

*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

## ГИПЕРБОЛИЗАЦИЯ БЫТОВОЙ ВЕЩИ КАК ПРИЕМ КОНСТРУИРОВАНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА В ИСКУССТВЕ А. ТЫШЛЕРА

### Hyperbolization of Everyday Object as an Image-making Device in Alexander Tyshler's Art

**Ключевые слова:** А. Тышлер; прием; гиперболизация; художественный образ; сценография; станковое искусство; ассоциативный ряд.

**Keywords:** Alexander Tyshler; artistic device; hyperbolization; artistic image; scenography; easel art; associative range.

**Аннотация.** Статья посвящена приему гиперболизации бытового предмета в контексте творческой методологии А. Г. Тышлера. В рамках предмета исследования гиперболизация рассматривается как средство художественного преувеличения или заострения характеристик изображаемого, пределы которого, в отличие от гротеска, совпадают с границами условно возможного. Сдвиг размерных характеристик вещи, ее умножение в структуре станковой или

сценографической композиции используется художником как средство расширения ее ассоциативного поля. В процессе разработки художественного образа прием гиперболизации позволяет вывести повседневный предмет из сферы рутинизированных интерпретаций и включить его в новые смысловые ряды.

**Abstract.** The article is devoted to hyperbolization of everyday object as an artistic device belonging to A. Tyshler's art methodology. Within the context of the study, hyperbolization is viewed as a medium of artistic exaggeration or sharpening features of the depicted object. Unlike grotesque, the limits of hyperbolization coincide with the boundaries of the conditionally possible. The artist uses the dimensional change and multiplication of domestic object within the easel or scenographic composition to expand its associative field. Hyperbolization makes it possible to deduce the everyday thing from the routinized interpretation area and to include it into new semantic arrays during the progress of an artistic image developing.

Диапазон творческого наследия Александра Тышлера, охватывающий живописные и графические произведения, сценографические работы, станковую скульптуру, инспирирует широкий выбор исследовательских стратегий, среди которых особый интерес представляет выяснение слагаемых творческого метода художника. Этот сложный вопрос получил частичное освещение в монографиях Ф. Сыркиной, К. Светлякова, В. Чайковской – базовых трудах, содержащих комплексное исследование биографии и творчества А. Тышлера. Отдельные проблемы станкового и театрально-декорационного искусства художника нашли отражение в публикациях А. Федорова-Давыдова (1924), Я. Тугендхольда (1930), А. Бассехеса (1932), А. Каменского (1966–2001), Д. Коган (1980), Б. Берман (1981), В. Березкина (1990, 2011), Д. Сарабьянова (1998), Е. Костиной (2002, 2004), В. Мальцева (2003), В. Лебедевой (2006), А. Чудецкой (2006, 2017), А. Ворониной (2010), О. Антонова (2017) и др. Тем не менее, на данном этапе теоретического осмысления наследия А. Тышлера отсутствует специальное исследование, посвященное гиперболизации бытовой вещи как одному из универсальных принципов семантического и пластического конструирования станкового и театрального образа в творчестве художника.

В научной литературе понятие гиперболы обладает дискуссионным статусом. В рамках данной статьи целесообразной является опора на источники, рассматривающие гиперболу в качестве приема образотворчества и затрагивающие проблему различения терминов «гипербола» и «гротеск». Вопрос о взаимоотношении этих понятий поднимается в значительном числе исследований, среди которых труды М. Бахтина, В. Проппа, Е. Поликарповой, В. Хализева, Н. Редько, Ю. Борева, Б. Эйхенбаума и пр. Среди предложенных в современной науке версий демаркации гиперболы и гротеска нами были отобраны варианты, в наибольшей степени согласующиеся с творческой практикой А. Тышлера. В этом отношении ценна позиция Н. Волковой, раскрывающаяся в определении: «в гротеске «реальные явления действительности принимают крайне причудливые, фантастические формы»; гипербола отличается от гротеска тем, что «не порывает полностью связи с формами реальной действительности, оставаясь в рамках реально возможного» [6, 17]. Д. Николаев определяет гротеск и гиперболу в качестве форм «художественного преувеличения» как чрезмерной степени заострения свойств изображаемого объекта [8, 269]. Линию разграничения между

этими формами исследователь проводит на основе их соотнесения с внехудожественной реальностью: гипербола понимается им как «... такое преувеличение, когда изображение остается в пределах того жизненного ряда, той плоскости действительности, к какой принадлежит отображаемый предмет», в то время как гротеск представляет собой «смещение жизненных рядов, пересечение плоскостей, странное пересоздание изображаемого, то есть нарушение правдоподобия качественного» [8, 270]. Важным является определение, предложенное для рассматриваемых понятий О. Шапошниковой: гротеск исследователь относит к «условной фантастической образности», а гиперболу – к «образности условной нефантастической» [17, 23].

В рассмотренных подходах границы гиперболы совпадают с границами условно возможного, за пределами которого, в области фантастического, существуют формы гротескные. Это совпадение пределов понятия гиперболы с пределами реального значимо для определения приема гиперболизации как одной из базовых и интегральных методологических составляющих искусства А. Тышлера. Автобиографическая ремарка художника, отмечающая в качестве компонента авторской художественной оптики «нечто вроде зеркала, которое отдает только преувеличение», указывает на правомерность предшествующего утверждения. Акцентируя принадлежность своих станковых персонажей области реального, во второй половине 1930-х годов Тышлер пишет: «у меня нет таких вещей, которые нельзя было бы повторить, или, вернее, срежиссировать на живых людях настоящими вещами» [15, 66]. Несмотря на то, что позднее в творчестве художника заявят о себе образы, подходящие под определение гротескных, предмет данной статьи диктует необходимость ограничения поля исследования проблемой гиперболизации вещи при ее транспонировании из бытовой среды в структуру станковой и сценической художественной системы.

К приему гиперболизации бытового предмета Тышлер обращается как в контексте декорационного, так и станкового творчества. В поисках происхождения этого приема необходимо обратить внимание на ряд феноменов, отмеченных в автобиографических заметках художника и в посвященных его наследию искусствоведческих текстах. В своих воспоминаниях Тышлер указывает на значимость детских впечатлений от работы провинциальных маляров, столяров и бондарей [14, с. 31]. Касаясь вопроса об истоках своего оригинального стиля, художник уделяет этим биографическим фактам больше внимания, чем профессиональному обучению в Киевском художественном училище и студии А. Экстер. Именно от этих биографических фактов исследователи ведут генетическую линию оригинальной интерпретации предметного окружения человека в искусстве Тышлера.

Бытовая вещь включается Тышлером в пластическую ткань произведения не в качестве натурального изображения, но как сложный художественный образ, генерирующий поливалентное семантическое поле. Практикуемое Тышлером вскрытие смысловой многомерности бытовой вещи отмечает Д. Сарабьянов: «предметы в своем пути «набирают смыслы», расширяют круг ассоциаций, обогащают возможность своей смысловой интерпретации» [9, 12]. Особенно

отчетливо возможности смыслового развертывания бытового предмета демонстрирует указание Тышлера на значимость вещи как импульса, запускающего процесс создания художественного образа [12, 10]. Этот механизм, применительно к сценографической практике, Тышлер описывает в статье «Диалог с режиссером»: «к концу чтения пьесы целое событие ассоциируется иногда с одной какой-нибудь вещью – это первое впечатление я считаю самым верным» [13, 253].

Экспликация вещи как символического комплекса в творчестве художника зачастую происходит посредством обращения к приему гиперболизации – преувеличения количественного и пространственного присутствия вещи в художественном произведении. Экспансия бытового предмета проявлена и через нарушение его привычных, действующих в обыденной реальности пропорциональных соотношений с человеком. Образующая с человеческой фигурой новое визуальное единство вещь выводится из сферы рутинизированного восприятия, обретает «видимость», пользуясь терминологией В. Шкловского, «остраняется» [18]. Ценной для понимания этого принципа является авторская ремарка, раскрывающая истоки формирования подобных синтетических образов: «основная черта моих работ – стремление заставить зрителя по-новому воспринимать вещи, раскрыть ему какую-то иную их сущность» [5, 9].

«Реалистическая условность» составляет принципиальное качество авторской системы художественной образности, поскольку наполняющие искусство Тышлера «пластические парадоксы» неизменно обнаруживают свою реальную событийно-образную основу [14, 37]. «Эти, казалось бы, необычные, неожиданные композиции основаны на подлинных наблюдениях, и в них художник ищет и находит пластическую и смысловую связь между человеком и вещью, находит черты архитектурного синтеза», – указывает Ф. Сыркина [10, 8]. Таким образом, у составляющих узнаваемый образный пласт в искусстве художника 1950-х – 1970-х годов «фантастических портретов» (Ф. Сыркина), изображающих женских персонажей с цветочными вазонами, натюрмортами, архитектурными конструкциями на головах, существуют образы-предшественники, демонстрирующие движение от натурального впечатления к созданному посредством гиперболизации завершеному художественному образу. Эти поздние образы развивают интерпретативный и композиционный принцип, заложенный Тышлером в 1920-х годах в живописных и графических уличных торговцах («Бондари», «Продавец часов», «Продавец птиц», «Палочник», «Продавщица птиц и мелких животных», «Продавщица шляп», «Продавец стульев»). Устрашающе монументальна фигура «Продавщицы птиц и мелких животных» (1925), увенчанная тяжело оседающей на плечи, заполненной живым товаром клеткой. Лиричны фантастические образы часовщиков, птичников и палочников, чьи фигурки почти скрываются виртуозно организованной массой многократно дублированных, зачастую пропорционально гипертрофированных предметов. В представленных образах очевидны бытовые истоки, однако мощная театрализирующая доминанта мировидения Тышлера преобразует их в уникальный образ, приобретающий черты авторского мифа. Графический цикл «Бондари» (1920-е–1960-е гг.) почти не содержит фантастических преувеличений и во многом

является натурной зарисовкой бытовой сцены. Однако уже этот, органически связанный с наблюдаемым фактом сюжет, демонстрирует особую черту художественного видения Тышлера – обостренное внимание к деталям, к «отдельному случаю», «мельчайшим несуразностям» [15, 66]. Отмеченный художником и творчески переработанный образ продавца бочек, полускрытого своим переносным товаром, превращается в ироничный пластический мотив, апеллирующий к архитектурному костюму модернистского театра.

Для творческой практики Тышлера-сценографа важными являются выразительные возможности пространственной организации бытовых предметов, их аранжировка как элементов архитектурного сооружения. «Я выбираю те вещи, которые меня уводят в пространство» – указывает Тышлер [12, 10]. Вещь-ассоциатив становится импульсом к решению сценического пространства: художник часто выстраивает единую декорационную установку посредством цепи ассоциаций, первотолчком которой выступает бытовой предмет. Происходит пространственная и смысловая экспансия бытовой вещи, разрастающейся до размеров уникального мира конкретной постановки.

Обращение Тышлера к приему гиперболизации бытовой вещи легло в основу сценографии первого спектакля художника на сцене Белорусского Государственного еврейского театра (БелГОСЕТ) в 1927 году. Пьеса «Ботвин» А. Вевьюрко на тему еврейского революционного подполья была поставлена художественным руководителем театра М. Рафальским. В итоговом варианте оформления Тышлер, сохраняя основную тематическую линию торговли, изображает сдавленную с обеих сторон архитектурным массивом перспективу улицы. Предметы торговли хаотично заполнили верхний ярус сценической композиции, противоестественно повисая в пространстве. В контексте оформления значительную роль играло введение в композиционное и семантическое поле спектакля бытового предмета, наделенного «новым, театральным содержанием» – вывески, манекена, фонаря [7, с. 500]. Гипертрофированные, самодовлеющие в пространстве сценической композиции, они обогащают действие дополнительными смысловыми пластами. Традиционные элементы городской среды вовлекаются в процесс театральной игры, формируют ассоциативно насыщенное сценографическое пространство посредством «выявления вовне внутренней сущности вещей» [1]. Предложенное Тышлером декорационное решение демонстрирует экспрессионистическое тяготение к преобразованию действительности, деструкции видимого чувственного мира, имеющее целью вскрыть истинный смысл явлений [4]. Национальный быт, замкнутый в традиционном круге ассоциаций – парадигмальных понятий погрома и торговли – представал на сцене в экспрессионистически остром прочтении.

Одной из важнейших вех в сложении авторского стиля Тышлера и признании его достижений в качестве сценографа стала работа художника над постановкой БелГОСЕТа «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») по пьесе Лопе де Вега (1927). В модели колоссальной конусообразной корзины Тышлер впервые воплотил на сцене принцип единой декорационной установки, ставший знаковым для театральной карьеры художника.

Предметный детерминизм сценографии Тышлера определялся во многом методом работы над постановкой, первым этапом которой являлась ассоциация драматургического текста с вещью. Художник, следуя своему принципу работы над пьесой, отталкивается от бытового предмета, «функции которого гиперболизируются, расширяются, разрастаясь до самых невероятных» [7, 501]. В «Овечьем источнике» предметом-ассоциативом стала плетеная корзина. Тышлеровское оформление было лишено этнографизма, конкретно-исторического и национального нарратива. Цельный образ в процессе развития сценического действия раскрывал новые, подчас парадоксальные аспекты трактовки, значительно обогащающие смысловое поле постановки. По словам В. Березкина, «сценография выражала в концентрированном виде .... суммарный визуальный образ» спектакля [3, 308].

Изобразительный мотив плетеной конструкции сопутствует Тышлеру на протяжении 1920-х и в начале 1930-х годов. Первоначально плетеные сооружения возникли в серии акварелей «Крым» (1927–1928) и, по воспоминаниям С. Лучишкина, они представляли собой принесенные отдыхающими пляжные кабинки [16, 103]. Прочтение крымской серии критикой оказалось неожиданным. По выражению Я. Тугендхольда, Тышлер создал на бумаге «Крым полуфантастический, похожий на индийские миниатюры» [11, 213]. Однако объединенные общим изобразительным мотивом эскизы оформления «Овечьего источника», живописный «Лирический цикл» (1928), полотна «Окна» (конец 1920-х гг.), «Агитспектакль» (конец 1920-х–начало 1930-х гг.), «На подмостках» (1935), «Семья красноармейца» («Ждут», 1932) демонстрируют принципиальное различие эмоционально-смысловых оттенков. В перечисленных работах Тышлер варьирует в различных сюжетно-семантических регистрах функциональное свойство бытовой вещи (корзины) – вмещение, сокрытие, – наполняя внутреннее пространство плетеной структуры различным содержанием в буквальном и в символическом значении.

Семантическая полифония тышлеровских образов обусловлена творческой инициативой, стихией сложнейших ассоциаций, составляющих пластическую гармонию. А. Бассехес указывает, что «живопись Александра Тышлера – это изображения вещей и явлений, потерявших свой обычный смысл, сочетающихся в самой неожиданной ассоциативной связи» [2, 33]. Художник следующим образом характеризует этимологию создаваемых им образов: «любая вещь может натолкнуть меня на целую серию различных сопоставлений, новых форм (вот почему я люблю работать целыми циклами, взяв какую-либо вещь, заинтересовавшую меня, я варьирую ее в целом ряде положений)» [5, 9].

Рассмотренные примеры из сценографической и станковой практики Тышлера раскрывают творческий потенциал гиперболизации бытовой вещи как приема конструирования художественного образа. Пролиферация принадлежащего сфере повседневности предмета, его пространственная гипертрофия позволяет художнику и зрителю развешивать скрытые пеленой обыденного восприятия ассоциативные и смысловые ряды. Метаморфозы бытовой вещи образуют в искусстве Тышлера обширный образный пласт, репрезентируя спектр

выразительных возможностей пластической гиперболы.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Айзенберг А. В. «Ботвин» // Полесская правда. Гомель. 1929. № 53 (2643). С. 3.
2. Бассехес А. Уход от статики. Александр Тышлер – художник театра // Бригада художников. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ. 1932. №2 (9). С. 33–38.
3. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. Т.1: От истоков до середины XX века. М.: Изд-во ЛКИ, 2011. 536 с.
4. Боричевский Е. И. Философия экспрессионизма [Электронный ресурс] // Déjà vu. net. Энциклопедия культур: [сайт]. URL: <http://ec-dejavu.ru/e/Expressionism.html> (дата обращения: 22.02.2018).
5. В мастерской А. Тышлера // Рабис. 1928. № 52. С. 9.
6. Волкова Н. П. Художественное преувеличение как средство обобщения в искусстве: автореф. дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04. МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва, 1986.
7. Мальцев В. Сценография А. Г. Тышлера для белорусского ГОСЕТа // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма: Сборник / РАН, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ, Комис. по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов; Ред. Г. Ф. Коваленко. М.: Наука, 2003. С. 496–517. (Искусство авангарда 1910–1920-х годов).
8. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Художественная литература, 1977. 358 с.
9. Сарабьянов Д. В. Вступительная статья // Александр Тышлер и мир его фантазий : каталог выставки / Сост. Ф. Я. Сыркина. М.: Галарт, 1998. С. 8–30.
10. Сыркина Ф. Я. Александр Григорьевич Тышлер. М. : Советский художник, 1966.
11. Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л. : Academia, 1930.
12. Тышлер А. Г. Все впечатления живут во мне // Творчество. М.: Советский художник, 1988. № 9 (381). С. 8–10.
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 краткая биография // Александр Тышлер и мир его фантазий : каталог выставки / Сост. Ф. Я. Сыркина. М.: Галарт, 1998. С. 30–33.
15. Тышлер А. Г. О себе // Юность. М.: Правда, 1989. № 11 (414). С. 62–66.
16. Чайковская В. Тышлер: непослушный взрослый. М. : Молодая гвардия, 2010. 368 с.
17. Шапошникова О. В. Гротеск и художественная условность // Вестн. Моск. гос. ун-та. Сер. 9. Филология. 1982. № 3. С. 16–23.
18. Шкловский В. Искусство как прием // Формальный метод: Антология русского модернизма. Том 1. Системы / Под ред. С. А. Ушакина. Екатеринбург; Москва: Кабинетный ученый, 2016. С. 131–146.