

УДК 7.0

СИНТЕЗ ИСКУССТВ КАК ЭСТЕТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ РЕВОЛЮЦИИ

Е. К. Луговая¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, г. Санкт-Петербург 191023, Россия.

В статье защищается тезис о том, что синтетические тенденции в искусстве возникают как следствие нарастания в культуре и ее мировоззрении стремления к целостности, господству надындивидуального, общечеловеческого начала. Синтез социальной практики, сфер духовной деятельности демонстрирует максимальную мобилизацию творческих сил и жизненных энергий общества, его способность перейти на новый прогрессивный уровень развития через революцию. Такие революционные преобразования всех сфер жизни происходили в России в начале XX века. Именно тогда внимание художественной интеллигенции привлекла проблема синтеза искусств, в решении которой они увидели возможность сплочения и духовного преображения российского общества. Автор интерпретирует идею синтеза искусства начала XX века как «эстетическую утопию» и исследует конкретные формы ее проявления в отечественной художественной культуре.

Ключевые слова: синтез искусств, синтетическое искусство, эстетическая утопия, история русской культуры, революция.

SYNTHESIS OF ARTS AS AN AESTHETIC UTOPIA OF THE REVOLUTION

Elena K. Lugovaya¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2 Zodchego Rossi Str., St. Petersburg 191023, Russian Federation

The article defends the thesis that synthetic trends in art arise as a result of the rise in the culture and its worldview commitment to integrity, domination of collective, generic base. Synthesis of social practice, of the spheres of spiritual activities shows the maximum mobilization of the creative forces and vital energies of society, its ability to move to a new progressive level of development via a revolution. These revolutionary changes in all spheres of life occurred in Russia in the early twentieth century. It was then that the attention of the artistic intellectuals was attracted by the problem of synthesis of arts in which they saw the possibility of unity and spiritual transformation of the Russian society. Author interprets the idea of synthesis of art of the early twentieth century as the „aesthetic utopia“ and explores the specific forms of its manifestation in the Russian artistic culture.

Keywords: *synthesis* of arts, synthetic art, the aesthetic utopia, the history of Russian culture, the revolution.

Исследователи современного искусства неизменно отмечают нарастание в нем синтетических тенденций. Налицо все параметры синтеза: интенсивное развитие

синтетических видов искусства, взаимопроникновение выразительных средств одного вида искусства в другой, смешение жанров, размывание границ между искусством и неискусством. Попытки осмыслить сложившееся положение в искусстве приводят эстетиков и искусствоведов к необходимости искать причины синтетических тенденций в культуре за пределами художественной сферы.

Представляется, что синтез искусств — это одно из проявлений направленности мировоззрения культуры в сторону целостности, признания в ней главенства над-индивидуального, общечеловеческого, космического и теургического начал. Только такое «солидарное» мировосприятие способно дать единый конструктивный принцип всему искусству, провести параллели между видами искусства и обеспечить объединение их выразительных возможностей для создания качественно новых художественных ценностей. Дифференцированное состояние социальной практики, сфер духовного производства, их оторванность от реального опыта жизни народных масс, хоть и является необходимым моментом исторического развития, но одновременно свидетельствует о периоде стагнации, консервации общества и его культуры, который не может длиться вечно. Потребность в универсальном развитии позволяет личности, преодолевая инстинктивный страх, выйти за пределы биологического и разумного эгоизма в сферы свободного культурного творчества. Реальным же механизмом этого персонального и социального раскрепощения и преобразования является социальная революция, которая всякий раз «собирает практику в единство мгновенной тотальности» [1, с. 26]. Неизменным признаком любой теории синтеза искусств можно также считать «мессианизм», то есть ориентацию на решение проблем, лежащих вне сферы непосредственных задач искусства: с синтезом искусств связывается стремление непосредственно воздействовать на жизнь общества, устранять его социально-идеологические противоречия, участвовать в борьбе за высшие идеалы и ценности.

В истории западной культуры можно выделить четыре периода синтеза, каждый из которых характеризуется своими социокультурными признаками, сохраняя верность идее целостности и социальной сплоченности. Первый период первобытного синкретизма (отчасти сюда можно отнести и культуру Древнего мира) явился следствием неразвитости индивидуального сознания, невычлененности из природного и социального мира, органической частью которого человек себя признавал. Следующей опорой, способной сплотить людей различного этнического и социального происхождения, стала новая религия, озабоченная не столько сохранением существующего социального и космического порядка, сколько пробуждением личности (человеческого в человеке). Расцвет религиозного сознания в средневековом обществе дал толчок не только для эволюции духовной культуры, но и сформировал новый синтез искусств, сплоченных служением трансцендентной божественной реальности. Начало Нового времени связано с ростом индивидуализма, процессами секуляризации, падением социального авторитета церкви, но одновременно усиливается вера человека в себя, причем не только как хозяина своей жизни, но и как творца истории. На смену идее смирения, покорности божественному промыслу, приходит эпоха социальных революций, задача которых отнюдь не сводится к разрушению, наоборот, «по сути своей революция выступает как мо-

гучая синтетическая процедура, полагающая единство практики и дающая почувствовать вкус истины» [1, с. 17]. Одним из следствий этого революционного творческого порыва стали, в том числе, романтические теории синтеза искусств и попытки осуществления эстетической утопии (программы строительства новой жизни, духовного преображения личности и объединения раздробленного индивидуализмом общества средствами искусства) на практике. Наконец, сегодняшний этап синтеза искусств может быть назван глобалистским и связан, в первую очередь, со становлением массовой культуры и искусства.

В данной статье мы остановимся лишь на решении проблемы синтеза искусств в России, которая приобретает здесь актуальность с начала XX века, но так гармонично вписалась в теорию и практику русской художественной культуры, что вскоре синтетичность стали считать одной из ее характерных черт. Например, А. Блок прямо связывал сущность синтеза искусств с особыми историческими путями нашей страны: «Россия — молодая страна, и культура ее — синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть „специалистом“. Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; тем более — прозаик о поэте и поэт о прозаике... Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга — философия, религия, общественность, даже — политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры... Это — признаки силы и юности; обратное — признаки усталости и одряхления» [2, с. 175—176]. Не оспаривая в целом справедливость такой оценки, следует все же считать философско-эстетические теории синтеза искусств в России творческой переработкой утопического учения романтиков о «всекультуре», их настойчивого требования вернуть искусство в лоно мифотворчества, а также поисками путей преодоления пропасти между миром искусства и реальной действительностью. Славянофильское учение о «соборности» гармонично соединяется у русских художественных деятелей с идеей универсального художественного произведения (*Gesamtkunstwerk*) Р. Вагнера и «дионисийским культом» Ф. Ницше.

Идея искусства, заменяющего традиционную религию, компенсирующего утрату духовных идеалов прежних эпох утверждением гуманистического культа служения человеку, определяет позицию Вячеслава Иванова: «проблема синтеза искусств, творчески отвечающая внутренне обновленному соборному сознанию, есть задача далекая и преследующая единственную, но высочайшую для искусства цель, имя которой — Мистерия. Проблема этого синтеза есть вселенская проблема грядущей Мистерии. А проблема грядущей Мистерии есть проблема религиозной жизни будущего» [3, с. 347]. Так литургический синтез искусств понимал и А. Н. Скрябин, и А. Луначарский, предлагавший театру «поднимать души до религиозного экстаза» [4, с. 28]. Одним из немногих видевших в мистерии угрозу современной драме, был А. Белый. Он высказывает опасение, что «пирамида из идолов задавит драму... Подозрительны все эти сладкие призывы к мистерии в наши дни. Они усыпляют бодрость духа. А она нам нужна, как нужны нам рати героев, потому что впереди — суровая борьба. В борьбе, а не в сонных молениях мы преобразимся» [5, с. 268—269].

В начале XX века в России судьбы развития национальной культуры связываются с вопросами назревающего революционного преобразования страны. Все теории и практики искусства в России сходились в том, что задачи искусства выходят за чисто эстетические рамки и непосредственно соприкасаются с жизнью, но механизм «растворения» искусства в жизни каждый понимал по-своему. Так, В. Иванов писал, что «хоровое действо» — это проблема, которая «не допускает иного решения — решения посредством искусства только и в пределах только искусства, — поистине является центральным очагом культурно-исторической революции, нами переживаемой. Искусство бессильно создать хор; но жизнь может» [3, с. 286]. А. Блок прямо утверждал, что «возвратить людям всю полноту свободного искусства может только великая и всемирная революция, которая разрушит многовековую ложь цивилизации и поднимет народ на высоту артистического человечества» [6, с. 22].

Учение о тесном взаимодействии искусства, общества и революции также восходит к романтикам и особенно Р. Вагнеру, который рассматривал проблемы синтеза искусств в контексте беспощадной критики социальных основ буржуазного общества и его культуры, называя последнюю «цивилизованным варварством». Сущность эстетики Вагнера, которую А. Ф. Лосев определил как «эстетику революционного пафоса» [7, с. 8], выражена в следующих его словах: «Только великая Революция всего человечества, начало которой некогда разрушило греческую трагедию, может нам снова подарить это истинное искусство; ибо только Революция может из своей глубины вызвать к жизни снова, но еще более прекрасным, благородным и всеобъемлющим то, что она вырвала и поглотила у консервативного духа предшествующего периода красивой, но ограниченной культуры» [8, с. 129]. Ближе всего к «синтетическому произведению искусства» Вагнера было позднее творчество А. Скрябина, также понимавшего музыку как «мистерию», «хоровое действо». Однако во многом следуя Вагнеру, русский композитор не разделял его тяги к сцене, его отталкивала грубая материальность и излишняя определенность сценических образов. Музыку Скрябина «принижала конкретная выразительность человеческого тела, ассоциативность его движений, делавшая музыкальный образ однозначным, к тому же обращенным к телу, человеку, земле, тогда как художественный взор Скрябина все больше обращается „вверх“, к идеалу, мечте, неосозанному космосу» [9, с. 332]. В большей мере концепции синтеза, синестезии и «сборного действия» отвечал скрябинский замысел «Мистерии». Это новое «всеискусство» имело жизнестроительную функцию: оно должно было «выступить символом и олицетворением сгармонизированной социальной реальности» [10, с. 136].

В свете сказанного не трудно понять, почему абсолютное большинство художественной интеллигенции страны с восторгом приняло революционные события 1917 года: утопия обретала зримые черты, жизнестроительный пафос становился реальной творческой программой созидания справедливого общества и воспитания нового человека. Прежде всего, революция приводит к радикальной демократизации всей художественной жизни; в соответствии с пролетарским лозунгом «Искусство в массы» окончательно разрушаются перегородки между высоким и низким в искусстве. Ф. И. Шмит, директор Государственного института искусств,

советовал тем, «кто хочет изучить искусство во всем его объеме и понять его в его творческих глубинах, и как индивидуально-психологический, и как социальный факт, ... совершенно отказаться от условных и призрачных перегородок, от фетишистского превознесения „чистого“, „высокого“, „вдохновенного“ искусства» [11, с. 59]. С обновленным обществом связывались надежды не только на реальное осуществление синтеза художественной культуры и жизни, но и на достижение нового реального синтеза искусств, которому препятствовала частнособственническая разобщенность буржуазного общества с его индивидуалистической идеологией. Определяя особенность нового синтеза, И. И. Иоффе писал: «Это — не первобытный стихийный синкретизм, а организованный синкретизм, пользующийся всеми достижениями каждого искусства, чтобы дать сгущенную, интенсифицированную жизнь. Это синтетическое искусство должно быть не эстетическим развлечением, а культурной и социальной силой воздействия на слушателей» [12, с. 384].

Одной из первых послереволюционных концепций синтеза искусств стала теория «монументального искусства» В. Кандинского, председателя ИНХУКа, — научного учреждения, созданного в 1920 году левыми художниками К. Малевичем, В. Татлиным, Л. Поповой, В. Степановой и др. О внутренней тождественности отдельных выразительных средств различных искусств Кандинский писал еще в 1913 году, когда пытался найти первичные элементы художественной выразительности не несущие в себе содержательное начало. Анализируя психологию восприятия человеком средств выразительности различных видов искусства, художник стремился создать новое синтетическое искусство, пользующееся одновременно и цветом, и линией, и звуком, и движением, и словом. Кандинский был убежден, что, с одной стороны, «каждое искусство углубляется в себя и как бы специализируется», но «в то же время открывает дверь в новый мир: мир комбинаций отдельных искусств в одном произведении, мир монументального искусства» [13, с. 48]. Не все члены ИНХУКа были согласны с предложенной Кандинским программой. Постепенно внутри организации выделяется группа конструктивистов (К. Иогансон, А. Родченко, В. Степанова, братья Стенберги, К. Медунецкий, А. Ган, А. Веснин), которые считали подобные занятия ненужным теоретизированием. Если Кандинский видел перспективы развития живописи в превращении ее через взаимодействие с временными искусствами (музыкой, танцем, поэзией) в динамическое искусство, то Родченко считал, что живопись в союзе с пространственными искусствами (скульптурой, архитектурой) внесет свой вклад в создание новой вещи. Конструктивисты сознательно включают в выполнение программы строительства нового быта, и ради социальной утопии будут готовы отказаться не только от синтеза искусств, но и вообще от особой художественной сферы. Наиболее крайнее выражение эта тенденция нашла в деятельности «производственников» и «лефовцев», по мнению которых искусство должно стать утилитарным, подчиняющимся связи с материальным производством и промышленностью. Искусство воспринималось ими как уходящее прошлое и противопоставлялось труду производственников, занимающихся строительством материальных форм самой жизни. Однако, как утверждает Е. Мурина, «слияние искусства с жизнью неосуществимо вне синтеза искусств» [14, с. 47], а потому «производственное искусство» означало

не конец искусства, а рождение нового вида синтетического творчества — дизайна, который стал синтезом искусства, техники и нового образа жизни.

Еще одним проявлением парадоксальной трансформации идеи синтеза искусств стали революционные массовые праздники, проводимые повсеместно в первые послереволюционные годы. Именно таким зрелищем под открытым небом представлялся будущий театр теоретикам «Пролеткульта», выступающим с лозунгом: «Искусство на улицу!» Один из них — В. Керженцев — так описывает это действо: «Народное празднество связует в одно весь разнородный комплекс искусств, все многообразные типы и виды театрального представления. Оно и мыслимо лишь, как синтез красочных волн с звуковыми, живописи с музыкой и пением, танца с декламацией, акробатических упражнений и хоровода, марионеток и тира, цирка и атлетики, балагана и митинга. Вся эта пестрота празднества соединяется в одно целое так, что является словно новый вид творческого выявления искусства» [15, с. 64]. В организации этих празднеств принимали участие лучшие деятели искусства: И. Аксенов, В. Мейерхольд, А. Веснин, Л. Попова, и др. В. Иванов, работавший в то время заведующим историко-театральной секцией ТГО Наркомпроса, пытался применить к практике революционных празднеств свою концепцию «соборного действия». Хотя «создатели революционных массовых празднеств не просто отбросили мистическое ядро его учения, но заменили „соборность“ коллективностью, а двусмысленные с идейной точки зрения „дионисийские игры“ и эллинские „оркестры“ — пением революционных песен и различными театральными инсценировками, политическими лозунгами дня» [14, с. 44], такие празднества еще во многом осуществлялись на основе своеобразного мифа о «городе будущего». Когда архитекторы и художники при помощи панно, лозунгов, декораций пытались «закрыть старый город до неузнаваемости, изменить его привычный облик» [16, с. 144], речь шла о воплощении именно этой утопии. В связи с празднествами необходимо сказать о возникшем на их основе агитационно-массовом искусстве, которое открыто ставило перед собой задачу мобилизации масс на выполнение партийной программы построения социализма. Общим для всех форм агитационного искусства была его доходчивость, самоограничение в выборе средств и форм. Агитационный театр порождает свой очень лаконичный язык, особую драматургию, построенную на сильных конфликтах, устойчивую систему социальных масок, особое условное оформление.

Ситуация в художественной жизни советского общества резко меняется с конца 1920-х годов. Надежды на быстрое преобразование старого общества не сбылись, что неминуемо привело к снижению социально-преобразовательного пафоса искусства. Главным, если не единственным, творческим методом объявляется социалистический реализм, поэтому почти все художественные объединения распадаются. Кроме того, искусство теперь понимается не как творчество, а как одно из средств познания (наряду с наукой и философией), соответственно, главная задача искусства — дать наиболее полную картину действительности. С этих позиций пересматривается и идея синтетического искусства. Оно должно было быть отражением реальной жизни, передавать в художественных формах диалектику общественного процесса. Искусством, отвечающим новым требованиям, признается ис-

ключительно кинематограф. Всякий другой синтез искусств объявляется механистическим: «кино является той высшей ступенью организации и показа видимого мира в эмоционально-акцентированных образах, которая, используя отдельные черты и приемы предыдущего развития искусств видимых образов, дает их синтез в новой высшей фазе» [17, с. 66]. Для подобного выделения кинематографа были причины. Начнем с того, что это был период его бурного развития, сопровождавшийся непрерывным поиском новых форм и выразительных средств. Кинематограф действительно представляет собой синтез всех видов искусства (и пространственных, и временных), но его привлекательность для советской власти связана, прежде всего, с его массовостью и доступностью, а, следовательно, со способностью активно пропагандировать социалистические идеи. Кроме того, пролетарское искусство претендовало быть самым передовым, в том числе, в средствах выразительности. Об этом писал один из пропагандистов кинематографического искусства И. И. Иоффе: «Свое отношение к миру пролетариат может выражать не средствами, выработанными натуральным и товарным хозяйством, а в материалах, данных высшими достижениями индустриальной техники... Эти материалы — усовершенствованные механизмы и энергия, свет, электричество, радио, как технические средства искусства, открывают совершенно новые виды и формы. Социалистическое искусство будет индустриальным» [12, с. 546—547].

Будучи признанным высшей формой развития революционного пролетарского искусства, кинематограф по сути принадлежит уже следующей исторической стадии синтеза искусств, выходящей за пределы не только его традиционных форм, но и человеческой реальности как таковой. Время эстетических утопий прошло; конвергенция искусства с современными технологиями, его последовательная медиализация, дегуманизация делают его частью виртуального глобального пространства культуры индустрии.

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

ИНХУК — Институт художественной культуры

ТЕО Наркомпроса — Театральный отдел Народного комиссариата просвещения РСФСР

ABBREVIATIONS

INHUK — an Institute of Artistic Culture

TEO Narkomprossa — a Theatre Department of the People's Commissariat for Education

ЛИТЕРАТУРА

1. Секацкий А. Миссия пролетариата: Очерки. СПб: Лимбус Пресс, 2016. 496 с.
2. Блок А. Без божества, без вдохновения [Электронный ресурс] // Анна Ахматова. Pro et contra: антология. СПб. Изд-во Рус. Христианск. гуманитарн. ин-та, 2001. Т. 1. Серия «Русский путь» URL: <http://dugward.ru/library/blok/blok-bez-bojestva.html> (дата обращения: 10.08.2017).
3. Иванов В. Борозды и межи [Электронный ресурс] // URL: <http://rvb.ru/ivanov/2-lifetime/borozdy/toc.htm> (дата обращения: 12.08.2017).

4. Луначарский А. Социализм и искусство [Электронный ресурс] // Театр. СПб. 1908. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/raznoe/socializm-i-iskusstvo> (дата обращения: 22.08.2017).
5. Белый А. Театр и современная драма [Электронный ресурс] // Театр. СПб. 1908. URL: <http://az.lib.ru/b/belyj-a/text-02-1908-arabesky.shtml> (дата обращения: 23.08.2017).
6. Блок А. Искусство и революция: собр. соч. в 8 т. М. — Л.: ИХЛ, 1960—1963. Т. 6 [Электронный ресурс] // URL: http://dugward.ru/library/blok/blok_iskusstvo_i_rev.html (дата обращения: 10.08.2017).
7. Лосев А. Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера [Электронный ресурс] // Вагнер Р. Избранные работы. М.: Искусство, 1978. URL: https://royallib.com/read/vagner_rihard/izbrannie_raboti.html#0 (дата обращения: 16.08.2017).
8. Вагнер Р. Избранные работы [Электронный ресурс] // URL: https://royallib.com/read/vagner_rihard/izbrannie_raboti.html#0 (дата обращения: 16.08.2017).
9. Виеру Н. Скрябин и тенденции современного искусства. // А. Н. Скрябин. Сборник статей к столетию со дня рождения. М.: Сов. композитор, 1973. 546 с.
10. Мазаев А. И. Праздник как социально-художественное явление. М.: Наука, 1978. 392 с.
11. Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. 312 с.
12. Иоффе И. И. Избранное: Синтетическая история искусства. М.: РАО Говорящая Книга, 2010. 655 с.
13. Кандинский В. О сценической композиции [Электронный ресурс] // Изобразительное искусство. 1919. № 1. URL: http://www.ashtray.ru/main/texts/Kand_Scen_compose.html (дата обращения: 19.08.2017).
14. Мурина Е. Б. Проблемы синтеза пространственных искусств. М.: Искусство, 1982. 192 с.
15. Керженцев В. Творческий театр [Электронный ресурс] // URL: http://teatr-lib.ru/Library/Kerzhentsev/Tvorcheskij_teatr/ (дата обращения: 19.08.2017).
16. Хазанова В. Э. Советская архитектура первых лет Октября. 1917—1925. М.: Наука, 1970. 214 с.
17. Михайлов А. Кино и живопись [Электронный ресурс] // Искусство в СССР и задачи художников. М. 1928. URL: <http://dlib.rsl.ru/01007959663> (дата обращения: 29.08.2017).

REFERENCES

1. *Sekackij A.* Missiya proletariata: Oчерki. — SPb.: Limbus Press, 2016. 496 s.
2. *Blok A.* Bez bozhestva, bez vdohnoven'ya. [Elektronnyj resurs] // Anna Ahmatova. Pro et contra Antologiya. Tom 1 Seriya «Russkij put'» S.-Pb., Izdatel'stvo Russkogo Hristianskogo gumanitarnogo instituta, 2001. URL: <http://dugward.ru/library/blok/blok-bez-bojestva.html> (data obrashcheniya: 10.08.2017)
3. *Ivanov V.* Borozdy i mezhi. — M., 1916. [Elektronnyj resurs] // URL: <http://rvb.ru/ivanov/2-lifetime/borozdy/toc.htm> (data obrashcheniya: 12.08.2017)
4. *Lunacharskij A.* Socializm i iskusstvo. [Elektronnyj resurs] // Teatr. — SPb., 1908. URL: <http://lunacharsky.newgod.su/lib/raznoe/socializm-i-iskusstvo> (data obrashcheniya: 22.08.2017)
5. *Belyj A.* Teatr i sovremennaya drama. [Elektronnyj resurs] // Teatr. — SPb., 1908. URL: <http://az.lib.ru/b/belyj-a/text-02-1908-arabesky.shtml> (data obrashcheniya: 23.08.2017)

6. *Blok A.* Iskusstvo i revolyuciya. [Elektronnyj resurs] // URL: http://dugward.ru/library/blok/blok_iskusstvo_i_rev.html (data obrashcheniya: 10.08.2017)
7. *Losev A. F.* Istoricheskij smysl ehsteticheskogo mirovozzreniya Riharda Vagnera. [Elektronnyj resurs] // URL: https://royallib.com/read/vagner_rihard/izbrannie_raboti.html#0 (data obrashcheniya: 16.08.2017)
8. *Vagner R.* Izbrannye raboty. [Elektronnyj resurs] URL: https://royallib.com/read/vagner_rihard/izbrannie_raboti.html#0 (data obrashcheniya: 16.08.2017)
9. *Vieru N.* Skryabin i tendencii sovremennogo iskusstva. // A. N. Skryabin. Sbornik statej k stoletiyu so dnya rozhdeniya. — M.: Sovetskij kompozitor, 1973. 546 s.
10. *Mazaev A. I.* Prazdnik kak social'no-hudozhestvennoe yavlenie. — M.: Nauka, 1978. 392 s.
11. *Shmit F. I.* Izbrannoe. Iskusstvo: Problemy teorii i istorii. — SPb.: Centr gumanitarnyh iniciativ, 2012. 312 s.
12. *Ioffe I. I.* Izbrannoe: Sinteticheskaya istoriya iskusstva. — M.: ООО «RAO Govoryashchaya Kniga», 2010. 655 s.
13. *Kandinskij V.* O scenicheskoj kompozicii. [Elektronnyj resurs] // Izobrazitel'noe iskusstvo. 1919. № 1 URL: http://www.ashtay.ru/main/texts/Kand_Scen_compose.html (data obrashcheniya: 19.08.2017)
14. *Murina E. B.* Problemy sinteza prostranstvennyh iskusstv. — M.: Iskusstvo, 1982. 192 s.
15. *Kerzhentsev V.* Tvorcheskij teatr. [Elektronnyj resurs] URL: http://teatr-lib.ru/Library/Kerzhentsev/Tvorcheskij_teatr/ (data obrashcheniya: 19.08.2017)
16. *Hazanova V. E.* Sovetskaya arhitektura pervyh let Oktyabrya. 1917—1925. — M.: Nauka, 1970. 214 s.
17. *Mihajlov A.* Kino i zhivopis'. [Elektronnyj resurs] // Iskusstvo v SSSR i zadachi hudozhnikov. — M., 1928. URL: <http://dlib.rsl.ru/01007959663> (data obrashcheniya: 29.08.2017)

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Е. К. Луговая — канд. филос. наук; lugek@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena K. Lugovaya — Cand. Sci. (Philosophy); lugek@yandex.ru