

Ольга Манулкина

ДЖОН КЕЙДЖ И ИСТОРИЯ АМЕРИКАНСКОЙ МУЗЫКИ

«Однажды я спросил историка Арагона, как пишется история. Он сказал: “Приходится ее изобретать”. Когда я хочу — как, например, сейчас — рассказать о переломных моментах в моей жизни и творчестве, о людях и событиях, повлиявших на меня, истина заключается в том, что все моменты были переломными, все люди повлияли на меня, всё, что случилось, и всё, что происходит сейчас, влияет на меня» [16, 237].

Между высказыванием Арагона, которым открывается «Краткая автобиография» Кейджа («An Autobiographical Statement», 1989), и словами самого композитора, казалось бы, нет видимой связи. Если попытаться ее обнаружить, выяснится, что Кейдж говорит нам: сейчас я буду изобретать историю своей жизни (будучи наследственным изобретателем, как он сообщает в следующем предложении).

После заявления о том, что в его жизни нет неважных людей, Кейдж, тем не менее, очень выборочно называет имена. Характерно также, в какой связи и ради чего эти имена названы. Например, Генри Кауэлл появляется в «Автобиографии» только раз. Вот как выглядит один из важнейших моментов жизни Кейджа в его собственном изложении:

...Я отправился к Генри Кауэллу, а по совету Кауэлла (который он дал, исходя из того, что мои 25-тоновые композиции, хоть и не серийные, были хроматическими, и в каждом голосе должны были пройти все 25 тонов до того, как один из них мог повториться) — к Адольфу Вайсу, чтобы подготовиться к занятиям с Арнольдом Шёнбергом [16, 238].

Манулкина Ольга Борисовна — кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, главный редактор журнала «Opera musicologica»

Что сообщается в этом предложении и о ком? О самом Кауэлле — ничего, как ничего о влиянии Кауэлла на творчество Кейджа и почти ничего — о роли Кауэлла в биографии Кейджа. Здесь нет пьес Кауэлла для ударных, игры на струнах рояля, нет ориентальных увлечений, квартальника «Новая музыка» с публикацией новейших сочинений — всего того, что очевидным образом повлияло на формирование Кейджа. Даже подготовленное фортепиано, согласно «Автобиографии», Кейдж изобрел самостоятельно, без всякого воспоминания о наставнике: «Наконец я понял, что должен изменить фортепиано. Я сделал это, разместив между струнами предметы» [там же, 240].

Гораздо больше здесь сообщается о самом Кейдже. Кауэлл выступает только в качестве направляющего на пути Кейджа к его главному учителю, Арнольду Шёнбергу (и к нему же ведут 25-тоновые ряды). А ведь именно Кауэлл, в сущности, был единственным настоящим учителем Кейджа, а также его «первым импресарио, первым издателем и первым пропагандистом» [26, 269].

«Автобиография» написана Кейджем в 77 лет. Но причиной этого умолчания, как и других, не может быть естественная забывчивость — о том, что память не подводила композитора до конца жизни, как и о его дотошности в деталях, когда речь шла о чтении корректуры, свидетельствует Ричард Костеланец, интервьюер и биограф Кейджа, составитель нескольких сборников работ композитора и статей о нем [16, XVII–XVIII].

Высказывания собственно о Кауэлле мы найдем в других, более ранних текстах Кейджа — например, в тексте о подготовленном фортепиано, который он написал в 1973 году, а затем включил в книгу «Empty Words» («Пустые слова», 1979):

В то время у меня было два способа сочинять: для фортепиано и оркестровых инструментов я писал двенадцатитоновую музыку (я занимался у Адольфа Вайса и Арнольда Шёнберга); я сочинял также музыку для ансамбля ударных: пьесы для трех, четырех, шести исполнителей. <...>

Целый день или около того я добросовестно пытался придумать африканскую двенадцатитоновую серию. Безуспешно. Я решил: что-то не так не со мной, а с фортепиано. И решил изменить его. <...>

Кроме занятий с Вайсом и Шёнбергом, я также учился у Генри Кауэлла. Я часто слышал, как он меняет звук рояля, извлекая его из струн щипком или приглушая их звучание. Мне особенно нравилось слушать, как он играет «Банши»¹ [12, 7].

Далее следует техническое описание приемов звукоизвлечения в «Банши».

Кейдж, казалось бы, отдает должное изобретению Кауэлла, а также называет его своим учителем. Однако даже здесь имя Кауэлла появляется не раньше, чем после двукратного упоминания о Вайсе и Шёнберге, — в тексте, который такого упоминания совершенно не предполагает, поскольку ни с тем, ни с другим этот сюжет никак не связан. Кейдж как будто хочет подчеркнуть, что Кауэлл — только один, и не главный, среди его учителей.

Еще один пример взят из беседы Кейджа и Даниэля Шарля на рубеже 1970 и 1971 годов, опубликованной в книге «Pour les Oiseaux» («Для птиц», 1976).

¹ Пьеса Кауэлла «Banshee» (1925), «вздохами» и «всхлипами» на открытых струнах фортепиано передающая стелания ирландского духа-плакальщицы.

Джон Кейдж: <...> Я слушал лекции Генри Кауэлла в Новой Школе социальных исследований [в Нью-Йорке]. Темы: современная гармония, музыка народов мира, обзор современной музыки.

Даниэль Шарль: Генри Кауэлла очень мало знают во Франции, хотя за ним закрепилась репутация пионера, изобретателя.

Дж. К.: Да. Он первым играл на рояле кулаками, всем предплечьем. И он же первым стал играть внутри рояля, извлекая звук из струн руками. У него же возникла мысль класть на струны различные предметы. Например, штопальное яйцо! Когда его клали туда, двигали им по струнам, получались глиссандо обертонов. Для этого требуются предметы известной тяжести. Мы еще обязаны Кауэлли важной книгой о ритме; к сожалению, она не напечатана. Мне все же удалось прочесть ее...

Д. Ш.: И извлечь для себя пользу?

Дж. К.: Разумеется. Однако тогда главным для меня было то, что Кауэлла привел меня к Шёнбергу [3].

Перед нами один из редких случаев, когда Кейдж упоминает книгу Кауэлла; правда, эта книга — «Новые музыкальные ресурсы» — не только о ритме. Тут Кейдж допустил оговорку по Фрейду: именно ритмические идеи Кауэлла заинтересовали его в первую очередь и послужили толчком к его собственным открытиям; книгу Кауэлла он взял с собой в европейское путешествие и, очевидно, тщательно изучил. Но упоминает Кейдж о книге вскользь, подчеркивая скорее ее значение для экспериментальной музыки в целом («мы обязаны Кауэлли»), чем для своего творчества, и хочет на этом закончить разговор о Кауэлле.

Однако Даниэль Шарль — музыковед и философ, ученик Мессияна и знаток современной музыки, равноправный собеседник, а не просто интервьюер, — не удовлетворяясь этим ответом, спрашивает Кейджа напрямую про «пользу для себя». Односложная реплика Кейджа — почти уход от ответа, чтобы скорее снова возвратиться к Шёнбергу. Тон и подробность высказывания при этом разительно меняются:

Д. Ш.: Не собирались ли Вы отойти на критическую дистанцию от Шёнберга? Позднее Вам случалось порицать его — Вы утверждали, что додекафония является лишь методом и что Шёнберг, строя свои сочинения, не исходил из времени.

Дж. К.: Когда я предстал перед Шёнбергом, то сделался самым податливым из его учеников. Я обожаю его! Мне казалось, что он разительно отличается от всех других музыкантов и от всех других людей. Я верил всему, что он говорил. А многое из того, что он говорил, было довольно устрашающим. Я посещал все курсы его лекций в университете Южной Калифорнии и позднее в Калифорнийском университете в Лос-Анджелесе, а также у него дома, где он собирал небольшие группы учеников. Однажды я услышал, как он провозгласил перед полной аудиторией: «Моя цель, цель моего преподавания — сделать для вас невозможным сочинять музыку». Может быть, это и был момент, когда я начал — вопреки моему культу Шёнберга — бунтовать. Во всяком случае, помню, что именно в ту минуту я поклялся сочинять [3].

В 1974 году Кейдж написал предисловие к изданию двух «ритмо-гармонических» квартетов Кауэлла («Романтического» и «Эвфометрического»), в которых была реализована его идея ритмического аналога обертонового ряда. Этот текст

разительно отличается от других, поскольку здесь Кейдж говорит о Кауэлле с пафосом. Но говорит крайне лаконично и общо:

...Оживление в музыке в 1974 году имеет множество причин в Америке. И важнейшая причина — музыка Генри Кауэлла. А все остальные причины — поскольку он не знал границ в своих музыкальных интересах — коротко можно было бы назвать «человек [Генри Кауэлл]». Это подразумевает не только музыку Айвза, Раггза, Вареза и т. д., но также исследования в лабораториях и создание машин, которые сделали XX век американским веком [16, 124].

Самый полный, вероятно, перечень достижений Кауэлла содержится в статье Кейджа «История экспериментальной музыки» 1959 года. Здесь Кейдж говорит о роли Кауэлла в деле новой музыки, оригинальности выбранного им пути, кластерах и струнном фортепиано [7, 96–97]. Есть даже замечание о том, что Кауэлл «указал дорогу к шумам и единому тембровому континууму», и о недетерминированности — хотя Кейдж не использует этот термин. Здесь внешне объективная форма «истории» помогает Кейджу не высказываться от себя лично и перевести вопрос о влиянии в безопасную форму: то, что делал Кауэлл, — пишет Кейдж, — довольно близко современным экспериментальным сочинениям [там же].

Наконец, в одном из наиболее ранних текстов — «Composer's confessions» («Признания композитора», 1948) — мы находим гораздо более подробное описание роли Кауэлла в биографии Кейджа («Я послал сочинения Генри Кауэлла, и он предложил исполнить их в Сан-Франциско»; «Следующий год я провел в Нью-Йорке, изучая гармонию с Адольфом Вайсом и ритм с Генри Кауэллом»; «Благодаря Кауэлла я прослушал много записей ориентальной музыки» [16, 30–32]), а также признание его заслуг в разработке ритма и исследовании эффектов игры на струнах фортепиано. Более того, Кейдж вписывает свои собственные интересы, идеи и открытия в широкий американский и европейский контекст: Лу Харрисон, Харри Парч, Эдгар Варез, Уильям Рассел, Алоис Хаба, Луиджи Русоло, Дариус Мийо; он упоминает даже джаз!

Как следует из этих примеров, в случае с Кауэллом Кейдж склонен был «изобретать историю» с помощью умолчания, причем картина менялась от десятилетия к десятилетию: чем дальше, тем меньше он рассказывает своим читателям или слушателям. Общение, учение, сотрудничество с Кауэллом в 1930-е годы находят минимальное отражение в его текстах. Можно предположить, что дело здесь в нежелании Кейджа признавать влияние Кауэлла, о чем пишет в своем исследовании Лета Миллер [22]. Или шире — в нежелании признавать чье-либо влияние вообще, а также параллели между собственным творчеством и творчеством предшественников (среди современников исключение делается для друзей-учеников-единомышленников — Мортон Фелдмана и Крисчена Вулфа).

Возьмем еще одно имя, центральное для американской музыки XX века, — Чарльз Айвза. Кейдж упоминает его крайне редко; упомянув же — отмечает. Это настолько противоречит стремительно растущей известности Айвза, которого послевоенное поколение открывает как предшественника и пророка, что кажется нарочитым:

Большая часть [музыки] Айвза не является экспериментальной и необходимой для нас (хотя люди знают, что он первым сделал то-то и то-то). Он действительно работал с пространством и коллажем, и он говорил: делайте это или то (на свой выбор) — так что недетерминированность, которая сейчас столь существенна, действительно входила в его музыку. Но его метры и ритмы

теперь не более важны для нас, чем диковины прошлого, вроде формул, которые находишь у Стравинского [13, 70].

В текстах «Two Statements on Ives» («Два положения касательно Айвза», 1964–1965) форма становится препятствием на пути к собственно содержанию. Оба текста рукописные [14, 36–42]. Один издан в виде факсимиле; другой является расшифровкой устного выступления — со значками, показывающими паузы и дыхание. Оба почти нечитаемы; и тот и другой читателю предлагается расшифровывать — или воспринимать как фигуру умолчания². С текстами об Айвзе по времени (1964 и 1965 годы соответственно) и на страницах книги «A Year from Monday» («Год с понедельника») соседствует рецензия Кейджа на издание писем Шёнберга «Mosaic» («Мозаика»), созданная методом случайных действий, но напечатанная обычным шрифтом [14, 43–49]. (Даже в нескольких словах пред-уведомления к рецензии Кейдж успеваеет сказать о том, что он учился у Шёнберга анализу и контрапункту; высказывания Шёнберга на занятиях становятся материалом, с которым Кейдж работает посредством И Цзин.)

Кейдж уклоняется от роли главного наследника Айвза, отводит попытки сравнивать себя с ним. Это тем более любопытно, что параллели между ними очевидны, даже если оставить за скобками целый арсенал новаций, числящийся за каждым. Кейдж и Айвз — два главных американских маверика³; музыка Айвза и его подход к этому искусству поражали его современников не меньше, чем Кейдж — людей второй половины века.

Оба действовали странным образом, всячески избегая общепринятых «звуковых путей». Оба стремились отразить в музыке «весь мир», хотя Айвз хотел осуществить это намерение в симфонии, а Кейдж предлагал считать симфонией звуки самого мира. Оба отвергали границы между музыкой и жизнью. Оба «демократически» подошли к вопросу о консонансе-диссонансе, звуке-шуме, не допуская дискриминации одного в пользу другого и ратуя (также демократически) за соблюдение «гражданских прав» музыкальных произведений и звуков. Оба сочетали пионерский дух и глубокую традиционность. Возможно, отношение Кейджа к Айвзу объясняется как раз тем, что между ними больше общих черт, чем различий; из последних же наиболее примечательное — парадоксально, поскольку здесь теория Кейджа расходится с практикой. Настаивая на союзе музыки с жизнью, он из обоих понятий — и из «музыки», и из «жизни» — исключал то, что для Айвза обеспечивало их связь, а для большинства американских композиторов было постоянной питательной почвой: весь пласт популярной и бытовой музыки.

Итак, по отношению к Кауэлу и Айвзу метод Кейджа — умолчание, сведение к минимуму имевших место «событий и влияний». В случае с Шёнбергом действует противоположная стратегия. В своей «Дармштадтской лекции» Мортон Фелдман вопрошает: «Булез учился у Шёнберга? Нет. Кто-нибудь в Париже в то время учился у Шёнберга? Нет. Кто-нибудь из тех, кто преподает в Дармштадте, учился у Шёнберга? <...> Джон Кейдж учился у Шёнберга. Вот почему его

² В качестве образца визуального оформления текста Кейдж ссылается на Маклюэна и Дюшана.

³ Maverick — амер. «скиталец», «бродяга». В переносном смысле — человек, который делает, что хочет, не считаясь с общепринятыми нормами; индивидуалист.

музыка — это развивающаяся вариация. Вся его жизнь основана на учебе у Шёнберга» [17, 201]. Так и есть, если исходить из текстов Кейджа.

Кейдж много раз и с удовольствием рассказывал притчу о себе и Шёнберге, учителе и ученике:

Нам обоим стало ясно, что у меня нет чувства гармонии. Поэтому Шёнберг сказал, что я никогда не смогу писать музыку. «Почему?» — «Вы упруетесь в стену и не сможете пробиться сквозь нее». — «Тогда я всю жизнь буду биться об эту стену головой» [13, 261; 16, 238].

Этот рассказ переходит из биографии в биографию, встречаясь во всех, даже самых кратких описаниях жизни и творчества Кейджа. В популярности с ним может соревноваться только фраза, якобы сказанная Шёнбергом про Кейджа в последние дни жизни: «...но он не композитор, а изобретатель (inventor)». Истинность этих афоризмов не вызывает сомнения, тем более что мы получили их «из первых уст». Однако именно поэтому они требуют критического подхода.

Разительный контраст цитированной выше «притче» из текстов 1950-х годов и более поздних, написанных уже после смерти Шёнберга, составляет клокочущее яростью интервью 1946 года (хотя к тому времени прошло уже около десяти лет с момента, о котором идет речь):

В течение двух лет, как сообщил нам Кейдж, он учился композиции у Арнольда Шёнберга <...>. Шёнберг был недостаточно радикален для Кейджа. Кейдж в конце концов ушел от него, поскольку его педагог настаивал на том, что он должен обладать чувством гармонии, чтобы быть композитором. «Для меня, — негодуяще сказал Кейдж, — это будто моя бабушка говорит мне, что я должен заново родиться. Это может быть так, а может быть не так, но это не имеет никакого отношения к тому, что я делаю» (цит. по: [24, 94]).

Гармоническая «стена», стоявшая перед Кейджем, была преградой и в отношениях с Учителем, которому он «поклонялся как Богу» (цит. по: [25, 9]); она означала неспособность общаться с ним на одном музыкальном (гармоническом) языке. Травму, нанесенную диагнозом Шёнберга, Кейдж стремился залечить: «Справедливо будет сказать, что он посвятил жизнь тому, чтобы нанести встречный удар превосходству традиционной звуковысотной организации — гармонии, контрапункту и всем остальным основам музыки» [27, 55].

Композитор и музыковед Майкл Хикс поставил задачу разобраться в многочисленных несоответствиях в истории обучения Кейджа у Шёнберга и уточнить происхождение приведенных выше афоризмов. Как показывает его исследование [20], история особых отношений между Шёнбергом и Кейджем — легенда. У Кейджа не было индивидуальных занятий с Шёнбергом. Он прослушал курсы, которые Шёнберг вел в двух университетах, — причем узнать, какие именно занятия на восьми курсах Шёнберга (по композиции, гармонии, анализу и контрапункту) он посетил, не удастся, потому что официально он не был записан ни на один из них.

Шёнберг не выделял Кейджа среди своих американских учеников, к которым относился весьма саркастично. Это Кейдж превратил собеседование с Шёнбергом в «своего рода инициацию» [25, 269]: «Когда я попросил Шёнберга учить меня, он сказал: “Вы, вероятно, не сможете мне платить”. Я сказал: “Не смогу. У меня вообще нет денег”. Он сказал: “Вы посвятите свою жизнь музыке?”. На этот раз я сказал: “Да”. Он сказал, что будет меня учить бесплатно» [16, 238].

Хикс показывает, что для Шёнберга бесплатные уроки были скорее правилом, чем исключением: у себя дома он проводил групповые занятия для студентов, не имевших возможности платить за частные уроки. Рассказы Кейджа об «обете», данном Шёнбергу, — гиперболизированная версия разговора, состоявшегося в 1935 году (относительно не в начале знакомства с Шёнбергом), который Кейдж пересказывает в письме Вайсу:

Я решил, поскольку вы считаете, что это будет лучше всего, спросить его напрямую, смогу ли я продолжать занятия с ним. Он задал мне много вопросов — о моей работе с вами и до учебы у вас. Мои ответы показали ему, как мало я знаю, — особенно в отношении струнных квартетов, симфоний и т. д. В конце концов он решил, однако, принять меня в класс контрапункта, где занятия уже начались, сказав, что с помощью Джорджа Тремблэ, его ученика по композиции, я смогу наверстать упущенное. Он счел, что моих знаний по гармонии, полученных благодаря занятиям с вами, будет на данный момент достаточно. Его последними словами на нашей встрече были: «Теперь вы не должны думать ни о чем, кроме музыки, и работать по восемь часов в день» [20, 128].

Что касается фразы Шёнберга о Кейдже-изобретателе, то ее сообщил критик и антрепренер Питер Йейтс, друживший и с Шёнбергом, и с Кейджем. В разных публикациях, а также в письме к Кейджу он по-разному излагает обстоятельства, при которых прозвучала эта фраза, и здесь, как пишет Хикс, вопросов больше, чем ответов. Неясно даже, был ли то разговор самого Йейтса с Шёнбергом, или разговор, о котором он узнал из переписки Шёнберга; состоялся ли он за несколько дней, или за несколько лет до смерти Шёнберга; насколько точно Йейтс передал слова Шёнберга, и почему Шёнберг, согласно самой полной версии Йейтса, странным образом не вспомнил ни об одном из своих учеников, кроме Кейджа, о котором прежде никогда не упоминал [там же, 134]. Американский музыковед и критик Марк Свед, знавший Кейджа и долгие годы работающий над книгой о нем, считает, что слова Шёнберга — апокриф. «Проблема в другом, — говорит Свед, — в том, что Шёнберг вообще никогда не говорил о Кейдже»⁴.

Как можно заметить, в отношении Шёнберга, по сравнению с Кауэллом, метод Кейджа противоположен: постоянное, настойчивое упоминание о «событиях и влияниях», укрупнение реально происшедшего, придание особого смысла рядовым словам и ситуациям; наконец, домысел. Паломничество Кейджа к Шёнбергу закончилось для него разочарованием. Не желая мириться с этим, он изобрел собственную историю. Но осознание этого факта и сопоставление реальной и изобретенной историй открывает гораздо более широкие горизонты для исследования, чем повторение апокрифов. В работе Хикса вырисовывается гораздо более сложная и интересная линия, более значительный сюжет: поклонение Учителю — бунт против него — критика его метода — примирение с его уроками — причисление себя к его школе. В поздние годы, как отмечает Хикс, Кейдж настаивал на том, что остается верным Шёнбергу во всех своих действиях — от изучения дзен-буддизма до игры в шахматы и собирания грибов [там же, 135].

В своих изобретениях Кейдж ориентировался на Шёнберга и его систему: «Будут открыты новые методы, родственные шёнберговской двенадцатитоновой системе» [13, 5]; «[Моя] ритмическая структура <...> была ответом

⁴ Из личной беседы автора данной статьи с Марком Сведом (2005).

на структурную гармонию Шёнберга» [16, 239]. Возможно, от Шёнберга идет и тщательная подготовительная работа (с детально выписанными таблицами) в произведениях, основанных на методе случайных действий, не зря вызывавшая восторг сериалиста Булеза.

В текстах Кейджа, по словам Тарускина [26], сам Шёнберг выглядит как учитель дзен: вопросы и ответы, поучения, коаны. Свой собственный образ Кейдж выстраивает, отчасти следуя шёнберговской модели, становясь Учителем, гуру для многочисленных последователей.

Вслед за Шёнбергом Кейдж мог в определенный момент счесть, что, поскольку «талант учится у других, а гений у себя», то речи о влияниях быть не может. За исключением одного — шёнберговского. Влияние Шёнберга Кейдж признает с гораздо большей охотой, чем влияние Кауэлла или Вареза, — возможно, именно потому, что это влияние мало кто мог предположить в силу абсолютной несхожести результатов, отсутствия, казалось бы, точек соприкосновения между композиторами-додекафонистами и Кейджем. Но возможно, есть и другая причина.

В поздние годы Кейдж заявляет о своей верности Шёнбергу, можно сказать, о принадлежности к его школе. «Я учился музыке не у кого-нибудь, а у Шёнберга. Я учился дзен не у кого-нибудь, а у Судзуки. Если я мог, то всегда шел к президенту компании» — говорит Кейдж в интервью [15, 214]. Американские композиторы, согласно этой логике, не входят в «президентский список». Кейдж создает свою музыкальную родословную в духе модернистского мифотворчества — и что поразительно, создает в рамках именно той традиции, которую он, казалось бы, прежде отвергал, — немецкой.

Стремление приникнуть к самой мощной музыкальной традиции, ощущение ущербности традиции собственной. Здесь уместно будет вспомнить Стравинского с его «хроническим ощущением собственной неполноценности — культурной неполноценности», о котором пишет Тарускин (сожаление Стравинского о том, что он «только косвенно связан с немецкой линией от Баха к Шёнбергу», и его заявление Крафту: «идеями эпохи были идеи Шёнберга» [10, 103–104]).

Американскому композитору комплекс музыкальной неполноценности был хорошо знаком, являясь частью общекультурных комплексов: за его страной закрепился образ «страны без культуры» (на фоне ее достижений в области науки и техники). И Кейджу удалось выдвинуть контраргументы, также вошедшие в число многократно цитируемых. «Должно быть, вам, в Америке, очень трудно писать музыку — вы так далеко от центров традиции», — сказал Кейджу некий голландский композитор. «Должно быть, вам, в Европе, очень трудно писать музыку — вы так близко к центрам традиции», — ответил Кейдж [13, 73]. «Старейшая страна XX века», — перефразировал он слова Гертруды Стайн, как будто предъявляя права американцев на это столетие и на «интуитивное переживание современности» [там же]. Возможно, подобные доводы должны были помочь самому Кейджу избавиться от комплекса, который отношение Шёнберга к его американским ученикам могло усугубить, если не породить.

Уместно будет также провести параллель между текстами Кейджа и Стравинского, который «все больше и больше стеснялся своего прошлого, все старательнее запихивал его в оруэлловскую Дыру памяти» и «обрушивал на слушателя и читателя избыточное количество <...> тщательно отобранных сведений» [10, 103]. А стало быть, в случае с текстами Кейджа тоже следует выдвигать требование не признавать за автором «права решающего голоса». И столь же очевидно необходимость совершить «исследовательское усилие» [10, 108], чтобы разобратся в том, что стоит за его словами, и не следовать избретенной им истории.

В книге «No such thing as silence» («Никакой тишины нет», 2010), посвященной пьесе «4'33"», американский композитор, автор книг и статей об американской музыке Кайл Гэнн говорит о том, какой продолжительный список художников, музыкантов, писателей, философов приводит Кейдж, объясняя свою музыкальную родословную. Вот этот список (в сокращенном виде): Майстер Экхарт, Хуанбо, Чжуан-цзы, Эрик Сати, Генри Торо, Гертруда Стайн, Арнольд Шёнберг, Джон Кейдж-старший, Марсель Дюшан, Шри Рамакришна, Дайсэцу Судзуки, Джозеф Кэмпбелл, Ананда К. Кумарасвами, Алан Уоттс, Антонен Арто, Роберт Раушенберг, Мортон Фелдман, Дэвид Тюдор, Норман О. Браун, Маршалл Маклюэн, Бакминстер Фуллер, Гита Сарабхаи и Крисчен Вулф [19, 71–72].

Гэнн комментирует эту манеру Кейджа, называя его одним из великих «name-droppers» в музыке XX века⁵. Хотя, добавляет Гэнн, иногда Кейдж именно «роняет» эти имена: «Нужно ли мне цитировать Блейка?» — спрашивает он в «45 минутах для чтеца», и отвечает сам себе: «Конечно, нет» [19, 72].

Однако великий «name-dropper» упоминает имена в основном не-музыкантов. Список, составленный Гэнном, показателен: из двадцати трех имен в нем только шесть принадлежат музыкантам. Это индийская певица и исполнительница на ударных Гита Сарабхаи, трое друзей и соратников Кейджа: Фелдман, Вулф и Тюдор — и двое главных для Кейджа европейцев: Сати и Шёнберг. Шесть музыкантов; пять композиторов; ни одного имени за пределами XX века. Этот список весьма типичен для Кейджа. Но он скажет нам гораздо больше, если попытаться выяснить, кто в него не вошел и почему.

Один из возможных ответов: в вопросе о влияниях Кейдж избирателен, американским композиторам он отказывает в пользу Шёнберга, композиторам и музыкантам в целом — в пользу художников, литераторов и философов. Другой: для творца-новатора естественно отрицать традицию и влияния; в случае Кейджа характер новаторства был столь радикальным, что предполагал столь же радикальное неприятие традиции.

Автор большинства текстов, которые мы читаем, — Кейдж, уже совершивший революцию, написавший «4'33"» и уходящий в недетерминированность — то есть художник, который сделал шаг, отменяющий не только мейнстрим, но и всю предшествующую историю музыки, заставляющий пересмотреть отношения ко всем параметрам музыкального искусства. Там, за этой чертой, и Айвз, и Варез, и Кауэлл могли представляться Кейджу столь же неактуальными, как Бетховен или Стравинский. В обосновании этого шага поддержку естественно

⁵ «Name-dropper» (от «name dropping») — человек, который щеголяет связями в высшем свете, желая произвести впечатление.

было находить за пределами музыки — в визуальных искусствах, литературе, философии⁶.

Если в текстах Кейджа немного композиторских имен, то еще меньше — упоминаний конкретных музыкальных произведений. Когда он говорит о музыке, то чаще всего о технике, приеме, идее, эстетике. Но собственно о звучании речь почти не идет — в текстах Кейджа практически нет столь естественных для композитора ссылок на части, фразы, такты, голоса. В этом заключается их впечатляющий контраст с текстами Фелдмана, которые переполнены «звуками». Среди немногих исключений, подтверждающих правило и на этом фоне выглядящих удивительно, — характеристика звучания квартетов Кауэлла: «тепло и насыщенно» [16, 124].

Можно предположить, что подобное описание — или переживание — музыки в принципе не свойственно Кейджу. Однако в переписке с Паулиной Шиндлер, которая относится как раз к началу занятий Кейджа в классе Шёнберга в 1935 году, можно обнаружить и Баха, и Стравинского, и описание впечатлений от их музыки:

11 января 1935 года

Наконец-то я услышал кое-что из «Искусства фуги». Что я могу сказать, кроме того, что слушание принимает человека в новое широкое небо, пробуждая и делая частью себя <...>. Я никогда не слышал ничего подобного. О, какой я еще слепец! [21].

Еще более поразительный фрагмент посвящен в тех же письмах Стравинскому — тем более поразительный, что в одном из предыдущих писем содержится уничтожающая критика, более привычная для позднейших высказываний Кейджа о Стравинском («Что касается музыки, ты не пропустила ничего. <...> Абсолютный ноль. Чем быстрее мир забудет Стравинского, тем лучше. Если он дал нам первобытное, как ты говоришь, клянусь, это дешевая имитация⁷ [21]):

22 февраля 1935 года

СТРАВИНСКИЙ!.. Этот вечер был — чистая радость; я думаю, что эта музыка естественна. В ней нет «идей». Она, как ты знаешь, языческая, физическая. Она рассматривает жизнь с близкого расстояния и любит ее такой, как есть. Здесь нет шума магических таинств. Все ясно, и это определено танец, а не «застывшая архитектура». <...>

Да, «Жар-птица», я и забыл, что она существует. Это красота, порожденная злом. Это как если бы кто-то решил отрастить крылья и лететь, и ничто не имело бы власти над ним. <...>

Вот музыка, которая у нас есть и которую мы принимаем, которая не провоцирует гнев, истерию или пошлые возражения. И это статичная музыка, которая есть то, что она есть, в ней нет пророчеств, и она не отправляется на поиск

⁶ Если не предположить другую причину — а именно, что Кейдж разделял отношение Вареца к музыкальному цеху; Варец заявлял, что ему ближе художники, архитекторы, писатели, поэты, ученые, а среди композиторов выделял интеллектуалов, не ограничивавшихся рамками профессии: Дебюсси, Штрауса, Бузони.

⁷ Отметим это определение, которое позднее Кейдж выберет названием собственного сочинения — «Cheap Imitation» (1969).

приключений. Это не спекуляция. Это поклонение золотому тельцу. Моисей и бог далеко⁸. И мы говорим «да» разьединению с ними! [21].

В дальнейшем в книгах и интервью Кейджа мы не найдем подобных впечатлений от музыки — звучащей или записанной в партитуре. Связано ли это с жертвой, которую он принес, то есть с отказом от интуитивного, интимного общения со звуками ради осуществления своей миссии? «Когда слышишь то, что сочиняешь, — я имею в виду не музыку на бумаге, — как можно не соблазниться чувственностью музыкального звука?» — писал Мортон Фелдман [18, 1]. Первым ступив на путь, ведущий к случайности, Фелдман вскоре вернулся к традиционно нотированной музыке; для него отказ от «звукового соблазна» оказался невозможен. Можно ли заключить, что, уйдя от этого соблазна, устранившись от предслышания музыки в момент работы над ней и, в конце концов, даже в момент завершения, Кейдж отказался от «чувственных» отношений и с чужой музыкой?

Это «не-присутствие» музыки в текстах Кейджа оттолкнуло от него некоторых композиторов следующего поколения. Джон Адамс пишет о «когнитивном диссонансе», который он испытывал в те годы, когда подпал под влияние идей Кейджа:

Как же я соединил кейджевские идеи и би-боп, Бетховена, Джона Леннона и Стравинского? Ответ: никак. Вскоре после того, как я открыл для себя Кейджа, я заметил, что он, очевидно, глух или, по крайней мере, абсолютно безразличен ко всем видам музыки, включая большую часть классической, практически весь джаз и популярную музыку [11, 40].

Вернемся к «списку Кейджа». Кайл Гэнн следует ему, и в главе «Влияния и предшественники» рассматривает Сати, Майстера Экхарта, Торо, Дюшана, Рамакришну, Судзуки, Кэмпбелла, Кумарасвами, а из музыкантов — только Фелдмана, добавляя к нему Луиджи Руссолю. Джордж Антейл появляется лишь в главах, где речь идет об ударных и об экспериментализме в целом. Трудно избавиться от мысли, что причиной тому отсутствие упоминаний о его влиянии у Кейджа. Между тем, так же трудно не вспомнить в связи с «4'33''» окончание «Механического балета» Антейла, где он ввел паузы на несколько тактов и писал по этому поводу, что «само время работает, как музыка» и что он «заставил время двигаться, не прикасаясь к нему» [23, 84]. Вот один из примеров того, как Кейдж воздействует на своих биографов и исследователей, даже самых опытных и проницательных среди них⁹.

Айвзу повезло больше: Гэнн напоминает читателям, что свое эссе о Торо Айвз начал с картины Торо, вслушивающегося в звуки пруда Уолден, и называет это «пророчеством 4'33''». С еще большим правом можно считать пророчеством «Вопрос, оставшийся без ответа», где Айвз создает образ тишины — молчания природы в ответ на экзистенциальный вопрос — музыкальными средствами. Впрочем, об этом в книге речи нет — не потому ли, что Кейдж называет только

⁸ Если это ссылка на оперу Шёнберга, то Кейдж был осведомлен о работе над ней еще до начала занятий у него. В любом случае это поразительное определение, если иметь в виду «сравнительную таблицу» в «Диалогах», в которой Стравинский много лет спустя напишет «Моисей» в графе «Шёнберг» и «Аарон» в графе «Стравинский».

⁹ Кроме монографии о Кейдже, Кайл Гэнн является автором информативной и с блеском написанной книги об американской музыке XX века: Gann K. American Music in the Twentieth Century (New York, 1997).

Раушенберга? Но даже если сочинение Айвза не повлияло напрямую на «молчаливую пьесу» Кейджа, эта линия не должна ускользнуть от историка.

Более плодотворным представляется «встречный» анализ «4'33"», не базирующийся на словах Кейджа и позволяющий рассматривать эту пьесу, например, не как отрицание европейской музыки, а как крайнее выражение и поддержание ее ритуала, что и делает Тарускин [27, 71].

Тексты Джона Кейджа занимают уникальное положение не только в его творческом наследии, но также в искусстве и культуре XX века в целом. Уникально и соотношение вербального творчества Кейджа с музыкальным. Речь сейчас не о текстах лекций композитора, выстроенных по законам и пропорциям его музыкальных сочинений, но о степени их известности и влияния.

Немалое число поклонников и последователей Кейджа привлекла к нему в первую очередь его книга (книги). Для многих «Тишина» осталась явлением более важным, чем его музыка. «Именно благодаря своим текстам Кейдж стал центральной фигурой для художественного мира, начиная с его восхождения к статусу авангардного гуру в начале 1960-х — вследствие публикации “Тишины” и “Года с понедельника”» [24, 99].

Едва ли можно сравнить какую-нибудь из книг, написанных композиторами, с «Тишиной» — библией поколения шестидесятых, откровением для следующих поколений. Для многих знакомство с ней стало переворотом в сознании, переломным моментом в биографии. Если попытаться найти аналог подобному воздействию среди произведений XX века, это будет «Весна священная». Вот как описывает свои впечатления от «Тишины» Джон Адамс, прочитавший ее в двадцать два года, будучи студентом Гарварда:

...То был резкий контраст депрессивному тону послевоенного европейского авангарда и псевдоучености сериализма. Я прочел «Тишину» и ее продолжение, «Год с понедельника», и постоянно возвращался к ним, как будто это были священные тексты [11, 56].

Для всех категорий читателей книги Кейджа представляют обширный и крайне заманчивый источник цитирования. Притчи, афоризмы, коаны в духе дзен, тексты с повторениями в стиле Гертруды Стайн — все это составляет так называемый *Cagelore*, без которого не обходится ни один текст о Кейдже. Предметом изучения и критического анализа данный корпус текстов стал сравнительно недавно. Но уже с конца 1980-х он «подвергся переоценке, поскольку стало ясно, что это не столько объективная презентация материала, который можно рассматривать как “евангелие от Кейджа”, что и делалось раньше, сколько намеренное конструирование личности. Ныне перед учеными стоит сложная задача разграничить факты и домысел, реальное и воображаемое» [24, 86].

Не менее пристального внимания заслуживает и корпус интервью. Кейдж охотно шел на общение, но редко кто из его собеседников был настолько информирован и настолько независим, как Даниэль Шарль. И поскольку основная масса интервью приходится на семидесятые и восьмидесятые годы, создается впечатление, что «с течением лет Кейдж выработал шаблон ответов на повторяющиеся вопросы и отобрал факты и истории, которые использовал в любом стандартном интервью или автобиографии» [24, 94].

«Это не значит, — пишет Дэвид Паттерсон, — что Кейдж активно и намеренно конструировал свою собственную историю» [там же]. Однако, если принять во внимание не только интервью, но и книги Кейджа, можно заключить, что в некоторых случаях именно так и было.

При этом нужно различать тексты, написанные с разной целью и в разных форматах. Среди работ Кейджа можно встретить и вполне традиционные статьи (для журналов «Modern Music» или «Musical America») с обзором и анализом современной музыки, и подробные аннотации; но они в основном относятся к 1940-м и 1950-м годам, и сам Кейдж такие тексты в книги чаще всего не включал. Их можно найти, например, в сборнике, составленном Ричардом Костеланцем¹⁰.

И напротив, будет ошибкой воспринимать текст под заголовком «История» как исторический. Упомянутый выше фрагмент про Кауэлла содержится в «Истории экспериментальной музыки в США» 1959 года. Там же мы находим то, что представляется обзором основных направлений, идей творчества Кауэлла, Вареза, Айвза. Но открывают «Историю», как и «Автобиографию» тридцать лет спустя, цитаты. Кейдж цитирует Судзуки, де Кунинга и Вареза [13, 67]. Как и в «Автобиографии», он таким образом задает правила игры, по которым будет изложена история, в данном случае — история американской музыки.

Первая цитата говорит о том, что точная датировка несущественна. Вторая — о том, что прошлое не влияет на художника: это он влияет на прошлое. Третья — что для художника важно только настоящее. Это отправная точка рассуждений Кейджа об истории — и это его подсказка, его предупреждение о том, что даже под заголовком «история» стоит текст, написанный в пику исторической концепции, во всяком случае, по отношению к экспериментальной музыке. При анализе этого текста немаловажным является тот факт, что Кейдж написал его для Дармштадта, и его целью было не только представить независимую американскую традицию в историческом развитии, но и подчеркнуть настоящий момент: то, чем в пятидесятые годы занимался он сам и нью-йоркская школа.

Тексты Кейджа все активнее включаются в российский исследовательский контекст. В 1993 году были впервые опубликованы переводы лекций [4]; ряд статей и лекций появился в изданиях 2000-х [1; 2; 5; 6]; в 2012 году вышел русский перевод «Тишины» [7]. Критический анализ текстов Кейджа пока не поспевает за этим процессом.

В США Кейдж в течение нескольких десятилетий для одной части музыкального мира был «эксцентриком», «мистификатором», «шарлатаном», для другой — «отцом авангарда» и «гуру». Первая позиция в отношении Кейджа не располагала к научному исследованию его биографии и творчества, вторая — к критическому подходу. Но с конца восьмидесятых в англоязычной литературе о Кейдже начался критический пересмотр источников. Значительную роль в этом процессе сыграла цитированная здесь статья Тарускина «No ear for music: the scary purity of John Cage» 1993 года [26]. Примерами работ, меняющих прежнее представление о биографии Кейджа, являются статьи Майкла Хикса, Леты Миллер, Дэвида Паттерсона [19; 22; 24].

Отношение к Кейджу в России было в значительной степени предопределено борьбой против идеологических запретов. Как пишет Алексей Любимов в буклете организованного им фестиваля в честь 100-летия Кейджа, «в условиях

¹⁰ Cage J. The East in the West (1946); Contemporary Music Festivals are Held in Italy (1949); Remarks before David Tudor Recitals (1959, 1956) [16, 21–25, 45–50, 71–73].

советской идеологии его музыка была главной отмычкой от всех заслонов и схем, причем вела не к другой идеологии, а прочь от любой» [8]. Эта ситуация еще меньше располагала к критическому подходу.

Сегодня Кейджа более не нужно защищать ни от американского модернистского истеблишмента, ни от советских идеологов. Не нужно отстаивать его место в истории. Чтобы им восхищаться, не обязательно следовать его видению собственной биографии и истории американской музыки. Чтобы сегодня услышать, что нам говорит Кейдж, требуется значительное «исследовательское усилие». Но именно критический подход к его текстам поможет лучше понять его логику, усвоить его уроки — и открывает путь к нему новым поколениям исполнителей, слушателей и исследователей.

Использованная литература

1. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление / пер. с англ. М. Переверзевой; 45 минут для чтеца / пер. с англ. М. Сапонова // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения / ред. Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М.: Научные труды Московской гос. консерватории, 2004. С. 15–34, 35–66.
2. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление; История экспериментальной музыки в США; Экспериментальная музыка: доктрина; Предшественники современной музыки; Будущее музыки: credo; Токийская лекция / пер. с англ. Е. Дубинец // Е. Дубинец. Made in the USA. Музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. С. 335–374.
3. *Кейдж Дж.* Для птиц. Диалоги с Даниэлем Шарлем / пер. с франц. В. Линник. Машинопись.
4. *Кейдж Дж.* Лекция о нечто; Лекция о ничто; Как я препарировал рояль / пер. с англ. А. Лаугина // Г. Супонева. Проблемы нотации в музыке XX века. Н. Дроздецкая. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М.: Российская академия музыки им. Гнесиных, 1993. С. 100–110.
5. *Кейдж Дж.* Лекция о ничто / пер. с англ. О. Манулкиной / О. Манулкина. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2010. С. 444–459.
6. *Кейдж Дж.* Предшественники современной музыки; Описание процесса сочинения «Музыки перемен» и «Воображаемого пейзажа 4»; Описание процесса сочинения «Музыки для фортепиано 21–52» / пер. с англ. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 33–50.
7. *Кейдж Дж.* Тишина. Лекции и статьи / пер. с англ. и коммент. Г. Дурново, В. Когана, Е. Миллер, М. Переверзевой, М. Сапонова, И. Севериной, Д. Ухова, М. Фадеевой. Вологда: Библиотека московского концептуализма Германа Титова, 2012. 384 с.
8. [Любимов А. Б.]. Из интервью Алексея Любимова // John Cage / Джон Кейдж: буклет к программе музыкального фестиваля «Musicus Джона Кейджа». 5–20 сентября 2012 года. М.: Московская гос. консерватория имени П. И. Чайковского, 2012.
9. *Переверзева М.* Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М.: Русаки, 2006. 336 с.
10. *Тарускин Р.* Стравинский. Загадка гения / пер. с англ. А. Смирновой // Музыкальная академия. 1992. №4. С. 103–111.
11. *Adams J.* Hallelujah Junction. Composing an American Life. N. Y.: Farrar, Straus and Giroux, 2008. 340 p.
12. *Cage J.* Empty Words: Writings '73–'78. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1979. 187 p.
13. *Cage J.* Silence: Lectures and Writings. Cambridge; Massachusetts; L.: M. I. T. Press, 1969. 276 p.
14. *Cage J.* A Year from Monday: New Lectures and Writings. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1967. 167 p.

15. *Conversing with Cage* / ed. by R. Kostelanetz. N. Y.: Limelight Editions, 1988. 299 p.
16. *John Cage, Writer: selected texts* / ed. and introduced by R. Kostelanetz. N. Y.: Cooper Square Press, 1993. 284 p.
17. *Feldman M. Darmstadt Lecture* // M. Feldman. *Essays* / ed. by W. Zimmermann. Kerpen: Beginner Press, 1985. P. 181–213.
18. *Feldman M. Sound, Noise, Varèse, Boulez* // *Give My Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman* / ed. by B. H. Friedman. Cambridge, Massachusetts: Exact Change, 2000. P. 1–2.
19. *Gann K. No such thing as silence: John Cage's 4'33"*. Yale University Press, 2010. 240 p.
20. *Hicks M. John Cage's Studies with Schoenberg* // *American Music*. Vol. VIII. №2 (Summer 1990). P. 125–140.
21. *Letters: the brief love of John Cage for Pauline Schindler, 1934–35* / transcription and introduction by M. Mary // *ex tempore*. Vol. VIII. Issue 1. Summer 1996. URL: <http://www.ex-tempore.org/ExTempore96/cage96.htm> (дата обращения: 10.01.2013).
22. *Miller L. E. Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941* // *Journal of the American Musicological Society*. Vol. LIX. №1 (Spring 2006). P. 47–111.
23. *Oja C. J. Making Music Modern. New York in the 1920's*. Oxford University Press, 2000. 493 p.
24. *Patterson D. W. Words and Writings* // *The Cambridge Companion to John Cage* / ed. by D. Nicholls. Cambridge University Press, 2002. P. 85–99.
25. *Pritchett J. The Music of John Cage*. Cambridge (UK), N. Y.: Cambridge University Press, 1993. 223 p.
26. *Taruskin R. No Ear for Music: the Scary Purity of John Cage* // *The Danger of Music and Other Anti-Utopian Essays*. Berkeley; L. A., L.: University of California Press, 2009. P. 261–279.
27. *Taruskin R. The Oxford History of Western Music*. Vol. V (The Late Twentieth Century). Oxford, N. Y.: Oxford University Press, 2005. 586 p.