

Мазова К.В.

УДК 7. 75. 03

**ОБРАЗ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУКЛЫ В СТАНКОВЫХ ЦИКЛАХ АЛЕКСАНДРА ТЫШЛЕРА**

***Аннотация.** В статье рассмотрены вопросы выявления особенностей трактовки образа театральной куклы в контексте живописного и графического наследия Александра Тышлера, спецификации ее изобразительных и композиционных проявлений, а также раскрытия смысловой нагрузки ее присутствия в сюжетном строе работ мастера. Изучение заявленной темы осуществляется на материале станковых произведений художника в сопоставлении с его сценографическими решениями, обеспечивающем комплексный анализ его творчества. Значительное внимание в статье уделено концепту театральной куклы, конструктивным и семантическим характеристикам архитектоники театральной сцены, а также кроссвременным ассоциациям в контексте выявления истоков мотива театральной куклы в мифопоэтике Александра Тышлера.*

***Ключевые слова:** Александр Тышлер, станковое искусство, театральность, театральная кукла, остраннение, мистерия, площадной театр, единая декорационная установка.*

***Анотація.** У статті розглянуто питання виявлення особливостей трактування образу театральної ляльки в контексті живописної і графічної спадщини Олександра Тишлера, специфікації її образотворчих і композиційних проявів, а також розкриття смислового навантаження її присутності в сюжетній структурі робіт майстра. Вивчення заявленої теми здійснюється на матеріалі станкових творів митця у зіставленні із його сценографічними рішеннями, що забезпечує комплексний аналіз творчості художника. Значну увагу у статті приділено концепту театральної ляльки, конструктивним та семантичним характеристикам архітекtonіки театральної сцени, а також кросчасовим асоціаціям в контексті виявлення витоків мотиву театральної ляльки в мифопоетичі Олександра Тишлера.*

***Ключові слова:** Олександр Тишлер, станкове мистецтво, театральність, театральна лялька, «очуднення», містерія, майданний театр, єдина декораційна конструкція.*

***Summary.** The article is devoted to the problem of identification the interpretation features of a puppet image in the context of Alexander Tyshler's painting and graphic legacy, the problem of specification of pictorial and composition manifestations, as well as the disclosure of the semantic matter of its presence in master's creative work. Study of the declared theme is based on the artist's easel works and is advanced by comparative analyses with his solutions in set design. Such approach is aimed at integrated research of Tyshler's creative heritage. Special attention is paid to the concept of a puppet, to the structural and semantic characteristics of the scene architectonic, as well as to the crosstime associations in the context of identification the origins of puppet motive in Alexander Tyshler's mythologically inspired art.*

***Key-words:** Alexander Tyshler, easel painting and graphic, theatricality, puppet, "enstrangement", show booth, mystery play, integrated theatre construction.*

**Постановка проблемы и анализ предшествующих исследований.** Для социокультурного пространства постмодернизма представляется принципиально важным поиск и обоснование концептов метафор, способных по-новому раскрыть сущностную природу изменений, происходящих в обществе. Театральность же как феномен, генерирующий символично-метафорические образы, оперирует ими и создает на их основе специфическое пространство, способное не только описывать сложившуюся социокультурную ситуацию, но и снабжать ее соответствующим методологическим инструментарием для теоретического осмысления. Поэтому интерес к приемам и образам, соотносимым с понятием театральности, контемпорально актуален не только для художника, но и для зрителя.

Все вышесказанное обуславливает пристальный интерес к творческому наследию Александра Тышлера – художника, мастерски воплотившего в своих произведениях многоаспектный феномен театральности посредством создания в границах станковой картины специфической модели ассоциативно-метафорического мира-фантазмагии. Интерес к станковой живописи мастера в искусствоведческой среде проявился в середине 1960-х годов и сохраняет актуальность по сей день, о чем свидетельствуют статьи А. Каменского (1966-88), А. Васильева (1975), С. Каплановой (1976), Д. Сарабьянова (1980), Д. Коган (1980), К. Светлякова (2007), В. Лебедевой (2008). Однако многие аспекты станкового творчества художника остаются недостаточно освещенными в искусствоведческой литературе и требуют всестороннего и глубокого изучения. Одним из таких аспектов является проблема формотворчества его станковых серий, в частности, транзитный образ театральной куклы.

**Цели и задачи статьи.** Данная статья направлена на выявление особенностей трактовки образа театральной куклы в контексте живописного и графического наследия Александра Тышлера, спецификацию ее изобразительных и композиционных проявлений, а также раскрытие смысловой нагрузки ее присутствия в сюжетном строе работ мастера.

**Результаты исследования.** Применительно к работам Александра Тышлера, следует определить театральность как особый тип творческого мировосприятия, представляющий собой не наследование конкретных театральных приемов, а внутреннюю включенность художника в игровое пространство с последующей моделировкой на игровой основе собственной художественной реальности [7, с. 365 – 367].

В центре игровой реальности находится кукла, в глобальном смысле соотносимая с человеком в процессе игры, так как, вступая в игровое пространство, играющий принимает ее правила и сюжет, подчиняясь игре как доминанте. Театральную куклу характеризуют манипулятивность и движение – и она совершает длительный путь приобретения черт манипулятивности: от храмовых скульптур к марионеткам средневекового площадного театра и, в качестве апогея, – к сверхмарионетке Г. Крэга [5].

Кукла в творчестве Тышлера, – прежде всего, кукла театральная. Она вариативна и многогранна. Работы разных периодов демонстрируют большую или меньшую степень экспликации кукольного мотива – к подобным произведениям можно отнести серии «Балаганчик» (1950-70-е), «Флюгеры» (1964-1970), «Клоуны» (1965), «Карнавал» (1965), «Русский народный кукольный театр» (1964-66), «Шекспировские куклы» (1971-76), «Сказочный город» (1979-80). Кукла становится протагонистом в серии «Балаганчик», устроив игрушечный театрик из головного убора статичной женской фигуры-основы; обживает систему многоуровневых лесенок и площадок, оплетающих голову героини в «Шекспировских куклах»; она доминирует, подчиняя кукловода, почти полностью скрытого импровизированной холщовой сценой, в «Русском народном кукольном театре». Тышлеровские куклы представляют все уровни средневековой сцены (рай, ад и земной мир). Это марионетки мистерий, бесплотные символы, это и куклы низовые, скомороши, бестолково мятущиеся по сцене. Однако, особенно в позднем творчестве художника, появляются и куклы монструозного характера (диптих «Вилы» и «Грабли» (1976), «Шествие с чучелами» (1977), «Куклы для битвы» (1978)). Они также имеют происхождение архаическое – это куклы языческих ритуалов, отсылающие нас к «Соломенной кукле» и «Похоронам Сардинки» Ф. Гойи [15, с. 18 –19]. Тышлер использует аналогичный ассоциативный прием в оформлении «Ричарда III» (1963), организуя единую декорационную установку в форме помоста, одинаково пригодного и для балаганных представлений, и для публичных казней. Эта амбивалентность жизни и смерти, сопровождавшая средневековое мировоззрение, воплощена в полной мере в концепте кукольного театра. Кукольный мир – мир в миниатюре – для Тышлера как для театрального художника несет в себе глубочайший философский смысл, не сводимый к инфантильной «игре в куклы». По словам Л. Смирнова, кукла предстает в качестве «объекта-манипулятора», инструмента, который, благодаря остранению, увлекает зрителя в систему художественного пространства, в котором последний априори готов к алогичному, странному и чудесному. «Кукла прежде всего отчуждает нас, сбивает нас с толку. Ее немотивированные жесты, ее внешние диспропорции, ее бестелесность, ее движение не по физическим законам – это образ, представляющий некий акт разрушения в нас привычного представления о логике оптического мира» [9, с. 107]. Следовательно, кукла – инструмент остранения как способа освежить восприятие мира и вскрыть новые семиотические пласты [13, с. 11–12]. Тышлер, знакомый с автором термина «остранение» (в авторском варианте – «остранение») В. Шкловским со времени учебы в студии А. Экстер в Киеве, активно использует этот прием, реализуя его в парадоксальных сочетаниях предметов реального мира («Лирический цикл» (1928), «Махновщина» (1926-1960-е), «День рождения» (1960-70-е)). По словам самого художника, «основная черта моих работ – стремление заставить зрителя по-новому воспринимать вещи, раскрыть ему какую-то иную их сущность» [11, с. 9].

Кукольный театр реализует «прием отчуждения» (по Б. Брехту) во многом благодаря отчуждению человека как концепта, и, как следствие, эскалирует степень воздействия драматургического текста на аудиторию, демонстрируя неоспоримое преимущество перед театром живых актеров [1]. Актер, играющий роль, привычен зрителю, и по принципу аналогии вовлекает его в процесс сопереживания, в то время как кукла, изначально противопоставленная человеку своей бесплотностью, не допускает подобного погружения зрителя в эмоции героя. Собственно, концепция «отчуждения» Б. Брехта соотносится с идеей морализаций, свойственных средневековой религиозной сцене. Мистерия, миракль – всегда чудо для зрителя, антагонистичное обыденности, и поиск этого чуда обуславливает обращение к средневековой сцене идеологов театра начала XX века, решительно дистанцировавшихся от его понимания в качестве «куска жизни», подсмотренного случайно. Тышлер, как сценограф-новатор, не мог остаться в стороне от новейших тенденций в театральном искусстве.

Мистерияльные корни полотен Тышлера, принадлежащих «кукольной» тематике, очевидны. Вариативность декораций (напр., Люцернской мистерии 1583 года), эффект симультанной сцены с распределением отдельных игровых площадок, юса, подиумов и декоративных конструкций по всей площади нашли отражение не только в театральных и станковых работах Тышлера, но и, к примеру, в сценографическом творчестве представителей русского авангардного театра – Вс. Мейерхольда, А. Таирова, А. Экстер. Средневековую сцену, согласно исследованию В. Колязина, характеризует «символическое пространство, основанное на принципе свободного монтажа и зрительской комбинаторики. Канва повествования естественно плетется с помощью ... приемов эклектики, реализма, трагедии, жестокого гиньоля, бытописательства и сюрреализма» [4, с. 82–83]. Принцип многоярусной симультанной сцены Тышлер использовал при создании собственного сценографического решения - концепции единой декорационной установки, в трансформированном виде вошедшей во многие станковые произведения художника. Так же, как в «Ричарде III» (БДТ, 1935) он растворяет героев в архитектуре башен-декораций, заменяет им лица гримасами химер, так в станковых циклах «Девушка и город», «Архитектура» художник соединяет живой образ с каменной статикой, заставляя его не только «одушевиться», но и перерасти в символ. Центральные фигуры его композиций в большинстве случаев представляют собой сложный синтетический образ актера и декорации, представленный на фоне обобщенного пейзажа-задника. Образы изолированы от окружения, самодостаточны и максимально информативны - это реализация в двухмерном пространстве автономного декорационного решения, представленного в сценографическом опыте Тышлера.

Акцентуация скульптурного начала так же является смежным приемом для театральных и станковых работ художника. В оформлении шекспировских спектаклей она была оправдана, по словам мастера, «монументальностью, объемом, скульптурностью героев», которых невозможно «воспринимать через

плоскость» [10, с. 37]. «Скульптурный» подход к решению образа впоследствии реализовался в рамках станковой живописи Тышлера, наделенной особой фактурностью письма, почти архитектурной лепкой объемов посредством четкости мазков, моделирующих пространство картины и форму предметов [3, с. 82–84]. Подобное решение позволяло осуществить базовый принцип композиционного решения как тышлеровских полотен, так и его декорационных конструкций: создание эффекта театра в квадрате, сначала посредством «развоплощения» живого образа (лишения его сущностных характеристик), а затем его одушевления, возведения в категорию знака. Так, унифицированный образ Петрушки (серия «Скоморохи») 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 сущностными чертами изображаемого объекта, вновь обретает жизненность, однако уже в качестве символа. Такого рода образы-символы составляют основу средневековых театрализованных представлений от мистерии до фарса [6].

Вопрос о сверхмарионетке, о замене актера куклой также находит обоснование в средневековом понимании театрализованного религиозного действия – мистерии. Вследствие максимальной регламентации поведения актера на сцене, наглядно представленной мейнингенскими принципами, сближавшими актеров с «готическими каменными фигурами, застывшими на поверхности собора», человеческое начало в актерской игре было практически нивелировано, и театральные реформаторы начала XX века – Г. Крэг, Б. Брехт, В. Мейерхольд – стремились возродить этот принцип понимания актерского мастерства на авангардной сцене [4, с. 58]. В работах Тышлера происходит синтез скульптурной статичности несущей конструкции и манипулятивной динамики кукол, населяющих ее ярусы. Создающие основу композиции женские фигуры серий «Шекспировские куклы», «Архитектура», «Девушка и город», «Карнавал», «Цветочные полки» (1964), «Театральное представление» (1965) имеют под собой скульптурную, «жесткую» форму, апеллирующую к готическим храмовым скульптурам и античным кариатидам. Удлиненные пропорции фигур, графичная угловатость линий и постепенное уменьшение объемов при ярко выраженной яркости вызывают ассоциации с устремленными вывесь готическими соборами. Марионетки, лишенные нитей, хаотично заполняют пространство чередующихся разноуровневых площадок-сцен и лестниц, формируя динамическую составляющую композиции. Площадки эти изначально амбивалентны: они – сцены для уличных представлений, они же – помосты для казней. Эта двойственность подчеркивает свойство куклы соединять в себе жизнь и смерть, позволяющее ей сохранять постоянный интерес к себе на протяжении веков.

Подобный прием построения композиции встречаем и в серии «Русский народный кукольный театр», в многочисленных «Петрушках». Здесь также используется крупная фигура-основа, служащая каркасом мирка, населенного копошащимися куклами, однако каркасная фигура почти исчезает в складках довлеющей сцены-ширмы, акцентируя внимание зрителя на совершенно самостоятельно действующих куклах. Кукловод-Петрушка нивелируется, позволяя «ожившим» куклам воплотить перед зрителем бодряровский «апогей симулякра».

**Выводы.** Образ куклы в творчестве Александра Тышлера характеризуется многообразием при определенном постоянстве общей канвы мотива. Степень ее активности в работах различна: в сериях «Балаганчик», «Карнавал», «Сказочный город» куклы вторичны по отношению к общей несущей конструкции, представленной статичной женской фигурой либо стилизованной антропоморфной формой; они приобретают самостоятельность в сериях «Русский народный кукольный театр», «Флюгеры», «Народный театр» (1920-70-е), доминируя над живыми персонажами композиционно (в случае сосуществования с фигурой кукловодчика («Петрушка», «Скоморохи»)), либо становясь единственными действующими лицами, парадоксально теряя собственную значимость в отсутствие кукловода («Флюгеры»). Однако степень стилизации образов многих полотен позволяет говорить о наличии у них черт игрового персонажа (скованность и стандартизация движений, изломанность поз, угловатость силуэтов, большая скученность фигур и хаотичность движений), наделяющих полотна художника сложной семиотической структурой («Махновщина», «Самодельный театр», «Сказочный город»). Концепт куклы, соединяющей живое и мертвое, интерпретируется Тышлером в диапазоне от потешных анимированных дубляжей живых персонажей – скоморохов-кукловодчиков – до неожиданно мрачных образов («Две обезглавленные женские фигуры в гаротте» (1920), трансформирующие мотив цветочных полок и сценических площадок в многоярусный эшафот; «Куклы для битвы» и «Остров Грубьянов» (1972), обезображивающие отстраненно-мечтательные доселе лица кукол гримасой муки). В большинстве композиций, однако, Тышлер сохраняет приверженность амбивалентности трагикомедии, лирического фарса.

**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: в этом аспекте особо значимыми представляются мотивы маски и карнавального шествия. Обозначенные направления исследования позволяют представить творчество мастера в единстве и многообразии его проявлений, индуцированном глубоко воспринятым художником принципом театральности.

**Источники и литература:**

1. Брехт Б. Театр : Пьесы. Статьи. Высказывания. – М. : Искусство. – 527 с.
2. Голубева Ю. О. Кукла в координатах индивидуально-психологического и социокультурного бытия : дис. ... канд. филос. наук. – М., 2000. – 166 с.
3. Коган Д. О некоторых проблемах живописи Тышлера // Советская живопись. – 1980. – № 78. – С. 76–85.
4. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: Театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего средневековья. – М. : Наука, 2002. – 208 с.
5. Крэг Э. Г. Воспоминания, статьи и письма. – М. : Искусство, 1988. – 397 с.
6. Неретина С. Смех и слезы средневековой марионетки // Декоративное искусство СССР. – 1978. – № 2. – С. 32 – 36.
7. Пави П. Словарь театра / Патрис Пави ; [пер. с фр. Л. Баженова, И. Бахта, О. Васильева и др. ; под ред. К. Разлогова]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
8. Светляков К. А. Александр Тышлер. – М. : Арт-родник, 2007. – 96 с.
9. Смирнов Л. Куклы как пространство // Международный симпозиум историков и теоретиков театра кукол : м-лы науч. конф. (Москва, 6 - 9 дек. 1983 г.). – Москва, 1983. – С. 103 –108.
10. Сыркина Ф. Я. Александр Григорьевич Тышлер. – М. : Советский художник, 1966. – 192 с.
11. Тышлер А. Г. В мастерской А. Г. Тышлера // Рабис. – 1928. – № 52. – С. 9.
12. Фрейденберг О. М. Семантика постройки кукольного // Миф и театр : фрагменты из монографии. – М. : ГИТИС, 1988. – 132 с.
13. Шкловский В. О теории прозы. – М. : Федерация, 1929. – С. 11 – 12.

**Мамутова Х.Э.****УДК: 008****ДИАЛОГ КАК ЭЛЕМЕНТ КУЛЬТУРНОЙ И ЭТНИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ**

***Аннотация.** В статье рассмотрено влияние диалога как формы сосуществования различных культурных и этнических традиций. Теоретически осмысливается феномен диалога культур. Отмечается специфика развития традиционной и этнической культуры. Анализируется проблема взаимодействия и сохранения различных культур.*

***Ключевые слова:** культура, традиция, этнос, диалог культур.*

***Анотація.** У статті розглянуто вплив діалогу як форми співіснування різних культурних і етнічних традицій. Теоретично осмислюється феномен діалогу культур. Відзначається специфіка розвитку традиційної та етнічної культури. Анализується проблема взаємодії та збереження різних культур.*

***Ключові слова:** культура, традиція, етнос, діалог культур.*

***Summary.** The paper considers the influence of the dialogue as a form of co-existence of different ethnic and cultural traditions. Theoretically of interpreted the phenomenon of dialogue. Observed specificity of traditional and ethnic culture. The problem of interaction and preservation of different cultures. All cultures are integrated in the common heritage of mankind. The cultural identity of the peoples renewed and enriched through contact with the traditions and values of other nations. Cultural identity and cultural diversity are inextricably linked to each other. The idea of dialogue was formulated cultures in ancient times. Dialogism as a philosophical principle understanding of the world is interesting in that each national culture is not inside, but outside. One of the problem of culture comparison and understood broadly (as any translation from language to language, with space to space, from time to time, from culture to culture), is associated with being a man in a landmark cultural space, which is based on the notion of identity and difference. Dialogue today is a necessary and most appropriate to the spirit of the time of coexistence of people of different cultural and ethnic traditions.*

***Key words:** culture, tradition, ethnic, dialogue of culture.*

Культурная самобытность представляет собой неопределимое богатство, которое расширяет возможности для всестороннего развития человека, мобилизуя каждый народ, заставляя черпать силы в своем прошлом, усваивать элементы других культур, совместимые со своим характером, и тем самым продолжать процесс самосозидания. Все культуры составляют единое целое в общем наследии человечества. Культурная самобытность народов обновляется и обогащается в результате контактов с традициями и ценностями других народов. «Культура – это диалог, обмен мнениями и опытом, постижение ценностей и традиций других; в изоляции она увядает и погибает» [4, с. 163]. Культурная самобытность и культурное разнообразие неразрывно связаны друг с другом.

Идея диалогичности культур была сформулирована еще в античные времена Платоном и Сократом. Г.В.Ф. Гегель же обратил внимание на проблему соизмеримости явлений искусства. Культура китайская, индийская, греческая, римская уникальна. Гегель увидел в них выражение неисчерпаемости – это плоскость их сопоставления.

Диалогичность как философский принцип осмысления окружающего мира интересна тем, что каждую национальную культуру рассматривает не изнутри, а вовне. М. М. Бахтин использовал этот принцип в аспекте литературоведческом. В. С. Библер положил его в основу своей педагогической концепции. Бахтин ввел представление о «диалоге культур», родившегося под влиянием идей Шпенглера и, вместе с тем, полемически обращенного против них. Если мировые культуры суть в некотором смысле «личности», то с