

Н. А. Хренов

**Утопический комплекс русского искусства первой половины XX века:
от авангарда к византийской традиции.**

Статья представляет собой первую часть культурфилософского исследования утопического комплекса русского искусства первой половины XX века. Обосновываются основания и установки футуристической и пассаистической типов утопии. Раскрывается культурфилософский, в частности, эстетический потенциал антиципации символизмом утопических интенций авангарда. На основании осмысления взаимной интеграции художественного и политического авангарда футуристическая установка верифицируется в качестве доминирующей утопической проекции русского искусства первой половины XX века.

Ключевые слова: утопический комплекс, русское искусство, первая половина XX века, футуризм, пассаизм, символизм, авангард.

N. A. Khrenov

**Utopian complex of the Russian art in the first half of the XX century:
from avant-garde to Byzantine tradition**

The article is the first part of the cultural and philosophic research of the utopian complex of the Russian art in the first half of the XX century. Futuristic and passeistic types of utopia are analysed. Cultural, philosophic and aesthetic potential in anticipating utopian intentions of avant-garde by symbolism is described. The author studies integration of literary and political avant-garde and verifies futuristic idea as dominating utopian projection in the Russian art in the first half of the XX century.

Keywords: utopian complex, Russian art, the first half of the XX century, futurism, passeism, symbolism, avant-garde.

**1. Футуризм и пассаизм как установки
разных, но одновременно существовавших
типов утопии**

Существует мнение, что совершенное бытие человечеств с некоторого времени более не стремится искать и находить в настоящем времени. Его пытаются обнаружить или в прошедшем, или в будущем времени [4. С. 192]. Однако в XX веке человечество оказалось свидетелем, когда вопреки всем представлениям имела место попытка усмотреть совершенное бытие «здесь» и «сейчас», не в потустороннем, а в посюстороннем мире. Это произошло в первых десятилетиях этого столетия на территории России. Эти попытки распространяются и на художественный авангард, установки которого были и следствием, и в то же время причиной взрыва утопизма, принявшего массовый характер.

Пожалуй, применительно к этой эпохе трудно утверждать, что эти установки на прошлое и на будущее реализуются последовательно. В этом

заключается исключительность этого времени. Собственно, мы именно эту особенность и стараемся проанализировать. Похоже на то, что в эту эпоху установки возникают и утверждаются одновременно. Их исходная точка, пожалуй, уходит в более ранние эпохи. Если иметь в виду недавнее прошлое, то установка на будущее своим истоком имеет ранний модерн, под которым будем подразумевать эпоху Просвещения. Что касается установки на прошлое, то она связана с романтизмом как оппозицией Просвещению и с реабилитацией Средневековья, которое просветители, как известно, не идеализировали.

Хотя нами сейчас представлена картина, характерная для западной культуры, тем не менее, она универсальна и вполне приложима к тому, что будет происходить в России, конечно, с некоторыми, свойственными этой ментальности нюансами. Не случайно некоторые писавшие об утопии авторы отмечали существование специфического русского утопизма [11, с. 185]. Более того, некоторые авторы констатируют, что рус-

ское сознание — преимущественно утопическое сознание [1. С. 96]. Например, применительно к России можно назвать то, что фиксировал Н. Бердяев, а именно: Россия — страна, в которой одновременно существуют формы жизни, которые в истории возникали последовательно («Русские люди того времени жили в разных этажах и даже в разных веках» [2, с. 133]). Об этой одновременности существования разных исторических укладов С. Эйзенштейн размышлял, например, в связи с Мексикой, о которой ставил фильм. Оказавшись в стране потомков ацтеков и майя, он обнаружил «историю смены культуры не по вертикали — в годах и столетиях, а по горизонтали — в порядке географического сожительства разнообразнейших стадий культуры рядом, чем так удивительна Мексика, знающая провинции господства матриархата... рядом с провинциями достигнутого в революции десятых годов коммунизма...» [9, с. 227].

Размышления в этом направлении наводят на мысль, что одновременное сожительство разных исторических пластов в Мексике характерно и для России. Наверное, это имеет отношение к тому, почему в России XX века имел место не единственный тип утопизма. Констатируемые нами две установки на прошлое и на будущее сформировали и два типа утопии. Одну попробуем назвать пока **консервативной** утопией, для которой характерна идеализация прошлого, другую — **футуристической**, поскольку она ориентирована на будущее. Приходится говорить и о той, и о другой утопии, поскольку Россия в XX веке продемонстрировала свою волю в реализации и той, и другой утопии.

Было бы неверно ограничиться лишь той утопией, что получила выражение в авангарде. Следует говорить и о консервативной утопии, появление которой спровоцировано именно футуристической утопией. Еще в начале XX века в России была весьма активна консервативная утопия, и об этом свидетельствует пробудившийся интерес к искусству Древней Руси и Византии. С. Маковский иллюстрирует это «нашей византийской и варяжской историей, зачатой в легендарном Киеве, в Царьграде Палеологов, в Новгороде Великом, союзнике Ганзы, в кочевьях татарских и в стриженных боскетах Людовика XIV...» [6, с. 70]. Здесь невозможно не отметить такое значимое событие в художественной жизни, как открытие дотоле неизвестной древней иконописи, что имело колоссальный резонанс, в том числе, в среде представителей авангарда.

Пытаясь поставить в связи с художественным авангардом вопрос об утопии, необходимо с самого начала отдавать отчет в том, что это явление имеет значение не только для эстетики и теории искусства, в контексте которых принято рассматривать утопическое сознание. Смысл нашей постановки вопроса об утопическом сознании 20-х годов далеко выходит за пределы авангарда как художественного феномена. Речь должна идти о формировании новой идентичности, о новом типе человека, к чему, собственно, и стремились представители авангарда. Увиденный в этом ракурсе авангардный утопизм приобретает более значительный смысл.

2. Символизм как предвосхищение авангарда и его расщепление на пассеизм и футуризм

Сказанное имеет отношение к предыстории авангарда. Для этой предыстории характерна новая на рубеже XIX–XX веков вспышка романтизма, что первоначально называли неоромантизмом, а затем — таким мощным в России направлением, как символизм. Казалось бы, если речь заходит о символизме как новом романтизме, то можно говорить о консервативной утопии, ведь известно, что романтики реабилитировали Средневековье. Действительно, например, отвечая на обвинения по поводу того, что символисты перечеркивали все предшествующее искусство, В. Брюсов констатировал установку символизма, в том числе, и на искусство прошлого. Правда, в данном случае имел место жесткий отбор. Ведь символизм в соответствии с присущей ему эстетикой претендовал на пересмотр всей истории искусства, которая выглядела как история символизма.

Тем не менее, сверхзадача символизма не исключала установки на будущее. Более того, она такую установку предполагала, потому что конечной целью символизма было создание принципиально новой культуры; потому символисты и взвали к жизни рефлексию о культуре. Может быть, следовало бы утверждать, что они были первыми культурологами. У них речь шла уже не просто о создании художественных ценностей, а о построении новых форм жизни. Можно утверждать, что такая установка на творчество жизни одновременно с символизмом получит интенсивное развитие в модерне (только в 60-е годы получившем статус стиля), а затем в 20-е годы — в таком авангардном направлении, как конструктивизм, который, несомненно, получил выраже-

ние и в кино. Конструктивистская тенденция будет характерной и для игрового (Эйзенштейн) и для неигрового (Вертов) кино.

Так, например, возвращаясь к атмосфере 20-х годов, которая напоминала С. Эйзенштейну атмосферу Ренессанса, он цитирует Ф. Супо по поводу того, что во Флоренции начала XV века художники интересовались скорее научной, нежели чисто артистической стороной своих произведений. В связи с этой параллелью он вспоминает дискуссии, связанные в 20-е годы с ЛЕ-Фом, Киноглазом и конструктивизмом с присутствием им страстным исканием точных математических и физических начал в принципах искусства. Главное в этих дискуссиях – обостренный интерес ко всему, что связано с конструкцией. Эти дискуссии были спровоцированы конструктивизмом как направлением, который «предельно эстетизировал и фетишизировал самые принципы конструкции» [10, с. 16]. Собственно, по признанию С. Эйзенштейна, выражением этой тенденции в кино явилась преувеличенная роль монтажа.

Включаясь в реализацию конструктивистских проектов, представители киноавангарда тем самым сохраняли связь с символизмом. Понятно, что конструктивистский проект постепенно вводится как составляющая нового мировоззрения, политизируется и идеологизируется, что, собственно, не так уж и расходится с присущей символизму идеей творчества самой жизни и отрицания предшествующих форм искусства. Конструктивизм – не футуризм, но все же ему присуща футуристическая установка, которая уже становится составляющей всего нового мировосприятия. Первоначально принцип конструкции получает распространение в художественном авангарде. Потом его возьмет на вооружение политический авангард, который в соответствии с этим принципом начинает созидать государство и новый социум, что вообще-то со времен Платона, а затем повторившего его Буркхардта принято считать своего рода искусством [7, с. 208].

Таким образом, можно утверждать, что многое из того, что будет характерно для революционной ментальности и прежде всего ментальности большевизма, как это ни странно и ни парадоксально звучит, впервые получило выражение в искусстве, и, в частности, если иметь в виду Россию, в символизме. На примере символизма можно показать, что предысторией глобальных революционных сдвигов в истории и обществе являются новаторские эксперименты в искус-

ве. Вот, видимо, почему в иных цивилизациях, и, в частности, в восточных, новации в искусстве жестко контролируются. Да, собственно, сторонником такого контроля, как известно, выступал еще в античности Платон. Однако, несмотря на противодействие и консерватизм некоторых выдающихся мыслителей, по отношению к которым такую нетерпимость в своей книге проявляет К. Поппер, все же закономерность, свидетельствующая о революциях в искусстве, опережающих революции в обществе, постоянно подтверждается. Она подтверждается и новациями символизма в русском искусстве, из которого выходят самые радикальные и самые революционные авангардные направления.

Однако этому выходу и обретению самостоятельности каждого течения и направления в авангарде предшествует рано начавшееся расщепление самого символизма, что проявилось в установке на прошлое и установке на будущее. Об установке на будущее, которая становится основой утопии уже в идеологической форме, что будет задавать направление всем видам и формам искусства, мы будем говорить дальше в связи с идеями С. Эйзенштейна как одного из наиболее ярких представителей киноавангарда. Что же касается установки символизма на прошлое, то здесь важно то, что символизм свой смысл, например, усматривает в возрождении мифологии. Этот вопрос активно обсуждался уже в романтизме, о чем свидетельствует философия искусства, близкого к романтизму Шеллинга. Но он был подхвачен и символистами. Но ведь мифологическая стихия искусства, которая Гегелю, например, казалась исторически преодоленной, а Шеллингу – совсем наоборот, означает один из уровней сознания, в том числе, и сознания современного человека. Но такой уровень, который исторически предшествовал более поздним уровням, в том числе, и логическому.

Может быть, наиболее очевидной особенностью авангарда явилось то, что он подхватывает именно этот аспект творчества – мифологический. Об этом, в частности, свидетельствует творчество С. Эйзенштейна. Так, анализируя сюжет фильма «Иван Грозный», С. Эйзенштейн говорит о выходе за пределы анекдота, сюжета на «глубинные мифологические основы» [10, с. 311]. Как это ни покажется странным, но футуризм и все остальные направления авангарда в символизме заимствовали именно этот мифологический аспект творчества. Но в отличие от символистов, например, футуристы об этом

совсем не думали. Видимо, это происходит потому, что они свое мифологическое мышление наполняли современным содержанием до такой степени, что, казалось, трудно говорить о творчестве как мифотворчестве. Тем не менее, это творчество, в том числе, и в его очевидных идеологических формах, в авангарде было именно мифотворчество [8, с.11]. Эту мысль можно было бы проиллюстрировать авторитетом А. Лосева, выпускавшего в тот период свое сочинение под названием «Диалектика мифа», в котором он недвусмысленно формулировал, что социализм – это не что иное, как разновидность мифологии.

Собственно, пожалуй, из всех отечественных авангардистов лишь С. Эйзенштейн размышлял в том же направлении, что и А. Лосев. Однако нельзя не прислушаться и к мнению, в соответствии с которым утопия не всегда уживается с мифом. Более того, утопизм возникает как реакция на распад или угасание мифа. Вспышка утопии возникает как следствие исчезновения мифа [5, с. 190]. Тем не менее, миф ведь никогда не исчезает, не уходит в небытие. Он постоянно активизируется, хотя и на следующем отрезке истории, что, собственно, и происходит в России и после угасания как утопизма авангарда, так и самого авангарда. Размышлять о мифе С. Эйзенштейну приходилось, правда, не в эпоху его актуализации в формах политического авангарда, а позднее, когда уже разворачивалось становление консервативной утопии и когда авангард, собственно, успел угаснуть.

Перед второй мировой войной С. Эйзенштейну была поручена постановка в Большом театре оперы Вагнера. В связи с этой постановкой он писал, имея в виду замысел Вагнера, что «древнейший миф и народное сказание, храня всеобъемлющие образы, рожденные мудростью народа, дают возможность каждому новому поколению, каждой новой эпохе по-своему исторически осмыслить эти великие образы» [10, с. 194]. Пытаясь при постановке оперы Вагнера актуализировать мифологический слой, С. Эйзенштейн писал: «Идя таким путем, мы сумеем наравне с музыкой и сюжетом еще и средствами зрелищного воплощения расшевелить в глубине собственного нашего сознания те пласты, в которых сильно еще мышление образное и поэтическое, чувственное и мифологическое; и, расшевелив их, мы заставим и их вибрировать в лад с мощью вагнеровской музыки» [10, с. 207]. Собственно, осмыслением этих пластов и их актуализацией в процессе творчества и воздействия на публику

он начал заниматься очень рано, а именно, в эпоху расцвета русского авангарда.

3. Смыкание художественного авангарда с политическим авангардом.

Футуристическая установка как доминанта

Однако многое свидетельствует о том и многое способствует тому, что установка на будущее вскоре становится доминантой. Кроме утопии возникает то, что в истории всегда было ей альтернативой, то есть, идеология, причем идеология, которая вбирает в себя и растворяет в себе утопию, что, следует сказать, во многом способствовало ее привлекательности для массы. Так появляется политический авангард. Так и хочется сказать, что политический авангард «приватизирует» идею символистов о создании новой культуры, если бы не существовало длительной предыстории реализации социалистической идеи, истоком которой в России было увлечение еще в первой половине XIX века учением Ш. Фурье. Тем не менее, мысль Б. Гройса о смыкании художественного и политического авангарда конструктивна [3].

Однако, начав говорить о символизме, мы уже пытаемся делать выводы об авангарде. Дело в том, что существовавшая в символизме установка на будущее в результате активности политического авангарда оказалась сильнее. Собственно, это привело к кризису символизма и выделению из него более радикального крыла, которое мы и называем авангардом в его разных формах. Это радикальное крыло символизма предстало в разных направлениях авангарда: футуризме, конструктивизме, сюрреализме, экспрессионизме, дадаизме и т. д. Не все эти направления в России получили развитие. Однако здесь наиболее развившимся направлением оказался футуризм, который, став самостоятельным направлением, проявил агрессию по отношению к символизму, из которого вышел сам.

Но, несмотря на эту агрессию, он многое продолжал сохранять от символизма, хотя этого футуристы и не признавали: в формах футуризма символизму, под которым, как было уже сказано, следует подразумевать неоромантизм, было легче соответствовать политическому авангарду, взявшему решительное направление на разрушение всего, что футуристическому уму настроению (на этот раз уже в самой жизни) не соответствует. Футуризм – это отредактированный под социалистическо-коммунистическую утопию символизм, который трансформировался так, что

его уже трудно узнать. Но идея жизнестроения, а не только создания художественных ценностей, выпущенная символизмом, продолжает быть реальной и в 20-е годы.

Поскольку политический авангард набирал силу и двигался в сторону тоталитарной государственности, то все, что в символизме было от романтизма как альтернативной формы по отношению к Просвещению, уходило в подсознание. Сознанием же эпохи стал политический авангард и вписавшийся в него художественный авангард (или то, что от него осталось), поскольку многие представители символизма оказались после революции в эмиграции. Правда, эта созвучность авангарда в искусстве политическому авангарду продолжалась недолго. Выражением этой авангардной установки в литературе стал, например, Маяковский, в живописи — Малевич, а в кино — Эйзенштейн. Мы называем лишь самых известных представителей авангарда в разных видах искусства — в реальности за каждым из названных имен стоят десятки менее известных имен, без которых представить авангард невозможно.

Конечно, альянс художественного авангарда с политическим авангардом скоро закончился, поскольку последний быстро усвоил уроки художественного авангарда и начал самостоятельно и успешно монтировать и конструировать пространство и время, а вместе с тем в соответствии со своими утопическими установками начал конструировать и культуру. Утопическое сознание из сферы искусства тоже переходило в идеологическое сознание. Утопия предстала уже в числе идеологических форм как для искусства определяющих. Поскольку политики подхватили у художников идею конструкции и начали ее реализовывать в самой жизни, на созидание государства в 20-е годы смотрели сквозь призму Платона и Буркхардта, в соответствии с которыми государственное строительство является актом творческим, а государство следует называть произведением искусства. При таком положении дел художника можно было отправлять в отставку. Он и был туда отправлен.

Вообще, к 20-м годам идеология, которая в истории всегда утверждала себя как альтернатива утопии, отождествилась с утопией. Но поскольку в отличие от идеологии утопия в жизни не может быть реализована в принципе, то рано или поздно это должно было закончиться трагедией, то есть антиутопией. Уже в 20-е годы некоторые художники предугадали развитие событий в направлении антиутопии (здесь, прежде всего,

следует назвать Е. Замятина). У нас в России это было ясно уже к рубежу 20–30-х годов, когда впервые возникло что-то вроде известной по 60–70-м годам деревенской прозы (С. Есенин). Утопическое сознание в его первоначальной форме, в пространстве того, что В. Паперный назвал «культурой Один», угасало. Но это не закончилось фиаско. И очень важно представлять, как довольно быстро закат одной утопии, выражением которой оказался художественный авангард, стал началом возникновения другой утопии.

Это произошло, видимо, потому, что в российской цивилизации еще долго время сохранялись средневековые пласты, которые должны были тоже получить выражение. Этот неизжитый средневековый резерв очень хорошо ощутил Г. Федотов. Собственно, уже у него появляется разработанная В. Паперным идея двух культур. Но у Г. Федотова эти культуры предстают, прежде всего, в реализуемых личностных картинах мира (странника-утописта и средневекового москвитянина, активизировавшегося в связи с утопизмом странника и приходящему ему на смену). Иначе говоря, в России еще имел место мощный пассионарный потенциал, на основе которого в «культуре Два» возникала новая вспышка утопии — на этот раз не футуристической, а консервативной, пассеистической. На уровне сознания сохранялась марксистская и ленинская фразеология, а на уровне подсознания активизировалась некогда ушедшая в прошлое форма империи, причем империи византийского типа. Впрочем, этот фантом не изжит и сегодня.

Естественно, что этот консервативный откат отчасти был не стихийным, а управляемым, чего не желает признать В. Паперный. Этот управляемый откат возродился к 30-м годам благодаря возродившейся бюрократии, о чем писал Л. Троцкий в незаконченной биографии Сталина, которую ему пришлось писать уже в изгнании. Вторжение в стихию контроля улавливается даже в том, что ставка делается не на старшее поколение, ментальность которого получила выражение в культуре Два, а на молодежь. Представители младшего поколения, мобилизованные на возведение новой редакции византийской империи (Рима третьего), не могли, конечно, понимать, что именно они вызывают к жизни. Как утверждал Гегель, сова Минервы вылетает только ночью. Осознание приходит намного позднее, к сожалению, уже в следующих поколениях.

В данном случае уже следует говорить об угасании утопии, соответствующей культуре Один,

то есть эпохе Ленина и Троцкого, и о вспышке утопии, более соответствующей культуре Два и реализовавшейся в сталинской эпохе. Вот эта культура Два, в которой реализовывалась уже новая – консервативная утопия, была далека от авангардистских проектов. Это явно была эпоха уже не Вертова и Малевича, а скорее И. Пырьева и Г. Александрова. Что произошло с Маяковским и Мейерхольдом, как многими другими представителями символизма и авангарда, всем известно. Продолжали творить лишь отдельные художники, которые смогли вписаться в новую идеологическую, а точнее, имперскую картину мира, тиражируемые, в том числе, и с помощью кино. Но к этому оказались способными далеко не все.

Однако проблема заключается в том, что эта новая картина мира была не чисто идеологической. Значение идеологии нельзя преувеличивать. Это была тоже утопия. Может быть, попыткой самого глубокого проникновения в суть консервативной утопии является заказанный Сталиным С. Эйзенштейну фильм «Иван Грозный». Именно этот фильм воспроизводит смысл консервативной утопии, заключающийся в возведении «третьего Рима» по аналогии с историей Рима второго, то есть Византии. Собственно, реабилитируя империю этого типа и подводя под идею социализма имперскую основу, Сталин из подсознания массы выводил консервативную или средневековую утопию.

Конечно, художественный авангард, который уже в 20-е годы вытеснял пассивизм символизма, в этой атмосфере не мог иметь продолжения. Хотя символисты и возвращали в прошлое (например, М. Врубель вдохновлялся византийскими фресками), но они не могли помышлять о возрождении империи византийского типа. Духовным отцом символистов был, как известно, В. Соловьев, а он был демиургом утопии совсем другого типа, утопии, связанной с объединением церквей. В отличие от К. Леонтьева, В. Соловьев симпатий к Византии явно не питал. Правда, казалось, что ведь политический авангард как раз и создавал то, о чем мечтали символисты, а именно – соборную культуру, возрождающую коллективные основы творчества, иссякшие в результате гипертрофированного индивидуализма и субъективизма. Но, как признавал Н. Бердяев, именно такая культура, казалось, и создавалась большевиками. Но какой далекой от мечты символистов оказалась реальность. «В России индивидуализм культурного творчества был

преодолен, – пишет философ, – и была сделана попытка создать всенародную, коллективную культуру. Но через какой срыв культуры! Это произошло после того, как был низвержен и вытеснен из жизни весь верхний культурный слой, все творцы русского ренессанса оказались ни к чему не нужными, и в лучшем случае к ним отнеслись с презрением. Соборность осуществилась, но сколь непохожая на ту, которую искали у нас люди XIX и начала XX века» [2. С. 136].

Библиографический список

1. Багно, В. Свое и чужое, чужое в своем [Текст] / В. Багно // Русские утопии. – СПб.: Corvus, Terra Fantastica 1995. – С. 96–136.
2. Бердяев, Н. Самопознание: Опыт философской автобиографии [Текст] / Н. Бердяев. – М.: Международные отношения, 1990. – 336 с.
3. Гройс, Б. Русский авангард по обе стороны «Черного квадрата» [Текст] / Б. Гройс // Вопросы философии. 1990. – № 11. – С. 65–76.
4. Зедльмайр, Х. Искусство и истина [Текст] / Х. Зедльмайр. – М.: Аxiома, 1999. – 272 с.
5. Козловски П. Миф о модерне [Текст] / П. Козловски. – М.: Республика, 2002. – 239 с.
6. Маковский, С. Силуэты русских художников [Текст] / С. Маковский. – М.: Республика, 1999. – 383 с.
7. Поппер, К. Открытое общество и его враги. Т. 1. [Текст] / К. Поппер. – М.: Феникс; Международный фонд «Культурная инициатива», 1992. – 448 с.
8. Хренов, Н. А. От эпохи бессознательного мифотворчества к эпохе рефлексии о мире [Текст] / Н. А. Хренов // Миф и художественное сознание XX века. – М.: Канон-Плюс, 2011. – С. 11–83.
9. Эйзенштейн, С. Метод. Т. 1. Grundproblem [Текст] / С. Эйзенштейн. – М.: Музей кино; Эйзенштейн-Центр, 2002. – 494 с.
10. Эйзенштейн, С. Метод. Т. 2. [Текст]: Тайны мастеров / С. Эйзенштейн. – М.: Эйзенштейн-центр; Музей кино, 2002. – 688 с.
11. Эткинд, А. Хлыст. Секты, литература и революция [Текст] / А. Эткинд. – М.: Новое литературное обозрение, 1998. – 644 с.

Bibliograficheski spisok

1. Bagno, V. Svoe i chuzhoe, chuzhoe v svoem [Tekst] / V. Bagno // Russkie utopii. – SPb.: Corvus, Terra Fantastica 1995. – S. 96–136.
2. Berdjaev, N. Samopoznanie [Tekst]: Opyt filosofskoj avtobiografii / N. Berdjaev. – M.: Mezhdunarodnye otnoshenija, 1990. – 336 s.
3. Grojs, B. Russkij avangard po obe storony «Chernogo kvadrata» [Tekst] / B. Grojs // Voprosy filosofii. 1990. – № 11. – S. 65–76.
4. Zedl'majr, H. Iskusstvo i istina [Tekst] / H. Zedl'majr. – M.: Axioma, 1999. – 272 s.

5. Kozlovski P. Mif o moderne [Tekst] / P. Kozlovski. – М. : Respublika, 2002. – 239 s.
6. Makovskij, S. Silujety russkih hudozhnikov [Tekst] / S. Makovskij. – М.: Respublika, 1999. – 383 s.
7. Popper, K. Otkrytoe obshhestvo i ego vragi. T. 1. [Tekst] / K. Popper. – М. : Feniks; Mezhdunarodnyj fond «Kul'turnaja iniciativa», 1992. – 448 s.
8. Hrenov, N. A. Ot jepohi bessoznatel'nogo mifotvorchestva k jepohe refleksii o mire [Tekst] / N. A. Hrenov // Mif i hudozhestvennoe soznanie HH veka. – М.: Kanon-Pljus, 2011. – S. 11 – 83.
9. Jejzenshtejn, S. Metod. T. 1. Grundproblem [Tekst] / S. Jejzenshtejn. – М. : Muzej kino; Jejzenshtejn-Centr, 2002. – 494 s.
10. Jejzenshtejn, S. Metod. T. 2. [Tekst]: Tajny masterov / S. Jejzenshtejn. – М. : Jejzenshtejn-centr; Muzej kino, 2002. – 688 s.
11. Jetkind, A. Hlyst. Sekty, literatura i revoljucija [Tekst] / A. Jetkind. – М. : Novoe literaturnoe obozrenie, 1998. – 644 s.