

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ АРХИТЕКТУРЫ

Научная статья

УДК/UDC 792.021:72.038.11:929Веснин

DOI: 10.24412/1998-4839-2024-3-78-87

**Путь от архитектора к сценографу.
Сценический конструктивизм Александра Веснина****Елена Александровна Каратун¹**

Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия

lena-ka@mail.ru

Аннотация. В статье рассматривается период возникновения новых художественных течений и их последующее влияние на театрально-декорационное искусство в начале XX века. Представителям живописного авангарда, кубизма и конструктивизма театральная сцена позволяла реализовать свои самые смелые художественные идеи. В этом контексте особенно интересен путь архитектора Александра Веснина и его вклад в переосмысление роли художника-постановщика в Камерном театре. Особое внимание уделено оформлению спектакля «Человек, который был Четвергом». В нём Весниным были использованы принципы сценического конструктивизма, которые в дальнейшем легли в основу его архитектурных объектов.

Ключевые слова: театрально-декорационное искусство, сценография, конструктивизм, А. Веснин, Камерный театр

Для цитирования: Каратун Е.А. Путь от архитектора к сценографу. Сценический конструктивизм Александра Веснина // Architecture and Modern Information Technologies. 2024. №3(68). С. 78-87. URL: https://marhi.ru/AMIT/2024/3kvart24/PDF/05_karatun.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2024-3-78-87

ARCHITECTURAL HISTORY AND CRITICISM

Original article

**From architect to set designer:
the scenic constructivism of Alexander Vesnin****Elena A. Karatun¹**

Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia

lena-ka@mail.ru

Abstract. The article examines the period of the emergence of new artistic movements and their subsequent influence on theatrical set design in the early 20th century. For representatives of the avant-garde, Cubism, and Constructivism, the theater stage provided an opportunity to realize their boldest artistic ideas. In this context, the path of architect Alexander Vesnin is particularly interesting, as is his contribution to the rethinking of the role of the set designer at the Kamerny Theater. Special attention is given to the staging of «The Man Who Was Thursday», in which Vesnin applied the principles of scenic constructivism, which later became the foundation of his architectural projects.

Keywords: theatrical set design, scenography, constructivism, A. Vesnin, Kamerny Theater

For citation: Karatun E. From architect to set designer: the scenic constructivism of Alexander Vesnin. Architecture and Modern Information Technologies. 2024, no. 3(68), pp. 78-87.

Available at: https://marhi.ru/AMIT/2024/3kvart24/PDF/05_karatun.pdf DOI: 10.24412/1998-4839-2024-3-78-87

¹ © Каратун Е.А., 2024

В последние годы возрождается интерес к такому архитектурному направлению как конструктивизм. Это можно проследить на примере тематических выставок, фестивалей и возрастающему числу исследований в этой области. Особое место занимает театральный конструктивизм, который активно использовался в оформлении спектаклей в 1920-30 гг. художниками авангардистами, среди них выделяется личность Александра Веснина.

Творческий путь архитектора, одного из лидеров конструктивизма Александра Веснина принято считать уникальным случаем в искусстве первой трети XX века. Свою известность он получил благодаря архитектурной практике будучи руководителем проектной мастерской. Помимо этого, он был профессором ВХУТЕМАСА, прекрасным живописцем и оставил после себя «плодоносящие семена не только в зодчестве, но и в сценографии и дизайне» [6]. Его подход к работе позволял ему овладеть той универсальностью, которую на примере других его коллег – архитекторов или сценографов проследить практически невозможно.

При этом, если в архитектуре он реализовал свой творческий потенциал в совместных проектах с братьями, где ведущая роль принадлежала больше Виктору и Леониду Веснину, то в театральных работах он решал сценографические задачи в оформлении спектаклей уже в одиночку.

Задача данного исследования – проследить связь методов и подходов конструктивизма, которые были использованы Александром Весниным в архитектурной практике и теми, что в дальнейшем перенесены им на сцену Камерного театра. А также обозначить предпосылки, которые привели уже известного архитектора-практика к работе художником-постановщиком в театре.

«Театр – это почва для новых архитектурных и инженерных исканий...»²

На рубеже XIX и XX вв. в русском искусстве происходили сложные процессы, которые способствовали появлению разных новых художественных течений, приводившие к экспериментам с поиском новой формы и средств выразительности. Это касалось всех сфер культуры и искусства, в том числе и театрального дела.

Изменившаяся политическая обстановка привела к преобразованию различных институтов и организаций под новый государственный строй. Это открыло небывалые возможности для многих деятелей искусств, в том числе, и в области декорационного искусства.

Несмотря на эти перемены в первой половине 1920-х лидирующее место при оформлении спектаклей продолжала занимать живописная декорационная система. Старые идеи и течения становились неактуальными и несвоевременными, на смену им возникали новые театральные системы, которые, наконец, получили возможность для реализации.

На первый взгляд казалось, что «наиболее устойчивым элементом русской культурной жизни после смены власти оказался театр. Пока смотришь на сцену кажется, что в России ничего не изменилось, но вот занавес падает, оборачиваешься к публике, и революция становится ощутимой»³. В первую пятилетку после революции даже театральное искусство почувствовало надвигающиеся перемены. Советская власть использовала искусство как трибуну для агитационно-массовой пропаганды. Государству было необходимо создать свой, революционный театр. Этому способствовало появление новых театров и театральных студий самых разных направлений. Каждый по-своему стремился найти ответы на те вызовы, которое ставило перед ним время. Приобщение к кинематографу было впереди, в художественные галереи и музеи дороги еще не были протоптаны, поэтому способом знакомства народа с искусством был выбран театр, который всегда нес прежде всего просветительскую функцию [3].

² «Культура театра», №1-2, 1922. С. 32.

³ Уеллс Г. Россия во мгле. Москва, 1958. С. 23.

На сцене появлялись новые авторы, драматурги, школы, отвечающие современным идеологическим течениям, менялось отношение к постановкам и режиссуре. На передний план выходила личность режиссера, который стремился контролировать все этапы постановки спектакля. Теперь организация сценического пространства зависела прежде всего от режиссерского метода. А художникам в свою очередь требовалось новое место для самореализации и воплощения накопившихся идей и проектов. Поэтому для живописи, прикладного дизайна и архитектуры советский театр стал настоящей экспериментальной площадкой. Они с предвкушением и надеждой перенаправили свои стремления на сцену, где им разрешалось дать волю и жизнь самым смелым художественным и инженерным идеям. Архитекторы не остались в стороне и тоже «воспользовались театром как идеальной моделью для демонстрации нового художественного мировоззрения» [7]. Это позволило им мыслить хоть и небольшими, но объемами, а также переносить эти объемно-пространственные композиции на сцену, чего они были отчасти лишены в своей архитектурной практике.

Художественные поиски

За свою непродолжительную, но плодотворную карьеру сценографа Александр Веснин оформил спектакли в Малом, Детском и Камерном театрах. Принято считать, что работа в театре для Веснина стала возможностью реализации своего творческого потенциала, который не имел на тот момент выхода в архитектуре, а театр послужил своеобразной экспериментальной площадкой. Но пришел туда Веснин не в 1919 году как принято считать, а десятью годами ранее. Архитектурную практику на тот период он не прекращал, о чем свидетельствуют проекты Народный дом в селе Бонячки и театр-кабаре «Летучая мышь» [6].

На формирование творческого языка Веснина сильно повлияли эксперименты в формально-эстетических поисках, а также увлечение живописью, которое утвердилось еще в детстве. Получив художественное образование и диплом архитектора⁴, самый младший из братьев, Александр Веснин начал задумываться, какому виду искусства отдать предпочтение. Этап творческих поисков он проходил как художник. И тут необходимо особо отметить, что к конструктивизму он пришел, экспериментируя в изобразительном искусстве и театре, а не во время архитектурной практики.

Художник Павел Кузнецов говорил: «Александр Александрович ничего не делал равнодушно, он всегда был одержим творческими образами, возникавшими в его сознании. Будучи архитектором, он был страстным живописцем, страстным рисовальщиком и страстным художником театра»⁵.

В поисках находились и его коллеги «по цеху». Художники по образованию и его соратники: Владимир Татлин, Александр Родченко, Любовь Попова, братья Стенберги – тоже стремились переосмыслить художественные средства и приемы, найти те, которые отвечали бы новым течениям.

В изобразительном искусстве Александра Веснина интересовали, прежде всего, беспредметные композиции, пространственные свойства формы, ее ритмичность. Делая зарисовки с натуры, он тяготел к выявлению геометрических качества тела, в то время как большинство художников занимались похожими исследованиями на примерах городских пейзажей. В таком традиционном виде эта тема интересовала его меньше. В конце концов, Веснин пришел к выводу, что надо заниматься переосмыслением образа здания, схематизируя его, и без деформации архитектурных элементов доводить до простых геометрических фигур (рис. 1). Этому подходу он следовал и при работе над проектами театральных декораций.

⁴ Тогда специальность называлась «звание гражданского инженера».

⁵ Александр Веснин. Каталог художественной выставки. Москва, 1961.



Рис. 1. Городские пейзажи Александра Веснина

В театр Веснин пришел не просто с архитектурно-художественным образованием, а прежде всего с инженерно-строительными навыками, которые давали ему полное представление о технических возможностях сцены и окружающего ее пространства. Первые попытки Веснина в оформлении спектаклей Малого театра⁶ не стали по мнению критики и самого Веснина событиями в области искусства, собственно, как и сами постановки. Эти неудачи побудили его найти творческого единомышленника. Им оказался новатор и экспериментатор Александр Таиров, режиссер Камерного театра. Художественные поиски режиссера оказались близки архитектору – в Таирове Веснин увидел режиссера с архитектурно-пространственным мышлением и этот творческий подход ему импонировал. Именно с Камерным театром в дальнейшем будут связаны все успехи Веснина-сценографа.

Александр Веснин и Камерный театр

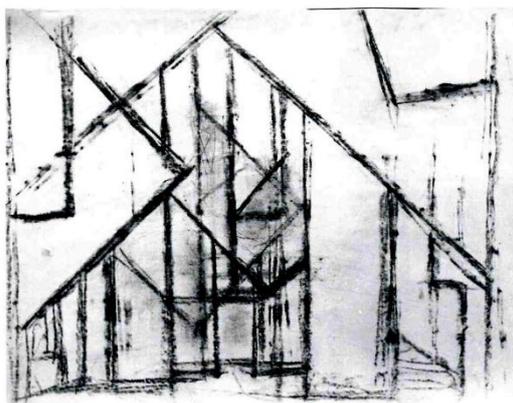
На западе в это время режиссеры и художники театра тоже были заняты экспериментами над организацией театрального зрелища, однако в СССР этот процесс шёл своим собственным путем. Среди главных режиссеров-реформаторов театра были: К.С. Станиславский, Вл.И. Немирович-Данченко, Е.Б. Вахтангов, В.Э. Мейерхольд, А.Я. Таиров. Именно они занимались постоянным поиском и находили новые решения в формировании сценического пространства, обращаясь к художникам, стремившимся к синтезу разных видов искусств. Склонные к экспериментам режиссёры находили в художниках единомышленников и соратников. Художник-сценограф теперь не был лишь безвольным исполнителем воли режиссера, он стремился быть соавтором, следующим за замыслом и отвечающим за всю образную составляющую постановки [1]. Он перестал исполнять лишь функции декоратора, находясь в ближайшем сотрудничестве с режиссером. Александр Таиров решил, что в Камерном театре необходимо избавляться от уже изжитых декорационных традиций и искать бесстрашных художников авангарда, кубофутуризма и конструктивизма, которых призывал забыть живописно-объемные декорации и перейти к новой сценической архитектуре.

Александр Веснин пришел в Камерный театр, когда там уже были выдающиеся художники-сценографы: Георгий Якулов и Александра Экстер. Веснину же в свою очередь чего-то значимого из своих театральных работ предъявить было нечего. Но при этом появление Веснина в Камерном театре совпало по времени с созданием новой режиссерской

⁶ «Ревизор» (1919), «Женитьба Фигаро» (1920) постановки И.С. Платона.

программой Таирова, который созрел для переосмысления роли художника в театре. «Маневр Таирова... состоял в том, что он хотел сохранить художника, но переменить его тип. ...нужен был не художник вообще, а "художник театра" – особая разновидность, органический формовщик спектакля, живописец, скульптор, архитектор, который видит и думает сценическими протяженностями и объемами»⁷. Склонный к экспериментам Таиров считал, что сценограф должен стремиться быть соавтором постановки [5]. Переосмысление своих режиссерских задач у Таирова было связано, прежде всего, с возросшим уровнем игры актеров в труппе Камерного театра и ее новой ролью в режиссерском решении спектакля. Режиссер всегда считал, что актер является центральным звеном спектакля, но было время, когда еще неокрепший ансамбль приходилось оставлять в тени и прятать за декорациями, теперь необходимости в этом больше не было и можно было сменить свой фокус внимания. Новизна оформления его ранних спектаклей должна была создавать благоприятную площадку для «раскрепощения» актера. Задача соотношения художника и актера должна была быть решена иначе. И это необходимо было сделать Александру Веснину, которому предстояло продолжить начатое его предшественниками и сочетать в своих декорациях архитектурные принципы с живописными.

Первой постановкой, над которой работал Александр Веснин в Камерном театре стал спектакль по мотивам французской пьесы Клоделя «Благовещение». «Ключом для решения он избрал кубическую готику. Знание стиля соединилось со страстью к сдвигам и с пониманием законов объемностей в пространстве»⁸. Сам по себе кубизм не стал новым направлением в Камерном театре. Художник Александра Экстер в спектаклях «Фамира – Кифаред» и «Саломее» уже использовала прием кубизации декораций. У Веснина в свою очередь получилась «не живописная кубистическая декорация, а предельно упрощенная по форме архитектура» [4, С.114], с монументальными чертами выразительности (рис. 2). Но критика была беспощадна: «...от суетливо-мелькающих форм сценического футуризма перекинулся сразу в прямую противоположность. От художественной идеи "громкокипящего кубка" улицы европейского города в причудливо импрессионистском отражении ее в стекле витрины магазина к мертвящей тишине готического собора. От поэзии моторных шумов Маринетти к сосредоточенности католической мессы. От поэзии трамваев, метрополитенов, лифтов, экспрессов, аэропланов к катарсису, просветлению в аскетической жертве религиозного самоотречения»⁹.



а)



б)

Рис. 2. Эскизы декораций спектакля «Благовещение»: а) кубический вариант; б) цветной эскиз

⁷ Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. Москва, 1934.

⁸ Там же.

⁹ Фамарин К. Камерный театр // Правда. 1920. № 262. С. 2.

Театральный конструктивизм

Долгое время считалось, что такое архитектурное направление как конструктивизм в театрально-декорационном искусстве появилось случайно. Сегодня с этим можно поспорить [7]. Принципы конструктивизма (сочетание материала и конструкции) оказали сильное влияние на театр первой половины 20-х годов прошлого века и помогли сформировать самостоятельную эстетическую программу, затронувшую все грани театрального процесса. При этом до сих пор особенности театрального конструктивизма почти не изучены.

Конструктивистские театральные декорации появились благодаря инженерным сооружениям. Художники использовали их утилитарно-технические свойства, превращая в художественные элементы на сцене. Можно выделить следующие спектакли, оформленные в этом направлении: «Великодушный рогоносец» (реж. Вс. Мейерхольд, худ. Л. Попова, Театр Актера, премьера 25 апреля 1922 г.), «Смерть Тарелкина» (реж. Вс. Мейерхольд, худ. В. Степанова, Театр ГИТИС, 24 ноября 1922 г.), «Земля дыбом» (реж. Вс. Мейерхольд, худ. Л. Попова, Театр Вс. Мейерхольда, 4 марта 1923 г.), «Озеро Люль» (реж. Вс. Мейерхольд, худ. В. Шестаков, Театр Революции, 7 ноября 1923 г.), «Человек, который был Четвергом» (реж. А. Таиров, худ. А. Веснин, Камерный театр, 6 декабря 1923 г.) [4]. Так как конструктивизм был стилем, который отвечал современной идеологии, то борьба за приоритет в изобретении конструктивистских установок разгорелась между двумя режиссерами-новаторами Всеволодом Мейерхольдом и Александром Таировым. Но спор этот был бессмысленным, так как художники, работавшие с режиссерами, выработали принципы театрального конструктивизма совместно, в результате коллективных поисков.

В 1921 году после проекта праздничного оформления массового действия на Ходынском поле, который сформировал движение в сторону конструктивистских поисков, Веснин продолжил сотрудничество с Камерным театром и был приглашен для работы над пьесой «Федра» Расина. Для режиссера Таирова это был своеобразный реванш за неудачный по мнению многих спектакль «Ромео и Джульетта». Театровед Абрам Эфрос писал: «После опыта с "Благовещением" поднять "Федру" мог один лишь Веснин. ... Это была в самом деле "неоклассика" кубизма. Высокий цилиндр справа и несколько объемных прямоугольников слева держали равновесие на концах просторных площадок, стекающих двумя потоками вниз, навстречу друг другу»¹⁰.

Для оформления спектакля Веснин склеил три макета будущих декораций, прежде чем режиссер смог утвердить окончательное решение конструкции. Для Таирова работа с макетом имела ключевое значение, так как он стремился выявить трехмерность пространства. Таиров считал, что макет (неомакет), более предпочтителен, чем живописная декорация. Но почему же Веснину пришлось их делать так много? По мнению критики первый макет был неудачным из-за «архаичности» – «циклопические колонны и кубы ... заполняли и давили сцену; Федре здесь негде было жить; второй был «чрезмерно модернистичен и абстрактен; Федре здесь нечем было дышать»¹¹. При этом за счет создания двух противоположных объемов, отвечающих за классическую пластику с одной стороны и античную архаику с другой, Веснину удалось создать микромир, раскрывающий внутреннее состояние героев трагедии. Конструкция представляла собой покатуя площадку, напоминавшую накренившуюся палубу. Это создавало на сцене ощущение масштабности, значимости, а в месте с тем и надвигающееся чувство тревоги. Оно нарастало еще и от динамики и переходов цветового решения: от темного к светлому справа налево и сверху вниз (рис. 3). А условное место, непривязанное ко времени, указанному в трагедии, создавало атмосферу и при этом позволяло не следовать буквально ремаркам драматурга.

¹⁰ Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. Москва, 1934. С. 32.

¹¹ Там же. С. 23.



Рис. 3. Эскизы декораций спектакля «Федра». Варианты

Если в «Благовещении» Веснин решал теоретическую задачу, то в «Федре» это была задача построения пространства. В спектакле можно увидеть поиск пластической формы и работу с ритмом, которые были характерны для Камерного театра уже на протяжении долгого времени. А искусствовед и критик А.В. Луначарский после премьеры признал Камерный «лучшим образцом футуристического театра»¹². По словам же самого Веснина, в сценическом оформлении он решал «живописную задачу в пространстве».

Работа над «Федрой» считается вершиной художественно-стилистических поисков «кубофутуризма», но вместе с этим в ней уже проявлялись зачатки конструктивизма. Декорации еще не принадлежали к «конкретному реализму», но уже содержали в себе его будущие черты. Оформление «Федры» на первый взгляд могло показаться слишком скупым, но эта простота и лаконичность выразительных средств была результатом долгих поисков и отбора.

В 1923 году Веснин продолжил развивать свои сценографические принципы на примере сатирического спектакля на буржуазную действительность «Человек, который был Четвергом». Он возвел огромную конструктивистскую установку, разбив сцену на три горизонтальные площадки, соединенные лестницами, пандусами и лифтами (рис. 4). А место действия – западный город – определило и подтолкнуло архитектора к использованию в оформлении принципов конструктивизма. «Пьеса жила в подъемной машине и на лестницах небоскребов. На сцене был город стальных ребер и клеток. Между ними вверх и вниз скользили подъемники и вилась паутина лестниц. Неугомонно подымались, шмыгали, пропадали люди в клетчатых костюмах, плащах, кепи, цилиндрах. Город спрут смотрел в зрительный зал»¹³.

Переход из одного направления в другое произошел у Веснина в 1922 году. И если рассматривать оформление «Федры» и спектакля «Человек, который был Четвергом», между постановками которых прошло всего несколько месяцев, то в них уже можно заметить использование разных театрально-декорационных решений [2]. Если в первом случае еще видны мотивы беспредметной живописи, то во втором – ясно прослеживаются графические композиции и «стремление упорядочить композицию, сквозь хаос отдельных остроугольных "осколков" и секущих плоскостей» [4, С.169]. В его эскизах появляется сетка, в которой присутствует диагональное расположение, но отличается от кубофутуризма прежде всего тем, что она содержит в себе прямые углы, становясь похожей на своеобразный каркас (рис. 5). Этот каркас мы еще увидим в его работах.

¹² Луначарский А.В. Собрание сочинений. Т 3. Москва, 1964. С. 87.

¹³ Эфрос А. Введение // Камерный театр и его художники. Москва, 1934.

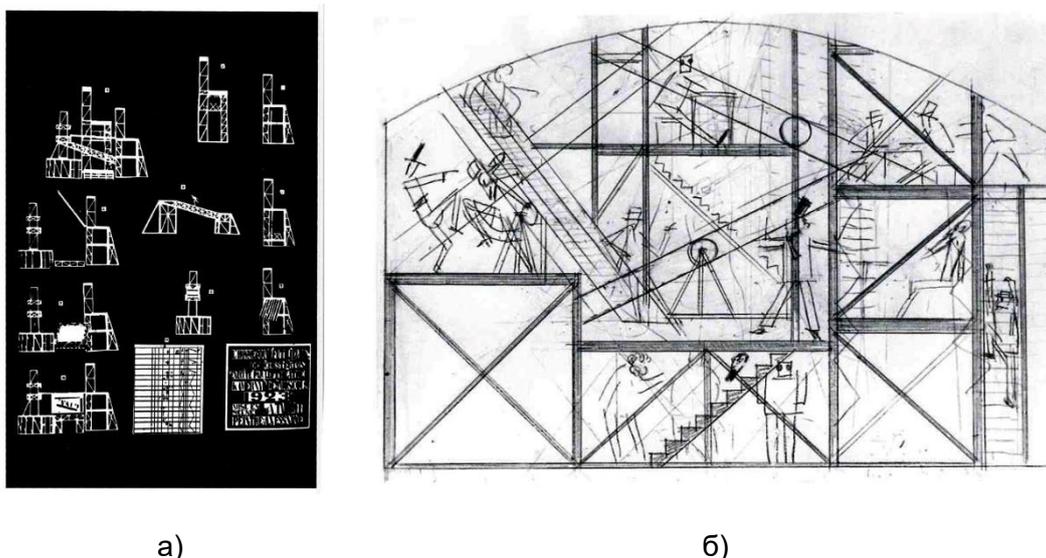


Рис. 4. Эскизы театральной установки к спектаклю «Человек, который был Четвергом»: а) схема конструкций; б) вариант декорации

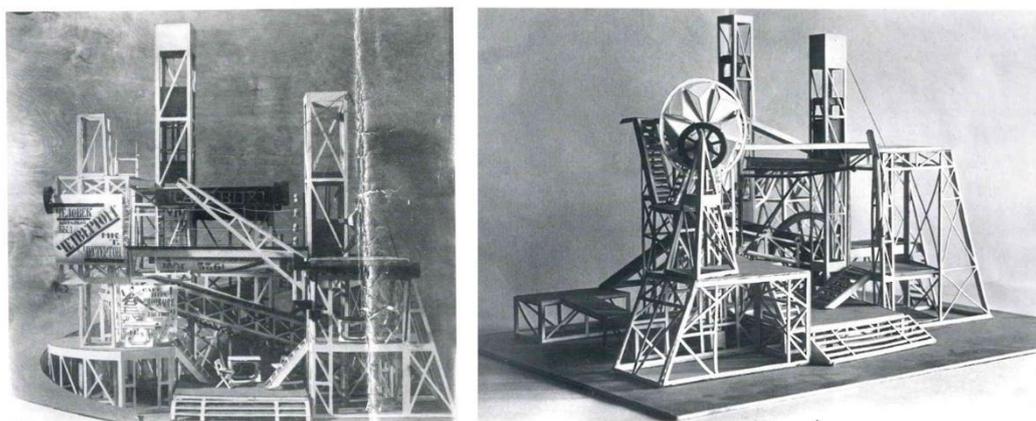


Рис. 5. Макет установки спектакля «Человек, который был Четвергом»

И для древнегреческой трагедии «Федры», и для политического скетча «Человек, который был Четвергом» Веснин сумел найти оригинальные сценографические средства, поражающие новизной и художественным вкусом. Он играет с пространством сцены, уходя от плоскостного, рисованного подхода к ее трехмерности, добавляя движущиеся установки, уступы, ступени и вертикальные коммуникации. Сцена разбивается на плоскости, которые разлетаются вверх и в стороны под разными углами. Эти конструктивистские идеи подхватили пришедшие к Таирову вслед за Весниным Братья Стенберги¹⁴. В их работах улавливались мотивы туннелей метрополитена и силуэты многоэтажных домов.

В заключении, важно отметить, что Веснин-сценограф и Веснин-архитектор говорили в своих работах на одном языке, что можно проследить на примере конструктивистских проектов Дворца труда и Ленинградской правды. Подход, который только формируется в его театральных работах, потом ложится в основу архитектурных решений, а пока только предшествуют появлению раннего конструктивизма. Это время разработки оформления спектакля «Человек, который был Четвергом», время утверждения конструктивистского

¹⁴ Владимир и Георгий Стенберги – советские художники-графики, мастера киноплаката.

театра, отвечающего веяниям времени и требующего новых подходов. Среди главных принципов театрального конструктивизма можно выделить следующие его особенности: театральные установки отображали условное место действия; они отличались целесообразностью и утилитарностью, были изготовлены из нехудожественных материалов (железо, стекло, гипс), а элементы декорации были функционально обоснованы и состояли из геометрических и конструктивных элементов.

Александр Веснин, будучи талантливым архитектором и живописцем, реализовал себя в разных сферах творческой жизни. Нарботки, которые Веснин получил при работе над спектаклями в Камерном театре, он в дальнейшем использовал при работе над конкурсными проектами вместе со своими братьями¹⁵. Таким образом, можно видеть, что архитектурные подходы в работе над декорационным оформлением театральных постановок были не случайными, имеющими значение только для становления театра. Эта работа стала «проходом конструктивизма как художественного явления через театр в архитектуру» [4, С.202]. «Человек, который был Четвергом» стал последним спектаклем, в оформлении которого Александр Веснин принимал участие. В дальнейшем он окончательно вернулся в архитектуру и продолжил свои художественные поиски уже там.

Источники иллюстраций

Рис. 1-5. [4].

Список источников

1. Березкин В.И. Советская сценография, 1917-1941 / отв. ред. К.Л. Рудницкий; АН СССР, ВНИИ искусствознания. Москва: Наука, 1990. 221 с.
2. Каратун Е.А. Театральность урбанизма. «Человек, который был Четвергом» // Сцена. 2024. № 2(148). 70 с.
3. Костина Е.М. Художники сцены русского театра XX века. Очерки: монография. Москва: Рус. слово, 2002. 413 с.
4. Хан-Магомедов С.О. Александр Веснин и конструктивизм: живопись, театр, архитектура, рисунок, книжная графика, оформление праздников. Москва: Архитектура-С, 2007. 411 с.
5. Лупандина А.Г. Художники Камерного театра: автореф. дис. канд. искусств.: 07.00.12 / Лупандина Анастасия Германовна. Москва, 1990. 23 с.
6. Полякова Л.Л. Зодчие братья Веснины. Иваново: Верх.-Волж. кн. изд-во: Иван. отд-ние, 1989. 238 с.
7. Титова Г.В. Творческий театр и театральный конструктивизм. Санкт-Петербург: СПАТИ, 1995. 253 с.

References

1. Berezkin V.I. *Sovetskaya scenografiya, 1917-1941* [Soviet scenography, 1917-1941]. Moscow, 1990, 221 p.
2. Karatun E.A. *Teatral'nost' urbanizma. «Chelovek, kotoryj byl CHetvergom»* [The theatricality of urbanism. "The Man who was Thursday"]. Scena, 2024, no. 2(148), 70 p.

¹⁵ Веснин Виктор Александрович (1882-1950), Веснин Леонид Александрович (1880-1933). Русские и советские архитекторы.

3. Kostina E.M. *Hudozhniki sceny russkogo teatra XX veka. Ocherki: Monografiya* [Scenic artists of the Russian theater of the XX century. Essays: Monograph]. Moscow, 2002, 413 p.
4. Khan-Magomedov S.O. *Aleksandr Vesnin i konstruktivizm: zhivopis', teatr, arhitektura, risunok, knizhnaya grafika, oformlenie prazdnikov* [Alexander Vesnin and constructivism: painting, theater, architecture, drawing, book graphics, decoration of holidays]. Moscow, 2007, 411 p.
5. Lupandina A.G. *Hudozhniki Kamernogo teatra (avtoref. kand. dis.)* [Artists of the Chamber Theater (Cand. Dis. Thesis)]. Moscow, 1990, 23 c.
6. Polyakova L.L. *Zodchie brat'ya Vesniny* [Architects brothers Vesnin]. Ivanovo, 1989, 238 p.
7. Titova G.V. *Tvorcheskij teatr i teatral'nyj konstruktivizm* [Creative theater and theatrical constructivism]. St. Petersburg, 1995, 253 p.

ОБ АВТОРЕ

Каратун Елена Александровна

Театровед, архитектор, доцент кафедры «Информационные технологии в архитектуре», Московский архитектурный институт (государственная академия), Москва, Россия; член Союза Московских Архитекторов

Lena-ka@mail.ru

ABOUT THE AUTHOR

Karatun Elena A.

Theatre scholar, Architect, Associate Professor of the Department of Information Technologies in Architecture, Moscow Architectural Institute (State Academy), Moscow, Russia; Member of the Union of Moscow Architects

Lena-ka@mail.ru