

Мазова Е. В., аспірант

Чечик В.В.,

канд. искусствоведения, доцент кафедры  
«Теории и истории искусств»

Харьковская государственная академия  
дизайна и искусств

## СЦЕНИЧЕСКАЯ КОНСТРУКЦИЯ КАК АРХИТЕКТОНИЧЕСКАЯ ОСНОВА ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ В СТАНКОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. Г. ТЫШЛЕРА

*Анотація.* У статті проаналізована реалізація принципу театральної сценічної конструкції у контексті просторової організації станкових робіт Олександра Тышлера. Розгляд питання здійснюється на матеріалі живописних і графічних творів художника у зв'язку із композиційними прийомами об'єднання Суспільство художників-станковистів.

**Ключові слова:** станкове мистецтво, О. Г. Тышлер, Суспільство художників-станковистів, конструкція, архітектоніка, «фігуративний конструктивізм».

*Аннотация.* Мазова Е. В., Чечик В.В. Сценическая конструкция как архитектурная основа пространственной организации в станковом творчестве А. Г. Тышлера. В статье произведен анализ реализации принципа театральной сценической конструкции в контексте пространственной организации станковых работ Александра Тышлера. Изучение проблемы осуществляется на материале живописных и графических произведений художника в связи с композиционными приемами объединения ОСТ.

**Ключевые слова:** станковое искусство, А. Г. Тышлер, ОСТ, конструкция, архитектурная, «фигуративный конструктивизм».

*Annotation.* Mazova K. V., Chechik V.V. Set Construction as an Architectural Basis of Space Organization in Alexander Tyshler's Easel Art. The article analyzes realization of the theatrical set construction principle in Alexander Tyshler's Easel Art context. Research is based on the material consisting of pictorial and graphic art works in association with compositive methods of the Society of Easel Painters.

**Key words:** easel art, Alexander Tyshler, Society of Easel Painters, construction, architectonic, "Figurative constructivism".

Надійшла до редакції 06.09.2012

**Постановка проблемы и анализ предшествующих исследований.** Исследование композиционных и образных составляющих творческого наследия А. Г. Тышлера, представляющего собой уникальное явление в культурном пространстве советской эпохи, входит в сферу интересов современного искусствознания как пример метафорического осмысления мастером проблем его эпохи в соединении с художественным воплощением непреходящих духовных ценностей человечества. Прием структурирования изобразительного пространства, воплощенный в форме сценической конструкции, имеет характеристики стилиобразующего в авторском методе Тышлера, так как он служит проявлением способа творческого мышления художника и распространяется в равной степени на его станковые и сценографические решения. Отдельные стороны вопроса о композиционных построениях Тышлера затронуты в работах Ф. Сыркиной, Д. Коган, В. Лебедевой, К. Светлякова. Особое внимание уделено стилистическим особенностям творчества художников объединения ОСТ в исследованиях А. Каменского, Д. Сарабьянова и Т. Маловой. Театральная конструкция – единая театральная установка – как неотъемлемый компонент и образная основа сценографических решений мастера, проанализирована в работах А. Бассехса, Е. Муриной, В. Лешина, В. Мальцева.

Однако сценическая конструкция как ключевой компонент большинства станковых композиционных построений Тышлера, прежде не становилась предметом искусствоведческого исследования.

**Цели и задачи статьи.** Анализ специфики объективации принципа сценической конструкции в станковом творчестве А. Г. Тышлера. Выявление конструктивных компоненты пространственной организации полотен и графических листов художника в контексте стилистики ОСТа, вскрытие специфики трактовки единой декорационной установки в художественном строе станковых работ художника.

**Результаты исследования.** Смена композиционной парадигмы в искусстве конструктивной в значительной степени определила облик авангарда 1920-1930 годов. Многочисленные эксперименты в области выявления и разработки архитектурной основы произведения предшествовали локализации теоретически оформленного направления в изобразительном искусстве и архитектуре, получившего название «конструктивизм». Значение конструктивизма в художественном строе авангарда было столь велико, что отдельные его элементы отчетливо различимы в произведениях художников, чьи творческие интересы находились вне конструктивистской концепции. Значительную роль в экстраполировании идей конструктивизма сыграла поддержка, первоначально оказанная этому направлению со стороны партийного руководства. Последнее, сочтя его приемлемым в идеологическом аспекте и полезным в утилитарном, благодаря декларируемой конструктивистами революционности проектов и культивируемой функциональности, допустило органичное вплетение направления в канву масштабных преобразований.

Теоретическая платформа конструктивизма базируется на концепте рациональности, антитетичном интуитивно индуцированному творческому методу большинства модернистских течений. Категория конструкции, вокруг которой производились теоретические и художественно-практические построения конструктивистов, оставалась противоречивым понятием, что обусловило неоднородность конструктивизма как художественного направления. Однако базис понятия «конструкция» сохранял единообразие трактовки у представителей направления, будучи определен как «некий рационалистически обоснованный тип композиционной организации произведения, в котором на первое место выдвигается функция, а не художественно-эстетическая значимость» [5, с. 321].

Конструкция как способ рациональной организации пространства материалистически детерминированными художниками и архитекторами, приобрела доминантные черты в деятельности многих художников русского и украинского авангарда 1920-30-х годов. В частности, конструктивный принцип нашел полноценное воплощение в творчестве мастеров, входивших в состав Общества художников-станковистов. Исследователь творчества остовцев Т. Малова определяет в качестве ключевой характеристики искусства художников объединения категории «организации» и «конструкции», выделяя свойственный им «тип художественного мышления, лежащий в основе авангардного формотворчества и заключающийся в целесообразном оперировании и соразмещении элементов композиции» [6, с. 21]. Большинство членов объединения восприняло эстетику конструктивизма во время обучения во Вхутемасе, художественно-педагогические принципы которого были направлены на воспитание «производственно ориентированного» поколения художников. Однако некоторые остовцы, – и, в частности, Александр Тышлер, – пришли к пониманию конструкции посредством опытов в области абстрактного искусства. Присоединению Тышлера (а также С. Лучишкина, С. Никритина) к Обществу станковистов предшествовал период работы в проекционистском объединении «Метод», также декларировавшем принцип «организации». Категории «организации» и «конструкции», выдвинутые в авангард теоретических дискуссий 1920-х годов, обнаруживают значительную близость в практическом аспекте, поскольку конструкция понимается как «целесообразная организация материальных элементов» [10, с. 126-127].

Специфика реализации конструктивного принципа в творчестве художников ОСТА заключается в его экстраполировании из беспредметной практики на фигуративное искусство, охарактеризованное Т. Маловой как «фигуративный конструктивизм» [6, с. 22]. Переход Тышлера от беспредметных композиций проекционистского периода (серия «Цвет и форма в пространстве», 1922-1924) к работам, продемонстрированным на Второй выставке московского Общества художников-станковистов (1926), наглядно демонстрирует это явление.

Работы, представленные Тышлером на выставке, сохраняют реалистические характеристики в качестве

доминанты, однако уже в этих ранних образах читается мощная конструктивная составляющая, впоследствии трансформировавшаяся в стилиобразующий принцип и в этом качестве вошедшая в станковые и сценографические решения мастера. Последний аспект важен для понимания творческого метода художника, определенного А. Каменским как «самый театральный из всех многочисленных театралов ОСТА» [3, с. 29]. Конструктивный элемент композиций Тышлера носит выраженный театральный характер, и понятие «конструкция» применительно к его творчеству следует рассматривать как некую базисную категорию, равноценно воплощенную и в станковых, и в декорационных работах. В статье для журнала «Рабис» (1928) художник раскрывает понимание этой категории – в контексте сценографии – следующим образом: «Я враг конструкции, которая не имеет в себе образа и является лишь производственным станком, на котором можно разыгрывать любую вещь» [12, с. 9]. Понимание конструкции как образной структуры перекликается с разработанным С. Эйзенштейном и определенным А. Каменским в качестве основы творческого метода остовцев принципом «вертикального монтажа»: соединения элементов, которое «является способом раскрытия смысла, когда сквозь объединения кусков действительно проступает образ темы, полный идейного содержания вещи» [14].

В качестве примера такой «осмысленной» конструкции в контексте двухмерного изображения рассмотрим центральную фигуру графического листа А. Тышлера «Продавщица птиц и мелких животных» (1925), принадлежащего к раннему периоду творчества художника. В структурном отношении она представляет собой единую декорационную установку – образ-знак, не нуждающийся в повествовательном окружении, наделенный автономностью символа. Применительно к театральному творчеству Тышлера А. Бассехес раскрывает механизм формирования центрального образа пьесы как синтез всех элементов спектакля, отмечая в качестве основного метода «**игру вещей и понятий**», превращение деталей в образы-символы, принимающие непосредственное участие в создании целостного впечатления от пьесы [2, с. 36]. Результат аналогичного процесса образотворчества демонстрирует и рассматриваемая «Продавщица ...». Театральная условность формального аспекта изображения и знаковая насыщенность содержательного (составляющая, по Барту, основной признак театральности) формируют в плоскости листа игровое пространство [7, с. 365]. Конструкция клетки на голове гротескно мощной фигуры имеет сходство с грубо сколоченными театральными подмостками, и в этой ранней работе, синтезировавшей впечатления реальности в символический образ, заложена композиционная схема одной из знаковых станковых серий в творчестве Тышлера – «Балаганчик» (1959-70-е гг.).

Серия «Бондари», первые работы которой относятся к 1925 году, а последние – к 1960-м годам, также может служить примером интерпретации принципа единой декорационной установки в станковом цикле. Предмет здесь сплавлен с фигурой в целостный образ,

хотя работа сохраняет при этом значительную степень реалистичности в изображении пластических элементов. Парадоксальный способ компоновки предметов, выбор которых, однако, всегда продуман и адекватен заявленному образу, является результатом процесса творческого синтеза субъективных впечатлений. Художник определяет этот процесс следующим образом: «Я живу впечатлениями. Впечатлениями окружающей меня жизни, впечатлениями прошлого, впечатлениями театра, народного искусства и народного театра. Все это вместе рождает образ. Образ кажется нереальным, а на самом деле он реальный. Во всяком случае, для меня» [8]. В работах раннего периода впечатления реальной жизни проступают с большей отчетливостью («Наводнение» (1926), «Продавщица птиц и мелких животных», серия «Бондари» (1925)), впоследствии претерпевая трансформацию в направлении усиления игрового начала. Создаваемый образ постепенно приобретает характеристики знаковой структуры, субъективный элемент которой доминирует над общепонятным, однако всегда сохраняет прочную связь с реальностью (живописные серии «День Рождения» (1962-65), «Флюгеры» (1964-69), графические – «Клоуны» (1965) и «Архитектура» (1971)). Искусство Тышлера никогда не исключает из творческого процесса зрителя, более того, «странность» его композиций продуцирует ирреальное пространство, в рамках которого зритель рассматривается в качестве активного действующего лица. Парадоксальность изображения в данном случае становится отправной точкой игрового процесса благодаря дерутинизации зрительского восприятия.

Специфической чертой композиционных построений Тышлера является антропоморфизм его конструкций. Характеризуя синтетические образы своих работ, художник дает им следующее определение: «Это чисто архитектурная, композиционная вещь. Мне все хочется сосредоточить в человеке и на человеке, и вокруг него» [8]. Анализируя образный строй работ Тышлера, Д. Сарабьянов приходит к аналогичному выводу, резюмируя, что для художника «фигура человека – высшее проявление архитектуры» [1, с. 22]. В отличие от большинства коллег по Обществу станковистов, морфология работ которых в той ли иной степени представлена формальными элементами и инженерными схемами (А. Дейнека, Ю. Пименов, Н. Денисовский, А. Игумнов), работы Тышлера лишены прямых линий и устойчивых конструкций. Неверность опор отсылает зрителя к ассоциации с подмостками уличного театра («Карнавал» (1969); «Архитектура. Башня» (1976); «Обнаженная»). Из серии «Шелковая лестница» (1979); «Жираф». Из серии «Архитектура. Сказочный город» (1979)). Архитектурные элементы присутствуют в подавляющем большинстве работ Тышлера, однако трактуются они в качестве одушевленных объектов как посредством введения в их структуру антропоморфного образа, так и благодаря специфическому формальному решению – избеганию строгих вертикалей, живописному контуру, наклону основной конструкции («Девушка под кровлей» (1930-е гг.); «Театральное представление»

(1965); «Невеста» (1967); «Девушка в карнавальной шляпе. Ветряная мельница» (1979)). Театральная доминанта художественного мировосприятия Тышлера индуцирует реальность, в рамках которой подобные изобразительные парадоксы приобретают органичность и внутреннюю логику. Помещая в основу своих метафорических образов-конструкций человека, более того, хрупкую куклоподобную женскую фигуру, художник акцентирует иллюзорность изображенного субъективного мира. Подобное решение значительно дистанцирует Тышлера от оптимистически детерминированных коллег по Обществу станковистов.

Помимо строго конструктивного, следует отметить и живописный аспект монтажных конструкций работ художника. Т. Малова, анализируя композиционные построения остовцев, выделяет в качестве одного из основополагающих принципов применение «динамичных, открытых пространственных структур», реализующихся в «условно-плоском пространстве» [6, с. 9]. Двухмерный фон позволяет динамизировать композицию посредством сочетания с рельефно пролепленным, объемным объектом переднего плана, уподобленным «скульптурной пластике» [6, с. 92]. Подобная условность в решении фона неизбежно находит аналог в театральном пространстве, которому априори присуще соотношение плоскостности и объема, объективированное в реальном соотношении декораций и актеров на сцене. Подобное «театрализованное» восприятие плоскости холста закономерно для художников ОСТА, многие из которых выступали в качестве сценографов.

Этот прием наглядно демонстрируют почти трехмерные конструкции полотен Тышлера, написанные корпусно, осязаемо контрастно к плоскому «заднику» фона. Подобная манера письма заметна уже в ранних полотнах художника (серия «Гражданская война» (1920-50-е гг.); «Лирический цикл» (1928); «Семья красноармейца» (1932); «Советское шампанское» (1938)), наделенных условным, часто символическим пейзажем, позднее развиваясь в своеобразный «канон» в сериях 1960-70-х годов («Балаганчик» (1960-70-е гг.); («Девушка и город» (1972-73); «Легенда о девушке-кентавре» (1970-е гг.)). Многими критиками в качестве характерной особенности живописи Тышлера выделяется соединение в пластическом решении образов, синтезирующих живопись, скульптуру, архитектуру [11, с. 60]. Д. Коган отмечает, что при сохранении двухмерности образами, написанными красками на холсте, манера письма и композиционное решение полотен вызывают ассоциации со скульптурой и архитектурой [4]. Условность фона достигается, помимо плоскостности изображения его объектов, подчеркнутой диспропорцией размерных соотношений фигур переднего и дальнего планов. Однако, в отличие от некоторых остовцев (напр., П. Вильямса, К. Вялова, Ю. Меркулова), Тышлер избегает применения сплошного, выполненного в иконописной традиции черного фона, служившего объединяющим элементом для композиционных составляющих. Цветовое начало в его полотнах доминирует, организуя композиционное

пространство и создавая определенный эмоциональный колорит.

Т. Малова подчеркивает, что акцентуация объемной формы переднего плана «несет в себе акт ее восприятия во времени» [6, с. 99]. Подобный пролонгированный перцептивный акт, завладевающий вниманием зрителя, воссоздает реальность театрального пространства аналогично трехмерной декорации на фоне уплощенного задника. Целью такого приема является введение зрителя в игровое пространство полотна, нейтрализация парадоксальности и конечное восприятие образа, свободное от шаблонной ограниченности.

**Выводы.** Творчество Александра Тышлера характеризуется приверженностью определенным устойчивым композиционным приемам, выработанным художником на основе собственного мировосприятия и отмеченным исключительной метафоричностью изобразительного языка. В качестве стилеобразующего кроссвременного творческого принципа мастера следует выделить прием решения изобразительного пространства посредством его структурирования. Понятие «конструкции», находившееся в эпицентре теоретических и художественно-практических дискуссий авангарда 1920-30-х годов, вошло в творчество Тышлера в качестве основы его мифопозтики, определив весь художественный строй как станковых, так и сценографических работ художника. Игровое, театральное начало, составляющее базис творческого метода художника, полноценно воплощено в образах станковых серий, основанных на интерпретации архитектурной площадного театра. Заставляя играть вещи и понятия, в двухмерном пространстве полотна Тышлер выстраивает архитектурные конструкции-метафоры – символические модели мира, симультанно объединяющие кукловодов и марионеток, реализуя принцип амбивалентного единства антагоничных проявлений бытия.

**Перспективы дальнейшего исследования вопроса.** Перспективным направлением исследовательской деятельности в рамках изучения творческого наследия Александра Тышлера является дальнейшая разработка мотивов и образов станковых произведений художника в сопоставлении с его сценографическими работами, а также раскрытие мифопозтических оснований образного строя работ мастера.

#### Литература:

1. Александр Тышлер и мир его фантазий : каталог выставки / [сост. Ф. Я. Сыркина]. — М. : Галарт, 1998. — 96 с.
2. Бассехес А. Уход от статики. Александр Тышлер – художник театра / А. Бассехес // Бригада художников. – 1932. – №2 (9). – С. 33 – 38.
3. Каменский А. Единство разнородного / А. Каменский // Искусство. – 1982. – №1. – С. 28 – 34.
4. Коган Д. О некоторых проблемах живописи Тышлера / Д. Коган // Советская живопись. – 1980. – № 78. – С.76-85.
5. Культурология, XX век: Энциклопедия / Под ред. С. Я. Левит. – Спб.: Университет. Книга, 1998. – Т.1: А. – Л.-446с.; Т. 2: М – Я. – 446с.
6. Малова Т. В. Поэтика художников ОСтА : дис. ... кандидата искусствовед. наук : 17.00.04 / Малова Татьяна Викторовна. – М., 2008. – 173 с.
7. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. Баженова Л., Бахта И., Васильева О. и др. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
8. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Высказывания Тышлера. – Ф. 3371 Ш. А. – Д. 2. – Л. 3.
9. Светляков К. А. Александр Тышлер. – М. : Арт-родник, 2007. – 96 с.
10. Советское искусство за 15 лет: Материалы и документация / Под ред. с вв. ст. и прим. И. Маца / [сост. : И. Маца, Л. Рейнгардт, Л. Ремпель]. –М.; Л. : ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1933. – С. 126-127.
11. Сыркина Ф. Александр Григорьевич Тышлер / Ф. Сыркина. – М. : Советский художник, 1966. – 192 с. с илл.
12. Тышлер А. Г. В мастерской А. Г. Тышлера // Рабис. – 1928. – № 52. – С. 9.
13. Эйзенштейн С. М. Монтаж / [сост., авт. предисл. и коммент. : Н. И. Клейман]. – М. : ППП «Типография «Наука», 2000. – 592 с.
14. Эйзенштейн С. Вертикальный монтаж [Электронный ресурс] // С. Эйзенштейн. Избр. произв. в 6 т. – М. : «Искусство», 1968. – Режим доступа к статье : [http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEN/s\\_vertikalxnyj\\_montazh.txt](http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTEN/s_vertikalxnyj_montazh.txt)