

**Мазова Екатерина Валерьевна**  
**Ekaterina Mazova**

ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена», прикреплена к кафедре художественного образования и декоративного искусства факультета изобразительного искусства для подготовки диссертации на соискание ученой степени кандидата наук  
Herzen State Pedagogical University of Russia  
attached to the Department of Art Education and Decorative Arts of the Faculty of Fine Arts for the preparation of a thesis for the degree of Candidate of Sciences

**Сапанжа Ольга Сергеевна**  
**Olga Sapanza**

доктор культурологии, доцент, заместитель заведующей кафедрой художественного образования и декоративного искусства РГПУ им. А.И. Герцена  
Таврическая академия Федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Крымский федеральный университет им. В. И. Вернадского»; старший преподаватель кафедры книжной графики и дизайна печатной продукции факультета информационно-полиграфических технологий  
cave\_canem@bk.ru  
Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Deputy Head of the Department of Art Education and Decorative art  
Herzen State Pedagogical University of Russia  
V.I. Vernadsky Crimean Federal University  
Senior Lecturer of the Department of Book Graphics and Design of Printed Products of the Faculty of Information and Printing Technologies

**«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ВИДЕНИЕ» СПЕКТАКЛЯ В  
МЕТОДОЛОГИИ ХУДОЖНИКА И РЕЖИССЕРА:  
ТЫШЛЕР И МЕЙЕРХОЛЬД**  
**“Pictorial Vision” of Performance in the Scope of Artist’s and Director’s  
Methodology: Tyshler and Meierkhold**

**Ключевые слова:** А. Тышлер; В. Мейерхольд; «изобразительное видение»; спектакль; сценография; «Командарм 2»; «Семен Котко».

**Keywords:** A. Tyshler; V. Meierkhold; “pictorial vision”; performance; scenography; “Commandarm 2”; “Semyon Kotko”.

**Аннотация.** В статье рассматривается роль «изобразительного видения» декорационного решения театральной постановки в методологии А. Тышлера и В. Мейерхольда. Материалом исследования выступает опыт совместной работы художника и режиссера над спектаклями на тему Гражданской войны в России («Командарм 2», «Семен Котко»); станковые циклы А. Тышлера, содержащие близкие мотивы. Присущее Мейерхольду развитое пластическое мышление привело к совмещению им функций сценографа и режиссера «условного театра». В

искусстве Тышлера отчетливы тенденции к созданию «театра станковых картин». Сближение пластического и театрального искусств в практике Тышлера и Мейерхольда понимается как свидетельство параллелизма художественных стратегий, основа творческого взаимодействия и, одновременно, источник принципиальных разногласий.

**Abstract.** The article examines the role of “pictorial vision” of the scenery in A. Tyshler’s and V. Meierkhöld’s methodology. The study material contains the cooperation experience among the artist and director while producing plays on a topic of the Russian Civil War (“Commandarm 2”, “Semyon Kotko”); easel cycles by A. Tyshler produced on close motives. Peculiar to Meierkhöld advanced plastic thinking led him to combine the functions of a stage designer and director of his “conventional theater”. In Tyshler’s art, there is distinct tendency towards creation a “theater of easel paintings”. The convergence of plastic and theatrical arts in the practice of Tyshler and Meierkhöld is regarded as evidence of the artistic strategies parallelism, the basis for creative interaction and, at the same time, the source of fundamental disagreements.

Творческая практика Александра Тышлера и Всеволода Мейерхольда нерасторжимо связана с историей становления советского театра, сложением его принципов и лексикона. Общность направления предпринимаемых художником и режиссером театральных поисков неочевидна: концепция «режиссерского театра» Мейерхольда входит в противоречие с развернутым в сценических и станковых решениях «театром художника» Тышлера. Ни одна совместная постановка не была ими осуществлена. Тем не менее, между художником и режиссером существовало притяжение, нашедшее отражение в неоднократном опыте сотрудничества. Значимость этого опыта для Тышлера подтверждается тем, что оставивший скромное теоретическое наследие художник посвящает режиссеру один из своих текстов (другое режиссерское имя, возникающее в заголовке тышлеровских заметок – Соломон Михоэлс) [17]. С Михоэлсом – актером и режиссером – Тышлера связывала многолетняя дружба и плодотворное сотрудничество в Государственном еврейском театре, отчетливая близость творческих позиций. Этого нельзя сказать о Мейерхольде – «три встречи» с ним, описанные в воспоминаниях художника, не имели воплощенного в сценической или архитектурной форме результата (несостоявшееся оформление трагедии «Командарм 2» И. Сельвинского, отвергнутый художественным советом проект декорирования Садово-Триумфальной площади к Первому мая, прерванная арестом режиссера работа над оперой «Семен Котко» С. Прокофьева). Называя свою статью «Три встречи с Мейерхольдом», Тышлер указывает на ценность самих «встреч» и сопутствовавших им бесед с мастером, открывших ему «особенности изобразительного видения большого режиссера» [15, 260]. Небольшой по объему текст включает ряд разноплановых впечатлений о Мейерхольде и его режиссерском методе, на основе которых складывается коллажированный, но емкий образ Мейерхольда в зеркале профессиональной деятельности и повседневности.

Закономерно, что примененный Тышлером термин «изобразительное видение» связан с контекстом работы режиссера и сценографа над визуальным образом пьесы. Значимым представляется не факт обсуждения сценографического решения пьесы с привлечением обширного и разнообразного материала по истории изобразительного искусства, но то, что инициирует эту апелляцию не художник, а режиссер. Описывая первый опыт совместной работы с Мейерхольдом (постановка

пьесы И. Сельвинского «Командарм 2», Государственный театр им. Вс. Мейерхольда, Москва, 1929), Тышлер указывает на упоминание режиссером в беседе по поводу постановки композиции полотна «Сдача Бреды» Веласкеса [15, 261]. Тышлером в качестве декорационного образа «Командарма 2» была предложена «декорация атмосферы», апеллировавшая к развитой в станковых произведениях 1920-х годов композиционной структуре – размещении фигуративных групп в степном ландшафте с безграничным небесным пространством. Знакомство с Мейерхольдом и последовавшее за ним приглашение к работе над постановкой состоялось, по воспоминаниям Тышлера, на одной из выставок ОСТ, где художник экспонировал посвященные Гражданской войне композиции. Вероятно, из созданных в этот период станковых решений проистекает видение Тышлером декорационного оформления пьесы Сельвинского: «на сцене должен быть ветер. В декорациях должен быть ветер. Это решение подсказано пьесой. Ее темой. Темой Гражданской войны. Тем, что в спектакле участвует лошадь. Нужно пространство, природа степь. Природа ветров и степей. ... Это должна быть декорация атмосферы» [15, 260–261]. Однако «декорация атмосферы» вошла в конфликт режиссерской трактовкой визуального образа пьесы. Мейерхольд, признавая решение Тышлера оригинальным и интересным, придерживался собственной концепции спектакля, в основе которой лежал монументальный образ дороги [2, с. 219]. Именно этот образ был воплощен приглашенным для участия в постановке С. Вахтанговым. Интересно, что в сценографии Тышлера образ дороги получил двойственный, эпический, легендарный и, одновременно, иронично-игровой регистр звучания в поставленном годом позже спектакле «Чапаев» (А. Фурманова, С. Лунин по роману Д. Фурманова, Театр им. МОСПС, Москва, реж. А. Винер, 1930), символизируя уже не опредмеченный порыв, бесконечно длящийся взлет, но закольцованность бесконечного пути.

Мейерхольдом была проделана значительная работа по приведению «очень трудной для постановки» стихотворной трагедии «Командарм 2» в соответствие с законами сценичности – в режиссерском понимании [5, 182]. Справедливым является прозвучавшее в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины» утверждение режиссера, что «пьеса, написанная Сельвинским, — не та, которая прошла перед зрителями театра» [6, 752]. В упомянутом тексте Мейерхольд отчетливо формулирует важную для понимания его творческой методологии мысль о существовании театральной специфики, автономной от драматургической основы. Этому позднему тексту предшествуют напряженные поиски, предпринятые Мейерхольдом в области выяснения сущности театра и его формального языка, итогом которых стала разработка авторской художественной системы, получившей название «условного театра». Принципиальной для понимания «условного театра» (и театра вообще) в концепции Мейерхольда является категория визуальности. «Чтобы пишущего для сцены беллетриста сделать драматургом, хорошо бы заставить его написать несколько пантомим ...», — указывает режиссер в своей программной статье «Балаган» [4, 527]. К аналогиям из области изобразительных искусств Мейерхольд обращается и в определении сущности своей театральной

системы, сопоставляя восприятие спектакля с восприятием картины: глядя на нее, ни на минуту не забываешь, что это – краски, полотно, кисть, а вместе с тем получаешь высшее и просветленное чувство жизни» [7, 106]. Взаимную заинтересованность Тышлера и Мейерхольда, придерживавшихся существенно различающихся взглядов на позицию художника в театре, определяла пластическая чуткость Мейерхольда, ставшая фундаментом разработанного им метода «пластической режиссуры»: «режиссер ... не зная тайн линий, не чувствует ритма движений в зависимости от смены колоритных пятен» [12, 155; 8, с. 122]. Свойственное режиссеру развитое пластическое мышление, позволившее ему построить «театр без художника», отмечает Г. Б. Якулов [12, 155]. О принципиальном для Мейерхольда привлечении на сцену живописи (и музыки) пишет А. Февральский [18, 108]. Способность Мейерхольда к восприятию сценического пространства с художнической позиции лежит в одном русле с утверждением Тышлера: «полагаю, что в любом произведении искусства независимо от его жанра имеются элементы пластического искусства. Это пластическое ядро чрезвычайно остро ощущается мною» [14, 256].

Высказанную режиссером в докладе «Мейерхольд против мейерхольдовщины» претензию к современным драматургам разделяет и Тышлер: «... наши драматурги часто не ощущают чувства времени не как эпохи, а в пространственном смысле, в смысле развития образа. Так же мало понимают они в сценическом пространстве», в результате чего художнику для перевода драматургического текста на визуальный язык театра приходится улавливать «пластическое ощущение» пьесы, существующее наряду с ее «сценическим содержанием» [16, 255; 13, 253]. На практике воплощение этого «пластического ощущения» пьесы отливалось в оригинальные формы декорационных конструкций, парадоксально резонирующих с драматургическим текстом, обогащающих его смыслами и ассоциациями – мельницы-горы в «Глухом», конусообразной корзины в «Овечьем источнике», маскированных небоскребов в «Джиме Куперкопе», кругообразной дороги в «Чапаеве», замка-ларца в «Короле Лире» и пр.

Несостоявшееся сотрудничество Мейерхольда с Тышлером носило рабочий характер, вскрыв принципиальное различие образов пьесы, сложившихся в воображении ярких творческих индивидуальностей. Однако предложенная Мейерхольдом интерпретация текста И. Сельвинского вошла в противоречие и с авторским замыслом. Сожалея о переведении режиссером «диалектической геометрии» поэмы «в план агитационного примитива», Сельвинский не признал правомерности требований «сценичности», в соответствии с которыми было трансформировано его произведение [10, 424]. Более точно вектор этой трансформации определен критиком Д. Золотницким: «снимая двойственность авторского подхода, отменяя внутренние конфликты персонажей, Мейерхольд шел напрямик к эстетике эпического театра – в том именно плане, в каком психология, лирика, субъективное внеположны эпосу» [2, 219]. Мейерхольд создает эпос, используя для этого соответствующий пластический язык – монументальную статику архаической скульптуры – и добивается необходимого эффекта, поскольку в рецензиях на спектакль часты ассоциации с легендарным историческим

прошлым: «монументальная декорация создает ассоциативное представление о неких средневековых замках» (Адр. Пиотровский); «это ... легендарные герои легендарного времени. ... Их легендарность — не меньшая, чем легендарность древних скифов» (Б. Алперс); «битвы гражданской войны величественны и далеки подобно древним битвам с половцами и татарами» (К. Рудницкий); «бойцы в овчинных папах и шубах, с длинными древками пик в такой же мере походили на участников гражданской войны, как и на героев “Задонщины” или пугачевских степных набегов, на раскосых и скуластых кочевников-скифов ...» (Д. Золотницкий). [9, 7; 1, 51; 10, 428; 2, 221].

Отмеченная в рецензии Д. Золотницкого «подчеркнутая статуарность» в решении ряда ключевых сцен «Командарма 2» значима и в аспекте сближения изобразительного и театрального искусства, взаимопроникновения и взаимообогащения искусств пластического и временного [2, 222]. В тексте о Мейерхольде Тышлер пишет: «когда я смотрел спектакль, я увидел, что в нем режиссер шел от живописи. Именно Веласкес подсказал Мейерхольду главные мизансцены, композицию спектакля» [15, 261]. Это замечание нужно понимать буквально: торжественный ритм копий, заставляющий исторические слои времен ордынских завоеваний, средневековых и ренессансных баталлий, новоевропейских войн проступать сквозь события недавнего прошлого; пластически выразительные мизансцены, свидетельствующие о таланте режиссера-художника; наконец, вывод на сценический экран плана Белоярска – города, вокруг которого разворачивается событийный ряд спектакля [11, 395]. Приведение текста поэмы в соответствие с законами театрального действия было произведено Мейерхольдом через переформулирование сложноорганизованной трагедии Сельвинского средствами стиля «монументального, лапидарного, простого, очень выразительного» [6, 747]. Обладающий собственной пластической и смысловой ценностью зрелищный ряд «Командарма 2» стал результатом сплава драматургической основы, композиции классического полотна, иконописной традиции в решении костюмов.

Анализируя мейерхольдовский спектакль К. Рудницкий особенно отмечает роль языка иконописи в разработке облика пьесы: «эпичность эта достигнута была с помощью художника К. Петрова-Водкина, который тонко стилизовал под старину красноармейские шинели, шлемы, бушлаты, папахи и полушубки, дал конникам длинные пики, а командирам — серебряные сабли» [10, 427]. Сопоставление этого описания с эскизами костюмов-персонажей, разработанными Тышлером для спектакля «Чапаев» спустя год после постановки ГосТИМом «Командарма 2», вскрывает специфику отражения темы Гражданской войны в творчестве художника, принципиально отличную от поставленного Мейерхольдом «реквиема, эпического и горького» по героине прошлого [10, 427]. Проявившееся в военных сюжетах Тышлера 1920-х – начала 1930-х годов созвучие лирики, иронии и гротеска в большей степени согласовывалось с «иронической раздвоенностью» (Адр. Пиотровский) поэмы И. Сельвинского, неясностью авторской оценки героев, их изменчивостью на протяжении развития драматургического действия [9, 6]. В этих эскизах, как в иллюстрациях к «Улялялевщине» И. Сельвинского (1933), в рисунках к «Думе про Опанаса» Э. Багрицкого (1930-е–1960-е гг.) и многолетнем станковом

цикле «Махновщина», персонажи существуют в категориальном диапазоне страшного, ироничного, мифопоэтического, лирического и трагического. Неуловимо изменяющиеся выражения затененных огромными папахами лиц создают подверженные вариативному прочтению и, вместе с тем, абсолютно герметичные образы. Фигуры в пузырящихся галифе, в массивных овчинных тулупах под аномально разросшимися меховыми шапками могут быть прочтены как звероподобные, примитивные, но также как былинно-сказочные. Однако будучи изящно поставленными на носки щегольских сапог, подобно героям рокайльных портретов, они утрачивают целостность облика, приобретают кукольные черты. Распадению образов – и ассоциативному их расширению – способствуют вводимые художником многочисленные украшения: банты, цветы, ленты, галуны, кокарды. Укрупненные, притягивающие к себе внимание в ущерб лицам, они создают поле бесконечного карнавала интерпретаций.

Затронутая в поэме И. Сельвинского проблема стихийной народной вольницы на протяжении 1920-х – 1930-х годов (поздние композиции относятся к началу 1960-х годов) представляла для Тышлера живой интерес, найдя отражение в цикле разновременных графических и живописных композиций, объединенных условным названием «Махновщина». В разработке образа Махно и махновцев Тышлер прибегает к ледендаризации фактов собственной биографии и переосмыслением их в фольклорном ключе: так варварски-брутальные образы «Махновщины» середины 1920-х годов и «Гуляйполя» (1927) превращаются в театрализованный, лирико-ироничный мотив более поздних вариаций. В театральной интерпретации сюжетов недавней истории проявилось присущее Тышлеру свойство «рассматривать всю жизнь как своего рода вечное зрелище» [3, 26–32].

Романтизацией отмечена и близкая «Махновщине» серия «Гражданская война». Тышлер представляет мотив в эпично-песенной форме: все участники разыгрываемого перед зрителем действия наделены торжественной, скованной пластикой, их позы максимально зрелищны, жесты – предельно символичны. В этих полотнах, далеких от карнавальной амбивалентности образов «Махновщины», ощутимы параллели с «Командармом 2» Мейерхольда. В воспоминаниях о постановке Тышлер отмечает сцену падения убитого командарма с лошади и последовавшего ее прощания с хозяином [15, 261]. Эта сцена становится визуальным рефреном многих полотен цикла «Гражданская война».

Несмотря на несостоявшееся сотрудничество, в 1939 году Мейерхольд вновь привлек Тышлера к работе над постановкой оперы С. Прокофьева «Семен Котко» по повести В. П. Катаева «Я, сын трудового народа ...» в Оперном театре им. К. С. Станиславского. Эскизы Тышлера к постановке синтезировали слияние идей «декорации атмосферы» и стилистики фольклорного творчества. Фольклорные адресации были воплощены южноукраинскими пейзажными мотивами (мельница, мазанка с соломенной крышей, малорельефное степное пространство с низким горизонтом) – композиционными схемами, развитыми художником в иллюстрациях к «Уляевщине», «Думе про Опанаса», полотнах конца 1920-х – 1930-х годов. Работе с Мейерхольдом над постановкой оперы также, по воспоминаниям

Тышлера, сопутствовали изобразительные инспирации. Первоначальное обсуждение концепции спектакля художником и режиссером сопровождалось апелляциями к репродукциям из альбомов ренессансной живописи [15, 262–263]. Возможно, это творческое сотрудничество привело бы к оригинальной сценической реализации советской оперы, однако оно было прервано арестом Мейерхольда. В 1940 году постановка оперы С. Прокофьева была осуществлена, как пишет художник, «другим режиссером, и, конечно, по-другому» (реж. С. Бирман) [15, 263]. Спектакль шел в оформлении Тышлера, однако, поскольку к моменту ареста режиссера был разработан только общий план постановки, то рассматривать сценографию «Семена Котко» как результат совместной работы Тышлера и Мейерхольда сложно.

В эпилоге кратких воспоминаний о Мейерхольде, Тышлер пишет: «от всех моих встреч со Всеволодом Эмильевичем у меня осталось очень красивое впечатление о нем как о тонком художнике, добром человеке и очень одиноком» [15, 263]. Встречи художника и режиссера не завершились сотрудничеством, но взаимно обогатили их, стали импульсом к кристаллизации замыслов, реализованных каждым мастером самостоятельно. Помимо близости взглядов на магистральное развитие советского театра, точкой пересечения творческих интересов Тышлера и Мейерхольда стала отмеченная художником способность создателя «условного театра» к «изобразительному видению» спектакля. Это профессиональное качество театрального художника стало неотъемлемым элементом зрелой методологии режиссера-реформатора. На практике оно привело к созданию ряда автономных от литературной основы постановок, представляющих собой уникальные целостные организмы – воплощение концепции «театра режиссера». Доминанта режиссерской оптики спектакля закономерно привела к ограничению творческих возможностей художника в театре Мейерхольда, о чем свидетельствует опыт сотрудничества с Тышлером. Несмотря на принципиальное несовпадение («Командарм 2») или сложность согласования («Семен Котко») декорационных замыслов, ясность пластического мышления Мейерхольда составила субстрат для взаимопонимания художника и режиссера.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алперс Б. В. Театр социальной маски // Алперс Б. Театральные очерки / Вступ. ст. Н. С. Тодрия. В 2 т. М. : Искусство, 1977. Т.1 : Театральные монографии. С. 27–162.
2. Золотницкий Д. И. Будни и праздники театрального Октября. Л. : Искусство, 1978. 255 с.
3. Каменский А. На кончике луча // Искусство. М. : Искусство, 1988. № 9. С. 26–32.
4. Мейерхольд В. Э. Балаган // Формальный метод : Антология русского модернизма. Том 3. Технологии / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; Москва : Кабинетный ученый, 2016. С. 522–546.
5. Мейерхольд В. Э. Командарм 2 // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Сост., ред. текст. и комм. А. В. Февральского : В 2 ч. М. : Искусство, 1968. Ч. 2. (1917–1939). С. 180–191.
6. Мейерхольд В. Э. Мейерхольд против мейерхольдовщины // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 3. Технологии / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 731–752.
7. Мейерхольд В. Э. Условный театр // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Сост.,

- ред. текст. и комм. А. В. Февральского : В 2 ч. М. : Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 103–106.
8. Мейерхольд В. Э. Max Reinhardt (Berliner Kammerspiele) (1907 г.) // Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседы / Сост., ред. текст. и комм. А. В. Февральского : В 2 ч. М. : Искусство, 1968. Ч. 1. (1891–1917). С. 120–123.
  9. Пиотровский Адр. Куда идет ТИМ? // Жизнь искусства. Л., 1929. № 43. С. 6–7.
  10. Рудницкий К. Л. Режиссер Мейерхольд. М. : Наука, 1969.
  11. Сельвинский И. Командарм 2 // Встречи с Мейерхольдом : Сборник воспоминаний / Ред. кол. М. А. Валентейн, П. А. Марков, Б. И. Ростоцкий, А. В. Февральский, Н. Н. Чушкин ; ред.-сост. Л. Д. Вендровская. М. : ВТО, 1967. С. 387–396.
  12. Титова Г. В. Творческий театр и театральный конструктивизм : монография / Г. В. Титова ; Санкт-Петербургская акад. театр. искусства. СПб. : СПБАТИ, 1995.
  13. Тышлер А. Г. Диалог с режиссером // Художники театра о своем творчестве : сб. статей / Сост. Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. М. : Советский художник, 1973. С. 253–255.
  14. Тышлер А. Г. Моя первая работа над Шекспиром // Художники театра о своем творчестве : сб. статей / Сост. Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. М. : Советский художник, 1973. С. 256–259.
  15. Тышлер А. Г. Три встречи с Мейерхольдом // Художники театра о своем творчестве : сб. статей / Сост. Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. М. : Советский художник, 1973. С. 260–261.
  16. Тышлер А. Г. Чувство времени – чувство композиции // Художники театра о своем творчестве : сб. статей / Сост. Б. Г. Кноблок, Ф. Я. Сыркина и др. М. : Советский художник, 1973. С. 255–256.
  17. Тышлер А. Я вижу Михоэлса // Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / Ред.-сост. К. Л. Рудницкий. 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1981. С. 408–417.
  18. Февральский А. В. Пути к синтезу: Мейерхольд и кино. М. : Искусство, 1978.