

МОЦАР О. В.

«ЄВРОПЕРИ» ЯК ВЕРШИНА ІНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТЕАТРУ ДЖОНА КЕЙДЖА

Творчість Джона Кейдж (1912–1992) вважають своєрідним театром абсурду. Юрій Холопов назвав композитора першим авангардистом так званої другої хвилі, адже він майже на двадцять років попередив її появу 1948 року¹.

Творчість композитора привертає увагу музикознавців, серед яких – О. Манулкіна², О. Григоренко³, М. Переверзева⁴. Вона зацікавлює й авторів праць, які досліджують новації у композиційно-формотворчому аспекті⁵. Не можна обійти увагою і філософські трактати, лекції⁶ самого Джона Кейдж («Тиша», «Лекція про Ніщо», «Лекція про Дещо» тощо) У більшості публікацій охоплено майже всі жанрові сфери, у яких працював композитор, хоча нерідко він змінював традиційні уявлення про той чи інший жанр. Відзначимо статті М. Переверзевої, у яких докладно проаналізовано так звану оперну творчість Дж. Кейджа – цикл із п'яти «Європер», які свого часу стали справжньою сенсацією і викликали найрізноманітніші відгуки преси і публіки. Мета статті – розглянути ці твори в контексті естетики абсурду, наголошуючи на понятті інструментального театру в музичному мистецтві, пов'язаного з театром абсурду.

Дж. Кейджа без перебільшення можна назвати послідовником реформаторських ідей Р. Вагнера, адже він сприймав оперу як синтетичний жанр. І якщо Р. Вагнер наголошував на важливості поєднання в одній особі композитора й автора словесного тексту, Дж. Кейдж пішов далі. У «Європерах» його внесок як композитора не можна відокремити від Дж. Кейджа – автора ідеї, сценографа, режисера, слухача, хореографа тощо. Важливо, що не лише «Європери», а й усі його твори варто розглядати в контексті інструментального театру, влучне визначення якого належить Т. Чередниченко: «Інструментальний театр – це театр без літератури. У ньому інструменталіст чи співак грають самих себе, а не перевтілюються в певних позамузичних персонажів»⁷. З іншого боку, В. Петров відзначає особливу роль словесних текстів і лексичних складових, які не виконують сюжетних функцій, проте є складовими музичної партитури⁸. У подальшому

¹ Холопов Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Ю. Н. Холопов // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 81.

² Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с. ; ил.

³ Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество / Елена Григоренко. – К. : Муз. Україна, 2012. – 228 с.

⁴ Переверзева М. «Европеры» Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Электронный ресурс] / М. Переверзева. – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras.htm; http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras-2.htm. – Дата доступа: 7.03.2014.

⁵ Див.: Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

⁶ Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Дж. Кейдж. – Вологда : Полиграф-книга, 2012. – 382 с.

⁷ Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бакши [Электронный ресурс] / Татьяна Чередниченко. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html>. – Дата доступа: 7.03.2014.

⁸ Петров В. О. Инструментальный театр Кагеля [Электронный ресурс] / В. О. Петров. – Режим доступа: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf. – Дата доступа: 7.03.2014.

такий «штучний» синкретизм став основою нових жанрів – *хеппенінгу* і *перформансу*. Ці поняття є ключем до розуміння інструментального театру Дж. Кейджа.

Сутність творчості композитора полягала у порушенні меж музичної композиції: використання різних побутових предметів як музичних інструментів, тобто видобування звучань із навколишнього світу. Написання музики уподібнюється праці винахідника, як наприклад, винахід препарованого фортепіано. Навіть якщо Дж. Кейдж користується музичним інструментом, він відчуває потребу «винайти» його заново, бо для нових форм йому необхідний ексклюзивно-новий матеріал.

Працюючи за своїм унікальним методом, композитор водночас відштовхувався від загальноприйнятих форм і поступово рухався до Неможливого¹. Він насамперед піддавав сумніву аксіоми композиторського мислення і технічних навичок. Про це свідчить розмова Джона Кейджа з його вчителем Арнольдом Шенбергом, який критично висловився щодо професійних перспектив свого учня. Він був переконаний, що Дж. Кейдж ніколи не зможе стати композитором, адже, не маючи відчуття гармонії як основи музичної мови, він «підійде до стіни, але не зможе крізь неї пройти». На що той відповів: «Тоді я присвячу все життя, щоб розбити головою цю стіну»².

Дослідники пишуть про тотальну театралізацію інструментальної музики Дж. Кейджа. І тут постають нові запитання: на що припадає основний акцент у цих синтетичних жанрах? що було первинним? у якому значенні можна говорити про театралізацію і як розрізняти інструментальний театр і власне театральні форми? Для того, щоб відповісти на ці запитання, потрібно звернутися до самого поняття театру. Узагальнюючи різні визначення, які містяться у довідкових виданнях, виділимо головне. Є два основні аспекти цього поняття: перший – театр як архітектурна споруда, місце для дійства; другий – театр як уособлення мистецтва лицедійства, акторського перевтілення. Театральність інструментальної музики Дж. Кейджа має дещо іншу природу, відмінну від уявлень про театр. Насамперед, у нього відсутні будь-яке лібрето як вербальне джерело, актори, які перевтілюються в образ «іншого», стають дійовими особами. Поняття інструментального театру передбачає зміщення центру з вербального на абстрактно-звуковий аспект, якому Дж. Кейдж надав форм театрального дійства, видовища, вистави. Можна сказати, що інструмент у руках музиканта виконує функцію маски в античному театрі, тоді як сам музикант уподібнюється актору, характер якого визначається його маскою, тембром інструмента, на якому він грає.

Тривалий час інструментальна музика поступово відходила від слова, своїми засобами відтворюючи зміст. «Європери» стали певною кульмінацією абстрактного інструментального театру, символом остаточного вивільнення від слова не лише у логіко-смысловому, а й синтаксичному вимірі. Чітку, ідеально сконструйовану в класичному театрі драматургію композитор замінив колажем і алеаторикою, створивши цим неповторну, нову форму висловлювання. Можна говорити про певну персоніфікацію як музичної мови, так і музичної форми. Такий підхід протилежний театралізації інструментальної музики на основі програмності, яка досягла апогею у ХІХ столітті. Це стосується і більш ранніх періодів розвитку музики, зокрема діалектичної драматургії сонатної форми у Л. ван Бетховена чи впливів театру на інструментальну музику В. А. Моцарта.

¹ «Он [отец] как-то сказал мне, что, если кто-то говорит “не могу”, то это указывает на то, что это нужно делать <...>» (Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Джон Кейдж // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 15).

² Там само, с. 18.

Значної парадоксальності набуває звернення Дж. Кейджа до опери. 1985 року він звернувся до цього жанру вперше, коли художні керівники Франкфуртської опери Хайнц Клаус Метцгер та Райнер Рін запропонували йому написати дещо на зразок панегірика європейській опері. Це було відкриття як для самого композитора, якому на той час виповнилось 73 роки, так і для світу, адже, пішовши своїм шляхом, він створив «дещо» оригінальної форми та невизначеного жанру – «Європери 1, 2». Постає особлива композиція, створена шляхом колажу з оперних шедеврів від Х. В. Глюка до Дж. Пуччіні, різних за часом появи та стилістикою¹.

Безумовно, звернення художніх керівників Франкфуртської опери до американського композитора-новатора, який досі не писав опер, було сміливим кроком. «Європери» стали безпрецедентним явищем – своєрідними анти-операми (на зразок *анти-театру*, близького до *театру абсурду*²). *Анти* постає тут як метод, проте метод «детермінованого заперечення», завдяки якому створена опера як жанр має заперечувати сама себе³. Підкреслимо, що йдеться про *перше* заперечення (третій закон діалектики), без якого неможливе й друге (перше – стирання, руйнування старих спорожнілих форм, друге – створення нової живої ідеї, вихід на новий виток розвитку).

Як вважають дослідники, сама назва «Europa» є певним орієнтиром, автор ніби говорить не тільки про звернення до європейської традиції: фонетично вона звучить як *your opera*, тобто *ваша опера*. Америка не мала своєї оперної традиції, за винятком окремих виконань опер Дж. Россіні і В. А. Моцарта в середині XIX століття. Створюється певний образ композитора-американця, над яким не тяжіє багатовікова оперна традиція, образ чужинця, який гіпотетично може сприймати зразковий оперний твір XVIII – XIX століть як абсурдний колаж арій та інтерлюдій.

Опера Дж. Кейджа втрачає елемент оповідності, підпорядкованість вербальній логіці: усі тексти, які звучать під час виконання чи надруковані у псевдо-програмках з абсурдним набором окремих фраз із різних опер (наприклад, фрагменти з «Парсифаля», «Казок Гофмана», «Бориса Годунова» тощо), сприймаються як шум⁴. Насправді, немає більш неприродного, штучного жанру, ніж опера (напевно, саме завдяки цим ознакам вона є невичерпною і завжди актуальною, зокрема й для Дж. Кейджа). З одно-

¹ Деякі з них: «Орфей» К. В. Глюка; «Дідона та Еней» Г. Перселла; «Мінйон» А. Тома; «Севільський цирульник» та «Попелюшка» Дж. Россіні; «Любовний напій» Г. Доницетті; «Ідомей», «Весілля Фігаро», «Дон Жуан», «Викрадення із Сералю», «Чарівна флейта», «Так чинять усі» В. А. Моцарта; «Фіделіо» Л. ван Бетховена; «Перікола» і «Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха; «Фауст» та «Ромео і Джульєтта» Ш. Ф. Гуно; «Вільний стрілець» К. М. Вебера; «Травіата», «Ріголетто», «Трубадур», «Бал-маскарад», «Сила долі» та «Фальстаф» Дж. Верді; «Джоконда» А. Понк'еллі; «Летючий голландець», «Лоенгрін», «Тангейзер», «Валькірія», «Парсифаль» та «Золото Рейна» Р. Вагнера; «Кармен» Ж. Бізе; «Борис Годунов» М. Мусоргського; «Пікова дама» і «Євгеній Онегін» П. Чайковського; «Продана наречена» Б. Сметани; «Пеллеас і Мелізанда» К. Дебюссі; «Весела вдова» Ф. Легара, «Летюча миша» Й. Штрауса; «Богема» Дж. Пуччіні та ін.

² Пави П. Антитеатр // Пави П. Словарь театра / Патрис Пави; пер. с франц., под ред. К. Разлогова. – М.: Прогресс, 1991. – С. 17.

³ «Замість того, щоб заперечувати оперу, узявши іншу форму музичного театру, Кейдж вибрав «детерміноване заперечення» опери в гегельянському значенні, тобто таке, у якому те, що піддається запереченню, включено в усій повноті в саму форму заперечення, складає специфічну суть заперечення і усунуте всередині нього <...>» Цит. за: Манулкіна О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 695.

⁴ «Мы хотим завладеть этими шумами, контролировать их и использовать – не как акустические эффекты, а как музыкальные инструменты» (Кейдж Дж. Будущее музыки: кредо // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Дж. Кейдж. – Вологда: Полиграф-книга, 2012. – С. 13).

го боку, заперечення традиції, власне «трагедія мови» (згадаймо маніфести Ежена Йонеско щодо театру абсурду), з іншого, – ностальгія за оперними шедеврами минулого.

Мимохіть виникає образ чужинця (в особі Дж. Кейджа), який у передчутті кінця світу збирає щось на зразок Ноевого ковчега, намагаючись устигнути узяти у новий світ найкраще зі старого. Так чи інакше, це не тільки погляд з «іншого світу», з іншого континенту – це погляд «іншого» композитора: «Можна припустити, що, запрошуючи в німецький театр американця з такими поглядами на оперний жанр, замовники планували крупномасштабну провокацію. Проте результатом була, як сказав оглядач [Piccolomini], “прощальна хвалебна пісня у провідному романтичному музичному жанру”»¹.

Загалом було написано два диптихи «Європер»: 1 & 2 (1987, прем'єра у франкфуртському Шаушпільхаузі), 3 & 4 (1990, прем'єра, Лондонський оперний фестиваль), а також «Європера 5» (1991, прем'єра, Буффало, Північноамериканський фестиваль нової музики). У кожній опері композитор обирає особливий, неповторний склад, в окремих частинах додаючи до звучання акустичних інструментів магнітофонні записи². Цікаво, що вокалістам не віддається роль солістів, у класичному розумінні цього слова, вони виступають не тільки у рівному значенні (а часом навіть і кількості, як у «Європерах 1, 2») з інструментами (умовно кажучи, оркестром), а навіть зі сценографією, хореографією та освітленням, які також стають матеріалом загального сценарію-«партитури».

З принципом композиції можна пов'язати два поняття, які дадуть чи не найповнішу картину нового методу – колажу й алеаторики. Щодо новизни й історії виникнення цих технік, Дж. Кейдж не був першим. Як стверджують автори підручника «Теорія сучасної композиції»³, перші зразки алеаторики (та комбінаторики) є у творах композиторів (знову ж таки, американських) Чарльза Айвза (фортепіанні сонати I – 1910, II – 1915), Генрі Кауелла (принципи комбінаторики у Струнному квартеті № 3 «Мозаїчному» – 1930). Уже в цих творах відчутні досить серйозні зміни у композиторському мисленні, принципах формотворення: композиція вже не є сталою, фіксованою формою, музика сприймається не як твір, а як процес. Таким чином, створюється мінлива форма, яка не тільки припускає можливість імпровізації, надаючи певної свободи, а й уособлює процес «дотворення» в одиничному виконавському акті композиційного цілого.

Найголовнішим було те, що автори у філософському плані, так би мовити, змінили знаки пунктуації: тобто замість крапки чи знаку оклику наприкінці твору вони ставлять знак запитання. Твір більше не є остаточним і непорушним твердженням композитора, його волею, абсолютним вираженням, тепер – це є процес творіння, незакінчений і невідомий, вільний і небезпечний. Саме цей принцип випадковості став основним законом формоутворення у «Європерах»: варіанти обиралися шляхом гадання за давньокитайською «Книгою змін» (інша назва – «І-Цзин»). Для обрання реквізиту було використано Вебстерський словник (американський словник англій-

¹ Манулкіна О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкіна. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – С. 694.

² «Європера 1, 2» були написані для вокалістів та 28 музикантів: 5 сопрано, 2 мецо-сопрано, 2 контральто, 4 тенори, 3 баритони, 3 басы, 3 флейти, 3 гобоя, 3 кларнети, 2 фаготи, 2 скрипки, альт, віолончель, контрабас, стрічка, орган, танцюристи. «Європера 3»: 6 вокалістів, 2 фортепіано, 6 грамофонів, сценічне освітлення (72–96 прожекторів), магнітна стрічка. «Європера 4»: сопрано, мецо-сопрано, фортепіано, магнітна стрічка, освітлення. «Європера 5»: 2 співаки, фортепіано, магнітофонний програвач, магнітофонна стрічка, освітлювальна техніка.

³ Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

ської мови, перше видання 1828 р.¹). За словами О. Манулкіної, таким на сцені з'явилися каное, гондола, фургон тощо. Зауважимо, що в цьому випадку не коректно говорити про наявність партитури, адже композитор замість неї запропонував певний сценарій усього дійства, певні настанови для колективної творчості, яка великою мірою керується принципом випадковості. Тут доцільно відзначити, що особливо важко для музикознавця зрозуміти, що було первинним матеріалом, з яким композитор «прийшов до театру». З цього питання бракує відкритої інформації, проте деяких висновків можна дійти, користуючись авторськими вказівками і коментарями, а також записами вистав («Європера 5» – повністю, «Європери 1 – 4» – фрагментарно). Важливо, адже для дослідника змінюється сам підхід до аналізу твору. Постає необхідність умовно розділити його на два об'єкти (складові): перший – композиторські наміри, ідеї, сценарна основа твору, другий – вистава, яка є остаточним твором, у старому розумінні цього слова.

Такі авторські вказівки Дж. Кейджа наводить М. Переверзева:

«Європера-1» триває півтори години, «Європера-2» – 45 хвилин;

– кожна опера становить колаж незалежних елементів: музики, хореографії, світла, костюмів, декорацій, сценічного дійства;

– співаки виступають у костюмах, узятих з різних оперних постановок;

– записані на магнітну плівку фрагменти з опер різних композиторів звучать періодично, час від часу підключаючись до дійства;

– інструментальна музика включає фрагменти, які містять від 1 до 16 тактів, з 64 опер різних композиторів;

– жоден з елементів не пов'язаний з іншим, за винятком їх випадкового збігу;

– функцію декорацій виконують картини, на яких зображені співаки і композитори минулого, а також малюнки, узяті зі старих театральних енциклопедій, які утворюють «пейзаж, що змінюється»;

– структура «Європер» вільна і залежить від гнучких часових рамок, які служать хронометричним показником усіх подій, які відбуваються на сцені;

– сценічне дійство охоплює «нетанцювальну хореографію» у виконанні танцюристів, одягнених у костюми темного кольору;

– реквізит взято зі словника Вебстера, при чому сторінки видання обирались довільно, відповідно до методу випадкових дій»².

Отже, за авторськими вказівками принципу алеаторики підпорядковувалась не тільки музична тканина, а й усі засоби виразності, які композитор вважав рівноправними «учасниками» опери: фрагменти класичних опер, костюми, декорації хореографія, світло. За таких умов кожна складова починає жити своїм життям, утворюючи поліфонію нового типу. Таким чином, руйнація закритої системи театральних умовностей здійснюється всіма засобами, наприклад: не пов'язаний із сюжетом сценічний реквізит є символом, протилежним прикладу з чеховською «рушницею на стіні». Саме у відсутності зв'язку між предметом і його конкретною функцією в дії полягає основна ідея абсурду. Створюється враження, ніби композитор «стирає» надбану людством культуру, досягаючи певної *tabula rasa*, на якій потім можна буде створювати нове мистецтво.

Відмовившись від поняття *opus unicum* уже в роботі над сценарієм (партитурою), а потім над виставою у колективній творчості, композитор змінює ідею театральної вистави. Замість фабули «актор – слухач», «те, що віддається – те, що сприймається»,

¹ Переверзева М. «Європери» Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Електронний ресурс] / М. Переверзева. – Режим доступу: http://www.21israel-music.com/Cage_Euoperas.htm, http://www.21israel-music.com/Cage_Euoperas-2.htm. – Дата доступу: 7.03.2014.

² Там само.

він створює нову формулу театрального спілкування, яка являє собою вільний простір взаємного обміну між публікою і виконавцями. Красномовні слова самого композитора: «Сьогодні мистецтво замість того, щоб бути певним об'єктом, створеним однією особистістю, стає процесом, який приводить до руху група людей. Мистецтво соціалізується. Тепер це не є особа, яка щось проголошує, проте люди, які роблять дещо, що дає кожному (і тим, хто у скруті) можливість набути досвіду, якого б вони не могли набути іншим шляхом»¹.

Таким чином, спосіб композиції нагадує просту гру випадковостей. Навіть сам Дж. Кейдж більш схильний обрати собі роль скоріше дизайнера, ніж композитора. Принцип індетермінізму у творчому кредо автора цілком змінює уявлення про написання музики, яке не може більше бути під цілковитим контролем творця – вона може жити самотійно, маючи відносну свободу. Такий метод протилежний поняттю «опус», заперечує ознаку створеного, завершеного, авторського «продукту». «Європери 1, 2; 3, 4» – ці назви творів нагадують назви вистав драматургів театру абсурду (наприклад, Театр I, Театр II). Таким є і ставлення до персоніфікації дійових осіб, бо відсутні імена персонажів. Це показово і для композиції твору: частини диптихів (1 та 2, 3 та 4) відіграють роль дій опери, у класичному розумінні цього слова, тоді як *події (happenings)*, на які вони поділяються, виконують умовну роль картин і сцен.

«Європери» стали уособленням так званої «години нуль»² оперної культури, символом музичного театру абсурду, за яким «порожнеча» не могла (за законами природи) тривати довго. Таким чином, відзначимо цікаву ознаку чи, скоріше, тенденцію: особистісну авторську відстороненість композитора. Цикл «Європер» – певний документ (чи діагноз?), метод створення якого мав украй об'єктивований характер (всеохоплюючий принцип алеаторики певною мірою навіть звільняє композитора від відповідальності за результат). Крім того, споглядальна позиція автора позбавляє твір будь-якого наряду на суб'єктивне, загострено експресіоністичне, «болюче», що ставить перед дослідником нові питання про природу цього явища як витвору мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА

1. Григоренко Е. Джон Кейдж. Творчество / Елена Григоренко. – К. : Муз. Україна, 2012. – 228 с.
2. Зенкин К. В. Джон Кейдж и «час нуль» культуры / К. В. Зенкин // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 67–79.
3. Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / Джон Кейдж // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 15–35.
4. Кейдж Дж. Будущее музыки: кредо // Кейдж Дж. Тишина. Лекции и статьи / Дж. Кейдж. – Вологда : Полиграф-книга, 2012. – С. 13–18.
5. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века / О. Б. Манулкина. – СПб. : Изд-во Ивана Лимбаха, 2010. – 784 с. ; ил.
6. Пави П. Антитеатр // Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; пер. с франц., под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – С. 17.

¹ Приложение // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 152.

² Зенкин К. В. Джон Кейдж и «час нуль» культуры / К. В. Зенкин // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 67.

7. Переверзева М. «Европеры» Джона Кейджа как философско-эстетический манифест композитора [Электронный ресурс] / М. Переверзева. – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras.htm; http://www.21israel-music.com/Cage_Europeras-2.htm. – Дата доступа: 7.03.2014.

8. Петров В. О. Инструментальный театр Кагеля [Электронный ресурс] / В. О. Петров. – Режим доступа: http://www.art-in-school.ru/art/iskusstvo_i_obrazovanie_2011_05_-_05_Petrov.pdf. – Дата доступа: 7.03.2014.

9. Приложение 5 // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 151–152.

10. Теория современной композиции : учеб. пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – 624 с.

11. Холопов Ю. Н. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века / Ю. Н. Холопов // Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Сб. 46 : Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. – М., 2004. – С. 79–90.

12. Чередниченко Т. Музыкальный запас: Александр Бахши [Электронный ресурс] / Татьяна Чередниченко. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2000/6/chr.html>. – Дата доступа: 7.03.2014.

Моцар О. В. «Європери» як вершина інструментального театру Джона Кейджа. Визначено роль «Європер» Дж. Кейджа у його творчому і філософському доробку. На основі відеозаписів «Європер», музикознавчої літератури, збірок лекцій та есе Дж. Кейджа охарактеризовано творчий метод композитора, узагальнено поняття методів колажу й алеаторики на прикладі «Європер». Визначено поняття інструментального театру та його особливості у творчості композитора, розкрито ознаки театру абсурду в «Європерах».

Ключові слова: сучасна опера, театр абсурду в опері, «Європери», інструментальний театр.

Моцар А. В. «Европеры» как вершина инструментального театра Джона Кейджа. Определено место «Европер» Дж. Кейджа в его творческом и философском наследии. На основе видеозаписей «Европер», музыковедческой литературы, сборников лекций и эссе Дж. Кейджа сделаны выводы касательно творческого метода композитора. Обобщены понятия коллажа и алеаторики на примере «Европер». Определено понятие инструментального театра и его особенностей в творчестве композитора. Прослежены черты театра абсурда в «Европерах».

Ключевые слова: современная опера, театр абсурда в опере, «Европеры», инструментальный театр.

Motsar A. V. “Europeras” as Culmination of John Cage’s Instrumental Theatre. With the help of existent videotapes the inspected analysis of the material of “Europeras” is carried out. The place of the operas in the creative and philosophical heritage is determined. Based on the musicological literature together with the composer’s lecture and essay collections, conclusions concerning the creative method are made. The author makes an attempt to generalize notions of collage and aleatoricism by the example of “Europeras”. The idea of instrumental theatre is determined together with its peculiarity in J. Cage’s creativity. The main features of the theatre of absurd are observed in this article.

Keywords: contemporary opera, the theatre of absurd in the opera, “Europeras”, instrumental theatre.