

**СЦЕНОГРАФІЧНІ ПРИЙОМИ РІШЕННЯ ОБРАЗОТВОРЧОГО ПРОСТОРУ
У СТАНКОВІЙ ТВОРЧОСТІ О. ТИШЛЕРА**

Стаття присвячена розкриттю витоків і специфіці сприйняття О. Тишлером образотворчої площини як сценічного простору, виявленню особливостей інтерпретації театральних елементів та сценографічних прийомів у контексті станкових творів художника. Особливу увагу приділено пластичному мотиву сценічної конструкції як одному з найважливіших структурних і символічних компонентів театрального простору.

Ключові слова: Олександр Тишлер, станкове мистецтво, образотворчий простір, театральні елементи, сценічна конструкція, художній образ.

The article is focused on the disclosure the origins and specificity of Alexander Tyshler's perception of the pictorial plane by way of scenic space and identification the features of the artistic interpretation of theatrical elements and scenographic methods in artist's easel art. Particular attention is paid to the stage construction plastic motive as one of the most important structural and symbolic component of theatrical space.

Keywords: Alexander Tyshler, easel painting, pictorial space, theatrical elements, stage design, artistic image.

Мистецтву ХХ століття властиво посилення ігрового компонента, який традиційно асоціюється з поняттям театральності. У контексті схильного до театралізації соціокультурного простору постмодернізму закономірним є збереження актуальності творчої спадщини театрального художника, живописця і графіка Олександра Тишлера. "Сценічність" станкових творів майстра індукує неоднозначність трактування і багатство асоціативного ряду. Окремі мотиви та образи його станкових і театральних робіт отримали висвітлення в мистецтвознавчій літературі, однак не реалізованим залишається комплексний аналіз театральної домінанти живописних і графічних творів художника. Подібний аналіз неминуче призводить до дослідження ключових елементів театрального простору, метафорично інтерпретованих світосприйняттям митця, а також основних сценографічних прийомів, екстрапольованих майстром на власну станкову творчість. Дослідженню ролі та особливостей реалізації сценографічних прийомів і театральних елементів в організації образотворчого простору станкових робіт О. Тишлера присвячена наша стаття.

До основних досліджень живописної і графічної спадщини О. Тишлера слід віднести монографії Ф. Сиркіної (1966), К. Светлякова (2007); статті Я. Тугендхольда (1930), Д. Коган (1980), М. Орлової (1998), В. Лебедевої (2006). Проблеми пластичної та образної інтерпретації Тишлером конструктивних елементів сцени присвячені дослідження А. Бассехеса (1932), Є. Муріної (1964), В. Лешіна (1964), О. Каменського (1966), Д. Сараб'янова (1998), В. Березкіна (2002), Г. Чудецької (2006).

Стаття присвячена розкриттю витоків і специфіці сприйняття О. Тишлером образотворчої площини як сценічного простору, виявленню особливостей інтерпретації театральних елементів і сценографічних прийомів в контексті станкових творів художника. Особливу увагу приділено пластичному мотиву сценічної конструкції як одному з найважливіших структурних і символічних компонентів театрального простору.

Створення Олександром Тишлером неповторного авторського стилю як в станковій творчості, так і в театрі було інспіровано театальною природою його творчого мислення. Організація образотворчого простору на основі сценографічних прийомів дозволила художнику створити в площині картини символічні комплекси, що дають можливість говорити про авторський "станковий театр" [2, 285]. Ключовим елементом тишлеровських "картин-сцен" [13] є функціонально-образна декорація – єдина декораційна установка, основним компонентом якої виступає сценічний майданчик.

Театральна сцена як пластичний мотив вперше входить до структури тишлеровських творів наприкінці 1920-х років ("Дівчина зі сценою на голові"). Однак прийом організації головного убору або зачіски моделі в якості своєрідного сценічного простору з'являється в ранніх роботах, представлених на Другій виставці московського Товариства художників-станковистів (1926): графічних листах "Продавчиня птахів та дрібних тварин" і "Бонадарі" (обидві – 1925).

У структурному відношенні центральний образ листа "Продавчиня птахів та дрібних тварин" (1925) є втіленням сценографічного прийому організації простору за допомогою створення єдиної декораційної установки як спроби синтезу всіх елементів спектаклю. Механізм створення цілісного образу заснований на "грі речей і понять", перетворенні деталей на образи-символи, що беруть безпосередню участь у створенні цілісного враження від п'єси [1, 36]. Результат аналогічного процесу формування образу демонструє і "Продавчиня". Конструкція клітини на голові гротескно могутньої фігури має схожість із грубо збитими театральними підмостками. Рішення центрального образу композиції зберігає реалістичні характеристики в якос-

ті доміанти, проте воно вже містить потужну конструктивну складову, що згодом увійшла в якості стилеутворюючого принципу в станкові і сценографічні рішення майстра. У цій ранній роботі, що синтезує враження реальності у символічному образі, закладена композиційна схема однієї зі знакових серій у творчості Тишлера – живописного циклу "Балаганчик" (1960-і – кінець 1970-х років).

Серія "Бондарі", перші роботи якої відносяться до 1925 р., а останні – до 1960-х років, також може слугувати прикладом інтерпретації принципу єдиної декоративної установки в станковому циклі. У центрі аркуша розміщена фігура бондаря, голова якого напівсхована гротескно збільшеною діжкою, що займає основну частину образотворчого простору. В якості противаги довліючий масі бочки художник розміщує в руках персонажа ще одну діжку, крізь щілини якої помітна фігура дитини. Оточення вирішено абстрактно, оскільки ключова фігура зосереджує все композиційне та смислове навантаження твору. Предмет сплавлюється з фігурою у цілісний образ, хоча робота зберігає при цьому значну ступінь реалістичності в зображенні окремих деталей (фактура бочки, різномірні скріплюючі кільця). Парадоксальний спосіб компонування предметів, вибір яких, проте є завжди продуманим і адекватним заявленому образу, є результатом процесу творчого синтезу суб'єктивних вражень [10].

Однак типологія просторової організації Тишлером образотворчої площини не обмежується єдиною декоративною установкою. Мотив театральної сцени вирішується у творчості майстра у двох основних напрямках. Перший представлений багатофігурними композиціями театральної тематики, в яких присутнє реалістичне зображення сценічного майданчика ("Самодіяльний театр" (1920-ті – 1970-ті рр.), "Циганська мелодія" (1961-1962), або пересувного театру-ширми ("Російський народний ляльковий театр" (1960-ті – кінець 1970-х рр.)). Другий напрямок реалізує мотив театральної сцени в метафоричній формі (серії "Балаганчик" (1960-ті – кінець 1970-х рр.), "Театральна вистава", "Казкове місто", "Квіткові полиці" (всі – 1964-1965), "Архітектура" (1971)). В основі образів цих серій лежить опосередковане мисленням художника сприйняття сценічної конструкції як прийому організації театрального простору.

У живописних серіях "Самодіяльний театр", "Циганська пісня", "Російський народний ляльковий театр" Тишлер звертається до мотивів народного театру, практично не піддаючи їх метафоричному переосмисленню. Увага художника тут зосереджена на переданні специфіки театрального простору: художник вишиковує своїх персонажів на фронтально розташованій сцені, створюючи ефект театральної дії, що розгортається перед глядачем. Його персонажам властива деяка скутість рухів, що надає їм лялькоподібні риси. В якості декорацій Тишлер, слідуючи логіці народної вистави, використовує реальний пейзаж, що несе певне емоційне навантаження. Так, у роботі "Пісня народна" (1959) серії "Самодіяльний театр" фігури персонажів розташовані на тлі безкрайнього простору з введенням на дальньому плані міського пейзажу. Більшу частину композиції займає побудоване на найтонших колірних нюансах небо. Пейзаж справляє враження нескінченності, в той час як лялькоподібні персонажі, що потребують власного простору існування, немов обмежені абрисом сцени і завіси.

Згодом у творчості художника намічається тенденція до більшої схематизації рис персонажів, до поступового посилення в них статичних, "лялькових" рис. Робота "Самодіяльний театр" (1972) зберігає традиційне композиційне рішення робіт 1960-х років: простір в центрі полотна відведено сценічній конструкції з ритмічно розташованими фігурами артистів. Однак реалістичні риси, властиві раннім роботам серії, поступаються місцем схематизму дитячого малюнку. Ламкий силует нестійкої пересувної конструкції самодіяльного театру замінений умовною лінійною схемою із симетрично спадаючими складками завіси. Фігури персонажів дрібні, їх форми геометризовані, пропорції елементів композиції навмисно порушені. Зазначене посилення ігрових тенденцій в пізніх роботах художника визначається, на думку К. Светлякова, особливостями творчого методу художника: "його живописні та графічні шедеври безпосередньо виростають із дитячого малюнка як первісної основи, і цей зв'язок ніколи не переривається" [12, 93]. Однак, враховуючи значущість театрального компонента в творчості майстра, слід зазначити, що введення до композиції робіт лялькових персонажів не обмежується реалізацією "дитячої" стилістики його творчого методу. Присутність театральних елементів – підмостків, балагану, завіси – визначають театральний характер тишлеровських героїв, що не дозволяє говорити про смислову редукацію і певний інфантізм пізніх робіт художника. Наростання значущості лялькового мотиву в якості способу іронічної інтерпретації дійсності є органічним завершенням творчого шляху художника, світосприйняттю якого властива неодноразово відзначена критиками "схильність до гри і лицедійства, виражена в іронії, в багатозначності оцінок" [17, 213]. Останні роботи майстра демонструють вищу ступінь реалізації лірико-іронічного трактування подій, символів і образів навколишнього світу.

Принцип просторової організації в більшості робіт серії "Російський народний ляльковий театр" (1960-і – кінець 1970-х років) є традиційним для творчості Тишлера і втілює образ "людини-театру" [12, 61]. В якості головної дійової особи художник використовує велику фігуру-основу, що слугує каркасом лялькового світу. Центральний персонаж серії – скоморох-лялькар – так само, як і героїні "Балаганчика", є театральним символом. Навіть у разі рішення художником "скоморошної" теми в формі багатофігурної композиції ("Скоморохи з ляльковим театром і ведмедем" (1979), "Ряджені" (1977)), невід'ємним її персонажем залишається "людина-театр" – ряджений скоморох. Композиції робіт циклу практично ідентичні: в центрі полотна розташоване ростове зображення комедіанта з балаганним театром-ширмою. Інтерпретація фігури ляльководи засобами пластики має певну специфіку, пов'язану із необхідністю передачі образу ганчіркових ляльок та основи пересувного театру. Архітектоніка образів серії втілює ламкість, нестійкість, м'якість "ганчір'яної" сцени.

Дещо в іншому ключі вирішуються роботи графічних серій "Казкове місто", "Театральна вистава", "Карнавал", "Квіткові полиці" (всі – 1964-1965), "Архітектура" (1971). Композиційна побудова роботи розгортається уздовж вертикальної осі фігури в цілому. Центральний персонаж серій – схематично вирішена жіноча фігура – постає каркасом складно організованих у просторі майданчиків, сходів та підпірок. Природа цих образів, попри варіативність сюжетної складової, єдина, і в якості основи має принцип трансформованої симультанної сцени середньовічного балаганного театру. В основі цих конструкцій – амбівалентні підмостки для вуличних вистав і помости для страт, що дозволяють пластично втілити властиву тишлеровському мисленню "театральну суміш трагічного з комічним" [17, 213]. Неоднозначність символіки цих конструкцій підтверджує аналіз раннього графічного листа "Дві обезголовлені жіночі фігури в гарроті" (1920-ті рр.), представлений Г. Чудецькою [18, 22]. У пошуках трактування тишлеровських "індивідуальних образотворчих символів", мистецтвознавець звертає увагу на один із знакових для творчості художника образів – "однієї або двох жіночих фігур, пов'язаних в області ший і талій жорсткими площинами з отворами на зразок середньовічних колодок", і знаходить їх витоки у зазначеному малюнку [18, 22]. Скуті колодками героїні графічного листа обезголовлені, і це становить єдину їхню відміну від пізніших аналогічних образів.

Виконані фломастером графічні цикли "Казкове місто", "Квіткові полиці", "Театральна вистава", "Карнавал" (1964-1965) і "Архітектура" (1971) містять в якості ключового елемента архітектурно-пластичні конструкції, в основі яких лежить закладений в роботі "Дві обезголовлені фігури в гарроті" принцип поєднання жіночого образу і ярусних помостів. У цих образах експліцитно виражена театральна домінанта творчого мислення Тишлера, що надає його сценографічним і станковим рішенням безсумнівно образно-пластичну близькість. Більшість робіт Тишлера наочно демонструють екстраполювання повноцінно розробленого сценографічного принципу узагальненого місця дії на станкову творчість майстра. Зазначений принцип є основою декораційної традиції античного, середньовічного, містеріального і шекспірівського театрів, в структурі яких узагальнене місце дії "було тією чи іншою моделлю світобудови, втіленої у вигляді свого роду "єдиних установок": в античному і шекспірівському театрах це були архітектурні моделі – тричастинна сцена (рай, земля, пекло) і вертикальна побудова "Глобуса" [3, 318]. Саме "вертикальна архітектурна модель світу" шекспірівського театру багато в чому визначила тип просторової організації як тишлеровської сценографії, так і його станкових циклів [7; 8, 15].

Розміщення в основі архітектурних побудов жіночої фігури, що займає центральне смислове і композиційне становище в структурі твору, також семантично пов'язане з традицією шекспірівського театру. Мистецтвознавець В. Березкін відзначає зміну тричастинної конструкції середньовічної сцени, що включає локуси "землі", "раю" і "пекла", в бік укрупнення центрального – "земного" – сценічного майданчика. Архітектурний образ світобудови театру елизаветинської епохи сконцентрований на "граючій людині – акторі – герої п'єси" [2, 82]. Тишлер метафорично інтерпретує цей архітектурний образ, трансформуючи шекспірівський концепт "світу-театру" в авторський – "людини-театру". Останній являє собою синтез сценічної конструкції та пластичного костюма в єдиному образі, що є уособленням повноцінного театру в межах полотна. У ньому симультанно об'єднані сцена, актор і фабула авторського спектаклю. В даному випадку експліцитним є глибинний зв'язок Тишлера з новаторськими розробками в області сценографії, що супроводжували період формування і початку самостійного творчого шляху майстра. Зокрема, варіативно втілений у творчості Тишлера пластичний тип рішення театрального костюма, був розроблений одним із реформаторів театру початку ХХ століття О. Таїровим [16, 175]. Практичним втіленням цього принципу є пластичні костюми художників О. Весніна ("Благовіщення" П. Клоделя (Камерний театр, 1920), П. Челіщева ("Савонарола" за п'єсою Ж.-А. Гобіно "Ренесанс" (Берлін, 1922), Ю. Анненкова ("Газ" Г. Кайзера (ВДТ, 1922), А. Петрицького ("Вій" О. Вишні (Театр ім. І. Франка, 1925)). Особливо характерною в цьому відношенні є сценографічна творчість Олександри Екстер у Камерному театрі ("Фаміра Кіфаред" І. Анненкова (1916), "Саломея" О. Уальда (1917), "Ромео і Джульєтта" В. Шекспіра (1921)). В повторюваних з циклу у цикл геометризованих жіночих постатях тишлеровських композицій вгадуються пластичні ремінісценції костюмних рішень Екстер. Насамперед йдеться про висловлення квінтесенції образу діючої особи за допомогою таких специфічних прийомів, як геометризація форм і акцентуація каркасного компонента костюма. "Екстер будувала геометризовані складки, накидки, покривала, які при всій своїй різкій контрастності, незграбності, динамічності з'єднувалися в цілісні, стримано шляхетні, гармонійні композиції ... Кожен такий костюм висловлював суть персонажа і своєю пластикою, формою, кольором втілював головний емоційний стан його душі ..." [2, 275]. Зазначені образотворчі характеристики костюмів Екстер у трансформованому авторською міфотворчістю вигляді закріпилися в образному ладі "театру станкових картин" Тишлера [6, 31].

Інтертекстуальність образного мислення майстра, що об'єднує його сценографічну і станкову творчість, розкривається при зіставленні ескізів до театральних вистав із живописними і графічними роботами художника. Тишлер практично не відокремлює процеси створення "образу-персонажа" (В. Березкін) для театральної сцени і для власного "станкового театру, втіленого у живописних полотнах і в графічних листах" [2, 285-286]. Коробка балаганного театру з вистави "Король Лір" у Московському державному єврейському театрі (1935) перетворюється на головне вбрання жіночих персонажів живописного циклу "Балаганчик" (1960-ті – кінець 1970-х рр.). Ескізи костюмів до вистави "Річард III" (ВДТ, 1935) вирішені як архітектурні споруди – башти, що повторюють фактуру кам'яних стін замку. Згодом

ці образи в трансформованому вигляді втілилися в графічному циклі "Архітектура" (1971), близькість якого до образів "Річарда III" підкреслена фрагментами кам'яної кладки, вплавленої у структуру фігур.

Особливої уваги заслуговує знакова для творчості художника живописна серія "Балаганчик", що зберігатиме актуальність протягом всього зрілого періоду творчості Тишлера (з 1964 до кінця 1970-х років).

Просторова організація композицій серії "Балаганчик" зберігається практично незмінною: її центральним образом виступає жіноча фігура з маскоподібним обличчям, голова якої увінчана сценічною конструкцією. У більшості робіт циклу балаганний театрик населяють активно жестикулюючі ляльки, контрастно динамічні у відношенні до статуарного жіночого образу. Персонажі циклу представлені типізованими пластичними символами позачасового ідеального образу, близького візуально і семантично до алегоричних постатей скульптурного оздоблення готичних соборів. Для вирішення обличчя характерна схематизація і статичність рис, що викликають асоціації з маскою – одним з найдавніших театральних архетипів. Можна припустити, що багатоаспектна семантика жіночих персонажів "Балаганчика" втілює амбівалентно трактований метафоричний образ театральності. Ідеалізовані героїні серії апелюють до релігійно-філософського контексту літургійної драми і містерії, в той час як балаганний театр на їхніх головах відсилає глядача до майданної культури гіньюлю.

Загалом творчість Олександра Тишлера характеризується прихильністю до певних стійких композиційних прийомів, що були розроблені художником на основі власного світосприйняття і відзначені винятковою метафоричністю образотворчої мови. В якості стилеутворюючого принципу майстра слід виділити організацію образотворчого простору за допомогою його структурування. В основі подібної організації простору лежить театральний принцип "єдиного місця дії", що знаходився в епіцентрі теоретичних і художньо-практичних дискусій театального авангарду 1920–1930-х років. Театральність як домінанта творчого мислення художника знайшла втілення в образах станкових серій, що базуються на інтерпретації архітектоніки сценічної конструкції як символічної моделі світу. Сценічна конструкція – один з найважливіших театральних символів – стає ключовим елементом більшості робіт художника. Інтерпретація мотиву сцени реалізована в станковій творчості художника як у формі реалістичних багатофігурних композицій (живописні серії "Самодіяльний театр" (1920-і – 1970-і рр.), "Циганська мелодія" (1961-1962), "Російський народний ляльковий театр" (1960-і – кінець 1970-х рр.)), так і у формі метафоричних антропоморфних конструкцій, що є зразком поєднання актора, театального костюма та сценічної конструкції (графічні цикли "Казкове місто", "Квіткові полиці", "Театральна вистава", "Карнавал" (всі – 1964-1965), "Архітектура" (1971), живописна серія "Балаганчик" (1960-і – кінець 1970-х рр.)). Тишлер вибудовує в межах власного театру на полотні архітектурні конструкції-метафори, повноцінно втілюючи характерний для творчості художника принцип театральності.

Подальше дослідження станкової спадщини Олександра Тишлера є перспективним у напрямі вивчення інтерпретації театральних елементів в образно-пластичному ладі робіт майстра у зіставленні з його сценографічними рішеннями.

Використані джерела

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. Березкин В. И. Типология декорационного искусства / В. И. Березкин // Художники театра и кино. – 1983. – № 5. – С. 318-330.
4. Каменский А. Палитра мечтателя / А. Каменский // Творчество. – 1966. – №7 (115). – С. 20–22.
5. Коган Д. О некоторых проблемах живописи Тышлера / Д. Коган // Советская живопись. – 1980. – № 78. – С. 76-85.
6. Лебедева В. Е. Театральность Александра Тышлера / В. Е. Лебедева // Русское искусство. – 2006. – №1. – С. 50–56.
7. Лешин В. К трагедиям Шекспира / В. Лешин // Художник. – 1964. – №8. – С. 62.
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. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). – Ф. 3371. – III. А. – Д. 2. – Л. 3.
11. Сарабянов Д. // Александр Тышлер и мир его фантазий : каталог выставки / [сост. Ф. Я. Сыркина]. – М. : Галарт, 1998. – С. 8-30.
12. Светляков К. А. Александр Тышлер / К. А. Светляков. – М. : Арт-родник, 2007. – 96 с.
13. Степанян Н. Я хочу быть понят родной страной 1922-1930-й / Н. Степанян // Вопросы искусствознания. – 1997. – № X (1).
14. Сыркина Ф. Я. Александр Григорьевич Тышлер / Ф. Я. Сыркина. – М. : Советский художник, 1966. – 192 с.
15. Сыркина Ф. Я. Маяковский сегодня / Ф. Я. Сыркина // Творчество. – 1958. – №1. – С. 19–22.
16. Таиров А. Я. О театре. Записки режиссера. Статьи. Беседы. Речи. Письма. – М., 1970.
17. Тугендхольд Я. Искусство октябрьской эпохи / Я. Тугендхольд. – Л. : Academia, 1930. – 200 с.
18. Чудецкая А. Страшная сказка Александра Тышлера // Пинакотекa. – М. : Пинакотекa, 2006/1-2. – Вып. 22–23. – С. 242–243.