

Современная музыка

Научная статья

УДК 78.01

DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-50-61



«Акустико-пространственные миражи» О. Бочихиной: особенности музыкальной композиции



Роман Александрович Малявкин

*Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия,
romanmalyavkin@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-5767-1303>*

Аннотация: В настоящей статье рассматривается цикл «Акустико-пространственные миражи» современного московского композитора Ольги Бочихиной, чье творчество еще не получило широкого осмысления в музыковедении.

Рассматриваются различные аспекты цикла. Привлекаются высказывания автора из статей и интервью. Аудиальный и визуальный планы сочинения соотносятся с теоретическими работками композитора.

Ключевые слова: Ольга Бочихина, пространственная музыка, перформативность, «Акустико-пространственные миражи»

Для цитирования: Малявкин Р. А. «Акустико-пространственные миражи» О. Бочихиной: особенности музыкальной композиции // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2025. № 3. С. 50–61. DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-50-61

Contemporary music

Original article

"Acoustic-spatial mirages" by Olga Bochikhina: features of musical composition

Roman A. Malyavkin

Gnesin Russian Academy of Music, Moscow, Russia,
romanmalyavkin@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0008-5767-1303>

Abstract: This article examines the cycle "Acoustic and Spatial Mirages" by the contemporary Moscow composer Olga Bochikhina, whose work has not yet been widely studied in musicology.

Various aspects of the cycle are explored. The author's statements from her articles and interviews are included. The composition's auditory and visual plans are aligned with the composer's theoretical developments.

Keywords: Olga Bochikhina, spatial music, performativity, Acoustic-Spatial Mirages

For citation: Malyavkin R. A. "Acoustic-spatial mirages" by Olga Bochikhina: features of musical composition. *Scholarly papers of Gnesin Russian Academy of Music*. 2025;(3):50-61. (In Russ.) DOI: 10.56620/2227-9997-2025-3-50-61

В последнее десятилетие ряд современных российских композиторов, среди которых В. В. Горлинский, В. В. Раннев, Н. А. Попов, Б. Д. Филановский, уделяют особое внимание пространству исполнения сочинения. Парк, фасад жилого дома, завод, фанерная конструкция — все эти локации могут быть задействованы для реализации творческих проектов.

В XXI веке роль пространства в музыкальных сочинениях стала одной из востребованных тем научных исследований отечественных авторов¹.

Среди зарубежных источников, посвященных данной теме, выделяется работа «Музыка после падения. Современная композиция и культура после 1989 года» Тима Рутерфорда-Джонсона. Автор утверждает: «Музыкальные фестивали реагируют на изменяющиеся ожидания аудитории, перемещая боль-

¹ Например, статья Ю. Н. Пантелеевой «О пространственных композициях: от Сан-Марко до ИРКАМа» [1] и диссертация О. М. Гудачева «Пространственная композиция в новой музыке конца XX — начала XXI века» [2].

шую часть своих программ из привычных концертных залов в галереи, общественные пространства, пустующие промышленные здания и т.д.» [3, 122].

В русле подобных экспериментов находятся также и некоторые композиции Ольги Бочихиной. Многие ее сочинения отличает существенная особенность: все они предполагают особую роль пространства. Речь идет не только о конкретном месте исполнения, создающем определенную атмосферу, но и его функциональном назначении, которое продиктовано концептуальными подходами композитора.

Выбор места, в котором реализуется музыкальное произведение, обусловлен в каждом конкретном случае особыми свойствами избранного пространства. Ротонда, расположенная у входа в Большой зал Московской государственной консерватории, выступает в качестве инструмента в одноименном инструментально-акустическом перформансе для архитектурной формы и актеров-импровизаторов; звуковая инсталляция «Колесо времени» задействует городское колесо обозрения в городе Чайковский.

Тема пространства играет заметную роль как в композиторском творчестве, так и в исследовательских трудах Бочихиной. Например, одна из ее статей посвящена «Политопу Монреаль» Яниса Ксенакиса [4].

Исходя из своих представлений об особом взаимодействии аудиального и пространственного компонентов, композитор концептуализирует эту взаимосвязь. В некоторых случаях акустические особенности конкретного места вдохновляют композитора на определенные композиционные решения.

О своем творчестве композитор пишет следующее: «Большинство моих работ посвящено художественным исследованиям: поведенческих стратегий звука, состоянию “инструмента”, пространства <...>. Это одновременно художественное исследование, эстетический опыт, процесс, инструмент познания и практика»². К каждому произведению Бочихина дает развернутый комментарий — все они представлены на ее личном сайте³. Авторские описания, как правило, наполненные отсылками к разным видам искусства (к кинематографу, литературе), изобилуют философскими терминами. Таким образом сформировался глоссарий, которым Бочихина оперирует в описании, трактовке и исследовании своих работ. Однако пояснения композитора не предлагают единственно правильную трактовку собственных сочинений. Для автора гораздо важнее показать ход мысли, который привел к идее определенного проекта.

Значительное количество ее работ невозможно заранее репетировать по причине труднодоступности определенных объектов. Бочихина неоднократно принимала участие в своих проектах — и как исполнитель, и как своего рода режиссер, осуществляющий контроль над всем процессом исполнения.

² Curriculum vitae. URL: <http://olgabochihina.com/aboutme> (дата обращения: 21.06.2025).

³ Официальный сайт композитора Ольги Бочихиной. URL: <http://olgabochihina.com/> (дата обращения: 21.06.2025).

В своих проектах композитор отнюдь не отказывается от традиционного концертного зала, а стремится наделить его некими признаками другого пространства, как это происходит, в частности, в цикле «Акустико-пространственные миражи»⁴. По словам композитора, *«миражи — это пространство превращений, где место, в котором мы находимся, можно помыслить через союз “как”: как пещеру, как пространство дождя, как колодец, как пространство “райского сада”, как лабиринт зеркал»*⁵.

Композитор определяет эту работу как *«аудио-визуальный проект work-in-progress»*⁶. Каждый из миражей, а их на сегодняшний день три («Водный резервуар в Брудерхольце», «Дождь», «Сад»), впервые прозвучал в Рахманиновском зале Московской консерватории в период с 2022 по 2023 год.

Несмотря на большое количество технических требований, миражи можно реализовать в различных пространствах и отнюдь не только в концертных залах: показы сочинения уже проходили в спортивном зале в города Чайковский и в центре современного искусства «Арсенал» в Нижнем Новгороде. Для каждого конкретного места исполнения композитор адаптирует цикл, учитывая не только инженерные и акустические особенности места, но и элементы интерьера.

Мираж — физическое явление, представляющее собой появление объекта ближе, чем это есть на самом деле, по причине преломления солнечных лучей под воздействием высоких температур. Именно эта идея находит отражение в названии сочинения; композитор воссоздает определенное пространство в процессе исполнения, раскрывая его художественные смыслы в новых условиях.

Музыкальный и внемузыкальный текст программируется посредством подробной фиксации в партитуре задуманных перформативных приемов, временной схемы, а также заранее записанных аудиотреков. При этом перформерам, роль которых состоит в реализации миража в пространстве, и исполнителям предоставлена некоторая вариативность их действий в пределах, зафиксированных в партитуре. Например, в мираже «Водный резервуар в Брудерхольце» исполнитель прогуливается по залу и напевает с закрытым ртом звуки транслируемого аудиотрека. Паузы между звуками и их длительность остаются на его усмотрение.

Роль перформеров заключается в создании ощущения нахождения в изначальном пространстве с помощью различных предметов: фонариков для блуждания по резервуару, зонтов как средства защиты от дождя, движения веток для создания иллюзии нахождения в саду. *«В конечной реализации “запечатление” и “отражение” воспроизводятся одновременно — так же, как мираж*

⁴ В ноябре 2023 года аудио-визуальный проект «Акустико-пространственные миражи» был удостоен высшей награды «Московской Арт-премии» (Первая премия) в номинации «Музыка».

⁵ Официальный сайт композитора Ольги Бочиной. Акустико-пространственные миражи (2022–2023). URL: <http://olgabochihina.com/mirages> (дата обращения: 21.06.2025).

⁶ Там же.

со своим оригиналом. В результате, зритель попадает в ситуацию детерриторизации двух пространств-территорий, когда территория акустического феномена накладывается на территорию своего «отражения» [5, 109].

В своей статье об «Акустико-пространственных миражах» Бочихина употребляет термин «детерриторизация» — концепт, который разработали Ж. Делез и Ф. Гваттари в книге «Тысяча плато» [6]. В эссе, написанном совместно с Т. О. Яковлевой, композитор утверждает: «Две территории обмениваются своими кодами, то есть функциями/характеристиками» [7, 151]. Композитор апеллирует к этому понятию для раскрытия более глубокого понимания процесса смещения исходного пространства и места исполнения.

Помимо этого на Бочихину также оказали существенное влияние и другие идеи Делеза и Гваттари, прежде всего, концепции *ризомы*⁷, *тела без органов*⁸ и *сборки*⁹. Так, принцип ризомы ощущается в неожиданных сочетаниях выразительных средств (например, в использовании веток на поверхности зеркал и направленных на них источников света в третьем мираже).

Бочихина в своей статье [5, 107] выделяет три нераздельные составляющие акустико-пространственного миража:

1. *Реальный аудиовизуальный референс*, под которым автор понимает исходные акустические характеристики (фиксирование длительности ревербераций звуков) и архитектурные особенности выбранного пространства (план местоположения).

2. *Запечатление референса* — процесс, в котором композитор, находясь в исходном пространстве, фиксирует с помощью звукозаписывающей техники какой-либо акустический феномен. Например, в первом мираже это текст, произносимый автором, во втором — ритм дождевых капель, в третьем — звуки старого рояля.

3. *Отражение референса* в иных акустико-пространственных условиях.

Отражение воплощается через расшифровку записи и ее фиксацию в партитуре. В третьем мираже музыкальным материалом становится зафиксированная композитором исполнительская импровизация, записанная под впечатлением от изначального пространства.

С пространственной точки зрения *отражение* реализуется через *расположение исполнителей*, имитирующее размещение и перемещение в исходном пространстве; *перформативные практики* с предметами, о которых упоминалось ранее; *световую партитуру*, которая создает иллюзию нахождения в пространстве, отличном от места исполнения в котором присутствуют визу-

⁷ *Ризома* — децентрализованная сеть гетерогенных, перекликающихся друг с другом элементов, каждая точка которых потенциально связана с любой другой.

⁸ *Тело без органов* — понятие, представляющее собой состояние материи, лишенное фиксированных структур и форм и противопоставляющее себя четкой организации.

⁹ *Сборка* — способ организации и функционирования ризомы. Это конкретный набор элементов, взаимодействующих между собой.

альные отсылки к изначальной локации). Все вышеперечисленные компоненты *отражений* фиксируются в партитуре наряду с музыкальным материалом.

Для более полного понимания структуры цикла разберем каждый мираж более подробно.

На создание акустико-пространственных миражей композитора вдохновило пространство водного резервуара в Брудерхольце, именно оно и легло в основу названия первой части — **«Водный резервуар в Брудерхольце»**. Брудерхольц — район Базеля (Швейцария), в котором находятся огромные подземные цистерны, ранее выполнявшие функцию водного резервуара. *«Внутри этого пространства, немного напоминающего зал с арочными конструкциями гномьего королевства, — потрясающая акустика с реверберацией <...>. Собственно, единственное, что я сделала в Брудерхольце, — записала свой голос, произносящий этот текст»* [8, 36–43], — сообщила Бочихина. Важно отметить, что композитор сделала две записи голоса с разницей в несколько дней, так как акустика резервуара и частота ревербераций отличались в зависимости от множества факторов — погоды, количества воды и т. д.

В исполнении участвуют перформеры и большой ансамбль, в состав которого входят флейта, гобой, кларнет, труба, тромбон, две скрипки, альт, виолончель, контрабас, перкуссия. Такой же состав ансамбля и во втором «Акустико-пространственном мираже», поэтому первые две части могут исполняться без перерыва.

В качестве равноправного участника Бочихина включает в партитуру «теневые проекции», которые создают имитацию теней в самом резервуаре, возникавших во время записи аудиотрека композитором.

Композитору было важно воссоздать архитектурные особенности резервуара. Эта идея воплотилась в определенном расположении участников в пространстве, аналогичном опорам-колоннам резервуара. В одном из интервью композитор замечала: *«Если бы это было технически возможно, то я бы “замуровала” исполнителей в стены»*¹⁰.

В партитуре главная роль отводится записи (строка «tape» в партитуре), сделанной в исходной локации. Аудиотрек представляет собой смонтированный и переработанный звуковой материал, определенным образом конвертированный в нотный текст — прием, который Бочихина называет «фильтром»: одна часть записанных звуков остается вне фиксации, другая адаптируется под темперированный строй.

Партии ансамбля в партитуре объединены ремаркой “reflection” (отражение). И действительно, уже на первой странице духовые отвечают предварительно сделанной записи с определенной задержкой, подобно эху, звучащему через небольшой промежуток времени. Для создания эффекта пространственного резонанса между исходной записью и ее инструментальным отражением композитор намеренно трансформирует унисоны в секунды, что, с одной

¹⁰ Из личной беседы автора статьи с О. Бочихиной, 2024.

стороны, искажает их первоначальное звучание, а с другой — сохраняет естественную природу постепенного затухания звуков в пространстве (длинные ноты переходят в *al niente*).

В начале первой части фактура разрежена, одной словесной фразе отвечают лишь два инструмента, но ближе к середине, с накоплением звукового материала, ткань становится плотнее за счет пересечения записанных фраз и их инструментальных *отражений*. Ближе к финалу количество голосов уменьшается и звучность полностью растворяется в тишине. Зритель, как будто вслед за композитором и перформерами, движется по заданному маршруту: сначала вход в резервуар, затем — исследование пространства и выход наружу, под дождь (второй мираж исполняется после первого без перерыва).

В первой половине миража исполнители ансамбля одновременно с записью тихо произносят некоторые словесные конструкции (фразы “Listen here”, “What are you saying”). Таким образом Бочихина связывает *запечатление* и *отражение*, искажая природу естественного звучания в акустической среде и используя одну и ту же фразу одновременно в разных точках (пример 1).

Пример 1. О. Бочихина. «Акустико-пространственные миражи».

Мираж I. Водный резервуар в Брудерхольце, тт. 15–26

Example 1. O. Bochihina. “Acoustic-spatial mirages”.

Mirage I. Water reservoir in Bruderholz, bars 15–26

По замыслу композитора, аудиотрек начинается фразой “Hello, person” — первой строчкой романа Владимира Набокова «Призрачные вещи», в котором главный герой прибывает в Швейцарию. В течение всего произведения он находится в процессе воссоздания своих предыдущих визитов, играет со своим прошлым, находясь в настоящем.

Во втором мираже «**Дождь**» воплощается особое видение Бочихиной дождя, который является ритмом природы, *звучащим пространством, связью между сферой небесной и земной, пальцами, играющими на поверхности земли*»¹¹.

Заранее записанный аудиотрек включает в себя не только звуки падающих капель, но и импровизацию на электрогитаре с преобладанием оstinатного ритма. Этот тембр был выбран композитором под впечатлением от фильма Джима Джармуша «Мертвец», где движение между жизнью и смертью происходит под звуки электрогитары.

Звуки дождя Бочихина записывает в виде традиционного нотного текста, поэтому в музыкальной ткани преобладает нерегулярный ритмический рисунок. У скрипок, виолончелей и контрабаса активно используются удары по струнам, а перкуссионисты попеременно бросают несколько мелких камней или орехов на поверхность своих инструментов (а также пластиковых или медных тазов). Этим прием имитирует удары дождя по металлическому подоконнику (пример 2). Ритм усиливается стуком светодиодов о стенки прозрачных воздушных шариков, внутри которых они находятся¹².

Важной составляющей второй части является перформативный фрагмент. В определенный момент перформеры начинают ходить по залу с зонтиками. Зонт воспринимается Бочихиной не только как средство защиты от дождя, но и как купол, небесный свод¹³.

Композитор использует конкретные особенности интерьера в акустическом и визуальном пространстве исполнения: в контексте рассматриваемого проекта задействована роскошная люстра Рахманиновского зала. В первом мираже все перформеры одновременно направляют на нее свет фонариков, вызывающий появление множества теней на потолке. Спустя небольшой промежуток времени они начинают синхронно двигаться по кругу. Этот прием используется для создания иллюзии перемещения зрителей в пространстве по аналогии с движением небесных тел вокруг Земли¹⁴.

¹¹ Из личной беседы автора статьи с О. Бочихиной.

¹² Подобный эффект был придуман композитором под вдохновением от реди-мейда Марселя Дюшана “With the hidden noise” («Со спрятанным шумом») и работы Пьеро Мандзони “Corpo d’aria” («Тело воздуха»).

¹³ Из личной беседы автора статьи с О. Бочихиной.

¹⁴ Там же.

СОВРЕМЕННАЯ МУЗЫКА

Пример 2. О. Бочихина. «Акустико-пространственные миражи».
Мираж II. Дождь, тт. 613–616

Example 2. O. Bochihina. "Acoustic-spatial mirages".
Mirage II. Rain, bars. 613–616

The musical score is for a large ensemble and includes parts for Percussion I and II, Flute, Oboe, Clarinet in B, Trombone, Trumpet, Violin I and II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Tape. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns and dynamics. The score is divided into measures, with bar numbers 613, 614, 615, and 616 indicated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

В отличие от двух предыдущих частей третий мираж «Сад» изначально исполнялся обособленно. Состав ансамбля сократился до трех инструментов: фортепиано, виолончель и баян.

В качестве исходного пространства выступает сад в «Цвингере» — историческом архитектурном комплексе в Дрездене, который вызвал у Бочихиной ассоциацию с Эдемом. Отсюда произрастают образы Адама и Евы, фигуры, которые композитор воплощает в партиях баяна и виолончели. Библейские образы вдохновлены парой, с которой композитора связывает личное общение.

Прототип Адама — исполнитель-пианист, записавший музыкальный фрагмент, вошедший в финальную версию аудиотрека, на старом разрушенном роле в Гаграх в заброшенном санатории «Грузия».

Прототип Евы — художница-фотограф, ее портрет проецируется на потолок концертного зала с помощью света фонарей и зеркал.

Инструментальные партии, выполняющие функцию отражения, представляют собой импровизации исполнителей¹⁵, расшифрованные и зафиксированные Бочихиной в нотном тексте. Поэтому в партитуре мы можем наблюдать повышенную концентрацию инструментальных приемов относительно первого и второго миражей (пример 3). Это было продиктовано не намеренной сложностью, а естественностью импровизации исполнителей.

Пример 3. О. Бочихина. «Акустико-пространственные миражи».
Мираж III. Сад, тт. 23–25

Example 2. O. Bochihina. "Acoustic-spatial mirages".
Mirage III. Garden, bars. 23–25

The musical score consists of three staves. The top staff is labeled 'TAPE' and contains a vocal line with lyrics 'gink go th lo ba' and 'gink go bi lo ba'. The middle staff is labeled 'Cello (Eva)' and contains a melodic line with a 'col legno' marking. The bottom staff is labeled 'Bayan (Adam)' and contains a rhythmic line with 'sfz' markings and a Russian instruction 'постепенно открывать мех, не жмем рычагом'.

Звуковое запечатление прогулки по саду воплощается через аудиотрек с обработанным голосом композитора, который перечисляет на латыни названия деревьев, находящихся в «Цвингере».

Кроме инструментального ансамбля и электроники в произведении также задействованы два перформера, создающие теневые проекции с помощью света, зеркал и композиций из веток. В результате потолок зала как бы наполняется тенями деревьев, создавая иллюзию нахождения в ночном саду.

Аудиальное отражение включает в себя характерный сильный хруст, который создают перформеры, наступая на ветки.

Помимо записи голоса и звуков старого фортепиано в аудиотреке можно услышать звучание карильона. Этот тембр Бочихина уже использовала в сочинении "Round-Eau-Vue/Rond-Earth-Feu", написанном специально для исполнения на инструменте, находящемся в Цвингере. Вероятно, именно с момента написания этого сочинения образ сада для композитора стал напрямую ассоциироваться с карильоном.

В своей статье, посвященной циклу, Бочихина пишет: «Художественная форма не репрезентирует другую реальность, а дает пережить опыт другой ре-

¹⁵ Первыми исполнителями были Юлия Мигунова (виолончель) и Венедикт Пеунов (баян).

альности здесь-и-сейчас, без художественного “посредничества”» [5, 105]. Третий мираж отсылает к существующему саду «Цвингер», но в отличие от первого композитор здесь стремится передать не объективные характеристики места, а свои ощущения и субъективные ассоциации.

Еще одной отличительной особенностью является взаимосвязь одновременно трех (а не двух, как это было в предыдущих частях) пространств: сада «Цвингер», заброшенного санатория и места исполнения.

«Акустико-пространственные миражи» Ольги Бочихиной представляют интерес как для исполнителей, так и для музыковедов. Среди основных специфических особенностей композиции можно выделить следующие: выведение музыкального материала из звукового и визуального образа исходного пространства; прописанные и зафиксированные в партитуре границы перформативных действий; тесную взаимосвязь между заранее смонтированным аудиотреком и исполняемыми вживую инструментальными партиями.

Поскольку цикл еще не завершен, мы можем ожидать новых пространственно-акустических миражей.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Пантелеева Ю. Н.* О пространственных композициях: от Сан-Марко до ИРКАМа // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: Сб. науч. Трудов ОГИИ. Вып. 10 / Гл. ред. Б. П. Хавторин, сост. и науч. ред. В. А. Логинова. — Оренбург: Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. — С. 86–90.
2. *Гудачев О. М.* Пространственная композиция в новой музыке конца XX — начала XXI века: диссертация кандидата искусствоведения специальность: 17.00.09. — Санкт-Петербург, 2019. — 230 с.
3. *Rutherford-Johnson T.* Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989. California: University of California Press, 2017. — 348 p.
4. *Бочихина О.* Янис Ксенакис. Что значит мыслить знаком? На примере проекта «Политоп Монреаль» для звука, света и поверхностей. — URL: <http://olgabochihina.com/xenakis> (дата обращения: 23.06.2025).
5. *Бочихина О. Е.* Реальное и фиктивное: что такое «сдвиг» в реальном (на примере авторского аудиовизуального перформанса «Акустико-пространственные миражи») // Искусство звука и света: Галеевские чтения: материалы Международной научно-практической конференции («Прометей-2023»), 30 июня — 4 июля 2023 г. — Казань: Изд-во Академии наук РТ, 2023. — С. 105–111.
6. *Делез Ж., Гваттари Ф.* Тысяча плато: Капитализм и шизофрения / пер.с франц. Я. И. Свирского, науч. ред. В. Ю. Кузнецов. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. — 895 с.
7. *Бочихина О. Е., Яковлева Т. О.* Состояние «между»: можно ли мыслить множественностью? (На примере творчества Жоржа Апергиса) // Музыкальная академия. — 2023. — № 2. — С. 6–35. DOI: 10.34690/305
8. *Горелик Я. А.* Ольга Бочихина: «В то время как многие уже собрались, я все еще собираюсь» // Музыкальная академия. — 2023. — № 1. — С. 36–43.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ:

Р. А. Малявкин — аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных.

REFERENCES

1. *Panteleeva Yu. N.* O prostranstvennykh kompozitsiyakh: ot San-Marco do IRKAMA [About spatial compositions: from San Marco to IRCAM] // Aktual'nye problemy kul'tury, iskusstva i khudozhestvennogo obrazovaniya: Sb. nauch. Trudov OGII. Vyp. 10 / Gl. red. B. P. Khavtorin, sost. i nauch. red. V. A. Loginova. Orenburg: Izd-vo GOU VPO «OGII im. L. i M. Rostropovichy», 2011. P. 86–90.
2. *Gudachev O. M.* Prostranstvennaya kompozitsiya v novoy muzyke kontsa XX — nachala XXI veka: dis. kand. isk [Spatial composition in new music of the late 20th and early 21st century: Dissertation of the Candidate of Art History]. Saint-Petersburg, 2019. 230 p.
3. *Rutherford-Johnson T.* Music after the Fall: Modern Composition and Culture since 1989. California: University of California Press, 2017. 348 p.
4. *Bochikhina O.* Yanis Ksenakis. Chto znachit myslit' znakom? Na primere proekta «Politop Montreal» dlya zvuka, sveta i poverkhnostey [What does it mean to think in terms of the sign? On the example of the Politop Montreal project for sound, light and surfaces]. URL: <http://olgaboichihina.com/xenakis> (accessed: 23.06.2025).
5. *Bochikhina O. E.* Real'noe i fiktivnoe: chto takoe «sdvig» v real'nom (na primere avtorskogo audiovizual'nogo performansa «Akustiko-prostranstvennye mirazhi») [Real and Fictitious: What is a "shift" in the real (on the example of the author's audiovisual performance "Acoustic-Spatial Mirages")] // Iskustvo zvuka i sveta: Galeevskie chteniya: materialy Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii («Prometey-2023»), 30 June — 4 July 2023. Kazan: Izd-vo Akademii nauk RT, 2023. P. 105–111.
6. *Delez Zh., Guattari F.* Tysyacha plato: Kapitalizm i shizofreniya [A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia] / per.s frants. Ya. I. Svirskogo, nauch. red. V. Yu. Kuznetsov. Ekaterinburg: UFaktoriya; Moscow: Astrel', 2010. 895 p.
7. *Bochikhina O. E., Yakovleva T. O.* Sostoyanie «mezhd»: mozno li myslit' mnozhestvennost'yu? (Na primere tvorchestva Zhorzha Apergisa) [The state of "between": is it possible to think in multiplicity? (On the example of the work of Georges Aperghis)] // Muzykal'naya akademiya. 2023. № 2. P. 6–35. DOI: 10.34690/305
8. *Gorelik Ya. A.* Ol'ga Bochikhina: «V to vremya kak mnogie uzhe sobralis', ya vse eshche sobirayus'» ["While Everybody is Ready, I'm Still Preparing"] // Muzykal'naya akademiya. 2023. № 1. P. 36–43.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR:

Roman A. Malyavkin — Postgraduate Student at Gnesin Russian Academy of Music.

Поступила в редакцию / Received: 09.04.2025

Одобрена после рецензирования / Revised: 13.05.2025

Принята к публикации / Accepted: 20.05.2025