

Мазова Е. В.

аспирант кафедри «Теорії і історії
искусств», Харківська державна
академія дизайну і мистецтв

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО СТАНКОВЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. ТЫШЛЕРА КАК ВОПЛОЩЕНИЕ ТЕАТРАЛИЗОВАННОЙ МОДЕЛИ МИРА

Аннотация. Целью статьи является изучение стилистических и структурных характеристик моделирования художественного пространства станковых работ А. Тышлера в контексте реализации театральной природы творческого мышления художника. Статья содержит анализ композиционных приемов построения художником условного сценического пространства в пределах картинной плоскости и раскрытие театральных мотивов изобразительного ряда станковых циклов мастера.

Ключевые слова: художественное пространство, театральность, сценография, станковое творчество, А. Г. Тышлер.

Анотація. Мазова К. В. Художній простір станкових творів О. Тишлера як втілення театралізованої моделі світу. Метою статті є вивчення стилістичних і структурних характеристик моделювання художнього простору станкових робіт О. Тишлера в контексті реалізації театральної природи творчого мислення художника. Стаття містить аналіз композиційних прийомів побудови художником умовного сценічного простору в межах картинної площини та розкриття театрального мотивів образотворчого ряду станкових циклів майстра.

Ключові слова: художній простір, театральність, сценографія, станкова творчість, О. Г. Тишлер.

Abstract. Mazova E.V. The Artistic Space of A. Tyshler's easel works as the Embodiment of a Theatrical Model of the World. The article is aimed to study the stylistic and structural characteristics of the simulation of Alexander Tyshler's easel works' space in the context of a theatrical nature of the artist's creative mind. The article contains the analysis of compositional techniques of construction of the painter's conventional stage space within the picture plane and disclosure of theatrical motifs in the pictorial series of easel cycles.

Keywords: artistic space, theatricality, set design, easel art, Alexander Tyshler.

Надійшла до редакції 05.12.2012

Постановка проблемы и анализ предшествующих исследований. Художественное наследие Александра Тышлера, чье творчество получило реализацию в сфере театрального искусства, живописи, графики и скульптуры, представляет значительный интерес в контексте современной искусствоведческой науки. В основе внимания к творчеству художника лежит уникальность авторской модели мира, ключевыми характеристиками которой является метафоричность и театральность. Критиками неоднократно отмечалась театральная природа мышления художника, определившая близость образного ряда сценографических и станковых произведений мастера. К числу основных исследований живописного и графического наследия А. Тышлера следует отнести монографии Ф. Сыркиной (1966) [12], К. Светлякова (2007) [11]; статьи Я. Тугендхольда (1930) [13], Д. Коган (1980) [4], М. Орловой (1998) [9], В. Лебедевой (2006) [5]. Проблеме пластической и образной интерпретации Тышлером конструктивных элементов сцены посвящены исследования А. Бассехеса (1932) [1], Е. Муриной (1964) [8], В. Лешина (1964) [6], А. Каменского (1966) [3], Д. Сарабьянова (1998) [10], В. Березкина (2002) [2], В. Мальцева (2003) [7], А. Чудецкой (2006) [14].

Театрализирующая основа творчества Тышлера-сценографа выходит за границы театральной сферы деятельности художника и находит воплощение в специфике организации изобразительного пространства его станковых полотен. Этот аспект творческой деятельности Тышлера, несмотря на многократные ремарки критиков искусства о пересечениях образного строя тышлеровского «театра станковых картин» и его декорационных построений, ранее не становился предметом полноценного анализа. Данная статья направлена на раскрытие приемов организации изобразительного пространства картинной плоскости в соответствии с театрализирующей природой его творчества.

Цели и задачи исследования. Целью данного исследования является изучение стилистических и структурных характеристик моделирования художественного пространства станковых работ А. Тышлера в контексте реализации театральной природы творческого мышления художника. Поставленная цель предполагает анализ композиционных приемов построения условного сценического пространства в границах картинной плоскости, а также выявление театральных мотивов изобразительного ряда станковых циклов мастера.

Результаты исследования. В основе единства стилистических и образных характеристик творческого наследия Тышлера-сценографа и Тышлера-станковиста лежит театральность как доминантный компонент авторского мышления. Яркая индивидуальность художественного мировидения художника, реализованная в ассоциативно-метафорическом пространстве «театра Тышлера», определяется, по мнению теоретиков искусства, театральной природой его творчества [5, с. 32]. Уже в ранний период творческого пути мастера, пришедшегося на 1920-е годы, своеобразие стиля Тышлера индуцировало в среде художественной критики попытки выявить источники

авторской индивидуальности. Я. Тугендхольд, выделяя Тышлера из числа коллег по «Обществу станковистов», определил уникальность авторской стилистики следующим образом: «Тышлер – театрал, декоратор, бутафор, и здесь один из ключей к разгадке тышлеровского «вопроса» [13, с. 213].

Практическая реализация отмеченного театрализованного творческого видения художника представлена насыщенным театральным символизмом, метафорами и ассоциациями миром его живописных и графических произведений, архитектура которого решается художником в соответствии с принципами организации условного театрального пространства. Природу «сценичности» полотен Тышлера искусствовед и биограф мастера Ф. Сыркина определяет следующим образом: «Тышлер ... обладает особым даром театрального мышления, он всегда драматургично и по-режиссерски решает тему, его композиции очень сценичны, сочетают психологизм и декоративность, статику и динамику. Герои его картин и рисунков всегда действуют словно на сцене» [12, с. 17].

Станковые произведения Тышлера характеризуются разнообразием вариаций постоянного образно-сюжетного строя, что свидетельствует о следовании художника инвариантным композиционным и стилистическим принципам, разработанным в контексте сценографической деятельности и перенесенным в сферу станкового творчества [12, с. 20].

Реализация сценографических принципов в изобразительной плоскости станковой работы имеет несколько вариаций, одной из которых является введение в композицию элементов театрального пространства. Одним из ключевых театральных символов в архитектонике произведений Тышлера является занавес. Мотив занавеса, обрамляющего изобразительное пространство композиции, является смежным для сценографических и станковых решений Тышлера.

В наименее метафоризированной форме мотив театральных кулис представлен в живописных сериях «Самодельный театр» (1920-е – 1970-е), «Балаганчик» (1960-е – конец 1970-х гг.), «Русский народный кукольный театр» (1960-е – конец 1970-х гг.), работа над которыми продолжалась на протяжении всего зрелого периода творчества художника.

Сюжетная линия цикла работ «Самодельный театр» практически не претерпевает изменений в работах разных лет: художник изображает выступление артистов самодельного театра на импровизированных подмостках в окружении реального пейзажа. Соотношение мелких фигур персонажей и широко данного пейзажного окружения вызывает ассоциации с балаганным театром на площади, в котором действуют куклы-марионетки. В работах 1950-1960-х годов стилистика произведений реалистична; пейзаж, при всей плоскостности и развернутости в горизонтальном направлении, наполнен в светом и воздухом; костюмы артистов яркие и живописные; занавес мягкими складками обрамляет опоры, украшается вплетением цветов и лент («Песня народная» (1959), «Самодельный театр» (1960)). В поздних произведениях при сохранении общего композиционного решения усили-

вается пропорциональный диссонанс между фигурами героев и сценической конструкцией. В работе «Самодельный театр» (1972) центр композиции формирует огромных размеров занавес, значительно отделенный в пространственном отношении от плоскости подмостков. Конструктивные элементы сцены здесь обнажены, подчеркнуты жесткостью контура. Живописная асимметрия ранних серий уступает место статичной уравновешенности несущих конструкций. В соответствии с акцентуацией архитектурной сухости изображения применена жесткая, почти скульптурная манера письма; изобразительное пространство утрачивает свето-воздушные характеристики, цветовое решение планов не дифференцируется, мазки фона кладутся почти вертикально, подчеркивая перспективную ограниченность фонового пейзажа. Вследствие этого городской мотив дальнего плана читается в качестве условного декорационного задника. Фигуры персонажей максимально стилизуются, приводятся к простым геометрическим формам, жестам и позам придаетел неловкая скованность деревянных играющих кукол. Работа демонстрирует усиление театральной условности, выраженное в оперировании образами-символами (занавес, сценическая конструкция, марионетки, декорации) театра и трактовке реалистичных в своей основе сюжетов в стилистике кукольного представления, характерной для поздних работ мастера [11, с. 74-75].

Образные аллюзии с архитектоникой шекспировского театра характерны для сценографического и станкового творчества Тышлера как воплощение театральной, своеобразный «камертон театрального действия» [12, с. 64]. Работы цикла «Самодельный театр», при несложности сюжета, производят впечатление загадки, сложной семантической структуры, оперирующей метафорами и реминисценциями. Парадоксально сочетая в произведениях серии элементы шекспировского театра и колорит русского народного творчества, Тышлер создает вневременной образ театра. В данном случае, свобода оперирования художником мотивами мировой театральной культуры соответствует тенденциям современной ему эпохи, стремящейся к универсализации места и времени действия [11, с. 23]. В произведениях серии занавес, перерастая рамки сюжетной атрибутики, приобретает символические черты. Фактически, именно занавес наделяется функциями протагониста произведения: он занимает доминирующее положение в изобразительном пространстве, гипертрофия его размеров в определенной степени вычленяет его из композиции, он становится воплощением стихии театральнойности.

Композиция живописных циклов «Похищение Европы» («Кармен») (1930-1962) и «Цыганы» (1930–1960-е гг.) воссоздает на плоскости холста пространство театральной сцены. Занавес вынесен на передний план картины, он «вводит» зрителя в пространство холста, трактуемое художником как пространство сцены. Композиционному построению работ серий свойственна наибольшая близость со сценографическими эскизами мастера. Так, в эскизе декораций к неосуществленной постановке «Пир во время чумы» А. С. Пушкина, датированном 1945 годом, симметрично

задрапированные складки занавеса вводят зрителя в сценическое пространство средневекового города. Однако архитектурное окружение, состоящее из традиционных для готики стилевых черт (башен, шпилей, вертикализма пропорций, обилия фактуры камня), не являются истинными декорациями пьесы именно вследствие своей клишированности. Образ пьесы решен художником неожиданно: функциональное пространство сцены ограничено единой декорационной установкой в форме конной статуи. Этот мотив перекликается как с декорационным оформлением спектакля «Кармен» (Цыганский театр «Ромэн», 1934), так и с живописным циклом «Похищение Европы» («Кармен») (1930-1962). Оба решения содержат изображение быка в качестве ключевого визуально-смыслового образа и, одновременно, функционального сценического пространства.

В «Похищении Европы» (1938) занавес обрамляет композицию, изображающую застывшего в движении быка, несущего на себе хрупкую фигурку девушки в задрапированном на испанский манер вуалями высоком головном уборе. Персонажи даны в профильном ракурсе, движение разворачивается горизонтально в неглубоком пространстве картиной плоскости. Традиционно большая часть композиции занята изображением неба, на фоне которого контрастом тонального соотношения подчеркнута фигура героини. В серии «Похищение Европы» так же, как и в серии «Цыганы», занавес не является неизменным элементом композиции, однако его введение в пейзажное пространство картины подчеркивает плановость композиции, позволяя дифференцировать пространство «сцены» – фигуры Кармен (Европы) и быка на переднем плане и пространство «фонового задника» – отдаленного городского пейзажа.

Несколько в ином ключе трактует художник кулисные элементы в живописной серии «Цыганы» (1930–1960-е гг.). В работе «Цыганская мелодия» (1936) Тышлер отказывается от изображения театральной конструкции, приближая фигуры к зрителю и вынося срезанный рамками работы занавес на передний план. Пространство уплощается, передний план композиции с фронтально расположенными фигурами героев приобретает черты просцениума.

В полотне «Цыганы» (1958) мотив занавеса присутствует в несколько завуалированном виде: кулисное обрамление создают раздернутые тряпицы кибитки, обрамляющие лицо молодой цыганки и влюбленной пары на переднем плане. В подобном акцентировании главных действующих лиц композиции угадывается стремление художника к театральному переосмыслению повседневности. В кибитке угадывается образ средневекового педжента, в мизансценированных на переднем плане персонажах – герои-архетипы средневековых мистерий (влюбленные, старец, мать и дитя, юная девушка).

В работах живописных серий «Соседи моего детства» (1920-е – 1960-е гг.), «Парад» (1920-е – начало 1930-х гг.), «Натюрморт» («Слуги», 1950-е – 1970-е гг.) мотив театрального занавеса представлен в более символизированной форме. Театральная при-

рода творческого мышления Тышлера инспирировала тенденцию к экстраполяции театральных принципов на станковую практику мастера, определив вариативность ассоциативного поля его композиционных построений так же, как и отдельных их элементов. Положенный в основу авторских сценографических решений принцип преобразования непосредственно-предметной функции вещи на сцене в знаковую структуру в равной степени составляет фундаментальную характеристику живописных и графических рядов художника [7]. В работах упомянутых серий организация элементов изобразительного пространства несет черты свойственной художнику «гипертрофии вещи» (Мальцев), приводящей к ее символизации, превращению в знак. Часто этот эффект достигается за счет укрупнения размеров отдельных элементов композиции относительно фигур действующих лиц [7, с. 499].

Ранняя работа «Парад. Колониальная знать» (1929) демонстрирует отмеченную интертекстуальность тышлеровских образов. Композиция работы близка к традиционной для цикла «Соседи моего детства», отличие заключается в профильном развороте главных действующих лиц. Однако в композиции присутствуют и обращенные к зрителю персонажи – мелкие фигуры на дальнем плане, составляющие, однако, единую композиционную группу с главными героями. Как и в серии «Соседи моего детства», художник акцентирует плоскость под ногами фигур с помощью прямоугольного ковра, гипертрофированный головной убор героини превращен в плетеную корзину, завершающуюся букетом экзотических листьев. Театральность постановки дополняется тяжелыми складками драпировки, создающими условные кулисы для двух фигур переднего плана. Однако в качестве пространства введен реалистичный пейзаж. Массивная шляпа и ниспадающее покрывало формируют реализованную впоследствии в серии «Балаганчик» композиционную схему головного убора-театра.

Введение в композицию работ разнообразных драпировок в качестве символического обозначения занавеса демонстрируют многие работы серии. Среди них можно отметить холст «Материнство» (1927). В центре полотна расположена крупная женская фигура, голова которой увенчана сложной конструкцией, напоминающей гипертрофированную шляпку. Конструкция задрапирована сетчатой тканью, ярусно спускающейся к ногам фигуры. Складки ткани определяют границы сценического пространства, в пределах которого действуют персонажи работы: крупная женская фигура служит основой для горизонтально расположенной в верхней части полотна фигурки ребенка, за которой выстраиваются обращенные к зрителю фигуры взрослых. Тышлер трактует тему работы в метафорическом ключе, создавая образ, соединяющий разновременные мотивы в единое целое.

В большинстве случаев, введение Тышлером в композицию работ театральных элементов носит игровой, опосредованный характер: в своей станковой практике так же, как и в театральных эскизах, Тышлер привносит в смысловое поле работы игровой компонент, выстраивая ассоциативно-метафорические

цепочки. Картина на заднем плане – полотно серии «Соседи моего детства» «играет» роль декораций, драпировки головного убора или гардины в комнатах и на окнах – роль занавеса, а ковер под ногами персонажей – сценической площадки.

В работах живописного цикла «Натюрморт» («Слуги», 1950-е – 1970-е гг.) художественное пространство организовано посредством мотива кулис, нашедшего образное воплощение в ниспадающих складках скатерти, покрывающей плоскость стола на голове модели. Прием организации головного убора либо прически персонажа в качестве сценического пространства появляется уже в ранних работах – карандашных портретах «Портрет жены художника А. С. Тышлера (с птицами)» (1926) и «Портрет А. С. Тышлера (со шпильками)» (1926). В них производится символизация вещи, отделение ее от человека, приобретение ею новых образных характеристик. Образный строй работ демонстрирует «пластическое единство и логические контрасты» [5, с. 25]. Мотив занавеса выражен полноценно в наиболее реалистичном из образов – «Портрете А. С. Тышлера» (1926), представляющем лицо модели в обрамлении разнофактурных драпировок, создающих вневременной театральный образ.

Продолжением разработки мотива кулис является работа «Девушка с клеткой» (1929), в которой импровизированное сценическое пространство приобретает конструктивную определенность в форме клеточки сцены, симметрично обрамленной драпировкой.

Серия «Натюрморт» близка в композиционном отношении к структурному принципу живописного цикла «Балаганчик» (1960-е – конец 1970-х гг.). На примере этих серий можно проследить трансформацию образно-семантического строя работ художника в направлении нарастания театрализуемых тенденций и дальнейшей символизации изобразительного ряда.

Выводы. Театральная природа творчества Александра Тышлера находит воплощение в организации изобразительного пространства картинной плоскости на основе сценографических принципов, формирующих станковый театр на холсте. Организация Тышлером станковой работы в качестве сцены спектакля включает два основных параметра: парадоксальную комбинацию элементов и вовлечение зрителя в семантическое поле станкового полотна, воссоздающего эффект пролонгированного перцептивного акта, подобного восприятию сценического действия.

Художник театрализует свои станковые произведения как посредством использования театральной сюжетности («Самодельный театр» (1920-е – 1970-е), «Балаганчик» (1960-е – конец 1970-х гг.), «Русский народный кукольный театр» (1960-е – конец 1970-х гг.)), так и с помощью введения в структуру работ игровых компонентов. Последние позволяют объективировать образ театра без непосредственного его изображения («Соседи моего детства» (1920-е – 1960-е гг.), «Парад» (1920-е – начало 1930-х гг.), «Похищение Европы» («Кармен») (1930-1962), «Цыганы» (1930–1960-е гг.), «Натюрморт» («Слуги», 1950-е – 1970-е гг.)).

Одним из наиболее распространенных приемов моделирования театрального пространства в границах

изобразительной плоскости является включение театрального занавеса в композицию станкового произведения. Посредством организации переднего плана картины в форме театральных кулис художник достигает эффекта «замыкания» организованного на холсте сценического пространства.

Театральная природа художественного мышления Тышлера проявляется также во введении занавеса в композицию работ, не имеющих четко выраженной театральной тематики. Этот прием сообщает работе характерный для художника элемент театральности: изображенные предметы реального мира стойко ассоциируются с театральными элементами, но таковыми все же не являются. («Соседи моего детства» (1920-е – 1960-е гг.), «Парад» (1920-е – начало 1930-х гг.), «Натюрморт» («Слуги», 1950-е – 1970-е гг.)). В основе структурно-семантического строя этих серий лежит опосредованная мифомышлением мастера театрализованная модель мира.

Перспективы дальнейшего исследования вопроса. Перспективным является исследование станкового творчества Александра Тышлера в направлении изучения особенностей введения театральных элементов в образно-семантический строй работ художника в качестве объективации театральной природы его творчества.

Список использованных источников:

1. Бассехес А. Уход от статики. Александр Тышлер – художник театра / А. Бассехес // Бригада художников. – 1932. – №2 (9). – С. 33 – 38.
2. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра : от истоков до середины XX века / В. И. Березкин // Гос. ин-т искусствознания. – 2-е изд. – М. : Издательство ЛКИ, 2011. – 536 с.
3. Каменский А. Палитра мечтателя / А. Каменский // Творчество. – 1966. – №7 (115). – С. 20 – 22.
4. Коган Д. О некоторых проблемах живописи Тышлера / Д. Коган // Советская живопись. – 1980. – № 78. – С. 76 – 85.
5. Лебедева В. Е. Александр Тышлер. Тайна творчества / В. Е. Лебедева // Мои современники : книга очерков. – М. : Галарт, 2008. – С.21– 49.
6. Лешин В. К трагедиям Шекспира / В. Лешин // Художник. – 1964. – №8. – С. 62.
7. Мальцев В. Сценография А. Г. Тышлера для белорусского ГОСЕТа / В. Мальцев // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма / РАН, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, Комис. по изучению искусства авангарда 1910-1920-х годов / [редкол. : Коваленко Г. (отв. ред.)]. – М. : Наука, 2003. – С. 496 – 517.
8. Мурина Е. Встреча с Шекспиром / Е. Мурина // Творчество. – 1964. – №7. С. 14 – 16.
9. Орлова М. Театральность как способ выживания и робкого протеста / М. Орлова // Коммерсантъ. -1998. – № 58 (1461). – С. 5.
10. Сарабянов Д. // Александр Тышлер и мир его фантазий : каталог выставки / [сост. Ф. Я. Сыркина]. — М. : Галарт, 1998. — С. 8-30.
11. Светляков К. А. Александр Тышлер / К. А. Светляков. — М. : Арт-родник, 2007. — 96 с.
12. Сыркина Ф. Я. Александр Григорьевич Тышлер / Ф. Я. Сыркина. – М. : Советский художник, 1966. – 192 с.
13. Тугендхольд Я. Искусство октябрьской эпохи / Я. Тугендхольд. – Л. : Academia, 1930. – 200 с.
14. Чудецкая А. Страшная сказка Александра Тышлера // Пинакотекa. – М. : «Пинакотекa», 2006/1-2. – Вып. 22 – 23. – С. 242 – 243.