

Бейлах О.Д.

канд. мистецтвознавства, доцент кафедри дизайну і теорії мистецтв Інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника

ІДЕЯ ЕКСПЕРИМЕНТУ В МИСТЕЦТВІ РАДЯНСЬКОГО АВАНГАРДУ 1920-Х РОКІВ

Анотація. У статті висвітлюється найбільш яскраві й важливі в художньому відношенні явища експериментальних пошуків періоду 1920-х років минулого століття. Авангардні ідеї та експериментаторська ініціатива спричинили до змін самих принципів творчої діяльності, що позначилося на всі сфери мистецтва й архітектуру в яких були відкинуті традиції історичних стилів і запропоновані нові. Виявлена роль експерименту в розвитку нових художніх форм та властивостей творчих методів.

Ключові слова: художній експеримент, авангард, новаторство, пошук, мистецтво.

Аннотація. Бейлах О.Д. *Идея эксперимента в искусстве авангарда 1920-х годов.* Эта статья открывает наиболее яркие и важные в художественном значении экспериментальные поиски периода 1920-х годов прошлого века. Авангардные идеи и экспериментаторская инициатива привели к изменению принципов творческой деятельности, это затрагивает все сферы искусства и архитектуру, в которых были откинута традиция исторических стилей и предложены новые. Раскрыта роль эксперимента в развитии творческих методов и разработки новых художественных форм.

Ключевые слова: художественный эксперимент, авангард, инновация, поиск, искусство.

Annotation. Beylakh O.D. *The idea of the experiment in the art of the Soviet avant-garde of the 1920s.* The article is the most vivid and important art against the phenomenon of experimental searches the period 1920-ies of the last century. Avant-garde ideas and experimentators'ka initiative were to change the principles of creative activity that affected all areas of art and architecture that were rejected by the tradition of historical styles and offered a new one. The role of an experiment in the development of new artistic forms and properties of creative methods.

Keywords: art, avant-garde experiment, innovation, search, art.

Надійшла до редакції 15.10.2011

Виклад основного матеріалу. Експеримент є невід'ємним елементом творчої людської діяльності. Ініціатива експерименту є природною потребою людини, неодмінною умовою змін і вдосконалення себе як творчої особи. Значення експерименту – «нове», «оригінальне», «своєрідне», мета розробки не стільки предметів або їх проектів, а функціональних принципів та ідей. Дослідницький пафос є важливим явищем, котрий виникає незалежно від традиційного мистецтва, скоріше як можливість розв'язання художніх проблем і соціокультурних задач, як своєрідна творча експериментальна лабораторія.

Традиції експериментальної творчості на вітчизняних теренах беруть початок із першого десятиліття існування Радянської держави. Творчі особистості мали на меті заснувати основи прогресивно-нової, соціалістичної естетичної культури. Ця необхідність провокувалася зміною еволюційних схем у розвитку мистецтва, що вимагало оперативних методів адаптації творчої діяльності. Яскравим прикладом 1920-х рр., під час якого новаторською ініціативою було охоплено всі сфери творчості, стало авангардне мистецтво. Художній авангард виник як бунт, неприйняття багатовікового розвитку європейських реалістичних традицій в мистецтві й архітектурі, як кардинальний злам старих естетичних принципів, окрім того відбувалася радикальна зміна поглядів на навколишній світ, людину й середовище в цілому. У більшості джерелом нових художніх і технічних ідей завжди був і є результат експерименту. На даному етапі експериментальна діяльність митців мала передусім концептуально-пошуковий характер на перетині нових поглядів, теорій та ідей. Із загального потоку мистецьких діячів вирізнялась група художників-експериментаторів, серед котрих Олександр Родченко, Володимир Татлін, Василь Кандинський, Казимир Малевич, Ель Лисицький, брати Весніни та Стенберги, Володимир Хлебников, Антон Лавінський, Олександра Екстер, Варвара Степанова, Любов Попова. Вони були художниками нового стилю, творчою концепцією яких – ідея прогресу науки і техніки, тобто відображення суті «нової ери». Кожен із них залишив значний доробок у формуванні нових методів мистецтва, дизайну й архітектури, творчі ідеї яких, ми висвітлюємо нище. Сучасні тенденції дизайну й мистецтва продовжують традиції радянського авангарду, власне ця закономірність вказує на природну необхідність творчого експерименту, як такого [15].

Авангард 1920-х років з точки зору історії мистецтва і дизайну є самим радикальним експериментом, пошуком нової образності, та принципово інших виражальних засобів. Естетика авангарду формує передову людину, або інакше нову аудиторію, що сприймає мистецьку культуру за допомогою синтезу філософії, науки і мистецтва. Авангард, вже за визначенням, крокує тільки вперед, його особливістю є не тільки прагнення розриву з художньою традицією минулого, але активним протестом, який потребує переоцінки духовних цінностей та нового сприйняття й бачення світу.

Основою авангардної культури стає безпредметне (абстрактне) мистецтво, засновниками якого були В. Кандинський, К. Малевич — фундатор теорії супрематизму, Ель Лисицький, який винайшов авангардну форму проектного мистецтва — «проун», В. Татлін — основоположник конструктивізму та ін.. Підсумками їх діяльності є нова формальна абстрактна композиція й символіка, а на її основі — нова архітектура.

Авангардизм живопису, це передусім принципова установка на новаторство, яке не просто заперечує попередні стилі – воно їх повністю ігнорує... Василь Кандинський вважав, що колір, форма й лінія незалежно від предмету, самі по собі мають глибинний, символічний зміст. Так як звуки музики не мають «тіла», так безпредметними повинні бути форма, навіть якщо вона цілком абстрактна і подібна геометричній. У своїй книзі «Мова форми і кольору» художник висвітлює, що відповідає його уяві, наприклад жовтий колір — то божевілля, синій — поклик у безкраї простори та пробудження потягу до чистого, зелений — символ ідеальної рівноваги, а фіолетовий — стражденний і згасаючий і т.д. Також символічним було зображення лінії, горизонтальна — пасивна й жіноча, а вертикальна — активна, мужня, чоловіча. В.Кандинському притаманне тонке почуття колориту та багата уява, свої динамічні композиції та супрематичні конструкції, створював, як прототип майбутніх космічних станцій, як ілюзію невагомості, експериментував із кольором, фактурою, динамікою форм, застосовуючи різні матеріали (картон, метал, мотузки, стрічки), та засобами їх подачі (колаж, вирізки з газет, афіш, тощо) [5;6;13]. Супрематизм спричинив переверт і прискорив еволюцію в напрямку безпредметності в творчості багатьох митців, серед котрих О. Родченко, О. Веснін, О. Екстер, В. Степанова та Л. Попова. За літературними джерелами, названі п'ять художників організували виставку, де продемонстрували по п'ять робіт абстрактного живопису, звідси й її назва «5 x 5 = 25», яка вразила аудиторію новими ідеями й стала не тільки власним вагомим досягненням, але успіхом молодого радянського мистецтва в абстрактному спрямуванні [7].

Проте образна система авангарду передбачає цілу низку не лише художніх критеріїв, а й незалежно від них, як соціальні, історичні, психологічні, природничо-наукові, тощо. Мистецтво цього періоду віддзеркалювало події, формувало політичні ідеї та вливало на масову аудиторію. Новим художнім явищем, яке виникло у відповідь на вимоги нової епохи, стало агітаційно-масове мистецтво, якому властивий своєрідний пафос у створенні динамічного ритму художнього образу [12]. До прикладу, з'явилися невідомі доти явища, як розпис агітпоїздів й агітпароплавів із сюжетними сценками героїчної й гумористичної тематики, або ж порцеляновий посуд з алегоричними розписами, що перевтілювали побутовий виріб на витвір політичного мистецтва. Святкові декорації майданів, видовищ та урочистих заходів, вирізнялись своїми скульптурними ансамблями,

макетами промислових споруд, розписами фасадів будівель, алегоричними гаслами, декоративними панно й прапорами. Предметне середовище, що виникло в подібному художньому синтезі, мало звичайно, тимчасовий характер, але справляло неабиякий естетичний та ідеологічний вплив на глядачів й учасників таких дійств. Подібні досягнення художньої культури в цьому напрямку на півстоліття випередили експерименти західноєвропейського художнього авангарду (так звані хепенінги та перформанси) [9].

Класичне сприйняття мистецтва скульптури змінили твори Олександра Архипенка. Експериментуючи з формою він одержав цілком новий принцип пластичного вираження через динамізм, лаконічність композиції й формоутворення. Запровадив у скульптуру поліхромію, увігнутість і отвір форм, що надає роботам не лише просторового, а й часового виміру, інакше динамічного простору. Коли простір починає переважати над матерією, скульптура в традиційному розумінні перестає існувати. Автор споріднював скульптуру з музичними композиціями симфоній Бетховена, Чурльоніса чи Скрябіна. Спираючись на цю концепцію, почав моделювати простір та наскрізні форми, що вдало продемонстрував у творах «Жінка, що йде», «Жінка, що вкладає волосся». У мистецтві, вважав Архипенко, слід уникати конкретності, щоб упоратися з такими абстрактними елементами, як символ, асоціація і відносність. У напрямку абстрактної конструктивної скульптури згадаймо Наума Габо, котрому характерний пошук нових технік через конструювання та скульптурне моделювання, з допомогою електричного зварювання та склеювання частин конструкцій, також роботою з різними матеріалами від традиційного каменю і бронзи до нових синтетичних пластмас, скла, нейлону, нержавіючої сталі. Його композиції утворювали просторові геометричні рухомі конструкції, що стали першими взірцями в напрямку кінетичної скульптури.

У період формування радянського дизайну виник напрям графічного моделювання. Новий принцип створення художнього простору сформував основи візуальної мови дизайну 1920-х, яка виражалась в графічних композиціях, плакатах, рекламній продукції, журнальній та книжковій графіці, проектуванні меблів, моделюванні одягу, театральних та кіно костюмах, які стали вагомим документом стилістики і світосприйняття авангардного духу епохи та часткою національної культури.

Особливе місце в переліку займає тема текстилю де авангардний живопис нараз трансформувалася рисунками на тканині, тут переважали два напрями: тканини з так званими «супрематичними малюнками», інші з сюжетно-тематичними чи агітаційним зображеннями. Винятковою ознакою була наявність чітко організованої композиційної структури та присутність кількох просторових планів. В цьому напрямку працювали художниці Люба Попова та Варвара Степанова, в композиціях останньої, переважав набір геометричних фігур, як кола, трикутника, прямокутника з відповідною гаммою

чорних, червоних, білих, сірих, синіх і жовтих кольорів — ідеальних конфігурацій та барв епохи індустріального світу. Любов Попова надавала перевагу цілісним, органічним орнаментальним структурам, зокрема послідовному накладанню кольорових плям. Такий спосіб створював ілюзорні та кінетичні форми, лінійні ритми, які викликали асоціацію кінематографічного руху, миготіння кадрів на поверхні тканини. Схожий композиційний прийом на зразок оптичної гри, через декілька десятиліть виявиться в мистецтві оп-арту [7].

Разом з попередниками в мистецтві моди і побутовому дизайні експериментує з формою, кольором, текстурою й фактурою Олександра Екстер. Увібравши риси багатьох новітніх течій, однієї з перших стала впроваджувати стилістику нового мистецтва в ескізах костюмів для театральних постановок та кінофільмів, які в свою чергу визначали стиль кінострічок й стали класикою екрану, бо власне в ті роки театральна та кіно сцена слугувала свого роду вітриною, де демонстрували експериментальні проекти одягу, побутових меблів та раціонального облаштування побуту. Її костюми і декорації вражали своєю тривимірністю, а представлена експозиція театральних робіт на Всесвітній виставці декоративних мистецтв у Парижі, отримує золоту медаль.

В період становлення художнього конструювання не минути увагою розробки створення одягу нового зразка. Художники-конструктивісти, О. Родченко, О. Екстер, В. Степанова, В.Татлін, першими поставили питання про функціональність, доцільність та раціональність одягу. Слід відзначити пошук нових виразних засобів, зокрема підкреслена конструкція в основі якої ідея технічного і економічного підходу та утилітарне призначення, іншими словами врахування професійної діяльності, а ще естетика та комфорт. Окрім художніх засобів до свого арсеналу уводили і технологічні нововведення, це характерні функціональні деталі, як: шви, канти, застібки, накладні кишені, манжети, тощо. Стильові ознаки та новації в художніх концепціях промислового одягу 1920-х стали важливим напрямком у розвитку не тільки сучасного моделювання одягу, але і передбаченням певних явищ в дизайні костюму ХХ–ХХІ століть.

Особливе місце в художньому процесі авангарду займає мистецтво фотографії, що слало одним з привілейованих способів вираження. Майстром портрету, репортажної та жанрової зйомки був О.Родченко, котрий вирізнявся новітнім використанням контрастної світлотіні, гострими ракурсами та винахідливими образами, а композиційна побудова кадрів спонукала появі терміну «перспектива Родченко». Творчі роботи автора вплинули на ціле покоління радянських, європейських й американських фотографів. Арт-директор французького журналу «Vogue», Дональд Шнайдер писав: «Родченко на сторіччя випередив свій час, сьогодення з технічними можливостями, дивує сучасність його робіт, вони немов безкінечний експеримент, повний чистої творчості й душі». Він залишили по собі не тільки унікальні роботи, але й цінні роздуми про творчий процес і

значення фотографа, що радикально вплинуло на радянську та світову класику мистецтва фотографії.

Втім, експеримент торкався не лише образотворчого мистецтва — у музичному мистецтві позитивним результатом творчого експериментування композиторів відбулись значні зміни у сфері музичної мови, розширення зони музикальних звуків та нових виразальних засобів, так званих акустичних та шумових ефектів та ін.. У літературі в 1922 році виникло творче об'єднання авангардистів-конструктивістів (І. Сельвінський, В. Інбер, Е. Багрицький, В. Луговський та ін.), де створювали нові засоби художнього впливу, нову мистецьку техніку, тощо [23, с. 114]. Власне це свідчить на користь того, що авангард є універсальним творчим методом, принципами якого користувалися художники, письменники, музиканти, театральні діячі. Варто згадати Л. Курбаса – реформатора театру, який зумів розірвати рамки певного провінціалізму, вивів українське театральне мистецтво на широку світову арену, обстоював позиції авангардизму, а театральну сцену перетворив на своєрідний експериментальний майданчик. Ряд прийомів, якими користувався авангардний театр – використання зорових символів, жестів, рухів, гри персонажів або персоналізованих ідей, а також гротеску, фантастики, метафори та ін.. До слова додамо, що макети декорацій мистецького об'єднання «Березіль» — дітища Л. Курбаса, одержали золоту медаль на світовій театральній виставці 1925 р. в Парижі.

Авангардний напрям виявляємо в одному з сучасних видів технічного мистецтва — кіна, що увібрав елементи театру, художньої фотографії, літератури, образотворчого мистецтва й музики. Саме тут існують великі технічні можливості експериментувати приміром зі звуком, монтажем, кадруванням. Частина нових концепцій і методів кінематографа перейшла до інших форм мистецтва, як абстрактного живопису та художнього текстилю. В мистецтві кінематографії новий підхід продемонстрував Дзіга Вертов, знявши свої документальні фільми на доті незнаних принципах миттєвого колажу («Людина з кіноапаратом», «Кіно-око», «Кіно-поїзд», «Одинадцятий», «Три пісні про Леніна» та ін.). Поява в кінематографії звуку, а згодом й кольору дозволили розширити діапазон образного впливу на глядача, і те що з економічних причин неможливо було втілити на вулицях й площах радянських міст, можна було побачити на екрані. Імена Льва Кулешова, Олександра Довженка, Ігоря Савченка, а також сценічних декораторів О. Весніна і А. Бурова (на «Мосфільмі»), В. Кричевського (на Одеській кіностудії), стали символи нового пошуку в мистецтві кіна, експериментальний характер якого підкреслювався уже в ті часи, тим самим поповнив теоретичний, практичний, естетичний і технічний арсенал світової кінематографії.

Як бачимо прагнення тотального перетворення відображалася в усіх сферах мистецтва. Генерація творчих ідей одних галузей мистецтва активно впливала на інші, в тому числі й на предметно-просторове середовище. Яскравим проявом якого був конструктивізм, який виник у радянському мистецтві

внаслідок своєрідного синтезу формально-естетичних пошуків лівих художників і теоретиків «виробничого мистецтва». Термін з'явився після заснування «групи конструктивістів», фундаторами якої вищезгадані В. Татлін, О. Родченко, Л. Попова, В. Степанова, брати Весніни та Стенберги, та ін.. На противагу традиційним художнім категоріям, головним принципом конструктивістів стала ідеологія конструкції композиційного простору. Виголошено нові естетичні ідеали – це простота, доцільність, функціональність предметного середовища. Конструктивізм мав два напрями, один із яких був близький до геометричного абстракціонізму з тенденціями пошуку конструктивних законів форми, простору, тектоніки й архітектоніки предмету, другий — проектно-промислового характеру, що був спрямований на розробку архітектурних споруд і предметів побуту. Таким чином, розвиток архітектури відбувався на соціальному, технічному й естетичному рівнях. Провідне місце посідала соціальна проблематика, мета якої – створення сфери житлової архітектури, що потребувала підвищення загального життєвого рівня робочого класу. Містобудування соціалістичного суспільства набувало важливого значення, оскільки виражало колективістські принципи архітектурно-будівельної діяльності. Розробка нових типів житла стала експериментальним полем для апробації творчих ідей, проте існував брак практичних навичок, що в результаті не мало реалізації, але компенсувалося пошуковими ідеями так званого «паперового проектування», яке згодом позначилося на розвитку світової архітектури ХХ століття [2;22]. Такі надбання засвідчують творчий потенціал архітектурної думки 1920-х роках у розвитку наукових методів й художньо-технічних розробок. Кожна реалізована будівля була частиною великого експерименту, яким можна було назвати всю радянську архітектуру тієї пори, а конструктивізм став своєрідною лабораторією дизайну ХХ ст., поза яким цей дизайн навіть не можна уявити [1;11;8]. Незважаючи на стильовий перелом середини 1930-х років спадщина конструктивізму в тій чи іншій формі була присутньою в функціональних підходах та стильових рішеннях архітектури й техніки періоду 1960-70х років минулого століття [19, с.264].

Паралельно з конструктивізмом розвивався нова естетика архітектурних і містобудівничих форм, так звані «міста майбутнього». Варто згадати серії робіт Я.Черніхова, зокрема «Палаці комунізму», «Архітектурні казки», «Архітектурна романтика», а також А. Лавінського і В. Хлебникова, творчість яких вирізнялась ідеями новаторського характеру. Для прикладу проаналізуємо проект трирівневого «Міста на ресорах», в якому А. Лавінський розташовує на першому рівні – паркову зону, на другому – транспортну мережу, на третьому – «щасливе житло». Міські споруди розміщує на опорах сталевих конструкцій, а під ними транспортні магістралі. Так звані будинки-шпаківні цікаві своєю ідеєю руху за обертотом сонця. У проектах В. Хлебникова переважали будівлі на зразок веж із металевих конструкцій та

скла, на яких автор розташовує уніфіковані квартири-осередки. Структурні утворення міського середовища в цих проектах та відомий пристрій орнітопед «Летатлін», наступного автора, наслідували біонічний характер задовго до виникнення подібного напрямку в архітектурній практиці, що характеризує їх, як передвісників нової науки — біоніки [21].

Одним із новаторів, лідерів авангарду та рушійною силою конструктивізму був В. Татлін. Його творчість базувалась на органічному поєднанні науки, мистецтва й техніки у завоюванні і підкоренні повітряних просторів. Оскільки в згаданий період техніка й конструкції відображали соціальну функцію та слугували матеріальним втіленням пафосу прогресу й гуманізму, цей взаємозв'язок матеріалу та конструкцій став послідовним наслідком творчих експериментів художника в проекті металевої спіралі, названою вежею III Інтернаціоналу, тут автор виражає ідею розвитку прогресивного суспільства та об'єднання народів світу [1;3]. Це був своєрідний маніфест конструктивістської архітектури, але в умовах того часу проект був нездійсненим та оригінальна й прогресивна думка запала у свідомість митців, як виклик технічній цивілізації і знайшла певне втілення, скажімо, у пам'ятнику Тарасові Шевченку в Харкові (скульптор М. Манізер, 1935 р.).

Висновки. Таким чином, експериментальні ідеї авангардного мистецтва приводили до зміни навколишнього середовища та самих принципів творчої діяльності. Основний важіль авангарду – концентрація ідей. Зміст ідеї – це експеримент, який зумовлює здатність до імпровізації, розширює межі мислення, провокує на зміни. Прагнення тотального перетворення позначалося на усіх сферах мистецтва, яке було тісно пов'язано з повсякденним життям, надихало його та живилося з нього. Критичне ставлення до традицій минулого переростало в бажання створити принципово нове.

Так, архітектурні форми вирізнялись новою естетикою, а кожна з реалізованих будівель була частиною великого експерименту, яким можна назвати радянську архітектуру тієї доби. Ідеї новаторського характеру закладені в концепції формотворення «нового міста» наслідували біонічний характер, задовго до виникнення подібного напрямку в дизайнерській та архітектурній практиці. Творчі експерименти агітаційно-масового мистецтва вплинули на розвиток декоративного мистецтва театру та кіно. Авангард сприяв появі та становленню нових технічних видів мистецтв, як фотографія, кіно та видовища. Новий стиль, що об'єднував рисунок, фото й шрифтовий текст, утвердився в мистецтві тиражної графіки, а графічне моделювання, сформувало основи візуальної мови дизайну 1920-х років. Експеримент став фірмовим знаком мистецтва авангарду, що дало вагомий результат та залишило для нащадків великий спадок творчих методів, а накопичений досвід нової практики відкрив шлях переходу художньої культури в нову якість і ввійшов до палітри засобів сучасного дизайну, що є окрасою світового мистецтва ХХ ст.

Література:

1. Белова Л. Е. Спиральные структуры в природе и архитектурная форма / Белова Л. Е. // Конструкции и архитектурная форма : Сб. науч. тр. / Науч. ред. Ю. С. Лебедев. — М. : ЦНИИП градостроительства, 1986. — С. 36–42.
2. Беккер Г. П. Концепция «Мембрана»: демократичное жилище для ближайшего будущего / Беккер Г. П., Пузанов В. И., Федосеенко Г. В. // Техническая эстетика. — 1990. — № 1. — С. 1–5.
3. Боднар О. Я. Експеримент та конструкції в радянській архітектурі та дизайні / Боднар О. Я. // Архитектурные конструкции. — 2003. — № 4. — С. 113–120.4. Борисовский Г. Б. Наука, техника, искусство / Борисовский Г. Б. — М. : Наука, 1969. — 256 с.
5. Великие художники : Василий Кандинский. — К., 2005. — № 98. — 32 с.
6. Великие художники : Казимир Малевич. — К., 2005. — № 101 — 32 с.
7. Воронов Н. В. Российский дизайн : Очерки истории отечественного дизайна / Воронов Н. В. — М. : Союз дизайнеров России, 2001. — Т. 1/2. — 876 с.
8. Генисаретский О. И. Проектная культура и концептуализм / Генисаретский О. И. // Социально-культурные проблемы образа жизни и предметной среды. — М. : ВНИИТЭ, 1987. — С. 39–53.
9. Ефимов А. В. Суперграфика в городской среде / Ефимов А. В. // Техническая эстетика. — 1983. — № 2. — С. 11–16.
10. Эксперимент в дизайне / [Колейчук В., Ефимов А., Лаврентьев А., Хан-Магомедов С.]. — М. : ВНИИТЭ, 1987. — 142 с.
11. Эмерлих Д. Ж. Морфология структуры / Эмерлих Д. Ж. // Современная архитектура. — 1972. — № 2. — С. 65–72.
12. Журавлёв А. Архитектура советской России / Журавлёв А., Иконников А., Рочегов А. — М. : Стройиздат, 1987. — 447 с.
13. Кандинский В. В. Точка и линия на плоскости / Кандинский В. В. — СПб : Азбука-классика, 2006. — 240 с.
14. Лола Г. Н. Дизайн : Опыт метафизической транскрипции / Лола Г. Н. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1998. — 165 с.
15. Мастера советской архитектуры об архитектуре : Избранные отрывки из писем, статей, выступлений и трактатов / Под общ. ред. М. Г. Бархина, А. В. Иконникова, И. Л. Маца и др. : В 2 т. — М. : Искусство, 1975. — Т. 1. — 544 с.
16. Мюир Р. Гениальный конструктор / Мюир Р. // Vogue. — 2005. — № 9. — С. 256–260.
17. Петушкова Г. И. Проектирование костюма : Учеб. / Петушкова Г. И. — М. : Академия, 2006. — 416 с.
18. Поликарпова О. Циркулем и линейкой / Поликарпова О. // Vogue. — 2005. — № 9. — С. 176–180.
19. Полевой В. М. Двадцатый век : Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира / Полевой В. М. — М. : Сов. художник, 1989. — 450 с.
20. Ремизова Е. Немного о традиции новаторства / Ремизова Е. // Ватерпас. — 2003. — № 4 (47). — С. 2–8.
21. Сидорина Е. В. Сквозь весь XX век : Художественно-проектные концепции русского авангарда : Гл. 2. Конструктивизм («Беспредметное» искусство и проблема начал конструктивизма) [Электронный ресурс] // ПРОМЕТА: Гуманит. журн. — Режим доступа до журн.: <http://prometa.ru/colleague/15/2/1/2>.
22. Хан-Магомедов С. О. Пионеры советского дизайна / Хан-Магомедов С. О. — М. : Галарт, 1995. — 423 с.
23. Ясієвич В. С. Про стиль і моду : Архітектура, меблі, одяг / Ясієвич В. С. — К. : Мистецтво, 1968. — 136 с.; 16 с. іл.