

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ И ОТЕЧЕСТВЕННОЕ МУЗЫКОЗНАНИЕ: ИСТОРИЯ ИЗУЧЕНИЯ, ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ¹

Звягина Анастасия Сергеевна,

студентка

Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки,

Россия, 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31

ORCID: 0000-0001-6293-224X

nastena.zvyagina.95@gmail.com

Аннотация

В статье анализируются основные версии возникновения и эволюции музыкального минимализма, предложенные как отечественным, так и зарубежным искусствоведением. В отечественной литературе 1980–1990-х годов сложилось мнение, что происхождение музыкального минимализма стало реакцией на предшествующий ему европейский авангард. Однако сегодня данное утверждение выглядит несколько умозрительным и не вполне достоверным, что обусловлено объективными историческими причинами. Существовавший в советское время недостаток информации о всём многообразии западного искусства заставлял восполнять информационные лакуны теоретическими конструкциями и предположениями, одно из которых превратилось в искреннюю убежденность многих исследователей в том, что каждое новое авангардное явление возникало как реакция на предыдущее. При недостатке фактов такой взгляд мог считаться вполне оправданным, но он не позволял распознать подлинную природу минимализма. Современный уровень информационной доступности позволяет преодолеть сложившийся стереотип относительно генезиса и эволюции минимализма. В статье показано, что в его становлении очень велика роль интернационального творческого объединения «Флюксус», в рядах которого свободно обменивались идеями как представители европейского авангарда, так и американские экспериментаторы. В музыкальном минимализме слились очень разные и подчас недооцененные истоки, среди которых наследие музыкального и немusыкального авангарда, абстракционистский и визуальный Minimal Art, экспериментальный аудиотехницизм и акционизм, обра-

¹ Выражаю искреннюю благодарность своему научному руководителю доктору искусствоведения, профессору Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки Константину Михайловичу Курлене за ценные советы при планировании исследования и рекомендации по оформлению статьи.

шение к неевропейской музыке. Этот сплав идей и художественных техник в итоге сформировал новый синтетический феномен – особый минималистичный стиль ряда американских композиторов: Т. Райли, С. Райха, Ф. Гласса, Дж. Адамса, а также европейских, среди которых самой заметной фигурой стал М. Найман. Именно Найман предложил распространить термин «минимализм» на музыкальное искусство, начиная с творческих поисков Дж. Кейджа и его последователей. В последние же десятилетия среди отечественных музыковедов по отношению к минимализму всё чаще добавляется приставка *пост-*, возвещающая переход к эре постминимализма. Однако в авангардных течениях подобный переход никогда не был синхронным и происходил постепенно, когда предмет художественной рефлексии последовательно отвергал и вытеснял собой прежний модернистский концептуализм, актуализируя непосредственное восприятие и эмоциональную реактивность. Однако в музыкальном минимализме, включая его российскую ветвь, упомянутый процесс еще не пришел к завершающей стадии.

Ключевые слова: музыкальный минимализм, Флюксус, Minimal Art, деконцептуализация, музыкальный авангард, Кейдж, Найман.

Библиографическое описание для цитирования:

Звягина А.С. Музыкальный минимализм и отечественное музыкознание: история изучения, генезис и эволюция // Идеи и идеалы. – 2023. – Т. 15, № 2, ч. 2. – С. 438–458. – DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.2.2-438-458.

Генезис

В 80–90-е годы XX столетия в отечественном музыкознании сформировалось мнение, что музыкальный минимализм – достаточно молодое направление в искусстве – чуть ли не сразу заявил о себе как о концептуально завершенной области творческой деятельности. Несколько известных авторов, анализ суждений которых нам еще предстоит совершить, представляли его как преимущественно американскую творческую инициативу, а порой еще и противопоставляли его искусству Старого Света – и технологически, и символически, и почти мифологически – как некий возвышающийся художественный монолит, у подножья которого бессильно доживает свои дни рутинка нынешнего европейского авангарда.

Но не следует увлекаться метафорами. Всё имеет свою историю и истоки, которые порой не в полной мере учитываются исследователями. Между тем ростки каждого сколько-нибудь заметного художественного явления уходят глубоко в историю, многократно «переоткрываются», перетолковываются и, конечно, требуют вдумчивого и несуетного изучения. Минимализм в этом плане – вовсе не исключение.

Начнем с наиболее распространенной точки зрения, гласящей, что инициатором и главным идеологом, по сути основателем минимализма,

стал Дж. Кейдж². Эту позицию интенсивно развивает П. Поспелов в своей работе «Минимализм и репетитивная техника». Он пишет: «Музыкальный минимализм стал одним из проявлений широкой общехудожественной концепции, возникшей в культуре США на рубеже 50-х–60-х годов и именуемой в изобразительном искусстве как Minimal Art. Его появление произошло в рамках самого радикального авангардного направления – “экспериментальной музыки”, во главе которого стоял Джон Кейдж и его школа и которое противопоставило себя всей европейской музыкальной традиции, включая ее концентрацию – “классический авангард” 50-х годов. *Считается, что возникновение минимализма было реакцией на структурную усложненность авангардной музыки – в первую очередь на функциональную избыточность сериализма, ее оторванность от слухового восприятия* (курсив мой. – А. З.). <...> Сущностные черты минимализма – наделение значением первичных элементов (тишины, отдельного звука, простейших акустических сочетаний) и отрицание функциональных связей в организации музыкального целого. *Отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления* (курсив мой. – А. З.), к созданию произведений, свободных от гуманистических абстракций, в которых не было бы ничего, кроме самих первоэлементов музыки звуков» [4, с. 74]. К сожалению, П. Поспелов не дает пояснений своим важнейшим посылкам: не уточняет, кем именно и почему «считается, что возникновение минимализма было реакцией...», не раскрывает, каким образом должно было произойти «очищение музыкального мышления» и от чего надо было очиститься. Всё это указывает скорее на декларативность, чем на историческую достоверность подобных утверждений.

Тем не менее указание на художественные эксперименты в рамках Minimal Art позволяет начать поиски соответствующей фактологии и первичных концептуальных установок. В качестве первого шага следует отметить, насколько различны характеристики явления Minimal Art в

² Справедливость требует упомянуть, что Кейдж никогда не называл себя основателем этого музыкального направления. Более того, указывал, что некоторые принципы, нашедшие воплощение в его творчестве и тем или иным образом проинтерпретированные в рамках минимализма, имеют гораздо более раннее происхождение, указывающее на идеи, впервые предложенные Э. Сати. «При жизни Сати оказал большое влияние на Дебюсси, Равеля и молодых композиторов “Шестерки”. После его смерти он предсказуемо подвергся критике со стороны тех, кого он оттолкнул своим взрывным и, казалось бы, иррациональным поведением, а *последующее восстановление его культового статуса в 1960-х годах было подтверждено Джоном Кейджем* (курсив мой. – А. З.), который организовывал концерты его произведений и объявил его “незаменимым” для развития современной музыки. Многие более поздние композиторы, особенно в Великобритании и Соединенных Штатах, опирались на идеи Сати в своем творчестве, и эта живая традиция также стимулировалась такими художниками-сюрреалистами, как Магритт, Ман Рэй и Миро» [16]. Но об этом речь впереди.

англоязычных и русскоязычных источниках. Например, один из авторитетных сайтов Artland Magazine предлагает следующее определение: «Что такое минимализм и минималистское искусство? Художественное движение “Минимализм” – одно из самых влиятельных в 1960-х годах, появившееся в Нью-Йорке среди ряда молодых художников, которые отходили от абстрактного экспрессионизма и вместо этого предпочитали гладкость линий и геометрическую эстетику, которая проявится в минималистском искусстве. *Более ранние европейские абстрактные движения оказали большое влияние на американских создателей минималистского искусства. В этот период в Нью-Йорке выставлялись работы голландских художников Де Стейла, русских конструктивистов и членов немецкого Баухауса* (курсив мой. – А. З.). Каждая из этих групп стала пионером радикальной абстракции и вдохновила таких художников, как Дональд Джадд, Дэн Флавин и Роберт Моррис, на исследование новых направлений в своем искусстве. Эти художники хотели создать искусство, которое относилось бы только к себе, позволяя зрителю получить немедленный, чисто визуальный отклик. Личные, жестовые элементы были убраны с целью выявить объективные, визуальные элементы искусства» [17].

По мнению авторов цитированной статьи, культовыми фигурами Minimal Art считаются Дональд Джадд, Ларри Белл, Эллсворт Келли, Фрэнк Стелла, Сол Льюитт, Дэн Флавин и Агнес Мартин. Обратим внимание, что, характеризуя это течение в искусстве, авторы акцентируют его связь с европейской традицией – в данном случае эта связь прослеживается с «более ранними европейскими абстрактными движениями».

Отечественные источники, напротив, подчеркивают оппозиционность Minimal Art европейскому авангарду. Так, сайт «Академик» сообщает, что «**Минимал арт** (англ. *Minimal art*), также **Минимализм** (англ. *Minimalism*), **Искусство ABC** (англ. *ABC art*) – художественное течение, возникшее в Нью Йорке в 1960-х годах. *В теории искусства обычно рассматривается как реакция на художественные формы абстрактного экспрессионизма, а также на связанные с ним дискурс, институции и идеологии* (курсив мой. – А. З.) Искусство минимал-арта обычно включало в себя геометрические формы, очищенные от всякого символизма и метафоричности, повторяемость, нейтральные поверхности, промышленные материалы и способ изготовления» [11].

Анна Сидельникова в статье «Минимализм – искусство сокращать», размещенной на сайте «Архив», не менее определенно настаивает на его «реактивности», хотя уже причисляет минимализм к «пионерам постмодернизма». Такая оценка, как и предыдущая, тоже ставит под сомнение ценность индивидуального творческого акционизма в рамках данного направления: «*Минимализм, как и большинство стилей-пионеров постмодерниз-*

ма, возник как реакция на модернизм (курсив мой. – А. З.). Главным его оппонентом и главной силой, против которой была объявлена война, стал абстрактный экспрессионизм. Первых постмодернистов не устраивало в этом движении всё: предельные эмоции, узнаваемый авторский стиль каждого художника, художественная харизма и драматизм, культ цвета и техники как квинтэссенции смыслов и глубоких переживаний. Слишком много спонтанности в процессе создания, слишком много личности художника в законченном произведении, слишком много ключей к пониманию требуется зрителю. Вместо этого минималисты предъявляют зрителю объективную красоту предмета, исключают себя из выставочного контекста. Зритель может не знать и не пытаться запомнить имя художника – это не важно» [15].

Наконец, статья «Минимализм в живописи: суть стиля, особенности, история, художники-минималисты» содержит следующее определение: «Минимализм (minimalism), или минимал-арт, – это широкое направление в искусстве, оформившееся в 1960-х годах. Художники-минималисты отказались от композиционной и колористической сложности, наложения образов, детализации и субъективизма. Для минимализма характерно максимальное (звучит как каламбур! – А. З.) стремление к простоте... Творцы-минималисты стремились передать суть изображаемых объектов, отсекая всё, что, на их взгляд, отвлекало внимание от главного. Концептуальными чертами стиля стали: простые геометрические формы (доминировали прямые линии, кубические конструкции); простая палитра (художники стремились использовать чистые цвета); стремление к монохромности; композиционная лаконичность; желание стереть границы между живописью и скульптурой (в её самых лапидарных проявлениях); геометрическая строгость и стройность (условие необязательное, но типичное); тяга к абстракции» [12].

Из процитированного материала можно заключить, что, во-первых, отечественные исследователи, включая П. Поспелова, склонны считать минимализм некой коллективной реакцией на что-то ему предшествовавшее и одновременно противостоящее. И, во-вторых, в этих оценках, главным образом по причине недостаточно полной информационной картины в отечественном искусствознании 80–90-х годов XX века, прослеживается не слишком глубокое знание истоков минимализма и предшествовавших ему художественных практик. На Западе, где доступ к соответствующей информации был несравненно полнее и свободнее, реактивность Минимал-арта отнюдь не воспринималась как нечто радикально противостоящее всему предыдущему художественному опыту и потому не была даже предметом специального осуждения.

Настало время перейти к исследованию противоречий, скрытых в цитированных и им подобных суждениях о реактивности минимализма. Во-первых, если, как утверждает Поспелов и близкие ему по взглядам авторы, *«минимализм был реакцией ...»*, то непонятно, насколько он самостоятелен как явление, ведь реакция есть ответ на что-то ранее имевшее место и влияние в культуре. Значит, нужно всего лишь обнаружить тот самый повод, инициировавший реакцию. Он и будет ее истоком. Но тогда логика требует признать, что таковым являлся именно европейский авангард. И, продолжая эту мысль, реакция отличается от подлинной творческой акции именно изначальной зависимостью от инициировавшего ее посыла. Значит ли это, что минимализм в своих истоках несамостоятелен, реактивен, вторичен? Даже если принять условие, что реакция на прежний авангардный художественный опыт начинается с его полного отрицания и возведения «на новом месте» небывалого культурного здания, то некая негативистская зависимость должна в любом случае проявлять себя каким-либо образом.

Неочевидно, что минимализм действительно демонстрирует эту зависимость в явном виде, что его «неавангардный» (или, если угодно, «антиавангардный») авангардизм настолько иного качества, чтобы оказаться самодостаточным импульсом для самоутверждения в мировой культуре через радикальное противопоставление авангарду 50-х годов. Скорее, эти полемически заостренные противопоставления имеют локальный, преимущественно технологический характер, ведь неслучайно суть минимализма, как отмечает Поспелов, иногда понимается опять-таки как нечто несамодостаточное – всего лишь как синоним понятия «репетитивная техника», отличающего его от иных художественных явлений в музыкальном искусстве. Однако заметим, что в те же самые годы гораздо более радикальные эксперименты с репетитивностью проводили не столько минималисты, сколько Я. Ксенакис, хотя он связывал их с совершенно иной технологией и эстетической концепцией. Достаточно обратиться к его экспериментальным пьесам «Analogique A» и «Analogique B», которые он анализирует на страницах своего капитального труда «Формализованная музыка».

Далее, если *«отвергая дискурсивно-логические принципы европейской культуры, минимализм стремился не к деконструкции, но к очищению музыкального мышления...»*, то какие «принципы культуры» минимализм предлагал взамен? И как *«освобождение от гуманистических абстракций»* могло сформировать новое понимание действительности, и насколько оно вообще может считаться новым? Ссылки на медитативные неопределенности «учения дзен», многократно и зачастую однобоко переосмысленного как западным, так и оте-

чественным философским опытом³, создают, кстати, действительно новые поводы для формирования абстракций, которыми изобилует, к примеру, «Лекция о Ничто» Кейджа. Но, увы, даже Кейдж не может разъяснить ситуацию ни с деконструкцией, ни с освобождением от прежних, т. е. «гуманистических» абстракций. Ведь вместо них единственной целью его художественной рефлексии становится наиболее грандиозная философская абстракция – «Ничто» ...

Вместе с тем важно отметить и продуктивный посыл Поспелова о сути минимализма, согласно которому «репетитивная техника – один из способов воплощения этой концепции в музыке, но она может существовать также независимо от нее, имея другое эстетическое основание» [4, с. 74]. Минимализм, если он действительно проистекает из художественно-эстетических и мировоззренческих посылок, т. е. мира идей, а не показательной демонстрации очередной композиционной технологии, вполне может реализовать художественные замыслы совершенно различными, не только репетитивными средствами. Но вместе с тем, памятуя об опытах Ксенакиса, концептуальной основой репетитивности вряд ли могло быть так называемое «минимальное мышление».

Наоборот, посыл Ксенакиса был отнюдь не минимальным – и абсолютно дискурсивным (не медитативным и не дзен-буддистским), и глобальным, охватывающим масштабы всего мироздания. Его «минимальность» повторяющихся структур отражала музыкальное воплощение грандиозных стохастических процессов, *позволяющих создать из хаоса бесконечно наращаиваемых повторений начального звукового явления (например, звука падающей капли) некий глобальный порядок*, знаменующий моменты качественного перехода совокупной звучащей системы, сгенерированной повторами, к очередному новому состоянию, отличимому человеческим слухом (от звуков

³ «Причины воздействия дзен-буддизма на творчество композиторов минималистов, – как предполагает И. Двужильная, – следует искать, вероятно, в противопоставлении европейским рационалистическим ценностям, в проведении последовательного нонконформизма...» [1, с. 29]. Далее следует довольно неожиданный вывод: «...учение дзен оказало значительное влияние на формирование эстетики минимализма, проявившейся в сосредоточенном вслушивании в музыку, в постижении ее вращающегося микрокосмоса, в приглашении к встрече с Абсолютным Бытием, Абсолютной Любовью, Абсолютным Милосердием или Абсолютной Пустотой» [1, с. 31]. Вряд ли можно согласиться, что концепция дзен-буддизма столь неопределенным образом трансформирует и качественно преобразует рационалистическую картину мира, в которой тоже немало рассуждений о бесконечности, времени, милосердии. По нашему мнению, категории, описывающие мироздание, нравственные ценности, эстетические установки дзен и рационализма, все-таки соотносимы в довольно значительной степени. Другое дело – иная логика, связывающая этот категориальный аппарат в целостную картину мира. Но именно эта наиболее значимая и одновременно наименее познанная область связей и отношений этих мировоззренческих систем остается неизученной. По этой причине отсылки к влиянию дзен по-прежнему остаются большей частью декларативными и не слишком глубокими.

отдельных падающих капель – к шуму дождя, далее – к журчанию ручья, грохоту водопада, реву океанского шторма). И в этом композитор слышал то, что именуется как «*musica mundana*» – действительно нечто сверхчеловеческое, т. е. независимое от человека и его гуманистических абстракций. Ну чем не первый композитор-минималист, если полностью оставаться в рамках аргументации П. Поспелова?

Но вернемся к особенностям формирования представлений о минимализме в отечественном музыкознании. Мы полагаем, что они по-прежнему обусловлены пониманием любого масштабного художественного направления в искусстве в традициях модернизма. А модернистский подход, в свою очередь, опирался на рационалистические парадигмы системности, выстраивающие глобальные модели реальности и присущие этим моделям ценности. *То есть речь шла о трансляции некоего метанарратива, сформированного соответствующим направлением в искусстве.* Именно так и был проинтерпретирован минимализм известными отечественными исследователями 80–90-х: как преимущественно американская творческая инициатива, несущая в себе новый культурный концепт, рядоположенный и альтернативный прежним авангардным метанарративам Старого Света. Наиболее отчетливо эта точка зрения как раз и сформулирована П. Поспеловым.

Не будем забывать, что информационное поле в советском музыкознании упомянутого периода было и весьма неполным, и фрагментарным, что не позволяло собрать воедино хотя бы большую часть перспективных явлений до- и послевоенного авангарда, чтобы «увидеть» общую картину. Заполнить информационные лакуны пытались, достроив целое с помощью абстрактных умозаключений, казавшихся обоснованными в условиях информационного дефицита. Типичный смысловой алгоритм, как будто восстанавливающий целостность исторической картины, был хорошо известен в советском искусствознании и многократно переносился в разнообразные исторические контексты. Особенно когда возникала необходимость построения очередной периодизации современного искусства. Суть этого алгоритма заключается в убежденности, что каждое новое художественное течение возникает в культуре как реакция на течение, ранее господствовавшее.

Однако в контексте современной интеллектуальной повестки смысловая суть этого алгоритма испытывает глубокие деформации, ведь мировая культурная ситуация со времен 80–90-х годов прошлого столетия радикально обновила, а в некоторых случаях и редуцировала многие мыслительные процессы современного человека. Именно в рамках такого не критического и поверхностного усвоения эволюционных алгоритмов культуры появилась расхожая формулировка, которую можно

найти и в серьезной научной литературе и на популярных интернет-ресурсах. Например, С.В. Лаврова утверждает: «“Новая простота” и репетитивность – это своего рода реакция на предшествующее тотальное различие сериальных опусов (курсив мой. – А. З.)» [3, с. 54]. А вот яркий образчик, взятый в «Русской галерее»: «Принцип авангарда можно обнаружить в появлении практически каждого нового течения: так, импрессионизм стал реакцией (курсив мой. – А. З.) на эмоциональный отклик в душе художника, нуждающегося в смене фокуса с фотографического восприятия мира на свой собственный» [7]. И там же, буквально несколькими строками ниже: «Авангард стал идеей, способной радикально перевернуть мировосприятие и подарить миру в том числе и новую надежду» [7].

Но если авангард действительно представлял бы собой сумму эмоциональных реакций его творцов, ничего бы он радикально не перевернул и никаких надежд миру бы не оставил. С утверждением, что очередное направление в искусстве есть реакция на предыдущее, произошла глубокая метаморфоза. Если в прошлом реакция художника «запускала» алгоритмы понятийного мышления, выстраивающего новую художественную концепцию, порождающую присущий ей метанарратив, то сегодня реакция в искусстве подчас понимается исключительно как единичный эмоциональный ответ на некий раздражитель. И чем более этот ответ эмоционален, тем он слабее осознан, тем больше в нем рефлексорного и бессознательного и, соответственно, меньше осмысленного и концептуального. Магистр истории искусств, преподаватель МГУ Инна Мурашева утверждает в своей статье, что с пониманием *contemporary art* как реакции всё просто: «Потому что его восприятие зависит не от набора знаний, а от эмоциональной открытости» [13]. Что для его понимания нужно и самому *опираться не на художественный опыт поколений, а на непосредственную реакцию*. Всё же остальное следует отбросить как мешающий пониманию предрассудок: «Чтобы полюбить современное искусство и начать разбираться в нем, от этого стереотипа стоит избавиться, *ведь мы можем воспринимать его не только умом, но и на эмоциональном уровне* (курсив мой. – А. З.). Причем эмоции обязательно должны быть положительными, главное, чтобы они возникали, – и это шаг к пониманию» [13].

Нет смысла вступать с этим утверждением в полемику – достаточно указать, что любое другое искусство – как древнее, так и современное – может восприниматься не только умом, но и на эмоциональном уровне. Так что это «простое» суждение сколь инфантильно, столь и непрофессионально. Это, скорее, шаг не к пониманию, а в противоположную сторону – к непониманию, точнее, к отмене понимания и абсолютизации не отрефлексированного разумом сиюминутного впечатления-переживания. И как раз в этом эмоционально окрашенном векторе «непосредственных

интерпретаций и рефлекторных реакций» рождались смыслы, далекие от истины, будто первичные проявления минимализма как особой композиционной технологии и эстетики возникли в русле всеобщего радикального отказа от установок европейского музыкального авангарда, принявшего форму какой-то массовой эмоциональной реакции художников⁴. Стоит ли специально упоминать, что при недостатке фактов, что имело место в 80–90-е годы в отечественном музыкознании, такая точка зрения и в самом деле могла выглядеть достаточно убедительной? Однако с появлением новой информации выясняется, что минимализм – это вовсе не эмоциональная реакция, противостоящая авангарду, «обставленному» концептуальными конструкциями, а течение, долгие десятилетия не выходящее из тени, но развивавшееся параллельно и даже согласованно с ведущими авангардными направлениями.

Таким образом, советское музыкознание в тот период по объективным причинам не смогло распознать подлинный генезис минимализма. Поэтому начнем всё сначала и обратимся к фактам. История раннего авангарда неопровержимо свидетельствует, что зарождение минимализма как творческого мировоззрения не выделялось из общего потока авангардных поисков. Более того, у этих поисков был общий источник: первичные идеи были выражены Эриком Сати еще в конце XIX века, когда были созданы и опубликованы его «Гимнопедии». Именно в его меблировочной музыке, которая подразумевала непрерывно звучащую, ненавязчивую мелодию, не нуждающуюся в специальном вслушивании, можно обнаружить первичный импульс минималистской эстетики, а также истоки присущих минимализму художественных технологий.

В этой связи возникают обоснованные сомнения, во-первых, в том, стоит ли считать музыкальный минимализм явлением преимущественно американским. И, во-вторых, создается впечатление, что именно в 90-е годы прошлого века отечественным музыкознанием этот пласт художественного примитива был понят и проинтерпретирован изолированно от более позднего и действительно преимущественно американского явления *Minimal art*, которое прошло в СССР почти незамеченным и потому осталось практически неизученным.

⁴ Бертранию Расселу приписывают одно очень любопытное суждение: *степень эмоциональной реакции обратно пропорциональна знанию фактов – чем меньше вы знаете, тем более бурно реагируете*. В нашем случае очевидный акцент на эмоциональном реагировании, приписываемом отечественными исследователями творцам минимализма и проинтерпретированном ими же как некий обезличенный эмоциональный протест, ставший фундаментом нового художественного течения, похоже, и в самом деле отражает не истинное положение вещей, а недостаток информации о подлинной исторической фактологии у самих же сторонников этой позиции.

Иногда это вело к настоящим парадоксам: одновременно с выходом ранее упомянутой работы П. Поспелова, в которой утверждается, что минимализм есть реакция на авангард, в Государственном институте искусствознания МК РФ (Москва) выходит сборник «Примитив в искусстве: Грани проблемы» [2], в котором в статье М. Дмитриевой дается всесторонний анализ художественного примитива как одной из предпосылок формирования авангардных концептов. И создается впечатление, что отечественные исследователи трактовали художественный примитив все-таки преимущественно в рамках модернистской художественной парадигмы, пытаясь выделить в нем истоки новых модернистских концепций, т. е. тех самых метанарративов. И поэтому интерпретировали примитивизм как исходную эстетическую посылку для формирования концептуальных неостилей, таких как неоварваризм Бартока и Стравинского, неопримитивизм (скифство) Прокофьева ... или супрематизм Малевича. «Примитив, – пишет М. Дмитриева, – оказывался для многих поколений художников *natura naturata*⁵, обладающей хаотической, стихийной мощью, грубостью и дикостью, никак не преобразенной разумной, организующей, целенаправленной силой творца. Перводанная дикость, восхитительная наивность, не замутненная рефлексией, <...> – то, что так тонко почувствовал Флоренский и Зоценко, Булгаков и художники-дадаисты. <...> Примитив – это та купель юности, навязчивое видение художников Северного Возрождения, окунувшись в которую умудренные жизнью люди вновь обретают утраченную юность и чистоту» [2].

Однако в рамках концептуальных посылок авангарда исследователям не удалось тогда выявить особую грань примитивизма, которая заявит о себе позднее в течениях Pop-art, Minimal art и, наконец, в музыкальном минимализме. Речь идет о том, что подобный примитивизм, включавший в себя самый разнородный материал – от народного лубка до треш-акционизма, мог быть проинтерпретирован не только как концептуальная основа для очередного метанарратива, но и как предпосылка **тотальной деконцептуализации художественной деятельности как таковой**. Именно этот аспект и был востребован в 50–70-е годы в американском разнообразии Contemporary art, и он же оказался упущенным отечественным искусствознанием в 90-е годы, что и привело к иллюзии, будто минимализм явился буквально из ниоткуда как некая новая художественная вера.

Эволюция: американский расцвет

В эволюции минимализма громадную роль сыграло международное творческое объединение «Флюксус», деятельность которого породила множество экспериментов и со звуком, и с так называемой «открытостью»

⁵ Natura naturata (лат. – «природа произведенная») – средневековый философский термин, которым обозначался наш мир.

художественной формы, и со случайностью. В его рядах на равных общались как представители европейского авангарда, так и американские экспериментаторы. Сторонники этого течения сознательно отказывались от любых ограничений в творчестве, а их философия имеет много общего с дадаизмом, т. е. снова корни уходят в ранний европейский авангард.

Кейдж безусловно оказал сильное влияние на формирование творческих установок «Флюксуса», хотя считал своей заслугой лишь создание некой творческой атмосферы, в которой стимулировалось рождение новых идей, позволяющих композиторам лучше понять и свободнее выразить себя. В «Лекции о Ничто» Кейдж повествует, как он пытался сначала отделить звук от концептуальных и прочих соображений, полагая, что сможет выработать новые художественные принципы на основе единственного утверждения, которое мы бы охарактеризовали как минимальное по своему смысловому потенциалу. Вот небольшой фрагмент из «Лекции о Ничто» Джона Кейджа: «...когда слух и разум разделены (курсив мой. – А. З.), то это обедняет сами звуки, – и начинать всё надо с чистого листа. ...Я прибегал к шумам, в то время совсем еще не интеллектуальным; и слух воспринимал их непосредственно, не абстрагируясь от их реального звучания (курсив мой. – А. З.). Я понял, что шумы мне нравятся гораздо больше, чем интервалы» [8]. Поставив новые эстетические проблемы, Кейдж обозначил и новые горизонты музыки, но, к счастью, не ограничил их технологическими рамками. Поэтому каждый композитор, причислявший себя сам (или причисленный другими) к минимализму, искал, развивал и совершенствовал свой музыкальный стиль самостоятельно.

Мнение, на котором настаивает Поспелов, о том, что принципы минимализма сформировались окончательно именно в США и чуть ли не под руководством Кейджа, исходит, как мы полагаем, из некоторой абсолютизации его роли в истории этого направления и сегодня смотрится малообоснованным преувеличением. Или, напротив, преуменьшением его заслуг. По нашему мнению, Кейджу удалось нечто совершенно иное и гораздо более значительное: он сумел обрисовать новые перспективы; манящие, но до конца не раскрытые цели, движение к которым стимулировало творческую деятельность целого поколения американских, а позднее и европейских, и российских авторов. Правда, это целеполагание оказалось не очень долговременным, но все-таки оно было, и его магия вела за собой, оборачиваясь многочисленными и, несомненно, значительными художественными результатами. И даже то обстоятельство, что временная дистанция, на которой упомянутые художественные устремления еще не требовали скептических саморефлексий «остывшего» творческого разума, оказалась не столь протяженной, также оказалось зафиксировано именно Поспеловым: «... из Америки – а это случилось

почти мгновенно – новые течения проникли в Европу. Да и в самой Америке типовые черты минимализма стали расплываться под воздействием разного рода ревизий. Это и понятно – как любая авангардная концепция (курсив мой. – А. З.), минимализм вначале строил свою специфику, помогая себе отрицанием. В поставангардный период произошла закономерная компенсация отвергнутого» [4, с. 78].

Но ведь ранее Пospelов утверждал, что минимализм сам был воплощенным отрицанием, реакцией на европейский авангард. Тогда как и насколько он мог быть «авангардной концепцией», да еще и «любой», т. е. одной из многих? Насколько он тяготеет к понятию «поставангард», раз уж он возник позднее исторически оформившихся авангардных течений? И что тогда минимализм ревизовал? Столь не приглянувшийся ему «устаревший» авангард, или сам себя, или и то и другое? Что было отвергнуто, но позднее компенсировано, восстановлено в правах? Как видим, вопросов без ответов становится всё больше. Может сложиться впечатление, что мы придираемся к формулировкам. Но это иногда стоит делать, ведь формулировки должны раскрывать суть вещей...

Но вернемся к идеологам и функционерам «Флюксуса». Йозеф Бойс, один из основоположников этого объединения, предложил Джорджу Мачьюнасу написать программный манифест с изложением основных идей, которые, как тогда казалось, отличались крайним радикализмом. Манифест впервые был озвучен на фестивале «Флуксорум» в Дюссельдорфе в 1963 году, но провозглашенные в нем идеи привели к расколу. Часть членов «Флюксуса» во главе с Карлхайнцем Штокхаузеном отказались принимать участие в радикальных акциях, направленных против музеев и театров, за что они были немедленно исключены из объединения.

К слову, впоследствии самым радикальным сторонником «флюксианского» радикализма оказался именно Карлхайнц Штокхаузен: тогда, в 60-е годы, его явно недооценили коллеги с гораздо более приземленным мышлением. В начале нового тысячелетия Штокхаузену удалось всего одной фразой возвести арт-радикализм в абсолютную степень. Неудивительно, что после ее публичного произнесения его не просто исключили отовсюду – его «отменили», если воспользоваться модной сегодня терминологией так называемой «культуры отмены». Напомним, что после терактов 11 сентября 2001 года в Нью-Йорке композитор всего лишь через пять дней после трагедии, 16 сентября 2001 года, дал пресс-конференцию в Гамбурге перед своим концертом, на которой шокировал присутствующих, назвав случившееся «величайшим произведением искусства». Развивая мысль, он продолжил: «Перед нами умы, достигшие в своих действиях того, о чем мы не можем даже помыслить в музыке, – они репетировали, как сумасшедшие, десять лет, фанатично готовясь к предстоящему высту-

плению, и умерли на его пике – только представьте себе, что там творилось. Эти люди были максимально сконцентрированы на своем спектакле, и вот 5000 человек разом, в долю секунды, отправились на тот свет. Мне такое не по силам. В сравнении с ними мы, композиторы, никто» [10].

Таким образом, в музыкальном минимализме слились очень разные истоки, среди которых особым влиянием пользовалось наследие музыкального и немusикального авангарда (Сати, дадаизм, Веберн), абстракционистский и преимущественно визуальный Minimal art, экспериментальный аудиотехницизм и акционизм, обращение к неевропейским культурам. Именно эти истоки в конечном итоге оказали решающее влияние на творчество ведущих представителей музыкального минимализма: американских – Райли, Райха, Гласса, Адамса и европейских, среди которых самой заметной фигурой остается Найман.

Эволюция: приближение эры пост...

В контексте представленной ретроспекции музыкального минимализма фигура М. Наймана с полным основанием претендует на особый статус. Его суждения отмечены независимостью и свободны от очевидных идейных пристрастий. Он сформулировал весьма емкие консолидирующие обобщения. В своих исследованиях и в личном композиторском творчестве Найман выступает как объединитель, собиратель многочисленных и разноплановых экспериментальных устремлений многих композиторов. Он сумел интегрировать подчас довольно разрозненные индивидуальные поиски своих коллег в устойчивую и вместе с тем открытую теоретическую концепцию; его книги, музыковедческие статьи и интерес к кино и киномузыке как раз и образуют тот самый «мост», который формирует представление о музыкальном минимализме как особом стилевом явлении второй половины XX – начала XXI века. Вот почему, несмотря на более раннее хождение термина «минимализм» по отношению к визуальным искусствам, его применение к сфере музыкальной композиции по праву превращает Наймана в того, кто дал новым экспериментам со звуком и музыкальной композицией подлинное имя.

Именно Найман предложил распространить понятие «минимализм» на музыкальное искусство. В 1968 году он вводит термин «минимализм»⁶, объединив в особое течение в американском искусстве творческие поиски Джона Кейджа и его последователей. «Репутация Наймана как кри-

⁶ В 1968 году, работая музыкальным критиком в *The Spectator*, он ввел термин «минимальная музыка», а в следующее десятилетие он отразил определенную школу мысли в современной музыке и повлиял на нее. Большинство его важных обзоров, статей и интервью для *The Spectator*, *New Statesman*, *The Listener* и *Studio International* были опубликованы в *Michael Nyman: Collected Writings* (Ashgate, 2013).

тика и композитора, опубликовавшего ряд важных статей по широкому кругу тем от ранней до экспериментальной музыки, тем не менее была создана в значительной степени благодаря его связям и ассоциациям с движением минимализма. Хотя термин “минимализм” с середины 1960-х годов пользовался определенной популярностью в качестве действительного искусствоведческого термина, Найман был первым, кто применил его непосредственно к музыке. Но не столько новизна изобретения Найманом термина делает эти тексты важными, сколько то, что он должен был сказать о самом движении. В то время как музыка Ла Монте Янга и Терри Райли стала известна к концу 1960-х гг. в Великобритании, Найман сыграл активную роль в ее представлении более широкой аудитории. Его интервью со Стивом Райхом, опубликованное в 1971 г., было одним из первых, проливших свет на ранние работы композитора, и убедительно объяснило минималистскую эстетику. В своих текстах и интервью Найман как раз и сформулировал правомерность использования термина “минимализм” по отношению к музыкальному искусству – как чужому, так и собственному. <...> Часто цитируемая статья Наймана “Минимальная музыка”, опубликованная в октябре 1968 г., не относится непосредственно к тем композиторам, которые стали ассоциироваться с этим термином, но, безусловно, считается одной из первых статей, в которых минимализм представлен как действительное музыкально-историческое течение. Первое прямое упоминание композиторов-минималистов появилось год спустя, когда Найман отметил “микроскопические процессы нового американского минимализма” в музыке Райли и Райха, которую он описывает как “единую” идею, постепенно расцветающую, раскрывающую вибрирующую внутреннюю жизнь» [6, р. 41].

Повторим, что в дальнейшем увлечение Наймана такими интегрирующими аргументациями нашло отражение в его музыкально-теоретической монографии *Experimental Music Cage and Beyond*, в которой он обосновывает историческими фактами и стилевыми взаимодействиями, имевшими место среди поколения композиторов-экспериментаторов второй половины 1950-х – 1960-х годов, возникновение яркого и оригинального композиторского направления, которое развивалось параллельно с послевоенными модернистскими направлениями, представленными творчеством Булеза, Берно, Ксенакиса, Штокхаузена и других европейских авангардистов.

Вместе с тем, если обратиться к многочисленным интервью с Найманом, можно проследить, как формировалось у него осознание неразрывной личной связи с идеями минимализма. «На вопрос “что значит “минимализм” лично для Наймана”, композитор ответил следующее: “Данное явление существовало в музыке уже до того момента, как я стал композитором. Просто я дал этому явлению определение (курсив мой. – А. З.). Придумал

этот термин еще в те годы, когда был музыковедом. А когда стал писать музыку, этот стиль мне просто нравился больше остальных, и я с него начал свой композиторский путь. То, что я делаю сегодня, является логическим продолжением того, что я делал вначале. Иногда моя музыка очень “минималистична”, а иногда я утрачиваю контроль над своей музыкой и не имею ни малейшего представления о том, что получится в итоге» [9]. И это вовсе не признание в том, что Найман «не ведает, что творит» – *таким образом был сформулирован принцип независимости его творческого воображения от какой-либо избранной техники, отказ от покорного следования однажды выбранным технологическим канонам*. Именно эта свобода от технологической зависимости отличает творческую позицию Наймана и близких ему по духу коллег.

В последнее десятилетие отечественные музыковеды один за другим возвещают пришествие эры постминимализма. Однако тщетно разыскиваемый переход от минимализма к его новому «посткачеству» важен именно для академического музыкознания, но не для композиторов, причисляющих себя к минимализму. Например, Наймана эта тема совершенно не беспокоит – он ее попросту игнорирует.

С точки зрения академического музыкознания термин «постминимализм» со всей очевидностью указывает, что, во-первых, классический период минимализма уже закончен и, во-вторых, что его свершившееся историческое преобразование чрезвычайно существенно хотя бы для истории искусства. «Термин “постминимализм”, – пишет И. Двужильная, – начинает фигурировать в исследовательской литературе *только в конце 1980-х годов, часто в связи с творчеством Д. Адамса* (курсив мой. – А. З.)⁷ [1, с. 109].

А. Кром называет 1976 год рубежной символической датой перехода классического минимализма в стадию постминимализма. «Однако процесс перехода был настолько постепенным и индивидуальным в творчестве каждого из композиторов-минималистов, что данные границы становятся иллюзорными» [1, с. 110]. Раз так, то состоялся ли этот переход вообще? Остается только удивляться, как сами творцы, совершившие переход от минимализма к постминимализму, ничего не заметили, а представители российского академического музыкознания его вполне определенно «разглядели».

На самом деле процесс перехода авангардных течений в стадию *пост-...* никогда не был синхронным. Он оформляется постепенно, обретая свои контуры с каждым разом, когда очередная концепция, поддерживавшая соответствующий модернистский метанарратив, исчерпывает себя и уже не может казаться важнее предмета художественной рефлексии. То есть не может продолжать «распредмечивание» искусства. И тогда

⁷ Еще раз акцентируем, что «переход к постминимализму» фигурирует, главным образом, в исследовательской литературе, но не в среде самих творцов музыкального минимализма.

предмет последовательно отвергает и вытесняет собой прежний концептуализм, актуализируя непосредственное восприятие, эмоциональную реактивность, всё слабее отличающую художественную реальность от объективной действительности. Это прямо касается и минимализма, в котором упомянутый процесс еще не пришел к конечной стадии.

Промежуточность состояния минимализма красноречиво иллюстрирует высказывание автора термина «музыкальный минимализм» Майкла Наймана. Рассказывая о начале своего сотрудничества с Питером Гринуэем, он вспоминал: «Надо сказать, до того Гринуэй снимал фильмы, которым музыка была не особенно нужна. Так совпало, что *в тот момент началась и моя карьера композитора-минималиста – или постминималиста, как хотите, так и назовите...* (курсив мой. – А. З.)» [14].

Оценивая культурно-историческую ситуацию пришествия эпохи *пост-...* и ссылаясь на исследование Д. Харви, О. Хлебникова заключает, что «по сути, модерн становится постмодерном, когда метанарративы выходят из моды <...>, а истина обращается постправдой, когда бытие становится симулякром» [5, с. 203, 204]. Но эта стадия эволюции минимализма еще не завершена, хотя и характеризует его текущее состояние, отмеченное интенсивной эволюцией взглядов и художественных решений, которые, как мы думаем, приведут к новым интересным творческим результатам.

Литература

1. *Двушкальная II*. Американский музыкальный минимализм. – Минск: А.Н. Вараксин, 2010. – 284 с.
2. *Дмитриева М.* Примитив и примитивизм в западноевропейском искусстве // Примитив в искусстве: грани проблемы. – М.: Рос. ин-т искусствознания, 1992.
3. *Лаврова С.* «Различение и повторение»: проблемы музыкальной композиции второй половины XX века в зеркале философии Жюль Делеза // Метафизика музыки и музыка метафизики. – СПб., 2007. – С. 51–55.
4. *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 74–82.
5. *Хлебникова О.* Клиповое мышление и гештальт постправды в пространстве нарциссической культуры // Идеи и идеалы. – 2022. – Т. 14, № 3, ч. 1. – С. 195–214. – DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.3.1-195-214.
6. *Sión P.A.* Michael Nyman: Collected Writings. – Routledge, 2013. – 377 p.
7. Авангардизм 20 века: почему появилось новое течение искусства? // Русская галерея. – 2019, 19 сентября. – URL: <https://dzen.ru/media/galeryru/avangardizm-20-veka-pochemu-poiavilos-novoe-techenie-iskusstva-5d834d71aad43600aead5ebc> (дата обращения: 26.05.2023).

8. *Агаронян К.* Лекция о ничто. Автор: Джон Кейдж // Stravinsky.online. – 2018, 10 октября. – URL: https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektsiia_o_nichto (дата обращения: 26.05.2023).

9. *Бабалова М.* Композитор Майкл Найман: «Я один из главных гениев столетия» // Известия. – 2006, 27 ноября. – URL: <https://iz.ru/news/319354> (дата обращения: 26.05.2023).

10. *Дройткур Б.* Нью-Йорк накануне 11 сентября // Архроника. – 2011, 31 августа. – URL: <http://artchronika.ru/gorod/ню-йорк-накануне-11-сентября/> (дата обращения: 26.05.2023).

11. Минимал арт // Академик. Ру. – URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/659612> (дата обращения: 26.05.2023).

12. Минимализм в живописи: суть стиля, особенности, история, художники-минималисты. – URL: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/minimalizm-v-zhivopisi-ot-chyornogo-kvadrata-k-ikb> (дата обращения: 26.05.2023).

13. *Мурашева И.* Деформированная реальность художников XX века: как научиться понимать современное искусство // Нож. – 2019, 23 апреля. – URL: <https://knife.media/club/deformed-reality/> (дата обращения: 26.05.2023).

14. Найман Майкл // PeopleLife.RU. – URL: <https://www.peoplelife.ru/202704> (дата обращения: 26.05.2023).

15. *Сидельникова А.* Минимализм. Искусство сокращать // Архив: сайт. – URL: <https://artchive.ru/encyclopedia/4459~Minimalism?ysclid=14436ууух8> (дата обращения: 26.05.2023).

16. *Orledge R.* Satie, Erik [Eric] (Alfred Leslie) / rev. by C. Potter // Grove Music Online. – 2020, 23 December. – URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105;jsessionid=763A5B22A025DE7A4CD299BE0B3250F9> (accessed: 26.05.2023).

17. *Wolfe Sh.* Art Movement: Minimalism // Artland Magazine: website. – URL: <https://magazine.artland.com/minimalism/> (accessed: 26.05.2023).

Статья поступила в редакцию 10.01.2023.

Статья прошла рецензирование 01.03.2023.

DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.2.2-438-458

MUSICAL MINIMALISM AND RUSSIAN MUSICOLOGY: HISTORY OF RESEARCH, GENESIS AND EVOLUTION

Zvyagina, Anastasia,*Student of the**M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,**31 Sovetskaya Street, Novosibirsk, 630099, Russian Federation*

ORCID: 0000-0001-6293-224X

nastena.zvyagina.95@gmail.com

Abstract

The article presents an analysis of the main versions of the emergence and evolution of minimalism, proposed by both domestic and foreign art history. In the domestic literature of the 80–90s, there was an opinion that the origin of musical minimalism was a reaction to the European avant-garde that preceded it. However, today this statement looks somewhat speculative and not entirely reliable, due to objective historical reasons. The lack of information about Western art in all its diversity that existed at that time made it necessary to fill in the informational gaps with theoretical constructions and assumptions, one of which turned into a sincere conviction of many researchers that each new avant-garde phenomenon arose as a reaction to the previous one. Given the lack of facts, such a view could be considered quite justified, but it did not make it possible to recognize the true nature of minimalism. The modern level of information accessibility makes it possible to overcome the prevailing stereotype regarding the genesis and evolution of minimalism. The role of the international creative association “Fluxus” was very important in its development, in the ranks of which both representatives of the European avant-garde and American experimenters freely exchanged ideas. Very different and sometimes underestimated sources merged in musical minimalism, among which are the heritage of the musical and non-musical avant-garde, abstractionist and visual minimal art, experimental audio technicism and actionism, and an appeal to non-European music. This fusion of ideas and artistic techniques eventually formed a new synthetic phenomenon; a special minimalist style of a number of American composers - T. Riley, S. Reich, F. Glass, J. Adams, as well as European composers, among which M. Nyman became the most prominent figure. It was Nyman who proposed to extend the term ‘minimalism’ to the art of music, starting with the creative searches of J. Cage and his followers. In recent decades, among domestic musicologists, in relation to minimalism, the prefix ‘post’ has been increasingly added, heralding the transition to the era of postminimalism. However, in the avant-garde currents, such a transition was never synchronous and occurred gradually, when the subject of artistic reflection consistently rejected and replaced the former modernist conceptualism, actualizing direct perception and emotional reactivity. However, in musical minimalism, including its Russian branch, the mentioned process has not yet reached its final stage.

Keywords: Minimalism, Fluxus, Minimal Art, deconceptualisation, musical avant-garde, Cage, Nyman.

Bibliographic description for citation:

Zvyagina A. Musical Minimalism and Russian Musicology: History of Research, Genesis and Evolution. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2023, vol. 15, iss. 2, pt. 2, pp. 438–458. DOI: 10.17212/2075-0862-2023-15.2.2-438-458.

References

1. Dvuzhil'naya I. *Amerikanskii muzykal'nyi minimalizm* [American musical minimalism]. Minsk, A.N. Varaksin Publ, 2010. 284 p.
2. Dmitrieva M. Primitiv i primitivizm v zapadnoevropeiskom iskusstve [Primitive and Primitivism in Western European Art]. *Primitiv v iskusstve: grani problem* [Primitive in art: facets of the problem]. Moscow, Rossiiskii institut iskusstvovznaniya Publ., 1992.
3. Lavrova S. «Razlichenie i povtorenie»: problemy muzykal'noi kompozitsii vtoroi poloviny XX veka v zerkale filosofii Zhilya Deleza ["Distinction and repetition": problems of musical composition of the second half of the 20th century in the mirror of Gilles Deleuze's philosophy]. *Metafizika muzyki i muzyka metafiziki* [Metaphysics of music and music of metaphysics]. St. Petersburg, 2007, pp. 51–55.
4. Pospelov P. Minimalizm i repetitivnaya tekhnika [Minimalism and repetitive technique]. *Muzykal'naya akademiya = Music Academy*, 1992, no. 4, pp. 74–82.
5. Khlebnikova O. Klipovoe myshlenie i geshtal't postpravdy v prostranstve nart-sissicheskoi kul'tury [Clip Thinking and Post-Truth Gestalt in the Space of Narcissistic Culture]. *Idei i idealy = Ideas and Ideals*, 2022, vol. 14, iss. 3, pt. 1, pp. 195—214. DOI: 10.17212/2075-0862-2022-14.3.1-195-214.
6. Siôn P.A. *Michael Nyman: Collected Writings*. Routledge, 2013. 377 p.
7. Avangardizm 20 veka: pochemu poyavilos' novoe techenie iskusstva? [Avant-gardism of 20th century: why new current of art appeared?]. *Russkaya galereya = Russian gallery*, 2019, 19 September. (In Russian). Available at: <https://dzen.ru/media/gallery-ru/avangardizm-20-veka-pochemu-poiavilos-novoe-techenie-iskusstva-5d834d71aad43600aead5ebc> (accessed 26.05.2023).
8. Agaronyan K. Lektsiya o nichto. Avtor: Dzhon Keidzh [John Cage. Lecture on Nothing]. *Stravinsky.online*, 2018, 10 October. (In Russian). Available at: https://stravinsky.online/dzhon_kieidzh_liektsiia_o_nichto (accessed 26.05.2023).
9. Babalova M. Kompozitor Maikl Naiman: «Ya odin iz glavnykh geniev stoletiya» [Composer Michael Nyman: "I'm one of the major geniuses of the century"]. *Izvestiya*, 2006, 27 November. (In Russian). Available at: <https://iz.ru/news/319354> (accessed 26.05.2023).
10. Droitkur B. *N'yu-Jork nakanune 11 sentyabrya* [New York on the Eve of 9/11]. *Artkbronika*, 2011, 31 August. (In Russian). Available at: <http://artchronika.ru/gorod/nyu-йорк-накануне-11-сентября/> (accessed 26.05.2023).
11. *Minimal art*. (In Russian). Available at: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/659612> (accessed 26.05.2023).
12. *Minimalizm v zhivopisi: sut' stilja, osobennosti, istorija, budozhnyki-minimalisty* [Minimalism in painting: the essence of style, features, history, minimalist artists]. (In Russian).

Available at: <https://veryimportantlot.com/ru/news/blog/minimalizm-v-zhivopisi-ot-chyornogo-kvadrata-k-ikb> (accessed 26.05.2023).

13. Murasheva I. Deformirovannaja real'nost' hudozhnikov XX veka: kak nauchit'sja ponimat' sovremennoe iskusstvo [The Deformed Reality of 20th Century Artists: How to Learn to Understand Contemporary Art]. *Nozh* [Knife], 2019, 23 April. Available at: <https://knife.media/club/deformed-reality/> (accessed 26.05.2023).

14. Nyman Michael. *PeopleLife.RU*. (In Russian). Available at: <https://www.peoplife.ru/202704> (accessed 26.05.2023).

15. Sidel'nikova A. *Minimalizm*. Iskusstvo sokrashhat' [Minimalism. The art of shortening]. *Arthiv*: website. (In Russian). Available at: <https://artchive.ru/encyclopedia/4459~Minimalism?ysclid=14436yyx8> (accessed 26.05.2023).

16. Orledge R. Satie, Erik [Eric] (Alfred Leslie). Rev. by C. Potter. *Grove Music Online*, 2020, 23 December. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040105;jsessionid=763A5B22A025DE7A4CD299BE0B3250F9> (accessed 26.05.2023).

17. Wolfe Sh. Art Movement: Minimalism. *Artland Magazine*: website. Available at: <https://magazine.artland.com/minimalism/> (accessed 26.05.2023).

The article was received on 10.01.2023.

The article was reviewed on 01.03.2023.