

УДК 77

DOI: 10.34670/AR.2022.25.88.003

Семейная мастерская конструктивистов. Фотография как машина времени

Лаврентьев Александр Николаевич

Доктор искусствоведения, профессор,
проректор по международной работе,
Московская государственная художественно-
промышленная академия им. С.Г. Строганова,
125080, Российская Федерация, Москва, ш. Волоколамское, 9;
e-mail: lavrentiev@mghpu.ru

Аннотация

Статья посвящена изучению творчества художников Александра Родченко и Варвары Степановой после их переезда из Музейного бюро на Волхонке в мастерскую на Мясницкой. Указывается на то, Александр Родченко и Варвары Степанова были не просто художниками, а художниками-конструкторами, конструктивистами. Особое внимание уделяется их участию в организации выставок и изготовлении рекламных плакатов. Десятилетие ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа рассматривается как самое продуктивное время Александра Родченко как универсального мастера – художника, дизайнера, фотографа, педагога, сценографа. Достижения Александра Родченко и Варвары Степановой описываются в контексте творческой деятельности молодых художников авангарда, которые устраивали собственный быт просто и удобно, без украшений и безделушек. Автор приходит к выводу о том, что Родченко и Степанова – художники-универсалы, подобные тем, какими были когда-то мастера Ренессанса. Где бы они ни жили, их дом всегда превращался в фабрику нового искусства и нового быта.

Для цитирования в научных исследованиях

Лаврентьев А.Н. Семейная мастерская конструктивистов. Фотография как машина времени // Язык. Словесность. Культура. 2021. Том 11. № 6. С. 19-27. DOI: 10.34670/AR.2022.25.88.003

Ключевые слова

Фотография, конструктивизм, семейная мастерская, творчество, искусство.

Введение

Музейное бюро художников Александра Родченко и Варвары Степановой на Волхонке, д. 14¹ – не что иное, как первый в России (а возможно, и в мире) музей современного искусства – московский Музей живописной культуры. Родченко в 1920-1921 гг. был заведующим Музейным бюро, т. е., по сути, хранителем коллекции произведений русского авангарда – работ Кандинского, Малевича и Татлина, Ларионова и Гончаровой, Веснина и Поповой, Ольги Розановой и Александры Экстер, своих собственных работ и работ Степановой, закупленных с легендарных выставок-манифестов 1920-х гг. Отсюда рассылались по городам России коллекции живописных произведений всех направлений: сезаннизма, кубофутуризма, абстрактного экспрессионизма, супрематизма и беспредметного искусства.

Семейная пара художников жила в пространстве радикальных художественных живописных экспериментов. Степанова была моложе многих художников, она видела многие художественные системы уже завершенными и потому с легкостью могла варьировать и комбинировать элементы творчества своих друзей. Так родилась серия графических композиций-шаржей на супрематизм Казимира Малевича, кубизм Надежды Удальцовой, футуризм Ольги Розановой.

Результаты исследования и их обсуждение

В начале 1922 г. Александр Родченко и Варвара Степанова из Музейного бюро на Волхонке переехали в мастерскую на Мясницкой вместе со своими холстами, мольбертами, всевозможными конструкциями, проектами и рисунками, книгами и инструментами. В этой мастерской с высоким потолком, предназначенной для живописца, с окнами, выходящими на север, поселились не просто художники, а художники-конструкторы, конструктивисты.

Мастерская на Мясницкой была первой настоящей, своей квартирой. Она помещалась в доходном доме Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Это училище было реорганизовано в 1918 г. во 2-е Государственные свободные художественные мастерские, а с 1920 г. стало частью знаменитого универсального художественно-архитектурно-промышленного вуза «ВХУТЕМАС» (Высшие художественно-технические художественные мастерские). В этом первом дизайнерском вузе России преподавали и Родченко, и Степанова. В соседнем корпусе обитали Надежда Удальцова и Александр Древин. В гости к Родченко и Степановой наверняка приходила и Валентина Кулагина, студентка ВХУТЕМАСа, жена преподавателя ВХУТЕМАСа Густава Клуциса.

Позади бесповоротный выбор нового пути в искусстве, знаменитая осенняя выставка 1921 г. «5×5=25», на которой художники Веснин, Попова, Родченко, Степанова и Экстер объявили о конце лабораторного этапа в своем искусстве и переходе к производственному искусству. «Последняя картина написана» – так комментировал это событие в названии своего доклада критик Николай Тарабукин, член ИНХУКа², куда входили Родченко и Степанова, Веснин и

¹ До Музейного бюро Родченко и Степанова жили в доме семьи Василия Кандинского (пер. Долгий, д. 8).

² ИНХУК – Институт художественной культуры (1920-1924 гг.). Создан в Москве по инициативе Василия Кандинского и группы мастеров авангарда в 1920 г. при Отделе изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения. После отъезда Кандинского в Германию в начале 1921 г. работа шла под руководством Родченко. В 1924 г. был реорганизован в Институт индустриальной культуры. История ИНХУКа описана в трудах С.О. Хан-Магомедова.

Попова, Древин и Удадьцова и где впервые в истории искусства художники сами попытались выстроить теорию художественного творчества, основываясь на своем живописном опыте мастеров авангарда. Тарабукин имел в виду триптих Родченко – три холста, ровно покрашенные красным, желтым и синим цветом. Родченко провозглашал: «Все кончилось. Цвета основные. Каждая плоскость есть плоскость, и не должно быть изображений» [Родченко, 1996, 218]. В машинописном каталоге выставки « $5 \times 5 = 25$ » Степанова написала свое творческое кредо: «Картина перестает быть уникай и передается в архив» [$5 \times 5 = 25 \dots$, 1921]. Цель была ясна: «Искусство в жизнь».

Выставка проходила в помещении Всероссийского союза поэтов на Тверской в два этапа. Первый этап – живопись, второй этап – графика. К первой части участники выставки сделали самодельный каталог, вероятнее всего, в количестве 25 экземпляров. Каждый из участников выполнил по пять обложек с характерными для его творчества композициями: Александр Веснин – с конструктивными композициями из пересекающихся прозрачных плоскостей, Любовь Попова – с «живописной архитектурой», Александра Экстер – с экспрессивными абстрактными цветовыми композициями, Александр Родченко – с линейно-геометрическими построениями, Варвара Степанова – с грубовато-размашистыми композициями из цифр названия вставки и экспрессивными штрихами. Каждый участник дал по 25 рисунков-эскизов для иллюстрации своего кредо, вклеенных вручную в это издание. Текст был отпечатан Варварой Степановой на портативной пишущей машинке «Корона».

После многомесячной дискуссии в ИНХУКе о том, что для современного искусства важнее – конструкции или композиция, объективный, рациональный подход, связанный с инженерией, или эмоциональное творчество, выбор был сделан в пользу рационализма. И живописные, графические или пространственные работы приобрели новое название – конструкции.

Создана Первая рабочая группа конструктивистов, в которую первоначально вошли Родченко, Степанова и Алексей Ган, а затем присоединились и братья Стенберги, Попова и Веснин. Уже родился термин «конструктивизм», и Степанова изображает героев нового направления в виде шаржей с характерными для каждого атрибутами.

Родченко изображен в своем «производственном костюме», рабочем комбинезоне инженера-конструктора с линией в руке. Линия – его изобретение в искусстве. Он считал, что впервые ввел в абстрактную живопись и графику линию как самоценную форму, доказав принципиальную важность линии как основы всякого построения и композиционной схемы на плоскости, так и пространственной конструкции.

Себя Степанова представила в костюме Брандахлыстовой, героини постановки в театре Всеволода Мейерхольда «Смерть Тарелкина». В 1922 г., следом за Поповой, Степанова по-новому оформила спектакль. Здесь не было театральных задников, а вместо декораций – белая трюковая мебель и решетчатые конструкции наподобие абстрактных пространственных структур Родченко. Пьеса А.В. Сухово-Кобылина о быте середины XIX в. была поставлена Мейерхольдом в стиле народного балаганного представления. Актеры перемигивались с публикой, главный герой, чиновник Тарелкин, пролетал над сценой по натянутой проволоке. Специально сконструированная ширма раздвигалась, ножки у стола разъезжались на роликах, и он с грохотом падал на пол, превращаясь в плоский предмет.

Проекты костюмов были основаны на комбинаторном принципе, как и «играющая» мебель. Степанова старалась найти для каждого героя спектакля определенное сочетание

геометрических элементов – темных и более светлых деталей. В одних костюмах доминировали вертикальные полосы, в других чередовались крупные прямоугольные и трапециевидные формы. Графическая структура костюма и есть основа его конструкции. Геометрический крой, контрастное сочетание черного и белого предвосхитили модели одежды Анри Куррежа 1960-х гг. в духе оп-арта. Пластический язык раннего конструктивизма основан на геометрической структуре, модульности, подчеркнутой чертежной эстетике проектов, в которых все элементы аккуратно обведены по линейке или циркулем и ровно покрашены локальным цветом: черным, серым, красным, синим и желтым.

В галерее «героев конструктивизма» Степановой есть и Любовь Попова в костюме Стеллы, главной героини спектакля «Великодушный рогоносец» в театре Мейерхольда, в котором впервые была заявлена концепция прозодежды актера, да и вообще прозодежды как совершенно нового типа костюма, предназначенного для определенных профессиональных занятий.

Концепция конструктивизма в искусстве и дизайне пересеклась в начале 1920-х гг. с направлением развития театрального искусства. Театр в поисках новых форм и средств выразительности пришел к утверждению близких конструктивизму фундаментальных, исходных начал. Всеволод Мейерхольд вводил биомеханику – своеобразную теорию движения и жизни актера на сцене, основанную на расходе энергии, комбинации экспрессивных жестов, поз, кинематике тела [Мейерхольд, www; Ракитина, www].

Завершает этот парад «режиссер массового действия», издатель и дизайнер, теоретик конструктивизма Алексей Ган со своим детищем – журналом «Кино-фот», рупором раннего конструктивизма в кино, театре, архитектуре, дизайне [Лаврентьев, 2010].

Вся эта компания время от времени собирается в мастерской Родченко и Степановой. Обсуждают новое поле деятельности, сочиняют манифесты конструктивизма. Родченко, Веснин и Попова уже преподают во ВХУТЕМАСе, учебном заведении, возникшем на основе Строгановского училища и расположенного рядом Училища живописи, ваяния и зодчества. Собственно, эту пустовавшую мастерскую Родченко и получает как преподаватель, профессор общеживописного факультета в начале 1922 г. Поэтому на фотографиях мастерской 1924 г. можно увидеть массу вещей, не связанных с традиционным представлением о художниках.

У окна висят рельефные композиции с названиями стран: Испания, Китай, Франция, Англия. Это титры для кинохроники Дзиги Вертова. Объемные титры, которые оживлялись за счет движения лампы во время съемки киноаппаратом. В углу стопки картонных коробок. Здесь лежат стеклянные негативы разных форматов. Родченко начал заниматься фотографией в 1924 г., и на фотографии видны следы этих занятий – штатив, стена какой-то будки (на самом деле это фотолаборатория), выстроенной в мастерской. На полу плакат с фотографией Ленина. Очередной оформительский проект Варвары Степановой. А на полке – ее же макеты мебели к спектаклю «Смерть Тарелкина».

Здесь Родченко фотографирует своих друзей и единомышленников, осваивая новое поле деятельности – фотографию. Фотопортреты поэта Владимира Маяковского, Осипа и Лили Брик, Александра Веснина и Любви Поповой, Алексея Гана и Эсфири Шуб, конструктивиста Антона Лавинского, писателей и поэтов Николая Асеева, Сергея Третьякова, Семена Кирсанова, кинорежиссера Александра Довженко формируют своеобразную галерею «левого фронта искусств», где каждый уникален как личность и носитель своего авторского стиля жизни и творчества.

Хозяева мастерской молоды и полны энтузиазма – весь предметный мир оказывается полем их деятельности.

Родченко пригласили во ВХУТЕМАС осенью 1920 г. как одного из лидеров «левого» авангардного искусства. Он придумал вводный графический курс «Конструкция». В это время восемь других таких же абстрактно-аналитических дисциплин на Основном общеживописном отделении ВХУТЕМАСа вели Александр Веснин и Любовь Попова, Владимир Баранов-Россине, Александр Древин и Надежда Удальцова, Иван Клюн, Александр Осмеркин, Александра Экстер.

Курс Родченко с первых занятий вводил молодых художников в сферу геометрической абстракции, проектирования. Свой художественный опыт создания абстрактных живописных линейных построений и конструкций Родченко перевел в серию учебных упражнений.

В феврале 1922 г. эта конструктивная, аналитическая и проектная логика искусства воплотилась в программу специализированного дизайнерского курса металлообрабатывающего факультета ВХУТЕМАСа, обязанности декана которого исполнял Родченко. Вместо украшения изделий по традиции Строгановского училища Родченко выдвигал принцип функционального проектирования вещи с учетом ее назначения, выявления конструкции, промышленного изготовления. Обязательным условием для любого проекта вещи ставилась трансформация: складывание и раскладывание, многофункциональность, возможность настройки на нужный режим. Все предметы, созданные студентами Родченко, похожи на технические аппараты, инструменты для жизни. Лампы меняют угол наклона абажура и тип освещения (местное и общее), кровати складываются и превращаются в кресла, чертежный стол превращается в обеденный и т. д. Позднее и Степанова там же учила будущих дизайнеров текстиля основам построения конструктивистского геометрического орнамента и функциональному подходу к проектированию моды и костюма.

Первые дипломники Родченко защитили свои проекты в 1929 г. Среди проектов были и автобусная станция, и санный поезд для бездорожья, и универсальное выставочное оборудование, и кинопередвижка-читальня. Десятилетие ВХУТЕМАСа/ВХУТЕИНа – самое продуктивное время Родченко как универсального мастера – художника, дизайнера, фотографа, педагога, сценографа.

Карьера Родченко как дизайнера началась в 1922 г. с разработки титров для кинохроники Дзиги Вертова. Он делал рисованные титры с элементами своих беспредметных композиций, вырезал из бумаги и картона объемы, на которых потом писали названия тех или иных кусков фильма, прикреплял буквы к пространственным конструкциям и поворачивал их перед съемочной камерой. Так немой кинематограф обретал свой «визуальный голос»³.

В том же году для журнала авангардного кино и фотографии «Кино-фот», который издавал режиссер, дизайнер, теоретик раннего конструктивизма Алексей Ган, Родченко сделал несколько обложек. Его фотомонтажи иллюстрировали статью кинорежиссера Льва Кулешова о киномонтаже, передавая концентрированный образ фильмов различных жанров – от мелодрамы до детектива.

С марта 1923 г. под редакцией Владимира Маяковского начал выходить журнал левого

³ Титры впервые были опубликованы в журнале «Кино-фот» Алексея Гана в 1922 г., № 5, статья А. Гана «Тринадцатый опыт» (с. 6-7).

фронта искусства «ЛЕФ», который объединял деятелей авангардного кино и театра, литераторов, художников. Изобразительная часть журнала, которой фактически заведовал Родченко, складывалась из характерных обложек (все номера журнала, включая и «Новый ЛЕФ» за 1927-1928 гг., оформлены Родченко), фотографий театральных постановок и кинокадров, публикаций архитектурных проектов, книжных обложек, рекламы, проектов ткани и одежды. Иллюстрации как будто вводили литературное содержание журнала в контекст новой предметной культуры, еще не существующей реально; она была лишь прогнозом, проектом. Конструктивистская реклама была частью этого проекта.

Среди первых заказчиков «реклам-конструкторов» Маяковского и Родченко был Резинотрест. Маяковский отвечал за текст, работу с заказчиками рекламы. Родченко вместе со своими студентами, часто по ночам, в очень короткие сроки выполняли очередные проекты плакатов, которые на следующий день утром Маяковский уже нес показывать в издательство, дирекции универсального магазина или торговой фирмы. Плакаты объединяли лаконичная геометрическая стилизация изображений, крупный брусковый чертежный шрифт, единые композиционные приемы в решении рекламы для конкретного заказчика. Рекламу для Резинотреста объединял размещавшийся в нижней части логотип компании, рекламу для ГУМа (Государственного универсального магазина) – остроумные фотомонтажи, рекламу для Госиздата – фотографии, представлявшие новые социальные типы: красноармейца-книгоноши или работницу в платочке, роль которой для одного из плакатов сыграла Лиля Брик.

В апреле 1923 г. для Акционерного общества добровольного воздушного флота «Добролет» Родченко сделал 13 эскизов эмблем. Распластаный самолет-биплан, скомпонованный из двух букв «Д» и «Л», стал утвержденным фирменным знаком, повторявшимся на деловых бумагах, значках и даже запонках. Родченко создал запоминающийся деловой графический образ компании. Это была та самая новая техническая индустриальная тематика, о которой он мечтал в годы занятий живописью.

Для Моссельпрома, треста по переработке сельскохозяйственной продукции, сложилась целая графическая система. К самому крупному, архитектурному масштабу относилась гигантская роспись стены здания конторы Моссельпрома на Арбатской площади (восстановлена в 1997 г.). Плакаты типового формата были рассчитаны на расклейку на афишных тумбах. Узкие горизонтальные рекламные плакаты с неперенными восклицательными знаками по краям и повторявшимся призывом «Нигде кроме, как в Моссельпроме» предназначались для информации об отдельных пищевых продуктах в журналах или крепились на крыши киосков. Всюду встречались сквозные приемы: восклицательные знаки и стрелки как знаки для привлечения внимания; рубленый брусковый шрифт, вплетенный в общую геометрическую композицию; условное схематичное изображение товара; элементарные цветовые сочетания. Текст для рекламных плакатов писал Маяковский. Он считал создание рекламных лозунгов необходимым элементом культурного строительства.

Международная выставка декоративного искусства и художественной промышленности в Париже была звездным часом конструктивизма и высшей точкой признания Родченко как дизайнера: он участвовал в нескольких разделах и получил дипломы и серебряные медали.

Подготовка к выставке началась зимой 1925 г. Именно Маяковский как член выставочного комитета предложил заказать проект Рабочего клуба Александру Родченко. Нужно было создать новый в социальном отношении интерьер, рассчитанный на нового потребителя,

демократичный и рационально устроенный: библиотека, складная трибуна, она же выставочный подиум, уголок Ленина, шахматный столик и длинный двухсекционный стол читальни, а также остроумная конструкция для стенных газет с «автоматической версткой». В те годы стенные газеты были обязательным атрибутом любого учреждения и выпускались в одном-двух экземплярах самими работниками. Родченко попытался организовать, ввести в профессиональное русло это самодеятельное творчество.

Выехав в Париж в марте 1925 г., за два с половиной месяца Родченко успел спроектировать щиты и разместить экспозицию театра и прикладного искусства, архитектуры и полиграфии, рекламы и текстиля (в том числе и проекты Поповой и Степановой) в Гран-Пале. Он придумал витрины для раздела Госторга на втором этаже легкого деревянного павильона СССР, выстроенного по проекту архитектора Константина Мельникова. Родченко определил единое колористическое решение не только всей экспозиции, но и мельниковского павильона: красный, черный, белый и серый цвета стали «фирменными цветами» конструктивизма. Он ездил на мебельную фабрику в пригород Парижа Аньер, где примерно за 2000 золотых рублей по его чертежам было выполнено все оборудование для Рабочего клуба.

Почти каждый день он писал письма домой. Его письма из Парижа в Москву – это документальный взгляд на Париж, дизайн, быт, привычки. Он отвергает рекламно-коммерческий подход к вещам и отстаивает рационально-конструктивный принцип во всем: одежде, инструментах, архитектуре, рекламе, поведении и отношениях с людьми.

Варвара Степанова – его равноправная коллега. Кажется, что, только уехав из Москвы, он понимает, как ему дороги все, кто остались там: мать, жена, недавно родившаяся дочь. Ему дорого то, что он делает как художник в рекламе и книге. Ему дороги его занятия преподаванием, фотографией, конструированием: «...Здесь миллионы вещей, от них идет кругом голова, все хочется купить вагонами и везти к нам. Они производят так много вещей, что все кажутся нищими от невозможности их купить...»; «Здесь дешево отчасти потому, что плохой материал, ибо им важно дешево купить, модно ходить, а как новая мода, опять новое покупать»; «Наверно, здесь всюду можно работать, но зачем это? Носить шляпу и воротнички, и ты, как и все, и не иначе... И вот я думаю скорей все устроить, заработать, купить и – какое счастье – приближаться к Москве. Отсюда она такая дорогая»; «Свет с Востока – в новом отношении к человеку, к женщине и к вещам»; «Вещи осмыслятся, станут друзьями и товарищами человека, и человек станет уметь смеяться, и радоваться, и разговаривать с вещами...» [Родченко, 1996, 135].

Дизайн 1920-х гг. в России создали молодые художники авангарда. Даже внешне они выглядели нестандартно: мужчины брились наголо, женщины курили папиросы и шили платья из тканей с геометрическими рисунками, напечатанными по их проектам. Легко представить себе Алексея Гана, Александра Родченко, Александра Веснина или Антона Лавинского верхом на мотоцикле. «Конструктивист-мотоциклист» был бы обязательно одет в плотно застегнутую кожаную куртку, в кожаные перчатки, кожаную кепку и защитные очки. На ногах – краги и высокие ботинки на шнурках. Не то летчик, не то гонщик. Когда он снимет куртку, то обнаружится, что на нем вместо брюк и рубашки – комбинезон. Масса карманов разной формы, ремни и застежки, вставки из кожи, швы с открытой строчкой. Родченко провозглашал: «Человек, организовавший свою жизнь, работу и самого себя, есть современный художник» [Там же, 127-169].

Заключение

Молодые художники авангарда устраивали собственный быт просто и удобно, без украшений и безделушек. Родченко и Степанова – художники-универсалы, подобные тем, какими были когда-то мастера Ренессанса. Где бы они ни жили, их дом всегда превращался в фабрику нового искусства и нового быта.

Библиография

1. 5×5=25. Выставка живописи. М., 1921.
2. Лаврентьев А.Н. Алексей Ган. М., 2010. 191 с.
3. Мейерхольд В.Э. Актер будущего и биомеханика. Доклад 12 июня 1922 года. URL: https://studopedia.ru/12_3113_akter-budushchego-i-biomehanika-doklad--iyunya--goda.html
4. Ракитина Е.Б. Сценография авангарда. URL: <http://rusavangard.ru/online/history/stsenografiya-avangarda/>
5. Родченко А.М. Опыты для будущего. М.: Грантъ, 1996. 416 с.

The family workshop of constructivists. Photography as a time machine

Aleksandr N. Lavrent'ev

Doctor of Art History, Professor,
Vice-Rector for International Work,
Stroganov Moscow State University of Arts and Industry,
125080, 9 Volokolamskoe hwy, Moscow, Russian Federation;
e-mail: lavrentiev@mghpu.ru

Abstract

The article is devoted to the study of the works created by the Soviet artists Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova after their move from the Museum Bureau in Volkhonka Street to the workshop in Myasnitskaya Street. The author of the article points out that Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova were not just artists, but designers, constructivists. Special attention is paid to their participation in the organization of exhibitions and the production of advertising posters. The decade of working at the Higher State Artistic and Technical Workshops / the Higher Art and Technical Institute is viewed as the most productive time of Alexander Rodchenko as a universal master—artist, designer, photographer, teacher, and set designer. The article describes the achievements of Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova in the context of the creative activities of young avant-garde artists who organized their own life simply and conveniently. Having considered the family workshop of these constructivists with due regard to their creative activities, the author comes to the conclusion that Alexander Rodchenko and Varvara Stepanova are universal artists, similar to those who were once masters of the Renaissance. Wherever they lived, their house always turned into a new art workshop and a new way of life.

For citation

Lavrent'ev A.N. (2021) Semeinaya masterskaya konstruktivistov. Fotografiya kak mashina vremeni [The family workshop of constructivists. Photography as a time machine]. *Yazyk. Slovesnost'. Kul'tura* [Language. Philology. Culture], 11 (6), pp. 19-27. DOI: 10.34670/AR.2022.25.88.003

Keywords

Photography, constructivism, family workshop, creativity, art.

References

1. $5 \times 5 = 25$. *Vystavka zhivopisi* [$5 \times 5 = 25$. An exhibition of painting] (1921). Moscow.
2. Lavrent'ev A.N. (2010) *Aleksei Gan* [The Russian artist Aleksei Gan]. Moscow.
3. Meyerhold V.E. *Akter budushchego i biomekhanika. Doklad 12 iyunya 1922 goda* [The actor of the future and biomechanics. A report made on June 12, 1922]. Available at: https://studopedia.ru/12_3113_akter-budushchego-i-biomehanika-doklad--iyunya--goda.html [Accessed 09/12/21].
4. Rakitina E.B. *Stsenografiya avangarda* [Avant-garde scenography]. Available at: <http://rusavangard.ru/online/history/stsenografiya-avangarda/> [Accessed 09/12/21].
5. Rodchenko A.M. (1996) *Opyty dlya budushchego* [Experiments for the future]. Moscow: Grant" Publ.