

908.193

ХУДОЖНИКИ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ
КУЛЬТУРЫ



*Эстетические
концепции*



АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ВСЕСОЮЗНЫЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ
МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР

ХУДОЖНИКИ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

28

*Эстетические
концепции*



ИЗДАТЕЛЬСТВО «НАУКА»
МОСКВА 1981



А. ВЕСНИН.
ОТ АРХИТЕКТУРНОЙ НЕОКЛАССИКИ
К КОНСТРУКТИВИЗМУ

Возникновение в советской архитектуре периода ее становления нескольких новаторских течений и школ было крупным достижением в масштабе всей мировой архитектуры XX в.

В первые послереволюционные годы интенсивные эстетические поиски в значительной степени определяли творческую атмосферу в советской архитектуре.

Сторонники новаторских течений понимали, что без овладения новой формой нельзя было решить ни функционально-конструктивных, ни идейно-художественных задач. В единой цепи архитектурных средств и приемов (функционально-конструктивная основа зданий, архитектурно-композиционные средства, художественный образ) наиболее слабым звеном оказалась архитектурная форма, отставание которой сдерживало развитие всего архитектурного творчества. При этом наиболее сложными оказались две проблемы, связанные с новой архитектурной формой: во-первых, взаимосвязь новой архитектурной формы с объективными закономерностями восприятия человека и, во-вторых, взаимоотношение архитектурной формы и новой функционально-конструктивной основы здания.

Разработкой этих проблем и занимались в 20-е годы сторонники двух основных новаторских течений советской архитектуры — рационалисты и конструктивисты. В целом, несмотря на теоретические и творческие разногласия, оба эти течения делали практически общее дело. Однако в разработке художественно-композиционных проблем рационалисты шли к форме прежде всего от объективных закономерностей восприятия, а конструктивисты — от функционально-конструктивной основы здания. Образно говоря, они рыли один и тот же туннель, но с разных концов.

Любое творческое течение на определенной стадии

своего развития создает не только теоретическое кредо, но и определенную систему средств и приемов. Это важно подчеркнуть хотя бы потому, что обычно признают существование стилистических систем лишь у традиционалистских течений советской архитектуры — «неоренессансной школы» (И. В. Жолтовский), «пролетарской классики» (И. А. Фомин), «неоармянского стиля» (А. И. Таманян) и др.

Реальная творческая ситуация 20-х годов и острота полемической борьбы традиционалистских и новаторских течений способствовали тому, что в публицистических выступлениях сторонников новых течений, и прежде всего конструктивизма, преобладал пафос отрицания старых художественных форм. Поэтому, анализируя теоретические концепции конструктивизма, основное внимание уделяют обычно социальным и функционально-техническим проблемам.

В данной статье делается попытка рассмотреть творческую концепцию конструктивистов, исходя из внутренней связи теории и практики, их словесных деклараций и реальных произведений. Центральной проблемой анализа будет концепция художественной формы.

Процесс формирования архитектурного конструктивизма был сложным и противоречивым. В начале 20-х годов, когда складывались теоретические и творческие принципы этого течения, его сторонники испытывали влияние и архитектурной неоклассики, и левых течений живописи, и театральных конструктивистских установок, и опытов художников-конструктивистов, и символического романтизма, и теории производственного искусства, и достижений техники.

Теоретическое кредо архитектурного конструктивизма формировалось в 1922—1927 гг., причем решающую роль в его формировании сыграл А. Веснин — выдающийся архитектор, блестящий театральный декоратор, талантливый живописец, один из пионеров книжной графики, широко известный не только в нашей стране, но и за рубежом.

Александр Александрович прожил долгую жизнь (1883—1959). Еще до Октябрьской революции он десять лет работал как архитектор и художник. Однако наиболее полно как яркая творческая личность А. Веснин проявил себя в первые 15 лет Советской власти, в сложных условиях становления нового социалистического искусства.

Творческая судьба А. Веснина — живописца, театрального декоратора и архитектора — показывает сложность взаимоотношения левых течений изобразительного искусства, теоретиков производственного искусства и новых течений архитектуры.

Александр Веснин — одна из ключевых фигур того процесса, в ходе которого формировалось советское искусство в послеоктябрьское десятилетие.

1. СТАНОВЛЕНИЕ. НЕОКЛАССИКА

Александр Александрович Веснин родился в древнем русском городе Юрьевце на Волге 16 мая (ст. стиль) 1883 г. Отец Веснина, купец, хотя и потакал детским художественным занятиям своих сыновей (в семье было три сына — Леонид, Виктор и Александр), но не оставлял надежды, что они пойдут по коммерческой линии. Всех троих братьев отдали в Московскую практическую академию коммерческих наук (среднее учебное заведение с правами реального училища), которую Александр окончил в 1901 г.

Все три брата решили стать архитекторами. Леонид поступил на архитектурный факультет Петербургской академии художеств, Александр и Виктор — в Петербургский институт гражданских инженеров.

Александр Веснин начинал архитектурное образование в сложный и в чем-то переходный в развитии русской (да и не только русской) архитектуры период. Рубеж веков — пора надежд и ожиданий после полувекового господства эклектики и стилизации. Молодежь с энтузиазмом встретила модерн — этот «новый стиль», видя в нем долгожданное освобождение от стилистической мешанины эклектики и от архаических «русских стилей». В архитектуре (и в искусстве в целом) происходила смена эстетических идеалов, радикальная стилистическая ломка.

А между тем события в русской архитектуре развивались стремительно. Против модерна уже поднималась волна протеста в художественной среде Петербурга и Москвы. Знаменем в этой борьбе стал русский классицизм. Второе десятилетие XX в. принесло победу эстетики неоклассики.

Тот факт, что между модерном и новаторскими течениями 20-х годов в русской архитектуре существовал

«классический» этап, не всегда учитывают, анализируя процессы становления теории и практики советской архитектуры. Однако факт этот очень важен. Новаторские архитектурные течения 20-х годов, одним из лидеров которых был А. А. Веснин, формировались, противопоставляя себя модерну и эклектике. Отсюда такая стилистическая чистота раннего конструктивизма, как бы прикрытого от влияния модерна этапом неоклассики, увлечение которой — накануне новаторских поисков — пережили все будущие лидеры конструктивизма и рационализма.

В 1904 г. Александр Веснин (как и его брат Виктор) прерывают учебу в институте; работают помощниками у архитекторов и активно участвуют в архитектурных конкурсах (вместе с Леонидом): в 1906 г. на проект павильона трамвайной остановки на Страстной площади в Москве (классика с явным влиянием графики журнала «Мир искусства»), в 1908 г. на проект театра в Ярославле («русский стиль» с некоторым влиянием модерна), в 1910 г. на проект реконструкции фасада здания Училища живописи, ваяния и зодчества в Москве (коринфские полуколонны и пилястры, раскрепованные цоколь, антаблемент и аттик).

Ряд объектов, над которыми А. Веснин до получения диплома работал в качестве помощника (с братьями), был осуществлен в Москве. Среди них: пяти-шестиэтажный доходный дом Кузнецова (1910 г.) и главный почтамт (1911 г.) — оба на Мясницкой. Фасады этих зданий типичны для хорошей по профессиональному уровню эклектики тех лет: первый выполнен в духе «классики», второй — в некоем «романско-византийском» стиле.

А. Веснин все больше увлекается живописью и рисунком. Как он писал впоследствии в своих автобиографиях, он учился в «школах» К. Ф. Юона и И. Дудина в Москве (1909 г.), Е. Ф. Ционглинского в Петербурге (1911 г.), в мастерской В. Е. Татлина (1912—1914 гг.). Защитив в 1912 г. диплом на звание гражданского инженера (архитектора) и получив художественное образование в частных студиях, он именно в это время задумывается о том, какому виду искусства отдать предпочтение. Если в русской архитектуре во втором десятилетии XX в. наиболее влиятельные течения в вопросах формообразования шли как бы в прошлое, отказываясь от поисков новой формы, то в изобразительном искусстве именно в это время появляются течения, сторонники ко-

торых занимаются поисками новой художественной формы.

А. Веснин прошел путь художественных поисков вместе со сторонниками левых течений изобразительного искусства, интенсивно работая в изобразительном искусстве и в театре.

Сам по себе факт влияния левых течений изобразительного искусства на становление новой архитектуры и дизайна общепризнан в литературе об искусстве XX в. Широко известны и тщательно проанализированы случаи перехода левых художников в архитектуру (например, Ле Корбюзье) и в дизайн (например, А. М. Родченко).

Однако творческий путь А. Веснина позволяет проследить такие особенности этого взаимодействия, которые на примере творчества других мастеров просто невозможно уловить. Творческий путь А. Веснина — уникальный случай в искусстве первой трети XX в. Сложившийся архитектор, откровенный сторонник традиционалистских течений в архитектуре, он выступает одновременно как левый художник и проходит в изобразительном искусстве весь путь до выхода в архитектуру, но уже совсем в другую — новаторскую архитектуру.

2. ПЕРВЫЕ ПОСЛЕРЕВОЛЮЦИОННЫЕ ГОДЫ — ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ИСКУССТВ (1917—1922)

Неоклассицизм преемственно перешел в архитектуру первых советских лет. Леонид и Виктор Веснины в первые послереволюционные годы продолжали работать в духе общего направления — неоклассицизм, эклектика, упрощенные формы промышленной архитектуры («рациональная архитектура»). Однако по их проектам 1917—1922 гг. нельзя составить полного представления о путях и этапах становления той новой творческой концепции, которая вскоре превратила братьев Весниных в коллективного лидера новаторского направления в советской архитектуре 1923—1932 гг.

Принципиальное значение не только для творческого коллектива Весниных, но и для архитектурного конструктивизма в целом имела интенсивная пятилетняя (1917—1922) деятельность Александра Веснина вне пределов собственно архитектуры.

А. Веснин пришел в изобразительное искусство не просто с архитектурным образованием, а уже с богатым

опытом проектирования и строительства. Техника была частью его профессиональных знаний. Он отнюдь не спешил «выйти» из живописи в предметный мир. Скорее наоборот, он стремился «уйти» из архитектуры в живопись, считая даже одно время, что именно в живописи его основное призвание. Но получилось так, что в живописи он оказался тесно связанным именно с тем течением, которое имело тенденцию «выхода» в предметный мир. Поэтому представляет принципиальный интерес синхронное параллельное рассмотрение различных сторон творчества А. Веснина в первые годы Советской власти.

В живописных и графических композициях А. Веснина на первых послереволюционных лет видно стремление освоить как можно более широкий диапазон эстетических находок течений левой живописи. В 1917 г. А. Веснин создает ряд «цветовых композиций», в которых как бы парят в пространстве окрашенные в различные цвета квадратные плоскости неодинакового размера.

Живописные и графические поиски А. Веснина в той или иной степени отражались в выполнявшихся им в эти же годы работах по художественному оформлению праздников и театральных спектаклей. К 1 мая 1918 г. на Красной площади у Сенатской башни по проекту А. и В. Весниных была сооружена лаконичная по форме, строго геометрическая по композиции временная деревянная трибуна, обшитая красной материей (квадратная в плане ступенчатая композиция трех различных по высоте параллелепипедов; у подножия — развита по горизонтали невысокая трибуна для гостей).

Большое место в творчестве А. Веснина в первые годы Советской власти занимала работа в театре. Театр играл в эти годы роль своеобразной экспериментальной площадки для самых различных областей искусства — живописи, архитектуры, дизайна. Накопившаяся огромная потенциальная энергия не могла в этот период разрядиться, например, в архитектуре. Она нашла выход в театре, в декорациях, где не на бумаге и не в уменьшенной модели можно было создавать архитектурные композиции и элементы предметной среды.

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

Работу А. Веснина в Малом театре можно рассматривать как этап приобщения художника и архитектора к

новой для него области искусства, постижения специфики театра, приобретения элементарных профессиональных навыков.

Позднее в своих воспоминаниях А. Веснин писал: «Я работал над постановкой ряда пьес в Малом театре: „Путь к славе“ Скриба... „Ревизор“ Гоголя и „Свадьба Фигаро“ Бомарше... В работе над этими постановками встретилось немало трудностей, связанных с устойчивостью старых театральных традиций. Моя попытка по-новому дать художественное оформление драмы Луначарского „Оливер Кромвель“ не была принята»¹.

В 1920—1921 гг. в своих живописных и графических работах А. Веснин отходит от спокойных геометрически определенных композиций. В его живописных построениях геометрические элементы (пересекающие друг друга плоскости) становятся все более мелкими, их количество увеличивается, постепенно они почти полностью вытесняют из картины свободное пространство.

Для самого А. Веснина в этих композициях было много не только чисто живописного, но даже и рационального смысла. При помощи секущих плоскостей разного цвета он строил по воображаемым (и изображенным) силовым линиям цветовое пространство. Эти композиции отличает упругая напряженность и пространственная архитектоничность.

Живописные композиции А. Веснина были показаны в сентябре 1921 г. на выставке « $5 \times 5 = 25$ »; в каталоге они названы: «Построение цветового пространства по силовым линиям». Выполненная А. Весниным обложка каталога этой выставки может рассматриваться как пример книжной графики А. Веснина периода символического динамизма. Цифры (« $5 \times 5 = 25$ ») поставлены не по горизонтали, даже не по одной наклонной прямой, а как бы разбросаны по листу. Преобладание в композиции диагональных линий, острых углов и секущих плоскостей проявляется в этот период и в других областях творчества А. Веснина.

В ноябре 1919 г. А. и В. Веснины вместе со скульптором С. С. Алешиним работают над конкурсным проектом памятника К. Марксу в Москве. В постаменте памятника, как и в веснинской трибуне на Красной площа-

¹ Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры. М., 1975, вып. II, с. 306.

ди, есть распластанное основание, есть три основных яруса (нижний из которых также служит трибуной). Но как разительно отличается подход к созданию общей композиции! Величавая, спокойная по композиции, элементарно простая по геометрическим формам трибуна 1918 г. с ее четкими параллелепипедами, прямыми углами и параллельностью вертикальных и горизонтальных плоскостей — и «трибуна» Маркса, в которой нет прямых углов, нет правильных многоугольников (ни в плане, ни в плоскостях фасада), нет горизонтальных и вертикальных плоскостей, нет параллельных линий. Грани каждого последующего яруса идут под углом к граням нижележащего. Сложное объемно-пространственное построение масс постамента и монумента в целом дает зрительное впечатление спиралевидной композиции, увенчанной головой Маркса.

Этот этап формирования концепции формы ярко отразился и в театральных работах А. Веснина.

В 1920 г., потерпев в Малом театре неудачу в попытке использовать новые приемы в художественном оформлении пьесы А. В. Луначарского «Оливер Кромвель», А. Веснин уходит в Камерный театр.

Именно Камерному театру, как никакому другому, в то время был нужен театральный художник с архитектурно-пространственным мышлением, который мог бы претворить на сцене те теоретические положения о сценическом пространстве, которые составляли часть творческого кредо А. Я. Таирова как режиссера. Таиров выступал за архитектурную разработку сценического пространства, призывал вернуться от живописной декорации к макету, дающему возможность вертикального построения спектакля — вместо единого горизонтального пола сцены ряд горизонтальных площадок и наклонных плоскостей. Он отвергал стилизованные «исторические» костюмы, считая, что костюм должен выявлять тело, подчеркивать жест и мимику актера.

А. Веснин попал в театр, где стремились сохранить и подчеркнуть «театральность» спектакля, где придавалось большое значение роли художественной формы, — в театр, который конструктивисты, производственники и сторонники ЛЕФа, т. е. все те, кто был естественным союзником будущего лидера архитектурного конструктивизма, резко критиковали и считали эстетским. Но приход А. Веснина в Камерный театр не был случайностью. Не-

смотря на некоторые его высказывания утилитаристско-конструктивистского толка, А. Веснин всегда оставался подлинным художником.

Для начала А. Веснину досталась сложная для восприятия зрителя французская пьеса «Благовещение» Поля Клоделя. «Прекраснее всего был художник, — писал А. М. Эфрос об этом спектакле Камерного театра. — Он был сдержан... Он не серьезничал, а размышлял. Его хотелось назвать философом сценической формы.

..., «Благовещение» было его первой кубистической композицией в театре. Историзм его прошлого и архитектурность его будущего сказались в ней с наглядностью. Ключом для решения он избрал кубистическую готику. Знание стиля соединилось со страстью к сдвигам и с пониманием законов объемностей в пространстве»².

Если в первых кубистических эскизах декораций А. Веснин шел от живописной композиции, то в окончательных эскизах он пошел по пути упрощения форм реальной архитектуры. Анализируя постановку «Благовещение», Н. Гиляровская верно подметила, что А. Веснин в этом своем первом кубистическом оформлении спектакля стремился «разрешить теоретическую задачу объема»³.

Сам А. Веснин так описывал позднее свою работу над оформлением этого спектакля: «В постановке „Благовещение“ сценическое пространство было решено путем построения характерных для этой пьесы объемных форм. В объемных формах были выполнены также и костюмы актеров. Трехмерность актера и трехмерность сценического пространства были подчеркнуты не ради абстрактной игры форм, а с целью наиболее полно выявить содержание пьесы. Я стремился создать единство зрительного восприятия от игры, жестов, речи, движения актеров, их костюмов и грима и от окружающего актера сценического пространства... Цвет здесь органически входил в построение декораций и костюмов — для более четкого выявления форм, он создавал контраст плоскостных и объемных форм — для более четкого выявления игры актеров»⁴.

² Эфрос А. Камерный театр и его художники. М., 1934, с. 32.

³ Гиляровская Н. Театрально-декорационное искусство за 5 лет. Казань, 1924, с. 20.

⁴ Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры, вып. II, с. 307.

Весной 1921 г. А. Веснин вместе с Л. С. Поповой создает проект оформления массового действия «Борьба и победа» в честь Третьего конгресса Коминтерна (автор сценария И. А. Аксенов, режиссер Вс. Э. Мейерхольд).

А. Веснин и Л. Попова запроектировали для этого праздника вынесенные под открытое небо декорации в виде двух символических городов, олицетворявших два общественных строя. Один город — «цитадель капитализма» — был решен в виде сложной композиции, состоящей из глухих геометрических объемов различной формы. Второй — «город будущего» — представлял собой композицию, сочетавшую глухие кубистические и ажурные динамические элементы. Именно в «городе будущего» А. Веснин вводит новые формы, отражающие технические достижения. Использование здесь решетчатых конструкций уже как бы предвосхищало некоторые черты раннего архитектурного конструктивизма.

Осенью 1921 г. А. Веснин приступает в Камерном театре к работе над оформлением пьесы Жана Расина «Федра», премьеры которой состоялась 8 февраля 1922 г.

«Я думаю вообще, — писал А. Эфрос, — что это самая замечательная из постановок Камерного театра... Это была настоящая „левая классика“ в высоком значении слова...

Художник спектакля должен был, так сказать, быть философом архитектоники. Его имя напрашивалось само собой. После опыта с „Благовещением“ поднять „Федру“ мог один лишь Веснин... Это была в самом деле „неоклассика“ кубизма»⁵.

Через три месяца после премьеры, 4 мая 1922 г., А. Веснин делал в ИНХУКе (Институт художественной культуры) доклад о постановке «Федры». Вот как записаны его выступление и ответы на вопросы в не опубликованном ранее протоколе:

«Моей задачей была организация театрального пространства, элементами этой организации для меня были: 1) актер (трехмерность), 2) площадки и прочие вещественные элементы, 3) плоские планы, при помощи которых дается ориентация в пространстве...

Кушнер. — Ставились ли Вами живописные задачи?

Веснин. — Таковые без сомнения были. Эту задачу я понимал как живописную задачу в пространстве. Я бы

⁵ Эфрос А. Указ. соч., с. 23—24.

ее хотел характеризовать как разрешение живописно-реального пространства.

Бабичев.— Как вы сочетаете два пространства, пространство реальное — с условным, написанным, например, в заднике.

Веснин.— Задник строился плоскостным, без всякой иллюзии глубины»⁶.

В «Федре» А. Веснин решал прежде всего пространственные задачи, или, как он сам говорил, «живописную задачу в пространстве». Не объемы, а именно пространство и цвет играли в оформлении этого спектакля решающую роль.

«В этой постановке, — вспоминал впоследствии А. Веснин, — как в оформлении сценического пространства, так и в построении костюмов было применено не объемное, а цветовое пространственное построение. Цвет являлся вторым фактором, организующим пространство и активно повышающим восприятие сценического действия зрителем»⁷.

А. Веснин приступил к разработке декораций и костюмов «Федры» уже после выставки « $5 \times 5 = 25$ », которая и для него, и для его единомышленников была своеобразным подведением итогов интенсивных художественных поисков в левой живописи. Многие художники переходили в это время к работе с конкретными предметами.

1922 год и был переломным этапом в поисках новой художественно-композиционной стилиевой системы. Центр тяжести этих поисков перемещался из изобразительного искусства в архитектуру и производственное искусство. Но эстетические находки художников брали на себя основную роль формирования новой стилиевой системы. Левые течения живописи и стилистически связанные с ними школы символического динамизма в архитектуре как бы передавали эстафету поисков в области формирования раннему конструктивизму и рационализму в архитектуре и производственном искусстве, которые не только использовали формальные находки своих предшественников, но и в чем-то отрицали их.

Работа над оформлением «Федры» стала для А. Веснина, с одной стороны, верхней точкой художественно-

⁶ Архив А. В. Бабичева.

⁷ Вопросы советского изобразительного искусства и архитектуры, вып. II, с. 307—308.

стилистических поисков в духе кубизма и символического динамизма, а с другой — зарождением еще мало заметных, но уже проявляющихся черт раннего конструктивизма.

В начале 1923 г. Камерный театр выехал на гастроли в Париж и в города Германии. «Федра» была одним из главных спектаклей в этой гастрольной поездке. 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», он был уже далек от поисков в духе символического динамизма. В творческой жизни Москвы А. Веснин в 1923 г. воспринимался уже как один из ярких представителей конструктивизма в архитектуре, книжной графике и театре.

3. РАННИЙ АРХИТЕКТУРНЫЙ КОНСТРУКТИВИЗМ (1922—1925)

На ранней стадии своего развития архитектурный конструктивизм испытал значительное влияние конструктивизма как более широкого творческого течения в советском искусстве первых послереволюционных лет (проектирование вещей, оформление книг и выставок, театральные декорации, плакат, костюм и т. д.). Конструктивизм складывался в ходе борьбы за новые формы художественного труда и за его рационализацию, которая отражала социальные преобразования в обществе, изменения в технике производства предметов, становление новых эстетических идеалов. В советском искусстве конструктивизм возник в результате своеобразного синтеза формально-эстетических поисков левых художников (прежде всего тех, которые искали «выхода» в предметный мир через освоение материала, фактуры и конструкции — В. Татлина, В. А. и Г. А. Стенбергов, А. Родченко и др.) с идеями теоретиков производственного искусства (О. М. Брик, Б. И. Арватов, Б. А. Кушнер, А. М. Ган и др.).

Теория конструктивизма в большинстве своих положений совпадает с теорией производственного искусства. Однако сами теоретики производственного искусства рассматривали ранний конструктивизм как определенный этап перерастания концепции вещиизма в производственное искусство. Для зрелого конструктивизма в архитектуре и в дизайне (вторая половина 20-х годов) опреде-

ленным этапом в формировании творческого кредо стала уже и сама теория производственного искусства, так как зрелый конструктивизм складывался под влиянием и целого ряда других факторов.

Теория производственного искусства создавалась в первые годы Советской власти в процессе осознания социальной роли искусства деятелями левого искусства. Они считали, что новое искусство должно стать производственным искусством, создающим материальную среду. Они мечтали о новом гармоничном человеке, пользующемся удобными вещами и живущем в благоустроенном городе. Вместе с тем они противопоставляли полезные вещи произведениям искусства, отождествляя последние с бытом господствующих классов прошлого.

Сейчас, по прошествии полувека, мы видим ограниченность многих положений теории производственного искусства, замечаем противоречия между взглядами художников-конструктивистов (точнее, их «антиэстетическими» декларациями) и их творческой практикой.

И все же нельзя не отметить, что при всех полемических издержках теория (и практика) конструктивизма и производственного искусства была порождена объективными процессами, происходившими в реальной действительности, причем такой совокупностью этих процессов, которая была характерна в 20-е годы только для нашей страны.

Назову лишь основные из этих предпосылок.

Во-первых, это резкое повышение стилеобразующей роли новых технических форм и материалов.

Во-вторых, принципиально новое во взаимоотношении творческой деятельности в «чистом» искусстве и в «предметной» сфере.

В-третьих, новое отношение рабочего к орудиям и средствам производства, ставшим общенародной собственностью.

В-четвертых, включение новой техники в идеал будущего общества, художественно-стилевые формы предметной среды которого, естественно, трудно было предугадать, а наличие в ней новой, совершенной техники было очевидным для всех фактом.

В-пятых, критическое отношение к формам предметной среды и искусства прошлого, в которых новый строящийся класс (рабочий класс) видел олицетворение образа жизни свергнутых имущих классов.

В-шестых, подчеркнутый аскетизм в быту, в одежде, в официальной и общественной жизни тех, кто боролся за Советскую власть и строил новое общество. Причем этот аскетизм, ставший этической нормой первого после-революционного десятилетия, рабочие как бы противопоставляли не только роскоши свергнутых правящих классов, но и быту той «накипи», которая была порождена нэпом.

Эти, а также и многие другие объективные предпосылки не могли не найти отражения в стилеобразующих процессах искусства. Мастера различных областей искусства в той или иной степени вносили свой вклад в общий процесс количественного накопления таких изменений в области формообразования, которые в конце концов привели к резкому пересмотру всей стилиевой системы художественной культуры в целом.

Теоретики производственного искусства попытались осмыслить эти объективные предпосылки, сформулировать требования социального заказа, выявить новые тенденции в самом творчестве художников. Такие положения теории производственного искусства, как, например, подчеркивание роли утилитарно-технической целесообразности в вопросах формообразования, сближение понятий «функциональное» и «красивое», подчеркивание социально-этического момента в эстетике предметной среды и т. д., были плодотворными в процессе становления новой архитектуры и дизайна.

В то же время в борьбе за включение в сферу художественного творчества области промышленного производства, в борьбе со старыми эстетическими критериями и устаревшими художественными традициями теоретики производственного искусства в пылу полемики стали выступать против искусства вообще, против «эстетизации» новых целесообразных форм, против «художественности» в творчестве. По отношению к теории производственного искусства эти полемические переხлесты оставались лишь издержками в целом явно позитивного явления. Но издержки эти были сразу замечены всеми и не только часто фигурировали в полемике с теоретиками производственного искусства, но и подавались ее противниками как основополагающие постулаты этой теории.

В результате стало даже казаться, что теория производственного искусства как будто и не имеет отношения к искусству как художественному творчеству. А между

тем это была именно *художественная* концепция формообразования, которая оказала влияние на развитие новаторских течений архитектуры, на формирование дизайна. Художники-производственники и архитекторы-конструктивисты работали именно как художники, способствовали рождению нового стилевого направления.

Все это важно учитывать, оценивая теоретические взгляды А. Веснина — лидера архитектурного конструктивизма — и его взаимоотношение с теоретиками производственного искусства и художниками-производственниками.

А. Веснин не сразу и не во всем воспринял положения теории производственного искусства. Принятие этой теории у него не было таким импульсивным, как у некоторых художников — членов ИНХУКа, резко порвавших со станковым искусством и ушедших в «производство». Его основная профессия (архитектор) и работа в «эстетском» Камерном театре сделали его переход в конструктивизм более органичным, не сопровождавшимся большими художественными потерями.

От рассматриваемого периода сохранилось очень мало текстов самого А. Веснина. Тем большую ценность представляют сохранившиеся в протоколах ИНХУКа стенограммы ряда заседаний, на которых выступал А. Веснин.

26 января 1922 г. состоялся доклад скульптора А. М. Лавинского «Инженеризм». Наряду с высказанными им теоретическими положениями А. Лавинский представил на обсуждение свой проект «города на рессорах», в котором предложил предоставить всю уличную сеть города пешеходам, превратив улицы в озелененные бульвары. Все здания поднимались на опоры (в виде стальных ферм рессорной конструкции), а под ними устраивались транспортные магистрали, пересекающие бульвары-улицы в туннелях. Многие критиковали проект за его техническую неосуществимость.

А. Веснин, выступая в прениях, не согласился с такой критикой проекта. Его, будущего конструктивиста, оказывается, меньше всего волновали технические и утилитарные вопросы. Он высказал удивление, что выступавшие «не отметили интересной стороны поднятия города вверх над землей, создав для жителей пространственные построения». По его мнению, техника поможет сделать такой город без загромождающих пространство опор. При этом А. Веснин подчеркнул, что сам он не

подходит к проекту с точки зрения оценки его с утилитарной, технической или экономической стороны. «Но в смысле очищения сознания это очень интересно. Я представляю себе, как действует такое пространственное построение, если дом будет находиться на разных высотах, на психику. Я подхожу с точки зрения действия на сознание. Это страшно интересно при современных условиях»⁸.

Через три месяца в ИНХУКе (13 апреля 1922 г.) с докладом «Что делать художнику пока» выступил Брик (в то время он был председателем президиума ИНХУКа). Он призывал художников покончить с кустарничеством, «сжечь мосты» и идти в производство.

А. Веснин, выступая по докладу Брика, изложил свое отношение к проблеме «художник и производство». «Я отношусь положительно к участию художника в производстве», — говорил А. Веснин, — но художник должен заниматься в производстве своим делом — «воздействием формы на сознание». По мнению А. Веснина, какую бы вещь ни делал художник, в том числе утилитарную и целесообразную, он должен думать о ее организующем воздействии на сознание, вещь должна быть проникнута «определенным сознанием современности, современного темпа, ритма, целесообразности материала и т. д.». Именно это, подчеркнул А. Веснин, он и считает «ценным в работе художника», именно в этом видит различие работы художника и «техника, инженера, которые строят общие, исключительно полезные и целесообразные и утилитарные вещи», не заботясь об их психофизиологическом воздействии на человека. От художника требуется, чтобы «его форма носила в себе такие потенции, которые поднимали бы энергию...».

А. Веснин коснулся и тех вопросов, по которым он был не согласен с ортодоксальными теоретиками производственного искусства. Он говорил о том, что работа художника ценна, даже если она не имеет непосредственного утилитарного значения, так как она воздействует на человека. «Я считаю, например, что даже станковая живопись, которая постоянно находится под таким сомнением... в таком отношении полезнее, чем вещь утилитарная, которая не имеет таких потенций».

⁸ Архив А. В. Бабичева.

Говоря о специфике работы художника, А. Веснин возражал против определения этой работы как кустарничества: «Относительно кустарничества. Выходит так, как будто я не хочу сжечь корабли, потому что я привык к такому кустарничеству и перейти к новому делу не хочу. Не совсем так. Я не считаю художника кустарем. Я смотрю на художника так же, как на ученого, астронома, психолога и др., работающих определенно в своей сфере! Назвать же кустарем, это неверно». Художнику действительно приходится иметь дело с материалом, но суть работы художника не в том, чтобы материал был хорошо обработан, а в его определенной организации, дающей внутреннее художественное содержание. Например, современный художник воспринимает темп современной жизни, а «потом создает такие вещи, которые двигают... воспринимающих эти вещи. И если действительно ИНХУК стоит на той точке зрения, что все это отошло в прошлое, я, может, просто не могу быть членом ИНХУКа»⁹.

А. Веснин остался членом ИНХУКа и по мотивам своего выступления по докладу Брика в том же апреле 1922 г. написал свое личное «кредо» для ИНХУКа, ряд формулировок которого он уточняет в июне того же года в записи «О задачах художника»¹⁰. В этих документах были сформулированы теоретические принципы раннего конструктивизма. Причем хорошо прослеживается связь теории архитектурного конструктивизма с концепциями вещиизма, художественного конструктивизма и производственного искусства. А. Веснин, работавший в этот период фактически во всех тех областях искусства, где ощущалось влияние этих концепций (театр, живопись, книжная графика, праздничное оформление, архитектура и т. п.), дает свое понимание этих теоретических концепций, которое легло затем в основу творческого кредо раннего архитектурного конструктивизма.

«Я считаю, — пишет он, — что художник... должен делать новые вещи».

«Безразлично будет ли данная вещь целесообразна и утилитарна (инженерное строительство, вещи обихода) или только целесообразна (лабораторная работа с зада-

⁹ Там же.

¹⁰ Оба документа опубликованы в кн.: Мастера советской архитектуры об архитектуре. М., 1975, т. 2, с. 14—15.

чей разрешения проблемы новой современной формы), каждая данная вещь, созданная современным художником, должна войти в жизнь как активная сила, организующая сознание человека, действующая на него психофизиологически, вызывая в нем подъем к энергичной активности».

«Темп современности динамический, большой скорости ритм ее точный, прямолинейный, математический и взятый художником для сооружения вещи материал, регулируемые волей художника согласно законам пластической ритмики, определяют строй вещи».

«Вещи, создаваемые современным художником, должны быть чистыми конструкциями без балласта изобразительности, построенные по принципу прямой и геометрической кривой и по принципу экономии средств при максимуме их действия».

«Так как конструирование всякой вещи заключается в прочном соединении основных элементов пластики (материала, цвета, линии, плоскости, фактуры...), то изучение этих элементов должно быть поставлено художником на первом плане».

«Современный инженер создал гениальные вещи: мост, паровоз, аэроплан, кран.

Современный художник должен создать вещи, равные им по силе, напряженности, потенциалу, в плане их психофизиологического воздействия на сознание человека как организующего начала».

«Кредо» А. Веснина отличается от деклараций теоретиков производственного искусства вниманием художника к проблемам формообразования. Эта провозглашенная в первом теоретическом документе будущего лидера архитектурного конструктивизма *художественность* формы, при всей ее конструктивной и утилитарной обусловленности, и в дальнейшем определяла своеобразие нашего конструктивизма по сравнению, например, с западноевропейским функционализмом.

При оценке роли производственного искусства в формировании творческой концепции архитектурного конструктивизма следует учитывать специфику архитектуры как искусства. Для архитекторов призывы теоретиков производственного искусства не изображать действительность, а формировать (конструировать) окружение человека, его предметный мир не были призывом к отказу от специфики своего труда. Архитектор всегда создавал пред-

метную среду для человека. В призывах производственников архитекторы видели прежде всего социальное содержание — ориентацию на массового потребителя.

Что же касается концепции формообразования производственников, то архитекторы-конструктивисты видели в ней дополнительный аргумент в борьбе с «классиками». Если форма должна вырастать из функции и конструкции, то ордерные элементы безусловно должны быть отброшены, как устаревшие. Аргументы такого рода были необходимы именно на стадии раннего архитектурного конструктивизма, когда от «разрушительных» приемов символического романтизма переходили к поискам позитивных концепций формообразования.

Стилистика конструктивизма существенно отличалась от стилистики символического динамизма. В конструктивизме основой средств художественной выразительности уже к середине 20-х годов стали простые откровенно выявленные геометрические формы с подчеркнутым преобладанием «эстетики прямого угла» и спокойные, статические, уравновешенные композиции. Характерные для символического динамизма остроугольные формы с преобладанием диагоналей и беспокойные, деструктивные, динамические композиции быстро ушли в прошлое.

В творчестве А. Веснина подобные стилистические изменения произошли, судя по всему, в 1922 г. Разделенные всего несколькими месяцами, проекты оформления спектаклей «Федра» и «Человек, который был четвергом» относятся уже к двум различным стилистическим этапам — символично-динамическому и конструктивистскому. При этом стилистически «Федра» явно выросла из отвлеченных живописных композиций А. Веснина 1920—1921 гг., а «Четверг» стилистически связан с живописными и графическими композициями А. Веснина 1922 г., в которых видно стремление упорядочить композицию. Упорядочение композиции идет в направлении придания ей более четкой структуры; сквозь хаос отдельных остроугольных «осколков» и секущих плоскостей проступает прямоугольная сетка; значительная часть плоскостных элементов, сочетаясь между собой, как бы образует некое подобие ячеистого каркаса.

Эти живописные и графические архитектурные композиции А. Веснина, в которых наглядно проявлялась эстетика раннего конструктивизма, совпали по времени не только с формированием теоретического кредо ранне-

го конструктивизма, но и с разработкой конструктивистского оформления спектакля «Человек, который был четвергом».

Премьера «Четверга» состоялась лишь в конце 1923 г., хотя макет установки был сделан А. Весниным уже летом 1922 г.

А. Веснин создал на сцене обобщенный образ современного города, некое художественное воплощение идеи урбанизма, используя каркасные конструкции, фермы, консоли, лифты, движущиеся тротуары, подъемные мостовые переходы, пандусы, различные элементы техники (вращающиеся колеса) и т. д. В первых эскизах установки для этого спектакля, как и в декорациях для Ходынского поля, преобладала динамика — и в решении композиции, и в буквальном смысле (обилие движущихся элементов, машинные формы). Затем постепенно все больше выявлялся каркас установки, который и стал определяющим. Зритель видел что-то вроде конструктивистского фасада современного сооружения. Эта работа А. Веснина свидетельствует, что эстетика раннего конструктивизма шла от ажурной конструкции и от движущихся механизмов, соединила в себе пространственность и динамику.

Именно А. Веснин впервые дал в конструктивистских декорациях не схематическое изображение или «конструктивистскую» схему чего-то традиционного, а образ современного города. Это уже была архитектура в полном смысле этого слова, которая легко вышла из театра прямо в жизнь. Макет «Четверга» стал этапом эволюции архитектурного конструктивизма. С ним задолго до премьеры спектакля познакомилась и за рубежом. В гастрольной поездке Камерного театра в каждом городе обычно устраивались выставки работ художников театра.

В 1922 г., когда заканчивались интенсивные эксперименты с отвлеченной формой, когда уже почти иссякли «разрушительные» неистовства символического динамизма и наметился поворот к позитивным эстетическим поискам, обострилась борьба традиционалистов и новаторов. Становилось все более очевидным, что из художественной неопределенности символического динамизма прорастает четкая и ясная система конструктивизма со своей творческой платформой, с логически обоснованной концепцией формообразования (функционально-техническая целесообразность новой формы). Новая стилистическая система проявилась сразу в самых различных областях

художественного творчества — в книжной графике, costume, архитектуре, театре, в бытовой вещи, в праздничном оформлении и т. д.

Конструктивизм вырос из символического динамизма еще чрезвычайно уязвимым в художественном отношении, что было связано, в частности, и с неподготовленностью потребителя к восприятию и оценке новых форм. Это можно наглядно проиллюстрировать на примере двух произведений А. Веснина в духе раннего конструктивизма, появившихся в начале 1923 г. — обложке журнала «Архитектура» и конкурсном проекте Дворца труда.

В обложке журнала «Архитектура» творческая концепция конструктивизма отражена в откровенной форме — вся композиция выполнена с привлечением только специфически типографских элементов, никаких лишних украшений. Важно и отсутствие диагональных линий, так характерных для ранних образцов книжной графики А. Веснина. Вся плоскость обложки журнала «Архитектура» заполнена лаконичным по форме рубленным шрифтом (без подсечек и с минимальными скруглениями). С точки зрения, как сказали бы сейчас, визуальной коммуникации обложка решена безукоризненно — выделено главное, приглушено второстепенное.

Однако конструктивизм в полиграфии встретился с устоявшимися критериями оценки, с позиций которых его приемы казались совершенно непримлемыми. Резкое столкновение эстетических критериев вообще характерно для тех лет интенсивных творческих поисков, когда два тонких талантливых художника могли не только не принимать творческие позиции друг друга, но и просто отказывать один другому в художественном вкусе. Характерна в этом отношении резкая критика обложки «Архитектуры» А. Веснина со стороны И. Э. Грабаря — представителя другого художественного направления в искусстве тех лет, который выступил со статьей, специально посвященной этой обложке. Характерно и название его статьи — «На поворотах осторожнее»¹¹.

В архитектуре первой вехой в развитии конструктивизма стал конкурсный проект братьев Весниных Дворца труда в Москве (конец 1922 — начало 1923 г.). Конкурс привлек большое внимание архитектурной общественности.

¹¹ См.: Среди коллекционеров. М., 1923, вып. 6, с. 46—47.

Проект братьев Весниных выделялся необычностью и свежестью внешнего облика здания, четкостью и рациональностью плана и объемно-пространственной композиции, смелым использованием новейших строительных материалов и конструкций. Однако притягательную силу проекта Весниных понимали и те, кто не разделял их творческие установки. А. В. Щусев вспоминал позднее, говоря о роли конкурса на Дворец труда в развитии советской архитектуры: «Пусть вспомнят 1923 год, когда совершился в архитектуре перелом, пусть вспомнят, как Жолтовский тогда утверждал, что нельзя дать Весниным премию за Дворец труда, потому что архитектура пойдет по ложному пути... однако, несмотря ни на что, архитектура пошла по новому пути»¹² (курсив мой.— С. Х.).

Ранний конструктивизм в советской архитектуре развивался в первой половине 20-х годов практически почти без контактов с западноевропейскими течениями новой архитектуры. Произведения именно этого этапа развития конструктивизма, и прежде всего веснинские проекты, представляют принципиальный интерес еще и тем, что они содержат первичные архитектурно-художественные идеи. Если советский архитектурный конструктивизм на всем протяжении своего десятилетнего развития (1923—1932 гг.) оставался оригинальным творческим течением и в художественных вопросах формообразования, то большая заслуга в этом принадлежит веснинским проектам 1922—1925 гг., как бы окрасившим весь конструктивизм в своеобразный тон.

Шесть веснинских проектов периода раннего конструктивизма стоят у истоков стилистического своеобразия этого творческого течения — Дворец труда, ангар, здания «Ленинградской правды», «Аркаса», телеграф и универсам. Проекты эти весьма различны по подходу к решению внешнего облика здания и в целом как бы наметили широкий диапазон творческих поисков — от тяжелой брутальности Дворца труда до элегантно легкой здания «Ленинградской правды» и невесомости ангара.

Если проанализировать внешний облик веснинских проектов 1923—1925 гг., то можно увидеть, как постепенно выработывался набор средств и приемов нового течения, как все более свободно обращались авторы с

¹² Архитектура СССР, 1934, № 6, с. 14.

каркасной конструкцией, перейдя от известного подчинения ей к использованию всех ее конструктивных возможностей для решения различных функциональных и образных задач. Нарочитая тяжеловесность рельефно выявленного железобетонного каркаса во Дворце труда, ажурная легкость металлических переплетов здания «Ленинградской правды», облегченная сетка каркаса с подчеркнутым выявлением вертикальных элементов в «Аркосе» и телеграфе и, наконец, полное исчезновение вертикальных (опорных) элементов каркаса при слабом, почти графическом, выявлении горизонтальных перекрытий на остекленном фасаде универмага.

И еще об одной очень важной стороне формообразования новой архитектуры. В веснинских проектах 1923—1925 гг. можно заметить тенденцию к созданию все более лаконичной композиции. Начав во Дворце труда с полевически заостренного проекта и не очень доверяя выразительным возможностям новой архитектурной формы, Веснины применили сложные горизонтальные членения, вытащили наружу каркас, расчленили здание на отдельные, различные по форме объемы, завершили его мачтами, опутали проводами и придали всей объемно-пространственной композиции сооружения даже некий динамизм. В проектах 1924—1925 гг. поиски выразительной композиции идут уже по линии создания более лаконичной композиции, укрупнения формы, устранения мелких членений.

В этих ранних проектах Веснины, хотя они и писали в своих пояснительных записках о роли функционального назначения в поисках общей композиции, все же, работая над объемно-пространственной композицией, исходили из стремления создать выразительный образ нового здания. Они правильно почувствовали общую тенденцию в формально-эстетических поисках в новой архитектуре того этапа — создание выразительной композиции при использовании предельно лаконичных форм.

Важно подчеркнуть, что из шести этих принципиальных архитектурных проектов только два (Дворец Труда и «Аркос») подписаны всеми тремя братьями, остальные выполнялись Александром Александровичем, то с Виктором Александровичем («Ленинградская правда» и ангар), то с Леонидом Александровичем (телеграф и универмаг), т. е. только Александр Веснин был автором всех шести проектов.

Именно Александр Веснин воспринимался в годы становления архитектурного конструктивизма как признанный лидер этого течения.

4. ВО ГЛАВЕ ОБЪЕДИНЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ АРХИТЕКТОРОВ (1925—1931)

Чтобы понять дальнейшее развитие теоретической концепции конструктивизма, важно учитывать, что есть существенное различие между тем, как мы сейчас воспринимаем это творческое течение, и тем, как воспринимали его тогда его сторонники. Мы с полным основанием говорим сейчас об «эстетике конструктивизма», о «стилистике конструктивизма», хотя ортодоксальные конструктивисты в своих декларациях отрицали эстетическую обусловленность новой формы и настойчиво подчеркивали, что конструктивизм не «стиль», а *метод* творчества. Все это так, и тем не менее конструктивизм, как творческое течение, имеет ярко выраженную художественно-стилевую определенность.

В связи с этим хотелось бы остановиться на двух особенностях формообразования в области искусства, наглядно проявляющихся в архитектуре: 1) неизбежность формализации и «стилизации» средств и приемов выразительности и 2) «эффект замещения».

Наиболее авторитетные течения новой архитектуры (как отечественные, так и зарубежные) провозглашали принципиальный отказ от «стиля» и замену его «методом» творчества. Сторонники этих течений в своих высказываниях всячески подчеркивали различие между истинными приверженцами данного течения и теми, кто лишь стилизует свои произведения под это течение. Конструктивисты, например, упорно боролись со стилизаторами, лжеконструктивистами. Эта борьба вполне объяснима и определялась стремлением обратить внимание на основные принципы течения тех, кто за внешне-стилистической одеждой не видел нового направления. И все же такое противопоставление «метода» и «стиля» творческого течения и категорическое утверждение, что данное течение характеризуется только особенностями *метода* творчества и ни в коем случае не претендует на внешне-стилистическое своеобразие, как правило, не подтверждались практикой. И дело не в том, что некоторые сторонники течения занимались стилизацией, глубоко не

осознавая творческие принципы метода, а в самих закономерностях становления практически любого творческого течения. Хотя этого его сторонники или нет, осознают они это или нет, но творческое течение тогда достигает зрелости, когда его творческие принципы зримо закрепляются в определенной системе средств и приемов художественной выразительности. То есть формализация (и если угодно «стилизация») художественных приемов это закономерный этап в развитии творческой школы, художественного течения, стилевого направления или стиля.

Теперь остановимся на такой особенности психологии восприятия нового в искусстве, как «эффект замещения». Чтобы новая форма (даже сугубо «утилитарная») получила художественное звучание, она должна восприниматься как включенная в художественную структуру, то есть занять место элемента, традиционно игравшего роль художественной формы. Именно этим «эффектом замещения» объясняются факты, когда резко введенная в художественную структуру, например, архитектурного произведения сугубо инженерная или утилитарная форма обретает большую силу художественного воздействия.

Больше того, «эффект замещения» действует и тогда, когда новую форму сознательно вводят как сугубо «утилитарную», противопоставляя ее традиционной «художественной» форме. Именно так и поступали конструктивисты. Провозглашая утилитарно-техническую целесообразность новой формы, они вообще отрицали «художественность» формы. В театре они заменили декорации станком для работы актера (установкой), а костюм — прозодеждой; в архитектуре классические ордерные детали заменяли подчеркнуто утилитарными формами. Но заменившие собой бывшие «художественные» формы «утилитарные» элементы очень быстро, в соответствии с «эффектом замещения», стали восприниматься как некие стилистические художественные элементы. Неожиданно для самих конструктивистов их «утилитарные» формы не только стали основой быстро вошедшего в моду конструктивного стиля, но и были включены в художественную систему новых направлений архитектуры, дизайна и других областей искусства.

Процессы эстетизации «утилитарных» форм и стилизации «метода» проявились и в архитектурном конструктивизме.

Веснины придавали принципиальное значение своему проекту Дворца труда. Однако значительно больший резонанс получил в профессиональной среде их проект «Аркуса», который сразу же стал предметом подражания. Лидеры конструктивизма были обеспокоены превращением нового творческого течения в конструктивный стиль. Особенно непримиримо выступал против конструктивного стиля М. Я. Гинзбург, который, сравнивая веснинские проекты Дворца труда и «Аркуса», писал: «...именно „Дворец труда“ приходится рассматривать как первую веху подлинного конструктивизма, в то время как „Аркус“ со своей плоскостной системой вертикалей и горизонталей, с четкостью своих пропорций, сдержанной простотой целого и деталей — прекрасно выполненная вещь, но лишенная подлинной революционной зарядки конструктивизма. И тем не менее „Дворец труда“ не был оценен по заслугам, а „Аркус“ оказал громадное влияние на широкие круги современных архитекторов и нашей вузовской молодежи. Объяснение этому явлению чрезвычайно просто. „Дворец труда“ — это впервые материализованный метод конструктивизма. Ему нельзя подражать. Ему можно только следовать, и это тернистый путь самостоятельной, вдумчивой и творческой работы „Аркус“ же — новый рецепт „решения фасадов“. Он внешне революционен и внутренне безобиден. Это линия наименьшего сопротивления, по которой пошло большинство.

Так создался первый этап «нового стиля», исчерпывающую характеристику которого составляет каркасная система вертикалей и горизонталей с заполнением ее или телом стены, или сплошным застеклением»¹³.

Увлечение борьбой с «конструктивным стилем» не позволило Гинзбургу оценить значение веснинского «Аркуса» как важного этапа в формировании архитектурного конструктивизма, как *художественного* течения в утверждении художественно-композиционной (в том числе и стилистической) системы средств и приемов этого новаторского течения.

Итак, успех нового творческого течения четко определялся в 1925 г. Встала задача более тщательной разработки теоретической концепции архитектурного конструктивизма и организационного укрепления новой творческой группировки.

¹³ Современная архитектура, 1927, № 4/5, с. 112—114.

По инициативе А. Веснина и М. Я. Гинзбурга в конце 1925 г. была создана творческая организация архитекторов-конструктивистов ОСА (Объединение современных архитекторов). Председателем ОСА стал А. Веснин, его заместителями — Гинзбург и В. Веснин, секретарем — Г. А. Орлов. Инициаторы создания ОСА в ряде документов сформулировали отличие творческого кредо новой организации от концепций уже существующих организаций, прежде всего АСНОВА (Ассоциация новых архитекторов) и МАО (Московское архитектурное общество).

В заявлении ОСА от апреля 1926 г. говорилось: «ОСА объединяет лиц, тесно связанных единой идеологией, и ведет коллективно-теоретическую научно-исследовательскую и практическую работу в определенном плане, борясь с косностью и пережитками старого... ОСА коллективно разрешает и практически проводит в жизнь новую архитектурную форму, функционально вытекающую из назначения данного сооружения, его материала, конструкций и других производственных условий, отвечая конкретным условиям, выдвигаемым социалистическим строительством страны»¹⁴.

А. Веснин в руководимой им с середины 1920-х годов мастерской архитектурного факультета ВХУТЕМАСа ориентировал студентов в процессе проектирования обращать главное внимание на функцию здания. В своих беседах со студентами он подчеркивал, что в основе архитектурного произведения лежит функция, план, график движения. В то же время А. Веснин, акцентируя функциональную целесообразность новой формы, не призывал студентов механически из функции строить объемно-пространственную композицию, а приучал искать выразительную форму.

Курсовые и дипломные проекты ВХУТЕМАСа публиковались тогда в советской и зарубежной печати и играли значительную роль в творческих поисках и в становлении советской архитектуры. 19 марта 1929 г. на заседании Секции пространственных искусств ГАХНа (Государственная академия художественных наук), специально посвященном вопросам современного архитектурного проектирования, студенты мастерской А. Веснина — К. Н. Афанасьев, Н. Б. Соколов и Г. А. Зундблат — сделали сообщения о своих курсовых проектах курортной

¹⁴ Из истории советской архитектуры 1926—1932 гг. М., 1970, с. 69.

гостиницы на Черноморском побережье. Во вступительном слове на этом заседании («Задачи современной архитектуры») А. Веснин говорил: «... архитектор должен войти в активное строительство новой жизни, должен принять участие в выработке самих архитектурных зданий, а не принимать готовое задание. Новая жизнь требует нового оформления, что и возможно лишь при использовании новых материалов и новейших технических данных...».

На заседании обсуждалась творческая концепция конструктивизма. При этом теоретические декларации сопоставлялись с предложенными вниманию собравшихся тремя проектами учеников А. Веснина. Известный историк архитектуры Н. И. Брунов задал А. Веснину два вопроса, относящихся к наиболее полемической части теоретического кредо конструктивизма — соотношению рационального и эмоционального в процессе формообразования.

Вопрос Н. Брунова: «Насколько учет ощущения имеет значение для архитектора и насколько архитектура стоит в зависимости от техники?»

Ответ А. Веснина: «Основная задача архитектора — организация новой жизни, причем техника — средство для осуществления. При старой технике правильной организации быть не может. Относительно „ощущения“... в задачу архитектуры это не входит, но оно является необходимым следствием работы, которая захватывает зрителя своим замыслом. Функциональная форма, доведенная до совершенства, должна быть совершенна и для зрителя, например аэроплан. В дальнейшем сторона чисто интуитивная будет, несомненно, уменьшаться».

Вопрос Н. Брунова: «Где же грань искусства и не искусства, если аэроплан считать искусством?»

Ответ А. Веснина: «Разница эта лишь качественна»¹⁵.

Важно еще раз отметить, что само по себе подчеркивание конструктивистами функциональной целесообразности новой формы является определенной эстетической концепцией в вопросах формообразования. На примере творческой и педагогической практики А. Веснина это видно особенно наглядно.

¹⁵ Там же, с. 113—114.

Все лучшие проекты (курсовые и дипломные) его мастерской во ВХУТЕМАСе—ВХУТЕИНе — это артистически выполненные художественные произведения.

Из всех крупных творческих организаций 20-х годов (МАО, АСНОВА, АРУ — Объединение архитекторов-урбанистов, ВОПРА — Всесоюзное объединение пролетарских архитекторов, ОСА) лишь конструктивисты (ОСА) имели периодический печатный орган: журнал «Современная архитектура».

Редколлегия журнала, ответственными редакторами которого были А. Веснин и Гинзбург, представляла собой фактически руководство творческой организацией конструктивистов; через журнал в основном и осуществлялось влияние идей конструктивизма¹⁶.

Журнал «Современная архитектура» как феномен культуры 1920-х годов представляет собой выдающееся явление. Его содержание (текстовое и иллюстративное), приемы монтажа, обложки и т. д. — все это ставит «Современную архитектуру» на одно из самых первых мест в области журнальной полиграфии тех лет не только в нашей стране, но пожалуй, в мировом масштабе.

Журнал был органом не только архитектурного конструктивизма, но фактически отражал достижения трех областей конструктивизма, добившихся во второй половине 1920-х годов наибольших успехов, — архитектуры (лидер А. Веснин), полиграфии (один из лидеров — Ган) и дизайна (лидер Родченко). Лидеры всех этих областей конструктивизма творчески сотрудничали между собой.

В «Современной архитектуре» были опубликованы все наиболее значительные веснинские проекты 20-х годов. Первый номер журнала, вышедший в 1926 г., открывался

¹⁶ Принципы функционального метода были изложены на страницах «Современной архитектуры» в статьях Гинзбурга, который взял на себя роль пропагандиста и теоретика конструктивизма. Теоретических же статей А. Веснина на страницах журнала нет. Однако было бы неправильным считать, что роль идеолога конструктивизма во второй половине 1920-х годов перешла к Гинзбургу.

Заседания редколлегии журнала проходили на квартире Веснинных или у них на даче. На этих заседаниях тщательно обсуждались все материалы, запланированные в очередной номер журнала, особенно основные, принципиальные статьи. Здесь же, на заседаниях редколлегии, иногда происходило составление текста редакционных статей. Чаще всего текст выработывался в процессе своеобразного диалога А. Веснина и Гинзбурга.

проектом здания «Ленинградской правды». В нем был напечатан лозунг: «Современная архитектура должна кристаллизовать новый социалистический быт!». Стремление способствовать созданию новых в социальном отношении типов зданий («социальных конденсаторов эпохи») пропихивает всю теоретическую и творческую деятельность конструктивистов.

На страницах «Современной архитектуры» разрабатывались теоретические и профессиональные основы нового творческого течения. Если на ранней стадии формирования конструктивизма сторонники этого течения обращали внимание прежде всего на выявление конструктивной целесообразности новой формы (что нашло отражение в «Кредо» А. Веснина 1922 г.), то теперь основное внимание уделялось обоснованию функциональной целесообразности новой формы.

В функциональном подходе к проблемам формообразования конструктивисты делали упор не на утилитарной, а на социальной функции сооружения. В то же время сама по себе простота новых архитектурных форм связывалась с их функционально-конструктивной оправданностью, что нередко приводило к упрощению сложной взаимосвязи функционального назначения здания и его объемно-пространственной композиции. С утилитарного как бы снималась эстетическая нагрузка, образная же идея выводилась из социального содержания сооружения. Конструктивисты считали основной задачей архитектора организацию новой жизни. Технику они рассматривали как средство создания функциональной формы.

В 1927 г. ОСА организует выставку современной архитектуры, в апреле 1928 г. состоялась первая конференция, а в мае 1929 г.— первый съезд ОСА.

А. Веснин, направляя общую работу ОСА, внимательно следил за тем, чтобы на страницах «Современной архитектуры» не проникали полемические крайности теории производственного искусства. Позднее он так оценивал этот период, в частности функциональный метод — творческое кредо конструктивизма: «Современный функционализм в архитектуре никогда не претендовал на исповедание тех двух одиозных истин, в которых противники его обвиняют. Он никогда не полагал себя сочинителем каких-то новых, никогда в архитектуре не практиковавшихся принципов. О целесообразно разрешенных функциональных задачах думали все подлинные мастера и

зодчие всех стран и всех веков. Мы также никогда не заявляли, что функции сооружения (в узком смысле этого слова) должны быть подчинены все прочие архитектурные компоненты, т. е. композиционная целостность образа, его художественное назначение и даже его роль декоративного элемента в общем ансамбле улицы, площади и города. Мы только утверждали, что нельзя до бесчувствия пренебрегать функциональным назначением сооружений, так как они воздвигаются для живых людей, с конкретными, хотя и чрезвычайно сложными бытовыми, интеллектуальными и социальными запросами. Так что, по существу, подлинный функционализм означает только *возрождение* извечно существовавшего в архитектуре примата функции (включая сюда не только утилитарное, но и художественное и социальное назначение здания) над схоластическим декоративным академизмом, но на значительно расширенной и усложненной базе современного человека — гражданина социалистической страны»¹⁷.

В 1936 г. А. Веснин более критически анализирует некоторые крайности функционального метода, хотя и защищает основные принципы конструктивизма. Выступая на общемосковском совещании архитекторов, он говорил: «Ряд положений конструктивизма, над которыми мы работали, остаются верными и сейчас... Прежде всего — органичность архитектуры. Мы ставили себе задачу найти формы, вытекающие из функции материала и конструкции. Это положение остается верным, но оно должно быть развито, ибо раньше, хотя мы и понимали под функциями утилитарные и идеологические, но у нас все-таки превалировали функции утилитарные.

... В свое время мы были уверены, что правильная организация функций в результате даст архитектурное решение... Мы не искали образа заранее. У нас была уверенность в том, что образ будет найден в процессе работы. Я и сейчас говорю: необходимо, чтобы форма вытекала из содержания, но не автоматически, нужно одновременно идти с разных сторон, и творческое воображение нужно очень сильно развивать.

В свое время некоторые наши товарищи, правда меньшинство, определенно загибали в вопросах искусства. Они говорили, что искусство — это пережиток и вместо искусства выдвигали художественный труд. Те же това-

¹⁷ Архитектура СССР, 1934, № 7, с. 3—4.

рищи, которые с ними не соглашались (в том числе и я), недостаточно боролись с этим загибом. Правда, в нашем журнале мы никогда не допускали лозунга „долой искусство“»¹⁸.

В собственном творчестве А. Веснина и в его работе в качестве преподавателя во второй половине 20-х годов как бы боролись ортодоксально мыслящий конструктивист и художник. В какой-то степени как художник А. Веснин нередко вынужден был «наступать на горло собственной песне» именно в эти годы, когда в его творчестве и в развитии всего возглавлявшегося им течения (конструктивизма) происходили процессы, связанные с резким повышением роли функции в вопросах формообразования.

Веснины, чувствуя на себе известную долю ответственности за превращение конструктивизма в проектах многих архитекторов тех лет в модный «стиль», в своих проектах второй половины 20-х годов отходят от целого ряда композиционных приемов, разработанных в их проектах 1923—1925 гг. Особенно углубленно работают они в это время над рациональной организацией функции здания, видя в этом основу творческого метода конструктивизма — функционального метода.

Это сказывается и на подходе Весниных к созданию объемно-пространственной композиции зданий. Они часто обращаются к павильонному типу структуры здания — расчленяя функциональный процесс на отдельные элементы, а затем объединяя объемы в сложную по форме, но удобную с точки зрения организации функционального процесса композицию. Таковы, например, многие проекты общественных зданий, созданные братьями Весниными в 1927—1928 гг.

В 1930 г. Веснины получают высшую премию на открытом международном конкурсе на проект здания театра массового музыкального действия в Харькове.

Внешний облик театра выявлял внутреннюю структуру здания и был решен в крупных лаконичных формах. Овал зала (с обходящей его галереей-фойе), перекрытого пологим куполом, своими плавными и криволинейными формами и обильным остеклением контрастировал с глухим прямоугольником экрана — стены сценической коробки.

Позднее А. Веснин, отвечая на вопросы, связанные с

¹⁸ Архитектурная газета, 1936, 3 марта.

взаимоотношением функциональной целесообразности и художественного образа, привел в качестве примера проект театра в Харькове: «Говоря об архитектурном, образном решении функции, я хотел бы сказать... что существенное содержание архитектурного образа составляют конкретное функциональное назначение, характер и внутренняя жизнь различных частей здания, а не просто абстрактный момент их функциональной оправданности. Это во-первых. А во-вторых, что архитектурное оформление различных частей здания должно не просто украшать фасады, но делать более выразительным и прекрасным выявление во вне их конкретного содержания, функции, назначения. Только такое понимание сущности архитектурного образа ведет к единству формы и содержания... С какими функционально существенными частями мы имеем дело, например, в театральном здании? Со входом, с вестибюлем, с лестницами, фойе, зрительным залом, сценической коробкой. В проекте Музыкального театра в Харькове мы сознательно выявляем эти части в наружном строении здания, а не прячем их в один общий геометрический объем. Здание выглядит снаружи не как простое геометрическое тело, а как сложный архитектурный организм, каким оно и является по своему внутреннему устройству»¹⁹.

С проектом харьковского театра преемственно связано одно из наиболее значительных (из числа осуществленных) произведений Веснинных — Дворец культуры Пролетарского района Москвы (ныне Дворец культуры ЗИЛа).

Дворец культуры строился долго; запроектированный в 1931 г., он был введен в действие лишь в 1937 г., когда в нашей архитектуре господствовала уже иная творческая направленность. Многие конструктивистские проекты, достраивавшиеся в 30-е годы, в ходе осуществления были «обогащены» традиционными деталями. Веснинский же Дворец культуры был выстроен в полном соответствии с первоначальным проектом. В статьях и выступлениях А. Веснин не раз приводил его как пример пространственного решения интерьера:

«Нам хотелось, чтобы в этом фойе дышалось полной грудью, легко и свободно. Мы пытались достигнуть этого несколькими средствами».

¹⁹ Советская архитектура. М., 1957, сб. 8, с. 76.

Во-первых, мы открыли с боков лестницы на верхний этаж, вместо того, чтобы отгораживать их от фойе стенами лестничных клеток...

Во-вторых, мы открыли в фойе кулуары расположенных друг над другом ярусов...

Необычный прием включения лестниц и галерей в интерьер должен, по нашему мнению, подчеркивать разомкнутость пространства.

Наконец, наружную сторону фойе мы раскрываем огромным окном во всю высоту помещения»²⁰.

В 30-е годы А. Веснин, пытаясь разобраться в вопросах взаимосвязи формы и содержания, в путях освоения архитектурного наследия, углубленно занимается теоретическими проблемами. Он еще и еще раз тщательно анализирует выработанные под его руководством в 20-е годы творческие принципы конструктивизма, отделяя в них то, что, по его мнению, прошло проверку временем, от того, что требует дальнейшего уточнения или не подтвердилось на практике. А. Веснина интересуют закономерности формообразования в архитектуре, взаимоотношение в архитектуре всеобщего и временного (характерного для определенной исторической эпохи), роль отдельных средств архитектурной композиции, простота и сложность в архитектуре, значение пространства, взаимоотношение функции и формы и другие вопросы, которые в тот сложный период в развитии советской архитектуры активно обсуждались на творческих дискуссиях и в печати.

А. Веснин, участвуя в этих дискуссиях, доказывает необходимость поисков новой формы, а не заимствования форм из архитектуры прошлого. В 1940 г. в статье «Современность и наследство» он писал: «Мы, советские архитекторы, обязаны найти новую архитектурную форму, отвечающую новому содержанию».

Мы должны знать архитектуру прошлого не для того, чтобы переносить ее формы в наши проекты и постройки, а для того, чтобы переработав ее, на основании точных знаний создать новую социалистическую архитектуру, созвучную нашей великой эпохе...

Я думаю, что основным признаком архитектуры является претворение социально-утилитарной функции сооружения в художественную, образную, архитектурную, пространственную форму, сконструированную из строи-

²⁰ Там же, с. 74.

тельного материала. Сущность архитектуры находится постоянно в развитии и проявляется в самых различных формах...

...В каждую эпоху создаются свои образы, и образы одной эпохи, как бы прекрасны они ни были, непригодны для другой эпохи. Грубую ошибку делают архитекторы, думая, что архитектурные образы, созданные, например, в эпоху итальянского Ренессанса и существенные для своего времени, остаются существенными и для нашего времени и что образы эти можно переносить на свои проекты и постройки.

Существенной для архитектуры является архитектоника, т. е. закономерность пространственного построения, но та или иная система построения не существенна, эти системы постоянно меняются, и для каждой эпохи существенны свои системы построения»²¹.

Интенсивный процесс формирования в 1920—1930-е годы творческих школ и течений вызвал к жизни и определенный тип архитектора, сочетавшего в одном лице творца, педагога и теоретика. Практически все крупные архитекторы-новаторы в период становления советской архитектуры уделяли много внимания разработке творческого кредо школы или течения. Они противопоставляли творческим концепциям традиционалистов не только теоретические высказывания, но и высокохудожественные произведения.

Одним из наиболее авторитетных зодчих этого типа и был тогда А. Веснин.

²¹ Архитектура СССР, 1940, № 3, с. 37.

