

УДК 77.04

ДИЗАЙН ЛЬВА АГИБАЛОВА: ТРАНСГРЕССИЯ МОДЕРНИСТСКОГО КОДА

И. Н. ДУХАН¹⁾

¹⁾Белорусский государственный университет, пр. Независимости, 4, 220030, г. Минск, Беларусь

Анализируется динамика пластического кода дизайна Льва Агибалова от рационалистических моделей 1980-х гг. в рамках типологического проектирования Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики к формированию актуального «свободного образа», соединяющему функциональный концепт с аллюзиями женственности, фривольности, тактильного комфорта. Рассматривается ирония как проектная стратегия. Интерпретируются дизайнерские системы для жилища 1980-х гг., жилые интерьеры и пластические манифестации 1990–2010-х гг.

Ключевые слова: рациональный дизайн; модернистский код; трансгрессия; пластический концепт; женский образ; фривольность; ирония в дизайне.

TRANSGRESSION OF MODERNIST CODE IN LEV AGIBALOV'S DESIGN

I. N. DUKHAN^a

^aBelarusian State University, 4 Niezaliežnasci Avenue, Minsk 220030, Belarus

The paper examines the dynamics of the plastic code of Lev Agibalov's design from rationalistic design models of the All-Union Scientific Research Institute of Industrial Design (1980s) to the formation of an actual «free image» that combines a functional concept with allusions of femininity, frivolity, and tactile comfort. Irony is considered as a project strategy. Interpretation of design systems for housing (1980s), living interiors and plastic manifestations of the 1990s–2010s.

Keywords: rational design; modernist code; transgression; plastic concept; female image; frivolity; irony in design.

Образец цитирования:

Духан И.Н. Дизайн Льва Агибалова: трансгрессия модернистского кода. *Человек в социокультурном измерении*. 2020; 1:36–41.

For citation:

Dukhan I.N. Transgression of modernist code in Lev Agibalov's design. *Human in the Socio-Cultural Dimension*. 2020;1:36–41. Russian.

Автор:

Игорь Николаевич Духан – доктор философских наук, кандидат архитектуры; заведующий кафедрой искусств и средового дизайна факультета социокультурных коммуникаций.

Author:

Igor N. Dukhan, doctor of science (philosophy), PhD (architecture); head of the department of arts and environmental design, faculty of social and cultural communications. igdukhan@gmail.com

Введение

За видимой плавностью творческой эволюции Льва Агибалова с постоянными «возвратами» к уже пройденному, как за театральным занавесом, обнаруживается выразительная трансгрессия пластического кода. В первом наброске она может быть охарактеризована как движение от рационализации воображаемого в советском «экспериментально-прогностическом» дизайне Всесоюзного научно-исследовательского института технической эстетики (ВНИИТЭ) к новой пластике чувственности начиная с рубежа XX–XXI вв. Механизм трансгрессии, представляющий спонтанный выход существующего опыта (например, пластического кода) за его пределы, акт эксцесса к новому и кажущемуся невозможным, как известно, был проработан Ж. Батаем и М. Фуко и активно используется в современной критической теории [1, р. 8–15]. В нашем случае механизм трансгрессии позволяет акцентировать тот особенный характер «развития», который связан со спонтанностью, экстафикой, даже алогичностью, присущими динамике творческого жеста Л. Агибалова при переходе от рационального дизайна 1980-х гг. к актуальному формотворчеству.

Трансгрессия образа у Л. Агибалова может быть охарактеризована как трансфигурация рациональности во фривольность, соединение и смешение «мужского» и «женского». Поясним историческими аналогиями. Если, например, в период становления модернистского пространственного восприятия в просветительской поэтике Ж.-Ж. Руссо и Э. Шефтсбери «мужское» противопоставлялось «женскому», то сегодня в дизайнерском видении (в том числе и в проектах Л. Агибалова) они часто сближаются и даже переплетаются, формируя новую сложную чувственность. Руссо различает «женские» пространства, украшенные зеркалами, куклами, многообразными мелкими аксессуарами и мягкими фактурами, и «мужские», которым присущи публичность, военно-героический строй [2]. «Иглою и шпагой не сумеют владеть одни и те же руки» [3, с. 232]. Еще более тонко и иронично разыгрывает дуэль «мужского» и «женского» пространств граф Шефтсбери, говоря о последних как о сфере курьеза, бессмысленности и моды (*fashion*). Женщины, в силу отсутствия образования, не способны к различению культурных тенденций, философским или историческим суждениям о вещах, соответственно, ограничены сферой модного (*fashion*), что в понимании Э. Шефтсбери имело выражено негативный оттенок. Их комнаты заставлены всяческими бессмысленными предметами – экзотическими формами Востока (лаками и эмальями, индийскими фигурками и т. д.), окрашены в приторные тона. Если для постижения «мужского» пространства, основанного на героических образах античности и истории, необходимы эрудиция и интеллект, то «женский» мир – область маскарада (*fancy*), для восприятия которого ничего, кроме веселого нрава, не требуется [4, р. 27].

Раннее проектное творчество Л. Агибалова раскрывается исходя из стратегии, условно говоря, модернистской «мужской» рациональности, тогда как в его интерьерах 2010-х гг. взгляд на вещи и пространство усложняется. Художник пробует посмотреть на мир, что называется, женскими глазами, сохраняя при этом рациональность структурно-пространственной организации. Это «гибридное» зрение обрисовывает «верхний регистр» модернистского кода, с тонкими модуляциями альта и сопрано.

ВНИИТЭ: рациональность и эстетизм

В 1986 г. Л. Агибалов совместно с А. Длотовским, Д. Сурским, Р. Шульман закончили экспериментальную (инициативную) разработку бытового санитарно-гигиенического комплекса. Наиболее интересным сюжетом в ней стал проект предметной среды типовой кабины ванной комнаты с габаритами $1,7 \times 1,5$ м в популярной тогда серии панельного домостроения III-90. Что можно вместить в такую нормативную мини-ячейку типового советского быта? Художник, впрочем, разрабатывает целую модульную среду, главным компонентом которой является пространственная вертикальная металлическая решетка с квадратным модулем. Она служит основой для комбинаторики всего многообразия советского гигиенического ассортимента, закрепляемого в ячейках на стене. Точным решением артикулирована вертикаль разногабаритных контейнеров для хранения белья, легко демонтируемых и вновь монтируемых обратно. Формообразование всего комплекса основано на переносе в сферу жилища рационализма корабельной эстетики, дизайна автосалонов и гигиенических кабин авиалайнеров. Оставаясь в мире советского бытового минимализма, художник создает яркий образ рациональности, в котором сочетаются комбинаторика, эргономика и сдержанный эстетизм.

Этот эстетизм, хотя и имеет сдержанный рациональный характер, отражает логику уже не столько мужского, сколько женского тела. Несводимость всего многообразия вещного мира ванной к нескольким емкостям, мультипликация разногабаритных предметов и форм несут отпечаток той эстетики множественности и домашних безделушек, о которой говорили Шефтсбери и Руссо. Конечно, Агибалов делает жест строгой рациональности, контаминируя все это многообразие в модернистскую

модульную сетку-решетку¹. Таким образом, уже в ранних произведениях дизайнера намечается симбиоз «двух начал», который станет заметнее и вещественнее в его работах эпохи творческой независимости.

Рациональность и чувственный эстетизм слились и в формотворчестве коллекции ножниц для различных функциональных назначений [6]. Эта серия побывала на многих европейских и отечественных выставках. Ножницы – предмет бытовой повседневности, и задача советского дизайнера в контексте типологического моделирования ВНИИТЭ состояла именно в том, чтобы структурировать и оптимизировать их ассортимент в масштабах большой страны. Соответственно, группа дизайнеров, исходя из советской типологии потребления, запроектировала серийную номенклатуру изделий – кухонные, сервировочные, хозяйственные, детские, канцелярские, раскроечные, парикмахерские и прочие виды ножниц.

В рамках типологического подхода художники разыграли пластическую драматургию с вариациями и даже фривольностями. В плано-типологическую программу они внесли чувственную пластику, игру, иронию. Все типы ножниц были вручную смакетированы самими дизайнерами, что культивировалось в отечественной дизайн-школе, где изощренная мануалистика замещала западный технологический шик. Л. Агибалов конструирует швейные ножницы с чем-то наподобие пышных женских губ в завершении. Такая эротика формы соотнобразует с функциональной точностью изделия, поскольку пластическое расширение лезвий ножниц обеспечивает точное движение инструмента по разметочной линии. Художник проигрывает два сценария формы: светлые «губы» на фоне темных лезвий и ручек и *visa versa*. Колористическая игра в фигуру – фон берет начало в авангардной проектности (травестии черного, красного, белого у Эль Лисицкого, А. Родченко, Л. Поповой).

Ассоциативные источники форм макетов ножниц, исполненных Л. Агибаловым, отсылают своей пластикой к образам тела. Психологи неоднократно реконструировали эротические аллюзии в модернистском формообразовании [7, р. 11–51]. Форма агибаловских ножниц напоминает мужской фаллос, что вполне соотносится с назначением вещи – вторгаться в материю. Впрочем, режущее завершение ножниц отсылает, как только что отмечалось, и к форме женских губ. Это соединение, смешение маскулинных и феминных пластических ассоциаций образует интригу, конфликт произведения, что позднее будет проигрываться в формопластике агибаловских интерьеров.

К «женскому взгляду» в интерьере

В постперестроечной ситуации по-новому раскрылась комбинаторика образного кода художника. Первыми, но запоздалыми ласточками постмодернизма в средовом дизайне Беларуси стали разработанные Л. Агибаловым интерьеры салона-магазина стекла и зеркал «Гранд Стиль Интерьер» на ул. Куйбышева (1998) и салона светильников «Сиреневая луна» на Логойском тракте (2002) в Минске. Центральная линия формообразования интерьера салона «Гранд Стиль Интерьер» – мотив прогулки. Декоративный трехслойный потолок своими волнообразными очертаниями увлекает нас в глубину осевого пространства. Прогулка – особенный мотив в архитектурно-дизайнерском формотворчестве. Архитектура и дизайн обычно оперируют более жесткими пространственными конструкциями оси и пути². Прогулка, в отличие от осевого стремительного целеполагания в движении, предполагает рассеянность, а не целеустремленность, зигзагообразную линию вместо прямой. Иными словами, она соответствует ослабленной позиции фланирования, когда движение нацелено не столько на результирующий пункт в конце, сколько на периферийное всматривание в окружающий мир с попыткой заметить и подхватить его спонтанные, незапрограммированные импульсы. Воплощением такой мысли – прогулки в пространстве являются перипатетические беседы Аристотеля и «Парижские пассажи» В. Беньямина. Еще одним примером «прогулочного» зрения выступает пульсирующая зигзагами линия китайских пейзажей, увлекающая в путешествие в миры «наш» и «иной».

В салоне «Гранд Стиль Интерьер» Л. Агибалов предложил пластическую формулу прогулки-размышления в современном дизайне интерьера. Зигзаги бутафорного потолка уводят нас вглубь, однако не по перспективной линии, а в игре продвижений и пауз, позволяющих взглянуть «по пути» на импозантные объекты стекла и роскоши вокруг.

Иначе постмодернистская поэтика развернута в салоне «Сиреневая луна». Здесь Л. Агибалов также переводит язык прямого угла советского модернизма в криволинейную пластику. Однако в этом случае уже доминировал принцип архитектуры интерьера как фона, на котором демонстрировались импозантные фигуры итальянских светильников. Паломничество среднего класса в салон «Сиреневая луна» стилизовалось не только *raritates* и *curiositates* архитектурного дизайна, но и всей забавной полифонией

¹Подробнее о сетке, или решетке, как структурном коде модернизма см. [5, р. 110–118].

²Ср. пространственную типологию К. Линча и К. Норберга-Шульца.

светильников, света и дизайнерских шуток Л. Агибалова. Дизайнер насыпает в гламурном интерьере легкие взрыхленные холмики из черного абразива и белого кварцевого песка, в которые устанавливает замысловатую пластику из проржавевшего втормета А. Капустникова. Мастерство игры в постмодерн теперь не в многообразии приемов «аранжировки», как в салоне «Гранд Стиль Интерьер», но в создании всего несколькими дизайнерскими «ударами кисти» атмосферы причудливого и парадоксального «мира иного» света.

Причудой постмодернистской эстетики стала пластическая люстра «Бюстгальтер» (2017) в салоне женской одежды «Q» в торговом центре «Метрополь» в Минске. Здесь прослеживается тот же образный ход, что и в интерьерах мастера рубежа 1990–2000-х гг., борьба парадоксального дизайнерского жеста с тривиальной повседневностью гламурного китча большого полифункционального центра на Немиге. Ирония на основе мотивов женского тела и аксессуаров – одна из излюбленных тактик постмодерна (в качестве примера, близкого трактовке Л. Агибалова, можно привести созданные Х. Холлейном силуэты и формы магазина «Retti Candle Shop» в Вене [8, p. 194]).

Так, намеченные в рациональном дизайне ВНИИТЭ моменты облегчения модернистского кода, игры во фривольность и эротизм трансгрессировали в пластические формулы фланирования, иронии и ассоциативной свободы в постперестроечном дизайне Л. Агибалова. В середине 2010-х гг. художник создал жилой интерьер, ставший образом тонкого и полигонального развертывания женского присутствия. Весь строй интерьера индивидуального жилого дома в Золотом переулке в Минске может быть охарактеризован как интимно-возвышенный. Строгие пропорции и формы, тонкие «классические» цветовые гармонии создают образ среды, созвучной интерьерам Ренессанса и неоклассицизма и возвышающей человека над повседневностью, точнее, делающей возвышенное естественной частью бытового ритуала. Характер такой среды демонстрирует живопись Пьеро делла Франческа, в которой архитектурный интерьер с тщательно выстроенной перспективой и выражающими ее архитектурно-пластическими членениями монументализирует человеческое присутствие в повседневности. Человек, вошедший в эту среду, оказывается в мире и в то же время возвышается над ним, становится живой частью архитектоники пространства. На картинах «Бичевание Христа» и «Встреча царицы Савской с царем Соломоном» люди превратились в живые колонны – такова сила архитектурного воздействия целого. Архитектура интерьера организовала человеческий мир, свободно внося в него архитектоничность и возвысив над бытовой повседневностью. М. И. Свицерская так определила эту ситуацию сопряжения возвышенного и повседневного: «Не только фигуры персонажей Пьеро предельно архитектонизированы, но и пустота, которой ранее художники так боялись, отныне перестает пугать, так как превращается в архитектурно организованную среду, обладающую качествами ритмизированности и мерности даже тогда, когда она свободна и от архитектурных мотивов, и от фигур. <...> Архитектуре доверено так утвердить место человеческого образа в пределах архитектурного целого, чтобы он в своей телесной индивидуальности мог быть выразителем предельно общего, бытийного закона на более конкретном, “человеческом” уровне» [9, с. 65].

В живописи Пьеро делла Франческа мы наблюдаем архитектоничность в ее сплетении с человеческим миром. В интерьере Л. Агибалова именно архитектоника среды создает то возвышающее пространство, в которое вкомпонована функциональная повседневность. Человеческое присутствие раскрывается в слиянии бытового и возвышенного.

В рационально распланированном и обустроенном пространстве дома в Золотом переулке островки «мужского» со всех сторон окружены «женским» миром. Интерьер расчленен на две зоны. «Публичный» первый этаж представляет собой единое пространство, при необходимости легко разделяемое витражной перегородкой на холл-буфетную и просторный кабинет, а на втором находятся интимные апартаменты. При этом «женские» пространства первого и второго этажей конструируются по принципу будуара. Уборная-будуар в интерьерах Л. Агибалова начала XXI в. становится паттерном моделирования всей среды.

В холле-буфетной дизайнер устанавливает по основной оси будуарный столик-консоль с изысканным зеркалом сложных криволинейных очертаний, аналогично в спальне второго этажа он размещает уже другой по формам и материалам будуарный столик с дисплеем вместо зеркала. Будуарный жест сообщает среде свойства интимности и сподручности. Мягкий женственный характер дому придает основной материал – ольха, ее теплая текстура использована в мебели, облицовке несущих конструкций и кессонов, многообразных резных деталях. Кроме того, в интерьере присутствует сосна, пластичность, гладкость и податливость в обработке которой также ассоциируются с нежной женственностью.

В окружении этого свободно дышащего «женского» пространства покоится «мужской» остров – кабинет. В то время как «женское» наполнено легкими бледными полутонами, скрадывающими его структуру, «мужское», напротив, структурно прочерчено жесткими балками-кессонами потолка, опирающимися на две расчленяющие интерьер колонны. Структурность и цветовой контраст «мужского» противопоставляются нежным охристо-белым переливам «женского» мира.

Если буфетная и кабинет составляют одно расчленяемое по необходимости целое, то продолжением кабинета оказывается вновь камерное «женское» пространство – чайная с выходом в небольшой зимний сад. Здесь мы опять погружены в охристые призрачные интонации с двумя акцентами – круглым каменным чайным столиком со сложной текстурой и забавным двухбашенным шкафом (своеобразной батлейкой), который окаймляет композицию из театральных кукол.

Интерьер, спроектированный Л. Агибаловым, влечет в мир грез гламура. Гламур полагается противоположностью рационального модернистского кода. Это слово по-прежнему диссонирует с профессиональным дизайнерским сознанием, которое усматривает в нем поверхностную красоту, пассивную изощренность и прочие негативные коннотации. Гламур – *l'enfant terrible* капиталистической эры, хотя модернизм и гламур почти современники: сам концепт сформулирован еще В. Скоттом и романтиками на рубеже XVIII–XIX вв. как визуализация буржуазной мечтательности (*dreaming*). Гламур – способность превратить мечту в образ повседневной среды, и именно дизайн стал инструментом опредмечивания гламура. Как показала В. Пострел, гламур вошел в XX в. через образы авиаторов, элегантное закуривание и иные разнородные образцы возвышенной и легкой жизни на стыке искусства, дизайна и повседневности, став изощренным и сложным «искусством переживаний» [10].

Glamour – изощренный спектакль поверхности как таковой. Через изысканное мастерство форм дизайнер обеспечивает, а часто и инициирует этот легкий спектакль нашей повседневной среды – игру, начатую мастерами арт-гламура эпохи бидермейера. Гламур, отразивший усталость от серьезных и зачастую скучных рациональных или символических программ среды, приносит освобождение в создаваемый новый мир легкости и мечтательности. Здесь особенно ценятся кажущееся отсутствие усилия, легкость формотворчества – то, чем виртуозно владеет Л. Агибалов. Выступает ли гламур оппозицией профессионального метода дизайнера? В представлении стратегов модернизма Ле Корбюзье, В. Гропиуса или П. Эйзенмана гламур – воплощение буржуазности и творческой немощи, отказ от серьезных социальных и формотворческих задач. Но не гламурны ли виллы самого Ле Корбюзье и его жизненный стиль-образ? В достижении эффектов *Glamour* – внешней видимости легкости в решении сложных архитектурно-дизайнерских задач, изощренности поверхностей и фактур, ощущения беззаботности счастья, формы как мечты – особенный шик дизайнерского профессионализма. Л. Агибалов «играет между» гламуром и модернистским формообразованием, и воплощением этой игры является интерьер дома в Золотом переулке.

Мужчина представляет творческий энергичный жест, а женщина – пассивную, отражающую мужской импульс почву, материю. В женщине сказывается нечто природное, впитывающее, отражающее. Интеллектуалы европейского модернизма посмеивались над забавной страстью женщин к восточным раритетам, странным предметам, фактурам, деталям. Действительно, мужской взгляд утверждал пространство и форму, некие тотальные универсалии архитектуры и дизайна модернизма, и проектирование во многом носило характер создания универсальной пустоты, по крайней мере, с точки зрения чувственного женского взгляда.

Но, может быть, начало жилища не в пространстве и пустоте, а в самих чувственных сгустках бытия, образующих предметность «женского»? В архитектурных или дизайнерских поверхностях с их фактурами, тональностями, теплотой или прохладностью – не абстрактных, но тех, которые соединяются в протяженном «поцелуе» с людьми, объектами дизайна и искусства? Тогда «пространство» начинается с дизайнерских «мелочей», игры фактур и текстур изысканно исполненной мастерами старой школы мебели, статуэток, флакончиков будуара, светильников, туалетных столиков, составляющих близкий мир нашего существования, и затем постепенно переходит в раскрытые просторы архитектурной «пустоты».

Заключение: «пестрый сор» жизни

Л. Агибалов стремится вернуть предметному миру многообразную чувствительность, экспропрированную у него упрощенным «минимализмом» советского быта, архитектурой «белых стен» и, наконец, добровольно отданную нами виртуально-сетевой сфере. Он наполняет среду тысячей радостных мелочей, сопрягает и смешивает коды «женского» и «мужского», серьезного и фривольного. Л. Агибалов усиливает дизайнерскую энтропию среды, соединяя «пространство» и «пестрый сор» чувственных мелочей. Дизайнер, как отменный колорист, неожиданно и алогично смешивает на палитре оттенки форм и настроений. Но продуманная художественная энтропия, не подавляющая «пестрый сор» жизни, жестом «сильной проектности» переводится в сложное, но сбалансированное чувствительное универсального пространства³.

³Ср. близкую по характеру стратегию сопряжения рационального с дадаистской коллажностью в «сильной проектности» Эль Лисицкого (см. [11, р. 194–203]).

В современную эпоху эфемерной броскости и спонтанной хаотичности дизайнерских жестов Л. Агибалов артистически изоцирует сложную чувствительность среды, основанную на *со-чувствии* – способности художника думать вместе с людьми и при этом удерживать позицию «сильной проектности».

Библиографические ссылки

1. Jenks C. *Transgression*. London: Routledge; 2003. 216 p.
2. Jones MJ. Repackaging Rousseau: femininity and fashion in Old Regime France. *French Historical Studies*. 1994;18(4):939–967. DOI: 10.2307/286724.
3. Руссо Ж.-Ж. *Педагогические сочинения. Том 1*. Джурицкий АН, составитель; Джибладзе ГН, редактор. Москва: Педагогика; 1981. 656 с.
4. Porter D. *The Chinese taste in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press; 2010. 230 p.
5. Krauss R. The grid, the cloud, and the detail. In: Mertins D, editor. *The presence of Mies*. Princeton: Princeton Architectural Press; 1994. p. 110–125.
6. Агибалов ЛИ, Сурский ДО, Гардашниковна ТН. *Пояснительная записка к техническому художественно-конструкторскому проекту оптимального ассортимента ножниц, применяемых в домашнем хозяйстве*. Минск: Всесоюзный НИИ технической эстетики, Белорусский филиал; 1985. 35 с.
7. Lavin S. *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*. Cambridge (MA): The MIT Press; 2004. 182 p.
8. Rykwert J. Irony: Hollein's general approach. *Architecture and Urbanism*. 1985;2:194–196.
9. Свидерская МИ. *Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII–XIX веков*. Москва: Галарт; 2010. 928 с.
10. Postrel V. *The power of glamour: longing and the art of visual persuasion*. New York: Simon & Schuster; 2017. 269 p.
11. Dukhan I. Visual geometry: El Lissitzky and the establishment of conceptions of space – time in avant-garde art. *Art in Translation*. 2016;8(2):194–220. DOI: 10.1080/17561310.2016.1216050.

References

1. Jenks C. *Transgression*. London: Routledge; 2003. 216 p.
2. Jones MJ. Repackaging Rousseau: femininity and fashion in Old Regime France. *French Historical Studies*. 1994;18(4):939–967. DOI: 10.2307/286724.
3. Rousseau J.-J. *Pedagogicheskie sochineniya. Tom 1* [Pedagogical works. Volume 1]. Dzhurinskii AN, compiler; Dzhibladze GN, editor. Moscow: Pedagogika; 1981. 656 p. Russian.
4. Porter D. *The Chinese taste in eighteenth-century England*. Cambridge: Cambridge University Press; 2010. 230 p.
5. Krauss R. The grid, the cloud, and the detail. In: Mertins D, editor. *The presence of Mies*. Princeton: Princeton Architectural Press; 1994. p. 110–125.
6. Agibalov LI, Surskii DO, Gardashnikova TN. *Poyasnitel'naya zapiska k tekhnicheskomu khudozhestvenno-konstruktorskuyu proektu optimal'nogo assortimenta nozhnits, primenyaemykh v domashnem khozyaistve* [Explanatory note to the technical art design project of the optimal assortment of scissors used in the household]. Minsk: Vsesoyuznyi NII tekhnicheskoi estetiki, Belorusskii filial; 1985. 35 p. Russian.
7. Lavin S. *Form follows libido: architecture and Richard Neutra in a psychoanalytic culture*. Cambridge (MA): The MIT Press; 2004. 182 p.
8. Rykwert J. Irony: Hollein's general approach. *Architecture and Urbanism*. 1985;2:194–196.
9. Sviderskaya MI. *Prostranstvennye iskusstva v zapadnoevropeiskoi khudozhestvennoi kul'ture XIII–XIX vekov* [Spatial arts in Western European artistic culture of the 13th–19th centuries]. Moscow: Galart; 2010. 928 p. Russian.
10. Postrel V. *The power of glamour: longing and the art of visual persuasion*. New York: Simon & Schuster; 2017. 269 p.
11. Dukhan I. Visual geometry: El Lissitzky and the establishment of conceptions of space – time in avant-garde art. *Art in Translation*. 2016;8(2):194–220. DOI: 10.1080/17561310.2016.1216050.

Статья поступила в редколлегию 02.12.2019.
Received by editorial board 02.12.2019.