

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.30>

Мазова Екатерина Валерьевна

ЯРУСНОЕ ПОСТРОЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ КАК ПРИЕМ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ АЛЕКСАНДРА ТЫШЛЕРА

Статья посвящена исследованию происхождения, вариаций реализации, художественного потенциала ярусного построения композиции в контексте театрально-декорационного и станкового искусства Александра Тышлера. Сближение театрального и станкового искусств в методологии А. Тышлера происходит на основе единства пространственного видения и приемов формообразования в отношении картинной плоскости и сценического объема. Сооружение А. Тышлером ярусных игровых площадок на планшете сцены и создание композиционно близких к этой модели станковых образов интерпретируются как воплощение модернистской интенции к обогащению художественного приема, позволяющего вскрыть условно-зрелищный характер театрального представления и изобразительного искусства.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/4/30.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2018. № 4(90) С. 135-140. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 792.021; 75.03

Дата поступления рукописи: 16.04.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.30>

Статья посвящена исследованию происхождения, вариаций реализации, художественного потенциала ярусного построения композиции в контексте театрально-декорационного и станкового искусства Александра Тышлера. Сближение театрального и станкового искусств в методологии А. Тышлера происходит на основе единства пространственного видения и приемов формообразования в отношении картинной плоскости и сценического объема. Сооружение А. Тышлером ярусных игровых площадок на планшете сцены и создание композиционно близких к этой модели станковых образов интерпретируются как воплощение модернистской интенции к обнажению художественного приема, позволяющего вскрыть условно-зрелищный характер театрального представления и изобразительного искусства.

Ключевые слова и фразы: Александр Тышлер; театр; театральность; ярусная композиция; У. Шекспир; С. М. Михоэлс; С. Э. Радлов; Г. М. Козинцев; «Король Лир»; «Ричард III»; БелГОСЕТ; БДТ; ГОСЕТ; Театр «Ромэн».

Мазова Екатерина Валерьевна

*Таврическая академия Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского, г. Симферополь
Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург
cave_canem@rambler.ru*

ЯРУСНОЕ ПОСТРОЕНИЕ КОМПОЗИЦИИ КАК ПРИЕМ СТРУКТУРИРОВАНИЯ ТЕАТРАЛЬНОГО И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В ИСКУССТВЕ АЛЕКСАНДРА ТЫШЛЕРА

Александр Тышлер – одна из ключевых фигур альтернативной линии отечественного искусства, существовавшей в условиях доминирующей соцреалистической парадигмы. Оригинальность образного ряда ранних произведений Тышлера привлекла к нему внимание художественной критики уже в 1920-х – начале 1930-х годов (А. Федоров-Давыдов, А. Луначарский, Я. Тугендхольд, Ф. Рогинская, А. Бассехес, А. Эфрос, О. Бескин, М. Буш, А. Замошкин и пр.). На современном этапе развития искусствоведческого знания различные аспекты творчества художника освещены в значительном числе публикаций: Е. Мурина (1964), Ф. Сыркина (1966), А. Каменский (1966-2001), Д. Коган (1980), В. Березкин (1990, 2011), Д. Сарабьянов (1998), В. Мальцев (2003), Е. Костина (2004), В. Лебедева (2006), А. Чудецкая (2006, 2017), К. Светляков (2007), В. Чайковская (2010) и др. [1; 2; 5-9; 13-15; 18; 20-22; 29-31]. Фактологическую основу большинства критических текстов, осмысляющих наследие Тышлера, составляет комплекс станковых и театрально-декорационных произведений мастера. Подобный подход обусловлен синтетическим характером творческого метода Тышлера, отмеченного единством принципов формообразования и устойчивостью сюжетно-образных структур в станковой и театральной практике художника. К числу композиционных приемов, обладающих постоянством в художественной системе Тышлера, принадлежит ярусная организация форм на театральном планшете и в границах картинной плоскости. Достигнутое посредством этого приема умножение сценических локусов в декорационном пространстве инспирирует, по выражению Е. Муриной, «обостренное переживание театральности зрелища» [18, с. 16]. Историк театра Е. Костина обозначает декорационные конструкции Тышлера как «метафорически трактованное театральное пространство», предельная выразительность которого достигается посредством пластического и семантического синтеза [13, с. 8]. В контекстуальном поле модернизма сооружение Тышлером ярусных игровых площадок на основном планшете сцены и создание композиционно близких к этой модели станковых образов может быть интерпретировано как реализация интенции к обнажению художественного приема, позволяющего вскрыть условно-зрелищный характер театрального действия и изобразительного искусства. Сближение театрального и станкового искусств в методологии Тышлера происходит на основе единства пространственного видения и интерпретации картинной плоскости и сценического объема: «...ведь холст, это то же самое пространство, то есть сцена. На холсте можно делать тысячи, миллионы разрешений пространства», – указывает художник [26, с. 36].

К использованию приема дублирующей сцены (множественных сцен) в оформлении спектакля Тышлер обращается регулярно. Он обнаруживает себя в одном из первых сценографических решений художника – постановке «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») по пьесе Лопе де Вега в Белорусском государственном еврейском театре (БелГОСЕТ, реж. Л. Литвинов, 1927). В одном из эскизов художник разместил по верхнему краю декорационной конструкции-корзины головы быков и карнавальные маски, полукругом обрамляющие центральную сценическую площадку. Помимо основной сцены, заключенной в стенках корзины, Тышлер встроил во фронтальную часть декорации сцену меньшего размера, действие на которой происходило при затемнении окружающего игрового пространства. Фактурное решение этой сцены (роскошного дворцового интерьера) контрастировало с общим мотивом оформления – плетеной лозой золотистого цвета. Вопрос происхождения этого мотива Тышлер намеренно оставляет открытым: «...почему мне пришла мысль о плетении, ей-богу, не знаю. <...> Испания и плетеные корзины! М. б. Зурбаран, а м. б. сельскость» [30, с. 196]. Следует отметить, что спрямленное понимание оригинального сценографического образа лишило бы зрителя возможности включения в ассоциативную игру, инспирированную декорацией. Прием сопряжения в едином сценическом объеме пространств реальных (разноуровневых сценических площадок, лестниц, проемов)

и виртуальных (локусы поля боя, балагана, замка, деревни) способствовал сценографическому воплощению принципа «чреватого мира» (Д. Коган) – объединения множественных структур в цельном образе [10, с. 84]. Этот прием, отсылающий к модусу рождественского кукольного представления, разыгрывавшегося в ярусном переносном ящике (польская шопка, белорусская батлейка, украинский вертеп), определяет многие композиционные решения Тышлера как в театре, так и в станковом творчестве [19, с. 59-60].

Оформление, предложенное Тышлером для постановки научно-фантастического памфлета «Джим Куперкоп» С. Годиера (БелГОСЕТ, реж. Л. Литвинов, 1930), также содержало мотив сцены – закругленной, наподобие арены, и окруженной высокими ажурными конструкциями [4, с. 3]. Декорационное решение в процессе игрового действия раскрывало свой образный потенциал, апеллируя к мотивам небоскребов, тюрем, цирка. Маски-типы, пародирующие представителей капиталистического мира, поддерживали ироничное интонирование пьесы языком агитспектакля. В эскизе занавеса конгломерат игровых площадок складывался в гротескные карнавалы фигуры. В сценографии «Джима Куперкопа» отчетливы реминисценции формально-композиционных приемов, использованных Тышлером в серии иллюстраций к ироничной трагедии А. Мариенгофа «Джек-Потрошитель» (1925-1926). В листе «Фигуры на крышах небоскребов» (1926) призматические формы высотных зданий, перекликающиеся с декорационной архитектурой пьесы С. Годиера, служат подмостками для действующих лиц и одновременно составляют задник центральной сцены. Сценарий ранжированных игровых площадок, варьирующих мотив небоскребов, повторяется также в листах «Черный раб и капиталисты» и «Город» (оба – 1925 год).

В формально-стилевом решении спектакля «Рекрут» (по пьесе И. Аксенфельда, реж. М. Рафальский, 1934), завершающего период сотрудничества Тышлера с минским ГОСЕТом, принцип дублирующей сцены доведен до предельной наглядности. В соответствии с временными границами сюжета, Тышлер воспроизвел на планшете сцены подмостки провинциального театра XIX века с его декорационной атрибутикой [15, с. 511]. В последней осуществленной постановке Тышлера – оперном спектакле «Не только любовь» на музыку Р. Щедрина (Государственный академический Большой театр Союза ССР, реж. Г. Ансимов, 1961) – художник повторяет этот прием, концентрируя действие спектакля в пределах укрупненной, приподнятой на опоры игровой поверхности. Апеллируя к собственному живописному циклу «Самодетельный (народный) театр» (1920-1970-е гг.), Тышлер воссоздает на сцене дощатый помост – универсальную сценическую площадку для социального «театра» деревни.

Примером решения декорационного образа спектакля посредством ярусной организации архитектурных элементов является пластическая театральная интерпретация Тышлером трагедий У. Шекспира. Сопоставление проектов оформления спектаклей «Король Лир» (Государственный еврейский театр, реж. С. Радлов, 1935), «Жизнь и смерть короля Ричарда III» (Большой драматический театр им. М. Горького, реж. К. Тверской, 1935), «Гамлет» (Ленинградский драматический театр в Пассаже, 1954, постановка не осуществлена) и сценографических эскизов к пьесам «Ричард III» (Театр драмы им. А. С. Пушкина, 1963, постановка не осуществлена), «Макбет» (1963, эскизы декораций и костюмов) создает эффект смены сценических действий на постоянной (в то же время обладающей вариабельностью) игровой площадке. В сценографии к шекспировским пьесам Тышлер предложил оригинальную формулу обобщенного места действия. Декорации воплощали «пластическое ощущение» пьесы, по словам художника, формирующееся на стадии первого впечатления от драматургического текста и определяющее визуальный образ спектакля [11, с. 216; 23, с. 253].

Опробованная в постановке Театра-студии «Индо-Ромэн» (впоследствии – Московского государственного цыганского театра «Ромэн») «Жизнь на колесах» (1931) модель передвижных сцен-кибиток, отсылающая к описанному О. Фрейденберг древнему полисемантическому принципу повозки-сцены, разрабатывалась художником в нереализованных эскизах к знаковым для советского театра спектаклям 1935 года – «Король Лир» и «Жизнь и смерть короля Ричарда III» [28, с. 190-193]. В процессе работы над постановкой «Короля Лира» художником были предложены три варианта оформления, все – связанные с площадным театром. Первые эскизы переосмысливали мотив дошекспировского передвижного театра-педжента. В статье «Моя первая работа над Шекспиром» Тышлер приводит описание этих декорационных эскизов: «...вначале предполагал построить “Короля Лира” на катафалках, затем на скульптурных лошадях, снабженных площадками для действия. Третий вариант – окончательный – королевский замок с открывающимися и закрывающимися воротами» [25, с. 258].

В основу утвержденного варианта решения «Короля Лира» была положена архитектурная модель романского замка, приземистая коробка которого покоилась на головах деревянных скульптур-кариатид. Раскрываясь, скульптуры обнаруживали помещенные внутрь функционирующие лестницы. Интерпретируя стилиобразующие элементы средневекового зодчества, стилизованный замок Тышлера, по словам С. Бушуевой, говорил со сцены остросовременным языком [3, с. 40]. Пластическая формула единой декорационной установки рождала ассоциативный ряд: замок, ларец-шкатулка, балаган, рождественский вертеп, алтарь. Структурно она отсылала к двухъярусной конструкции шекспировской сцены, позволяя разворачивать актерскую игру в разных пространственных регистрах. Функционально – к конструктивистской декорационной модели, отвергаемой Тышлером в ее классическом виде по причине утраты «образной мысли» [23, с. 254].

Выбор в качестве стержневого образа оформления замка-ларца, ассоциирующегося с коробкой театра кукол, детерминирован фольклорными истоками сюжета шекспировской пьесы. Предание о короле Лире и его дочерях входит в состав древнейшего легендария Британии. «Органическая связь» Тышлера с народным искусством (Д. Коган) позволила художнику безошибочно вычленив из многообразия семантических слоев шекспировской трагедии сказочное начало [10, с. 76]. В первом эскизе, отвергнутом постановщиками, фольклорно-сказочные ноты звучали еще более отчетливо. Приводя описание этого эскиза, С. Михоэлс пишет: «Тышлер объяснил, что лошадки использованы им для того, чтобы подчеркнуть народность Шекспира

и примитивность изображаемой эпохи. В оформлении, говорил Тышлер, он стремился передать дух старого шекспировского театра, который представлялся ему в виде кочевого балагана» [17, с. 92-93].

Знаковой в театральной практике Тышлера стала работа над постановкой «Жизнь и смерть короля Ричарда III» У. Шекспира (БДТ, 1935). Декорационная среда спектакля развивала принципы оформления, заложенные в сценографии «Короля Лира», и представляла интерпретацию площадной сцены средствами сценической условности.

Декорационный образ спектакля художник основывает на принципе функционального соединения центральной игровой площадки с тремя наступающими на нее цилиндрическими объемами. Искусствовед и биограф художника Ф. Сыркина приводит описание созданного Тышлером «своеобразного города»: «...не Лондон и не Тауэр, а сколок средневековой архитектуры. Не слепок, а трагическую маску города, крепости, дворца. На сцене – три овальные площадки с лесенками – спусками на планшет. Они стоят на стрельчатых арочках. Это зыбкие готические пьедесталы для трех массивных крепостных башен» [22, с. 38]. В композиционной схеме единой установки угадываются отголоски нереализованного эскиза к «Королю Лиру» (над спектаклями художник работал одновременно), в котором аналогичные площадки поддерживались скульптурами деревянных лошадок. Эта схема в соединении со сценическими костюмами сковывала движения актеров, выражая идею сдавленности, задушенности. Отмечая созданную художником оригинальную замковую скульптуру, вступающую в пластический диалог с действующими лицами спектакля, Ю. Юзовский отмечает, что тышлеровские химеры на сцене «ожили, прорезали воздух своим свистящим ночным полетом, они действительно испугали, обеспокоили, озадачили» [32, с. 115]. Выстраивая «статуарный» сценический образ, Тышлер апеллирует к сдержанной пластике мистериальной сцены, основными выразительными средствами которой были жестикуляция и декламация [12, с. 13-14, 176]. Тот же пластический посыл был заложен в фактурном решении спектакля – рисунке каменной кладки, распространявшемся и на костюмы персонажей. Г. Козинцев описывает свои ощущения от спектакля: «...камни заполнили сцену: грудь людей была сдавлена камнями, – костюмы казались сложенными из кирпичей; выходили люди – каменные башни, каменные руки держали мечи; воротники, сбитые из булыжников, подпирали головы» [11, с. 217].

В оформлении «Жизни и смерти короля Ричарда III» Тышлер возрождает условные театральные приемы, в которых находили квинтэссенцию театральности режиссеры-новаторы – Г. Крэг, Б. Брехт, А. Арто, Н. Евреинов, В. Мейерхольд и пр. Представляющиеся каменным монолитом крепостные стены в процессе сценического действия раздергиваются, обнажая свою тряпичную природу; за занавесами обнаруживаются новые игровые площадки. Решение художника переключается с методом оформления шекспировской комедии «Двенадцатая ночь» (МХАТ II, реж. С. В. Гиацинтова и В. В. Готовцев, 1933), представленным В. Фаворским: «...я стремился к тому, чтобы создавалась как бы образная метафора: занавес – дом, ширма – дерево. <...> Часто слышу, что по подобному принципу можно ставить только комедию и Шекспира» [27, с. 561]. Продолжая эту мысль, можно утверждать, что в искусстве Тышлера универсальную сценическую архитектуру получили шекспировские трагедии. Подробная разработка игровых возможностей объемно-пространственной декорации, характеризующая сценографию Тышлера, соответствует структуре шекспировского театра, важным аспектом которой была пространственная семантика – расположение актеров в разных частях сцены [1, с. 85].

В позднем декорационном эскизе Тышлера к неосуществленному спектаклю «Ричард III» (1963) ощущается изменение вектора интерпретации драматургического материала. Тышлер сооружает поднятую на невысокие арки ассиметричную крепостную конструкцию. В центре архитектурной композиции располагается помост, служащий основной игровой площадкой – по выражению Е. Муриной, это «архитектурная метафора злодейств властолюбия» [18, с. 15]. Художник активно использует скульптурное оформление, вводя в структуру декорационной установки полые фигуры-кариатиды, раскрывающиеся наподобие ларца, и многочисленные химерические головы на высоких пиках.

Доминирование единого изобразительного мотива предшествующей постановки сменяется карнавальностью вариативностью, игрой понятий. Позиции человека и архитектуры сближаются, «архитектура приходит на сцену, как шекспировский герой: сама она – образ», – отмечает Ф. Сыркина [22, с. 42]. Образная структура декораций усложняется, инспирируя смысловые и визуальные aberrации. Сценическая архитектура формирует сплетения ассоциаций, связывающих в единую смысловую цепь скульптурное убранство, надгробные памятники, раскрытые гробы и персонажей-статистов. Окружающие центральное игровое пространство головы, насаженные на пики, перемежаются с архитектурными химерами, прочитываясь искаженными слепками с действующих лиц. Игровая площадка совмещает семантические признаки эшафота и площадной сцены, в центре которой находится фигура главного героя. «Такова и личность Ричарда – сложная, трагическая и шутовская, он на сцене один, главный герой, разыгрывающий на сцене свою жизнь и смерть», – пишет Г. Козинцев по поводу образа «убийцы-философа» и «человека-химеры» [11, с. 220].

Единая пластическая установка, представленная в эскизе к неосуществленному спектаклю «Гамлет» (ЛДТ, 1953/1954), предвосхищает ключевые принципы оформления «Ричарда III» (1963). В центре декорационной композиции располагается помост-сцена, окруженная стенами Эльсинора. Основой готических арок служат традиционные для Тышлера фигуры-кариатиды в романских платьях. Сценическая архитектура представлена условной схемой замка с островерхими крышами. Используя прием динамичных стен-занавесов, примененный в сценографии «Жизнь и смерть короля Ричарда III», Тышлер насыщает действие театральными эффектами образно-смысловых иллюзий и мистификаций. Эту черту тышлеровской сценографии отметил А. Каменский: «...королевский дворец – одновременно торжественный, могучий и какой-то зыбкий, непрочный, будто подточенный неведомой силой» [9, с. 21]. Наличие нескольких игровых уровней

позволяет разыграть сцену «Мышеловки» на основной сцене, раскрыв ее изначальный смысл подмостков для кочевой актерской труппы. В эскизе единой установки к спектаклю «Макбет» (1963) художник использует аналогичный прием, предоставляя сценические подмостки в распоряжение пляшущих ведьм. Характер мизансцен повторяет заложенную в «Короле Лире» схему, разделяющую исполнителей, представляющих главных действующих лиц пьесы, и актеров свиты. Первым художник отводит множественные разновысотные игровые площадки в структуре единой установки. Актеры, изображающие свиту, располагаются на авансцене, сохраняя позицию зрителей площадного представления.

Закрепившаяся в сценографической методологии Тышлера ярусная композиционная схема нашла отражение и в станковом творчестве художника. Прозрачны образные и пространственные параллели между водруженным на головы средневековых статуй замком-шкатулкой из оформления «Короля Лира» и одной из осевых персонажных моделей станковых циклов Тышлера – женского образа серии «Балаганчик» (1950-1970-е гг.). Однако следует отметить, что сцена на голове у женского персонажа возникает в искусстве Тышлера уже в конце 1920-х годов («Девушка со сценой (на голове)», «Семейный портрет»), и с этого момента вертикальная схема размещения элементов композиции становится в искусстве художника определяющей (серии «Парад» (1920-е – начало 1930-х гг.), «Уличные торговцы» (1920-1950-е гг.), «Девушка с клеткой» (1929), «Бондари» (1920-1960-е гг.)). Непосредственным прототипом героинь «Балаганчика» может считаться «Портрет девушки» (1933), написанный в одно время с началом работы над постановкой «Король Лир». Пространственная формула переносного фольклорного театра активно интерпретируется художником, обнаруживая новые грани пластической выразительности. В работах 1970-х годов все чаще появляются трехчастные алтарные композиции, лишенные стен ярусные балконы, сложные архитектурные конструкции («Осенняя ярмарка» (1974), «Девушка с домиком и цветами» (1976)). Примененная в «Короле Лире» пластическая структура – закрытая с трех сторон коробка – постепенно обрастает возникшими из той же композиционной схемы лестницами, соединяющими балаганчик с женской фигурой. В некоторых работах Тышлер использует прямую реплику использованной в спектакле единой установки – вытянутый по горизонтали объем театра с распахнутыми дверцами, в проеме которых виднеется лицо фигуры-основы. В других – вводит дополнительные сценические площадки и лесенки, связывающие его с помещенным над головой героини театром.

Связанные сетью лестниц ярусные площадки-помосты, фигурировавшие в неосуществленных эскизах к шекспировским трагедиям, стали композиционной основой серий «Театральное представление» и «Карнавал» (1964-1969 гг.), «Архитектура» (1970-е гг.), «Сказочный город» (1979-1980). Мотив совмещения скульптур и лестниц, представленный образами серий, был, вероятно, продиктован решением «Короля Лира», где монолиты скульптур-кариатид распались, открывая скрытые в них ступени. Однако сама конструкция площадки-гарроты, скрывающей шею персонажей, фигурирует уже в тушевом рисунке начала 1920-х годов – «Две обезглавленные женщины в гарроте». В этом листе вопрос о назначении ярусных площадок, толкование которых балансирует между сценическими подмостками и помостом для публичных казней, решен в пользу эшафота: героини изображены с отсеченными головами. В поздних сериях этот мотив становится звеном обширного ассоциативного ряда, фигуры сохраняют головы, сами площадки украшаются ярмарочными флажками и населяются куклами-актерами. В середине 1960-х годов художник активно разрабатывает шекспировскую тематику, что находит отражение во многих станковых сериях этого времени. Создает эскизы декораций, образов и костюмов к новым постановкам и варьирует уже осуществленные сценические решения. Так, эскиз декорации к пьесе «Король Лир» (1963) представляет собой карнавальным вариантом единой декорационной установки к уже осуществленному спектаклю. Эскиз решен как станковый лист: коробка сцены с закрытыми дверцами, внизу на переднем плане – зрители-свита, в центре – танцующий Шут. Художник расцвечивает композицию многочисленными флажками, в боковых окнах помещает фигуры ангелов с фонарями в руках, оживляет скульптурные фигуры в основе и на крыше театра.

Изучение живописного, графического и сценографического наследия Александра Тышлера позволяет выделить ряд типологических приемов, объединяющих декорационные решения художника и его оригинальный «станковый театр» (В. Березкин) [1, с. 285]. Получив в 1930-1940-е годы официальное признание как театральным художником, Тышлер-станковист был замкнут в пределах маркированного советской критикой «формалистического» круга, существенно ограничившего экспозиционные возможности художника. Завершив карьеру сценографа в начале 1960-х годов, Тышлер сосредоточил творческие поиски в формах станкового искусства и камерной скульптуры, однако глубинная связь с театром на протяжении последующих десятилетий сохраняла доминирующие позиции в авторской методологии художника. В автобиографических записях Тышлера этот феномен находит словесное подтверждение. «На протяжении многих лет я работал в театре. И естественно, что театр оказывает на меня влияние, что бы я ни делал» [24, с. 37].

В основе значительного числа сценографических решений Тышлера лежит принцип изображения обобщенного места действия посредством строенной единой декорационной установки, функционально обыгрываемой актерами. Истоки пространственных установок Тышлера лежат в плоскости фольклорной и отчасти конструктивистской театральной эстетики, подвергшейся творческому переосмыслению и обретшей в искусстве художника новое качество. Выраженным постоянством обладает в сценографической практике Тышлера прием дублирования театрального действия размещением на сцене дополнительных театральных подмостков, композиционно и стилистически интегрированных в структуру единой декорационной установки. Обозначенный в рамках данного исследования как ярусная организация элементов композиции, этот прием предоставляет художнику обширные возможности для остротеатрального транскрибирования драматургического текста. Художник маркирует дублирующий сценический локус внутри декорационной конструкции, отграничивая планшет выстраиваемой им «внутренней» сцены от условного «внесценического» пространства вознесением

на опоры. Умножение сценических площадок в структуре единой установки формирует уникальную «пространственную драматургию» спектакля, аранжируя взаимоотношения компонентов декорационного ансамбля. Многоуровневые сценические построения Тышлера являются результатом авторского претворения принципов игровой сценографии фольклорного театра (в первую очередь средневековой повозки-сцены и вертепа) и актуального опыта реформаторов отечественного театра (Н. Евреинова, А. Таирова, В. Мейерхольда и др.). Прием вертикального структурирования сценического и изобразительного пространства введением в композицию театральных подмостков имеет устойчивый характер в искусстве художника, сохраняя актуальность на протяжении всего творческого пути мастера. Ярусное композиционное моделирование позволяет значительно расширить игровые и ассоциативные возможности декорационной конструкции, одновременно обнаруживая самоценную условную сущность сценического действия [16, с. 141-142]. Прием разрушения натуралистической иллюзии и замены ее фантазийной, ассоциативной архитектурной декорационной среды распространяется Тышлером и на станковое искусство. Постулируемая модернизмом принципиальная свобода художественного произведения от имитации реальности нашла отражение в оригинальных образных структурах станковых полотен Тышлера. Художник сближает театральное и станковое искусства, интегрируя сценические элементы в живописно-графическую среду и утверждая единство приемов формообразования в отношении картинной плоскости и сценического объема.

Список источников

1. **Березкин В. И.** Искусство сценографии мирового театра: в 2-х т. Изд-е 2-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2011. Т. 1. От истоков до середины XX века. 536 с.
2. **Березкин В. И.** Советская сценография. 1917-1941. М.: Наука, 1990. 224 с.
3. **Бушуева С.** Шекспир у Радлова // В спорах о театре: сборник науч. тр. / Министерство культуры Российской Федерации; Российский институт истории искусств; сост. Д. И. Золотницкий. СПб.: РИИИ, 1992. С. 22-54.
4. **Загорский М. Б.** «Джим Куперкоп» в Белорусском Госете // Вечерняя Москва. 1930. № 5.
5. **Каменский А.** Александр Тышлер в жизни и в зазеркалье // Наше наследие. 2001. № 57. С. 33-39.
6. **Каменский А.** Вертикальный монтаж // Искусство. 1980. № 31. С. 37-46.
7. **Каменский А.** Единство разнородного // Искусство. 1982. № 1. С. 28-34.
8. **Каменский А.** На кончике луча // Искусство. 1988. № 9. С. 26-32.
9. **Каменский А.** Палитра мечтателя // Творчество. 1966. № 7 (115). С. 20-22.
10. **Коган Д.** О некоторых проблемах живописи Тышлера // Советская живопись. 1980. № 78. С. 76-85.
11. **Козинцев Г. М.** Наш современник Вильям Шекспир. Л. – М.: Искусство, 1962. 350 с.
12. **Колязин В. Ф.** От мистерии к карнавалу. Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. М.: Наука, 2002. 208 с.
13. **Костина Е.** Начиная разговор: увеличивающее стекло или отражающее зеркало? // За занавесом века: исследования и публикации по искусству русской сценографии XX века / отв. ред. А. В. Дехтерева, Е. М. Костина. М.: Русское слово, 2004. С. 4-12.
14. **Лебедева В. Е.** Театральность Александра Тышлера // Русское искусство. 2006. № 1. С. 50-56.
15. **Мальцев В.** Сценография А. Г. Тышлера для белорусского ГОСЕТА // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма: сборник / Российская академия наук; Государственный институт искусствознания Министерства культуры РФ; Комиссия по изучению искусства авангарда 1910-1920-х годов; ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 496-517.
16. **Мейерхольд В. Э.** К истории и технике театра // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы: в 2-х ч. / коммент. А. В. Февральского. М.: Искусство, 1968. Ч. 1. 1891-1917. С. 105-143.
17. **Михоэлс С.** Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира // Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / ред.-сост. К. Л. Рудницкий. Изд-е 2-е, испр. и доп. М.: Искусство, 1981. С. 76-115.
18. **Мурина Е.** Встреча с Шекспиром // Творчество. 1964. № 7. С. 14-16.
19. **Некрылова А. Ф.** Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: конец XVIII – начало XX века. СПб.: Азбука-классика, 2004. 255 с.
20. **Сарабьянов Д. В.** Вступительная статья // Александр Тышлер и мир его фантазий: каталог выставки / сост. Ф. Я. Сыркина. М.: Галарт, 1998. С. 8-30.
21. **Светляков К. А.** Александр Тышлер. М.: Арт-родник, 2007. 96 с.
22. **Сыркина Ф. Я.** Александр Григорьевич Тышлер. М.: Советский художник, 1966. 192 с.
23. **Тышлер А. Г.** Диалог с режиссером // Художники театра о своем творчестве: сборник статей / сост. Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. М.: Советский художник, 1973. С. 253-255.
24. **Тышлер А. Г.** Моя краткая биография // Александр Тышлер и мир его фантазий: каталог выставки / сост. Ф. Я. Сыркина. М.: Галарт, 1998. С. 30-37.
25. **Тышлер А. Г.** Моя первая работа над Шекспиром // Художники театра о своем творчестве: сборник статей / сост. Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. М.: Советский художник, 1973. С. 256-259.
26. **Тышлер А. Г.** Реально, образно оформить спектакль // Рабис. 1933. № 3.
27. **Фаворский В.** Литературно-теоретическое наследие / сост. Е. Б. Мурина, Д. Д. Чебанова. М.: Советский художник, 1988. 586 с.
28. **Фрейденберг О. М.** Поэтика сюжета и жанра / подгот., общ. ред., предисл. и послесл. Н. В. Брагинской. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
29. **Чайковская В.** Тышлер: непослушный взрослый. М.: Молодая гвардия, 2010. 368 с.
30. **Чудецкая А. Ю.** Игра и лицедейство. Наследие Александра Тышлера в Отделе личных коллекций // Александр Тышлер. Живопись, графика, скульптура из собрания Государственного музея изобразительных искусств имени А. С. Пушкина. М.: Кучково поле, 2017. С. 187-208.
31. **Чудецкая А. Ю.** Страшная сказка Александра Тышлера // Пинакотекa. 2006. № 22-23. С. 242-243.
32. **Юзовский Ю.** Ленинградские письма // Юзовский Ю. О театре и драме: в 2-х т. / сост. Б. М. Поюровский. М.: Искусство, 1982. Т. 1. Статьи. Очерки. Фельетоны. С. 99-126.

TIER COMPOSITION AS A DEVICE FOR STRUCTURING THEATRICAL AND PICTORIAL SPACE IN ALEXANDER TYSHLER'S CREATIVE WORK

Mazova Ekaterina Valer'evna

Taurida Academy of V. I. Vernadsky Crimean Federal University, Simferopol

Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg

cave_canem@rambler.ru

The article analyzes the origin, variations, artistic potential of tier composition in the context of Alexander Tyshler's theatrical-decorative and easel art. The approaching of theatrical and easel arts in A. Tyshler's methodology occurs on the basis of integrity of spatial vision and form-generative techniques in relation to pictorial plane and scenic dimension. Tyshler's multi-tier areas fitted into scenic space and his easel paintings compositionally similar to this model are interpreted as an implementation of modernistic intention to uncover the artistic device, which allows the artist to discover conditional and entertaining nature of theatrical performance and pictorial art.

Key words and phrases: Alexander Tyshler; theatre; theatricality; tier composition; W. Shakespeare; S. M. Mikhoels; S. E. Radlov; G. M. Kozintsev; "King Lear"; "Richard III"; Belarusian State Jewish Theater (BelGOSET); Tovstonogov Bolshoi Drama Theater (BDT); Moscow State Jewish Theater (GOSET); Romen Theatre.

УДК 78.01

Дата поступления рукописи: 19.03.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-4.31>

Целью данной статьи является исследование воплощения архетипа Анимы в опере «Русалка» А. С. Даргомыжского. В теории К. Г. Юнга данный архетип связывается с эротически-эмоциональным проявлением бессознательного начала личности мужчины, представляется в образе противоположного пола и символизирует исходное упорядочивающее начало. Использование аналитических наблюдений в подобном ракурсе помогает иначе взглянуть как на драматургию оперы, так и на трактовку ее центрального женского персонажа, который может рассматриваться как частное проявление архетипа Анимы в музыкальном искусстве.

Ключевые слова и фразы: архетип; Анимы; русалка; заговор; заклинание; двоимирие; символ.

Перич Олеся Валерьевна, к. искусствоведения

Дальневосточный государственный институт искусств, г. Владивосток

colleg-art@mail.ru

ВОПЛОЩЕНИЕ АРХЕТИПА АНИМЫ В ОПЕРЕ А. С. ДАРГОМЫЖСКОГО «РУСАЛКА»

В последние десятилетия в отечественном музыковедении наблюдается формирование самых разных векторов в осмыслении архетипических оснований музыкального искусства. Значительно расширился терминологический ряд: появились понятия «коммуникативного архетипа» (Д. К. Кирнарская), «архетипического мотива» (Ю. Ю. Петрушевич), «архетипического образа» (Н. И. Верба), «музыкального архетипа» (В. Б. Валькова) и т.д. Исследований же по вопросам интерпретации собственно базовых юнговских архетипов (Герой, Тень, Персона и т.д.) в музыкальных сочинениях не так много. В частности, наиболее интересными в контексте указанной проблематики, на наш взгляд, представляются работы О. М. Плотниковой [8] и Ю. Ю. Петрушевич [7]. Применительно к персонажу Русалки как одному из вариантов проекции архетипа Анимы концепция К. Г. Юнга не нашла достаточной разработки в музыковедении. Опираясь на психоаналитическую теорию швейцарского ученого, мы попытались раскрыть специфику воплощения данного архетипа в опере А. С. Даргомыжского, задействуя для этого аналитические наблюдения над сюжетными и драматургическими особенностями оперы, а также над использованной в ней символикой.

Согласно определению К. Г. Юнга, «архетип означает типос (печать *-imprint* – отпечаток), определенное образование архаического характера, включающее равно как по форме, так и по содержанию мифологические мотивы» [15]. Статус архетипов имеют мифические персонажи, первобытные стихии, астральные знаки, ритуалы, архаические сюжеты и т.д. В чистом виде, как утверждает швейцарский учёный, мифологические мотивы появляются в сказках, мифах, легендах и фольклоре [Там же].

Одним из шести базовых архетипов коллективного бессознательного в теории К. Г. Юнга является Анимы (от лат. *Anima* – душа) – архетип души, жизни, витальности. Анимы характеризует женскую часть психики мужчины, вторую природу его личности. С одной стороны – это символ женственности, чувственности, обольщения, зачарованности, с другой – опасности, коварства, магичности, колдовства, разрушения и гибели. Характеризуя парадоксальную двусмысленность архетипа, К. Г. Юнг подчеркивает: «Анимы биполярна и поэтому может являться в один момент позитивной, а в следующий негативной: молодой – старой, матерью – девой, доброй феей – злой ведьмой, святой – падшей» [17, с. 197]; «...она – великая фокусница и соблазнительница, своей Майей завлекающая его (мужчину. – О. П.) в жизнь, – не только в её осмысленные и полезные аспекты, но и в ее пугающие парадоксы и двусмысленности, сопряженные с балансированием