

Петров В.О.

## Акционизм Джона Кейджа: основные формы и специфика их воплощения

**Аннотация:** Предметом исследования явился акционизм как явление постмодернистской культуры и его проявление в творческом наследии американского композитора Джона Кейджа. Рассматриваются основные виды музыкального акционизма – хэппенинг, инструментальный театр как разновидность перформанса и мультимедиа. Отмечается, что под акционизмом стоит понимать такой творческий акт, который формирует собой новый тип восприятия, не свойственный ранее «классическому» процессу рецепции музыкального произведения. Такой тип появился в середине XX века и связан он, в первую очередь, с желанием многих авторов приблизиться к синтезу искусств. Статья основана на аналитическом методе рассмотрения основных форм музыкального акционизма; в ней предпринята попытка заострить внимание читателя на особенностях проявления этих форм в творчестве отдельно взятого композитора. Комплексное исследование музыкального акционизма Кейджа предпринимается в отечественном искусствознании впервые. Доказано, что синтетические идеи Кейджа в сочетании с используемым им принципом индетерминизма – это центральная формообразующая черта кейджевских акций, в большей своей части отрицающих известные принципы музыкального искусства. Акционистское творчество Кейджа – не столь вызов времени, не столь пример преднамеренного эпатажа, сколь выражение его собственного внутреннего мира, связанного с идеями буддизма, всепоглощающей концепции синтеза искусств.

**Review:** The subject under review is actionism as a phenomenon of post-modernistic culture and actionism in the heritage of an American composer John Cage. The author of the article describes the main forms of musical actionism including happening, instrumental theatre as a form of performance and multimedia. It is noted that actionism should be understood as a creative act that forms a new type of perception not typical for the previous 'classical' process of perceiving a piece of music. The new type of music perception was created in the middle of the 20th century and was caused by the desire of many composers to achieve the synthesis of arts. The article is based on the analytical method of analyzing the main forms of musical actionism. The researcher tries to draw our attention at peculiar properties of actionism in creative work of a particular composer. This is the first comprehensive research of Cage's musical actionism in Russian art studies. The researcher proves that Cage's synthesizing ideas combined with the principle of indeterminism is the central shape-generating feature of Cage's actions that mostly denies famous principles of musical art. According to the researcher, Cage's actionism is an expression of his own inner world related to Buddhism and the concept of the synthesis of arts rather than a challenge or an example of his deliberate epatage.

**Ключевые слова:** Акция, музыкальный акционизм, хэппенинг, перформанс, мультимедиа, инструментальный театр, синтез искусств, Джон Кейдж, музыкальные формы, постмодернизм.

**Keywords:** Action, musical actionism, happening, performance, multimedia, instrumental theatre, synthesis of arts, John Cage, music forms, post-modernism.

**П**од акционизмом стоит понимать такой творческий акт, который формирует собой новый тип восприятия, не свойственный ранее «классическому» процессу рецепции музыкального произведения. Такой тип появился в середине XX века и связан он, в первую очередь, с желанием многих авторов приблизиться к синтезу искусств, так модному в указанное время. Именно на грани модернистского и постмодернистского периодов формируются такие новые жанры, как хэппенинг, перформанс,

инструментальный театр, особенностью которых становится соотношение ряда пластов восприятия. Теперь не только такие априори синтетические жанры, как опера и балет, включают в себя синтез искусств. Например, черты театральности проявляются в инструментальной музыке (именно с этого времени можно говорить не об интерпретации музыкального сочинения, а о сценической реализации инструментального опуса), новые технические средства, широко используемые композиторами, диктуют наличие на сцене

## Музыка и музыкальная культура

видеоряда, демонстрации слайдов, фотографий, картин. Музыкальный опус инструментальной направленности, таким образом, начинает сочетать при исполнении собственно музыкальный ряд с визуальным и вербальными рядами, провоцируя у публики особое внимание к их соотношению и его направленности на раскрытие основного образа.

Музыкальный акционизм – явление не просто распространенное во второй половине XX века, а превалирующее. Разножанровые явления этого понятия, такие, как хэппенинг, перформанс, мультимедиа с их более мелкими формами присутствуют в наследии композиторов разных школ и направлений. Укажем на особую их роль в творчестве М. Кагеля, К. Штокхаузена, Д. Крама, С. Губайдулиной, В. Екимовского, Ф. Караева.

Одним из первых композиторов, чье внимание было сосредоточено на синтезе искусств, провоцирующем наличие акционизма при исполнении музыкального сочинения, стал всем известный своими музыкальными и околмузыкальными «выходками» американский автор Джон Кейдж<sup>1</sup>. Идея синтеза искусств волновала его на протяжении всей его жизни, начиная с ранних образцов музыки для подготовленного фортепиано, под исполнение которой планировалось хореографическое действие. Р. Фархадов отмечает: «...идея кейджевского синтеза искусств коренным образом отличалась от всех ранее известных. Ес-

<sup>1</sup> Ему посвящен ряд наших работ. См.: *Петров В.О.* Звучащие листы Джона Кейджа: графическая нотация и алеаторика // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 13-14 ноября 2008 года. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. С. 176-189; *Петров В.О.* Джон Кейдж. «Европеры» (стилистическое обоснование) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Международной научной конференции 21-23 октября 2008 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 349-359; *Петров В.О.* Произведения Джона Кейджа для подготовленного фортепиано // Музыкальное искусство: история и современность: Сборник научных статей к 40-летию Астраханской государственной консерватории. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 59-68; *Петров В.О.* Нотация Джона Кейджа: уровни исполнительской свободы // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 6: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 3 апреля 2013 года. Казань: Казанская государственная консерватория, 2014. С. 100-106.

ли у Г. Берлиоза, Р. Вагнера, А. Скрябина или А. Онеггера те или иные виды искусства должны были взаимодействовать и дополнять друг друга, то для Кейджа, напротив, главным становилась их независимость, самостоятельность и даже обособленность. Музыка звучала сама по себе, танцоры осуществляли собственное хореографическое действие, чтец произносил какие-то отвлеченные слова и тексты, а на стенах висели картины, не имеющие никакого отношения ко всему происходящему. Кейджу интересно было показать случайность, эксклюзивность, не связанность возникающих на сцене и в жизни событий. Все что происходило, приобретало у него характер множественного, исчезающего и неповторимого. И только через эту случайность и разрозненность выявлялась некая исконная в мире единость и целостность. В этом смысле, синтетические идеи Кейджа были гораздо ближе к первобытному ритуалу с внезапностью его развития, необусловленностью действия и непредсказуемостью финала»<sup>2</sup>.

Действительно, синтетические идеи Кейджа в сочетании с используемым им принципом индетерминизма – это центральная формообразующая черта кейджевских акций, в большей своей части отрицающих известные принципы музыкального искусства. В данном контексте нельзя согласиться с мнением К. Зенкина, который считает, что «...Кейдж все же не выходит за рамки старых концертно-театральных форм существования искусства. <...> Свои музыкальные акции он мыслит во многом наподобие произведений: они имеют тот или иной текст и, что самое важное, предназначены для концертного исполнения или театрального представления»<sup>3</sup>. Весомая часть акций Кейджа не является произведением в традиционном понимании, не имеет музыкального текста и не предназначена для концертного исполнения. К таковым акциям можно отнести хэппенинги и мультимедийные события «Newport Mix» (1967), «Demonstration of the Sounds of the Environment» / «Демонстрация звуков окружающей среды» (1971), «A Dip in the Lake» (1978), «В поисках утраченной тишины» (1979), «Evene/Environne METZment» (1981) и ряд других композиций,

<sup>2</sup> *Фархадов Р.* Джон Кейдж – «парадоксов друг» // Kultura.az: портал культуры и искусства / [http://www.kultura.az/articles.php?item\\_id=20080505050613058&sec\\_id=16](http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20080505050613058&sec_id=16)

<sup>3</sup> *Зенкин К.* Джон Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М., 2004. С. 77.

рассмотрение которых будет представлено ниже. Именно в этих акциях Кейдж как раз таки выходит за пределы старых концертно-театральных форм существования искусства, более того, – за пределы искусства вообще!

К созданию акций Кейдж пришел после знакомства с рядом буддийских теорий. Так, М. Переверзева отмечает, что «В буддизме реальность и истина были разделены на низшие (познаваемый эмпирический мир) и высшие (поток дхарм, успокаивающихся в нирване). Высшая истина постигается посредством практики йоги, медитации, сосредоточенности, изменяющего сознания, когда высший мир переходит из состояния неопределенности в высшую истину. Композитор, художественным путем постигающий высший мир, не должен вносить отпечатка своей личности. Во-первых, согласно четырем благородным истинам буддизма. Во-вторых, в целях познания мира следует не подвергать его проявления (а музыка, по Кейджу, есть проявление жизни, ее “звуковое состояние”) тотальной композиторской “обработке”, а принять данное свыше, каковым бы случайным оно ни казалось – тогда можно постичь мир, в котором “все имеет природу Будды”, то есть одно перетекает в другое. До тех пор, пока дхармы (элементы) находятся в “волнении” (то есть пока человек зависит от своих желаний), нирвана (освобождение от страданий и перерождений) не наступит, а когда “волнение” (желания и привязанность) прекращается, мир сансары (эмпирическое существование) исчезает. Единственный путь к нирване – уничтожение в себе ложного мнения о самости, неизменном “я”, эгоизма (которые и переходят при перерождении из тела в тело). Композитор, по мысли Кейджа, должен смотреть на себя и окружающий мир не как на “я” и мир, а как на безличный поток элементов, то есть стремиться к созданию таких форм искусства, которые представляли бы собой внеавторский поток звуковых событий (феноменов мироздания). И хэппенинг стал выражением безличного потока элементов бытия, в котором отсутствует авторская намеренность и привязанность (что приводит к освобождению от страданий), которым управляет случайность и в котором есть то самое взаимопроникновение жизни и искусства. Нирвана, как реализация природы Будды (просветления), содержится в сансаре (существовании), поэтому ее можно достичь, принимая все содержащееся в мире и кажу-

щегося человеческому рассудку случайным»<sup>4</sup>. Подчеркнем и тот факт, что Кейдж был приближен в 50-х годах XX века к группе «Флак-сус», известной своими экспериментами в области театральных и литературных хэппенингов. Все это, безусловно, отразилось на эстетических воззрениях композитора и во многом спровоцировало его причастность к синтезу искусств.

Рассмотрим некоторые формы акционизма Кейджа более подробно.

В отличие от хэппенинга и мультимедиа – наиболее сложных как для исполнения, так и для восприятия явлений акционизма – **инструментальный театр** представляет собой лишь наличие неких театральных приемов у исполнителей-инструменталистов во время сценической реализации музыкального произведения<sup>5</sup>. Разумеется, что инструментальный театр возможен только в условиях инструментальной музыки, но не исключает привлечение внеинструментальных начал в сам исполнительский процесс. Например, исполнители-инструменталисты могут разговаривать, петь, выполнять элементы, характерные для пантомимы, театра или даже цирка. В любом случае это будет не просто исполнение заданного музыкального текста, а некий акт творчества, сочетающий в себе собственно музыкальные и немзыкальные компоненты. Если к участию в хэппенинге привлекаются дополнительные лица – чтецы, ораторы, поэты, художники, операторы, сама публика и т.д., а для воплощения мультимедиа помимо всего перечисленного подбирается определенная когорта технических средств (телевизоры, радиоприемники, магнитная лента, динамики, проекторы, цветные и световые установки, демонстрирующие видео– или фото– ряд), то инструментальный театр ограничивается наличием исполнителей-инструменталистов

<sup>4</sup> Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Outsider abstract journal, 2006. / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm>.

<sup>5</sup> Подробнее об инструментальном театре см.: Петров В.О. Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 2 (18). С. 40-45; Петров В.О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. – 2012. – № 5. С. 99-109; Петров В.О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – № 1 (27). С. 40-45.

## Музыка и музыкальная культура

и не выходит за пределы определенного сценического пространства – действие инструментального театра, в отличие, скажем, от хэппенинга, который может производиться на улице, в парке, в горах, на крыше здания, происходит в рамках традиционного концертного зала и, соответственно, концертного исполнительства.

**Any household objects or architectural elements may be used as instruments, e.g.:**

**1st player—magazines, newspaper or cardboard**

**2nd player—table or other wooden furniture**

**3rd player—largish books**

**4th player—floor, wall, door or wooden frame of window.**

Инструментальный театр Кейджа богат различными и контрастными примерами. Эта сфера музыкального искусства, в принципе, чрезвычайно распространенная в музыкальном искусстве XX века вообще, занимала композитора на протяжении всей его жизни и именно в сфере инструментального театра можно найти интереснейшие, неповторимые образцы кейджевского подхода к изменению самой сущности музыкального мышления и музыкальной культуры в целом.

Черты инструментального театра заметны еще в раннем творчестве Кейджа. Так, некоторые фрагменты партитуры фортепианной пьесы «**Первая глава Экклезиаста**» (1932), имеющей тенденцию к нарушению «классических» основ исполнительства, включают в себя текст из книги Экклезиаста, который пианист должен воспроизводить вслух («*Когда даешь обет Богу, то не медли исполнить его, потому что Он не благоволит к глупым: что обещал, исполни*»). Он совмещает в себе роли инструменталиста и чтеца, в уста которого вложен серьезнейший по смыслу текст. Применение инструментальной композиции со словом помогло композитору выразить значимость философской идеи. Спустя восемь лет Кейдж создает четырехчастное произведение «**Музыка гостиной комнаты**» («Начало», «История», «Мелодия», «Конец»), исполнительский

состав которого в начале 40-х годов вызвал удивление – «композиция для стучащего и говорящего квартета». В качестве «музыкальных инструментов» могут быть использованы бытовые объекты, приборы, находящиеся в комнате – оконные рамы, столы, лежащие на них книги и журналы, создающие «шуршащий эффект»:

Во II части, главной с драматургической точки зрения, участники квартета читают в заданном ритме текст Г. Стайн из романа «Земля круглая», представляющего собой автобиографию «смятенного духа художника, постоянно задающегося одним и тем же, старым, вообще-то говоря, вопросом, – как сохранить себя в условиях внезапно пришедшего признания»<sup>6</sup>: «*Когда-то земля была круглая, и вы могли пойти по этому кругу...*»:

У Кейджа происходит комбинирование текста: слова переставляются местами, произносятся каноном, из них вычленяются слоги – возникает разговорный хаос. Кроме того, музыкальный материал построен на многократном повторении ритмической формулы избранных слов Стайн. Соответственно, I часть является музыкальным вступлением к повествованию, а III и IV – его итогом. В первом из указанных опусов Кейджа текст используется в своем оригинальном виде, во втором – подвергается трансформации.

<sup>6</sup> Анастасьев, Н.А. Книги не для чтения (Гертруда Стайн) // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. С. 260.

А вот в цикле «**Fads and Fancies in the Academy**» (1940) для 5 исполнителей уже в полной мере проявляются именно театральные зрелищные эффекты. Интересны указания композитора, в которых представлены функции каждого из исполнителей: 1 игрок – барабан, хлопанье в ладоши, 2 – тат-тамы, фортепиано, 3 – фортепиано, хлопанье в ладоши, 4 – металлические инструменты, 5 – танцовщик. В качестве музыкального материала использованы детские песенки, популярная музыка, юмористические песни. Все это напоминает популярные в то время в Америке ток-шоу. Произведение имеет три части, каждая из которых состоит из нескольких разделов: «Аксиомы» (1. «Учащийся хочет учиться», 2. «Учащийся конституционно ленив», 3. «Ребенок»), «Краткий исторический рисунок» (1. «Два», 2. «Интенсивные революционные битвы») и «Перспективы на будущее» (1. «Пессимист», 2. «Оптимист»). Здесь эффектность преподнесения материала утрируется театральными приемами (а, отмечу, что помимо хлопанья в ладоши исполнители должны еще и проделывать демонстративные движения телом – приподниматься, ходить, меняться местами), которые приносят в исполнительский акт долю импровизационности; инструменталисты превращаются в актеров, наделенных определенными функциями развития сценического действия.

Чуть позже Кейджем создается еще одно инструментальное произведение, тяготеющее к акционизму и воплощающее в себе идею синтеза искусств – «**Сезоны**» (1947), написанное по заказу Балетного общества Нью-Йорка для хореографического действия М. Каннингема. Сам композитор так определяет жанр сочинения: «Балет в одном действии для фортепиано», что уже вызывает некоторое недоумение: *балет для фортепиано*. Цикл состоит из девяти частей: Прелюдия 1 – Зима – Прелюдия 2 – Весна – Лето – Прелюдия 3 – Прелюдия 4 – Осень – Финал (Прелюдия 1). Здесь заметно непосредственное влияние индийской эстетики. В традиционной индийской философии годовое вращение сезонов рассматривается как метафорическое движение человеческой жизни: зима – период зарождения, весна – собственно рождение, лето – сама жизнь, осень – смерть. Части имеют несколько разделов: например, «Зима» имеет два больших раздела, каждый из которых в свою очередь членится на девять эпизодов, связанных с использованием опре-

деленных ритмических структур (2, 2, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 1), а «Лето» состоит из четырех секций, также связанных с особенностями ритмического развития. В целом, «Сезоны» – это спокойной-медитативная музыка. Помимо того, что во время сценической реализации этого произведения на сцене находятся два человека – пианист и танцовщик – инструменталист волен также поддаваться собственным эмоциям и изображать движения телом во время своего же исполнения. В данном случае пианист наделяется функциями танцора.

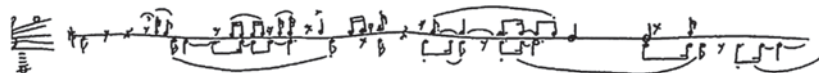
Интересно воплощение инструментального театра в кейджевской композиции «**о'оо**» (1962), где музыка в привычном соотношении звуков отсутствует вовсе. Идея Кейджа такова: музыканты выносят инструменты на сцену, расставляют их, но не начинают играть. Они решают переставить инструменты (преимущественно, ударные) в ином порядке. Появляется масса шумовых эффектов, транслирующихся через микрофоны и динамики в зал. Затем один из музыкантов готовит на сцене сок из фруктов, выжимает их и наливает в стакан – эта процедура также через громкоговорители «передается» в зал. Вся композиция – расстановка и перемещение по сцене инструментов. Определяет весь этот театральный процесс дирижер, в обязанности которого входит в нужный момент остановить всю «композицию» – тогда, когда, с его точки зрения, публике слишком надоест процесс слежения за действиями инструменталистов. В принципе, такого рода акцию могут «исполнить» и не музыканты, ведь звукового материала здесь нет и играть ничего не требуется, однако, Кейдж настаивает на том, что произведение создано для инструментального ансамбля. Это совершенно верно, поскольку только музыкант может перемещениями своего инструмента, зная его акустико-шумовые параметры, создать целый шумовой процесс, способный заменить собой собственно музыкальный материал. Хотя, в данном случае, наверное, возможно говорить о том, что музыкальным материалом в «о'оо» является все то немusicalное, что доносится из динамиков! Композитор Кейдж в такого рода сочинениях становится режиссером Кейджем. Многие его партитуры исключают наличие музыкального материала, но включают в себя ряд словесных пояснений, как, например, партитура «о'оо».

В качестве примера соотношения в едином пространстве-времени музыкального и немusicalного можно привести известную

## Музыка и музыкальная культура

«Театральную музыку № 3» (1963) Кейджа для инструменталистов. Это типичный образец проявления театра в инструментальной музыке, но, в отличие от «0'00», здесь есть музыкальный материал. Перво-

нужно время, чтобы думать. Вместо этого он просто танцует танго. Он совершенно холоден. Он, его дочери, жена и слуги знают, что они никогда не прекратят танцевать. Страсть им недоступна»:



HE dave never takes time to think he just dances instead he's quite cool  
 & his daughters wife and servants know they'll never stop dancing they never do it's very hot



начально ансамблисты играют «нормально», в академической традиции, исполняя предпосланный автором текст. Постепенно каждый из исполнителей начинает выполнять определенные трюки. Например, контрабасист накрывает лицо покрывалом и начинает внезапно для всей публики играть в таком виде на трещотках, делая, к тому же, и симпровизированные движения по сцене, а ударник «выходит в народ», спускается со сцены и раздает всем присутствующим конфеты. Действительно, театр – акция, режиссером которой становится композитор! Помимо того, что Кейдж в такого рода сочинениях предстает режиссером, о чем уже было сказано, он еще и уничтожает себя как единоличного автора: он, конечно же, есть, но не является единственным творителем образных и формовых основ композиции. Это демонстрирует и композиция Кейджа «Автограф». Вот ее сценическая реализация: на сцене в различных местах расставлены пульта, на которых вместо листов с нотами присутствуют многочисленные автографы композитора и виолончелист должен подходить к каждому пульту (движение по сцене импровизационно) и, смотря на автограф, выражать звуками то, что он «видит» в этих росчерках. Это оригинальная концепция, идеи которой в дальнейшем будут развиты российскими композиторами В. Екимовским и В. Мартыновым.

Текст, сочиненный композитором, помогает раскрыть не только образную грань – состояние драмы или радости, но и специфику конкретного персонажа. Интересно с этой точки зрения употребление текста в «Вечном танго» (1984) для фортепиано: «Дьяволу не

Прозаический текст декламируется свободно, а музыкальный материал должен быть статичным, исключать яркие эмоции и контрасты. Недоступная страсть, характеризующая Дьявола, выраженная музыкальной статикой, подчеркивается вербально – причина, побудившая Кейджа создать «статичный» опус раскрывается именно в тексте. Если приглядеться к словесной части партитуры, то становится заметным, что из крупных букв составлено имя Эрика Сати – одного из композиторов, творчество которых повлияло на формирование идейных позиций Кейджа. Он таким образом отдал дань своему «наставнику»: не только написал музыку стилистически близкую произведениям Сати, но и увековечил его имя в словесной части партитуры.

Все композиции Кейджа, написанные в сфере инструментального театра, выявляют свою двуполюсность – причастность и к музыкальному искусству (даже в тех случаях, когда партитура произведения не имеет никакого музыкального текста, исполнительский состав не имеет ни одного классического инструмента) и театральному действу одновременно.

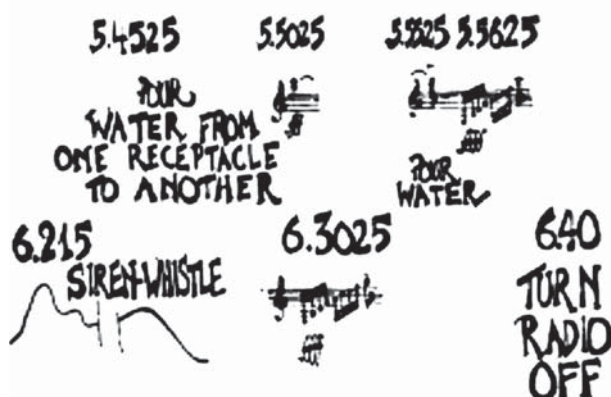
Наибольшие новации привнесены Кейджем в жанр хэппенинга. Напомню, что хэппенинг – вид театрального представления, в котором событие и действие являются самоцелью, а не частью драматического сюжета; его главной чертой является сочетание в основных закономерностей разных видов искусства. Хэппенинг – являющийся ключевым выразителем акционизма в музыке – «вбирает» в себя ярко выраженное использование слова, пантомимы, мимики, других театральных эффектов, акробатики, графики и т.д.; причем, использование это становится случайным.

Хэппенинг – как одно из центральных направлений кейджевского творчества – привлекал внимание многих исследователей, и каждый из них старался определить сущность этого феномена как в творчестве самого композитора, так и в музыкальном искусстве XX века в целом. Так, М. Переверзева отмечает: «Хэппенинги Кейджа символизировали собой новый этап развития искусства, связанный с идеей стирания границ между жизнью и искусством и коллажа нехудожественных событий окружающей среды, которые становились художественными. Смысл акций заключался в выделении целых фрагментов, осколков реальной действительности и ограничении их художественными рамками. Кейджевская арт-теория хэппенинга исходит из художественно-эстетических идей футуризма, дадаизма, сюрреализма, театра абсурда; одним из истоков хэппенингов было также карнавальное искусство, но в “событиях” композитор стремился к спонтанности, непосредственному слиянию с реальностью, когда искусство становится максимально действенным и творится прямо на глазах непосредственно здесь и сейчас. Хэппенинги Кейджа были тесно связаны с ведущими тенденциями американского искусства XX века, не только музыкального, но литературного и изобразительного. Кейдж был не просто имманентен среде, в которой жил и творил, но также имел прямое или косвенное отношение к главным художественным течениям США. Кейдж вышел за пределы собственно музыки и построил новые системы искусства звука в вербальном пространстве, в живописи и танце. Новые формы искусства выступили как альтернатива концерту, исполняемому в зале»<sup>7</sup>. А вот Е. Чернова считает, что «Среди феноменов богатого на художественные открытия и радикальные новации творчества Кейджа одним из показательных является хэппенинг, который, может быть, наиболее полно выражает его художественно-эстетическую концепцию, сформированную на основе дзен-буддизма. Удивительным образом новая форма художественной деятельности тесно связана с религиозно-философскими принципами восточной метафизики... Одновременное соединение видимых и слышимых событий в полифеноменальном контрапункте – такой ему представлялась реальность. И искусство звуков должно было отвечать такому видению мира, отражать такой взгляд на мир. Именно поэтому в сферу музыки Кейджа вошли явления, бывшие ранее

<sup>7</sup> Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Outsider abstract journal, 2006. / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm>

немузыкальными – звучащие и не звучащие объекты действительности»<sup>8</sup>. На наш взгляд, в хэппенингах Кейджа воплотились две линии: с одной стороны, эстетика дзен-буддизма, призывающая к объединению людей с ее идеей о воссоединении народов, непреднамеренности искусства и его обязательной связи с реальностью, с жизнью, с другой, – желание стереть слишком видимые, с точки зрения композитора, грани между явью, жизнью и музыкой.

Первой и наиболее значимой акцией-хэппенингом в творчестве Кейджа становится «**Водная музыка**» (1952) для пианиста. Однако инструментарий, предпосланный пианисту, не ограничивается препарированным фортепиано: во время исполнения должны быть использованы контейнеры с водой, палки, секундомер, свистки, ваза и аквариум. Это юмористическое сочинение – своеобразный шумовой манифест, выдвинутый композитором против скептиков, препятствующих процессу разгерметизации концертной эстрады. Партитура «Водной музыки» – одного из знаменитых сочинений Кейджа – представляет собой 10 листов, которые должны быть размещены на большом плакате перед исполнителем в два ряда по пять листов. На них с точностью указаны какие из многочисленных действий производить, а также хронометраж, от которого отклоняться не рекомендуется (указана их продолжительность до миллисекунды) (пример № 26). Например: «исполнителю необходимо взять два сосуда и, удерживая звуки на педали, переливать достаточно громко воду из одного из них в другой». В целом, «Водная музыка», партитура которой состоит из 41 действия, представляет собой «форму-результат».



<sup>8</sup> Чернова Е. Фоносфера Джона Кейджа // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Сборник научных статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. Саратов, 2006. С. 80.

## Музыка и музыкальная культура

Но такие композиторские приемы и их исполнительское воплощение не всегда однозначно хорошо приветствуются публикой. Так, по воспоминаниям Х. Штуккеншмидта, на премьерном исполнении композиции «**12. 55 \* 677.**» (1953) Кейджа для двух исполнителей (пианиста и другого исполнителя, также умеющего играть на фортепиано<sup>9</sup>) автором и Д. Тюдором, происходило следующее: «из препарированного рояля и из магнитофона (который также включен в партитуру произведения. – В.П.) вырывались стрекочущие, барабанные, взрывчатые звуки стаккато. Тюдор, удивительный пианист, временами брал в рот флейточку или цветную детскую пищалку и издавал свист, ударял молотком по металлу, заползал под рояль, в то время как Кейдж невозмутимо продолжал играть. Они ушли с эстрады под свист, бешеные выкрики и аплодисменты»<sup>10</sup>. Тем не менее, большинство хэппенингов Кейджа вошли в так называемый «золотой фонд» данного жанра.

Произведения Кейджа, написанные в русле **мультимедиа** – еще одного вида музыкального акционизма<sup>11</sup>, – становятся *универсальными с точки зрения проявления идей буддизма*: здесь используется принцип случайности (музыкальной, поведенческой и т.д.), здесь используется принцип шумовой наполненности акустического пространства (в том числе – и природы, мира), наконец, здесь используется идея объединения людей в единый творческий процесс, в единую микро-жизнь.

Первое мультимедийное произведение-событие появляется в творчестве Кейджа в 1952 году. Это – «**Black Mountain Piece**» (1952) для трех ораторов, фортепиано, танцора, грампластинок, радио, кино и картин, осуществленное в Колледже Black Mountain, в котором композитор в то время работал. Кейджем дана лишь схема деятельности, но

<sup>9</sup> Так указано в партитуре сочинения. В целом, необходимо отметить, что произведение, скорее, в виду технического равенства исполнительского уровня фортепианных партий, написано для двух пианистов, один из которых также должен уметь играть на других инструментах.

<sup>10</sup> Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М., 1989. С. 22.

<sup>11</sup> О теории данного жанра см.: Петров В.О. Инструментальное мультимедиа: о соотношении музыкального и визуального рядов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». – 2013. – № 8 (83). С. 75-78.

она весьма условна. Танцевал М. Каннингем, играл на фортепиано Д. Тюдор, слайды и фильмы проецировали Мэри Ричардс Кэрролайн и Чарльз Олсен, Кейдж читал отрывки своих лекций. Вот как описывает эту акцию сам Кейдж: «В Колледже я сделал то, что, как говорят, должно быть первым хэппенингом. Аудитория была размещена в четырех изометрических треугольных секциях, вершины которых сводились к маленькой квадратной исполнительской сцене, направляясь в ее центр. Сцена вела через проходы между секциями к большой исполнительской площадке, которая их окружала. Несоотносимые действия – танцы, исполняемые Мерсом Каннингемом, демонстрация своих картин Робертом Раушенбергом, чтение своей поэзии Чарльзом Олсеном и М.К. Ричардс на верхушке лестницы с задней стороны аудитории, игра на фортепиано Дэвида Тюдора, чтение мной моей собственной лекции, которая включала и тишину, на вершине другой лестницы сзади аудитории – все имело место в рамках случайно соотнесенных периодов времени, на протяжении всей моей лекции»<sup>12</sup>.

Аналогичны по своей сути и мультимедиа «Звуки Венеции» и «Водная прогулка» (обе – 1958), где вновь – спустя годы после создания «Водной музыки» – в качестве звукового материала задействованы разнообразные свистки и бульканье воды, которые на сей раз сочетаются с сигналами прогулочных катеров и мурлыкающими игрушками. Так, «**Звуки Венеции**» созданы для исполнителя, сидящего за телевизором. На мониторах изображаются слайды и записи видов города Венеция, в том числе церкви и лодки. Партитура состоит из трех страниц текста и из ряда слайдов. В качестве музыкального материала Кейджем используется ранее сочиненная им же музыка, в частности темы из произведения «Fontana Mix» и звуки улиц Венеции (звоны колокольчиков, лодочные гудки и т.д.), записанные на пленку.

В 1967 году Кейджем было представлено публике мультимедиа «**Musicircus**» (1967) для любого количества музыкантов, желающих играть одновременно в одном месте. Кейдж пригласил всех заинтересованных в совместном музицировании исполнителей. Участники могли также стучать по металлическому полу, расположенному в центре зала. Все это было усилено микрофонами и дина-

<sup>12</sup> Сведения по: Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Outsider abstract journal, 2006. / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm>.



миками. Помимо этого известный инсталлятор Р. Намет проецировал на белые полотна, развешанные на стенах, фрагменты фильмов и слайды различного содержания. Творился полный произвол, никем не регламентирующийся и названный Кейджем композицией. Сам Кейдж «руководил» световым оформлением происходящего, меняя в зале цветовые гаммы. Партитура представляет собой схему расположения некоторых из исполнителей и список тех произведений, которые нужно (или можно) исполнять, в том числе – это и музыка Э. Сати. Для осуществления этого события потребовалась долгая подготовка: например, тщательно подбирались зал, в результате чего был выбран манеж с очертаниями прямоугольной формы, чтобы все желающие могли уместиться. Публика (а присутствовало более пяти тысяч человек) располагалась непосредственно в зале, исполнители – на разного рода подвесных платформах и специально сооруженных подмостках. Все присутствовавшие свободно могли передвигаться по залу, принимать участие в самом представлении. Жанровое определение этой акции предоставил позднее сам Кейдж, назвав ее «буффонадой окружающей среды».

Еще одной акцией предстает произведение «**HPSCHD**» (1969) для семи клавесинов и пленок (до 51). Премьера состоялась 16 мая 1969 года в зале заседаний Ассамблеи Университета штата Иллинойс. Были использованы слайды, проекторы, более 8 фильмов, 7 усилителей, 64 слайд-проекторов и 6400 слайдов; показано около 40 фильмов. Все это длилось более 5 часов. Три исполнителя на клавесинах играли музыку Моцарта, преобразованную с помощью компьютера, двое – коллажи из популярных произведений того же Моцарта, а также Бетховена, Шопена и Листа, шестой – двенадцатитоновые последовательности, смоделированные компьютером, а седьмой – исполнял свои любимые сочинения Моцарта. Все было произвольным: количество и качество исполняемой музыки, варьирование, повторы... Одновременно с этим звучала 51 пленка с любыми записями, случайным образом отобранными компьютером. Получалась некая какофония. Во время акции слушатели-зрители могли ходить по залу, приближаясь к конкретным исполнителям, чтобы лучше услышать необходимую им музыку, разговаривали. Свидетели акции находились в состоянии шока и, одновременно, пребывали в определенного типа аффектации: «Для каждого из них эта пьеса

стала разной: они сами творили свою музыку. Кейдж сочинял для того, чтобы его “соавтором” становился каждый присутствующий. Когда композитора спросили, как он отнесется к тому, если исполнитель сыграет его сочинение в полном противоречии с композиторским замыслом, он ответил: “О, это было бы великолепно!” – вспоминал один из свидетелей премьерного исполнения<sup>13</sup>.

«**Roaratorio: An Irish Circus on Finnegans Wake**» (1979) – большой опус – акция, сочетающая в себе 3 элемента: чтение текстов из «Поминок по Финнегану» Д. Джойса (любимый писатель Кейджа), шумовое наполнение акустического пространства и использование ирландских музыкальных инструментов. Ряд авторских комментариев представляет собой 180 страниц и 862 серии мезостихов, основанных на текстах Джойса. В самом тексте Джойса «Поминки по Финнегану», по мнению У. Эко, «любое событие, всякое слово находится в какой-то связи со всеми прочими, и от выбора значения, произведенного на самой последней черте, зависит понимание всего остального. Это не означает, что произведение не имеет смысла: если Джойс и предлагает ключи для прочтения, то как раз стремясь к тому, чтобы они читались в определенном смысле. Однако этот “смысл” наполнен богатством космоса, и автор горит неумным желанием, чтобы он вбирал в себя всю полноту пространства и времени, то есть все возможные пространства и времена. Основное средство для достижения этой целостной многозначности – *rip* (игра слов, каламбур), где два, три, десять различных корней сочетаются таким образом, что одно слово становится вместилищем значений, каждое из которых сталкивается и соотносится с другими средоточиями аллюзий, в свою очередь открытых новым вариантам и возможностям прочтения»<sup>14</sup>. Этот джойсовский подход к открытой форме сочинения утрируется Кейджем музыкально. Исполнительский состав акции: чтец-певец, пять музыкантов с уэльской волынкой, танцоры и 16 магнитных лент с записями звуков. В роли чтеца-певца на премьерном исполнении (Бруклинская музыкальная академия, 1986) выступил сам Кейдж, использовав горловое и гортанное пение в произнесении текста. Танцоры (во главе

<sup>13</sup> Дубинец Е. *Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг*. М., 2006. С. 198-199.

<sup>14</sup> Эко У. *Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике*. СПб., 2006. С. 81-82.

## Музыка и музыкальная культура

с М. Каннингемом) двигались вокруг стульев, постоянно меняя одежду, дословно – переодеваясь. Музыкальный материал: использованные (описанные) звуки самим Джойсом в своем романе. Некоторые из них Кейдж сам записывал в тех местах, которые были названы Джойсом в книге. Среди звуков: вой полицейской сирены, бление овцы, гром, взрывы, пение птиц, звучание колокольчиков, а также (!) – музыка Бетховена.

К мультимедийным произведениям можно отнести и цикл Кейджа «**Европеры**», сочиненный им в последние годы жизни («Европера 1» и «Европера 2» – в 1989 году, «Европера 3» и «Европера 4» – в 1990 году, «Европера 5» – в 1991 году). Цикл, общей продолжительностью более четырех часов, является своеобразным тезаурусом всех идей, которые он воплощал в своем творчестве на протяжении почти пятидесятилетнего композиторского пути. Известно, что основным принципом творческой работы Кейджа всегда было *отрицание* чего-либо: музыкальных форм («Два»), реального акустического звучания музыки (знаменитая композиция для фортепиано «4'33»), определенного сценического воплощения произведений («Поезд»), музыкального произведения как такового (именно поэтому большинство своих опусов Кейдж называл композициями). Большинство работ Кейджа производили в мире музыкального искусства настоящий фурор, многие присутствовавшие на их премьерных исполнениях впадали в ситуацию шока. Не исключением стали и премьерные исполнения его «Европер».

Цель Кейджа при создании «Европер» заключалась, в первую очередь, в *полном отрицании европейских классических оперных канонов*: в произведениях нет четко прописанного тематического материала, нет общей структуры, нет драматургии как таковой (она, конечно же, есть, но спонтанна, импровизационна и не регламентируется композитором в связи с использованием принципа случайности). Как композитор-новатор, Кейдж говорил во время сочинения «Европер» о своем преднамеренном стремлении к «необратимости отрицания оперы». А П. Булез высказал мнение о том, что «Европеры» Кейджа – это «бомба» в оперном жанре. Развивая мысль Булеза можно сказать, что творчество Кейджа – есть «бомба» в музыкальном искусстве в целом. Есть ли при подобном отрицании всего сформировавшегося и устоявшегося в музыкальной практике

вообще идейная основа в композициях Кейджа кроме, конечно, самой ситуации отрицания и какова концепция его «Европер» – на эти вопросы мы попытаемся ответить.

*Музыкальный материал* «Европер» Кейджа включает в себя лишь известные фрагменты оперных произведений XVIII-XIX веков (от Глюка и Моцарта до Пуччини и Леонкавалло). Собственным музыкальным материалом композитор не пользуется. Весь цикл – компиляция арий из опер Моцарта, Бизе, Вагнера, Верди, Гуно и огромного ряда других европейских композиторов прошлого. Например, в «Европере 1» используются фрагменты 70 опер европейских композиторов – это все те оперы, которые находились в то время в библиотеке «Метрополитен-опера» без защиты авторских прав, «свободные» оперы. *Состав исполнителей* также специфичен и идет на протяжении цикла к заметному уменьшению, минимизируется: в «Европерах 1 и 2» принимают участие 19 певцов, 28 инструменталистов, образующих своеобразный оркестр; в «Европере 3» наличествуют партии уже для шести певцов, а оркестр и вовсе заменен двумя пианистами, которые исполняют транскрипции оперных произведений, выполненные, преимущественно, Листом. Тенденция к уменьшению исполнительского состава происходит и далее: в «Европере 4» играет только один пианист и поют два певца. В «Европере 5» – два певца, пианист, но в действие включаются телевизор и радио, из которого постоянно звучит джазовая музыка, выполняющая функцию фона, а также используются световые эффекты, «поставляющиеся» на сцену специальной компьютерной программой.

*Световое оформление* спектаклей очень четко было продумано Кейджем: с помощью компьютерных программ и определенного хеширования процессов на сцену проецируются различного рода световые аппликации, узоры или просто свет особого цвета, распределяющие игру света и тени. Причем «световая партитура» обособлена, не идет «на поводу» музыкального развития, а всегда (при каждом сценическом воплощении композиций) должна быть одинакова, что прописано автором в аннотации к исполнению. При этом в ткань композиций также включены звуки, исходящие из *магнитофона*, из которого доносятся оригинальные исторические записи тех или иных опер в их классическом варианте. Их – огромное количество. Например, в «Европере 3» из магнитофона на протяжении 70 минут

звучит свыше 100 фрагментов из знаменитых европейских опер. Исходя из этого, становится понятным, что единой партитуры у цикла не существует. Кейджем представлены для исполнителей лишь письменные аннотации со списком предполагаемых для звучания оперных отрывков, компьютерные программы с установленным световым оформлением и записанными музыкальными фрагментами.

В «Европерах» проявляется и тяготение Кейджа к особой *сценической театральности*, к повышению роли событийности. К элементам акционизма можно отнести: специальные жесты вокалистов, повышенную роль пантомимы, использование яркой внешней атрибутики (например, в «Европере 5» все исполнители должны носить на лице маски животных, что, с одной стороны, придает происходящему на сцене большую зрелищность, с другой, – мешает вокалистам петь), выписанный композитором план перемещения действующих лиц на сцене в определенном шахматном порядке. Помимо этого, Кейджем применяется и необычное распределение исполнителей в пространстве: певцам и пианистам в «Европере 3» предписано воспроизводить свои партии как на сцене, так и за кулисами, в связи с чем достигаются различного рода акустико-пространственные колористические находки. Исполнители также могут возникать на сцене и исчезать в любое подходящее для них время. Так, Кейдж утверждал,

что, например, при сочинении «Европеры 1» он представлял принцип стоянки автомобилей, когда любая машина в любой момент может припарковаться и также незаметно и вне времени уехать. Кроме того, взору публики были открыты: процесс переодевания артистов, их гримирование – все эти «процедуры» происходили прямо на сцене.

В целом в «Европерах» Кейджа происходит *соединение двух пространственно-временных точек*: реально звучащая по принципу «здесь и сейчас» на сцене музыка и музыка, звучащая из магнитофона по принципу «там и когда-то». Причем, обе «музыки» обращены в тематическом отношении к *прошлому*. В прошлое «отправляют» и видеозаписи, воспроизводимые (без звука) на экране телевизора фрагменты оперных постановок известных режиссеров XX века. Несмотря на эту тотальную «прошлость» тематизма, общее звучание композиций отличается весомой долей новизны, поскольку мировая музыкальная практика не знала еще подобного воплощения и соединения, казалось бы, несоединимых оперных произведений XVIII-XIX веков в одно целое.

В качестве вывода отметим, что акционистское творчество Кейджа – не столь вызов времени, не столь пример преднамеренного эпатажа, сколь выражение его собственного внутреннего мира, связанного с идеями буддизма, всепоглощающей концепции синтеза искусств.

#### Библиография:

1. Анастасьев Н.А. Книги не для чтения (Гертруда Стайн) // Вопросы литературы. – 2007. – № 1. С. 250-289.
2. Дубинец Е. Made in USA: Музыка – это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
3. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. М.: Музыка, 1989. 303 с.
4. Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: материалы научной конференции. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. С. 67-78.
5. Переверзева М. Хэппенинги Джона Кейджа // Outsider abstract journal, 2006. / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm>.
6. Петров В.О. Джон Кейдж. «Европеры» (стилистическое обоснование) // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии: Материалы Международной научной конференции 21-23 октября 2008 года. М.: РАМ им. Гнесиных, 2009. С. 349-359.
7. Петров В.О. Звучащие листы Джона Кейджа: графическая нотация и алеаторика // Музыкальная семиотика: пути и перспективы развития: Сборник статей по материалам Второй Международной научной конференции 13-14 ноября 2008 года. Астрахань: Изд-во ОГОУ ДПО АИПКП, 2008. С. 176-189.
8. Петров В.О. Инструментальное мультимедиа: о соотношении музыкального и визуального рядов // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. Серия «Социально-экономические науки и искусство». – 2013. – № 8 (83). С. 75-78.
9. Петров В.О. Инструментальный театр: историческая пирамида жанра // Культура и искусство: Научный рецензируемый журнал. – 2012. – № 5. С. 99-109.

## Музыка и музыкальная культура

10. Петров В.О. Инструментальный театр: функции передвижения исполнителей // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2011. – № 2 (18). С. 40-45.
11. Петров В.О. Нотация Джона Кейджа: уровни исполнительской свободы // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 6: Материалы Всероссийской научно-практической конференции, Казань, 3 апреля 2013 года. Казань: Казанская государственная консерватория, 2014. С. 100-106.
12. Петров В.О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2013. – № 1 (27). С. 40-45.
13. Петров В.О. Произведения Джона Кейджа для подготовленного фортепиано // Музыкальное искусство: история и современность: Сборник научных статей к 40-летию Астраханской государственной консерватории. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 59-68.
14. Фархадов Р. Джон Кейдж – «парадоксов друг» // Kultura.az: портал культуры и искусства / [http://www.kultura.az/articles.php?item\\_id=20080505050613058&sec\\_id=16](http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20080505050613058&sec_id=16)
15. Чернова Е. Фоносфера Джона Кейджа // Проблемы культуры и искусства в мировоззрении современной молодежи: преемственность и новаторство: Сборник научных статей по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции студентов и аспирантов. Саратов, 2006. С. 79-82.
16. Эко У. Открытое произведение: форма и неопределенность в современной поэтике. СПб.: Симпозиум, 2006. 350 с.
17. Переверзева М.В.. Стохастическая музыка: философский аспект. // Философия и культура. – 2014. – № 7. – С. 954-963. DOI: 10.7256/1999-2793.2014.7.9931
18. Миклина Н.Н.. Метапоэтика музыкального искусства: к постановке проблемы. // Философия и культура. – 2014. – № 7. – С. 1047-1060. DOI: 10.7256/1999-2793.2014.7.1236

## References (transliterated):

1. Anastas'ev N.A. Knigi ne dlya chteniya (Gertruda Stain) // Voprosy literatury. – 2007. – № 1. S. 250-289.
2. Dubinets E. Made in USA: Muzyka – eto vse, chto zvuchit vokrug. M.: Kompozitor, 2006. 416 s.
3. Zhitomirskii D., Leont'eva O., Myalo K. Zapadnyi muzykal'nyi avangard posle vtoroi mirovoi voyny. M.: Muzyka, 1989. 303 s.
4. Zenkin K. Dzhon Keidzh i «chas nul'» kul'tury // Dzhon Keidzh. K 90-letiyu so dnya rozhdeniya: materialy nauchnoi konferentsii. M.: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. P.I. Chaikovskogo, 2004. S. 67-78.
5. Pereverzeva M. Kheppeningi Dzhona Keidzha // Outsider abstract journal, 2006. / <http://www.aposition.org/musart3/cage.htm>.
6. Petrov V.O. Dzhon Keidzh. «Evropery» (stilisticheskoe obosnovanie) // Muzykal'noe obrazovanie v kontekste kul'tury: voprosy teorii, istorii i metodologii: Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 21-23 oktyabrya 2008 goda. M.: RAM im. Gnesinykh, 2009. S. 349-359.
7. Petrov V.O. Zvuchashchie listy Dzhona Keidzha: graficheskaya notatsiya i aleatorika // Muzykal'naya semiotika: puti i perspektivy razvitiya: Sbornik statei po materialam Vtoroi Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 13-14 noyabrya 2008 goda. Astrakhan': Izd-vo OGOU DPO AIPKP, 2008. S. 176-189.
8. Petrov V.O. Instrumental'noe mul'timedia: o sootnoshenii muzykal'nogo i vizual'nogo ryadov // Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya «Sotsial'no-ekonomicheskie nauki i iskusstvo». – 2013. – № 8 (83). S. 75-78.
9. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr: istoricheskaya piramida zhanra // Kul'tura i iskusstvo: Nauchnyi retsenziruemiy zhurnal. – 2012. – № 5. S. 99-109.
10. Petrov V.O. Instrumental'nyi teatr: funktsii peredvizheniya ispolnitelei // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2011. – № 2 (18). S. 40-45.
11. Petrov V.O. Notatsiya Dzhona Keidzha: urovni ispolnitel'skoi svobody // Aktual'nye problemy muzykal'no-ispolnitel'skogo iskusstva: Istoriya i sovremennost'. Вып. 6: Materialy Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii, Kazan', 3 aprelya 2013 goda. Kazan': Kazanskaya gosudarstvennaya konservatoriya, 2014. S. 100-106.
12. Petrov V.O. O spetsifike zhanra instrumental'nogo teatra // Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya. – 2013. – № 1 (27). S. 40-45.
13. Petrov V.O. Proizvedeniya Dzhona Keidzha dlya podgotovlennogo fortepiano // Muzykal'noe iskusstvo: istoriya i sovremennost': Sbornik nauchnykh statei k 40-letiyu Astrakhanskoi gosudarstvennoi konservatorii. Astrakhan': Izdatel'stvo OGOU DPO «AIPKP», 2009. S. 59-68.

14. Farkhadov R. Dzhon Keidzh – «paradoksov drug» // Kultura.az: portal kul'tury i iskusstva / [http://www.kultura.az/articles.php?item\\_id=200805050613058&sec\\_id=16](http://www.kultura.az/articles.php?item_id=200805050613058&sec_id=16)
15. Chernova E. Fonosfera Dzhona Keidzha // Problemy kul'tury i iskusstva v mirovozzrenii sovremennoi molodezhi: preemstvennost' i novatorstvo: Sbornik nauchnykh statei po materialam IV Vserossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii studentov i aspirantov. Saratov, 2006. S. 79-82.
16. Eko U. Otkrytoe proizvedenie: forma i neopredelennost' v sovremennoi poetike. SPb.: Simpozium, 2006. 350 s.
17. Pereverzeva M.V.. Stokhasticheskaya muzyka: filosofskii aspekt. // Filosofiya i kul'tura. – 2014. – № 7. – С. 954-963. DOI: 10.7256/1999-2793.2014.7.9931
18. Miklina N.N.. Metapoetika muzykal'nogo iskusstva: k postanovke problemy. // Filosofiya i kul'tura. – 2014. – № 7. – С. 1047-1060. DOI: 10.7256/1999-2793.2014.7.1236