

Михайлова Е.Н.

Саратовская государственная консерватория им. Л.В. Собинова

СИНЕРГЕТИЧЕСКАЯ ПАРАДИГМА В ИССЛЕДОВАНИИ РАЗВИТИЯ БАЛЕТНОГО ЖАНРА

Статья освещает проблемы процессов зарождения и развития балетного театра с точки зрения синергетической парадигмы. Цикличность исторических периодов расцвета и угасания в развитии жанра анализируется сквозь призму категорий «порядок – хаос», являющихся универсалиями в синергетике – науке о саморазвивающихся системах.

Природа балетного жанра предполагает объединение многих искусств: пластики, музыки, живописи (декоративное искусство), а в ряде явлений (особенно на раннем этапе развития жанра) – пения и декламации. Как возник этот сложный жанр и какие претерпел изменения в процессе своей эволюции?

Рождение балета, последующая активизация его в ту или иную эпоху, выход пластического искусства на авансцену музыкально-художественной картины мира, новации, реформы – выпадают нередко на рубежные эпохи. Вбирая в окружающей культурной атмосфере многие веяния (свойственные именно переходным периодам истории), балет отражает разнообразие мира и сложность реалий эпохи перемен.

В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть исторические аспекты развития балетного жанра (во внешнем диалоге с окружающими явлениями и во внутреннем процессе саморазвития) в русле синергетической концепции, наиболее адекватной для исследования переходных эпох искусства. Методологические принципы синергетики широко используются во многих научных сферах, в том числе в культурологии и искусствоведении, но значительно реже применяются при рассмотрении отдельных направлений, жанров, видов искусства.

Синергетика изучает процессы самоорганизации открытых, неравновесных, нелинейно изменяющихся систем, активизирующихся в кризисные моменты. Используя в своем терминологическом аппарате древнейшие

философско-мифологические категории Порядок и Хаос, синергетическая парадигма выявляет основные этапы движения какой-либо системы. Они включают четыре фазы: порядок – переход к хаосу – хаос – выход из хаоса. Развитие системы приводит к критическому состоянию, в результате чего происходит взрыв с последующим распадом единства (существующих связей) и возникновением альтернативных вариантов. Переход к хаосу сопровождается бифуркациями, то есть утратой старых системных качеств и появлением новых возможностей развития, из-за чего стабильное состояние системы меняется на хаотичное, спонтанное. «На глубинном уровне происходит переделка, переструктуризация поля возможных путей эволюции среды» [2, с. 12]. Пройдя фазу динамического хаоса¹, гибкая нестатичная система через флуктуации, через выбор среди несомых хаосом альтернативных возможностей дальнейшего пути обретает состояние порядка. О достижении временного порядка в состоянии системы свидетельствует появление в ней новой, наиболее активной, центральной структуры, именуемой аттрактором². Многовариантность в выборе путей развития системы определяют ее сложность и уникальность.

Синергетический метод применим к сфере искусства, если за систему принять какое-либо целостное, устойчивое, но подверженное изменениям образование, находящееся в стадии развития (например, стиль, художественное направление, жанр, отдельное произведение или какой-либо его компонент)³. Нелиней-

¹ Внешнее проявление динамического хаоса связано с явлением «фрактал» – это самоподобная структура, в которой любая часть ее подобна целому и любой другой его части (независимо от параметров, размеров, качества и значимости элементов системы). Фрактал связан с идеей роста на основе самоповторяемости.

² В качестве такового может выступать какой-либо ведущий, главенствующий элемент системы, подчиняющий другие элементы в один какой-то из периодов развития, наделяющий своей характеристикой общую систему.

³ Синергетические принципы развития систем, проявляющиеся во многих сферах жизни и культуры, распространяются как на микро-, так и на макроструктуры.

ность развития, многовариантность процессов формирования новых структур в искусстве, характерных именно для переходных эпох культурно-исторического процесса, отвечают логике синергетического принципа. В кризисные моменты истории культуры активизируется мифологическое начало, ярче проявляется иррациональное мышление. Уподобленное развитию сложной системы, искусство в процессе развития, переживая переходные моменты, в результате флуктуаций изменяется. Эта метасистема (культура – как некий единый текст, по словам Лотмана) «генерирует смыслы» [4, с. 267], идеи, открывает новые виды единого саморазвивающегося организма, создавая энергию для дальнейшего движения. Как следствие этих процессов, рассмотренных сквозь синергетическую призму, проявляются особые черты художественного текста, отражающие принцип фрактальности: многоставность (полифоничность), интертекстуальность, структура «текст в тексте», иерархичность, многоуровневость, неоднозначность смыслов и т.д.

Принцип становления и развития балета можно уподобить процессам саморазвития сложноорганизованной системы, меняющейся, пульсирующей разными темпами, подверженной постоянным флуктуациям. Амбивалентность развития и парадоксальность в сочетаемости элементов, свойственные саморазвитию нелинейно выстроенной системы, не могли не сказаться в истории балета.

Особо обостряются в кризисные периоды развития жанра такие процессы, как взаимовлияние субжанров, выступающих в качестве «диссипативных» структур [2, с.6]; возникновение новых жанровых вариантов, играющих роли аттракторов; взаимодействие балета с иными системами – видами, подвидами. Такими периодами явились переходные зоны: добарочные, содержащие праистоки балета, и рубежные периоды между эпохами барокко, классицизма, романтизма, XX века. При этом вырисовываются следующие основные аспекты, так или иначе проявляющиеся в каждой из указанных «переломных зон» этапов:

1) проблема взаимовлияния культурного пространства той или иной эпохи и формирующегося (либо развивающегося) в ней искусства танца; в этом случае художественный мир уподобляется макросистеме, в которой вызревает и развивается новая «диссипативная» структура⁴ – балетный театр, становящийся ведущим жанром культурно-исторической эпохи (тем самым он может выступать в роли временного аттрактора);

2) вопрос взаимодействия балета с другими видами (жанрами) искусства данной эпохи;

3) проблема иерархической соотнесенности слагаемых хореографического спектакля и главенства одного из них в определенную эпоху; в этом случае балет выступает как саморазвивающаяся система с множеством взаимодействующих внутри нее организмов.

Перечисленные три основных аспекта тесно взаимосвязаны, и каждый вышестоящий определяет изменения последующего. Кроме того, усиливающаяся на каком-либо этапе развития метасистемы значимость одного из ее элементов, независимо от того, к какой из иерархически выстроенных подсистем он относится, говорит о тесных взаимосвязях между ее компонентами. Уникальность синергетического принципа определяет особый подход к рассмотрению обозначенной проблемы: во внимание вовлекаются не только отдельные явления, но и вся история становления и развития балета, уподобленного саморазвивающемуся организму.

Общеизвестно, что развитие танцевального искусства берет начало в глубокой древности. Художественная среда античного комплекса мусических искусств, содержащего в синкретической связи танец, музыку и поэзию, представляла собой в период высокой античности стройную, гармоничную и всецело упорядоченную систему. Эта системная организованность начинает переживать периоды малых возмущений (изменений, флуктуаций) в Средневековье, что проявляется на разных уровнях процесса развития искусства.

Внедрение танцевальной традиции проявилось в Средние века в поляризующихся

⁴ Диссипативные структуры, существенно нестационарные, пульсирующие, усложняющиеся и деградирующие – характерные для нелинейных систем, несущие неустойчивость и вариантность развития системы.

сферах жизни: в придворных танцах, народных танцевальных жанрах и в «религиозных шествиях», не чуждающихся танцевальных элементов. Все это повлекло за собой и новые виды танцев – аристократические, культурные, народные.

К этому времени относится факт разделения всех видов танцев на два типа: благородный (медленный бассданс) и быстрый, живой танец, заимствованный из народной пляски [3, с. 20]. Оба вида существовали и отъединенно друг от друга, и скрещиваясь в многочисленных взаимовлияниях. В синтетическом союзе пластики с музыкой танец не регламентировался музыкой, которая воспринималась танцующими не как самостоятельная ценность, а как нейтральный фон. Тем самым танец по сравнению с музыкой имел приоритетное значение, выступал в роли аттрактора.

В эпоху Высокого Возрождения (со свойственными ей чертами переходности) городская культура сменила культуру феодальных поместий [3, с. 35], что не могло не сказаться в художественной среде. Расцвет музыки *ars nova*, ее усиливающаяся значимость и влияние на другие художественные сферы, появление комедии дель арте (конец XVI в. в Италии), корреспондирующей с танцевальными традициями, – все это в сочетании с желанием реставрировать мусические искусства античности приводит к возникновению новых театрально-музыкальных жанров – оперы и балета⁵.

Неустойчивость этих новых жанровых структур, создающих моменты бифуркации, приводит к появлению таких синтетических жанров, как опера-балет (характерен в последующем для французской культуры – создатель Люлли) и опера с вставными балетными номерами – дивертисментами, танцевальными

пантомимами, отличавшимися от дивертисмента наличием драматической фабулы.

При всей сложности ситуации становления балетного искусства (существовавшего преимущественно в рамках главенствующего жанра-аттрактора – оперы) шел непрерывный процесс кристаллизации танцевальных форм. Постепенно танцевальные элементы, входящие в состав оперы, проходя стадии бифуркации и диалогизируя с внешними танцевальными явлениями (интермедиями, буффонадами горожан и профессиональных актеров), формируются в самостоятельный жанр, представляя собой новую, стремящуюся к устойчивости структуру – барочный балет.

В хаотичной картине экспериментально сменяющих друг друга типов пластических спектаклей в системе балета (который, в свою очередь, являлся составной частью оперы) выделились разные поджанры, каждый из которых мог в определенный временной период играть роль временного аттрактора.

Так, постепенно, в процессе перехода от Возрождения к барокко, происходил процесс становления нескольких видов балета, оказывающих друг на друга влияние. Это были: «придворный» балет (балеты-маски)⁶, балет-маскарад (ощущал влияние народной буффонады, вошел в моду в Англии при Генрихе IV и предвосхитил балеты с выходами), конный балет⁷ (конец XVI в.), драматический балет (обогастил сюжетно-фабульную сторону⁸, утвердился на французской придворной сцене в 1610-х годах), гран-балет (в нем оттачивались принципы единообразия позднейшего кордебалета с фигурой солиста в центре), балет с выходами, который растерял признаки поэтической действенности, найденные мелодраматическим балетом⁹. При множественности жанровых подвидов XVII столетие

⁵ Причиной тому послужили также попытки возрождения в начале XVII века античной трагедии. Это привело к созданию нового жанра – *drama per musica*, «драмы через музыку», где соединялись слово, музыка и пластика (образы античной мифологии сочетались с персонажами сказок Средневековья).

⁶ Балеты-маски – спектакли, распространенные среди придворных балетов (при Людовике XIV), являлись аристократическим развлечением, существовали как одна из форм придворного танца, отличались пышностью, блеском. Большое распространение получили в Англии.

⁷ Рыцарские турниры сопровождалось звучанием музыки с пением, танцем и декламацией.

⁸ Первоначально балеты не имели конкретной сюжетности, являясь развлекательным зрелищем. Состоящие из дивертисментов (фр. – развлечение), балеты представляли собой цепь вставных (если балет существовал в опере) номеров, не объединенных между собой каким-либо сюжетом. Темы их – бал, праздник, маскарад. В другой форме балетов – балетных пантомимах были заложены основы драматического содержания.

⁹ Придворный балет относился к типологии первых «балетов с пением» (во французской и итальянской традициях), в которых выступали знатные лица, король. Танцы и выходы костюмированных персонажей перемежались здесь ариями, хорами и декламацией.

культивировало две основные балетные разновидности: придворный балет с выходами (первая половина века) и балет-интермедию внутри драматического или оперного спектакля (со второй половины века).

В соотнесенности составляющих балета также шли эксперименты, обусловленные взаимодействием разных культур. «Французы стремились в балете утвердить связь танцевальных движений с ритмом стиха, тогда как итальянцы сочетали танец и пение» [3, с. 54]. В английском театре следование итальянской традиции вызвало новые виды балетов-масок – с речитативами: «Балет вбирал и суммировал открытия поэзии, музыки, живописи. А те часто объединялись в балетном зрелище, чтобы создать некий идеальный пример воцарившегося стиля – барокко» [3, с. 54].

В общей картине исторического развития балета данное время выявляет принцип «разрастания из малого» или «усиления флуктуаций», что приведет в последующем к возникновению нового качества системы, а именно кристаллизации классического балета и выходу его на авансцену музыкального театра (стадия упорядоченности, достигнутая на рубеже XVII-XVIII вв.). На достижение первого гармоничного состояния («порядка») в системе классического балета указывают четкие правила ее организации: регламентированность структуры и появление основного набора музыкально-хореографических форм. Подверженная изменениям, чуткая к влияниям, гибкая система сразу же подвергается мелким флуктуациям, приводящим, с одной стороны, к жанровой дифференциации разновидностей балета (лирический, героический, трагический и т.д.), а с другой стороны – к изменениям составляющих его искусств (процесс, продолжавшийся вплоть до романтической эпохи). Этот факт подтверждает особое свойство рассматриваемых в русле синергетической парадигмы саморазвивающихся систем, при развитии которых процесс от хаоса к порядку и от достигнутой упорядоченности к ее расшатыванию является естественным состоянием системы.

Процесс этого «расшатывания» достигнутой организованности активизировался

из-за «нового эстетического сдвига» [3, с. 275] в области искусства, происходившего с середины XVIII века. В эпоху Просвещения решительному пересмотру подверглись все сферы художественного творчества, среди них и балет. Три ведущие европейские страны, где шло активное развитие этого жанра (Италия, Франция и Англия), влияя друг на друга своими фольклорными элементами и традициями придворного этикета, обогащали хореографическое искусство.

Этот период отмечен поисками в сфере так называемого «действенного балета», в развитии которого немаловажную роль сыграла английская пантомима, отразившая черты итальянской комедии масок на национальной почве. В свою очередь, «английская хореодрама своим опытом всколыхнула французскую ветвь действенного балета» [3, с. 275].

Наряду с процессами, обусловленными взаимодействием разных балетных школ и жанров, с рубежа XVIII-XIX веков ярко обозначилась тенденция к постепенному отпочкованию балета от других театральных видов и превращению его в цельный спектакль с развитой драматургией, воплощенной средствами пантомимы и танца. Эксперименты в этом русле привели к рождению так называемых «лирических спектаклей» Хильпердинка (с включением фольклорных заимствований), а также героических и трагических хореодрам (создатель – последователь Хильпердинка Анджольини¹⁰). В этом же направлении работал Новерр, ратовавший за содержательность и серьезность балетного театра¹¹. Несмотря на индивидуальность каждого хореографа, их объединяла общая тенденция – создание действенного, сюжетного балета с согласованностью отточенных хореографических форм, стремление к значимости всех составляющих: музыки, сценографии, хореографии, искусства танца. Эти искусства, наделяясь драматургической содержательностью, стремятся к уравновешенности в правах, к синтетической спаянности.

Вторая половина XVIII века культивирует жанры балетов-двойников на сборную небалетную – оперную или инструменталь-

¹⁰ Поставил балет «Дон Жуан» на музыку Глюка в 1761 г.

¹¹ Один из его последователей – С. Вигано создал в 1801 г. балет «Творения Прометея» на музыку Бетховена.

ную – музыку¹², подготовив тем самым почву для процесса самоопределения музыки в контексте балетного жанра XIX столетия.

На рубеже XVIII-XIX веков среди деятелей пластического искусства выделились два хореографа-француза: Жан Доберваль (зачинатель балетной комедии нового времени¹³) и Шарль Дидло, который вывел балетную школу России – его второй родины – на аванпосты мирового искусства¹⁴. Его имя связано с эпохой предромантического балета в жанре мифологической танцевальной поэмы¹⁵.

В результате действия обозначенных центробежных тенденций к началу XIX столетия академическая уравновешенная система классического балета выходит за рамки самой себя, за границы, регламентированные жанром оперы-балета, выполняя порой роль аттрактора в общей театрально-музыкальной среде (что и произошло во Франции и России в 20-30-х годах XIX в.). Среди жанровых разновидностей в это время выделяются три сменяющие друг друга направления, связанные с различием типов сюжетной фабулы: фантастические легенды¹⁶, лирико-драматические балеты и хореографические феерии.

Многочисленные тенденции, свойственные балету той эпохи, были нацелены в основном на реализацию трех задач: а) симфонизации балетной музыки, б) драматической мотивированности танца и в) достижения гармонического синтеза составляющих элементов жанра (видов искусств, пантомимы и танца, академического и характерного танца и т.д.).

Решение этих задач связано с именами великих творцов музыки романтического балета: А. Адана, Л. Делиба, П. Чайковского. В их музыкально-пластических творениях гармонично объединились красота пластики классического балета и полноценная оркестровая музыка, было достигнуто состоя-

ние равновесности между составляющими жанра, что позволяет говорить об эпохе романтического балета как о периоде достижения упорядоченной системы.

Симфонизация балета¹⁷, начавшаяся со второй половины XIX века, привела к тому, что музыка перестала выполнять прикладную функцию сопровождения танцу, обрела самостоятельность, став равнозначной другим составляющим спектакля. Более того, в ней содержался огромный потенциал саморазвития, обусловленный богатейшими достижениями оркестровой музыки, достигнутыми к концу XIX столетия. Этот потенциал, а также открытия в сфере искусства театра, драмы (Ибсен, Чехов и др.) не могли не вывести балет из достигнутого равновесного состояния в стадию новых поисков, экспериментов. Попытки в области музыкального ряда балета (симфонизация, обращение к инструментальным произведениям), в сфере драматургии (сюжетные, условно сюжетные – аллегории и бессюжетные балеты¹⁸) – все это приводит к пестрой картине разнообразия балетных форм и жанров, получивших дальнейшее развитие в XX веке в творчестве композиторов, танцоров, ведущих хореографов-балетмейстеров.

Балет XX столетия отмечен многими ярчайшими явлениями, связанными с новаторской деятельностью художников (В. Серов, К. Коровин, А. Головин, А. Бенуа), хореографов (Фокин, Баланчин, Горский, Голейзовский, Лопухов, Бежар, Ноймайер и др.), композиторов (Стравинский, Прокофьев, Равель). Эксперименты на всех уровнях хореографического жанра сказались в обращении к архаическим фольклорным традициям (в балетах Стравинского), к античной пластике (в творчестве Л. Фуллер, А. Дункан), во внедрении новшеств, отражающих новые течения в

¹² Широко применялся метод компиляции – произведения разных авторов приспособлялись к какому-либо балетному сюжету. Такие балеты ставились балетмейстерами-гастролерами на музыку из популярных опер.

¹³ Балеты «Тщетная предосторожность» – 1786, «Ветреный паж» (по комедии Бомарше «Свадьба Фигаро»).

¹⁴ Одновременно с Добервалем и Дидло работали итальянские хореографы Винченцо Галеотти (Дания) и Сальваторе Вигано (Франция, его эстетические принципы смыкались с творческим кредо Дидло).

¹⁵ Примером может послужить его балет «Зефир и Флора» (1806) на музыку К. Кавоса.

¹⁶ Балеты Ф. Тальони «Сильфида» (1832), «Дева Дуная» (1836)

¹⁷ Процесс симфонизации был намечен в классическую эпоху в балетах Глюка (балет-пантомима «Дон-Жуан» – 1761, постановщик Анджиолини), в балетных сценах опер Моцарта (балет «Безделушки», поставлен Новерром в 1778 г.), Бетховена (балет «Прометей», постановщик Вигано).

¹⁸ Предшественниками этих типов балетов выступают дивертисмент – прообраз бессюжетного балета, балетная пантомима, на основе которой возник первый действенный балет.

искусстве (конструктивистский, компилятивный балеты и др.).

Поиски новых музыкально-хореографических средств¹⁹, новации в сценографическом ряду, привлечение других искусств (архитектура, скульптура, живопись)²⁰ – все эти явления представляют собой яркую многоликую картину в сложном развитии балетного искусства.

Появление множества хореографических школ, нередко контрастных по установкам (классическая традиция и противоположные ей «театр абсурда»²¹, танец «эвритмия»²²), сочетание разных танцевальных техник (неоклассики, модерна, экспрессионизма и восточного «буто») – все это формирует новую танцевальную среду как транскультурную и транснациональную²³. Герои известнейших балетов стали образами хореографических трансисторических и транснациональных мифологем, в которых отражается каждая балетная эпоха. Балет выходит на новый – интертекстуальный диалог с культурой, где сталкиваются разные эпохи и менталитеты, где контуры предшествующего произведения приобретают другие очертания. Он получает тем самым новое качество синтетичности.

Хореографическое искусство XX века переживает парадоксальный период своего развития, представляя собой в крупном плане хаотичную систему контрастных явлений, которые, в свою очередь, являются внутренне упорядоченными структурами – школами, каждая из которых декларирует свои условия, становясь самостоятельной, самодостаточной системой. Множественность и контрастность противоборствующих направлений в хореографическом мире первой половины XX века определяют последующие тенденции в искусстве балета – попытки объединения этих раз-

народных явлений с помощью особых художественных приемов (множественность текстов, текст в тексте, гипертекст и др.).

Изменения в процессе развития балета касаются не только внутреннего состояния жанра. Взаимодействие балета с другими сферами культуры приводит к возникновению многих жанровых разновидностей: телебалет, рок-балет, балет-транскрипция, «супрематический балет»²⁴, сюрреалистические и абсурдистские балеты, «неподвижные танцы» и постановки-коллажи.

Эстетика постмодерна, предельно наглядно отраженная в современном хореографическом искусстве, основана на тех принципах, которые ранее рассматривались как показатели флуктуаций, бифуркаций, прогрессирующей хаотичности, то есть подчеркнутой неравновесности. Но поскольку принципы полистилистики, «совмещения несовместимого», эстетики абсурда, логики парадоксальности стали всеобщими, обрели статус доминирующего состояния, то эта, казалось бы, бессистемность обрела статус своего рода системы.

Рассмотренный в работе процесс развития балета усложнялся тем, что каждая из составляющих жанра развивалась в собственном хронотопе, и степень интенсивности этого развития отличалась в музыке, хореографии, сценографии и искусстве танца. Так, период многожанровости в барокко сменился стадией упорядоченности в классицизме. А ритм развития хореографического искусства в балетной структуре имеет иной темп. Оттачиваясь в классической форме балета, хореография достигает первой вершины художественного и технического расцвета в эпоху романтизма. Однако достигнутый в своде балетных па «порядок» претерпева-

¹⁹ Далькроз и Дельсарт – основатели танца модерн, трактовали жест как самодостаточный.

²⁰ Напр., одноактная хореографическая композиция по скульптуре О. Родена на музыку К. Дебюсси, А. Берга, С. Прокофьева. Балетмейстер Л. Якобсон, художник Вагин (1971).

²¹ Имеет «очень телесный язык», изучает тело с точки зрения уподобления его частей «голосам», становящимся персонажами. Выход за пределы обычной драматической линии приводит к соприкосновению с временным и телесным континуумом: жест переживается как иероглиф, принадлежащий некоему внутреннему языку: «Хореограф уверен в способности тела создавать новые знаки и символы». (Febvre M. *Danse contemporaine et theatralite*. – С. 117.)

²² Направление выросло из антропософии Р. Штайнера ((1861-1925): поэтическое слово преобразуется эвритмией в «зримую речь», а музыка – в «зримое пение» (раскрытие материальной и духовной сторон человека). Штутгартская труппа «Эвритмеум».

²³ Возникает множество автономных пространств, индивидуальных способов высказывания (И. Килиан, У. Форсайт).

²⁴ Попытка апробации в балете новых форм драматургии, пространственных и композиционных решений отразилась в балете «Иосиф Прекрасный» Голейзовского, где утвердились принципы конструктивистской режиссуры. Концепция его танца: зыбкость рисунка, пульсация ритма и кантилены.

ет в дальнейшем этапы флуктуаций, что отразит начало XX века, искусство хореопластики которого чрезвычайно всеядно.

Синергетический метод подхода в рассмотрении исторической парадигмы балетного искусства позволил собрать воедино разнородные явления и объяснить процессуальность формирования балетного жанра, выявить причины развития тех или иных

элементов в хореопластике. Благодаря способности синергетики к всеохватности при рассмотрении взаимовлияния элементов системы стало возможным представить не только корреспондирующие друг другу компоненты на разных уровнях пластического искусства, но и картину соотнесенности балета с культурой в целом в ее историческом контексте.

Список использованной литературы:

1. Деген А., Ступников И. Ленинградский балет. 1917-1987. Словарь-справочник. Л., Советский композитор, 1988.
2. Князева Е.Н., Курдюмов С.П. Синергетика как новое мировидение: диалог с И. Пригожиным // Вопросы философии. 1992. №12.
3. Красовская В. Западно-европейский балетный театр. Очерки истории. От истоков до середины XVIII века. Ленинград, Искусство, Ленинградское отделение, 1979.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера: Культура и взрыв; Внутри мыслящих миров; Статьи, Исследования, Заметки. СПб, «Искусство-СПБ», 2004.
5. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. Новый диалог человека с природой. – М., 2000.
6. Хренов Н.А. Социальная психология искусства: переходная эпоха. М.: Альфа-М, 2005.
7. Хренов Н.А. Художественный опыт XX века в контексте становления интегральной культуры // Теория художественной культуры. Вып. 3. М., 1999.

Статья поступила в редакцию 24.08.07