возможности исполнения. Но красота этих плексиграмм, по крайней мере для Кейджа, заставляет его сделать решительный шаг назад, к идее арт-объекта для изучения и размышления, примерно как в *Cheap Imitation*. Тогда возможно ли воспринимать изображения и композицию его визуальных работ чисто эстетически, не попадая в ловушку идеи искусства ради искусства? Иными словами, делал ли Кейдж полезное визуальное искусство? Поэтесса и исследователь междисциплинарных проблем Джоан Реталлак, выпустившая записи своих разговоров с Кейджем в последние годы его жизни, считает, что использование Кейджем случайных действий помогает ему преодолеть материальность и даже репрезентативность своих работ:

«[В банках супа Энди Уорхола и во флагах Джаспера Джонса] все же есть какое-никакое зеркальное отражение нашего мира. Можно сказать, что – на репрезентационном уровне – это слишком очевидно: указывать на вещи нашего мира. В то время как вы в своем творчестве указываете, гораздо более концептуально, скорее на отношения между вещами, нежели на сами вещи. И даже на природу этих отношений – к примеру, случайность, непредвиденность»¹⁵⁰.

В целом визуальная композиция и некоторая беспорядочность изобразительного ряда у Кейджа являются собой противоположность откровенно хаотическому многообразию таких его работ, как *Etudes Australes*.

В *Crown Point Press* Кейдж освоил множество техник, известных в графике: гравировка, акватинта, сухая игла. Он начал с того, что перевел в гравюру свое сочинение *Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts*, буквально воспроизводя или копируя более свободно рисунки Торо с этой партитуры. Получилась *Score Without Parts (40 Drawings by Thoreau): 12 Haiku* («Партитура без разделения на части (40 рисунков Торо): 12 хокку», 1978); выбор техники и цвета определили случайные действия¹⁵¹.

Для следующей серии гравюр, *Seven-Day Diary (Not Knowing)* («Дневник семи дней (Незнание)», 1978), Кейдж делал продиктованные случайными действиями отметины на пластинах меди в разных техниках, не видя, что делает; таким образом отметины появляются, насколько это возможно, сами по себе, без вмешательства автора. По мере продолжения серии добавлялись все новые моменты: фотографическое изображение, разная величина отметин, цвет¹⁵². В конце концов, Кейдж стал определять случайными действиями такие переменные, как расположение и смена изображений, выбор техники и комплексный колорит.

¹⁵⁰ John Cage, *Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music; John Cage in Conversation with Joan Retallack*. Hanover, NH, 1996.

¹⁵¹ Cage, John. *Etchings, 1978–1982*. Oakland, CA, 1982.

¹⁵² Сам Кейдж описал этот процесс в: Cage. *Etchings*.

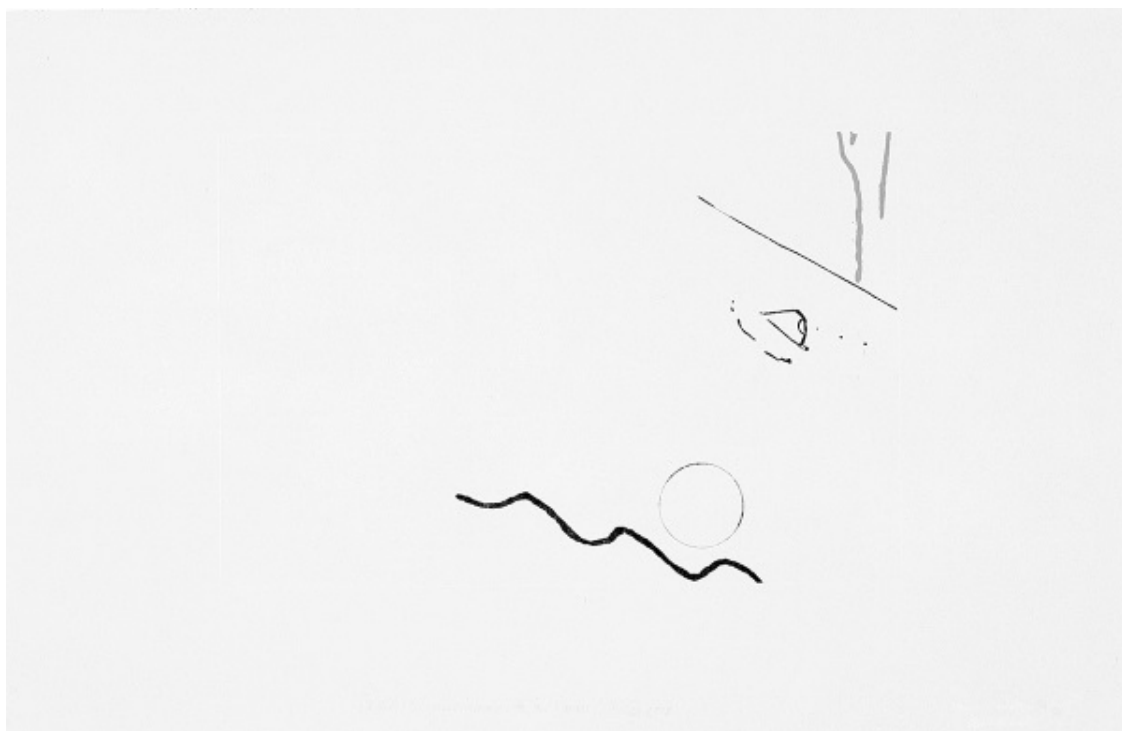
Наоборот, работая над серией *Signals* («Сигналы», 1978), Кейдж овладел одной из самых сложных гравировальных техник – прямым нанесением линий на медную пластину, процарапыванием их в металле острым инструментом. Образы *Signals* — это круги, прямые линии и фотографии рисунков Торо; они рассеяны по листам гораздо менее плотно, чем в *Seven-Day Diary*, и демонстрируют изящество и тонкость – показатель растущего мастерства художника.

В 1979 году Кейдж с Каннингемом переехали с Банк-стрит в просторный лофт на углу Западной 18-й улицы и Шестой Авеню. Размеры жилища позволили Кейджу завести множество растений – в конце концов их количество дошло до двухсот, – таким образом он реализовал в центре Манхэттена любовь к природе, которую культивировал в Стоуни Пойнт. Он научился восхищаться постоянным шумом уличного движения; засыпая, он воображал, что это музыка. Кейдж признавал за шумом транспорта музыкальность, потому что, как и в природе, которую он так любил, в нем широкий диапазон частот, которые невозможно воспринимать поочередно, как воспринимаются обычные музыкальные инструменты¹⁵³.

В 1970-е еще ярче проявилась всегдашняя его тенденция накладывать друг на друга разные виды деятельности. Вернувшись в *Crown Point Press*, Кейдж начал амбициозную серию гравюр под названием *Changes and Disappearances* («Изменения и исчезновения», 1979–1982), которая своим обилием образов, цвета, своей визуальной плотностью приближается к фантастической сложности *Freeman Etudes*. Кейдж работал с 66 медными пластинами; случайные действия определили, сколько и каких пластин отпечатается на каждом из 35 оттисков. Каждый раз при использовании пластины случайные действия определяли, что на ней нужно выгравировать еще что-то: прямые линии, изящные изгибы и фототравление появлялись в мириадах ракурсов. Плотность и различимость деталей при фототравлении показывают растущую виртуозность этих этюдов. Более того, пластины и выгравированные на них изображения покрывались типографской краской удивительного количества разных цветов; конечный отпечаток содержал 298 цветов; другой потребовал 45 слоев краски¹⁵⁴.

¹⁵³ Cage. *Musicage*.

¹⁵⁴ Brown, Kathan. *John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind*. San Francisco, 2000.



Джон Кейдж. Signals, Artist's Proof 5 («Сигналы. Пробные оттиски художника № 5», 1978), уникальное впечатление, одна из серии в 36 гравюр (33 × 51 см на листе 20 × 30 см), отпечатана Лайлой Толанд в Crown Point Press

Кроме того, Кейдж был занят столь же грандиозной композицией, которую называет ____, ____ *Circus on ____*, в которой пытается трансформировать литературу в новое мультимедийное произведение: этот его замысел вылился в *Roaratorio, an Irish Circus on 'Finnegans Wake'* («Рораторио, ирландский цирк по «Поминкам по Финнегану»», 1979), колоссальный музичирк по мотивам последнего экспериментального комического романа.

Для этого произведения Кейдж взял книгу Джойса и создал из слов этой книги серии стихов: каждую строфу в середине прочерчивает вертикальная линия из заглавных букв, образующих слова «Джеймс Джойс»; а плотные извлечения из слов Джойса, почерпнутых из всей книги, от начала до конца, разворачиваются то справа, то слева от этой линии, образуя изящные многозначные абрисы. Эта новая форма поэзии стала называться «мезостих».

Следующий шаг Кейджа – он разослал по всему миру письма с просьбой собирать записи каждого звука, упомянутого в «Поминках», и нанял ирландских музыкантов, которые записали ряд традиционных мелодий. Целое – в том числе его декламацию поэмы (под названием «Сочинение сквозь «Поминки по Финнегану»») – тщательно собрали воедино и записали в *IRCAM* – парижской студии звукозаписи и лаборатории новой музыки Пьера Булеза, так, чтобы каждый звук возникал там, где нужно, и тогда, когда нужно, то есть когда в сжатом поэмой тексте «Поминок» всплывает упоминание об этом самом звуке.



Джон Кейдж за работой в лофте на 18-й улице. Нью-Йорк

Roaratorio, впервые представленное публике 20 октября 1979 года (вскоре это сочинение передали по немецкому радио), исполнялось на концертах как таковое и в сочетании с танцем Мерса Каннингема. Плотные «звуковые обои» включали в себя звуки природы и традиционной музыки: Генделя, Бетховена (отрывки из Героической симфонии и Большой фуги) наряду с ирландскими мелодиями и прочей музыкой – высоколобой, низколобой и всем, что в промежутке. Хотя Кейджу и хотелось, чтобы здесь были звуки со всего мира, кое-где ему пришлось довольствоваться библиотеками звуковых эффектов: например, взрывы смеха в конце – фирменный продукт американского телевидения и кинематографии. Некоторые записи сомнительного качества, звук воды к примеру, кажутся совершенно ненатуральными. Тем не менее *Roaratorio* – это грандиозный аудиоколлаж, который во всех смыслах утолил тягу Кейджа к монументальности. Эксперты могут жаловаться на упрощенность того, как звуки из книги выстраиваются в порядок, почти такой, как в словаре или в путеводителе. Но эти звуки – во всем их обилии и многообразии – образуют музыку куда более привлекательную, чем какофония *HPSCHD*, одновременно более новаторскую и значительно более соответствующую эстетике Кейджа, нежели почти все остальные его работы.

Поскольку публика в большинстве своем не следила за новинками творчества Кейджа и многие музыканты продолжали исполнять и записывать его ранние сочинения для ударных и для препарированного пианино, его репутация крепла, а признание ширилось. В 1978 году он был избран членом Американской академии искусств и литературы, в октябре 1979-го награжден премией Карла Щуки (*Karl Sczuka Prize*) за работу для радио (за *Roaratorio*), а в декабре того же года – удостоен грамоты Американского центра музыки.

Незадолго до этого, в 1976 году, он сказал в интервью Джеффу Голдбергу, что раньше, пока не создал того, что должен был, чувствовал себя под защитой ангела-хранителя, а теперь уже не чувствует. И добавил сокрушенно: «Значит, можно уже умирать. Человечество

ничего не потеряет»¹⁵⁵. Он ошибался; в последние годы своей жизни он создал новые произведения, каких раньше не писал, и некоторые из них – безусловно великие.

¹⁵⁵ Goldberg, Jeff. *John Cage* // *Transatlantic Review*. 1976. 55/56.

Глава 6

Уход

К 1980 году мир современной западной классической музыки был совсем не похож на тот, в какой вступил Кейдж в 1933-м. Мятёжные 1960-е заставили многих композиторов задаться вопросом, что делает новую музыку новой. Одни, как Джордж Крам и Питер Максвелл Дэйвис, возвращались к звукам и эмоциональным реакциям прошлого в свободном цитировании Баха, Генделя и Бетховена; другие, как Стив Райх и Филип Гласс, отходят от ритмических и гармонических сложностей своих предшественников, чтобы создать тот нутряной стиль с многочисленными повторами, который называется минимализмом. Композиторы старшего поколения, похоже, не были затронуты новыми веяниями: Милтон Бэббит, развивая идеи Шёнберга, дошел до весьма увлекательных уровней сложности, а сам Кейдж по-прежнему привержен к посттональности и формальным инновациям, которые и воплощают для него «современность». Множество композиторов помоложе проявляют все растущий интерес к джазу и року, заявляя, что эти родные им стили могут и должны показать серьезной музыке, кто и что на самом деле диктует современной культуре. Благодаря стремительному развитию технологий масс-медиа после 1950 года такая музыка стала очень популярна.

Как всегда, замечания Кейджа о культурной ситуации своего времени демонстрируют его чуткость к окружающему и точное предвидение. Лет за двадцать до появления первого смартфона он писал: «Скоро каждый, неважно, музыкант или не музыкант, будет ходить с компьютером в кармане». В 1980 году, отвечая на вопрос, придут ли другие композиторы к тому, чтобы сочинять посредством случайных действий, он сказал:

«Нет, я думаю, мы двинемся в самых разных направлениях. Если я выполняю какую-то функцию, то это в любом случае должно быть сделано: нужно развеять убеждение, что в музыке есть мейнстрим, – скорее мы в ситуации, которую можно сравнить с дельтой реки, или с полем, или с океаном, где есть только бесчисленное множество возможностей»¹⁵⁶.

Поскольку его собственная музыка временами развивалась по нескольким разным стилистическим направлениям, Кейдж сам, как в микрокосме, представлял собой такую вот дельту. И все больше времени и сил он посвящал визуальному искусству и текстовым сочинениям.

Отчасти он писал и исполнял свои тексты не от хорошей жизни: изматывающий артрит, от которого он страдал долгие годы, все больше затруднял процесс игры на фортепиано. Впрочем, текстовые сочинения могли привлекать его еще и звуковым потенциалом голоса – не ограниченный дискретным шагом западной музыкальной гаммы, богатый тонами, собственный голос стал идеальным инструментом для Кейджа¹⁵⁷.

Его поздние литературные сочинения отходят от коллажной техники «Дневника» и охватившего его пессимизма по поводу событий в мире. Но хотя теперь Кейдж демонстрирует вновь обретенный оптимизм и безмятежность, он делает это в туманной форме, плетя непонятную текстовую сеть из слов – собственных и чужих. В конце января 1980 года, после

¹⁵⁶ Cage, John. *Empty Words: Writings, '73–'78*. Middletown, CT, 1979. P. 184; Gagne, Cole; Caras, Tracy. *Soundpieces: Interviews with American Composers*. Metuchen, NJ, 1982.

¹⁵⁷ Ребекка Ким предположила, что голос Кейджа выполнял роль средства, посредством которого он осуществлял авторский надзор; см. заключительную главу в кн.: Kim, Rebecca Y. *In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy*. PhD dissertation. Columbia University, 2008.

визита в *Crown Point Press*, он посетил писательский симпозиум на Понапе, на Каролинских островах, организованный Катан Браун из *Crown Point* и ее мужем Томом Мариони. Там он создал двенадцатиминутную текстовую композицию под названием *Themes & Variations* («Темы и вариации»)¹⁵⁸.

В серии мезостихов на имена различных важных для него людей, таких как Дэвид Тюдор и Роберт Раушенберг, Кейдж обращается не к своим учителям и друзьям, но скорее к идеям, которые ассоциируются у него с творчеством: *Devotion* («Преданность»), *Anarchy* («Анархия»), *Love = space around loved one* («Любовь – это пространство вокруг любимого»). Закончив мезостих, он посредством случайных действий перераспределял строчки, не трогая центральной линии мезостиха. Например, первый мезостих на имя Тюдора:

we Don't know
whAt
we'll haVe
when we finish
Doing
whaT we're doing
bUt
we know every Detail
Of
pRocess
we're involveD in
A way
to leaVe no traces
nothing in between
herDed ox

(Мы не знаем / что / получится / когда мы закончим / делать / то, что мы делаем / но / мы знаем каждую деталь / процесса / в который вовлечены / Умеем / не оставлять следов / ничего нет между / волами в стаде.)

Когда случайные действия перемешали строки из остальных четырех мезостихов на имя Тюдора, от первоначального остались только первая, шестая, тринадцатая и четырнадцатая:

we Don't know
At dawn
and Valley
thIngs
to Do
whaT we're doing
zen becomes confUsing
south sea islanD
mOuntain
mountain bReeze
Desert
lAke

¹⁵⁸ Последующая дискуссия вызвана вступлением к *Themes & Variations*. См.: Cage, John. *Composition in Retrospect*. Cambridge, MA, 1993.

to leaVe no traces
nothIng in between
no neeD¹⁵⁹

(Мы не знаем / на рассвете / в долине / что / делать / что мы делаем / дзен становится путаным / остров южного моря / гора / горный ветерок / пустыня / озеро / не оставлять следов / ничего между / нет нужды.)

Итоговое сочетание строк Кейдж назвал «рэнга». Традиционная форма рэнга, объяснял Кейдж, состоит по меньшей мере из 36 пятистрочных строф, в каждой слоги распределены по строкам как 5–7–5–7–7; интересно, что рэнга пишутся несколькими авторами.

«Удачные строчки написаны разными поэтами. Каждый поэт стремится как можно сильнее отдалить тему своей строчки от предыдущей, насколько он ее понял. Без сомнения, это попытка открыть сознание поэтов и слушателей (или читателей) другим взаимосвязям, не тем, что возникают обычно»¹⁶⁰.

Воспользовавшись случайными действиями, чтобы создать множественность идей и тем, Кейдж обошелся без других поэтов, но сохранил то, что считал главным в рэнга. Это сочинение и последующие он рассматривал как «способ писать, который идет от идеи – не рассказывает об идеях, но продуцирует их»¹⁶¹.

В 1982 году, в преддверии семидесятилетия Кейджа, солисты и ансамбли наперебой исполняли его сочинения, а чаще просили написать для них новые. Он продолжал выступать с Танцевальной компанией Мерса Каннингема и внутри страны, и в европейских турах, в том числе в практически ежегодном ангажементе в Театре Сэдлерс Уэллс в Лондоне. Постоянные поездки оставляли мало времени для сочинения музыки, однако ему удалось создать два больших оркестровых сочинения *Thirty Pieces for Five Orchestras* («Тридцать пьес для пяти оркестров», 1981) и *Dance/4 Orchestras* («Танец/4 оркестра», 1982), последнее – для фестиваля современной музыки Кабрильо в Санта-Крус, Калифорния.

Из многочисленных ретроспективных концертов 1982 года два особенно ярко демонстрируют невероятное восхищение личностью Кейджа и его музыкой. В Большом концерте «Джон Кейдж и его друзья» 13 марта в Нью-Йоркском Симфони-спейс, продолжавшемся с одиннадцати утра до четверти второго ночи, огромная аудитория слушала и новые, и старые сочинения. Марафон открыла пианистка Маргарет Ленг Тан, которая начала интенсивно работать с Кейджем в 1981 году; хореографичность ее исполнения *Bacchanale* (1940) и *In the Name of the Holocaust* («Во имя Холокоста», 1942) весьма оживила эти ранние произведения. Сам Кейдж принял участие в исполнении *Speech 1955* (1955): он прошел по залу с портативным радиоприемником и своей неизменной улыбкой. А британский Международный фестиваль современной музыки в театре «Алмейда» в конце мая посвятил сочинениям Кейджа целых три дня: концертное исполнение *Roaratorio* (1979), *Sonatas and Interludes for Prepared Piano* (1946–1948) в исполнении Джона Тилбери и кейджевский музидиск, соединивший *Atlas Eclipticalis* (1961–1962), *Song Books* (1970) и другие пьесы¹⁶².

Его удостоивали национальными и международными премиями, в числе которых Почетная премия мэра Нью-Йорка за заслуги в области культуры и искусства (1981) и звание

¹⁵⁹ Cage. *Composition in Retrospect*.

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Cage, John. *x: Writings '79–'82*. Middletown, CT, 1983.

¹⁶² О видеозаписи обоих событий см.: Miller, Allan. *John Cage: I Have Nothing To Say and I am Saying It*. New York, 1990; Greenaway, Peter. *American Composers: John Cage*. London, 1983.

Командор Ордена искусств и словесности, которым удостоил его министр культуры Франции в 1982 году. Когда на этих чествованиях он исполнял свои произведения, он неизменно выбирал текстовые композиции, особенно охотно – отрывки из *Empty Words*. Видимо, все это пробудило в нем ретроспективные настроения. В ходе работы Международной танцевальной школы для профессиональных хореографов и композиторов в Гилфорде, Суррей, Кейдж написал *Composition in Retrospect* («Композиция в ретроспективе», 1981) – серию мезостихов на слова, связанные с ведущими принципами его музыки, такими как «метод», «порядок», «непредопределенность»; это поэтические размышления о его композиторском творчестве, но начинаются они коротким пассажем о случайности, непреднамеренности его воспоминаний:

My
mEmory
of whaT
Happened
is nOt
what happeneD¹⁶³

(Мои / воспоминания / о том / что случилось – / не то / что случилось.)

Он исполнял эту вещь часто, и она стала истоком одного из его самых значительных текстовых сочинений *I–VI* (1988), представленных публике в Гарвардском университете в 1988–1989 академическом году, когда он был приглашен на кафедру поэзии имени Чарльза Элиота Нортон прочесть почетные шесть лекций.

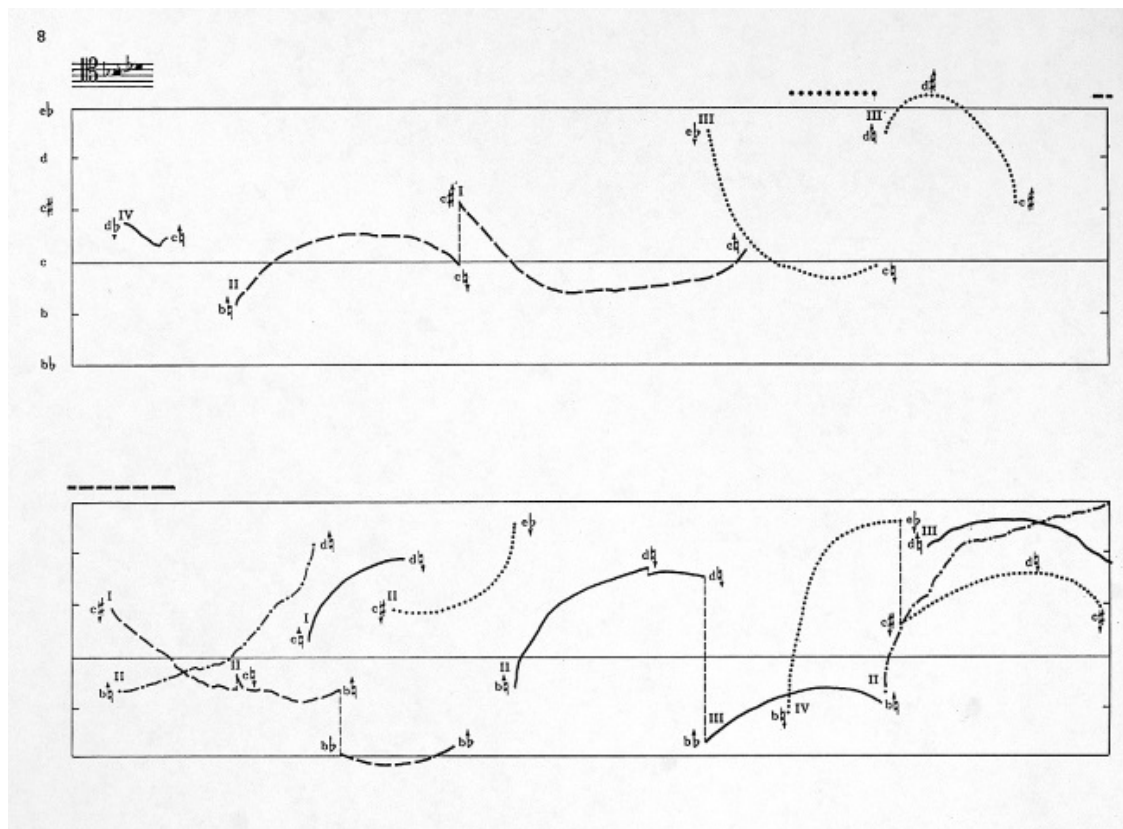
Примерно в это же время Кейдж начал проявлять интерес к звукозаписи, которую долго не признавал, как к средству распространения достойных исполнений его последних сочинений. Он подружился с Брайаном Брандтом, с которым в этот период они вместе работали на множестве концертов; Брандт вспоминал, как организовал американскую фирму звукозаписи *Mode Records*, чтобы записать исполнение Майклом Пульезе и Франсез-Марией Уитти *Etudes Boreales* (1978) Кейджа¹⁶⁴. Начиная с 1984 года Кейдж сам руководил этой записью, которая стала первой продукцией *Mode*. Потом он наблюдал за другими записями своих сочинений, старых и новых, возможно имея в виду задокументировать свое наследие; второй продукцией *Mode* стал *Atlas Eclipticalis* с одиннадцатью исполнителями.

Музыкальные сочинения Кейджа 1980–1985 годов не так хороши, как его визуальные работы и тексты. Концепции некоторых музыкальных композиций повторяют идеи, уже воплощенные в визуальном искусстве. Источник вдохновения *Ryoanji* («Рёандзи», 1983–1985), одного из лучших сочинений Кейджа этого периода, – гравюра, которую он сделал для обложки французского издания одной из своих книг. Она навеяна садом камней у храма Рёандзи в Киото, где пятнадцать камней лежат на поверхности выровненного граблями песка. Для музыкальных партий использованы струящиеся на каждой странице плавные кривые, которые Кейдж получил, обводя камни; расположение и обводка камней определялись случайными действиями. Эти плавные формы соответствуют сериям глиссандо солиста-инструменталиста; поскольку страниц с такими интересными формами много, то есть одновременно звучат несколько глиссандо, солист должен подготовить записи своего исполнения, которыми и воспользуется на концерте. Многие кривые обозначают чрезвычайно малые, микротональные ряды; записи отражают почти призрачные звуки. *Ryoanji* можно играть с дополнительной партией ударных, которая представляет собой повторяю-

¹⁶³ Cage. x. P. 123.

¹⁶⁴ Брайан Брандт в разговоре с Робом Хаскинсом, 12 марта 2002.

щиеся остигато разной продолжительности и в таком медленном темпе, что невозможно уловить регулярного ритма¹⁶⁵.



Джон Кейдж, *Ryōanji*, отрывок партии баса

Для оркестровой пьесы *Thirty Pieces for Five Orchestras* («Три пьесы для пяти оркестров») Кейдж применил тот же метод, что и для серии гравюр *On the Surface* («На поверхности», 1980–1982). Поскольку в качестве основы для гравюр Кейдж использовал куски меди, он взял лист бумаги размером с лист партитуры и разрезал его на части, как подсказали случайные действия; эти малые части он использовал для определения положения музыкальных нот, а также инструментов, которые их играют. Когда один из этих кусочков заходил за край музыкального листа, Кейдж придумывал серии повторяющихся остигато – в разном темпе, – которые должны играть небольшие группы инструментов.

Если существующее в записи исполнение этого сочинения и единственная запись несколько более поздней пьесы *Etcetera 2/4 Orchestras* (1986) дают точное представление об этой музыке, то оркестровые пьесы Кейджа этого периода не дотягивают до его более ранних впечатляющих работ, таких как *Atlas Eclipticalis* и *Apartment House 1776* (1976). Ходы – особенно частые короткие акцентированные ноты в *Etcetera 2* – звучат слишком знакомо, слишком похоже на авангардную музыку предыдущих десятилетий с такими же характерными внезапными жесткими вспышками. Возможно, виноваты исполнители и сама природа оркестрового исполнения – с такими вещами Кейдж уже сталкивался, когда в 1964 году Нью-Йоркский филармонический оркестр выражал всяческое презрение к *Atlas*: музыканты, привыкшие к симфонической литературе XIX века и ее эстетическим посылам, с теми же мерками подошли к музыке Кейджа и безответственно ее осмеяли. И тем не менее звуковая

¹⁶⁵ Кейдж сделал переложения *Ryōanji* для гобоя, флейты, голоса, тромбона и контрабаса; когда он умер, он работал над переложением для виолончели.

ткань этих двух пьес кажется сырой и грубой в сравнении со сложностью и многозначностью соответствующих визуальных работ.

Новая нотация в *Thirty Pieces* к концу жизни становилась все более значимой для Кейджа. Музыка этой вещи записывалась как серии того, что он называл временны́е пределы, средство, дающее исполнителю определенную свободу относительно того, когда он может начать и закончить играть данный кусок. Слева над собственно музыкой записывалось или просто давалось указание на время (скажем, 1'30'') или временной диапазон (например, 26'15'<—>27'00''); справа – или время (скажем, 3'00''), или второй диапазон (например, 26'45'<—>27'30''). Если наверху значилось только время, исполнители начинают кусок в 1'30'' играют до 3'00'' и заканчивают. Диапазон дает исполнителям свободу выбрать момент начала и конца внутри заданных пределов. Играя, они следят за хронометражем или на своем пюпитре, или на экране, который виден всем.

Кейдж использовал отрезки времени и в более ранних работах, самая известная – *Black Mountain Event* (1952), но там промежутки времени были больше, а их наполнение предполагало большую свободу. А с этими временны́ми пределами он нашел изящное разрешение своих вечных противоречий с дирижером, контролирующим все аспекты исполнения. Со временем Кейдж стал экспериментировать с временны́ми пределами разной продолжительности, а потом и с радикально другим музыкальным содержанием¹⁶⁶.

Композиторская работа Кейджа существенно изменилась с декабря 1983 года, когда для облегчения творческого процесса он начал пользоваться персональным компьютером. Ему помогал композитор Эндрю Калвер, который писал для него программы, в том числе имитацию гадания по «Книге перемен» и еще одну, вспомогательную, которая генерировала поток временны́х пределов для сольных произведений и ансамблей. Калвер предположил, что компьютеризация позволила Кейджу посвящать больше времени визуальному искусству¹⁶⁷. В 1984 году он стал создавать серии пьес для нескольких инструментов (их число доходило до шестнадцати) и голоса, которые можно исполнять по одной или в разных комбинациях, выбрав любую продолжительность до 30 минут. В *Music for _____* соединяются живые виртуозные пассажи из *Freeman Etudes* (1977–1980; 1989–1990), повторяющиеся остинато из *Thirty Pieces for Five Orchestras* и отдельные звуки – все в нотации временны́х пределов. Программы Калвера сильно облегчили ему работу над этими сочинениями.

В начале 1980-х деятельность Кейджа в визуальном искусстве сводилась в основном к трем проектам: *Changes and Disappearances* («Перемены и исчезновения», 1979–1982), *On the Surface* и *Dereau* (1982). Последний (название составлено из слов «декор» и «Торо») представляет собой нанесенные фототравлением изображения с рисунков Торо в положениях, определенных случайными действиями. Краски – сложные, смешанные, их состав опять-таки определен случайными действиями; они постепенно изменяются к концу серии из 38 оттисков.

В следующий свой приезд в *Crown Point Press* в 1983 году Кейдж привез с собой много камней, которые намеревался использовать в серии гравюр на тему *Ryoanji*. В противоположность музыке *Ryoanji*, где он обводил изгибы камней, и это можно было читать слева направо, как запись музыки, теперь он решил разложить камни на медные пластины и обвести их в технике сухой иглы – попросту процарапать на меди кривые линии. Однократная обводка не дала нужного визуального эффекта, Кейджу пришлось обвести каждый камень

¹⁶⁶ Подробнее об использовании Кейджем временных пределов см.: Weisser, Benedict. *John Cage: "... The Whole World Potentially Would be Sound": Time-Brackets and the Number Pieces, 1981–92 // Perspectives of New Music*. 2003. XLI/2; Haskins, Rob. *Anarchic Societies of Sounds: The Number Pieces of John Cage*. Saarbrücken, 2009.

¹⁶⁷ Pritchett, James; Tenney, James; Culver, Andrew; White, Frances. *Cage and the Computer: A Panel Discussion // Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art / ed. David W. Bernstein and Christopher Hatch*. Chicago, IL, 2001.

несколько раз, и только тогда он остался доволен результатом. В первых работах камни обводились примерно по пятьдесят раз, в последующих – по сто и более, в конце – больше чем по три тысячи. Камни разложены неравномерно, и в целом возникает впечатление замечательно плотной сетки образов. Кейдж до самой смерти продолжал делать карандашные рисунки в этой технике¹⁶⁸.

После годового перерыва, в 1985 году, Кейдж снова приехал в *Crown Point Press*. На сей раз он стал экспериментировать с огнем и клеймами. Кейдж с ассистентами зажигал газету на печатном прессе и гасил огонь смоченной бумагой; в процессе угасания на бумаге оставался отпечаток вьющегося дымка. Потом он клеймил задымленную бумагу раскаленным чайником. На следующий год в этой же технике он создал цикл *Eninka*. Здесь Кейдж ставил клеймо крупной железной цепью на очень тонкой японской бумаге гампи; эта бумага настолько тонка, что часто на ней оставались слова с газеты, которую использовали в процессе задымления¹⁶⁹. Цвет задымленной бумаги и простота выжженного круга оставляли ощущение пустоты, которое Кейдж скоро станет исследовать в своих последних музыкальных произведениях.



Джон Кейдж, *Dégeau*, no. 11 (1982), 38 гравюр.

Сухая игла, акватинта, фототравление. Отпечатано по два оттиска каждой (36 × 48 см), отпечатки сделала Лайла Толанд в *Crown Point Press*

В 1988 году Кейдж совершил первый из двух продолжительных визитов в Исследовательский центр имени Майлса Хортон-старшего на Маунтин-лейк, Виргиния, где сделал множество визуальных работ акварелью. Поездку организовал Рэй Кэсс, профессор искусств Виргинского политехнического государственного университета, как продолжение

¹⁶⁸ Brown, Kathan. *John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind*. San Francisco, CA, 2000.

¹⁶⁹ Brown. *John Cage Visual Art*.

импровизированной работы в студии в 1983 году, которую он устроил после знакомства с гравюрами и рисунками цикла *Ryoanji*. Кэсс заинтересовался техникой необычных работ Кейджа и решил, что Кейджу понравится работать акварелью. Кейдж отнесся к этой идее очень сдержанно, но согласился попробовать. Как и раньше, он сосредоточился на камнях: он приносил множество больших, гладких камней из протекавшей неподалеку Нью-Ривер и обводил их разными кисточками – получившиеся изображения являли собой прелестные размытые пятна, в которых цвет перемежался с белизной листа¹⁷⁰. В следующий приезд, в 1990 году, Кейдж сделал цикл *River Rocks and Smoke* («Речные камни и дым»); здесь камни обводятся на задымленной бумаге и композиции своей разреженностью сравнимы с гравюрами конца 1980-х.

Последние работы, сделанные в *Crown Point Press*, демонстрируют общую тенденцию к строгости и сдержанности. В *Smoke Weather Stone Weather* («Погода дыма, погода камня», 1991) тонкая обводка камней, теперь сделанная в самой разнообразной технике, кажется просто фактурным контуром задымленной бумаги. *Without Horizon* («Без горизонта», 1992) еще больше упрощает процесс: на серой бумаге уже не круги, а только грани нескольких камней, намеченные пятнадцатью возможными вариациями черной туши; словно бы жест истаивает до не-существования¹⁷¹.

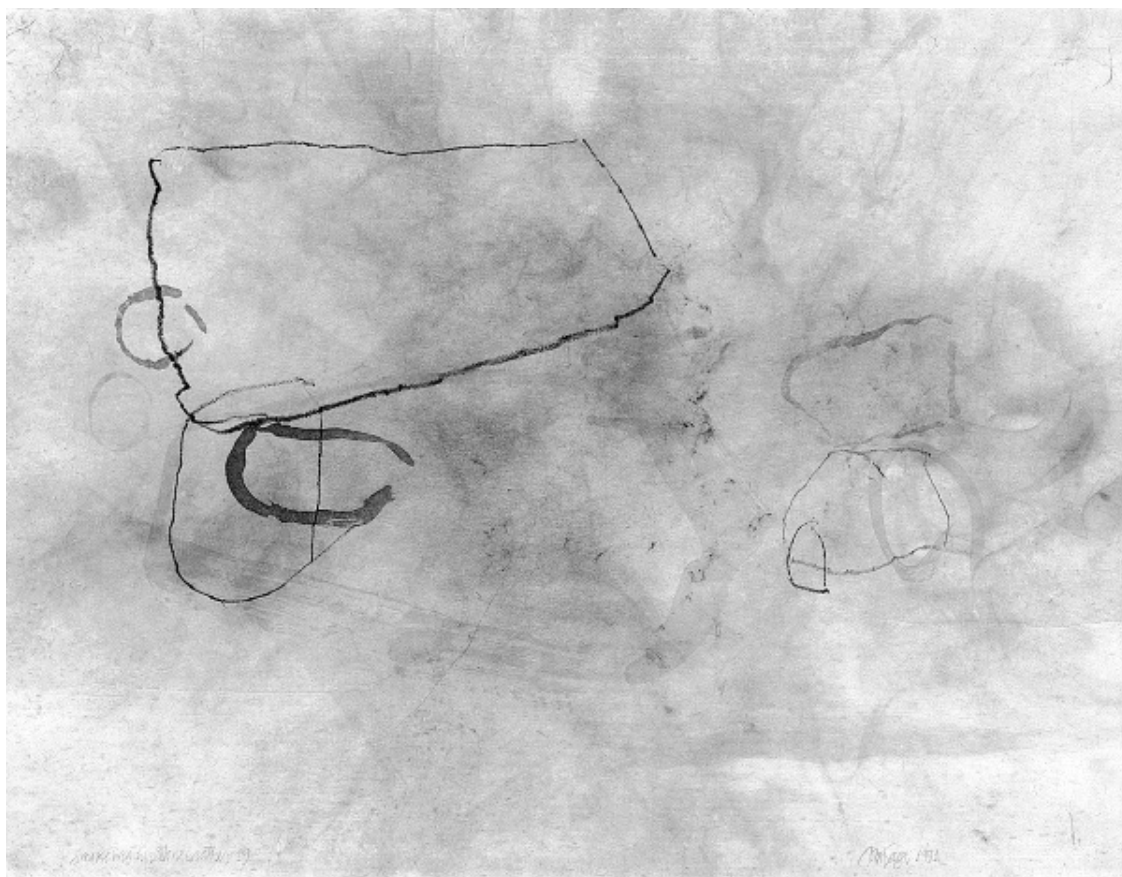
Помимо гравюр Кейдж сделал инсталляцию *Writings Through the Essay: On the Duty of Civil Disobedience* («Сочинения на тему эссе “О гражданском неповиновении”», 1985–1991) для Фонда Эспай Поблену в Барселоне; с 1998 года она находится на верхнем этаже Кунстхалле в Бремене, Германия. 36 источников звука передают компьютерно обработанный голос Кейджа – он читает *Voiceless Essay* («Безмолвное эссе», 1985), свое сочинение на основе эссе Торо; инсталляция состоит из 24 ламп и шести стульев, расположенных в пространстве методом случайных действий. Также он помогал организовать такие выставки, как, например, *Museum Circle* («Музейный круг») в Баварской государственной картинной галерее, для которой многие мюнхенские музеи предоставили свои работы, – развеску картин определяли опять-таки случайные действия¹⁷².

В 1980-х Кейджем заинтересовалась академическая наука – ему стали посвящать статьи, книги, научные конференции. Некоторые конференции включали также исполнение его музыки, например, «Неделя Джона Кейджа» в Университете Пуэрто-Рико 1–5 марта 1982 года, в которой принимали участие Фрэнсис Шварц, Ричард Костелянец и Дэниел Чарльз. Уэслианский университет отметил 75-летие Кейджа еще более солидным симпозиумом, который прошел 22–27 февраля 1988 года; эта конференция положила начало лавине публикаций о его творчестве. За ней последовали другие конференции, в том числе в Университете Нью-Мехико (27–30 марта 1988 года) и Стэнфордском университете (27–31 января 1992 года).

¹⁷⁰ Cage, John. *New River Watercolors*. Richmond, VA, 1988.

¹⁷¹ Millar, Jeremy et al. *Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage*. London, 2010.

¹⁷² Herzogenrath, Wulf. *John Cage: An Artist Who Accepts Life* // Herzogenrath, Wulf; Kreul, Andreas. *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves*. Tacoma, WA, 2002.



Джон Кейдж, *Smoke Weather Stone Weather 19* (1991), одна из 37 оригинальных акватинт. Травление на задымленной бумаге (40 × 51 см). Отпечатана Полом Маллоуни в Crown Point Press

На Уэслианской конференции самым сильным исследователем был Джеймс Притчетт; имея музыковедческое образование, он сумел из материалов общего порядка вывести творческий метод Кейджа и увидеть, что вкус Кейджа продолжает играть важную роль не только в создании с помощью случайных действий предварительного плана, но также и в самой реализации этого плана¹⁷³. В то время как многие, если не все, критики и исследователи творчества Кейджа отмечали его артистическую непредсказуемость и безграничность интересов, Притчетт настаивал, что Кейджа следует рассматривать в первую очередь и преимущественно как композитора – эту мысль позже он развил в своей монографии с подробным разбором всей музыки Кейджа. Получилось чрезвычайно убедительно, работа Притчетта повлияла на других исследователей, тоже сосредоточившихся на творческом методе Кейджа, что привело к изучению его текстов и визуальных работ в соединении с музыкой¹⁷⁴.

Последние работы Кейджа появлялись как ответ и контрапункт все растущему признанию его творчества. Уэслианскому университету он посвятил *Anarchy* («Анархия», 1987), еще одну свою композицию из мезостихов. Он подобрал множество работ анархистов (Петр Кропоткин, Торо, Эмма Гольдман), соединил с остроумными граффити, подмеченными Калвером, например, такими: *US OUT OF CENTRAL AMERICA + PUERTO RICO + MANHATTAN*. Компьютерная программа, написанная Калвером, генерировала гексаграммы,

¹⁷³ Pritchett, James. *Understanding John Cage's Chance Music: An Analytical Approach // John Cage at Seventy-Five* / ed. Richard Fleming and William Duckworth. Lewisburg, PA, 1989.

¹⁷⁴ Pritchett, James. *The Music of John Cage*. Cambridge, 1993; Shultis, Christopher. *Sounding the Silenced Self: John Cage and the American Experimental Tradition*. Boston, MA, 1998; Brown. *John Cage Visual Art*.

которыми Кейдж пользовался, чтобы выбрать текст или тексты, а также центральную вертикаль (выбор осуществлялся не только из самих текстов, но также из имен их авторов и названий книг). Затем с помощью другой программы, написанной Джимом Розенбергом, компьютер сгенерировал двадцать мезостихов. В них едва слышен манящий отзвук оригинальных текстов:

New living
 necessary buT
 what Each individual does his actions
 exist aMong the
 new social relationshiPs it is the
 revoLution is the constitution of
 of people ceAses
 socieTy's
 nE w
 iS more and more passing away¹⁷⁵

(Новый образ жизни / необходим, но / то, что каждый совершает поступки, / происходит внутри / новых общественных отношений, а это и есть / революция это обустройство / людей сводит на нет / общественное / новое / все больше и больше исчезает.)

Как всегда, поэзия Кейджа не предлагает программы действий, не является она и условно-поэтическим напоминанием об идеях анархизма; это нечто посередине: пожалуй, пример того, какими могут стать жизнь и мышление в анархическом сообществе отдельных личностей.

Музыка Кейджа после 1985 года не уступает его поздним текстам. Отвечая на предложение двух немцев, давних поклонников его творчества, Хайнца-Клауса Метцгера и Райнера Рина, он написал *Europeras 1 & 2* (премьера прошла в 1987 году); в них певцы исполняют отрывки из опер XVIII и XIX веков (по собственному выбору) внутри временны́х пределов. Зачастую несколько певцов поют одновременно; аккомпанемент оркестра Кейдж подготовил, подвергнув случайным действиям множество оркестровых партий из популярных опер.

Метцгер и Рин хотели, чтобы это сочинение уничтожило традицию оперы; Кейдж, которому было свойственно мыслить позитивно, в итоге создал прославление жанра, вызывающее, вопреки всему, чувство ностальгии. После премьеры – которую пришлось отложить, потому что поджигатель спалил дотла оперный театр, и которая была отмечена упрямым нежеланием оркестрантов вдуматься в тщательно подготовленные для них партии – Кейдж сделал еще две подобные работы: *Europeras 3 & 4* (1990) и *Europa 5* (1991), но уже для малого состава: для певцов, пианистов и операторов, которые ставили предварительно смонтированные записи опер на винтажные граммофоны и фонографы.

В новых сочинениях для Танцевальной компании Мерса Каннингема Кейдж, как всегда, очень старался. В *Sculptures Musicales* («Музыкальные скульптуры», 1989), он представил серию звуковых скульптур – они звучали, вступая одна за другой, из разных точек театра; эти скульптуры создавались в основном с помощью электронных средств, их оглушительная громкость и непредсказуемость пугали и раздражали танцовщиков, исполнявших среди них *Inventions* («Изобретения») Каннингема.

В это же время Кейдж пробовал технику временны́х пределов на чрезвычайно ясном материале и очень часто – на очень больших длительностях. Сначала он хотел продолжать цикл *Music for* _____ до бесконечности, но перестал добавлять новые части, услышав в 1987

¹⁷⁵ Cage, John. *Anarchy // John Cage at Seventy-Five*.

году исполнение всех семнадцати частей этого цикла. И скоро начал писать цикл, состоящий из более чем сорока пьес, названия которых отражали количество исполнителей. Первая, *Two* («Два», 1987), написана для флейты и фортепиано. Если Кейдж писал еще одну пьесу для того же числа исполнителей, он добавлял в название надстрочную арабскую цифру, чтобы различать их. Например, *Two*⁶ (1992), произносится как «два-шесть», это дуэт для скрипки и фортепиано. Для *Beach Birds* («Пляжные птицы») Каннингема, лирической пьесы для ансамбля, в которой медленное движение и безмятежная неподвижность танцовщиков внезапно превращаются в бурные прыжки, бег и изящное вращение, Кейдж написал *Four*³ («Четыре-3», 1991), где есть напоминающие шуршание дождя рейнстики, долго не затухающие высокие ноты скрипок и электронного осциллятора и очень медленные, без сопровождения, мелодии для двух фортепиано, стоящих на некотором расстоянии друг от друга.

Как и раньше, Кейдж создал несколько этих так называемых *Number Pieces* («Нумерованные пьесы»), имея в виду собственное участие в исполнении, с учетом некоторых физических ограничений. После 1985 года, когда он перенес микроинсульт, его здоровье ухудшилось; он покрылся экземой, которая приняла необычно острую форму, лишь за год до его смерти экзема практически прошла благодаря экспериментальным препаратам. *One*³ («Один-3», 1989), с подзаголовком *4'33" No. 2*, призывала исполнителя поднимать уровень усиления в пространстве до максимума, пока не начнется искажение; потом он присоединялся к слушателям и неопределенное количество времени слушал усиленные электроникой звуки окружающей среды. Эту работу Кейдж исполнил в ноябре 1989 года в связи с присвоением ему премии Киото – международной премии, учрежденной японским фондом Инамори за достижения в науке и культуре и деятельность на благо человечества¹⁷⁶.

Во многих *Number Pieces* Кейдж пересмотрел давнее неприятие своего заклятого врага – гармонии; на него оказали влияние работы его современников, в мельчайших подробностях изучивших взаимоотношения звуков, в том числе *Critical Band* («Критический оркестр») Джеймса Тенни, в котором множество инструментов играют одну ноту, постепенно расширяя микротон до целой полосы частот, и работы Полины Оливерос, образцы того, что она называла «глубоким слушанием», которое «культивирует восприятие звука на все более высоком уровне, расширяющем возможности связи и взаимодействия с окружением, технологиями и исполнением вместе с другими в музыке и родственных ей искусствах»¹⁷⁷. В результате Кейдж пришел к мысли о том, что он называл анархической гармонией. Эта гармония не подчиняется никаким правилам и состоит в том, чтобы просто замечать, как одни звуки сочетаются с другими¹⁷⁸.

Одна из лучших «нумерованных пьес» *Two*² (1989) была написана для пианистов Эдмунда Нимана и Нурита Тиллеса, выступавших вместе и называвших себя фортепианным дуэтом *Double Edge*. В ней Кейдж блистательно соединил анархическую гармонию и принципы поэзии рэнга. Идея рэнга проявляется в том, что каждая музыкальная строка разделена на пять отрезков, что соответствует пяти строчкам стихотворения. Первый отрезок содержит пять отдельных музыкальных моментов – аккордов или одиночных нот, разделенных между двумя пианистами, – аналог пятисложной первой строки; во втором отрезке семь моментов и так далее. В пьесе 36 таких блоков, состоящих из пяти отрезков. Пианисты играют один отрезок некоторое количество времени. Они должны читать музыку соответствующих отрезков слева направо; и, поскольку они могут взять для исполнения отрезка любое время,

¹⁷⁶ О премии *Kyoto Prize* см. на: www.inamori-f.or.jp/e_kp_out_out.html (1 апреля 2011).

¹⁷⁷ Oliveros, Pauline. *Mission Statement // The Deep Listening Institute*. <http://deeplisting.org/site/content/about> (1 апреля 2011).

¹⁷⁸ Haskins. *Anarchic Societies of Sounds*.

каждый должен подождать, пока оба закончат один отрезок, и только тогда переходить к следующему. Таким образом, порядок «слов», составляющих «строку», почти всегда предсказуем¹⁷⁹.

В этом сочинении можно найти все виды созвучий: диссонантные аккорды мирно соседствуют с простыми трезвучиями и неоднозначными нейтральными одиночными нотами. Одни созвучия безупречны, другие предполагают, что пианисты Эдмунд Ниман и Нурит Тиллес, играя вместе, продемонстрируют грубую, неоформленную композиционную технику. Не успеет слушатель сжиться со способом высказывания Кейджа, как в него врывается какой-нибудь неожиданный звук – простой аккорд из семи нот или банальное форсированное трезвучие – и выбивает его из равновесия, дезориентирует. И вот это смешение как бы несовместимых элементов и есть основа эстетики Кейджа, источник его магии. Таким смешением банальностей и изыска восхищался Кейдж в работах Дюшана – тем, как они сопротивлялись тому, чтобы стать просто «арт-объектом»; впрочем, Кейджу редко удавалось достичь дюшановского идеала¹⁸⁰.

Однако куда более интересен тот факт, что в этой пьесе снова много аккордов и даже последовательностей аккордов. Их развертывание определяется случайными действиями и исполнением, что обеспечивает какой-то весьма неопределенный порядок, далекий от полной предсказуемости¹⁸¹. Логика повторений в *Two*² напоминает не столько привычное музыкальное развитие, сколько появление, исчезновение и возвращение в жизни человека друзей и знакомых – иными словами, последовательность, как бы не имеющая смысла, но в то же время очень и очень важная и значимая.

Последние размышления Кейджа и его ежедневные занятия были прекрасно задокументированы в серии интервью Джоан Реталлак. Она любовно расшифровала каждое мгновение: звонки телефона, каждое «хмм» Кейджа, отделяющее фразу от фразы, а это «хмм» он употреблял очень часто, каждый раз, когда они смеялись, даже звуки, издаваемые Эндрю Калвером, выполнявшим для Кейджа какую-то работу, даже случайные появления друзей, коллег и его любимой кошки Лосы¹⁸². Более того, она зафиксировала жуткий случай 11 июля 1992 года, когда Кейджа в его собственном доме ограбил какой-то наркоман, представившись рассылным из службы доставки; это его потрясло, но он решил продолжать жить как раньше – теперь ему помогали друзья, которые после этого случая взяли его охранять¹⁸³.

В 1992 году, в последний год своей жизни, Кейдж был чрезвычайно активен. Вдобавок к работе в *Crown Point* в январе он принял участие в симпозиуме, прошедшем в Стэнфордском университете, под названием «Джон Кейдж в Стэнфорде: приходят все». На симпозиуме выступали многие литературоведы, философы и другие ученые; здесь Кейдж в последний раз встретился со своим старым другом Норманом Брауном, который в свое время оказал на него сильное влияние. В последние годы они отделились друг от друга, в том числе и потому, что в 1988 году в своем выступлении в Уэслианском университете Браун обвинил Кейджа в чрезмерном стремлении к пассивной, аполлонической чувственности в его творчестве¹⁸⁴. На симпозиуме в Стэнфорде Браун обратил особое внимание на то, что оптимизм

¹⁷⁹ В пьесе *Two*² временные пределы не использовались.

¹⁸⁰ Размышления Кейджа об этом аспекте творчества Дюшана см. в: *John Cage, Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music; John Cage in Conversation with Joan Retallack*. Hanover, NH, 1996.

¹⁸¹ Описание процесса создания *Two*² см. в моей работе: Haskins, Rob. *On John Cage's Late Music, Analysis, and the Model of Renga in Two*² // *American Music*. 2009. XXVII/3.

¹⁸² Cage. *Musicage*.

¹⁸³ Ibid.

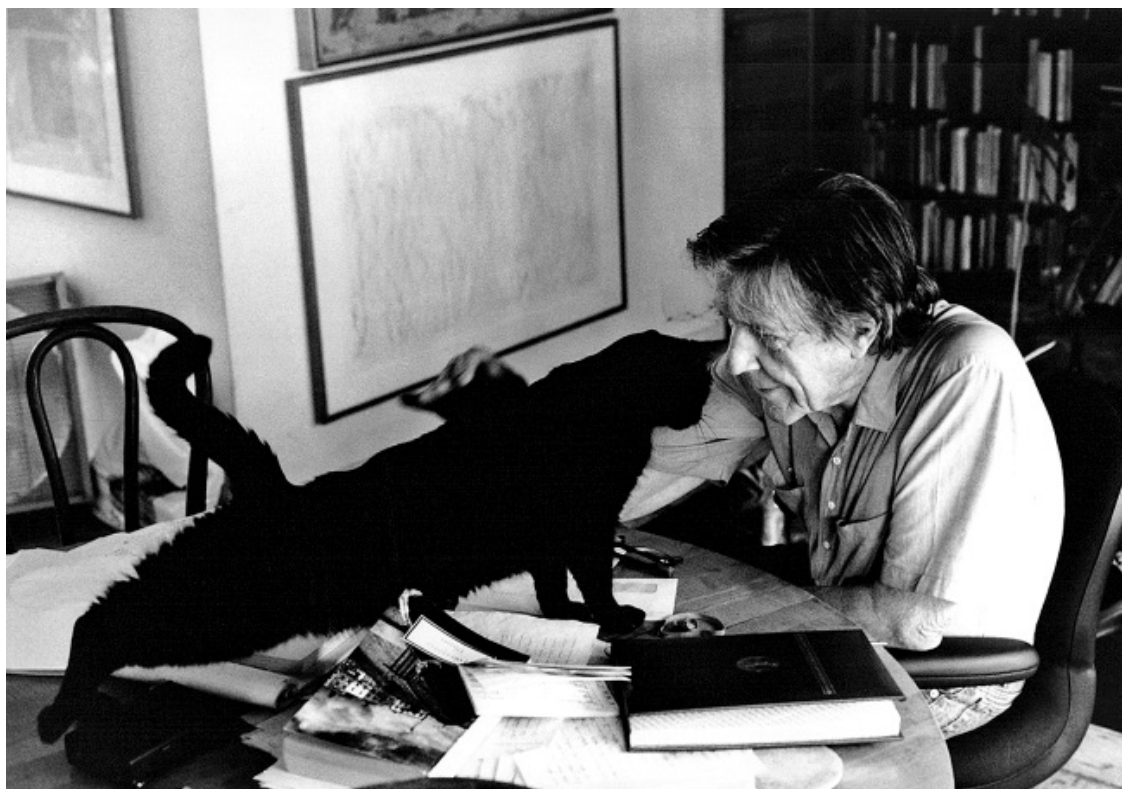
¹⁸⁴ Подробнее см.: Shultis, Christopher. *A Living Oxymoron: Norman O. Brown's Criticism of John Cage // Perspectives of New Music*. 2006. XLIV/2.

Кейджа вступает в противоречие с неотвратимо надвигающейся смертью. Реталлак вспоминает необычный разговор между ними:

«Я не верю, что прошлое и настоящее – все здесь; это связано с моим ощущением смерти... Здесь повсюду смерть», – сказал [Браун], повернувшись к Кейджу и посмотрев прямо на него. Кейдж светло улыбнулся и сказал: «Нобби, я готов»¹⁸⁵.

Его последнее выступление состоялось 23 июля – он исполнял одну из частей своей пьесы *Four*⁶ (1992) с композитором Джоан Ла Барбара (для которой он создал вокальную партию в *Music for _____*), Леонардом Стайном (пианист, учившийся у Шёнберга, впоследствии ставший директором Института Арнольда Шёнберга при Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе) и ударником, преподавателем Миллс Колледжа Уильямом Уинантом. Свою партию Кейдж назвал «шокирующие звуки» – неповторимый вокал, который он в первый раз использовал в *Empty Words*.

А 11 августа у него случилось обширное мозговое кровоизлияние, и на следующий день он умер в больнице Св. Винсента. Работа, начатая перед смертью, осталась неоконченной; празднование юбилея обернулось поминальной службой.



Джон Кейдж и Лоса. 1991

Есть искушение предположить, что Кейдж, готовый к смерти, приближал ее пустотой своих последних сочинений, таких как *Without Horizon* («Без горизонта») и оркестровая пьеса *Seventy-four* («Семьдесят четыре», 1992), в которой половина оркестра медленно играет одни комбинации из нескольких нот, а другая – другие подобные комбинации. На самом деле он противоречил себе даже в последних сочинениях. Его последняя законченная работа *Thirteen* («Тринадцать», 1992) построена из временны́х пределов, заполненных

¹⁸⁵ Цит. по: Cage. *Musicage*.

долгими тревожными мелодиями, а еще он хотел устроить концерт для молчащего телевизора-солиста в сопровождении двенадцати радио¹⁸⁶.

Все это показывает – Кейдж так долго был авангардистом, что остался таковым и в возрасте, когда становится все труднее вообразить действительно шокирующее искусство. Дэвид Ревилл в одной из первых биографий Кейджа сожалел, что к моменту смерти Кейджа авангард прекратил свое существование и уже в 1980-е стал скорее рекуперативным, чем революционным¹⁸⁷. Но тот авангард, к которому принадлежал Кейдж (и другого не мыслил), этот авангард – не метод, не стиль, а способ мышления. Революция продолжается, пока в художнике жив дух любопытства, жива готовность, не боясь ошибок, совершать великие открытия. И такой авангард, как снова и снова показывал Кейдж, – это нечто другое, не то, что уже было.

¹⁸⁶ Cage. *Musicage*.

¹⁸⁷ Revill, David. *The Roaring Silence: John Cage, a Life*. New York, 1992.

Эпилог

Хотя всесторонняя оценка жизни и творчества Кейджа во всей их противоречивости, со всеми успехами и неудачами не входит в задачу этой книги, но все же позволю себе несколько замечаний в подтверждение того, что, несмотря на всю неоднозначность и парадоксальность художественного проекта Кейджа, по своему влиянию, огромному и неослабевающему, он соперничает с самыми значительными художниками XX века.

Сложность Кейджа – в немалой мере свойство его неоднозначного характера, его пресловутой радостной неугомонности, каковая является причиной множества досаднейших недоразумений и распространенной тенденции смотреть на него с недоверием и недооценивать то или иное направление его творчества. Долгие годы – практически до самых 1980-х – «случайную» и недетерминированную музыку Кейджа по большей части игнорировали, его творчество предпочитали рассматривать как философию музыки. Очень типично замечание критика Джона Рокуэлла: «Но не всю [музыку Кейджа], особенно музыку последних двадцати пяти лет, интересно слушать: это не “музыка для уха” и не “музыка для глаза”, а скорее “музыка для головы”, в которой замысел, идея пьесы куда интереснее, чем пьеса как таковая»¹⁸⁸. Без ясного объяснения замысловатого способа использования Кейджем случайных действий исполнители, слушатели, композиторы и критики невротически застревают на сочинениях, которые принесли ему известность: *4'33"* (1952), *Concert for Piano and Orchestra* (1958), *HPSCHD* (1969), или, хуже того, просто не принимают в расчет того, что он сочинил после 1949 года.

Тем не менее у Кейджа никогда не было недостатка в сторонниках, многие из них помогли утверждению его безусловной ценности как композитора. Неослабое внимание профессионалов и просто артистов, самостоятельно пришедших к положительному мнению о Кейдже, особенно тех, кто занимается музыкальным творчеством, литературой и изобразительным искусством, – самое важное в формировании многогранного восприятия Кейджа. Эти люди оказали куда более мощное влияние – как положительное, так и отрицательное – на культурный ландшафт, чем поклонники и подражатели какого-нибудь более обыкновенного художника. Всегдашняя готовность Кейджа к эксперименту дала волю лучшим из них свободу думать по-новому, заставлять служить новым целям существующие материалы и техники или изобретать их заново. Хочется поддаться соблазну считать, что эти художники остались самыми преданными последователями Джона Кейджа.

С другой стороны, туманные описания своих сочинений, привычка зачастую не давать ясных указаний, что делать исполнителям, и вообще несколько легкомысленное отношение к искусству внушают ошибочное впечатление, что с музыкой Кейджа можно делать все что угодно и чем нелепее и абсурднее результат, тем лучше.

Среди множества образчиков абсурда под мантру «Кейджу бы это понравилось» едва ли не самый возмутительный – продолжающийся перформанс *Organ²/asls*. Для немецкого органиста Герда Захера Кейдж сделал аранжировку для органа своей давней фортепианной пьесы *asls* (аббревиатура от *as slowly as possible* – «как можно медленнее»; кроме того, отсылка к «Поминкам по Финнегану» Джойса). Потом группа граждан стала громко вопрошать о последствиях выбора подобного названия, тем более что на органе тянуть ноту можно практически до бесконечности. И ответом на этот вопрос стал хальберштадтский проект. В церкви *Burchardikirche*, которая в послевоенные годы служила хлевом для свиней, был построен орган с небольшим количеством труб и электронным механизмом, который,

¹⁸⁸ Rockwell, John. *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century*. New York, 1983.

будучи включен, поддерживает постоянное нагнетание воздуха в трубы. И когда в сентябре 2001 года началась реализация проекта, слышался только один звук; первые ноты раздалась 5 февраля 2003 года, когда клавиши, которые обычно удерживаются человеческими пальцами, были зафиксированы грузами; а первая перемена нот случилась 5 июля 2004 года. Организаторы проекта решили, что перформанс должен закончиться в 2639 году – эквидистантном от 2000 года и 1361-го (это год установки в церкви первого органа, которого давно уже не существует). Проект осуществляется на пожертвования – еще не все трубы, которые в итоге понадобятся, построены и установлены, и на сайте города Хальберштадта говорится, что за добровольное пожертвование в размере 1 000 евро имя дарителя будет выбито на табличке на стене церкви. *Deutsche Welle* по ошибке сообщила, что столь чрезвычайную продолжительность этому сочинению придал сам Кейдж; в интервью новостному агентству один из организаторов гордо сказал: «Это неважно; пусть так и будет»¹⁸⁹.

Печально, однако, что хальберштадтский проект влечет за собой весьма тревожные выводы относительно творческой практики Кейджа. Кейдж всегда писал свою музыку для исполнения живыми людьми в режиме реального времени. Когда в 1981 году Пол Жуковский сказал, что последний из его *Freeman Etudes* невозможно сыграть, Кейдж забросил эту работу, и только когда английский скрипач Ирвин Ардитти виртуозно сыграл все уже написанные этюды, закончил этот цикл¹⁹⁰. И даже если вообразить, что можно найти людей, которые будут исполнять *Organ*² в течение 639 лет, то куда труднее себе представить, что Кейдж согласился бы уделить столько чьего угодно времени для столь давнего сочинения: он всегда думал о настоящем и о будущем, он безусловно считал чрезмерное внимание к прошлому бесполезным в смысле решения актуальных социальных проблем. Более того, он стремился к тому, чтобы его музыка приносила реальную пользу, и, хотя внимание к хальберштадтскому проекту оживило этот городок, долго страдавший от экономических проблем и выходов экстремистских группировок, Кейдж бы дистанцировался от любого слишком частного и специфического дела, даже если бы оно служило самым благородным целям. Он хотел глобального решения социальных проблем своего времени – посредством изобретения нового; по зрелом размышлении, хальберштадтский проект извращает кейджевскую концепцию процесса, превращая процесс в объект, причем в наихудшей его разновидности: бесполезный памятник, которого целиком не увидит ни один человек, ибо жизни не хватит.

Однако в то же время поклонникам Кейджа порой нравятся такие моменты в его творчестве, которые очевидно и полностью искажают первоначальный замысел. Последние работы некоторых исследователей несут в себе порочную тенденцию «нормализовать» Кейджа: убрать все капризы, неожиданности и потрясения и свести его творчество к нескольким тщательно выверенным предложениям, которые объясняют буквально все. Кейджа нельзя объяснить до доньшка – он всегда будет злить, озадачивать и сбивать с толку, и даже самые поэтические его творения будут скорее вызывать смех, чем восхищать.

Порой ученые, уже понявшие, как Кейдж пользовался случайными действиями, допускают необдуманное замечание относительно творчества Кейджа и его исторической роли. Например, Ричард Тарускин считал, что «случайную» музыку Кейджа следует трактовать исключительно как выражение умонастроений конца Второй мировой войны – иными словами, как ощущаемую многими композиторами авангарда настоятельную необходимость изучать язык искусства, обращаясь к тщательно разработанным предварительным планам,

¹⁸⁹ www.john-cage.halberstadt.de/new/index.php?seite=chronik&l=e и *One Thousand Hear Change of Note in World's Longest Concert*, см. на: www.dw-world.de/dw/article/0,3463502,00.html (13 апреля 2010).

¹⁹⁰ Pritchett, James. *The Completion of John Cage's Freeman Etudes // Perspectives of New Music*. 1994. Summer. XXXII/2.

научным математическим моделям или широко распространившимся исследованиям явлений культуры, возникших в университетской среде¹⁹¹.

По мнению Тарускина, «случайная» музыка Кейджа 1950-х и последующих годов представляет собой ярчайший пример абсолютной музыки: музыкальный объект, лишенный какого бы то ни было социального содержания и предназначенный для беспристрастного анализа, как гласит широко известная формулировка Канта. Такая музыка была объектом квазирелигиозного поклонения в концертной жизни Германии XIX века, когда до середины века слушатели преимущественно внимали в благоговейном молчании.

Случайная и непредопределенная музыка Кейджа, продолжает Тарускин, подчиняет исполнителя эстетической воле Кейджа, что требует от исполнителя нечеловеческой виртуозности и совершенно неоправданно ограничивает возможность личностной интерпретации. Коротко говоря, у Тарускина композитор – это безжалостный мегаломан, стремящийся подчинить слушателей собственному пониманию звуков как таковых:

«Звуки, которые по одну сторону произвольного обрамления были просто шумом, по другую внезапно становятся музыкой, “произведением искусства”. Искусство появляется по команде, стоит уронить крышку рояля. Слушателям предлагается – нет, слушателям предписывается – внимать внешним естественным звукам с тем же благоговением, с каким они слушали бы Девятую симфонию Бетховена»¹⁹².

В основном заявления Тарускина основаны на представлении о Кейдже, опирающемся на сверхдетерминированную *Music of Changes* (1951). Но уже к 1958 году Кейдж дистанцировался от этой работы, уподобив ее монстру Франкенштейна¹⁹³. Незнание Тарускиным позднейшей «случайной» музыки Кейджа значительно ослабляет его позицию.

¹⁹¹ Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music*. Oxford, 2005. Vol. V. Авангардные композиторы того же направления – Пьер Булез, Милтон Бэббит и другие – выработали куда более изощренный подход к технической и эстетической основам своего творчества уже в самых ранних своих сочинениях. См. прекрасное предисловие к книге: Straus, Joseph. *Twelve-Tone Composition in America*. Cambridge, 2010.

¹⁹² Taruskin. *Oxford History of Western Music*. Vol. V.

¹⁹³ Кейдж Дж. Тишина. С. 47.



Маргарет Ленг Тан с Джоном Кейджем в Музее Уитни. 1991

Столь же неточно утверждение, что исполнители не могут открыть в этой музыке ничего нового. В качестве доказательства Тарускин цитирует слова Маргарет Ленг Тан, про которую он пишет, что ее «лишили этого удовольствия», что ее свобода была ущемлена случайными действиями Кейджа: «Когда вы проработаете весь этот материал, уже не приходится говорить ни о какой спонтанности исполнения. Для него (то есть Кейджа) это открытие, потому что он слышит это в первый раз, но для меня-то никакого не открытие»¹⁹⁴. Это замечание плохо согласуется со страстной преданностью Тан творчеству Кейджа; и вот как она его комментировала:

«Я сделала это замечание в беседе с Дэвидом Ревиллом в конце 1980-х годов. Откуда мне было знать, как больно оно будет жалить, раз за разом возвращаясь ко мне! Не желая того, я сделала подарок антикейджевскому лагерю, добавила оружия в арсенал выпадов против философии Кейджа и его подхода к сочинению музыки.

Прошло двадцать лет. И с годами мне все сильнее хочется уточнить: я сделала это замечание не подумав, импульсивно, в момент, когда боролась с тем, что влечет за собой непреднамеренность.

¹⁹⁴ Taruskin. *Oxford History of Western Music*. Vol. V. P. 76. Цитата Тан была впервые опубликована в: Revill, David. *The Roaring Silence: John Cage, A Life*. New York, 1992.

О своих поздних сочинениях Кейдж говорил, что во время исполнения он слышит их впервые и для него это совершенная неожиданность, поскольку музыка не звучит у него в голове, когда он работает с помощью случайных действий. Но чтобы ответственно исполнить какую-то пьесу, исполнитель обязан с ней ознакомиться. Вот при таких обстоятельствах я и сделала это замечание. Я тогда (1989 год) боролась с трудностями исполнения этого недетерминированного сочинения, которое Кейдж написал для меня, – *One*² для двух фортепиано.

После нескольких неудачных попыток я поняла, что просто прочитать партитуру недостаточно. Необходимо репетировать и знать материал так, чтобы играть рефлексивно. И достижение такого уровня знакомства с произведением – это вовсе не конец, не цель. Это лишь дает свободу в момент исполнения спонтанно и уверенно выбирать из океана возможностей. И вот тогда получается действительно недетерминированная интерпретация. И каждое последующее исполнение, спонтанное и неповторимое, будет иметь элемент неожиданности для меня как исполнителя, со-творца и слушателя в одном лице. И я поняла наконец, что имел в виду Кейдж, когда говорил мне: “...играй, что придет в голову, переходи от рояля к роялю не думая, что будешь играть, когда подойдешь”»¹⁹⁵.

Парадокс: лучшие исполнители музыки Кейджа готовились настолько хорошо, что оставались открыты неожиданностям – исходящим как от них самих, так и от внешнего окружения.

Несмотря на оригинальность и блистательность идей, творчество и эстетика Кейджа после 1950 года отличаются некоторой ограниченностью. Он не одобрял экспрессии и демонстрации сильных чувств; его концепция театра не предполагала возможности перевоплощения актеров в своих персонажей и заставляла их стать бесплотными асексуальными куклами; он не считал, что интуиция исполнителя может добавить что-то значимое его пьесам; он по-прежнему сомневался, что только вкус может стать источником новой музыки. В этом смысле творчество Кейджа никак не работало на создание истинно нового гуманистического искусства.

Однако Кейдж вовсе не желал исключить экспрессию, скорее он просто хотел не выставлять напоказ свои мысли и чувства, предоставляя исполнителей и слушателей их собственному восприятию, без какого бы то ни было насильственного давления. Принципы дзен-буддизма, воплощенные в его творчестве, – любовь без привязанности, способность и чувствовать, и отказываться от эмоций – сегодня по-прежнему актуальны, и более чем. Следуя этим принципам, человечество может создать новый тип личности, что приведет к воплощению социального идеала Кейджа.

¹⁹⁵ Тан, Маргарет Ленг. Письмо Робу Хаскинсу от 29 марта 2011 года. См. также: Тан. *John Cage Poses a Few Last Questions* // *New York Times*. 1993. August, 1, где она описывает свою последнюю встречу с Кейджем за день до его смерти.

Избранная библиография

Архивные источники:

Музыкальные рукописи и наброски Кейджа хранятся в Нью-Йоркской публичной библиотеке (*New York Public Library*); переписка (в том числе письма множеству композиторов в связи с проектом публикации, осуществленным как *Notations* [1969]) – в Северо-Западном университете, Эванстон, Иллинойс; Уэслианский университет (Миддлтон, Коннектикут) хранит архив, связанный с литературным творчеством Кейджа; собрание книг Кейджа по микологии находится в Университете Калифорнии Санта-Крус.

Тексты Джона Кейджа:

В этот хронологический список не входят отдельными пунктами цитаты из эссе Кейджа, приведенные в тексте: все эти эссе опубликованы в книгах, перечисленных в библиографии. См. сноски, отсылающие к конкретному источнику.

- Кейдж, Джон. Тишина. Лекции и статьи. М.: Полиграфкнига, 2012
A Year from Monday: New Lectures and Writings (Middletown, CT, 1967)
Notations (New York, 1969)
m: Writings, '67–'72 (Middletown, CT, 1973)
For the Birds: John Cage in Conversation with Daniel Charles, ed. Tom Gora and John Cage, trans. Richard Gardner (Boston, MA, 1981)
Themes & Variations (Barrytown, NY, 1982)
x: Writings, '79–'82 (Middletown, CT, 1983)
'MUSHROOMS et Variationes', in *The Guests Go in to Supper*, ed. Melody Sumner, Kathleen Burch and Michael Sumner (Santa Fe, NM, 1986)
I–VI: MethodStructureIntentionDisciplineNotationIndeterminacyInterpenetrationImitationDevotionCircumstancesVariableStructureNonunderstanding-ContingencyInconsistencyPerformance (Cambridge, MA, 1990)
John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces, ed. Richard Kostelanetz (New York, 1993)
Composition in Retrospect (Cambridge, MA, 1993)
'Overpopulation and Art', in *John Cage: Composed in America*, ed. Marjorie Perloff and Charles Junkerman (Chicago, IL, 1994)
'Mesostics', in *Aesthetik und Komposition: zur Aktualitat der Darmstadter Ferienkursarbeit*, ed. Gianmario Borio and Ulrich Mosch (Mainz, 1994)
Musicage: Cage Muses on Words, Art, Music; John Cage in Conversation with Joan Retallack (Hanover, NH, 1996)
Anarchy (Middletown, CT, 2001)

Каталоги выставок:

- Addiss, Stephen, and Ray Kass, eds., *John Cage: Zen Ox-Herding Pictures* (New York, 2009)
The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art (Barcelona, 2009)
Cage, John, *Arbeiten auf Papier* (Wiesbaden, 1992)
–, *Etchings, 1978–1982* (Oakland, CA, 1982)
–, *New River Watercolors* (Richmond, VA, 1988)

Herzogenrath, Wulf, and Andreas Kreul, *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves* (Tacoma, WA, 2002)

Kass, Ray, *The Sight of Silence: John Cage's Complete Watercolors* (Roanoke, VA, 2011)

Millar, Jeremy, et al., *Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage* (London, 2010)

Rolywholyover: A Circus (New York, 1993)

Другие источники:

Костелянец, Ричард. Разговоры с Кейджем. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015

‘About the Kyoto Prize’, http://www.inamori-f.or.jp/e_kp_out_out.html

Artaud, Antonin, *The Theater and its Double*, trans. Mary Caroline Richards (New York, 1958)

B., J., ‘Look, No Hands! And It’s “Music”’, *New York Times*, 15 April 1954

Baynes, Cary F., trans., *The I Ching, or Book of Changes: The Richard Wilhelm Translation Rendered into English* (Princeton, NJ, 1950)

Bernstein, David W., ‘Music, 1: To the late 1940s’, in *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. David Nicholls (Cambridge, MA, 2002)

–, and Christopher Hatch, eds, *Writings through John Cage's Music, Poetry, and Art* (Chicago, IL, 2001)

Blofeld, John, trans., *The Zen Teaching of Huang Po on the Transmission of Mind* (New York, 1994)

Boulez, Pierre, *Stocktakings from an Apprenticeship*, trans. Stephen Walsh (Oxford, 1991)

Brandt, Brian, conversation with Rob Haskins, 12 March 2002 Brown, Carolyn, *Chance and Circumstance: Twenty Years with Cage and Cunningham* (New York, 2007)

Brown, Kathan, *John Cage Visual Art: To Sober and Quiet the Mind* (San Francisco, CA, 2000)

–, ‘Visual Art’, in *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. David Nicholls (Cambridge, 2002)

Broyles, Michael, ‘Art Music from 1860 to 1920’, in *The Cambridge History of American Music*, ed. David Nicholls (Cambridge, 1998)

Bryars, Gavin, ‘Vexations and its Performers’, *jems: An Online Journal of Experimental Music Studies* (1983), reprinted online 2004, at www.users.waitrose.com/~chobbs/Bryars.html#_ednref6 (accessed 18 June 2009)

Carter, David, ‘Surface Noise: A Cageian Approach to Electronica’, *Popular Music Online*, 1 (2009), at www.popular-musicology-online.com/issues/01/carter-01.html (accessed 22 March 2011)

The Collected Essays of Milton Babbitt, ed. Stephen Peles et al. (Princeton, NJ, 2003)

‘Composer Pays for Piece of Silence’, *cnn* [online], http://articles.cnn.com/2002-09-23/entertainment/uk.silence_1_peters-edition-nicholas-riddle-john-cage-trust?_s=pm:showbiz

Cowell, Henry, *New Musical Resources*, ed. David Nicholls (Cambridge, 1995)

–, ‘Who is the Greatest Living Composer?’, *Northwest Musical Herald*, 7 (March – April 1933)

–, ed., *American Composers on American Music* (Stanford, ca, 1933)

Cross, Lowell, ‘Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess’, *Leonardo Music Journal*, 9 (1999)

DeLapp-Birkett, Jennifer, ‘Aaron Copland and the Politics of Twelve-Tone Composition in the Early Cold War United States’, *Journal of Musicological Research*, XXVII/1 (2008),

Fleming, Richard, and William Duckworth, eds, *John Cage at Seventy-Five* (Lewisburg, PA, 1989)

- Fletcher, Laura, and Thomas Moore, 'John Cage: An Interview', *Sonus*, XIII/2 (Spring 1983)
- Friedman, B. H., *Give My Regards to Eighth Street: Collected Writings of Morton Feldman* (Cambridge, MA, 2000)
- Gagne, Cole, and Tracy Caras, *Soundpieces: Interviews with American Composers* (Metuchen, NJ, 1982)
- Gann, Kyle, *No Such Thing as Silence: John Cage's '4'33' '''* (New Haven, CT, 2009)
- Gena, Peter, 'Re: John Cage and Song Books in Buffalo', online posting, 5 December 1997, *Silence: The John Cage Discussion List*, <http://replay.waybackmachine.org/20021019110839/http://www.newalbion.com/artists/cagej/silence/html/1997q4/0292.html>
- Goldberg, Jeff, 'John Cage', *Transatlantic Review*, 55/56 (1976)
- Greenaway, Peter, *American Composers: John Cage* [video] (London, 1983)
- Gropius, Walter, et al., *The Theater of the Bauhaus*, trans. Arthur S. Wensinger (Middletown, CT, 1961)
- Haskins, Rob, *Anarchic Societies of Sounds: The Number Pieces of John Cage* (Saarbrücken, 2009)
- , 'John Cage and Recorded Sound: A Discographical Essay', *Notes: The Journal of the Music Library Association*, LXVII/2 (2010)
- , 'On John Cage's Late Music, Analysis, and the Model of Renga in *Two2*', *American Music*, XXVII/3 (2009)
- Heimbecker, Sara, 'HPSCHD, Gesamtkunstwerk, and Utopia', *American Music*, XXVI/4 (2008)
- Herwitz, Daniel, *Making Theory/Constructing Art: On the Authority of the Avant-Garde* (Chicago, IL, 1993)
- Herzogenrath, Wulf, 'John Cage: An Artist Who Accepts Life', in Wulf
- Herzogenrath and Andreas Kreul, *Sounds of the Inner Eye: John Cage, Mark Tobey, Morris Graves* (Tacoma, WA, 2002)
- Hicks, Michael, 'Cage's Studies with Schoenberg', *American Music*, VIII/2 (1990)
- , *Henry Cowell, Bohemian* (Urbana, IL, 2002)
- Hines, Thomas J., "'Then Not Yet 'Cage'": The Los Angeles Years, 1912–1938', in *John Cage: Composed in America*, ed. Marjorie Perloff and Charles Junkerman (Chicago, IL, 1994)
- Hollander, John, 'Silence', reprinted in *Writings about John Cage*, ed. Richard Kostelanetz (Ann Arbor, MI, 1993), pp. 264–9
- The Huang Po Doctrine of Universal Mind*, trans. Chu Ch'an [John Blofeld] (London, 1947)
- Hughes, Allen, 'Hundreds Walk Out of Premiere of John Cage', *New York Times*, 5 November 1976, p. 48
- Husarik, Stephen, 'John Cage and Lejaren Hiller: HPSCHD, 1969', *American Music*, I/2 (Summer 1983), pp. 1–21
- Johnson, Thomas F., 'C.F. Peters: Past and Present', *Musical America*, LXXXII/10 (October 1962), pp. 12–13
- Johnston, Jill, 'There is No Silence Now', in *John Cage: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York, 1994), pp. 145–9
- Joseph, Branden W., 'Chance, Indeterminacy, Multiplicity', in *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art* (Barcelona, 2009), pp. 210–38
- Kim, Rebecca Y., 'In No Uncertain Musical Terms: The Cultural Politics of John Cage's Indeterminacy', PhD dissertation, Columbia University, 2008
- Klosty, James, *Merce Cunningham* (New York, 1975)
- Kostelanetz, Richard, ed., *John Cage: An Anthology* (New York, 1994)
- , ed., *Writings about John Cage* (Ann Arbor, MI, 1993)

- Kropotkin, Peter, “‘Anarchism’”, from *The Encyclopedia Britannica*, in *The Conquest of Bread and Other Writings*, ed. Marshall Shatz (Cambridge, 1995), pp. 233–47
- Leach, Mary Jane, email to Rob Haskins, 25 March 2011
- Levitz, Tamara, ‘Syvilla Fort’s African Modernism and John Cage’s Gestic Music: The Story of Bacchanale’, *South Atlantic Quarterly*, CIV/1 (2005), pp. 123–49
- Lucier, Alvin, *Notes in the Margins* (Middletown, CT, 1988)
- Martin, James J., *Men Against the State: The Expositors of Individualist Anarchism in America, 1827–1908* (De Kalb, IL, 1953)
- Mary, Maureen, ‘Letters: The Brief Love of John Cage for Pauline Schindler, 1934–1935’, *ex tempore*, viii/1 (1996), pp. 1–26
- Mattis, Olivia, ‘Conversation with John Cage, New York City (in Cage’s Apartment), 28 July 1988, 4–5:15 p.m.’ (неопубликованная рукопись)
- Miller, Allan, *John Cage: I Have Nothing to Say and I am Saying It* [video] (New York, 1990)
- Miller, Leta E., ‘Cage, Cunningham, and Collaborators: The Odyssey of *Variations v*’, *Musical Quarterly*, LXXXV/3 (2001), pp. 547–67
- , ‘Cultural Intersections: John Cage in Seattle, 1938–1940’, in *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, ed. David W. Patterson (New York, 2002), pp. 47–82
- , ‘Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1945’, *Journal of the American Musicological Society*, lix/1 (2006), pp. 47–112
- Nattiez, Jean-Jacques, and Robert Samuels, eds, *The Boulez-Cage Correspondence* (Cambridge, 1993)
- Nicholls, David, ‘Cowell, Henry’, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*, at www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06743
- , *John Cage* (Urbana, IL, 2007)
- , ed., *The Cambridge Companion to John Cage* (Cambridge, 2002)
- Oliveros, Pauline, ‘Mission Statement’, at the Deep Listening Institute, <http://deeplisting.org/site/content/about> (accessed 1 April 2011)
- Patterson, David W., ‘Appraising the Catchwords, c. 1942–1959: John Cage’s Asian-Derived Rhetoric and the Historical Reference of Black Mountain College’, PhD dissertation, Columbia University, 1996
- , ‘Cage and Asia: History and Sources’, in *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. David Nicholls (Cambridge, 2002), pp. 41–59
- , ‘The Picture that is Not in the Colors: Cage, Coomaraswamy, and the Impact of India’, in *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, ed. David W. Patterson (New York, 2002), pp. 177–215
- , ed., *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950* (New York, 2002)
- Perloff, Marjorie, and Charles Junkerman, eds, *John Cage: Composed in America* (Chicago, IL, 1994)
- Pritchett, James, *The Music of John Cage* (Cambridge, 1993)
- , ‘Understanding John Cage’s Chance Music: An Analytical Approach’, in *John Cage at Seventy-Five*, ed. Richard Fleming and William Duckworth (Lewisburg, pa, 1989), pp. 249–61
- , ‘What Silence Taught John Cage: The Story of 4’33”’, in *The Anarchy of Silence: John Cage and Experimental Art* (Barcelona, 2009), pp. 166–77
- Reidy, Brent, ‘Our Memory of What Happened is Not What Happened: Cage, Metaphor, and Myth’, *American Music*, XXVIII/2 (2010), pp. 211–27
- Retallack, Joan, *The Poethical Wager* (Berkeley, CA, 2003)
- , James Tenney, Andrew Culver and Frances White, ‘Cage and the Computer: A Panel Discussion’, in *Writings through John Cage’s Music, Poetry, and Art*, ed. David W. Bernstein and Christopher Hatch (Chicago, IL, 2001), pp. 190–209

- Revill, David, *The Roaring Silence: John Cage, a Life* (New York, 1992)
- Rockwell, John, *All American Music: Composition in the Late Twentieth Century* (New York, 1983)
- Schwartz, Stephen, *From West to East: California and the Making of the American Mind* (New York, 1998)
- Shultis, Christopher, 'Cage and Europe', in *The Cambridge Companion to John Cage*, ed. David Nicholls (Cambridge, 2002), pp. 20–40
- , 'A Living Oxymoron: Norman O. Brown's Criticism of John Cage', *Perspectives of New Music*, XLIV/2 (2006), pp. 67–87
- , *Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition* (Boston, MA, 1998)
- Silverman, Kenneth, *Begin Again: A Biography of John Cage* (New York, 2010)
- Straus, Joseph N., *Twelve-Tone Music in America* (Cambridge, 2009)
- Tan, Margaret Leng, email to Rob Haskins, 29 March 2011
- , 'John Cage Poses a Few Last Questions', *New York Times*, 1 August 1993, p. 2.27
- Taruskin, Richard, *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays* (Berkeley, CA, 2010)
- , *The Oxford History of Western Music*, 6 vols (Oxford, 2005)
- Thomson, Virgil, 'Expressive Percussion', in *John Cage: An Anthology*, ed. Richard Kostelanetz (New York, 1994), pp. 71–3
- Thorman, Marc, 'Speech and Text in Compositions by John Cage, 1950–1992', dma dissertation, City University of New York, 2002
- , 'John Cage's Letters to Erik Satie', *American Music*, XXIV/1 (2006), pp. 95–123
- Tomkins, Calvin, *The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in Modern Art* (New York, 1965)
- Waldman, Anne, and Marilyn Webb, eds, *Talking Poetics from Naropa Institute: Annals of the Jack Kerouac School of Disembodied Poetics*, 2 vols (Boulder, CO, 1978)
- Watts, Alan, *Zen* (Stanford, CA, 1948)
- Weisser, Benedict, 'John Cage: ". . . The Whole World Potentially Would be Sound": Time-Brackets and the Number Pieces, 1981–92', *Perspectives of New Music*, xli/2 (2003), pp. 176–225
- Интернет:

Chaudon, Andre, *John Cage Database*

www.johncage.info

Emmerik, Paul van, Herbert Henck and Andra's Wilhelm, *A John Cage Compendium*

www.xs4all.nl/~cagecomp

The John Cage Trust

<http://johncage.org>

Pritchett, James, *Writings on John Cage (and Others)*

www.rosewhitemusic.com/cage/index.html

Ronsen, Josh, *John Cage Online*

<http://ronsen.org/cagelinks.html>

Silence: The John Cage Discussion List

<https://lists.virginia.edu/sympa/info/silence>

UbuWeb [‘a completely independent resource dedicated to all strains of the avant-garde, ethnopoetics, and outsider arts’]

www.ubu.com

Избранная дискография

Кейдж создал более 300 композиций; за исключением юбилейного концерта к 25-летию его творческой деятельности, в этом списке они приводятся в хронологическом порядке и под названием сочинения, а не записи.

- Sonata for Clarinet* (1933), John Anderson (Etcetera ktc 3002, 1992)
Imaginary Landscape No. 1 (1939), Percussion Group Cincinnati (Mode 229, 2011)
First Construction (in Metal) (1939), Amadinda Percussion Group and Zoltan Kocsis (Hungaroton hcd 31844, 1999)
Bacchanale (1940), Margaret Leng Tan (New Albion NA070, 1994)
Credo in us (1942), Quatuor Helios (Wergo WER 6651, 2001)
Four Walls (1944), Margaret Leng Tan and Joan La Barbara (New Albion na037cd, 1991)
Sonatas and Interludes for Prepared Piano (1946–48), Philipp Vandre (Mode 50, 1996)
The Seasons (1947), American Composers Orchestra and Dennis Russell Davies (ecm 1696, 2000)
String Quartet in Four Parts (1950), LaSalle Quartet (Brilliant Classics 9187, 2010)
Concerto for Prepared Piano and Chamber Orchestra (1950–51), Margaret Leng Tan, American Composers Orchestra and Dennis Russell Davies (ecm 1696, 2000)
The 25-Year Retrospective Concert of the Music of John Cage, John Cage et al. (Wergo 6247-2, 1994)
Indeterminacy (1958), John Cage and David Tudor (Smithsonian/Folkways sf 40804/05, 1992)
Aria (1958), Cathy Berberian (Time Records Series 2000 s/8003, 1961 or 1962)
Cartridge Music (1960), David Tudor, Takehisa Kosugi and Michael Pugliese (Mode 24, 1991)
Atlas Eclipticalis with Winter Music (1961–2), David Tudor, S.E.M. Ensemble and Petr Kotik (Asphodel 2000, 2000)
Variations III (1963), Motion Ensemble (Mode 129, 2003)
Variations IV (1963), John Cage and David Tudor (Legacy 439, 2000)
Diary: How to Improve the World (You Can Only Make Matters Worse) (1967–82), John Cage (Wergo 6231-2, 1992)
HPSCHD (1969), Robert Conant and Joel Chadabe (Electronic Music Foundation emf cd 038, 2003)
Cheap Imitation (1969), John Cage (Cramps crs cd 117, 1989) ‘Solo for Voice 58’ from *Song Books* (1970), Amelia Cuni, Werner Durand, Raymond Kaczynski and Federico Sanesi (Other Minds om 1010-2, 2007)
Empty Words, part 3 (1973–4), John Cage (Ampersand Ampere6, 2004)
Etudes Australes (1974), Grete Sultan (Wergo 6152-2, 1987)
Freeman Etudes, Books One and Two (1977–80), Irvine Arditti (Mode 32, 1993)
Hymns and Variations (1979), Vocal Group Ars Nova (Mode 71, 1998)
Roaratorio (1979), John Cage, Joe Heaney, Seamus Ennis, Paddy Glackin, Matt Malloy, Peadar Mercier and Mell Mercier (Mode 28/29, 2002)
*Mirakus*² (1984), Joan La Barbara (New Albion Records NA 035, 1990)
Ryoanji (version for bass, 1984), Stefano Scodanibbio (Wergo 6713-2, 2009)
Sculptures Musicales (1989), Chance Operations Collective of Kalamazoo (OgreOgress 634479962141, 2008)

- Two*² (1989), Rob Haskins and Laurel Karlik Sheehan (Mode 193, 2008)
Europas 3 & 4 (1990), Long Beach Opera (Mode 38/39, 1995)
Fourteen (1990), Stephen Drury and the Callithumpian Consort of New England Conservatory (Mode 57, 1997)
Freeman Etudes, Books Three and Four (1980; 1989–90), Irvine Arditti (Mode 37, 1994)
Four3 (1991), Martine Joste, Ami Flammer, Dominique Alchourroun and Jean Michaut (Mode 44, 1995)
One10 (1992), Irvine Arditti (Mode 100, 2001)
Seventy-four (1992), American Composers Orchestra and Dennis Russell Davies (ecm 1696, 2000)
*Four*⁶ (1992), John Cage, Joan La Barbara, Leonard Stein and William Winant (Music and Arts cd-875, 1995)
Thirteen (1992), Ensemble 13 and Manfred Reichert (cpo 999 227-2, 1993)

Благодарности

Я хотел бы выразить благодарность такому количеству людей, что полный их список будет не только трудно прочесть, но он неизбежно окажется огорчительно неполным. Но все же я хочу поблагодарить Вивиан Константинопулос, директора издательства *Reaktion Books*, за терпение и милосердие; Лору Кюн, руководителя Фонда Джона Кейджа, за великолепное чувство юмора и безграничную поддержку; Джоан Реталлак, которая рекомендовала меня для этого проекта, ее работы в значительной степени сформировали мое понимание Кейджа; Брайана Брандта из *Mode Records* – за то, что открыл мне так много прекрасных записей музыки Кейджа, так много, что я до сих пор нахожу такие, каких раньше не слышал; Маргарет Ленг Тан за ее замечательные выступления; Джорджа Адамса за поддержку и ценную помощь в исследованиях; друзей, которые читали главы этой книги, особенно Иру Белик, Р.А. Маулдс и Скотта Пендера; Колледж свободных искусств университета Нью-Хэмпшира за финансирование моей работы, а также всех студентов и коллег, которые сделали эту работу и полезной, и занимательной.

За еще более непосредственную поддержку я благодарю своих родителей и двух кошек, Харли и Фрею. И в заключение – самая горячая благодарность Лаурель Карлик Шихан, за нашу великую дружбу и почти 30 лет частых совместных выступлений.

Благодарность за иллюстративный материал

Автор и издатели выражают благодарность за иллюстративный материал и разрешение на его воспроизведение следующим лицам и организациям:

Фонду Джона Кейджа – за илл. на стр. 12, 14, 18, 21, 22, 32, 56, 62, 65, 92, 109, 116, 140, 142, 156, 159, 167;

Фонду танца Каннингема/Фонду Мерса Каннигема – за илл. на стр. 102;

Фонду электронной музыки – за илл. на стр. 111;

Издательству *C.F. Peters Corporation* – за илл. на стр. 80, 90; (© 1960, Henmar Press); на стр. 128 (© 1975, Henmar Press); на стр. 152 (© 1984, Henmar Press);

Джорджу Хироусу – за илл. на стр. 174;

Джеймсу Клости – за илл. на стр. 85, 121;

Джованни Панчино – за илл. на стр. 124;

Музею Роуз Арт Университета Брандейс, Уолтхэм, Массачусетс – за илл. на стр. 107;

Friends of the Schindler House, собрание семьи Шиндлер – за илл. на стр. 40;

Центру Арнольда Шёнберга в Вене в лице Флоренс Гомолка (© Arnold Schonberg Center Wien) – за илл. на стр. 43.

Мезостих на стр. 11 воспроизводится с разрешения издателя по: *I–VI* by John Cage, p. 258,

Cambridge, Mass.: Harvard University Press, © 1990 by the President and Fellows of Harvard College.