



# А. Веснин — художник театра

Селим Хан-Магомедов

Слева направо:  
А. Н. Вайно,  
А. М. Тихомиров,  
О. Е. Родченко  
(мать А. Родченко),  
А. А. Веснин,  
Л. С. Попова,  
Н. С. Соболев,  
На первом плане —  
В. Ф. Степанова.  
Фото А. Родченко.  
1924 г.

От редакции  
Член «творческой бригады» братьев Веснинных А. Веснин уже давно и прочно вошел в историю советского искусства как архитектор, лидер архитектурного конструктивизма. В значительно меньшей степени введены в научный обиход материалы тех областей творчества А. Веснина, где он выступал отдельно от братьев. В первые годы Советской власти он безусловно входил в блестящую театральную плеяду.

М. В. Аппатов, оценивая художественные произведения А. Веснина, экспонировавшиеся в 1961 году на его персональной выставке (архитектура не входила в экспозицию), писал: «Веснин нашел себя в театре. В его постановках сказались его исключительные навыки архитектора строить свое произведение как единое целое, умение дать меткую, острую характеристику герою, сильное чувство ритма, чуткость к цвету, новаторские дерзания и глубокая последовательность в решении каждой задачи».

А. Веснин в 1912 году окончил Институт гражданских инженеров в Петербурге и как архитектор работал до революции в общей для того периода творческой направленности, отдавая предпочтение классицизму. Он занимался в «школах» К. Юона и И. Дудина в Москве (1909) и И. Цирюглинского в Петербурге (1914) и в мастерской В. Татлина (1912—1914). Если в русской архитектуре во втором десятилетии XX века наиболее влиятельные течения как бы жили в прошлом, то в изобразительном искусстве именно то время появляются течения, сторонники которых заимствуют поисками новой художественной формы.

Путь художественных поисков вместе со сторонниками новейших течений изобрази-



Занятия  
в спектакле  
«Благовещение»



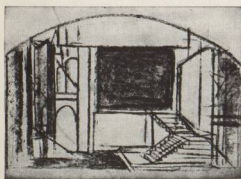
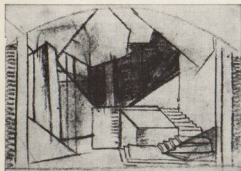
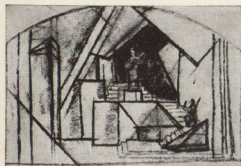
тельного искусства А. Веснин прошел именно как художник.

А. Веснин в 1919—1923 годах оформляет спектакли в трех московских театрах — Малом, Детском и Камерном.

В Малом театре А. Веснин создает эскизы для четырех спектаклей, три из которых были реализованы на сцене: «Пути к славе» Скриба, «Безумный день, или женитьба Фигаро», Бомарше, «Ревизор» Гоголя.

В эскизах всех этих трех спектаклей трудно заметить, что их выполнял художник, который в 1919—1920 годах занимался интенсивными художественными поисками в сфере левой живописи.

Лишь в эскизах к четвертому спектаклю «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского 1920 года Веснин сделал попытку ввести элементы художественного эксперимента. Но эксперименты эти были отвергнуты, так как сила традиции в Малом театре была столь велика, что «все будет рабо-



тат там в одном и том же плане благородного, устойчивого исторического реализма<sup>2</sup>», писала Н. Гиллривская.

Между тем театр играл в эти годы роль своеобразной экспериментальной площадки для самых различных областей искусства. Эта роль театра осознавалась уже и тогда. В 1922 году в статье «Современная живопись и театр» И. Тугендхольд писал: «Театр — это почва для новых архитектурных и инженерных исканий».<sup>3</sup> В 1920—1921 годах в своих живописных и графических работах А. Веснина все больше отходит от характерных для предыдущих лет спокойных геометрических определенных композиций, где квадратные или прямоугольные плоскости парят в пространстве. В его живописных композициях геометрические элементы становятся все более дробными, их количество увеличивается, постепенно они почти полностью вытесняют на картинах свободное пространство: пересекающие друг друга плоскости или пресекающие друг в друга «осколки» сплошных ковров заполняют всю плоскость картины. Преобладают диагональные прямые линии в сочетании с небольшим количеством дугобразных кривых. Горизонтальных и вертикальных линий в прямых углах почти нет. При помощи сходящихся плоскостей разного цвета от сцены по воображаемому (и изображенному) силовым линиям двустороннее пространство. Композиции отличаются угрюмой напряженностью и отрешенной архитектурной точностью. В них явно обнаруживается влияние произведений А. Экстера и особенно «архитектонической живописи» Л. Поповой<sup>4</sup>.

В 1920 году А. Веснин уходит на Малого в Камерный театр, и «сразу, с первых же

дней», писала А. Коонен, — он оказался очень близким Таирову»<sup>5</sup>.

Камерному театру, как никакому другому, был нужен театральным художником, который мог бы превратить на сцене театральные помещения в сценическое пространство, составлявшее часть творческого credo А. Таирова как режиссера. Он выступал не за красоту, а за архитектурную разработку сценического пространства, напоминала, что и тело актера трехмерно. Таиров призывал к неоману, дающему возможность вертикального построения сценической площадки, вместо единого горизонтального пола сцены ряд горизонтальных площадок и наклонных плоскостей. Он отвергал стилизованные «исторические» костюмы, считал, что костюм должен выявлять тело, подчеркивать жест и мимику актера. «Маньер Таирова», писал А. Эфрос, — «состоит в том, что он хотел сохранить художника, но переменить его тип»<sup>6</sup>.

Веснину досталась сложная для восприятия зрителя французская пьеса «Благовещение» Клодела с явными элементами мистицизма. За сюжетом скрывались сим-

Коонен считает «формование «Благовещения»... одним из самых впечатляющих в первой период истории Камерного театра. Оно замечательно передавало тяжело-вещный фон трагедии — каменистая земля, тяжелей крестьянский труд, суровая осязаемая первичность. Эту последнюю тему подчеркивали огромные деревянные статуи святых, обрамлявшие портал»<sup>7</sup>.

А. Эфрос писал: «Прекрасное всего было художником. Он был сдержан. Он не выдвигал себя вперед... Его драматическая природность была очевидна. Это был настоящий художник драмы и трагедии... Он не сервильничал, а размышлял. Его хотелось назвать философом сценической формы... Его костюмы были той же готической архитектурой на человеческом теле. Они не помогали актеру, но сами определяли его фигуру и жесты. Движение и голос как бы таились в этом костюмном зодчестве. Нельзя было представить себе художника, более соответствующего Клоделю. Однотонные фигуры жили в спокойной симметрии на пустой сцене»<sup>8</sup>. Среди многочисленных эскизов костюмов есть трактованные натуралистически и омоничные — кубистические, причем в них сохранена характеристика костюма персонажа, найденная в первом (натуралистическом) варианте. Даже позы фигуры на обоих вариантах эскиза одинаковы и те же — только в первом случае на персонаже обычная одежда, а во втором — эта же одежда превращена в некий геометрический футляр — например, рукава в виде четырехгранных призм и т. д. В этом спектакле А. Веснин как бы отбавлял в процессе эскизирования сами приемы геометризации реальных форм. Есть эскизы декорации с обилием диагональных линий, плоскостей и форм, напоминающие живописные композиции

А. Веснина тех лет. Но архитектор все же «прорвался» в Весинию сиюз отвлеченные композиции художника, а в омоничные эскизах он пошел по пути упрощения форм реальной архитектуры. Все сразу стало на свое место. Это была уже не просто живописная кубистическая декорация, а предельно упрощенная по формам архитектура.

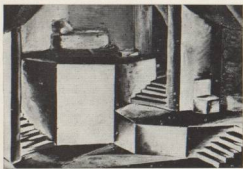
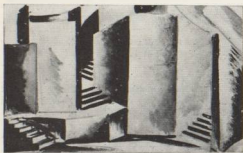
После «Благовещения» Таиров впервые решил обратиться к классике, выбрав «Ромео и Джульетту» Шекспира. Оформление спектакля было поручено А. Веснину. Сохранились многочисленные эскизы А. Веснина этой эпохи, среди них и Веснина живописные работы и омоничные эскизы костюмов персонажей пьесы. Если в «Благовещении» была кубистическая готика, то это кубистическое барокко, стилистика которого выявлялась отдельными деталями. Но Таиров решил, видимо, не рисковать, выступая с первой постановкой классики, и решил предложить А. Веснину более опытного А. Экстера. Однако это, казалось бы, беспристрастная ставка А. Таирова на деле привнесла театру поражение. Разумеется, А. Экстер, заменивший А. Веснина, должен был и сделать более лирическое, более барочное и более декоративное оформление спектакля, но А. Экстер не мог динуть в этом фальерно-трипичном непростовое история двух несчастных любовников? — Она залыхала...». Но и А. Веснин, по-видимому, не остался равнодушным к павизанному ему обстоятельству творческому соперничеству. Он сам сделал попытку создать откровенно декоративное оформление спектакля. Декорация «Ромео и Джульетта» Адальмины, премьера которой состоялась летом того же 1921 года (то есть вскоре после премьеры «Ромео и Джульетты») и которым дебютировал вновь созданный Московский театр для детей.

«Из до, и после «Жемчужины Адальмины», писал впоследствии Н. Сац (творческий руководитель Московского театра для детей), — я не видела таких костюмов. Они были строгими в полном смысле слова и занимали очень много места. Их складывали были точно тачи, как эскизы Веснина: бархат, жемчуг, стей, парча, холст, картон, стилизация, пластика, каллиграфия, удивительно выразительную форму. Артистам костюмы нравились, но освоить их было совсем нелегко»<sup>10</sup>.

В конце 1921 года А. Веснин вернулся в Камерный театр. «Решив был внят в «Федру», — писал А. Эфрос. — Он был велик. Я думаю, вообще отсюда самая замечательная из постановок Камерного театра... Это была настоящая «своя классика» в высоком значении слова... После опыта с «Благовещением» подыять «Федру» мог один лишь Веснин. Но и он отыскал решение нелегко. Он пропел через знаменательные поиски. Сохранились варианты трех вариантов... Третий вариант дал правильное решение. Он был прост, точен и гармоничен. Это была в самом деле «неоклассика» кубизма. Высокий цилиндр справа и несколько объемных прямоугольников слева держали равновесие на концах просторных площадок, стеляющих двумя потоками вниз, навстречу друг другу»<sup>11</sup>.

По мнению Н. Гиллривской, «была сложная площадка так, чтобы каждый шаг актера давал ему новое вертикальное построение, для этого надуги были заменены плоскостями, для этого вместо заднего фона был глубокий и сильный свет, а на нем менялись красные, желтые и черные плоскости в виде ларуса первого и второго»<sup>12</sup>.

«Зрелище «Федры» произвело впечатление большой суровой красоты и величия...», рассказывает А. Коонен — Одежда Федры под плащом состояла из античной туники из золотой парчи. Парча с тончайшим тисненым рисунком, очень плотная и пластичная, придавала костюмам горев традицию ту архангелскую строгость, которая отличала жес спектакля»<sup>13</sup>. И снова эскизы показывают различные стадии обобщения предметного окружения. Самый обобщенный эскиз напоминает как бы развинутую в пространстве и в глубину живописную композицию А. Веснина в духе его показанных на выставке



Эскизы декорации к спектаклю «Ромео и Джульетта» (не осуществлено)







«5х5=25» «просторный цветовой пространство по силовым линиям».

В этом эскизе декорации уже нет никаких намеков на реальные предметы, но за основу оформления спектакля был принят промежуточный вариант.

Такая же история произошла с костюмами «Федры». Мягкую шляпу старика или запавший женский головной платок А. Веснин превращал в сложные объемно-пространственные композиции, состоявшие из геометрических плоскостей; предельно геометризируются и грим актеров, и одежда. Однако и во внешнем облике актера был осуществлен промежуточный вариант, хотя костюмы «Федры» были ближе к предельно геометризованному варианту.

В «Федре» А. Веснин решал прежде всего пространственные задачи или, как он сам говорил на заседании в ИНХУТе, «живую задачу в пространстве»<sup>14</sup>. Не об этом, а именно пространство и цвет играли в оформлении этого спектакля решающую роль. «Цвет,— писал А. Веснин,— являлся вторым фактором, организующим пространство и активно повышающим восприятие сценического действия зрителем»<sup>15</sup>.

Рационализм классици просвечивает и сквозь кубистическое оформление «Федры». В чем-то кубизм ближе готике и барокко, чем классицизм, поэтому наложение стилистики кубизма на готику («Благочестивые») и барокко («Ромео и Джульетта») было органичным. Но классици оказалась более трудной стилистической системой, полным формам не удалось ее поглотить, что-то от рационализма классици вошло в художественную ткань оформления спектакля.

В начале 1923 года Камерный театр выехал на гастроли в Париж и в города Германии. «Федра» была одним из главных спектаклей в этой гастрольной поездке.

«Федра» вызвала острую дискуссию в Париже. Авангард молодого французского искусства приветствовал Камерный театр. Молодой публицист Габриэль Буассе отмечал, что принятые формы и обобщенный характер декорации «дает сильно гигантские пропорции» «Действующие лица, таким образом, словно находятся между небом и землей... Минуя Расина, минуя все Сорбонны и все могилы, внезапно становишься лицом к лицу перед мифом»<sup>16</sup>. «Этот спектакль,— писал Жан Кокто,—

Левая сторона:  
три эскиза  
декораций  
в спектакле  
«Жемчужина  
Адельмины»

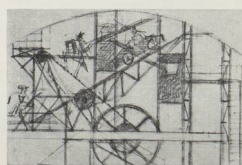
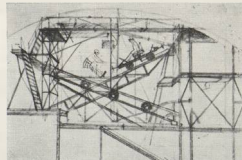
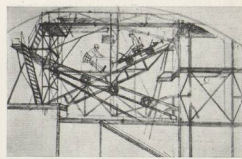
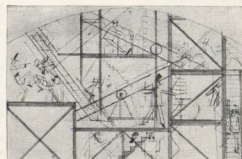
Правая сторона:  
эскизы  
к спектаклю  
«Человек, который  
был четвертым»



противоположность: всем моим искам и всем моим надеждам, но от него исходит такая страшная красота, что она уничтожает возможность любого спора»<sup>17</sup>. Зарубежные гастролы Камерного театра продолжались всю весну и лето 1923 года, а Веснин оставался в Москве. И в то время как зрители Парижа и городов Германии удивлялись, восхищались или негодовали по поводу его кубистических декораций и костюмов к «Федре», сам Веснин в своих творческих поисках был уже далеко от поисков в духе кубофутуризма. В реальной творческой жизни Москвы он в 1923 году воспринимался уже как один из ярких представителей конструктивизма в архитектуре, в книжной графике и в театре.

Стилизация сформировавшегося конструктивизма существенно отличалась от стилистики символического динамизма. В конструктивизме основной средоточившей художественной выразительности уже к середине 20-х годов стали простые, открыто выявленные геометрические формы с подчеркнутым преобладанием эстетически прямого угла и простые, статические, уравновешенные композиции.

В живописных и графических композициях А. Веснина, относящихся уже к 1922 году, в отличие от работ предыдущего года, видно стремление к упорядоченности. Элементы не укрупняются, они остаются все такими же мелкими, но в их расположении вырасовывается объединяющее их графическое начало. Структура становится более четкой, сквозь хаос отдельных остроугольных «оснований» и острых плоскостей проступает прямоугольная сетка; значительная часть плоскостных элементов, сочетаясь между собой, как бы обра-



зует некое подобие четистого каркаса. Причем сначала прямоугольная сетка расположена диагонально, но ее принципиальное отличие от диагональных линий прежних композиций в том, что вся эта сетка основана на прямом угле. Остались только «выпрямить» ее по отношению к картанной плоскости.

В графических композициях тенденция выявления прямоугольного «каркаса» проявилась в большей степени, чем в живописных работах. Эти архитектурно-художественные (живописные и графические) композиции А. Веснина создавали по времени с формированием теоретического кредо раннего конструктивизма и разработкой конструктивистского оформления спектакля («Метель», который был четвергом). Они непосредственно предшествовали появлению первых архитектурных конструктивистских проектов. Конструктивистские театральные декорации (так называемые установки) появились в московских театрах в 1922–1923 годах. Их появление в конечном счете было связано со стремлением отделить арены от здания, вывести его на улицу и растворить в массовом действе. Принципиально от прежних декораций они отличались тем, что отделились от сценической коробки. Они превратились в некую автономную сценическую площадку (это была как бы сцена на сцене), которую можно было вообще вывести из театра и показывать зрителям на открытом воздухе (так, кстати, и делали).

Однако еще до появления конструктивистских театральных декораций конструктивизм проявился в виде элементов традиционного оформления (например, трибуна). «Урбанистичность» этих построек, пожалуй, первым почувствовал именно А. Веснин.

Это сказалось уже и в праздничном оформлении на Ходынский поле 1921 года, проект которого А. Веснин делал вместе с Л. Поповым (автор сценария Н. Ансенов, режиссер В. Мейерхольд). Художники проектировали декорации двух городов, где город «штабеля капитализма» репался в глухих геометрических объемах, а «город будущего» представлял собой композицию глухих кубических форм и ажурных динамических элементов. Для «Четверга» А. Веснин делал эскизы — фасадные и перспективные, много

работал над планом установки, но завершил же это детально проработанным макетом.

Он создал на сцене обобщенный образ современного города (некое художественное воплощение идеи «урбанизма»), использовал карнасовые конструкции, фермы, консоли, лифты, движущиеся тротуары, подъемные мостовые переходы, пандусы, различные элементы техники (вращающиеся колеса).

В конструктивистских декорациях начала 20-х годов художники создавали образы города будущего, нового быта, урбанизированной и механизированной эстетики. Попадая на сцену, новейшие конструкции и бытовые вещи приобрели новое значение и вернулись в жизнь (в строительство и в производство) уже как элементы новой художественной культуры, ибо в театре эти сугубо утилитарные элементы воспринимались эстетически (как «образы эпохи»).

Особенно наглядно этот процесс эстетизации конструктивистских декораций проявился и в творчестве А. Веснина, который делал оформление «Четверга» для «эстетского» Камерного театра. Макет «Четверга» стал этапом эволюции конструктивизма. С ним задолго до премьеры спектакля познакомились и за рубежом. В гастролирующей труппе Камерного театра в нескольких городах обычно устраивались выставки работ художников театра. Макет «Четверга» на этих выставках неизменно занимал почетное место и привлекал внимание как реальное свидетельство нового в поисках советских художников, как тот еще почти неизвестный за рубежом конструктивизм, о появлении которого в Советской России уже писали на Западе.

Для Татариона же как режиссера этот спектакль Камерного театра явно не был эталоном, но «Четверг» А. Веснина выжег, пожалуй, прежде всего внеаттракционному зрелищу. Это был профессионально осознанный «проход» конструктивизма как художественного явления через театр в архитектуру.

1923 год был для А. Веснина возвращением в архитектуру, где он возглавлял одно из наиболее активных новаторских течений — конструктивизм, став его признанным творческим лидером (председателем Объединения современных архитекторов, ответственным редактором журнала

«Современная архитектура», руководителем мастерской на архитектурном факультете БХУтемакса). В эти годы он, как правило, выступает в соавторстве со своими братьями — Л. Веснинным и В. Веснинным. Коллектив Веснинных в течение десяти лет был фактически творческим лидером советской архитектуры.

Веснинно, профессиональные навыки архитектора помогли А. Веснину внести много нового и в оформление театральных спектаклей, и в праздничное оформление, и в книжную графику, и даже в живопись. Но также бесспорно и то, что его работа в первые послереволюционные годы в этих неакадемических областях являлась своего рода опытной площадкой, на которой проходили испытания его будущие архитектурные идеи.

<sup>1</sup> Веснин А. Каталог выставки. М., 1961, с. 7.

<sup>2</sup> Гиларовская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924, с. 15.

<sup>3</sup> Культура театра, № 1–2, 1922, с. 31.

<sup>4</sup> Живописные композиции А. Веснина тех лет были показаны в сентябре 1921 г. на выставке «3X5=25», где экспонировались по пять произведений пяти художников — А. Веснина, Л. Попового, А. Родченко, В. Степановой и А. Экстер.

<sup>5</sup> Коопен А. Страницы из жизни. — Театр, 1968, № 6, с. 90.

<sup>6</sup> Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934, с. 28.

<sup>7</sup> Коопен А. Цит. соч., с. 90–91.

<sup>8</sup> Там же.

<sup>9</sup> Эфрос А. Цит. соч., с. 22–23.

<sup>10</sup> Сау Д. Дети приходят в театр. Страницы воспоминаний. М., Искусство, 1961, с. 124–123.

<sup>11</sup> Эфрос А. Цит. соч., с. 23–24.

<sup>12</sup> Гиларовская Н. Цит. соч., с. 21–22.

<sup>13</sup> Коопен А. Цит. соч., с. 94–95.

<sup>14</sup> Частный архив.

<sup>15</sup> Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. Вып. II, М., с. 307–308.

<sup>16</sup> Габриэль Вуасси. «Федра» в Камерном театре. — Театр и музыка, 1923, № 33, с. 1407–1408 (перепечатка).

<sup>17</sup> Цит. по статье Я. И. Фельдмана «Камерный театр в Париже» («Театр и музыка»).



Эскизы к спектаклю «Федра» и сцена из спектакля (Федра — Алиса Коопен)