

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Балбекова И.М. — Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан – композитор, Джон Кейдж – художник // PHILHARMONICA. International Music Journal. – 2023. – № 6. DOI: 10.7256/2453-613X.2023.6.37604 EDN: DNOSEI URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=37604

Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан – композитор, Джон Кейдж – художник

Балбекова Ирина Михайловна

аспирант, Кафедра обще гуманитарных и социальных дисциплин /Кафедра Теория и история искусства, Автономная некоммерческая организация высшего образования «Институт современного искусства»

121309, Россия, Центральный Федеральный Округ автономный округ, г. Москва, ул. Новозаводская, 27а

✉ balbekova77@mail.ru



[Статья из рубрики "Проблемы теоретического музыкознания"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2023.6.37604

EDN:

DNOSEI

Дата направления статьи в редакцию:

23-02-2022

Дата публикации:

05-01-2024

Аннотация: Предметом настоящего исследования являются точки пересечения музыки и изобразительного искусства, продемонстрированные на примере творческого взаимодействия художника-концептуалиста Марселя Дюшана и композитора Джона Кейджа. Возможность переформатирования творчества из визуальной области в звуковую, рассматривается как ролевая ротация, в рамках которой, Дюшан предстает как композитор, а Кейдж – как художник. Предпринята попытка объяснения мотивации такого выбора. Какой смысл кроется в этом, и что подразумевают люди, выбирающие себе тот или иной образ, и создающие себе тот или иной имидж. Насколько важно менять художественный образ и творческий имидж для мастера. Методология исследования заключается в сравнительном анализе этих понятий с использованием уже известных трудов по этой теме и личных наблюдений автора. В концептуализме идея

ценится выше процесса ее материализации в произведении искусства, в связи с чем, техника исполнения не является решающим фактором. В подобной творческой парадигме не столь существенным становится и сам инструментарий художника, в качестве которого могут выступать как краски, кисть или другие средства визуального представления концепции, так и нотная бумага или графическая партитура. Средства художественного выражения - звуки или изобразительные элементы - также оказываются равнозначными. Все они фокусируются вокруг концепта - доминантной точки любого вида творчества. Этот вывод становится ключевым для проведенного исследования в данной статье.

Ключевые слова:

художественный образ, Марсель Дюшан, Джон Кейдж, художник, композитор, музыка, рисование, творческое мышление, дивергентный характер, нотация

В последние годы, как в зарубежном, так и отечественном искусствоведении намечается растущий интерес к взаимовлиянию и синтезу музыки и изобразительного искусства XX века. Не менее важным исследовательским ракурсом становится искусство концептуализма. Это обусловлено тем, что в современной культуре яркое развитие получает неоконцептуализм - современный этап развития концептуализма 1960-1970-х годов. Так же как и концептуальное искусство, его форма, прежде всего искусство вопросов, касающихся его самоопределения искусства, а также апеллирующее к политике, медиа и обществу. В связи с этими обстоятельствами, тема исследования данной статьи оказывается весьма актуальной.

В данной работе исходным пунктом становится концептуалистская форма синтеза в искусстве XX века, позволяющая перемещать художественный фокус из одной области - в другую. С этой позиции важной представляется точка зрения создателя концепции «Языков искусства» Нельсона Гудмена [\[1\]](#), а также важными источниками становятся работы Эрхардта Каркошки [\[2\]](#) и исследование музыковеда Елены Дубинец «Знаки звуков» [\[3\]](#). Методология основывается на сравнительном анализе теорий и концепций уже известных трудов по этой теме и личных наблюдений автора.

Современная нотация, применяемая в музыке XX – XXI века представляет собой средоточие различных символов, как обозначающих конкретные звуковые структуры и явления, так и в некоторых случаях являющаяся репрезентацией графической формы художественного выражения, в которой, обозначения не конкретны. Они скорее метафоричны и выглядят как визуальные эквиваленты неких звуковых сущностей, точной кодировки которых не существует. Чистота воспроизведения подобного текста не подлежит обсуждению, а исполнитель должен полагаться на свою интуицию и творческий потенциал. Е. Дубинец в начале своего исследования пишет: «Нотация значительной части современной музыки выглядит очень сложно и достаточно запутанно. Необычность нотного текста, разнообразие словесных указаний, нетрадиционных знаков и символов часто не позволяют быстро сориентироваться в партитуре. Музыканту требуется немало времени, определённых знаний и навыков, чтобы понять намерения композитора» [\[3, с.5\]](#).

В XX веке в новой музыке возникает тотальное разнообразие форм фиксации звуковых элементов, децентрализованных и направленных на разные аспекты музыкальной

композиции. В связи с чем, возникает вопрос о том, что же конкретно композитор имеет в виду, в отношении каждого отдельного визуального элемента, в отсутствии унификации, и как они должны работать на создание целостной композиции. Сегодня процесс конкретизации замысла и объяснения форм фиксации материала выражается в композиторской «Легенде», которая предпосылается изданию нотного материала. Для понимания принципов нотации необходимо понимать индивидуальный творческий метод композитора, специфику его стиля, техники его письма, эстетику его творчества [\[3, с.11\]](#).

Проблема соотношения нотации и методов композиции является одной из ключевых в современном композиторском и исполнительском творчестве. Композиторы по-своему решают вопрос о том, как наиболее ясно записать свои музыкальные мысли – для того, чтобы исполнитель мог адекватно выразить их в звуках. В свою очередь, музыкант, имеющий в своём репертуаре современные произведения, должен уметь правильно читать авторские знаки нотации [\[3, с.8\]](#).

Последняя задача постепенно усложняется: едва ли не каждый композитор стремится внести в историю нотации свою лепту, сочиняя все новые и новые символы. Современные авторы по-разному вводят свои новшества: некоторые подробно описывают все нотные знаки в предисловиях и комментариях к партитурам, другие предоставляют музыкантам право свободно интерпретировать нотацию. Исполнитель, разучивающий современную музыку, зачастую должен предварительно освоить новые принципы нотной записи их реализации [\[3, с.8\]](#).

Выводом из этих процессов, о которых пишет Дубинец, становится то, что новая по смыслу музыка нуждается и в новой нотации, освобожденной от сковывающих рамок любой традиции. А изменение концепции музыки связано с изменением картины окружающего мир [\[3, с. 10\]](#).

Стандартная нотная запись может быть переосмыслена таким образом, чтобы её знаки существенным образом отличались от общепринятых, или даже вообще не содержали точных музыкальных представлений. Кроме того, в отдельных случаях система обозначений может классифицировать изображения в соответствии с размером и формой, которые оказываются в центре композиторского замысла {Рисунок 1}.

Музыкальная нотация состоит не только из специфических музыкальных символов в виде нот, но из буквенных, цифровых обозначений и символов, а также слов и выражений, взятых из вербального языка. Например, обозначения темпа исполнения произведения: *allegro*, *moderato*, *adagio*; или обозначение характера музыки: *dolce*, *agitato*, *cantabile*. Подобные обозначения не являются неотъемлемой частью партитуры, а становятся скорее вспомогательными указаниями, соблюдение или несоблюдение которых влияет на качество исполнения, но не на идентичность произведения.

Подавляющая монополия, которой долгое время обладала стандартная нотная запись, неизбежно вдохновляла на противостояние ей и возможность альтернативных предложений. Композиторы были не удовлетворены тем, что партитуры, созданные в традиционной форме нотации, предоставляют им слишком узкий набор функций, предписывают правила слишком точно, или наоборот, недостаточно точно. Процесс преобразований в данном случае, направлен на больший, меньший, или какой-то иной контроль над средствами выражения и графическим отображением музыкального материала [\[1, 187\]](#).

В 1950-х годах в рамках деятельности композиторов так называемой нью-йоркской школы

композиторы Джон Кейдж, Мортон Фелдман, Эрл Браун и Крисчен Вульфстали разрабатывать новые формы записи. Центральной категорией этой формы записи является неопределенность или индетерминированность, с помощью которой, композитор предоставляет исполнителю свободу и возможность рамочной импровизации.

Джон Кейдж – один из самых выдающихся художников XX века. Самопровозглашенный эрудит Кейдж занимался широким спектром деятельности, включая музыку, изобразительное искусство, литературу, преподавание и даже микологию (изучение грибов)! Он утверждал, что микологией заинтересовался случайно потому, что это было рядом с музыкой в словаре. Менее известный, художественный аспект творчества Кейджа, расширяет наше понимание его творчества, его личности и, самое главное, его наследия как одного из самых выдающихся людей. Одна простая система, разработанная Джоном Кейджем, примерно такова {Рисунок 2}.

Точки для отдельных звуков помещаются в прямоугольник; поперёк прямоугольника, под разными углами и, возможно, пересекаясь, проходят пять прямых линий для определения по отдельности частоты, длительности, тембра, амплитуды и последовательности. Значимыми факторами, определяющими звуки, обозначаемые точкой, являются перпендикулярные расстояния от точки до строки [\[1, с. 188\]](#).

В «Музыке воды» (1952) звуковые события возникают независимо друг от друга в определенные моменты времени: исполнитель переливает воду из одной емкости в другую (фрагмент 5.4525), включает и выключает радиоприемник (фрагмент 6.40), дует в свистки (фрагмент 6.215), нарушая традиционные представления об искусстве .

Подобного рода системы записи не являются нотацией в привычном понимании и представляют исполнителю никаких средств для точного воспроизведения от исполнения к исполнению. Существуют лишь копии уникального объекта, каждым исполнителем интерпретируемые по-своему.

Некоторые композиторы используют системы записи, которые лишь незначительно ограничивают свободу исполнителя. С другой стороны, композиторы, работающие в области электронной музыки, с новыми звуками и акустическими средствами, стремятся в отдельных случаях устранить всякую свободу в исполнении и добиться точного контроля, а в иных предлагают графический вариант нотации.

Многие системы символов, разработанные современными композиторами, были описаны, проиллюстрированы и классифицированы Эрхардом Каркошкой [\[2\]](#).

Его классификация предлагает следующие четыре основных типа систем:

- точная нотация, где каждая нота определена по всем своим параметрам и названа;
 - обозначение диапазона, когда указываются только пределы диапазона по высоте, динамике, длительности и другим параметрам;
 - суггестивная нотация (нотация Хинвайзенде), задающая отношения между нотами, приблизительные диапазоны и словесные описания;
 - музыкальная графика, представленная диаграммами, графиками, эскизами.
- Ненотационная и нелингвистическая система [\[1, с.191\]](#).

Остановимся подробнее на музыкальной графике, как наиболее отражающей предмет статьи.

Музыка и изобразительное искусство всегда были в тесной взаимосвязи. Еще в XIX веке считалось хорошим тоном всестороннее развитие человека в разных сферах искусства. Музыковед В. Гизелер отмечает, что когда-то образ и звук имели общую родину и теперь должны найти её снова. Он же высказывает предположение о том, что композиторы-графики стремятся открыть в музыке неслышимое [\[4, с. 27-33\]](#).

Графическая нотация возникла и получила довольно широкое распространение в конце 40-х – начале 50-х годов XX века. Хотя первые несистематические опыты подобного рода возникали и раньше. Музыкантам и композиторам становилось тесно в рамках традиционной нотации, сложившейся ещё в XVII веке. Имеющийся арсенал выразительных графических символов уже был не в состоянии отразить замысел композитора, с одной стороны. С другой стороны, музыканты стремились решить и другую задачу – сблизить автора и репициента, то есть того, кто, так или иначе воспринимает партитуру: исполнитель, зритель, слушатель. Другими словами и музыкант, и даже слушатель, зритель являются соавторами музыкального произведения [\[3, с. 38\]](#).

Нельсон Гудмэн в книге «Языки искусства» показывает принципиальные различия между традиционной нотацией и графической. «Поскольку набросок художника и партитура композитора может использоваться в качестве рабочего руководства, принципиальная разница в их статусе может остаться незамеченной. Набросок, в отличие от партитуры, написан вовсе не на языке или нотации, а в системе без синтаксической или семантической дифференциации». «Нотный язык музыкальных партитур не имеет аналогов в языке эскизов» [\[1, с. 192-193\]](#).

Для живописи нет такой системы обозначений и символов, как для музыки. Партитура может быть исполнена разными музыкантами с той или иной степенью приближения одинаково, благодаря общепринятой системе обозначения музыки – нотации. Возможно ли по некоему вербальному, знаковому, символическому описанию создать копию картины? Очевидно, нет. Этот аспект и привлёк, в том числе, внимание музыкантов и композиторов к такому необычному приёму как графическая нотация. Когда рисунок, эскиз, схема могут интерпретироваться исполнителем как угодно, в зависимости от его видения, ассоциаций, чувств и фантазии.

Графическая нотация синтезирует музыку и изобразительное искусство, делая музыку доступной для рядового слушателя, а не только для музыкально образованных людей. «Роль этих партитур та же, что и у абстрактной живописи: возбуждение субъективных ассоциаций» [\[5, с. 215-272\]](#). Графические партитуры становились автономной, самодостаточной частью творчества, зачастую не требующей звуковой реализации. То есть приобретали общие черты с произведениями живописи, имея чисто эстетическую ценность. Например, С. Буссотти. «Фортепианная пьеса для Дэвида Тюдора» {Рисунок 3}.

С точки зрения написания в графической нотации можно выделить два основных направления – дискурсивный и суггестивный [\[6, с.109-113\]](#). Первый предполагает применение знаков традиционной нотации, хотя и в сильно изменённом, условном виде. А во втором отсутствует даже намёк на нотацию, это скорее произведение живописи для визуального восприятия, но с возможностью музыкального воплощения.

Итак, одной из предпосылок возникновения альтернативных видов нотации является само влечение времени, возникновение новых течений в искусстве, отрицание вековых традиций, поиск новых форм и выразительных средств, синтез, слияние разных видов

искусства. Это можно назвать внешними, объективными факторами. Синестезия – это такое явление восприятия, при котором раздражение одного органа чувств (вследствие иррадиации возбуждения с нервных структур одной сенсорной системы на другую) наряду со специфическими для него ощущениями вызывает и ощущения, соответствующие другому органу чувств [7]. Так, например, некоторые люди способны видеть цвет музыки, располагать в воображаемом пространстве цифры и буквы, слышать звуки при созерцании картин природы. Синестеты используют свои способности для запоминания имён и телефонных номеров, выполнения математических процедур в уме, а также в более сложной творческой деятельности, такой, как изобразительное искусство, музыка и театр. Исследователями описаны разные формы синестезии. Нас интересует прежде всего такая форма, как хроместезия (фонопсия) – объединение звуков и цветов. У таких людей различные звуки – природные, бытовые, технические, музыкальные – вызывают ощущение цвета, визуальный ряд ассоциируется с различными цветами. Например, у многих музыкантов и композиторов каждая тональность имеет свой цвет; темп исполнения, фактура музыки тоже имеют свои цветовые и графические ассоциации. Причём, нет единой системы цвет-звук, каждый чувствует это по-своему.

Очевидно, что и М. Дюшан и Дж. Кейдж обладали этими качествами, что подтверждается и фактами их творческой жизни и материалами исследования разных авторов. Интересы Дюшана были весьма обширны: живопись, скульптура, музыка, шахматы, выставки, изобретательство, новые научные идеи. Именно на стыке разных направлений деятельности и рождаются новое. Можно сказать, что Дюшан своим писсуаром поставил мат всему мировому искусству! Современники наглядно убедились, что можно, оказывается и так. Причём это относится не только к живописи, но к другим видам искусства – музыке, литературе, танцу, театру. Своими экспериментами с музыкой Дюшан, а затем и Кейдж с художественными опытами, заложили основы сближения, синтеза музыки и искусства живописи. Сейчас уже не кажется странной фраза Кейджа: «Хотите изучить музыку – изучайте Дюшана».

Жизненно важной темой является идея нотации, или отношения между визуальными знаками или жестами и музыкой. На протяжении всей своей творческой деятельности Кейдж постоянно переделывал и изобретал партитуры, превращая их в уникальный скульптурно-визуальный объект, воссоздавая своего рода интерфейс между исполнителем и музыкой. Выставка визуальных произведений Кейджа, «Every Day is a Good Day» интересна тем, что представляет рисунки, гравюры и акварели художника, известного, прежде всего, как композитора.

Хотя Кейдж и отделял свои художественные произведения, относящиеся к области изобразительного искусства, от своих музыкальных композиций, они, несомненно, были взаимосвязаны и питались друг от друга [8]. Смена позиций художника – организатора звуков, как позиционировал деятельность современного композитора Кейдж, на создателя изображений, или автор реди-мейдов на позицию композитора — с точки зрения шахматной стратегии выглядит как смена «белых» на «черные».

Несколько примеров превращения художников в музыкантов и наоборот - музыкантов в художников. Феликс Мендельсон – немецкий композитор. Его «Свадебный марш» знают все, но то, что он был еще и художником – для многих открытие. Создал более 300 художественных работ. Пауль Клее – немецкий и швейцарский художник, график, теоретик искусства, одна из крупнейших фигур европейского авангарда. Получил музыкальное образование и талантливого скрипача пригласили в Бернское музыкальное сообщество. Фрэнк Синатра – американский киноактёр, кинорежиссёр, продюсер,

шоумен, певец, дирижер. Лауреат кинопремии «Оскар». Одиннадцать раз становился лауреатом премии «Грэмми». К визуальным формам искусства Фрэнк пришел уже ближе к концу своей жизни. В его честь была открыта Школа искусств Фрэнка Синатры. Боб Дилан – американский автор-исполнитель, художник, писатель и киноактёр. Его работы были выставлены в Национальной портретной галерее в Лондоне [\[9\]](#).

Рассмотрим более подробно интерпретацию Дюшана, как композитора и Кейджа, как художника.

Марсель Дюшан (1887–1968) — одна из знаковых фигур в искусстве послевоенного авангарда XX века. Его творчество оказало влияние на становление сюрреализма и дадаизма, формирование поп-арта, минимализма и концептуального искусства [\[10\]](#), хотя никогда не принадлежало к какому-либо конкретному направлению. В этом отношении Дюшана можно сравнить с великим композитором XX века Джоном Кейджем (1912-1992): в некоторых случаях последнего пытаются причислить к минимализму, в иных — к концептуализму, при том, что идеи Кейджа выходили за рамки каждого из этих направлений. Мы полагаем, что творчество Дюшана отчасти было близко и кубизму, и футуризму, и сюрреализму, однако не можем представить его изнутри только одного из этих направлений.

Первые два десятилетия XX века были периодом наибольшей творческой активности Дюшана. Затем он отошёл от непосредственно художественной деятельности, отчасти потому что считал себя непонятым современниками. Начиная с двадцатых годов, Дюшан практически полностью сосредоточился на шахматах, много выступал в турнирах различного уровня, выступал за сборную Франции на чемпионате мира, написал книгу о тактике шахматной игры. Но иногда участвовал в организации художественных выставок, как коллективных, так и своих собственных [\[11\]](#).

Интерес Дюшана к музыке был довольно незначительным в сравнении с изобразительным искусством. Но феномен Дюшана-композитора оказал заметное влияние на музыкальное искусство. Его творческое наследие включает в себя всего два произведения, но они представляют собой радикальный отход от всего, что было сделано до того времени [\[12, с.176\]](#).

Дюшан предвкушал в своей музыке то, что затем стало очевидным в изобразительном искусстве, особенно в движении Дада: искусство здесь для всех, а не только для квалифицированных профессионалов. Отсутствие музыкального образования у Дюшана могло только улучшить его познания в композициях. Его произведения полностью независимы от преобладающей музыкальной стилистики начала века.

Основное открытие Дюшана в этой области — трактовка случайности как композиционного метода и, кроме того, изобретение особых звуковых ready-made. Джон Кейдж, отдавая должное музыкальным экспериментам Дюшана, признавался, что склонен «все более и более воспринимать его как композитора» [\[13, с.151\]](#).

Свою первую композицию, «Музыкальную опечатку» («Erratum Musical») для вокального трио, Дюшан создал предположительно около 1913 года. Пьеса стала одним из первых в истории музыки примеров использования случайного выбора для создания композиционного целого.

Партитура «Музыкальной опечатки» делится на три части, каждая из которых имеет свое специальное название: «Yvonne», «Magdelaine» и «Marcel». Перечисленные «имена»

сегментов указывают на адресатов и одновременно первых исполнителей пьесы: самого Дюшана и двух его младших сестер — Ивонну и Магдалену. Домашнее музицирование было весьма распространенным явлением. Т. де Дюв, представляя картину Дюшана «Соната» (1911), приводит следующее описание: «Она [картина] вновь рисует семейную, ритуальную сцену: домашнее музицирование в день главного семейного праздника Дюшанов — Нового года. Доминирует в картине мать, госпожа Дюшан, Ивонна играет на фортепиано, Магдалена — на скрипке...» [\[14, с.104\]](#).

Пьеса была создана с помощью специальных карточек, обозначавших определенную ноту. Дюшан изготовил три серии (по числу исполнителей), каждая из которых включала в себя двадцать пять карточек. Каждая серия помещалась в шляпу, где карточки тщательно перемешивались, а затем поочередно извлекались, образуя определенную нотную последовательность. В результате, записывая ноты строго в порядке их извлечения из шляпы, Дюшан получал готовую мелодическую линию для каждого голоса.

Но у музыкальных интересов Дюшана была и вторая сторона, не связанная с сочинительством — создание звуковых «ready-made», приближенные по своим свойствам к музыкальным инструментам.

Одним из ярких примеров подобных конструкций является ready-made «With Hidden Noise» («Со скрытым шумом», 1916). Он представляет собой небольшой мяч со струнами, натянутыми между двумя медными пластинками, которые приводились в движение с помощью вращения четырех продолговатых винтов.

В начале 1960-х годов опыты Дюшана были продолжены рядом авторов, среди которых — Нам Джун Пайк («Urmusic», 1961) и Роберт Моррис («Thebox with the Sound of Its Own Making», 1961).

«Эффект Дюшана» можно видеть и в постепенной трансформации музыкальных инструментов в оригинальные «объекты». Этот процесс, подхваченный современниками и последователями Дюшана, привел к значительному расширению звуковых возможностей и, как следствие, к выходу за рамки сугубо музыкальной сферы (Арман, «Chopin's Waterloo», 1963).

Эксперименты Дюшана, внедрившие случайность как самостоятельный композиционный метод и предвосхитившие появление алеаторики, сыграли огромную роль в развитии музыкального искусства. Две его небольшие партитуры и «звучащие» ready-made, до сих пор сохраняют свою актуальность, проявляются в том или ином виде и тем самым подтверждают ценность открытий Дюшана для современной культурной реальности [\[15, с. 38-41\]](#).

Джон Кейдж однажды высказался: «Один из способов изучать музыку: изучать Дюшана» [\[16\]](#). Обе эти необычные творческие личности противоречили стереотипам восприятия как художественного творчества, так и ожиданий зрителя. Так для Кейджа тишина была инструментом композиции, доказательством того, что она тоже может быть музыкой. Дюшана же интересовало, можно ли визуализировать звук, играя музыку в случайном порядке, и при этом создать что-то художественное случайно.

Джон Кейдж был тесно связан с искусством и художниками на протяжении всей своей долгой творческой карьеры, хотя только в середине шестидесятых он начал серьезно заниматься изобразительным искусством. В 1969 завершает первый крупный визуальный

проект в ответ на смерть Марселя Дюшана. Проект представлял собой серию скульптур из плексигласа [\[17\]](#).

А в 1978 приглашен Kathan Браун КраунПойнт пресс, чтобы конкурировать в серии принтов. Хотя Кейдж сначала сопротивлялся, но принял приглашение и начал делать серию офортов. Он продолжал это, наряду с рисунками и акварелями, на протяжении всей своей жизни. Именно этот объем работы в первую очередь представлен в «Каждый день – Хороший день».

За последние 15 лет своей жизни Кейдж выпустил более 600 гравюр с короной PointPress в Сан-Франциско, а также 260 рисунков и акварелей. В этих в своих произведениях он применял те же случайно-детерминированные процедуры, что и в своих музыкальных произведениях.

В Великобритании была первая крупная ретроспектива визуального искусства Кейджа. На выставке было представлено более 100 рисунков, гравюр и акварелей, в том числе экстраординарная серия Ryoganji, описанная искусствоведам Дэвидом Сильвестром как «одна из самых красивых гравюр и рисунков, сделанных где-либо в 1980-х годах» [\[17\]](#). В этих работах он обводил контуры камней, разбросанных (по воле случая) по бумаге или печатной форме, в одном случае обводил 3 375 индивидуально расположенных камней. Он тоже экспериментировал с обжигом или замачиванием бумаги и применял сложные, кропотливые процедуры на каждом этапе процесса печати.

Вдохновленная использованием Кейджа случайных процедур, выставка заметно отличалась от традиционной гастрольной выставки. Композиционный процесс, который часто использовал Кейдж, применяя компьютерную программу генерации случайных чисел, подобную китайскому оракулу «И Цзин», былосуществлен для определения количества выставленных работ, их положения на стене и количества изменений, которые могут произойти в каждом месте.

Кейдж говорил, что он использовал случайные операции вместо того, чтобы действовать в соответствии со своими симпатиями и антипатиями. Он хотел быть открытым для новых возможностей, выходящих за рамки того, о чем он, естественно, мог думать. Получив копию «И-Цзин» в 1951 году, он затем изобрел компьютерную программу случайных чисел, как средство отстраниться от процесса в определенных точках. Он устанавливал четко определенные параметры, тщательно формулируя вопросы, на которые случайность операции потом «ответила». Аналогичная компьютерная программа использовалась и при вывешивании картин на выставке.

Программа диктует, сколько работ должно быть вывешено, где они размещены на стенах и сколько раз меняется экспозиция. На выставке было представлено 135 работ на бумаге, включая гравюры, рисунки и акварели. В духе Кейджа 30 из этих работ были удалены и заменены на «пустые места» на выставке. Есть несколько серий, представленных на выставке, хотя из-за того, как выставка была повешена, серии не появляются в каком-либо определенном порядке. «Изменения и исчезновения» – это серия очень работ, на завершение которых ушли годы. Кейдж экспериментировал со сжиганием или замачиванием бумаги и применял индетерминизм на каждой стадии процесса печати. Каждая линия и край пластины были окрашены в разные, индивидуально смешанные цвета. По мере развития серии композиция работ нарастала – последний оттиск в серии содержит 298 цветов.

Вдохновленный своим коллегой - художником РэемКассом, Кейдж решил попробовать

свои случайные операции в других средствах массовой информации и выпустил серию акварелей «The New River Series» в своей мастерской в Нью-Йорке. Он экспериментировал, рисуя широкими кистями и перьями, и особенно восхищался прозрачностью стёртых фрагментов. Здесь он использовал свои привычные случайные операции, чтобы определить как состав, так и выбор материалов.

Философия Дзен-буддизма учит нас, что если какое-то занятие становится скучным через 2 минуты, вы должны попробовать его ещё 4. Если все еще скучно, попробуйте сделать это за 8, затем за 16, 32. В конце концов, Вы непременно обнаружите, что это занятие совсем не скучное, а очень интересное. Это была философия, которую Кейдж использовал при создании своих работ связанную напрямую со многими его увлечениями.

Несомненно, жизненно важной темой является идея нотации, или отношения между визуальными знаками или жестами и музыкой. На протяжении всей своей творческой деятельности Кейдж постоянно переделывал и изобретал партитуры, превращая их в уникальный скульптурно-визуальный объект, воссоздавая своего рода интерфейс между исполнителем и музыкой. Выставка визуальных произведений Кейджа, «Every Day is a Good Day» интересна тем, что представляет рисунки, гравюры и акварели художника, известного, прежде всего, как композитора.

Хотя Кейдж и отделял свои художественные произведения, относящиеся к области изобразительного искусства от своих музыкальных композиций, они, несомненно, были взаимосвязаны и питались друг от друга [\[17\]](#). В психологии творческая деятельность определяется как стремление к созданию чего-либо нового: картин, музыки, научных теорий, зданий, механизмов, кулинарных рецептов, методики преподавания, приемов деятельности и т. д. Есть деятельность репродуктивная – тиражирование, выполнение операций по образцу, усвоенному человеком в процессе обучения. А если человек изобретает что-то свое, делает по-новому, то это уже творчество.

Итогом этого возросшего интереса стало развитие психологии творчества и разработка теории творческого мышления. Благодаря исследованиям таких ученых, как Дж. Гилфорд, Э. де Боно, Г. Альтшуллер, С. Медник, Т. Бьюзен, Я. Пономарев и др., были выявлены основные характеристики этого необычного вида мышления.

- Дивергентный характер. С точки зрения Дж. Гилфорда, дивергентность (направленность в разные стороны) – главный признак творческого мышления. Это его отличает от конвергентного, однонаправленного логического мышления.
- Образность. Творческая мысль рождается в форме образа, на что обратил внимание еще А. Эйнштейн. В слова творческие идеи облачаются только в процессе разработки и сообщения их другим людям. Поэтому наиболее ярко творчество проявляется в сфере искусства, которое оперирует образами.
- Ассоциативность. Ассоциации – это связи, которые возникают в мозге между различными элементами или блоками информации. Они помогают подключить к мышлению самые разные сферы нашего опыта, знаний, представлений. Чем больше возникает таких ассоциаций, тем более интересные и оригинальные мысли рождаются.
- Спонтанная активность воображения. Творческий человек не только мыслит образами, у него в мозгу они рождаются спонтанно, без особых усилий, благодаря развитому воображению.

Кроме особенного мышления, в познавательной сфере творческой личности важную роль играет образная память, помогающая сохранить массу полезной информации, и способность сосредотачиваться на своей деятельности. Хорошо управляемое, развитое внимание в сочетании с воображением позволяет творческим людям замечать необычное, удивительное в мире, то, чего не видят остальные [\[18\]](#).

Творческая личность — это индивид, испытывающий устойчивую и непреодолимую потребность в творчестве и видящий в нем главный смысл своей жизни [\[19\]](#).

И для Дюшана, и для Кейджа весь смысл жизни заключался в постоянном творческом поиске и осмыслении явлений искусства и жизни во всех её аспектах. Горизонты интересов каждого простирались далеко за рамки какого-либо одного вида искусства. В разные периоды жизни что-то одно могло преобладать над другим, например, шахматы над живописью, скульптура над музыкой, музыка над рисунком.

Возможность переформатирования творчества из визуальной области в звуковую, можно представить как ролевую ротацию, в рамках которой, Дюшан - композитор, а Кейдж - художник. Кроме психологических факторов это объясняет главное в их творчестве: одновременно объединяющее эти две фигуры и позволяющее образовывать перекрестные связи в творчестве. И Кейдж, и Дюшан относятся к концептуальному искусству. В концептуализме сложно быть профессионалом или дилетантом, так как техника исполнения концептуального произведения искусства – это техника создания оригинальной яркой необычной идеи, которая смещает фокус с предмета на лежащий в основе его создания концепт. Чем оригинальнее идея, тем дольше живет произведение концептуального искусства.

В концептуализме она (то есть идея) ценится выше процесса ее материализации в произведении искусства, в связи с чем, техника исполнения не является решающим фактором. В подобной творческой парадигме не столь существенным становится и сам инструментарий художника, в качестве которого могут выступать как краски, кисть или другие средства визуального представления концепции, так и нотная бумага или графическая партитура. Средства художественного выражения - звуки или изобразительные элементы – также оказываются равнозначными. Все они фокусируются вокруг концепта - доминантной точки любого вида творчества.

Библиография

1. Goodman, Nelson. Languages of Art//1976. Hackett Publishing Company. ISBN-0915144352. P.291.
2. Karkoschka, Erhard. Notation in new music; a critical guide to interpretation and realisation.//1972. NewYork, Praeger, 183 pages.
3. Дубинец Е.А. Знаки звуков: О соврем.музык. нотации// Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. 1999. Гамаюн, Киев. 314 с.(дата обращения: 12.09.2021)
4. Giezeler Z. Zur Semiotic graphischer Notation// Melos, 1978. – №1. – P.27-33.
5. (Матвеев В., Матвеева С. Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике. // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. – М. 1975.,-С. 215-272.)
6. Ухов Д. Нотация в современном джазе// Ars Notandi. Нотация в меняющемся мире. – М., 1997. – С. 109-113.
7. Синестезия. [Электронный ресурс]: Википедия. Дата обновления: 21.11.2019. URL:<https://ru.wikipedia.org/wiki/синестезия>. (дата обращения: декабрь 2021).
8. Cage J., Wright L., Millar J. Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage. HaywardPublishing. 2010. P.160. ISBN: 978-1853322839
9. Музыканты-художники: любовь к искусству в разных формах [Электронный ресурс] 15.07.2018. URL: <https://musicseasons.org/muzykanty-xudozhniki-lyubov-k-iskusstvu-v-raznyx-formax/> (дата обращения: 07.10.2021)

10. Shannon B. Designing chess men ataste of the imagery of chess [Электронныйресурс]. URL: [http:// www.worldchesshof.org](http://www.worldchesshof.org). (дата обращения: 17.08.2020).
11. Шишкина Г.А., Марсель Дюшан-музыкант: между случаем и закономерностью // Музыкальное образование и наука. 2017. № 1(6). С. 38-41. ISSN: 2413-0001.
12. Лексикон неонклассики. Ху–дожественно-эстетическая культура XX века / под ред. В. В. Бычкова. М.: РОССПЭН, 2003. 607 с., с.176.
13. Stevance S., Flint de Medicis C. Marcel Duchamp's Musical Secret Boxed in the Tradition of the Real: A New Instrumen–tal Paradigm // Perspectives of New Music. Vol. 45. № 2. P. 150–170.,P.151.
14. Дюв Т. Живописный номина–лизм: Марсель Дюшан, живопись и современность / пер. с фр. Шестакова. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2012. 368 с., с.104.
15. Шишкина Г.А., Марсель Дюшан-музыкант: между случаем и закономерностью // Музыкальное образование и наука. 2017. № 1(6). С. 38-41. ISSN: 2413-0001.
16. Cross L. Reunion: John Cage, Marcel Duchamp, Electronic Music and Chess // Leonardo Music Journal. 1999. No. 9
17. Cage J., Wright L., Millar J. Every Day is a Good Day: The Visual Art of John Cage. Hayward Publishing. 2010. P.160. ISBN: 978-1853322839.
18. Голубева М.В., Творческая личность – кто это в психологии. Особенности, признаки, психологический портрет [Электронный ресурс] URL:<https://psychologist.tips/4216-tvorcheskaya-lichnost-kto-eto-v-psihologii-osobennosti-priznaki-psihologicheskij-portret.html> (дата обращения: 23.09.2021)
19. Гузенков С., Творческая личность – это: неожиданные признаки [Электронный ресурс] 28.10.2019. URL: <https://www.nur.kz/family/self-realization/1824465-tvorceskaa-licnost---eto-neozidannye-priznaki/> (дата обращения: 03.08.2021)

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью «Творческая ротация в концептуальном искусстве: Марсель Дюшан – композитор, Джон Кейдж – художник.», в которой проведено исследование взаимовлияния и синтеза музыки и изобразительного искусства XX века на примере отдельных представителей. Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что направления концептуализма и неоконцептуализма, являющиеся манифестом синтеза в искусстве и перемещения художественного фокуса из одной сферы в другую, представляются фокусом научно-исследовательского ракурса. В центре исследовательского интереса находятся вопросы самоопределения и самовыражения искусства, его презентация и влияние на общество. В этом положении и заключается актуальность исследования. Научная новизна исследования заключается в проведенном автором сравнительном анализе творческой деятельности М. Дюшана и Дж. Кейджа как характерных представителей данных направлений.

Теоретическим обоснованием исследования послужили теории Н. Гудмена, Э. Каркошки, Е. Дубинец и др. Эмпирическим материалом послужили произведения Дюшана и Кейджа. Методологическую базу исследования составил метод компаративного анализа.

Цель исследования заключается в анализе концептуалистской формы синтеза в

искусстве XX века, позволяющей перемещать художественный фокус из одной области - в другую. Для достижения цели автор ставит в исследовании задачи: изучить и проанализировать способы нотации, применяемой в композиторском и исполнительском искусстве XX – XXI века, а также провести сравнительный анализ деятельности и новаторских экспериментов композитора М. Дюшана и художника Дж. Кейджа.

Опираясь на концепции Е. Дубинец и Н. Гудмена о символике языка искусств, автор отмечает изменения, происходящие в композиторском искусстве в рамках концептуализма и неоконцептуализма. Исходя из положения концептуализма о том, что идея первична, а ее выражение вторично, автор констатирует, что современная нотация в музыке мало напоминает традиционную нотную запись. В XX веке в новой музыке возникает тотальное разнообразие форм фиксации звуковых элементов. Каждый композитор стремится внести в нотацию личный компонент, изобретая новые символы и способы отображения собственных уникальных музыкальных открытий. Нотная запись перестает быть традиционной и системной. Все это делает партитуры сложными для восприятия музыканта, вследствие чего даже чтение нотных записей стало требовать определенных умений и навыков помимо традиционного музыкального образования. Некоторые композиторы снабжают свои произведения подробными комментариями и расшифровками, другие же не дают пояснений. В 1950-х годах в рамках деятельности композиторов так называемой нью-йоркской школы композиторы Джон Кейдж, Мортон Фелдман, Эрл Браун и Крисчен Вульфстали разрабатывать новые формы записи. Центральной категорией этой формы записи является неопределенность или индетерминированность, с помощью которой, композитор предоставляет исполнителю свободу и возможность рамочной импровизации. Таким образом, в процесс создания музыкального произведения оказываются вовлечены и композитор, и исполнитель, и даже слушатель. Подобная ситуация наблюдается и в концептуалистском изобразительном искусстве.

Рассматривая различные варианты нотаций и опираясь на классификацию Э. Каркошки, автор выделяет четыре основных типа систем: точная нотация (каждая нота определена по всем своим параметрам и названа); обозначение диапазона, когда указываются только пределы диапазона по высоте, динамике, длительности и другим параметрам; суггестивная нотация (нотация Хинвайзенде), задающая отношения между нотами, приблизительные диапазоны и словесные описания; музыкальная графика, представленная диаграммами, графиками, эскизами (ненотационная и нелингвистическая система). В рамках предмета своего исследования автор детально анализирует систему музыкальной графики, сравнивая ее с абстрактной живописью, цель которой заключается в «возбуждении субъективных ассоциаций». В графической нотации автор выделяет два основных направления – дискурсивный и суггестивный. «Первый предполагает применение знаков традиционной нотации, хотя и в сильно изменённом, условном виде. А во втором отсутствует даже намёк на нотацию, это скорее произведение живописи для визуального восприятия, но с возможностью музыкального воплощения».

Автор констатирует, что большинство творческих личностей XX века отличает широкий круг интересов и применения талантов. Так, например, М. Дюшан, Ф. Мендельсон, Ф. Синатра проявили себя и как музыканты, и как художники.

Особого внимания заслуживает проведенное автором детальное исследование творчества М. Дюшана и Дж. Кейджа. Автор проводит параллели и отмечает черты, характерные для обоих художников. Они являлись синестетами, что и определило появление новаторских идей в их творчестве. Сферы применения их талантов довольно обширны: шахматы, музыка, изобразительное искусство, скульптура, изобретательство. Творчество их выходило за рамки какого-либо определенного направления и оказало

большое влияние на последователей. Все их художественные произведения взаимосвязаны и взаимозависимы. Их творческий путь ознаменован постоянными исканиями и экспериментами в разных сферах искусства, переформатированием творчества из визуальной области в звуковую.

Проведя исследование, автор представляет выводы по изученным материалам, отмечая, что в концептуализме техника исполнения произведения искусства – это техника создания оригинальной яркой необычной идеи, которая смещает фокус с предмета на лежащий в основе его создания концепт. Идея ценится выше процесса ее материализации. В качестве инструментария могут выступать любые средства визуального представления концепции, все они оказываются равнозначными.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье.

Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение различных форм и направлений в искусстве, их взаимовлияния и взаимопроникновения представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует и адекватный выбор методологической базы. Библиографический список исследования состоит из 19 источников, в том числе и иностранных, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании.