

Мазова Е. В.

аспирант кафедры «Теории и истории искусств»

Чечик В.В.

канд. искусствоведения, доц. кафедры «Теории и истории искусств» ХДАДМ

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ МОТИВА СРЕДНЕВЕКОВОГО ПЛОЩАДНОГО ТЕАТРА В СТАНКОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ А. Г. ТЫШЛЕРА

Аннотация. В статье рассматриваются особенности творческой интерпретации А. Г. Тышлером конструктивной и семантической специфики средневекового площадного театра в рамках станковых живописных и графических циклов. Анализ воплощения мотива проводится в контексте обоснования театральной природы его творчества.

Ключевые слова: театр, театральность, балаган, карнавал, творчество, А. Г. Тышлер.

Анотація. Мазова К. В., Чечик В.В. Інтерпретація мотиву середньовічного майданного театру в станковій творчості О. Г. Тышлера. У статті розглядаються особливості творчої інтерпретації О. Г. Тышлером конструктивної й семантичної специфіки середньовічного майданного театру в рамках станкових живописних і графічних циклів. Аналіз втілення мотиву проводиться в контексті обґрунтування театральної природи його творчості.

Ключові слова: театр, театральність, балаган, карнавал, творчість, О. Г. Тышлер.

Abstract. Mazova E.V., Chechik V.V. Interpretation of the Medieval Vulgar Theater Motive in A. G. Tyshler's Easel Creativity. The article is devoted to the researching the features of A. G. Tyshler's creative interpretation of structural and semantic specific of medieval folk theater in his easel painting and graphics. The analysis the specifics of realization of buffoonery motive in artist's easel works is conducted in the context of proving theatrical nature of his creative work.

Key words: Theater, theatricality, buffoonery, carnival, creativity, A. G. Tyshler.

Постановка проблемы. Творчество удивительного мастера — сценографа, живописца, графика и скульптора Александра Григорьевича Тышлера — как нельзя лучше характеризует понятие «театральность». О свойственной художнику склонности к игре, лицедейству упоминали многие критики (А. Бассехес, Я. Тугендхольд, Д. Коган, Е. Мурина, В. Лебедева, А. Каменский, К. Светляков), однако в центре внимания исследователей, в большинстве случаев, находилось творчество Тышлера-сценографа. Театральность же как характеристика станкового творчества художника является не менее плодотворным для исследования аспектом и требует глубокого и многостороннего изучения. **Целью статьи** является исследование особенностей интерпретации мотива средневекового площадного театра в контексте станкового творчества А. Тышлера.

Связь работы с научными программами. Статья подготовлена к публикации в рамках работы над диссертационным исследованием на соискание науч. степ. канд. искусствоведения по теме «Театральная природа творчества Александра Тышлера», специальность 17.00.04 «Изобразительное искусство» (кафедра «Теории и истории искусства» ХДАДМ).

Анализ последних исследований и публикаций. Проблемы станкового творчества А. Тышлера на данном этапе не нашли полноценного освещения в литературе. Среди последних публикаций следует отметить исследования К. Светлякова, В. Чайковской, В. Лебедевой, В. Мальцева, А. Чудецкой. Вопросы идентификации и анализа феномена театральности рассмотрены в работах М. Смирновой, Е. Никулчи, И. Давыдова, И. Утехина, О. Лихониной, Е. Гальцовой, Т. Джуровой. Проблематика театра кукол исследуется в работах Е. Романовского, В. Райкова, Т. Карповой, С. Дреничевой, К. Данцигер.

Результаты исследования. В настоящий момент вопрос определения понятия «театральность» характеризуется плюрализмом точек зрения. Так, П. Пави, со ссылкой на А. Арто, дает следующее определение данного явления: «театральность – то, что в представлении или драматургическом тексте имеется специфически театрального (или сценического)» [9, с. 365]. Отмечая исключительную широту диапазона трактовки этого понятия, Пави приводит ряд «идей-ассоциаций» с понятием театральности, каждое из которых составляет отдельный компонент в достаточно неопределенной семантической картине этого феномена. Р. Барт определяет театральность как «театр минус текст, насыщенность знаков и впечатлений, ... такое всеобщее восприятие чувственных приемов, жестов, тонов, дистанций, субстанций, света, которое наводняет текст избытком его внешнего языка» [9, с. 365]. Бартовское определение театральности дает вариацию трактовки искомого «специфически театрального» базиса этого понятия, определяя его через знак. А. Адамов в обозначении природы театральности отдает предпочтение иконографии как «форме выражения, стилистической манере повествования» перед содержанием (визуализацией персонажей, внешним пространством), определяя театральность как

Надійшла до редакції 6.09.2012

«специфический процесс театрального высказывания ... визуализированное удвоение субъекта высказывания (персонаж/актер) и результатов высказывания, искусственность представления» [9, с. 365]. Поскольку вопрос о сущности театра остается открытым, мы, следуя мысли А. Жиро, отметим в качестве сущностных характеристик, формирующих театральный феномен, «игровое пространство (сцену) и пространство, откуда можно смотреть (зал); актера (язык жестов, голос) на сцене и зрителей в зале, создание «фиктивного» мира на сцене в противоположность реальному миру в зале и, одновременно, установление коммуникативного потока между актером и зрителем [9, с. 367]. Таким образом, амбивалентность, заключающаяся в наличии двух реальностей – «фиктивной», по выражению Жиро, и реальной, их одновременном существовании в пространстве, их активном взаимодействии, осуществляющем коммуникативный обмен, лежит в основе специфики театральности [9, с. 365].

Продемонстрированная дискуссионность определения понятия «театральность» свидетельствует о предельной сложности рассматриваемого явления, однако применительно к творчеству Александра Тышлера следует идентифицировать театральность как особый тип художественного мировосприятия, представляющий собой не наследование конкретных театральных приемов, а внутреннюю включенность художника в игровое пространство с последующей моделировкой на игровой основе собственной художественной реальности. «Театр станковых картин» А. Тышлера (А. Каменский) соотносим с «условным театром» в определении В. Мейерхольда, оперирующим сценическими установками, декорациями, техникой, заменяющими текстовую составляющую представления и наделенными сценической самостоятельностью. Принцип единой декорационной установки как основного приема в оформлении спектаклей в несколько трансформированном виде переносится художником на холст, сохраняя функцию лаконичного и целостного образа-носителя смысловой нагрузки всего произведения.

Интерпретация театрального мотива в творчестве Тышлера многогранна: глубинный ее пласт составляет знаковость, метафоричность, невозможность расшифровки на профанно-бытовом уровне уникальных художественных образов мастера. Визуальное акцентирование театральной атрибутики – удвоение смыслового пространства картины посредством организации на полотне «театра в театре» (серии «Балаганчик» (1960-70-е), «Русский народный кукольный театр» (1920-1960-е), «Петрушка. Кукольный театр» (1965-66), «Цыганы» (1930-е; 1961-62)); сообщение персонажам картины актерских черт благодаря фронтальному построению композиции, постановочной выразительности поз, режиссуры – жестов; неожиданное, часто алогичное декорирование героев бутафорскими цветами, драпировками (серия «Махновщина» (1920-1960-е), «Семья красноармейца» (1932), серии «Женихи» (1968-70) и «Невесты» (1960-е) и т. д.) – реализуют театральную тему с исчерпывающей прямолинейностью. Мотив театрального представления не ограничи-

вается прямым изображением подмостков, занавеса, бутафории либо конструкции переносного балагана, — художник активно использует условность театрального языка, обращаясь к аллюзиям и метафорам. Так, полотно с изображенным на нем пейзажем образует «задник» для картинно застывших перед невидимым объективом «Соседей моего детства» и многочисленных героев «Семейных портретов» 1920-х и 1960-х годов, а декоративно присборенная портьера «оформляет» провинциальных актеров-статистов, сообщая сцене неопределенность эмоциональной окраски в диапазоне от гротеска до лиризма. Герои лирических серий художника – «Женихи» и «Невесты» — выстроены художником в мизансцены на фоне отдаленного пейзажа и соединяют традиционную торжественность народного обряда с театральностью галантной сцены под сенью рокайльных парков в духе Вагто и мирискусников. Подобный сплав национальных мотивов и творческого наследия разных эпох, наряду с неизменной двойственностью интерпретации мотивов и образов, составляет особый авторский стиль Александра Тышлера.

Непосредственное проявление театрализации, воплощенное в мотиве театра-балагана, представляет собой один из множества примеров глубинной взаимосвязи между сценографическими и станковыми решениями художника. Балаган, площадной театр выступал средоточием карнавального праздника, объединяя в сложную систему взаимодействия различные грани народного творчества — театр, клоунаду, пантомиму, трюкачество и т.п. «Композиционный принцип балаганного, и в целом, ярмарочного зрелища — типично гротескный: соединить в одном явлении (по крайней мере, месте) известное, знакомое и необычное, экзотическое (причем последнее нередко достигалось путем открытого обмана и жульничества)» [10, с. 151]. Ю. Лотман определяет отличие балагана от театральной комедии через карнавальное «чувство дозволенности нарушения моральных запретов» [7, с. 487], концептуированное М. Бахтиным в качестве «инверсии двоичных противопоставлений» — смысловом оборотничестве, позволявшем на короткое время площадного праздника низвести священное до непотребного, а непотребное возвеличить до уровня святыни. Присущая народному гулянию «избыточность», эскалированная полнокровность, в сущности, подменного карнавального существования, определяется Ж. Бодрийяром как «апогей симулякра», претендующего на истинность и, одновременно, несущего в качестве неотъемлемого элемента иронию [2, с. 116-117]. Специфика ярмарочной иронии состоит в том, что ситуация «видимости» вовсе не стремится к сокрытию, а напротив, намеренно акцентируется, служа почвой для творения комических приемов и композиций. Композиционное пространство тышлеровских серий «Балаганчик» (1950-70-е), «Архитектура. Сказочный город» (1970-80-е), «Карнавал» (1960-70-е) построено на алогичных образах, соотносимых с балаганной «небывальщиной», подчеркнутая условность которой представляет собой метафорическую оболочку для сущностного ядра произведения, лежащего за гранью комизма или наива.

Балаган в качестве квинтэссенции площадного праздника демонстрирует апогей избыточности во всех проявлениях, доведенных до гротескно-преувеличенных масштабов: колористической пестроты, быстрой смене действующих лиц и сюжетов, максимизированной эмоциональности актеров и публики, звуковой дисгармонии и словесной невоздержанности. Интерпретируя атмосферу балаганного представления, Тышлер кодирует составляющую (по Р. Барту) основу театральности «насыщенность знаков» в уникальные визуальные образы, не поддающиеся традиционной расшифровке, предлагая зрителю самостоятельно осуществить их трактовку, лишая его укоренившихся стереотипов мышления.

Хаотизация, разрушение норм «серьезной» повседневности, амбивалентность веселья позволяют рассматривать балаган и связанные с ним элементы в качестве «перевернутого», гротескного мира. Парадоксальность произведений Тышлера, как намеренно акцентированная, гипертрофированная до уровня театра абсурда, так как неявная, завуалированная, коренится в театральной природе его творчества и способна реализовываться как в лирическом, драматическом направлении, так и в гротескном, балаганном.

Образ площадного театра в прочтении Тышлера (будь то его декорационные конструкции либо станковые композиции) реализуется в игровой плоскости, не позволяющей четко дифференцировать декорации и актеров, кукол и кукловодов, смешивая их в едином пространственном образе – воплощенной театральности (серии «Скоморохи», «Балаганчик», «Клоуны», «Карнавал» и т. д.). Подобный прием свойственен Тышлеру-сценографу: так, в спектакле «Король Лир» (ГОСЕТ, 1935) он «оживляет» скульптуры в основании дворца, наделяя их характеристиками полноправных действующих лиц, чье безмолвное участие способно многократно эскалировать эмоциональную атмосферу спектакля. В станковых циклах, в частности, в «Шекспировских куклах» (1971-76), художник использует этот прием с целью создания образа-метафоры, иллюстрирующего афоризм о «мире-театре».

Игровое, театральное начало составляет базис творческого метода художника: по выражению А. Басехеса, Тышлер строит образ на сцене так же, как и в своих станковых произведениях, «заставляя играть вещи и понятия» [1, с. 35]. Как в сценографии «Чапаева» (МГСПС, 1929) Тышлер заставляет мех изображать снег, а жест – ледяную дорогу, так в серии «Соседи моего детства» он наделяет висящую за спинами героев картину функциями пейзажа, а драпировки у входа в комнаты – чертами театрального занавеса. Так же, как в «Ричарде III» (БДТ, 1935) он растворяет героев в архитектуре башен-декораций, заменяет им лица гримасами химер, так и в станковых циклах «Девушка и город» (1972-73), «Архитектура» (1976-80) художник соединяет живой образ с каменной статикой, заставляя его не только «одушевиться», но и перерасти в символ.

Принцип единой театральной установки, определяющий все сценографическое творчество Тышлера, воплощен в полной мере и в живописи, и в гра-

фике мастера: центральные фигуры его композиций в большинстве случаев представляют собой сложный синтезный образ актера – декорации, представленный на фоне обобщенного пейзажа-задника. Эти образы изолированы от окружения, самодостаточны и максимально информативны — это реализация в двухмерном пространстве автономного декорационного решения, пришедшего из сценографических опытов Тышлера.

В серии «Балаганчик» такого рода лаконичная конструкция-образ обретает узнаваемые черты сценической структуры средневекового площадного театра. В сценографии Тышлера для «Короля Лира» (ГОСЕТ, 1935) этот образ играет ключевую роль, образуя трансформирующееся, динамичное и эмоционально активное пространство единой декорационной установки – дворца Лира. В станковом же прочтении балаганный театрик максимально стилизуется художником и водружается на головы статичных центральных фигур с маскоподобными лицами. По мнению многих исследователей (в т. ч. Ф. Сыркиной), в качестве прототипа балаганских конструкций в творчестве Тышлера выступает разновидность староанглийского площадного театра — «педжент» (*англ.* pageant, от *лат.* pagina — пластина, плита). Педжент представлял собой передвижную сцену, применявшуюся при постановке мистерий, мираклей, театрализованных процессов и др. Конструкция его состояла из большого крашеного двухэтажного балагана, поставленного на дроги с 4-мя или 6-ю колесами, и состоявшего из двух помещений: верхнего, открытого со всех сторон и служившего сценой, и нижнего, закрытого — уборной для актеров. Представление шло в порядке постепенности: по окончании первой пьесы на одной из крайних улиц города балаган передвигался на другую улицу, а его место занимал следующий — со второй пьесой; наступал наконец такой момент, когда в разных частях города, и на окраинах, и в центре, был представлен весь цикл соответствующим количеством балаганов. Сцены исполнялись в строгом соответствии с сюжетом [3, с. 55-104].

«Балаганские» герои Тышлера — классические образы вечной театральности: многоликие Петрушки, безмянные скоморохи, клоуны, жонглеры. Все они несут на себе печать гротеска, завуалированного и смягченного лирическим мировосприятием художника. Гротеск же представляет собой явление, балансирующее на грани фарса и трагедии, исключительно экспрессивное с точки зрения эмоционального воздействия на зрителя: по словам П. Пави, «это вечное движение опрокидывания перспектив вызывает противоречие между реально воспринимаемым предметом и абстрактным, ... парализует восприятие зрителя, которому всегда мешают безнаказанно смеяться и плакать» [9, с. 58]. В частности, элементы гротеска, присущего как средневековой культуре в целом, так и непосредственно театральным представлениям, различимы и в характерных для Тышлера синтезных образах станковых серий: «Легенда о девушке-кентавре» (1970-е), «Нереиды» (1964-65), «Девушка и город» (1972-73), «Архитектура» (1976-80), «Кариа-

тиды» (1965), многочисленных «Натюрмортах (1955-73)». Персонажи этих циклов представляют собой гармонично и тонко организованное единство человека и животного, человека и архитектуры, человека и предмета, оставаясь при этом образами гротескными, трагикомическими, апеллирующими к фантазийным скульптурным изображениям готических соборов и бестиарным персонажам «Капричос» Гойи.

Акцентуация скульптурного начала также является смежным приемом для сценографических и станковых решений Тышлера. В оформлении шекспировских спектаклей она была оправдана, по словам художника, «монументальностью, объемностью, скульптурностью героев», которых невозможно «воспринимать через плоскость» [10, с. 37]. «Скульптурный» подход к решению образа впоследствии реализовался в рамках станковой живописи художника, наделенной особой фактурностью письма, почти архитектурной лепкой объемов посредством четкости мазков, моделирующих пространство картины и форму предметов [4, с. 82-84]. Подобное решение позволяло осуществить базисный принцип композиционного решения как тышлеровских полотен, так и его декорационных конструкций: создание эффекта театра в квадрате, сначала «развоплощая» живой образ, лишая его существенных характеристик, а затем одушевляя его, возводя в категорию аллегории, знака. Так, унифицированный образ Петрушки (серия «Петрушка. Кукольный театр» (1964-66)) проходит в интерпретации Тышлера этап схематизации: лицо превращается в маску, границы тела и балаганного театра размываются, колпак на голове становится сценой для оживших марионеток. Затем геометризованная схема наделяется существенными чертами изображаемого объекта, вновь обретает жизненность, однако уже в качестве символа. Такого рода образы-символы составляют основу средневековых театрализованных представлений от мистерии до фарса.

Помимо площадного театра-балагана, в живописном и графическом творчестве Тышлера своеобразно отразилась и иная форма средневекового театрального искусства – литургическая драма, сценической площадкой которой служило внутреннее пространство храма либо лестница у его врат. Во многих сериях – «Шекспировские куклы», «Архитектура», «Девушка и город», «Карнавал», «Сказочный город», «Театральное представление» (1965) — коробка вертепообразной сцены уступает место женским фигурам, окруженным ярусами чередующихся разноуровневых площадок-сцен и лестниц. Площадки эти изначально амбивалентны: они – сцены для уличных представлений, они же – помосты для казней. В этом вечном единстве фарса и трагедии, жизни и смерти, в их равноправии и нераздельности – философия средневекового мировосприятия.

Подобный прием построения композиции встречаем и в сериях «Скоморохи», «Кукольный театр», в многочисленных «Петрушках». Здесь также используется крупная фигура-основа, служащая каркасом мирка, населенного копошащимися куклами. Однако при общей близости решения, истоки у женских

каркасных образов («Карнавал», «Сказочный город», «Театральное представление») и рассматриваемых серий с центральной фигурой-паяцем различны. Первые имеют под собой скульптурную, «жесткую» форму, апеллирующую к готическим храмовым скульптурам и античным кариатидам. Вторые же строятся на кукольной, «ломкой» основе: они неустойчивы, в них отсутствует строгая сбалансированность объемов, преобладают диагональные линии, не компенсированные строгой вертикалью центральной фигуры. Более того, каркасная фигура почти исчезает в складках довлеющей сцены-ширмы, акцентируя внимание зрителя на совершенно самостоятельно действующих куклах. Кукловод-Петрушка здесь не просто вторичен, происходит игровая рокировка: куклы становятся единственными действующими лицами, нивелируя кукольника до уровня театральных подмостков.

Как и театральные архитектурные образы-метафоры (замок-шкатулка в Короле Лире, замок-эшафот в Ричарде III, неустойчиво-зыбкий Эльсинор в Гамлете) эти живописные и графические образы – символические модели мира, как и сам средневековый храм, как и любая религиозная средневековая пьеса, неукословно выстраивавшая перед зрителем ад, рай и землю. Этот принцип единства временного пространства и вертикального построения композиции пронизывает средневековое искусство, находя отражение и в двухъярусных алтарных композициях-складнях, и на полотнах мастеров – Мемлинга, Гуго ван дер Гуса, Брейгеля, Босха и др.

Выводы. Таким образом, игровое, театральное начало, составляющее базис творческого метода художника, полноценно воплощено в образах станковых серий, основанных на интерпретации мотива средневекового площадного театра. Балаганная конструкция, возведенная на голове женской фигуры, полноценная сцена с занавесом либо архитектурная композиция из множества сценических площадок и лестниц позволяет художнику построить некую иерархию реальностей: от наиболее условной – реальности куклы на крошечных подмостках — до реальности зрителя перед картиной. Подчеркнутая фантастичность образов, построенных на парадоксальных сочетаниях, условность всего композиционного пространства и его неожиданная убедительность лежат в плоскости эстетики средневекового театра, специфики его построения, функционирования и семантики. Заставляя играть вещи и понятия, в двухмерном пространстве полотна Тышлер выстраивает архитектурные образы-метафоры — символические модели мира, в традиции simultaneity средневекового площадного театра объединяющие кукловодов и марионеток, сцену и закулисы, все многообразие кипящей на разных ярусах жизни и статичной фигуры-основы, реализуя принцип амбивалентного единства великого и малого как особенности художественного видения автора.

Дальнейшие исследования планируется направить на разработку станкового творчества А. Г. Тышлера в контексте феномена театральности, детальный анализ особенностей реализации театральных мотивов и образов в творчестве художника, особое внима-

ние планируется уделить раннему этапу формирования авторского стиля мастера.

Литература:

1. Бассехес А. Уход от статики. Александр Тышлер – художник театра / А. Бассехес // Бригада художников. – 1932. — №2 (9). — С. 33 – 38.
2. Бодрийар Ж. Соблазн // Жан Бодрийар ; [пер. с фр. А. Гараджи. ; под ред. Е. Петровской]. — М. : Ad Marginem, 2000. — 318 с.
3. Боянус К. С. Старинный театр. Очерки истории Европейского театра. Античность. Средневековье. Возрождение / К. Боянус. — Пг. : Петрополис, 1923. — 306 с.
4. Коган Д. О некоторых проблемах живописи Тышлера / Д. Коган // Советская живопись. –1980. — № 78. — С. 76 — 85.
5. Козлинский В. И., Фрезе И. П. Художник и театр / В. Козлинский, И. Фрезе. – М. : Советский художник, 1975. – 240 с.
6. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья / В. Колязин. — М. : Наука, 2002. – 208 с.
7. Лотман Ю. М. Об искусстве: Структура художественного текста / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство, 1998. – 702 с.
8. 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 / [отв. ред. : Г. Коваленко]. – М. : Наука, 2003. – С . 496 — 517.
9. Пави Патрис. Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр. Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева и др. ; под ред. К. Разлогова]. – М.: Прогресс, 1991. – 504 с.
10. Сыркина Ф. Я. Александр Григорьевич Тышлер / Ф. Я. Сыркина. — М. : Советский художник, 1966. – 192 с.
11. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.) / С. Е. Юрков. — СПб. : Летний сад, 2003. — 210 с.