

УДК 008:312.421

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/72-1-14>**Валентина ВАСКЯЛІТЕ,**

orcid.org/0000-0002-9409-1286

аспірантка кафедри дизайну та технологій

Київського національного університету культури і мистецтв

(Київ, Україна) vaskjalite@gmail.com

СИНТЕЗ МИСТЕЦТВ В ДИЗАЙНІ БАУХАУЗУ

Актуальність проблеми обумовлена визначенням проектної методології Баухаузу (Bauhaus), який по праву вважається одним із фундаторів синтетичного напрямку в дизайн-проектванні, як синтезу мистецтв. В статті здійснюється порівняння культурно-історичного потенціалу цієї дизайнерської школи ще одним «Баухаузом» – українським, Харківським художньо-промисловим інститутом, який виникає на три роки пізніше: це було Харківське художнє училище, потім Художній інститут, і зрештою Харківський художньо-промисловий інститут; зараз він перетворився на Державну Академію дизайну і мистецтв. **Мета дослідження** – визначити процеси взаємозв'язків моделей рефлексії синкретизму і синтетизму в дизайні початку ХХ століття. **Методологія дослідження** задіює методи історико-культурної реконструкції, компаративний, системний підходи. **Наукова новизна** визначається системним підходом щодо формотворення у контексті синтезу мистецтв в дизайні. Баухауз був надзвичайно драматично упереджений в своїх конфліктах ремісників, тих, хто займався декоративно-прикладним мистецтвом (а це був наслідок стилю модерн), і власне новим функціоналізмом. В. Гропіус подолав ці розбіжності суто методологічно як педагогічну пропедевтику дизайн-проектвання. Отже, проектні завдання починалися з того, що майбутній дизайнер, теоретик функціонального образу світу, спочатку мав бути майстром, що пройшов всі шаблі ремісничого виробництва, і після того, як він їх засвоїв, у нього навряд чи виникне спокуса їх просто так відкидати. Зрештою, Баухауз як парадигмічна реальність проектного синтезу, яку чомусь обмежили функціоналізмом, стає надзвичайно продукуючим принципом синтезу мистецтв. Якщо говорити про всі ті ідеї, все те, що утворюється в архітектурі і в дизайні ХХ-го століття, то це мінімалізм, модернізм, функціоналізм. **Висновки.** Маніфести Баухаузу свідчили, що межа синтезу мистецтв виникає не між матеріальними забудовами, а між забудовами духовними і квазіматеріальними, тобто ремісничими. Самі ремісничі забудови ніхто не хотів називати суто матеріальними, бо вони несли в собі дух давнини, пам'яті народної творчості, все це створювало дух гільдії, дух новітніх ремісничих угруповань, все це переносилося автоматично в простір школи.

Ключові слова: дизайн, Баухауз, синтез мистецтв, ремісництво, проектний синтез.

Valentina VASKYALITA,

orcid.org/0000-0002-9409-1286

Graduate Student at the Department of Design and Technologies

Kyiv National University of Culture and Arts

(Kyiv, Ukraine) vaskjalite@gmail.com

SYNTHESIS OF THE ARTS IN THE DESIGN OF THE BAUCHAUZ

The relevance of the problem is due to the definition of the design methodology of Bauhaus, which is rightfully considered one of the founders of the synthetic direction in design and planning, as a synthesis of arts. The article compares the cultural and historical potential of this design school with another «Bauhaus» – the Ukrainian, Kharkiv Art and Industrial Institute, which emerged three years later: it was the Kharkiv Art School, then the Art Institute, and finally the Kharkiv Art and Industrial Institute; now it has turned into the State Academy of Design and Arts. The purpose of the research is to determine the processes of interrelationships of the reflection models of syncretism and synthetism in the design of the beginning of the 20th century. The research methodology includes methods of historical and cultural reconstruction, comparative and systemic approaches. Scientific novelty is determined by a systematic approach to form-making in the context of the synthesis of arts in design. Bauhaus was extremely dramatically biased in its conflicts of craftsmen, those who were engaged in decorative and applied arts (which was a consequence of the Art Nouveau style), and the new functionalism itself. V. Gropius overcame these disagreements purely methodologically as pedagogical propaedeutics of design-projection. So, the design tasks began with the fact that the future designer, the theoretician of the functional image of the world, should first be a master who has passed all the schools of craft production, and after he has mastered them, he is unlikely to be tempted to simply discard them. Ultimately, Bauhaus as a paradigmatic reality of project synthesis, which for some reason was limited by functionalism, becomes an extremely productive principle of art synthesis. If we talk about all those ideas, all that is formed in the architecture and design of the 20th century, then this is minimalism, modernism, functionalism. **Conclusions.** The Bauhaus manifestos testified that the limit of the

synthesis of arts does not arise between material buildings, but between spiritual and quasi-material buildings, that is, artisanal buildings. No one wanted to call the craft buildings themselves purely material, because they carried the spirit of antiquity, the memory of folk creativity, all this created the spirit of guilds, the spirit of the newest craft groups, all this was automatically transferred to the space of the school.

Key words: *design, Bauhaus, synthesis of arts, craftsmanship, project synthesis.*

Постановка проблеми. В Баухаузі творчість Вальтера Гропіуса, Василя Кандинського, Ласло Моголі-Надя, Пауля Клеє, Піта Мондріана та ін. існувала як складова великого проектного антихолоїзму, великої антисистеми, яку чомусь визначили як функціоналізм. Багато теоретиків (зокрема англійський теоретик Кеннет Фремптон) приписують Баухаузу суто функціоналістську парадигму формотворення (Frampton, 2020). Це зовсім не так, зокрема про це свідчить в своїх промовах Вальтер Гропіус, які здійснював вже після того, як емігрував з Німеччини. В Гарварді він пише що тоді не вживали слово «дизайн», не вживали слово «синтез», не вживали поняття, яке можна було б охарактеризувати як сьогоденні імплікації синтетичних реалій формотворчості. Вживали слово «Gesamtkunstwerk», за Ріхардом Вагнером. Загальний твір мистецтва ставав альфою і омегою формотворення. Зрештою, ключовим словом дизайнерської концепції Гропіуса стає «формотворення».

Втім, європейський досвід Баухаузу є синтетичним, як і досвід синтетики українського дизайну. Звичайно, можна йти різними шляхами щодо опису формотворчих реконструкцій. Частіше всього звертаються до періодів Баухаузу, визначають їх пріоритетні напрямки, але сутність зовсім в іншому. Так, існує об'єктний підхід мистецтвознавчої дескрипції, коли інституції і школи характеризуються своїми здобутками і розгалуженням в контексті інших шкіл, інших реалій культуротворення дизайну як проектної дисципліни. Адже існує й суб'єктний підхід, коли можна відчутти сам нерв творчості, драматичне існування синтезу мистецтв, який здійснюється на межі зламу систем, формотворчих трансформацій класичної культури.

Аналіз досліджень і публікацій. Проблеми синтезу мистецтв, зокрема в дизайні досліджувалася в роботах Р. Арнхейма, С. Брауна, А. Гільдебранда, В. Гропіуса, Е. Диссанаяке, Я. Джозефа, В. Кандинського, Ю. Легенького, Анрі де Морана, А. Шенберга та ін. Адже синтез мистецтв в дизайні Баухаузу є ще маловизначеним.

Мета дослідження – визначити процеси взаємозв'язків моделей рефлексії як синтетичний досвід в дизайні початку ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. В чому полягає сутність синтезу мистецтв в дизайні? Якщо

просто і ясно сказати: у відкритості намагання здійснити образний аналог єдності ремісничого, міфотворчого та авангардного витоків формотворчості в архітектурному, предметному середовищі, дизайні одягу, графічному дизайні тощо.

Надамо декілька витримок з листування В. Кандинського та А. Шенберга. «18.01.1911. (Ми опускаємо тут преамбулу Кандинського: «Вельмишановний пане професор, я прошу прощення, що, не маючи задоволення знати Вас особисто, звертаюся до Вас напругу»). Далі йде текст, який подаємо з певними купюрами. «В своїх творах Ви здійснили те, чого я, нехай і в неясній формі, так нетерпляче очікував від музики. Незалежне слідування за власними долями та самостійне життя окремих голосів у Ваших композиціях – саме цього я намагаюся досягти у живописній формі. Зараз у живопису наявним є міцне прагнення знайти на шляхах конструктивізму «нову» гармонію, при цьому ритмічність вибудовується на майже повністю геометричних формах. Щодо мене, я лише частково поділяю ці почуття та устремління. Конструкція – це те, чого живопису останнім часом так відчайдушно не вистачало. І дуже добре, що тепер її шукають. Але сам тип конструкції я уявляю собі інакше». «Я вважаю, – пише він, – що в наш час гармонію можна знайти не «геометричним» шляхом, а як раз антигеометричним, антилогічним» (Schoenberg / Kandinsky, 1984).

Про що тут йдеться? Живописець з самого початку задає парадигму: алогізм замість раціоналізму, а це вже нова синтактика авангарду, що формується як постсинтез формотворчих реалій стилю модерн.

Шенберг – Кандинському, «24.04.1911. Сердечно дякую Вам, дорогий друже, за Ваш лист, якому я надзвичайно радий. В наш час моїм речам заторено шлях до широких мас, але тим вірніше вони підкорюють окремі особистості. Ті воістину значущі особистості, які тільки і важливі для мене. І особливо мене тішить, що спорідненість зі мною відчув художник, який творить в іншій галузі, ніж я. Така спорідненість і така спільність невідомо, але, гадаю, не випадково існують сьогодні між найкращими і шукаючими. Я пишаюся тим, що завоював симпатії здебільшого саме найкращих» (Schoenberg / Kandinsky, 1984).

Цього достатньо, щоб побачити, що ці артистичні, великі і цікаві, будемо так говорити, протагоністи синтезу мистецтв задавали парадигму, намагалися своїми акціями, чисто духовними пошуками, здійснити той вирок долі, який вже фактично здійснювався поза ними. Чому поза ними? Тому, що Баухауз вже існував, тому, що вже виникає модель нових синтезів, ремесел, мистецтв і всього іншого.

В. Гропіус пише: «Так, в 1919-му році був урочисто відкритий Баухауз, зі спеціальним завданням зрозуміти сутність мистецтва архітектури, котра відповідно людській природі охоплювала б собою всі проявлення життя. Школа добровільно зосередила свою увагу на тому, що є зараз суттєвою необхідністю – на запобіганні поневолення людини машиною шляхом рятування масового виробництва і побуту від анархії механізації і повернення їх до сенсу, почуття і життя» (Grohnius, 1970).

Можна сказати, що Гропіус сформулював ідею загального гуманістичного пошуку творчості. В його виступі перед учнями Баухаузу, на виставці студентських робіт в 1919-му році, можна в кінці почути такий вислів: «Отже, ми, як хліба насущного, потребуємо художника, який виражає загальний дух народу. Якщо ми не помиляємося, найголовніше – це єдність, яка вже усвідомлена і яка слідує за хаосом. Особисто мені хочеться лише одного – подолати цей стан роз'єднаності та створити тут невеличке суспільство; якщо це вдасться зробити – ми вже досягнемо багато чого» (Grohnius, 1970).

Теоретик дизайну підкреслює: «Ми свідомо поставили перед собою завдання, відмовившись від принципу розподілу праці, прагнути комплексної роботі, при котрій весь творчий процес сприймається як нерозривне ціле. Для того, щоб сподіватися, що наше покоління зможе скласти правильне уявлення про нерозривний зв'язок праці та творчості, довелося починати з самого початку. Треба було також відродити кустарне виробництво, щоб на його прикладі показати молоді всю послідовність творчої праці, що має настільки суттєве значення. Це зовсім не означає відмову від машини, від промислового виробництва. Принципова різниця між ними полягає лише в тому, що в одному випадку застосовується розподіл праці, а в іншому – комплексна завершеність трудового процесу. Якби якась творчо обдарована людина змогла отримати у своє розпорядження цілу фабрику з усіма її верстатами та машинами, виникли б нові твори, які сильно відрізняються від виготовлених кустарним способом» (Grohnius, 1970).

На цьому можна завершити цитати цього блискучого аналітика і теоретика парадигми Баухаузу, яку він створив. Але ще одна цитата, яка все ж таки потрібна. «Найкращий спосіб навчання – це навчання безпосередньо у майстра, як це було за старих часів, коли не знали особливих навчальних робіт та створення навчальних художніх зразків. Старі майстри давали учням водночас і практичні, і формальні знання. Але такий спосіб навчання у майстра-практика не знав ще фатального розрізнення таланту і просто людини, що характерно для нашого часу» (Grohnius, 1970).

Як зберегти талант, як дати всім бути творчими майстрами? Фактично, це і є засадою того синтезу мистецтв і ремесел, коли слово «дизайн» ще не вживалося. Власне, Баухауз намагався здійснити симбіоз, абсолютно відірваний від світу дизайнерів нового світу, нового миру, якщо використовувати його український аналог, що має передумову традиції, занурення в ґрунт і саморозвитку духовних інтенцій, якими так опікувався Кандинський. До речі, ми якось забуваємо його одеський період, де він дуже багато почерпав і взяв від південної школи формотворення. Це наша хвороба – все забувати.

Баухауз як «дім архітектури» виникає в 1919-му році. Ми спеціально підкреслюємо цю дату, бо в Харкові в 1921-му році виникає художнє училище. Воно не було орієнтовано на синтези ремесел і мистецтв, всі синтези прийшли згодом, в контексті важких виборювань та ідеологічних тортур, зрештою знищень дуже величезної плеяди викладачів, зокрема Івана, Падалки, Василя Седяра і інших. Але саме цей період був продукуючим, засадничим для синтезів, які формувалися в рамках, еквівалентних європейським школам художнього і дизайнерського формотворення. Ні в тій, ні в іншій школі ще не вживалося слово «дизайн», воно з'являється пізніше як англійський конструкт, в пострадянському просторі – в 80-му році, в Америці – в 40-ві роки.

Тобто архітектурні, художньо-промислові (так тоді це визначалося) школи несли в собі образ вагнерівського твору мистецтва, який визначався як *Gesamtkunstwerk*, всезагальний образ-синтез мистецтва і життя. Це і було образом синтезу, але він знов-таки не визначався як дизайн. Що треба було, щоб суспільство сколихнуло свою уяву, почало вживати це слово? Важко сказати. Це і мода на слова, і мода взагалі на складні ситуації формотворчоті.

Вже Петер Беренс є одним із тих, хто продукував шлях синтезів, а Вальтер Гропіус мріяв в ті часи про створення школи, яка б поєднувала іде-

али абстрактного, безпредметного мистецтва і водночас ремесло. Це було настільки несподівано, настільки катастрофічно, що виглядало нісенітницею. Але шлях до наступних синтезів в дизайні проходив через безпредметність, через відмову від предмету для того, щоб зайнятися саме предметним синтезом в дизайні, як би це не виглядало парадоксальним. Це досить цікавий, і можна сказати, дивний парадокс. Тобто формувався своєрідний «сакральний» простір в рамках повсякденної «сакральності» архітектури, де всі були захоплені ремеслом, а ремесло як вміння, майстерність бажало бути надмірним образом духу, який спускається на людину як благодать, як сутність, як те, що несе в собі всезагальні маніфестації прояву духовних витоків.

Тобто це нове мислення. Єдність мистецтва і життя як синтез мистецтв фактично була єдністю мистецтв і ремесел, або конструктивно-будівної діяльності ремісника і творчості намірного абстракціоніста. Такими були, наприклад, Кандинський, Моголі-Надь, Пауль Клее і інші. Тобто в Баухаузі сформувалося намагання здійснити єднання техніки (це техне давньогрецького зразка), мистецтва і ремесел.

Як би нам не хотілося називати цей синтез романтичним, він пройшов через випробування веймарського періоду (1919-й – 1925-й рік). Вальтер Гропіус, Ханнес Майер, Людвіг Міс ван дер Роє намагалися здійснити певну гіперпрограму синтезу мистецтва і техносвіту. В ті часи в Баухаузі викладали І. Іттен, Л. Моголі-Надь, Пауль Клее, Георг Мухе, Й. Альберс, В. Кандинський, Л. Файнінгер, Оскар Шлеммер, Г. Маркс, Й. Шмідт, Г. Штельцль, Л. Шайер, Тео ван Дісбург і інші.

Досвід Дессау 1925-го – 1932-го року – більш стислий, більш драматичний, можна сказати, імпульсивний період. Тут романтизм Баухаузу зникає, але не замінюється функціональним комплексом. Виникає загальний образ симбіозу ремесла і мистецтва, який стає класичним образом, якщо не функціоналізму, то певного стилю, який легко порівняти зі стилем модерн, хоча ці порівняння достатньо поверхові. Можна сказати, що в ці часи виникає трансформація розбіжностей керівників цього закладу і політичної верхівки, яка вже явно проводила нацистські ознаки селекції творчості, і на цьому шляху закінчується.

Втім, Баухауз не закінчується з його існуванням в рамках Німеччини. В. Гропіус емігрує в Англію, а в 37-му році в Америку, де в Академічній школі дизайну на посаді декана працює десять років. Там він утворює групу «The Architects Collaborative, Inc.» (ТАС). Фактично, глобальний

дизайн, як його вже стали називати в той час за англійською транскрипцією, стає образом Баухаузу. І всі його намагання ідентифікувати цю нову транскрипцію «design» зовсім не мали промисловий і функціональний контекст, а будемо казати, – синтетично-фантазмагоричний та організмично-структурний образ сучасної проблеми формотворення. В Сполучені Штати Америки переїжджає Ласло Моголі-Надь, де створює ще один Новий Баухауз у Чикаго, цей талановитий дизайнер і фотограф аж до 46-го року опікувався Інститутом дизайну. Людвіг Міс ван дер Роє теж був одним із лідерів Чиказької школи.

Складнішою була доля Василя Кандинського, який в 34-му році уїжджає з дружиною в Париж, (він вже не викладав) живе лише у просторі абстрактного живопису, есеїстичного мислення і філософської деконструкції. Кандинський був дуже залежний від Міро, його роботи із континуально-динамічного потоку організму формотворення переходять в зовсім інший простір «самотності» конфігурацій в площині.

Особливо важливо сказати про Баухауз в Ізраїлі. В 30-ті роки сюди приїжджає з Німеччини декілька архітекторів, які формують свою особливу лінію, яку означили як функціоналізм, але за цим стоїть набагато більше. Єврейський андерграунд дизайну вийшов за межі тортур нацизму, можна сказати, що цей симбіоз дав свої плоди.

Якщо говорити про Баухауз в СРСР, то сюди приїхали Х. Майер з сьома учнями, а також Б. Шефлер і Ф. Тольцинер, які працювали, поки багатьох з них не репресували. Якщо говорити про імпліцитний вплив Баухаузу на розвиток дизайну в Україні, то це формування досвіду проектування у Харківському художньо-промислового інституті.

Висновки. Можна підсумувати і сказати, що формотворчі ідеї Баухаузу не є ані суто педагогічними, ані суто пропедевтичними, вони є синтетичними. Ці ідеї дали поштовх дуже багатьом інституціям. Зокрема, це школа формотворення в Ульмі, а також виникнення цілого каскаду архівів, музеїв Баухаузу. Це і Дармштадт, 1960-й рік, і Берлін, 1971-й рік, і віртуальний медіа-Баухауз, який стає своєрідним образом світу. Проїшло багато вистав, досвід Баухаузу і зараз є одним із серйозних заявок на те, що формується достатньо могутня і структурна кодифікація, структурна конструкція освіти дизайнера.

Отже, варто говорити про загальну конструкцію синтезу мистецтв як засади педагогічної практики, а краще сказати – пропедевтики, бо він існував на ранніх етапах першого-другого курсу, як взаємо-

дія мистецьких чисто теоретичних візій творчості абстракціоністів і ремесел. Це ті напрями, які визначалися як «Сприяння основам формотворення» (*Vermittlung der Grundbegriffe der Gestaltung*). Тобто тут визначалися абстрактні формальні елементи, застосовувалася достатньо серйозна програма нарисної геометрії, вивчалися шрифти, а також фізика, хімія, зрештою гімнастика і танок.

На другому семестрі визначали такі дисципліни, як «Вступ в будівництво». Третій семестр орієнтувався на інженерне проектування. Тобто ми бачимо досить поступовий, жорсткий, і можна сказати, достатньо органічний курс переходу від ремісничого типу патріархальних систем конструювання виробів до сучасного виробництва. На четвертому – п'ятому семестрах фактично вся увага була звернена на те, щоб студенти мали фах. Шестимісячний попередній курс (*Vorlehre*) вів сам Гропіус, тут він реалізував себе як один із могутніх синтезаторів, модераторів синтезу мистецтв у контексті архітектурної прагматики і синтетичного бачення проектної реальності. Чисто номінальний сленг цих років – «формальні елементи» (*Elementare Formlehre*), а також весь ремісничий курс описували парадигму синтетичного формотворення.

Можна говорити, що такий підхід визначався в певних жанрах, які стали, будемо казати, штампом. Зокрема Анрі де Моран їх визначає як текстиль, фарба, глина, камінь, скло, дерево, метал, тобто ідуть ремісничі навчання за основою субстанційних ознак того матеріалу, з яким працюють (Morant, 1982). Зрештою жанрові модифікації творчості перетворювалися в дещо інше. А сам феномен перетворення з матеріально-ремісничого в ідеальний опосередковувався, як не дивно, абстрактними ідеями містичного, якщо говорити більш точно, – індивідуального зразка. Всі педагоги Баухаузу, де б вони не працювали, були містагогами проектного синтезу, кожен з них створював свою окрему школу.

Баухауз – це надзвичайно цікавий експеримент в історії культури, який й досі не оцінений, саме він дає можливість побачити, наскільки Гропіус зберігає індивідуалізм, цнотність достатньо хитких, крихких і складних конструкцій. Синестезія у Кандинського, поліфонія музичної геометрії і водночас письма у Клеє, фотомонтаж Моголі-Надя так чи інакше дають можливість показати, як складно і драматично формувався синтез мистецтв в цій європейській школі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Легенький Ю.Г. Соціальний дизайн: образ і документ в часові і просторі культури. Монографія. Київ-Переяслав-Ніжин: Видавець Лисенко М.М. 2023. 383 с.
2. Arnheim R. *Art and Visual Perception*. 2d ed. Berkeley: Univ. of California Press. 1984.
3. Arnold Schoenberg / Wassily Kandinsky: *Letters, Pictures and Documents* Paperback – January 1, 1984. by Jelena Hahl-Koch (Editor). URL: https://archive.org/details/arnoldschoenberg0000scho_i9h6/page/n7/mode/2up
4. Brown, S. and Dissanayake, E. *The Synthesis of the Art s: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*, 2018. Edited by Susanne Huber. Universitat Wien. Austria. URL: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2018.00009>
5. Frampton Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. Fifth edition. London : Thames & Hudson. 2020. 736 p.
6. Grohjus Walter. *Scope of total arshitecture*. URL: https://monoskop.org/images/4/41/Gropius_Walter_Scope_of_Total_Architecture.pdf.
7. Hildebrand Adolf von. *The Problem of Form in Painting and Sculpture*. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Problem_of_Form_in_Painting_and_Scul.html?id=iZuRAAAIAAJ&redir_esc=y. 2008.
8. Morant, Henry de. *Histoire des arts décoratifs et appliqués de l'Antiquité à nos jours avec un article de Gérald Gassio Talabo sur le design*. Paris, 1982. 577 p.
9. Yasser Joseph. *The Variation Form and Synthesis of Arts*. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 14, #3 (Mar. 1956), pp. 318–323.

REFERENCES

1. Lehenkyi, Yu. (2000). *Dyzain: kulturolohiia ta estetyka* [Design: cultural studies and aesthetics]. Kyiv : KNUTD. [In Ukrainian].
2. Arnheim, R. (1984). *Art and Visual Perception*. 2d ed. Berkeley: Univ. of California Press. 1984.
3. Schoenberg, Arnold / Kandinsky, Wassily (1984). *Letters, Pictures and Documents* Paperback – January 1. by Jelena Hahl-Koch (Editor). URL: https://archive.org/details/arnoldschoenberg0000scho_i9h6/page/n7/mode/2up
4. Brown, S. and Dissanayake, E. (2018). *The Synthesis of the Art s: From Ceremonial Ritual to «Total Work of Art»*. Edited by Susanne Huber. Universitat Wien. Austria. URL: <https://doi.org/10.3389/fsoc.2018.00009>
5. Frampton, Kenneth (2020). *Modern Architecture: A Critical History*. Fifth edition. London : Thames & Hudson.
6. Grohjus, Walter. (1970). *Scope of total arshitecture*. URL: https://monoskop.org/images/4/41/Gropius_Walter_Scope_of_Total_Architecture.pdf.

7. Hildebrand, Adolf von. (2008). The Problem of Form in Painting and Sculpture. URL: https://books.google.com.ua/books/about/The_Problem_of_Form_in_Painting_and_Scul.html?id=iZuRAAAIAAJ&redir_esc=y.

8. Morant, Henry de. (1982). Histoire des arts décoratifs et appliqués de l'Antiquité à nos jours avec un article de Gérald Gassio Talabo sur le design. [History of decorative points to the present day. Followed by design and current trends by Gerajld Gassion-Talabot]. Paris.

9. Yasser, Joseph (1956). The Variation Form and Synthesis of Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 14, #3.