

МОДЕЛІ ІСНУВАННЯ ХУДОЖНЬОГО СИНТЕЗУ В ДИСКУРСІ МІЖВИДОВОЇ МИСТЕЦЬКОЇ ПРАКТИКИ ХХ СТОЛІТТЯ

Анотація. У статті розглядаються приклади художнього синтезу в мистецтві ХХ століття, а саме — його міжвидовий аспект, також аналізується їх прояв у мистецькому дискурсі наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. Водночас розмежовуються поняття “синтез мистецтв” і “взаємодія мистецтв”.

Ключові слова: синтез мистецтв, взаємодія мистецтв, художній синтез.

Аннотація. В статье показаны примеры художественного синтеза в искусстве ХХ в., а именно — его межвидовой аспект, также анализируется их проявление в художественном дискурсе конца ХХ — начала

Актуальність статті зумовлена проявами моделей художнього синтезу в дискурсі міжвидової мистецької практики. Взаємовплив і взаємозбагачення, які ми простежуємо між різними видами мистецтва на початку ХХ ст., наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. зумовили виникнення нових мистецьких “продуктів” різножанрової та різновидової спрямованості, які утворюють синтетичні види підрозділи.

На сьогодні існує невелика кількість досліджень, які аналізують власне міжвидову специфіку цього явища. Цей факт зумовив звернення до досліджень про окремі види мистецтва — І. Зубавіної “Екранні мистецтва”, Г. Веселовської “Український театральний авангард”, Г. Шнеєрсона про французьку музику ХХ століття, Т. Левої про російську музику початку ХХ століття у мистецькому контексті епохи та до праць загальнокультурологічного напрямку В. Разакова та Л. Матвєєвої, в яких деінде простежується аналітика про синтез мистецтв.

Мета статті полягає у виявленні проявів художнього синтезу між різними видами мистецтва та аналізі їх прояву у мистецькому дискурсі ХХ—ХХІ ст.

ХХ століття було неймовірно щедрим на стильові напрями, а також на різноманітні прояви художнього синтезу на різноплощинних рівнях. Передумовою до синтезу виявив-

ся ХХІ в. Також розграничуються поняття “синтез искусств” и “взаимодействие искусств”.

Ключевые слова: синтез искусств, взаимодействие искусств, художественный синтез.

Summary. The article considers examples of artistic synthesis in the art of the XX century, in particular, its interdisciplinary aspect. It also analyzes this synthesis manifestation in the artistic discourse of the late XX — early XXI century. At the same time the concepts of art synthesis and art interaction are differentiated.

Key word: art synthesis, interactions of art, artistic synthesis.

ся універсалізм митця, його “Я”, яке дозволило йому розширити свій арсенал засобів, запозичуючи певні прийоми з одного виду мистецтва та транспонувати або адаптувати їх на мову іншого виду. Згадаємо, що М. Врубель, крім живопису, займався сценографією і скульптурою, П. Гоген, окрім живопису, займався скульптурою та керамікою, В. Кандинський був живописцем, музикантом, поетом, В. Лембрук — скульптором, живописцем і графіком. До того ж А. Шенберг, крім музики, писав живописні полотна, а брати Бурлюки, Є. Гуро, О. Кручених, В. Маяковський поєднували свою літературну діяльність із заняттями живописом. Подібних прикладів митців, які творили у ХХ ст., можна наводити безліч.

Ще наприкінці ХІХ ст. виникають цікаві прояви взаємодії мистецтв. Так, інтерпретується тема музики в літературних творах Г. Гессе “Гра в бісер”, Т. Манна “Доктор Фаустус”, Дж. Джойса “Улісс” та Р. Роллана “Жан Крістоф”. Також згадаємо словесний живопис (Л. Толстого, А. Чехова, І. Буніна), який виявився в опису живописного полотна або в опису портрета, образу засобами художнього слова або через аллюзію на відому живописну картину. У російському живопису вірші про живопис почав писати Г. Державін. Згодом його лінію продовжили В. Хлебніков та В. Маяковський.

“Живописне, поряд з музичним, театральним, естрадним, архітектурним, літургічним, містеріальним, життєбудівним первнями, стає в словесних творах срібного століття однією з важливих домінант, що представляє індивідуальний стиль поета, письменника, драматурга. В літературі епохи, як показують дослідження, йому відведено особливе місце” [1].

Наприкінці XIX ст. перетин ідей про синтез своєрідно пророкує народження стилю Модерн. Поширившись в країнах Європи та в Росії, Модерн проявився в архітектурі, декорі меблів, декоративній і прикладній творчості, також у станкових формах живопису, скульптурі та книжковій графіці. У цей період в Росії спочатку в лоні літератури, а згодом й інших мистецтв, поширився символізм. Його найвідомішими представниками стали: О. Блок в літературі, М. Врубель в живопису, О. Скрейбін — у музиці. Всі вони були зорієнтовані на синтез мистецтв. Розуміння синтезу М. Врубеля виникло внаслідок зацікавлення сферою античної, ренесансної, а також візантійської, слов'янської та західноєвропейської культур. О. Скрейбін прагнув об'єднати всі існуючі види мистецтва у “Містері”, яку він не встиг втілити в життя, але його містичні ідеї частково реалізовані в поемі “Прометей” та “Попередній дії”. Поезія О. Блока насичена звуковою виразністю (чутні образи природи, дзвін) та кольоровою семантикою.

Поезія символістів надихнула російських композиторів того періоду, серед яких М. Гнесін, М. Мясковський, С. Танєєв, А. Лядов, С. Рахманінов на творчі експерименти. На тексти О. Блока, А. Белого, І. Северянина, В. Брюсова, К. Бальмонта було створено безліч романсів, крім того, символістська поезія стала невіддільною частиною нового жанру “вірші з музикою” (Т. Левая). “Музиканти не маніфестували символізм, але долучалися до нього, залучались в нього, переважно через сюжети, літературні програми та поетичні тексти власних творів” [15]. Безперечно, літературний символізм мав вплив на музику того періоду, що проявилось в образній сфері та зумовило появу пластично-образотворчих або звуконаслідувальних елементів як засобів виразності символістських ідей.

У першій половині ХХ ст. функціонують такі стильові напрями, як сюрреалізм, абстракціонізм, футуризм і дадаїзм, що стали умовними символами модернізму.

Футуристи запозичують у символізму ідею синтетичного мистецтва. До слова футуристичного живописці пишуть картини на музичну тематику — як, наприклад, “Музикант з тромбонном” Дж. Северіні, така музична тематика була характерною для митців цього напрямку. Вже назва маніфесту К. Каррі — “Живопис звуків, шумів і запахів” свідчить про синтетичну спрямованість творчості футуристів. Л. Руссоло як художник-композитор позиціонував себе як спадкоємець творчих принципів композиторів-авангардистів: І. Стравінського, Е. Саті, А. Шенберга. “У таких композиціях, як “Пробудження столиці”, “Зібрання авто й аеропланів”, “Обід у казино” та “Прання в оазисі” художник використовував як музичні інструменти гудки, свистки, каструлі, дерев'яні рахівниці, металеву дошку для прання, друкарські машинки тощо. Л. Руссоло створив також спеціальні машини-інструменти, на яких виконувалася подібна музика” [7, 421]. У названих творах Л. Руссоло реалізуються засади маніфесту “Живопис звуків, шумів і запахів” К. Каррі.

Крім того, новаторство футуристів у лоні мистецького синтезу відображене у створенні колективних акцій, а також у винесенні окремих художніх елементів за рамки звичного контексту і т. ін. Прикладом слугує опера “Перемога над Сонцем” як синтез мистецтв — слова, музики і форми (автор лібрето О. Кручених, музика М. Матюшина, як декорації використано “Чорний квадрат” К. Малевича). У 1913 р. відбулася перша постановка опери. “Тротескно-супрематичні костюми та декорації, чвертьтонова музика та балаганний стиль лібрето об'єднались в нерозривну дію. Автори “Перемоги над Сонцем” оспівували ідею будівництва нового майбутнього, яке можливе тільки після зруйнування старого. Й кожен з них досягав цього власними засобами: Малевич — супрематичними побудовами, Кручених — зауомом, а Матюшин — дисонантністю музичної тканини” [11].

Інший прояв синтезу живопису з літера-

турою проявляється в оприлюдненні футуристами своїх авангардних ідей та поглядів за допомогою маніфестів. Для цієї мети вони залучали всі види мистецтва — поезію, живопис, скульптуру, музику, театр, фото, кінематограф, архітектуру. “Ф. Б. Прателла в маніфесті “Футуристична музика” вимагає “деструкції квадратури”, руйнування хронометричної тираниї ритму, абсолютної свободи, “атональної тональності в хроматичній гамі” [7, 420].

Сюрреалізм, який швидко поширився в мистецтві живопису, кінематографі, проіснував до 1969 р. Поети-сюрреалісти (1920-і роки) убачали аналогії своєї творчості в живопису. Вони нерідко експериментували у сфері образотворчого мистецтва. А художники-сюрреалісти були одночасно й поетами.

П. Клеє переніс з музики в живопис принцип видозміни матеріалу в процесі написання твору, його варіювання, подання того самого об’єкту в множинності та мінливості. П. Клеє разом з В. Кандинським та іншими великими художниками того періоду на запрошення архітектора В. Гропіуса у створеному ним Баугаузі працювали над створенням “Einheitskunstwerk” — синтезу мистецтв, де архітектура домінувала би над іншими видами мистецтва. Тут простежується аналогія з вагнерівським Gesamtkunstwerk, де композитор прагнув шляхом об’єднання різних видів мистецтва створити ідеальний твір, який силою сприйняття на глядачів міг змінити соціальний світопорядок і впливати на маси.

Цікавим є взаємовплив живопису, літератури та музики у творчості абстракціоністів — В. Кандинського, М. Чюрльоніса, а також представників футуристичної поезії (В. Хлебнікова, Д. Бурлюка, О. Кручених), які своєю абстрактністю наблизились до музики. Також художники-футуристи створили багато картин з музичною тематикою: “Гра на віолончелі” Дж. Балла, “На честь музики” Л. Руссола, де зображена серія рухів рук музикантів.

Взаємодія живопису та музики яскраво проявились у творчості литовського художника та композитора М. Чюрльоніса. Митець не відокремлював свою музичну творчість від творчості живописної, а використовував часовий чинник розкриття вмісту форми. Ця

якість виявилася, насамперед, у створенні багаточастинних творів — циклів картин “Соната весни”, “Соната сонця”, “Соната пірамід”, “Соната моря”. Усі вони побудовані за всіма принципами сонатності в музиці, а саме: характер частин, розвиток матеріалу, тональне і тематичне контрастування витримані відповідно до музичних законів цього жанру. Картини “Фуга”, “Похоронна симфонія” також відсилають нас до музики не тільки назвами, а й своїм змістом і методами подання матеріалу. Цікаво також зазначити, що деякі твори митця мають живописне і водночас музичне втілення. Такими творами є “У лісі”, “Море”, “Створення світу”.

В. Кандинський та М. Чюрльоніс входили до об’єднання художників “Синій вершник”, заснованого в 1909 р. В. Кандинський і Ф. Марк оприлюднили альманах “Синій вершник”, де були представлені тексти, музичні партитури та образотворчий матеріал. До цього об’єднання входив також А. Шенберг. Він створив серію картин “Видіння”, які повинні були висловити почуття, які не знаходили музичної форми та народжувались із руху душі. Це були абстрактні картини, зміст яких розкривається, подібно як у музиці, через процес співпереживання. Це явище стало проявом взаємодії музики та живопису, а точніше, своєрідним впливом законів розвитку і закономірностей сприйняття музики на живопис.

В. Кандинського з композитором А. Шенбергом об’єднували експерименти у сфері синестезії мистецтв. А. Шенберг у 1909 р. написав “5 п’єс для оркестру” (опус 16 “Кольори”), після прослуховування яких В. Кандинський створює “Враження III” (концерт, композицію, з домінуючим жовтим кольором). Далі — в 1911 р. він написав теоретичне обґрунтування про звукосвітло і про “Мелодії колірних відтінків” у “Підручнику гармонії”. “Згідно з Настановами Нової групи, мистецтво, продиктоване почуттям, має розкрити трансцендентальну сутність речей (з того боку їх зримозовнішності)” [8, 24].

У живописній творчості В. Кандинського так само, як у А. Шенберга, картини об’єднані в цикли. Яскравий приклад — “Зву-

ки” (1913) — синтез поетичного, музичного та живописного (38 поем з 12 кольоровими і 54 чорно-білими гравюрами). Згадаємо також про цикл картин “Імпровізації”, назва якого відсилає нас до музичних зв’язків. У інших картинах простежується алюзія на музичний прототип — прелюдію “Місячне світло” К. Дебюссі в картині “Світло місяця”. Також, поза сумнівом, музична тематика існує в картині “Тра на гусях”. Художника непокоїть проблема взаємозв’язку зображення, звуку й слова. Подібно до О. Скрябіна, В. Кандинський мріяв про загальний синтез різних видів мистецтва у “монументальному мистецтві”, для відтворення якого він хотів створити храм “Великої Утопії”. Його сценічний твір “Жовтий звук”, як і “Попередня дія” О. Скрябіна, поєднує кілька видів мистецтва у новій формі.

В опері “Жовтий звук” (1912 р.) застосовані колір, рух та звук для посилення враження у глядачів. В основу сценарію “Жовтого звука” покладено принципи двох програмних робіт В. Кандинського — “Про сценічну композицію” та “Про духовне у мистецтві”. Композиція має умовний, абстрактний сюжет. У творі беруть участь актори, але це герої-символи. Символічно також автор використовує кольори в костюмах персонажів. Так, дитина в білому і людина в чорному втілюють життя і смерть. Групи людей в червоному й синьому символізують земне й духовне. Планувалося у В. Кандинського й використання світла, але це були лише промені, які освітлюють героїв і своєю динамічністю допомагають пов’язувати сценічне дійство з музикою. Також простежуються приклади контрапункту засобів. Так, у третій картині світловому *crescendo* відповідає музичне *diminuendo*, а тихому шепоту велетнів протиставляється яскраве мінливе кольорове світло. У п’ятій картині В. Кандинський радить використовувати ефект розбіжності темпів музики й танцю. Прикро, але твір не був реалізований за життя автора, також як інший, подібний за ідейним напрямом та тяжінням до синтезу мистецтв твір О. Скрябіна “Попередня дія”.

Наступний приклад синтезу мистецтв — балет “Парад” (1917) Жана Кокто, створений на музику Е. Саті та збагачений сценографією

П. Пікассо. За його задумом, навіть костюми танцюристів мали геометричні форми. Балет був своєрідним маніфестом кубізму. Музична частина вистави була дуже оригінальною та незвичною для того періоду. Так, у ній були застосовані звукові ефекти: азбука Морзе, звуки сирен, парової машини, двигуна літака і стукіт друкарської машинки. “Дія “Параду”, розгортається на арені цирку, являє собою послідовність циркових номерів, поданих в хореографічному плані, — загальний вихід учасників, китайський фокусник, балерина-американка, пара акробатів, танцюючий кінь, якого зображували два актори, клоун” [12, 157]. Цікаво, що в маніфесті, написаному до прем’єри цього балету, вперше був застосований термін “сюрреалізм”.

У синтетичних видах мистецтва (театр, кіно), окрім традиційного синтезу мистецтв, у ХХ ст. представлено цікаві переплетіння взаємодії з іншими видами мистецтва, а також цих мистецтв між собою. Зупинимось на цьому докладніше.

Рубіж ХІХ—ХХ століть став періодом розквіту драматичного театру. Розвиток отримали ідеї Р. Вагнера, які стосувались взаємодії театру з іншими видами мистецтва. На початку 1920-х років в радянському театрі почалися спроби ввести елементи цирку в театр. Першопрохідцем у цьому напрямі був театр “Народна комедія” під керівництвом режисера С. Радлова. “Втім, потроху й Радлову ставала зрозумілою ненадійність такого синтезу, який не був добуток множників, а звичайною арифметичною сумою доданків. Синтетична вистава будується без синтетичного актора. Майстер цирку залишався сам по собі, та не вмів вже зіграти роль, а актор драми застигає, як приголомшений спостерігач дії, коли він обертається до залу трюковою стороною” [1, 375].

Постановка у 1923 р. “Мудреця” С. Ейзенштейна пододала проблему розрізненості драматургії та циркових елементів. Тут актори вже самі виконують акробатичні елементи. “Ейзенштейн наполегливо шукав одиницю виміру впливу в мистецтві. Такою динамічною й рухливою одиницею в концепції режисера став атракціон. Самостійний і цілісний, “агре-

сивний”, за визначенням Ейзенштейна, елемент вистави, атракціон нічого спільного не мав з трюком, повинен був викликати певну емоційну реакцію глядачів, а монтаж атракціонів — дати точно розрахований остаточний ефект” [1, 376].

Театр у ХХ ст. активно взаємодіє з новими видами мистецтва. На думку Г. Веселовської, на основі синтезу мистецтв сформувався сценічний колаж, який широко застосовували режисери-авангардисти. Найвиразніше це явище проявилось в постановках режисера Б. Глаголіна. “Борис Глаголін одним із перших включив у театральне дійство кінематограф не як тло, а як допоміжний елемент, що динамізував дію. З метою створення особливої сценічної атмосфери він наповнював вистави димовими ефектами, ароматами, підсаджував у глядачеву залу, штучно утворену з акторів, клаку, з якою відпрацьовував необхідні в кульмінаційні моменти реакції” [1, 189]. У прийомах режисера явно простежується тенденція до синтезу незвичних для театру мистецтв, певною мірою митець передбачив таке явище, як хепенінг, з вагомою роллю глядача та його співучастю у виставі.

Синтез різних культур у театрі оригінально проявився у творчості режисера Т. Сузукі. “Він створює багатомовні постановки, які втілюють синтез різних культур, наприклад, японської та грецької” [6, 232].

Перші ознаки синтезу в кінематографі простежуються ще у творчості Ж. Мельє, який зафіксував на кіноплівці циркові техніки. Загалом, кіно завдяки своїм можливостям здатне об’єднати в собі всі види мистецтва. Воно “за самою своєю суттю — синтез двох оповідних тенденцій — образотворчої (“рухомий живопис”) і словесної. Слово є не факультативною, додатковою ознакою кінооповіді, а обов’язковим його елементом” [9, 50]. “Зокрема, кінематографічний “авангард” 1920-х років адаптував більшість з найактуальніших на той момент методів художньої творчості, утворилися екранні версії імпресіонізму, експресіонізму, сюрреалізму” [4, 47].

Водночас потрібно відзначити вплив театру на кіно, який полягає в застосуванні театральних декорацій у кіно на ранніх стадіях

розвитку кінематографа. Наступна важлива складова кіно — музика, яка має важливе драматургічне значення. Звук створює атмосферу фільму, висловлює ідею твору, може бути узагальнювальним чинником або висловлювати у фільмі ставлення автора до подій. Також за допомогою умовних лейтмотивів музика надає героям чи подіям певні характеристики. Названі функції музики аналогічну роль виконують і в театрі. Згадаймо, що “лейтмотивний контрапункт” уперше використав Р. Вагнер саме у театрі, чим домігся цілісності драматургії своїх опер.

Також не можна забувати про активну роль літератури у театрі та кінематографі (як сценарій лібрето), а також у появі нових жанрів — радіовистави та радіоп’єси, телеспектаклю і телеп’єси тощо.

Своєю чергою, прийоми кінематографа стали впливати на інші види мистецтва. Так, широко застосовується прийом монтажу в театрі, музиці, літературі. Відзначимо також, що на процес монтажу кінофільмів певний вплив мали принципи музичної драматургії.

До синтезу мистецтв тяжіє і кінетизм — напрям у сучасному мистецтві, пов’язаний з рухом конструкцій або інших елементів динаміки. Синтез у кінетизмі полягає в доповненні руху об’єкта застосуванням звукових ефектів, освітлення, досягнень фотографії, кіномистецтва тощо. Цікавим у контексті синтезу мистецтв є діяльність групи “Рух”, яка функціонувала в СРСР. “Колектив пропонував кінетичне мистецтво для групового екстатичного сприйняття — міські містерії зі спалахів світла, прозорих пластмас, екранів, дзеркал, газів, звуків, що линуть з динаміків. Перформанси групи об’єднували в собі як футуристичні (експресія, театральні ефекти, маскарадні веселощі та винахідливість за частиною костюмів), так і конструктивістські тенденції (“живі машини” групи “Рух” продовжували проект ілюзіонізму пізнього Лисицького). Група займалася проектуванням синтетичних містерій з використанням руху світла, газу, тривимірних елементів і кінопроекції (проекти не були здійснені). Група підготувала кілька театралізованих видовищ з елементами хепенінгу та боді-арту, названих “кінетичними іграми” [3].

Невіддільною ознакою мистецтва ХХ ст. стало розмивання меж між різними видами мистецтва. Музика, живопис, література рухаються назустріч одне одному, перетинаючись у синтетичних видах мистецтва, таких як театр, кіно, а також впливаючи одне на одного. “Виразні засоби технічних видів мистецтв (фотографії, кіномистецтва, телебачення) органічно прописуються в образотворчому мистецтві, змушуючи аудиторію спокійно сприймати монтаж, колаж, синтез реклами та живопису” [10, 43].

Уже наприкінці ХХ ст. на ґрунті кінематографа виникає відеоарт, який поєднує в собі відео скульптуру, відеоінсталяцію, комп’ютерну графіку. З появою комп’ютерних технологій виникли нові мультимедійні форми синтезу мистецтв, які використовуються в різних галузях знання.

Для постмодернізму 1970-х років характерні цитати з інших творів. “Еклектичне розуміння художнього синтезу призводить до суперечливого переплетення елементів живопису, скульптури, архітектури, театрального і музичного мистецтва в хепенінг (від англ. happen — траплятися), коли публіка відчуває себе безпосереднім співучасником ритуального дійства, часто позбавленого серйозного сенсу” [10, 90].

Наприкінці ХХ — на початку ХХІ ст. композитори і художники часто застосовують елементи театралізації під час демонстрації своїх творів, представляючи на суд публіки не традиційне концертне виконання (в музиці) або виставку (у образотворчому мистецтві), а перформанси, хепенінги або інсталяції.

Унаслідок зближення мистецтв, стирання меж між різними його видами в ХХ столітті маємо безліч мистецьких прикладів взаємодії та синтезу. Необхідно розділяти синтез мистецтв та взаємодію мистецтв, адже синтез обмежується поєднанням різних видів мистецтва в рамках одного конкретного твору з метою глибшого розкриття художнього задуму твору. У подібному синтезі один з видів мистецтва може домінувати над іншими. Крім синтетичних видів мистецтва — театру та кі-

нематографа, які ще й можуть бути включеними одне в одного в рамках художнього твору (вистави чи фільму), — прикладами синтезу мистецтв можна вважати розглянуті нами твори: опери “Жовтий звук” та “Перемога над Сонцем”, балет “Парад”. Також як прояви синтезу мистецтв згадаємо романси на вірші поетів-символістів, де домінує музика, а також жанр, що виник на ґрунті творчості символістів — “вірші з музикою”, в якому музика слугує фоном для поетичного твору. Треба зазначити, що це поєднання музики та поезії мало й подальший вплив на музичне мистецтво, що додало камерній музиці особливих образності й ліризму. З огляду на останнє, в цьому явищі можна певною мірою також убачати взаємодію мистецтв.

У випадку взаємодії мистецтв різні види мистецтва запозичують один у одного засоби виразності, прийоми, способи розвитку матеріалу або тематику. Тут величезної ваги набуває особистість митця, його універсальність і володіння кількома видами мистецтва, як, наприклад, живописно-музична творчість А. Руссо, М. Чюрльоніса, П. Клеє. В цьому випадку мистецький “продукт” часто виходить за рамки одного твору, доповнюючи й розвиваючи вид мистецтва. Також взаємодія мистецтв проявляється через звернення у художньому творі одного виду мистецтва до тематики іншого або, іншими словами, у випадках, коли програмні твори отримують як драматургічну основу твори іншого виду мистецтва.

Синтез мистецтв існував давно, а взаємодія мистецтв, зумовлена тенденцією до зближення мистецтв, отримала широкий розвиток лише в минулому сторіччі. Підсумовуючи вищесказане, зазначимо, що синтез мистецтв і взаємодія мистецтв є основними складовими художнього синтезу, але, крім них, важливою його частиною є внутрішньовидовий синтез, який активно функціонує у ХХ ст. Проте це явище виходить за рамки визначеної нами тематики цієї статті й потребує окремого дослідження.

Література:

1. *Васильев С. А.* Особенности словесной живописи в лирике В. Маяковского и В. Хлебникова [Електронний ресурс]. — Режим доступу: // <http://www.portal-slovo.ru/history/41267.php>
2. *Веселовська Г. І.* Український театральний авангард / Г. І. Веселовська, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної Академії мистецтв України. — К.: Фенікс, 2010. — 368 с.: 16 л. вкл.
3. *Данилова О. М.* Архітектоніка об'ємних форм / Данилова О. М., Шеромова І. А., Єршоміна А. А., редактор: С. Г. Масленникова // <http://abc.vvsu.ru/Books/arhitektonika/page0012.asp>
4. *Зубавіна І. Б.* / Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (година и простір у кінематографі): монографія // І. Б. Зубавіна; Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. — К.: Інтертехнологія, 2006. — 272 с.
5. *Левая Т.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исслед. / Т. Левая. — М.: Музыка, 1991. — 166 с., нот.
6. *Маньковская Н. Б.* “Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма) / Н. Б. Маньковская. — М., 1994. — 220 с.
7. *Матвеева Л. Л.* / Культурология: Курс лекцій: навч. посібник / Л. Л. Матвеева. — К.: Либідь, 2005. — 512 с.
8. Модернизм. Анализ и критика основных направлений [Сб. статей. / Под ред. В. В. Ванслова и Ю. Д. Колпинского]. — Изд. 2-е, переработ. — М.: “Искусство”, 1973. — 280 с.; 35 л. Ил.
9. Про синтез двох мов в кінематографі [Ел. ресурс]. — Режим доступу <http://lib.ru/CINEMA/kinolit/LOTMAN/kinestetika.txt>
10. *Разаков В.* Художественная культура XX века: Типологический контур / В. Разаков. — Волгоград: Изд-во Волгоградского государственного университета, 1999. — 432 с.
11. *Толкачева Л. И.* Синтез искусств в опере кубофутуристов “Победа над Солнцем” / Л. И. Толкачева // Известия Уральского государственного университета. — 2005. — № 35. — С. 126—132
12. *Шнеерсон Г.* Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное. / Г. Шнеерсон. — М.: Музыка, 1970. — 576 с.