

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.01.

АМЕРИКАНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИНИМАЛИЗМ: ПРОБЛЕМЫ РЕЦЕПЦИИ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ

*А. Е. Кром*¹

¹ Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки, ул. Пискунова, д. 40, Нижний Новгород 603005, Россия

Статья посвящена проблемам восприятия и интерпретации музыки американского минимализма. Автор предлагает рассматривать это движение в контексте искусства crossover, характеризующегося симбиотической природой и свободным пересечением границ между академическими и массовыми жанрами. Диффузный характер минимализма 1960-х — начала 1970-х годов предопределил его направленность на молодежную аудиторию, посещавшую ночные клубы и рок-концерты, а также тесные связи с авангардными художниками. Минималисты сформировали концепцию музыки как бесконечно развивающегося процесса, физиологически воздействующего и на искушенную, и на неподготовленную публику посредством приемов репетитивной техники. Стоявший у истоков движения Стив Райх решает проблему интерпретации минималистских сочинений, опираясь на идеи «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна, отрицавшего необходимость вербального описания эмоциональных процессов. Вслед за австрийским мыслителем Райх выстраивает актуальные в те годы стратегии анализа, акцентируя внимание на формально-технических аспектах репетитивных пьес. Таким образом, снятие проблемы интерпретации оказалось принципиально важным для представителей минимализма, стремившихся выйти за пределы искусства в область трансцендентного, последовательно создававших атмосферу экстатического религиозного ритуала, открывавших разум новому восприятию.

Ключевые слова: американский музыкальный минимализм, рецепция, интерпретация, crossover, репетитивная техника

AMERICAN MINIMAL MUSIC: PROBLEMS OF RECEPTION AND INTERPRETATION

*Anna E. Krom*¹

¹ Nizhny Novgorod State Academy of Music named after M. Glinka, 40 Piskunova Str., Nizhny Novgorod 603005, Russia

The article is devoted to the problems of perception and interpretation of American minimal music. The author proposes to consider the direction in the context of the art of crossover, characterized by a symbiotic nature and a free crossing of boundaries between academic and mass genres. The diffuse character of the minimalist movement of the 1960s and 1970s predetermined its focus on the youth audience, who attended

nightclubs and rock concerts, as well as close ties with the avant-garde Minimal Art artists. The minimalists formed the concept of music as an endlessly developing process, physiologically affecting both the sophisticated and the unprepared public through the repetitive technique. Standing at the origins of minimalism, Steve Reich solves the problem of interpreting minimalist works based on the ideas of L. Wittgenstein's "Logico-philosophical treatise", which denied the need for a verbal description of emotional processes. Following the Austrian thinker, Reich builds up topical analysis strategies in those years, emphasizing the formal technical aspects of minimalist plays. Thus, the removal of the problem of interpretation turned out to be of fundamental importance for the representatives of minimalism who sought to transcend art in the region of transcendent, consistently creating an atmosphere of ecstatic religious ritual that opened the mind to a new perception.

Keywords: American musical minimalism, reception, interpretation, crossover, repetitive technique

Со времени зарождения американского музыкального минимализма прошло более полувека. Отцы-основатели этого авторитетного и до сих пор актуального направления в искусстве перешагнули порог 80-летия. Создан внушительный корпус литературы на различных языках и в разнообразных жанрах: от кратких рецензий и газетных заметок по поводу премьерных исполнений минималистских опусов до серьезных научных публикаций — монографий и статей в ведущих мировых музыкальных изданиях. На первый взгляд, вектор изучения проблемы уже сложился: определены историко-культурные предпосылки этого явления, прослежен процесс его эволюции на примере творчества крупнейших представителей, очерчены контекстуальные связи, сделаны попытки сформулировать языковые константы минималистского движения.

Между тем, сформировавшаяся система взглядов на эстетику и поэтику *Minimal music* постоянно обновляется. Многое определяется принадлежностью автора исследования к тому или иному научному дискурсу и национальной школе. Методология изучения оказалась обусловлена и особым положением минимализма относительно исторически сложившихся в музыке пластов. Его «промежуточная» симбиотическая природа, подарившая возможность соединить между собой экспериментальное академическое искусство авангарда и массовые жанры XX столетия, придала ему свободу и вместе с тем уязвимость.

Диффузный характер направления позволяет применить по отношению к нему термин *crossover*. Определение этого понятия на сегодняшний день остается весьма размытым: в большинстве источников оно обозначает свободное пересечение границ, и прежде всего синтез отдельных стилей внутри популярной музыки. Робин Стилвелл в статье «*Crossover*», опубликованной в словаре Гроува, отмечает условность и некоторую искусственность термина, введенного в обиход специально для удобства классификации исполнителей и песен в музыкальных чартах. В последние годы тема активно изучается в англоязычной научной среде, в частности, в диссертационных исследованиях, среди которых выделяются труды Элизабет

Лювеллин «Crossover: границы, гибридность и проблема противостояния культур» [1] и Эрика Дэвида Джонсона «Исследования crossover: пересечения рас, жанров и аутентичности в непопулярной популярной музыке» [2].

Американский ученый Джонсон рассматривает проблему на примере творчества чернокожих джазовых исполнителей конца 1930-х — середины 1960-х годов, тем самым помещая в центр своего исследования массовые жанры середины XX столетия. Один из основных тезисов автора заключается в том, что некоторые направления популярной музыки были изначально синтетичны, гибричны, а потому не вписывались ни в одну из традиционных стилевых ниш.

Английский музыковед Элизабет Лювеллин расширяет исследовательское поле, включая в него «высокие» и «низкие» культурные пласты, прослеживая аспекты их коммуникации в контексте социологии. Сделав акцент на вопросах воздействия и восприятия искусства кроссоверов, она приходит к выводу об амбивалентности этих процессов: музыка, свободно пересекающая стилевые рубежи, востребована самой разной публикой, независимо от ее расовой принадлежности, пола, возраста и социального статуса, в свою очередь, новая «смешанная» аудитория формирует запрос именно на такие синтетические явления. Не случайно интерес к кроссоверам активизировался во второй половине XX века, на волне коммерциализации массовых жанров.

С этих позиций минимализм, впитавший в себя принципиально разные культурные традиции, вполне вписывается в расширительное понимание термина crossover. Движение такого рода и масштаба как Minimal art могло возникнуть только в США в 1960-е годы, отмеченные расцветом молодежной контркультуры, протестными антибуржуазными настроениями, политизацией, борьбой за права человека. Оно выразило дух времени и места, национальную специфику американского искусства.

Высокий уровень диалога академической и массовой музыки нивелировал исторически устоявшуюся иерархическую систему деления жанров на высокие и низкие, элитарные и массовые. Минималисты, принципиально уклонявшиеся от университетской карьеры «серьезных» композиторов, успешно соединяли в своем творчестве явления, ранее казавшиеся не соединимыми. Свободное отношение к материалу, не подразумевающее точной нотной записи, отождествление автора и исполнителя, работа только с сольными программами или собственными группами (в случае с Янгом, Райхом и Глассом), культ импровизации (в творчестве Янга и Райли) вывели композиторов за границы академического искусства, приблизив их к концертной практике, характерной для джаза или рок-музыки. В этом ракурсе минимализм можно рассматривать как первое самостоятельное музыкальное движение, зародившееся на американской культурной почве и инспирированное ее полиэтнической природой, интенсивным развитием экспериментального искусства и революционным разрушением границ между сложившимися культурными стратами.

Обращение в первую очередь к неформальной молодежной аудитории предопределило необычный выбор концертных площадок. Премьера пьесы «In C» (1963) Терри Райли прошла в ночном клубе Сан-Франциско, «Ансамбль Филипа Гласса»

активно выступал в рок-клубах. Настойчиво-пульсирующие репетитивные ритмы, агрессивный уровень громкостной динамики с использованием мощных усилителей, яркое световое оформление, электрический инструментальный производили колоссальное впечатление на аудиторию 1960-х — 1970-х годов. Музыка погружала слушателей в своего рода гипнотический транс, воздействовала на уровне физиологии, раскрепощая телесные реакции и освобождая сознание от рефлексии.

Эстетика минимализма позволила ему органично существовать и в контексте клубной культуры (а также открытых рок концертов), и в рамках авангарда. Музыканты активно сотрудничали с экспериментальными художниками (с Ричардом Серра, Солом Левиттом, Дональдом Джаддом, Джеймсом Розенквистом). Первые выступления ансамблей Райха и Гласса были организованы в музеях, художественных галереях, мастерских, Сinemатеке. «Театр вечной музыки» (1963) Л. М. Янга играл в огромном лофте — на чердаке одного из заброшенных зданий в «нижней» части Манхэттена, служившим одновременно и жилым помещением, и концертным залом. Общение с деятелями визуального авангарда привело его к формированию «звуковых и световых инвайронментов» («Sound and Light Environments»), «в которых световые инсталляции накладывались на нескончаемые бурдонные звучания» [3, с. 99]. В первой половине 1970-х годов Янг много гастролировал по Европе со своим ансамблем, музицируя в музеях и арт-галереях. Премьера «Фортепианной фазы» (1967) Райха состоялась на концерте в Park Place Gallery — ведущем выставочном зале минималистской живописи и скульптуры. Там демонстрировали свои работы Сол Левитт и Роберт Моррис. Райх выступал с авторскими концертами в Сinemатеке (1968) и Музее Уитни (1969), предлагал свои программы в Музее С. Гуггенхайма (1970).

Единство музыкального (временного) и визуального (пространственного) начал инспирировало формирование обширного экспериментального поля, на котором произрастали многообразные полижанровые эксперименты, связанные с синтезом искусств: хэппенинги, перформансы, инсталляции Янга и Райли, инструментальный театр, электронные и мультимедийные проекты Райха и Гласса.

Новизна музыкальных идей, жанров и концертной практики, отвечающих духу времени, неизбежно вела к постановке проблемы художественного содержания и его интерпретации. Эти вопросы минималисты решают в контексте авангардного американского искусства 1960-х годов. Стив Райх, взявший на себя обязанности глашатая минималистского движения, уделил им значительное внимание в своем эссе-манифесте 1968 года «Музыка как постепенно развивающийся процесс. Заметки о музыке» [4]. Выпускник философского факультета университета, Райх формирует основательную теоретическую базу, опираясь на идеи Людвига Витгенштейна — мыслителя, ставшего, по мнению ученых, героем художественной и интеллектуальной элиты второй половины XX века. На протяжении всей жизни Витгенштейн занимался проблемами языка, эволюционируя от его жесткого структурирования (логический позитивизм «Логико-философский трактат») к «языковым играм» 1930-х — 1950-х годов.

Его философия не только сформировала райховские взгляды на процесс взаимоотношений между композитором и слушателем, неизбежно включавший в себя

вопрос интерпретации, но также существенно повлияла на его рассуждения о методологии анализа музыкального текста. В решении этих задач Райх апеллирует к «языковой игре сообщения», развивая мысль о коммуникативных особенностях «музыки как языка»: «Что собой представляет языковая игра сообщения? Я бы сказал: ты преувеличиваешь самоочевидность того, что человек способен о чем-то поведать кому-то. Иначе говоря, мы так привыкли к сообщениям, передаваемым с помощью языка, речи, что нам кажется, будто вся суть сообщения состоит в том, что другой постигает смысл моих слов — то есть нечто духовное, — как бы впускает его в свое сознание. Если же он при этом проделывает с ним и что-то еще, это не имеет отношения к непосредственной цели языка» [цит. по: 5, с. 198].

Цитатами Витгенштейна Райх иллюстрирует идею неизбежного «отчуждения» автора от его собственного сочинения, которое начинает жить своей жизнью и функционировать по своим законам. Попадая под воздействие музыки, слушатель, подчас незаметно для себя самого, вовлекается в процесс освоения и «присвоения» чужого материала, включающий его осмысление и индивидуальную интерпретацию как результат личного «общения» с текстом.

Проблема множественности интерпретаций всегда была для Райха очень важна, она заинтересовала его еще в годы создания первых репетитивных опусов, предлагавших абсолютно новый способ слушания. По мнению композитора, его пьесы, построенные по репетитивному принципу «фазового сдвига», механического и имперсонального по своей сути, парадоксальным образом способны породить сильный эмоциональный отклик в душе слушателя, без остатка погрузившегося в мир минималистского сочинения. Процесс восприятия в этом случае можно уподобить разгадыванию искусного орнамента, полного «бесконечных сюрпризов» и неожиданностей, дарящего восторг открытия каждый раз новых, ранее не замеченных узоров и хитросплетений. Райх прибегает к витгенштейновской метафоре «лабиринта путей», когда «подходишь с одной стороны и знаешь, где выход; подойдя же к тому самому месту с другой стороны, ты уже не знаешь выхода» [цит. по: 5, с. 163].

Между тем композитор не видит необходимости вербального описания эмоциональных процессов, происходящих в музыке, поскольку их воздействие на слушателя сугубо индивидуально и зависит исключительно от его внутренней духовной потребности их воспринимать: «Когда я говорю о своей музыке, то, как правило, нахожу дерзким брать эмоциональные ноты. Я чувствую их сам во время игры или прослушивания, и думаю, что каждый может ощутить их в собственной душе» [6, с. 200]. Объектом анализа, по мнению Райха, должны выступать только те аспекты музыкальной речи, которые могут быть адекватно выражены в слове, поэтому разговор о произведении имеет смысл вести исключительно с позиции его формальных характеристик: «Я считаю абсурдным писать о деталях эмоционального свойства. Если музыка вызывает отклик в душе слушателя, тогда вызовут интерес и ее технические закономерности... если же сочинение оставляет равнодушным, вряд ли возникнет желание «копаться» в технике» [6, с. 200]. Райховский взгляд на методологию анализа оказывается созвучен рассуждениям Витгенштейна, касающимся невозможности описать словами то «главное», что составляет

«душу» музыкальной темы: «Почему сила звука и темп должны развиваться именно в этом ключе? Напрашивается ответ: «Потому что я знаю, что означает все это». Что же это означает? Я не знал бы, что сказать» [цит. по: 5, с. 228].

Проблема интерпретации волновала многих авангардных американских художников, писателей и критиков в 1960-е годы. Близкие Райху идеи высказывала Сьюзен Сонтаг. В 1966 году она опубликовала в Нью-Йорке дебютную книгу эссе, в число которых вошла статья «Против интерпретации» [7]. Анализируя современное искусство (преимущественно европейское) автор «на место восприятия как *понимания* поставил восприятие как *воздействие*, на место автора с его *замыслом* — читателя, слушателя, зрителя с его *опытом*, на место «*глубины*» — «*поверхность*», на место *пассивности* или *реактивности* «отражения» и «усвоения» — *волю к выбору* и деятельному самоосуществлению» [8, с. 6]. Не случайно симпатии Сонтаг оказываются на стороне ненарративных искусств — музыки, новых синтетических театральных жанров, абстрактной живописи. Последнюю Сонтаг особенно выделяет, характеризуя как попытку «изгнать содержание в обычном смысле слова; где нет содержания, там нечего истолковывать» [7, с. 13].

Идея освобождения от всякого подобия с реальностью (на холсте нет ничего помимо краски), от религиозных и литературных идей, от каких бы то ни было эмоций — важнейшая черта минималистской эстетики, воплотившейся в визуальных и временных видах искусства. Франк Стелла — один из выдающихся художников-абстракционистов 1960-х годов, отмечал: «Я всегда спорю с теми, кто хочет сохранить в живописи старые ценности — гуманистические ценности... Если припереть этих людей к стенке, они обязательно закончат утверждением, что на холсте есть нечто, помимо краски» [цит. по: 9, с. 196].

В рассуждениях Райха прослеживается понимание репетитивной музыки как чисто звуковой материи, лишенной каких-либо проявлений внутреннего содержания и связанной с ним драматургии. Минималистское творчество в полной мере соответствовало требованию «прозрачности», предъявляемому Сонтаг к современному искусству: «*Прозрачность* сегодня — высшая, самая раскрепощающая ценность в искусстве и в критике. Прозрачность означает — испытать свет самой вещи, вещи такой, какова она есть» [7, с. 15].

В минимализме такой «свет» излучает бесконечно длящийся «процесс», «не выражающий ничего, кроме самого себя» [10, с. 90]. Его восприятие возможно в двух измерениях: по вертикали — как погружение слушателя в однородное музыкальное пространство, организованное средствами репетитивности; и по горизонтали — как линейное развитие исходного паттерна (или паттернов). В статье «Музыка как постепенно развивающийся процесс» Райх подчеркивает главное качество процесса — абсолютную слышимость закономерностей его движения во время звучания, отсутствие любых «секретов» — скрытых от глаз непрофессионалов способов организации ткани. Одним из принципиально важных условий, обеспечивающих ясность восприятия и реальную возможность следить за процессом, является крайняя постепенность его развертывания: «Я хочу слышать, как разворачивается процесс в звучащей музыке как целом; чтобы облегчить восприятие деталей, процесс должен разворачиваться в высшей степени последовательно» [11, с. 106].

Присущая репетитивному минимализму остиная работа с паттернами, сопровождаемая «незапланированными» мелодиями, позволила западным исследователям говорить о так называемом «акустическом искусстве» (Ac' art), которое может быть рассмотрено как слуховой эквивалент живописи оп-арта (подобную аналогию проводит искусствовед Герман Саббе). Сравнение представляется особенно убедительным, если подходить к нему с точки зрения композиционной техники: с помощью цвета и рисунка такие художники, как В. Вазарели и Б. Райли, создавали разного рода оптические эффекты, например, иллюзию движения. Моделируя множество вибрирующих очертаний, они сознательно стремились к тому, чтобы усилить элемент субъективности восприятия их живописи, во многом зависящей от случайных обстоятельств — местоположения зрителя, степени его удаленности от холста и т. д. Музыку минималистов часто уподобляли цветовым экспериментам Б. Ньюмана, Э. Келли и К. Ноланда. Огромные пространства их полотен, наполненные яркими красками, индивидуальная техника работы с цветом были призваны особым образом воздействовать на сетчатку глаза — тогда, в результате неожиданной вибрации, начинало казаться, что картины пульсируют.

Подобный эффект обнаруживаем и в репетитивных пьесах: в статичном звуковом пространстве, строго организованном средствами мультирепетитивности, слушатель начинает выделять новые мелодии, не зафиксированные в нотном тексте, но образуемые, например, только звуками верхнего регистра или наоборот, звуками, обладающими самым низким тембром. В любом случае — это всегда результат индивидуального слышания и погружения в звуковой мир минималистского сочинения. В репетитивной музыке восприятие превращается в сотворчество, что делает возможным существование огромного количества слуховых интерпретаций.

Несмотря на общие эстетические принципы и приемы выражения, а также активное сотрудничество художников и музыкантов, рецепция и оценка их творчества в искусствоведческих кругах была различной. В конце 1990-х годов Джон Ричардсон отмечал: «Не случайно художественное искусство минимализма, преодолев относительно небольшое сопротивление, стало частью академического канона, оставаясь при этом почти исключительно культурным достоянием небольшой группы посвящённых, в то время как минималистская музыка в значительной степени не достигла канонического статуса, хотя и распространилась далеко за пределы интересов творческой интеллигенции. Возможно, именно успех у широкой демократической публики сделал невозможным его включение в академический канон» [12, с. 28].

За последние десятилетия ситуация заметно изменилась. Достаточно вспомнить судьбу Филипа Гласса, композитора, которому заказывают произведения лучшие оперные театры и симфонические оркестры мира. Высокое положение в академическом музыкальном сообществе занимает Джон Адамс, успешно выступающий как дирижер и композитор с оркестром Би-би-си.

Радикализм минималистских опытов 1960-х — начала 1970-х годов требовал адекватных методов анализа. Внешняя простота всех средств выразительности и жесткий рационализм пьес Райха и Гласса провоцировал исследователей на то, чтобы «снять» прежде всего «верхний слой» сочинения, рассмотреть его структурные

закономерности. В центре внимания музыковедов оказывались различные приемы репетитивной техники (репрезентированные авторами музыки), ладо-интонационные и метроритмические особенности паттернов, последовательное описание процесса их развития, связанного с постепенным увеличением или уменьшением количества голосов, с усечением или расширением модели (в аддитивных сочинениях Гласса), с появлением «итоговых паттернов» (в «фазовых» пьесах Райха).

Генетическая связь с художественным Minimal art'ом породила попытки экстраполировать методы анализа, сформированные в области визуального искусства авангарда в музыкальную сферу. Опыты такого рода находим в статье Джонатана Бернарда, посвященной анализу минималистских «проблем» [13]. Исследователь сосредоточивает свое внимание на «Фортепианной фазе» Райха и предлагает детально рассмотреть первый круг бесконечного репетитивного канона с нефиксированным фазовым сдвигом, лежащим в основе пьесы. Автор проводит прямые параллели с картинами художника Сола Левитта (с ним Райх тесно общался в процессе работы над сочинением): «регулярное чередование разреженных и насыщенных цветовых фрагментов на холстах Левитта, — пишет Берnard, — напоминает чередование ритмически синхронных и переходных (осуществляющих процесс сдвига) эпизодов в произведении Райха» [13, с. 267]. Таким образом, музыковед анализирует трехчастную форму «Фортепианной фазы» «с точки зрения живописи Левитта»: «взгляд зрителя втягивается в бесконечное спиральное движение — или, возможно, в серию постепенно уменьшающихся концентрических кругов, подобно тому, как в пьесах Райха слух отправляется в путешествие по трем разделам» [13, с. 267]. «Путешествие», по замыслу обоих авторов, должно быть, в первую очередь, интеллектуально интересным для публики, но при этом «не затрагивающим душу» (Сол Левитт).

Вместе с тем, несмотря на желание увлечь публику тонкостями репетитивного процесса, минималисты признавали, что далеко не всей аудитории интересно (и не все способны) в течение длительного периода времени внимательно следить за едва уловимыми изменениями, происходящими внутри паттерна: «В то время как я... беспокоюсь о структуре и единстве формы, — писал Гласс, — внимание моей аудитории приковано к самому звучанию. Поэтому я должен сосредоточиться в большей степени на результатах звучания, нежели на формальных аспектах» [цит. по: 10, с. 71].

Возможно, для минималистов «снятие» проблемы интерпретации было принципиально важным именно потому, что они стремились к большему, нежели создание музыкального произведения, и даже к более грандиозному, нежели творчество в сфере искусства. Они устремлялись за его пределы, к области трансцендентного, последовательно выстраивая атмосферу экстатического религиозного ритуала, открывавшего разум новому восприятию. На это обращал внимание Роберт Шварц, когда писал: «За гипнотизмом и психоделическим эффектом можно расслышать настоящую ценность минималистской музыки, связанную с расширением сознания, не вызывающим оцепенения» [14, с. 124].

«Мистериальность» радикального минимализма 1960-х — начала 1970-х годов была обусловлена не только тем, что «ритуальность и изменение восприятия были

у всех на уме» [14, с. 44], но также представлениями композиторов о древней космологической природе музыки, бесконечности мироздания, отраженной в звуках. О воздействии минимализма очень точно сказал П. М. Хамель. Рассуждая о композициях Янга, он отмечал, что в них «нет ни цели, ни четкой формы, ни начала, ни конца: кипение и бурление вечно бегущего потока жизни. Отсюда и воздействие, оказываемое на слушателя: она не утомляет и может продолжаться вечно, так как пресытиться жизнью нельзя. В ней проявляется не время как таковое, а определенные состояния жизни, проецируемые на фон вечности... Вслушиваясь в нее, не переживаешь ничего определенного, ничего постижимого и все же ощущаешь в себе самую интенсивную жизнь. Следя за сменой тонов, слушаешь фактически самого себя...» [15, с. 55].

ЛИТЕРАТУРА

1. Llewellyn Elizabeth Ann. Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.
2. Johnson Eric David. Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
3. Дубинец Е. Made in USA: музыка — это все, что звучит вокруг. М.: Композитор, 2006. 416 с.
4. Reich S. Writings about music. Halofax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
5. Витгенштейн Л. Философские исследования // Людвиг Витгенштейн. Философские работы. М.: Гнозис, 1994. Ч. I. С. 163–228.
6. Steve Reich schreibt an Clytus Gottwald // Melos. NZ, 1975. III. P. 198–200.
7. Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. Борис Дубин, вступ. статья, перевод, общая редакция переводов. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. 352 с.
8. Дубин Б. Вступительная статья // Сонтаг С. Против интерпретации и другие эссе. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. С. 6–8.
9. Гордон Е. Изобразительное искусство США 1960-х годов. Опыт анализа // Советское искусствознание. Вып. 25. М.: Советский художник, 1989. С. 184–199.
10. Mertens Wim. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
11. Байер К. Репетитивная музыка: История и эстетика «минимальной музыки» // Советская музыка. 1991. № 1. С. 106–111.
12. Richardson John. Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
13. Bernard Jonathan. Theory, Analysis and the "Problem" of Minimal Music. In Marvin, Elizabeth West, and Hermann, Richard (ed.) // Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies. Rochester: University of Rochester Press, 1995. P. 259–284.
14. Schwarz K. Robert. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
15. Хамель П. М. Через музыку к себе. Как мы познаем и воспринимаем музыку. М.: Классика-XXI, 2007. 248 с.

REFERENCES

1. Llewellyn Elizabeth Ann. Crossover. Boundaries, Hybridity, and the Problem of Opposing Cultures. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Southampton. School of Humanities, 2010. 201 p.

2. Johnson Eric David. Crossover narratives: intersections of race, genre and authenticity in unpopular popular music. PhD (Doctor of Philosophy thesis): University of Iowa, 2012. 325 p.
3. Dubinets Ye. Made in USA: muzyka — eto vse, chto zvuchit vokrug [Made in USA: music — that's all sounds around]. M.: Kompozitor [Moscow: Publishing house «Composer»]. 2006. 416 p.
4. Reich S. Writings about music. Halofax: Nova Scotia, 1974. 78 p.
5. Wittgenstein L. Filosofskie issledovaniya [Philosophical investigation] // Ludwig Wittgenstein. Filosofskie raboty [Philosophical works]. — Chast' I [Part I]. M.: Gnosis [Moscow: Publishing house «Gnosis»], 1994. P. 163–228.
6. Steve Reich schreibt an Clytus Gottwald // Melos/ NZ, 1975/ III. P. 198–200.
7. Sontag Susan. Protiv interpretacii i drugie ehssy [Against interpretation and other essays]. Boris Dubin, vstup. stat'ya, perevod, obshchaya redakciya perevodov [Boris Dubin, joined. article, translation, general revision of translations]. M.: Ad Marginem Press [Moscow: Publishing house «Ad Marginem Press »], 2014. 352 p.
8. Dubin B. Vstupitel'naya stat'ya // Sontag S. Protiv interpretacii i drugie ehssy [Introductory article in the book Sontag S. Against interpretation and other essays]. M.: «Ad Marginem Press» [Moscow: Publishing house «Ad Marginem Press »], 2014. P. 6–8.
9. Gordon E. Izobrazitel'noe iskusstvo SSHA 1960-h godov. Opyt analiza [Fine art of the USA in the 1960s. The experience of analysis] // Sovetskoe iskusstvoznanie [Soviet art history]. — Vypusk 25 [Issue 25]. M.: Sovetskij hudozhnik [Moscow: Publishing house «Soviet artist»], 1989. P. 184–199.
10. Mertens Wim. American Minimal Music. New York: Alexander Broude Inc., 1983. 128 p.
11. Bauer K. Repetitivnaya muzyka: Istoriya i ehstetika «minimal'noj muzyki» [Repetitive music: History and aesthetics of “minimal music”] // Sovetskaya muzyka [Music magazine “Soviet music”]. 1991. № 1. P. 106–111.
12. Richardson John. Singing Archaeology: Philip Glass's Akhnaten. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1999. 294 p.
13. Bernard Jonathan. Theory, Analysis and the “Problem” of Minimal Music. In Marvin, Elizabeth West, and Hermann, Richard (ed.) // Concert Music, Rock, and Jazz since 1945: essays and analytical studies. Rochester: University of Rochester Press, 1995. P. 259–284.
14. Schwarz K. Robert. Minimalists. London: Phaidon Press Limited, 1996. 240 p.
15. Hamel P. M. Cherez muzyku k sebe. Kak my poznaem i vosprинимаем muzyku [Through the music to yourself. As we learn and perceive music]. M.: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classic-XXI»]. 2007. 248 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

А. Е. Кром — д-р искусствоведения, доцент; yannakrom@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Anna E. Krom — Dr. Sci. (Arts), associate professor; yannakrom@yandex.ru