

УДК 7. 75. 03

Мазова Е.В.

Крымский институт информационно-полиграфических технологий

АЛЕКСАНДР ТЫШЛЕР В КОНТЕКСТЕ ЕВРЕЙСКОГО АВАНГАРДНОГО ДВИЖЕНИЯ КИЕВА НАЧАЛА XX В.

Мазова Е.В. Александр Тышлер в контексте еврейского авангардного движения Киева начала XX в. Значительный интерес для современных исследователей искусства представляет проблема национальной идентификации представителей еврейского искусства первых десятилетий XX в. В этом контексте перспективным является поставленный в данной статье вопрос о включении станкового искусства А. Тышлера в пространство киевского еврейского авангарда 1910-х — 1920-х годов. Значительное внимание в статье уделено проблеме влияния на искусство А. Тышлера художественно-идеологических позиций киевской Лиги еврейской культуры. Инспирированное организацией обращение к пластическому наследию неклассических культур определило использование художником приемов архаичного формотворчества: деиндивидуализированной трактовки персонажей, семантически обусловленной размерности фигур, ярусного строения композиции. Круг изобразительных мотивов, маркирующих разработку еврейской темы в станковой практике А. Тышлера, включает мотивы погрома, провинциальных еврейских типов и примыкающие к ним темы утраты дома, скитальчества, кочевого быта. Результаты исследования позволяют сделать вывод об органической, однако опосредованной авторским мировосприятием, связи творчества А. Тышлера с еврейским авангардным искусством начала XX в.

Ключевые слова: Александр Тышлер, станковое искусство, Культур-Лига, еврейский авангард, национальная идентичность.

Мазова Е.В. Александр Тышлер у контексті єврейського авангардного руху Києва на початку XX ст. Проблема національної ідентифікації представників єврейського мистецтва перших десятиліть XX ст. викликає значний інтерес у сучасному мистецтвознавчому середовищі. В цьому контексті перспективним видається порушене у статті питання про введення станкового мистецтва О. Тышлера у простір кївського єврейського авангарду 1910-х — 1920-х років. Значна увага в статті приділяється проблемі впливу на мистецтво О. Тышлера художньо-ідеологічних позицій кївської Ліги єврейської культури. Інспіроване організацією звернення до пластичної

спадщини некласичних культур визначило використання художником прийомів архаїчної формотворчості: деіндивідуалізованого трактування персонажів, семантично зумовленої розмірності фігур, ярусної будови композиції. Коло образотворчих мотивів, що позначають розробку єврейської теми в станковій практиці О. Тышлера, містить мотиви погрому, провінційних єврейських типів, а також споріднені з ними теми втрати домівки, поневіряння, кочового побуту. Результати дослідження дозволяють зробити висновок про органічний, проте опосередкований авторським світосприйняттям зв'язок творчості О. Тышлера з єврейським авангардним мистецтвом початку XX ст.

Ключові слова: Олександр Тышлер, станкове мистецтво, Культур-Ліга, єврейський авангард, національна ідентичність.

Mazova E.V. Alexander Tyshler in the context of Jewish avant-garde movement of Kiev in the beginning of XX century. One of the most interesting contemporary art research topics is the problem of Jewish artists' national identification during the first decades of the XX century. According to this we consider the objective of the study of current interest. The article is devoted to Alexander Tyshler's easel art integration into Jewish avant-garde field of the 1910th — 1920th. In conformity with the study's objective and questions much attention is given to the problem of influences provided on Tyshler's easel art by artistic and ideological positions of Kiev Jewish culture League. The organization postulated appeal to a figurative heritage of non-classical cultures, which identified the artist's applying to archaic morphogenetic methods. The painter uses unitized characters' interpretation, semantically determined figures dimensions, vertically tiered composition. The development of Jewish theme in Alexander Tyshler's easel practice forms a Range of pictorial motifs, including motifs of the pogrom, provincial Jewish types, and the adjoining homelessness, wandering, nomadic life themes. Consistent to the investigation results the study supported the hypothesis that Alexander Tyshler's art retains organic yet mediated by artist's worldview connection with Jewish early XX century avant-garde.

Keywords: Alexander Tyshler, easel art, Jewish culture League, Jewish avant-garde, national identity.

Постановка проблеми. Одной из задач современного искусствоведения является расширение сферы научного дискурса за счет выявления взаимосвязей и закономерностей, которые до сих пор не становились предметом научного исследования. Творческое наследие Александра Тышлера — живописца, графика, театрального художника и скульптора — представляет собой уникальное явление в сложно организованной структуре отечественного искусства первой четверти XX в. Вехи творческой биографии и интегративный характер дарования А. Тышлера позволяют органично ввести его в контекст украинского, русского и еврейского авангарда, расширяя фактологический и проблемный диапазон современной искусствоведческой науки. Этим обусловлена актуальность изучения искусства ху-

дожника с позиций выявления национальных импульсов творчества мастера. Исследование вопроса соотношения творческого наследия А. Тышлера с национальным еврейским искусством начала XX в. является продуктивным в аспекте изучения источников формирования оригинального творческого метода художника.

Связь с научно-практическими задачами.

Материалы и теоретические положения статьи могут быть использованы в научной деятельности историками и теоретиками искусства, включены в состав лекционных курсов по искусствоведению в связи с изучением проблем еврейского авангардно-го движения Киева начала XX века.

Анализ последних исследований и публикаций. С 1990-х годов наблюдается активизация искусствоведческого дискурса, посвященного проблеме исследования творческого наследия Александра Тышлера. Станковая практика художника становится объектом исследования в монографиях К. Светлякова (2007), В. Чайковской (2010), статьях М. Таврог (1990), М. Орловой (1998), Д. Сарабьянова (1998), В. Лебедевой (2006), А. Чудецкой (2006), О. Ворониной (2010).

Задача соотношения искусства А. Тышлера с национальной художественно-культурной программой «культур-лигизма», предполагает изучение еврейского искусства начала XX в. на территории Российской империи (и ее земель после 1917 года). Этот вопрос рассматривается в исследованиях Г. Казовского (1991, 1995, 2003), С. Папеты (1998), М. Бохм-Дучен (1999), Г. Глембоцкой (2000), В. Дымшиц (2003), Л. Вакар (2006), К. Ле Фолль (2006), Е. Котляр (2007), И. Земцовой (2007). В связи с вопросами становления и развития еврейского искусства первой четверти XX в. творчество А. Тышлера упоминается в работах Г. Казовского (2003), А. Шатских (2004), М. Рашковецкого (2004).

Изучение научно-теоретического материала, посвященного вопросу исследования искусства Александра Тышлера, показало, что определенные аспекты творчества художника остались за пределами интереса искусствоведческой науки. Не было уделено достаточно внимания этапу становления художественной личности А. Тышлера, охватывающему период деятельности в составе Художественной секции киевской Культур-Лиги. Практически не получили освещения национальные истоки искусства художника и взаимосвязи мастера с современным ему художественным пространством еврейского авангарда.

Цели и задачи исследования. Целью данной статьи является включение станковой практики А. Тышлера в контекст еврейского авангардного движения Киева в начале XX века. Поставленная цель предполагает решение следующих задач: определение круга художественно-культурных влияний идеологии киевской Культур-Лиги на искусство А. Тышлера, исследование сюжетно-образного ряда

и особенностей изобразительного языка мастера с позиций проявления национальных черт, выявление мотивов и образов, развивающих еврейскую тематику в творчестве художника.

Результаты исследования. Александр Тышлер состоял в киевском еврейском культурно-общественном объединении Культур-Лига с 1918 по 1920 годы, участвовал в организованной Художественной секцией Первой Еврейской художественной выставке скульптуры, графики и рисунка (под псевдонимом Джин-Джих-Швиль, 1920), ставшей первым выставочным опытом мастера, принимал непосредственное участие в этнографически ориентированных коллективных художественных проектах Культур-Лиги. В 1919–1920 годах в составе творческой мастерской, организованной в Пуше-Водице под Киевом, в числе других мастеров (И. Чайкова, Э. Лисицкого, И.-Б. Рыбака) А. Тышлер создал графическую серию для «Книги Руфь» и (совместно с И. Чайковым) иллюстрации к детскому журналу «Лесовичок» (Киев, 1919). Состав киевского объединения художник покинул в 1920 году в связи с переездом в Москву, с 1922 по 1924 годы состоял в Художественной секции при Московской Культур-Лиге.

В творчестве А. Тышлера находят отражение многие принципиальные положения художественной деятельности Культур-Лиги, всецело лежащие в плоскости исследования вопросов национального самоопределения. Это позволяет с уверенностью говорить о влиянии на формирование образно-пластической системы А. Тышлера поисков «национального восприятия» в контексте художественного творчества, предпринимавшихся в среде членов Художественной секции. Обозначенная в программной статье И.-Б. Рыбака и Б. Аронсона «Что такое Культур-Лига?» задача «пересадить новую культуру на историческую почву и объединить нашу память с культурой современности» [15: 75] предполагала соединение разнонаправленных тенденций сохранения и развития национальной специфики художественного творчества и включения еврейского искусства в денационализированный контекст европейского авангарда. Суждение В. Дымшиц о невозможности жесткого разграничения еврейского и индивидуального, общечеловеческого в искусстве художников еврейского авангарда может быть обоснованно применено к творчеству А. Тышлера [7]. Такой подход позволяет говорить об А. Тышлере как о носителе национального еврейского мироощущения, в равной мере, как и об А. Тышлере — художнике революционного авангарда, наделенном свободой и широтой художественных взглядов.

Работы А. Тышлера, относящиеся к периоду 1920-х — 1930-х годов, демонстрируют близость авторских изобразительных форм фигуративной эстетике современников — мастеров Культур-Лиги. Родственность пластического языка объясняется обращением к определенным культурным пластам,

расценивавшимся как источник национальных архетипических форм. В качестве таких эстетических инспираций еврейские художники-авангардисты рассматривали искусство древних «семитских» народов (в частности, Ассирии и Вавилона) и Египта, воплощавших, по определению Г. Казовского, «ориенталистский» подход к решению вопроса о праформах и базовых принципах национального искусства и нашедших отражение в творчестве многих художников Культур-Лиги (И. Чайкова, Н. Альтмана, М. Эпштейна, Э. Лисицкого и др.) [11: 69].

Присущая тышлеровской иконографии архаизирующая изобразительная манера, сближающая поиски художника с аналогичными тенденциями как в искусстве еврейского авангарда, так и в среде западноевропейских, российских и украинских художников-модернистов, особенно отчетливо проявилась в специфике решения образа человека. Обращение А. Тышлера к неканоничным формам изобразительности, лежащим в пластах архаичных культур, определило унифицированную трактовку художником фигур и лиц. Отсутствие портретной индивидуализации персонажей является распространенным явлением авангардной ментальности. Как указывает Е. Деготь, тенденция «снятия лица», как частный случай попытки визуализации неких сверхиндивидуальных констант, неизбежно вызвала ассоциации с архаической культурой, порожденной коллективным мифологическим сознанием [6: 27]. Тышлер редко отступает от условного принципа разработки образа, преимущественно не делая визуальных различий между мужскими и женскими персонажами-архетипами. В мощных объемах женских персонажей полотен 1920-х — 1930-х годов: «Ванда» (1918), «Семейный портрет» (серия «Соседи моего детства», конец 1920-х гг.), «Девушка со сценой (на голове)» (конец 1920-х гг.), «Материнство» (серия «Парад», 1927), «Композиция» (начало 1930-х гг.) — очевидны стилистические отсылки к скульптурному творчеству архаичных культур. Ранний рисунок «Ванда» (1918) является портретным изображением, имеющим прототип в биографии художника, однако особенности изобразительной лексики скрадывают индивидуальный характер натуры, сближая ее, по словам В. Чайковской, с «обобщенно-универсальными скульптурными архетипами» [25: 32]. Облик героини содержит базовые принципы репрезентации женского образа в искусстве А. Тышлера 1920-х — 1930-х годов, включающие скульптурность, монументальность, нивелирование индивидуальных портретных черт, интровертность. Примитивизация художественного языка является для А. Тышлера инструментом создания образа, наполненного мифологическими реминисценциями. Избегая репликации примитивной каменной пластики, А. Тышлер моделирует собственные визуальные мифологемы: женские персонажи приобретают в его прочтении черты сакрального идолического изображения. Аналогичные

способы мифологизации сюжетно-образного строя применяют в своих работах М. Эпштейн (скульптурные и графические женские образы 1920-х годов), Н. Гончарова («Божество плодородия», 1909–1910 гг.; «Соляные столпы», 1910), М. Шагал («Материнство», 1913), К. Малевич («Первый крестьянский цикл», 1909–1912 гг.), воплощая принцип «мистического понимания женского начала в его неразрывной связи с примитивным» [3]. А. Тышлер находит парадоксальную и, одновременно, органично связанную с наднациональным мифологическим сознанием визуальную форму для воплощения основополагающей структуры существования человека. Колыбель с младенцем полотна «Материнство» (1927), полускрытые занавесом мужские персонажи «Семейного портрета» (конец 1920-х гг.), формирующие наклонную человеческую башню героини «Композиции» (начало 1930-х гг.) неизменно содержат в качестве основы доминирующую в масштабном отношении женскую фигуру. Нарушение пропорциональных характеристик является авторской переработкой стилистических принципов древневосточного искусства, предполагавшего корреляцию величины фигур со статусом субъекта изображения. В работах «Семейный портрет» и «Материнство» женский образ в буквальном смысле формирует архитектурную опору для символично представленных будущих поколений. Создаваемое художником пространство «живописно-пластического мифологизма» (Д. Сарабьянов) [21: 20] лишено отчетливой временной определенности — его героини объединены внешними стигмами (характерный овал лица, форма носа, глаз), вследствие условности изображения апеллирующими к глобальному понятию рода. При выраженной пространственной близости персонажи производят впечатление изолированности, имеющей, возможно, темпоральную природу: «портрет» объединяет представителей разных поколений, сконструированных в символическую образную структуру. Стандартную композиционную схему семейного портрета художник подвергает переформулированию, достигая эффекта парадоксальности. Парадокс, по мнению М. Рашковецкого, является не только свойством авангардного мышления, но и специфическим качеством еврейской культуры [20]. Художник задает проблему трактовки произведения, запускающую характерный для мифомышления механизм ассоциативного восприятия [1: 63].

Акцентируемая художником парадоксальность образных структур имеет многокомпонентную семантическую основу. Образно-пластические модели тышлеровских композиций обращаются к пространственному принципу ассирио-вавилонских и египетских рельефов, ярусное построение которых демонстрирует синкретизм восприятия в сочетании с разграничением отдельных пространственно-временных топосов. Кроме того, образы А. Тышлера находятся в связи с важной для него

сферой воспоминаний: художник переосмысливает запечатленный в памяти «архитектурный» облик южных женщин, которые «всё носили на головах» [23]. В рассматриваемой пространственной схеме прослеживается также интерпретация таких современных для художника явлений революционной действительности, как парады и демонстрации, включавшие разнообразие формы «вертикализованных» человеческих конструкций.

Признаки влияния на творчество А. Тышлера общераспространенных в среде художников Культур-Лиги апелляций к изобразительной традиции ассиро-вавилонской и египетской культур обнаруживает и типическая пространственная структура произведений художника. Согласно позиции, обозначенной Б. Аронсоном и И.-Б. Рыбаком в статье «Пути еврейской живописи», принципиальным в контексте древневосточного (в частности, египетского) искусства является концепция монументальной скульптурной формы в связи с окружающим пространством — «светом, небом и пустыней» [15: 66]. Композиционное решение полотен А. Тышлера 1920-х — 1930-х годов органично связано с таким принципом организации изобразительной среды. Стремление художника привнести в изобразительный контекст ощущение световоздушного пространства нашло отражение в мотиве высокого неба, присутствующего практически во всех произведениях мастера. В более поздних работах характер соотношения предмета (фигуры) и фонового пространства смещается в направлении увеличения первого, однако погружение фигур в пустынный пейзаж с низким горизонтом станет узнаваемой композиционной схемой, реализованной в станковых произведениях разных лет.

Пространственные структуры живописных и графических произведений А. Тышлера, помимо решения сугубо композиционных задач, несут смысловую нагрузку, обнаруживающую глубокую интегрированность художника в контекст еврейского авангардного искусства. Посредством архетипических моделей «дома» и «мира» А. Тышлер формулирует инициированные сменой социокультурной среды антиномии традиционализма и революционизма как в отношении личностном, национальном, социальном, так и в приложении к художественному творчеству. Ключевой идеей этой изобразительной парадигмы является мотив утраты, уничтожения понятия «дом». Революционные изменения, затронувшие быт еврейского народа, радикальная секуляризация жизни, разрушение традиционной культуры штетла нашли полноценное отражение в сфере национального художественного творчества.

Лейтмотив «дома» как «индивидуального приюта» (Г. Поспелов) [19: 154] реализован в творчестве А. Тышлера многовариантно, однако интегральным свойством разнообразия его проявлений является бутафорская природа этого образа. Поскольку связь с традицией — национальной, социальной,

культурной, художественной — была утрачена или кардинально трансформирована в результате характеризующих первые десятилетия XX в. коренных изменений, понятие «дом» приобрело черты условности. В качестве его симулякров А. Тышлер вводит в свои композиции театральные подмости, драпированную плоскость стола, карусели, корзины, лестницы, ширмы, полки. Разрабатывая характерный национальный мотив потери дома — изгнания (Галута), разрушения (погрома) — Тышлер не использует распространенные в еврейской авангардной среде символические образы угасающей культуры штетла и традиционную тематику похорон, кладбища, погромов, образов синагог [5; 8; 12; 14], многократно воплощенную в произведениях И. Израэльса, И.-Б. Рыбака, А. Маневича, С. Юдовина, М. Шагала, С. Шор). Определяющим фактором здесь выступила активная революционная и антирелигиозная позиция семьи художника и «интернациональность» ремесленной среды его детства. Профессиональное мышление А. Тышлера питалось апелляциями к широким пластам мировой художественной культуры, к многообразию ее этнических проявлений в сочетании с новейшими изобразительными приемами и собственной «поэтикой памяти» [24: 64]. Тематика болезненного конфликта еврейского местечка с его специфической социокультурной средой, талмудической традицией, характерным диапазоном типажей и нового революционного мироустройства не получила в творчестве А. Тышлера последовательной разработки вследствие отсутствия личностной включенности художника в герметичную систему национально-религиозного воспитания. Тем не менее, лейтмотив скитальчества, являющийся символической константой еврейской культурной традиции [8; 13], составляет одну из важнейших парадигм в творчестве художника. Характер моделируемого А. Тышлером художественного пространства находится в имманентной связи с этими понятиями. Мотив «бездомности» реализован в тышлеровской поэтике на сюжетном и образно-метафорическом уровнях. Рефрены и вариации этого мотива составляют магистральную ось образно-семантической структуры в контексте станковой и сценографической практики художника. Тематика бесприютности проявляется через нарративы кочевого быта (графические и живописные серии «Уличные торговцы» и «Бондари» (1920-е — 1960-е гг.), эскизы декораций и костюмов к постановкам Московского государственного цыганского театра «Ромэн» (1931–1940 гг.), живописная и графическая серии «Цыганы» (1930-е — 1960-е гг.), живописные циклы «Русский народный кукольный театр» (1960-е — 1970-е гг.), «Скоморохи» (1970-е гг.), изгнания (цикл «Евреи на земле» (конец 1920-х гг.), сценография и эскизы костюмов-образов к «Королю Лиру» (Государственный еврейский театр, Москва, 1935), путешествия («Легенда о девушке-кентавре», 1970-е гг.). Заложена в

образах скоморохов и торговцев тема переносного жилища, парадоксально объединяющего функции пространств личного (укрытия) и общественного (сцена, предметы торговли) интерпретируется художником на протяжении всей творческой деятельности, в разные периоды, находя воплощение в различных образных моделях.

Мотивы и образы, несущие выраженное национальное интонирование, разрабатываются А. Тышлером преимущественно в период 1920-х – 1940-х годов. В 1919 году А. Тышлер, в соответствии с программой Художественной секции, выполняет серию иллюстраций к «Книге Руфь», к 1920-м годам относятся графический лист «Погром» (1925) и цикл «Евреи на земле» (конец 1920-х гг.), в 1932 году А. Тышлер создает плакат «Антисемитизм — сознательная контрреволюция, антисемит — наш классовый враг». В разные годы были выполнены серии рисунков, посвященных еврейским типажам («Старик-нищий» (1943), «Голова старика» (1964) «Шагающие фигуры», «Модница» (не датировано) и др.). Кроме того, сценографическая деятельность художника преимущественно связана с работой в еврейских театрах — Белорусском (1927–1929) и Московском (1935–1949) ГОСЕТах. Перечисленные факты неопровержимо свидетельствуют о значимости для художника национальной культуры и ее насыщенной проблематики.

Одной из универсалий сюжетно-образного контекста еврейского авангарда стала тема погрома, нашедшая драматическую рефлексию в работах многих мастеров Культур-Лиги. Примером отображения специфически национального аспекта насилия в искусстве А. Тышлера является графический лист «Погром» (1925). Сюжет интерпретирован художником в остро-экспрессионистической манере. Композиция представляет собой сцену убийства, центр которой образует неловко раскинувшая руки женщина, чья отрубленная голова гротескно взлетает вверх. Ребенок на руках женщины, потеряв опору, отчаянно сжимает материнскую сорочку. А. Тышлер помещает убийц в небольшом пространстве оконного проема, сквозь который видны лишь головы и руки нападающих. За исключением сложенных в условную улыбку губ, образы убийц безэмоциональны и безличны, как символическое олицетворение человеческой жестокости. Действие разворачивается в условном пространстве, адресующемся к стилистике театральных декораций: художник уподобляет стены домов плоским выгородкам, применяет перспективные и анатомические диспропорции, минимизирует повествовательность, вводя в композицию ограниченный и наделенный знаковостью набор предметов. В разработке женского образа А. Тышлер применяет характерную для работ 1920-х 1930-х годов изобразительную лексику неклассической скульптурной традиции. Героиня предстает в облике наполненного мифологическим смыслом наднационального

архетипа материнства. При введении подобного ассоциативно-метафорического комплекса в контекстное поле сюжетно-повествовательного произведения трагический мотив принимает отчетливое символическое звучание.

Резкие, экстремальные формы приобретает тема погрома в плакате «Антисемитизм» (1932). Композиция представляет гротескно-метафорический мотив преподнесения императору народом, возглавляемым священниками и жандармами, символического «дара». Подношение имеет вид огромного букета, подобно чудовищному рогу изобилия извергающего головы замученных евреев. Художник придает трактовке сюжета черты фантазмагорического макабра: население империи представлено тератоморфными существами, в окружении которых царь наслаждается ароматом цветов, смешанных с головами убитых. В изображении царя и его окружения А. Тышлер предельно конкретен: ослиные уши, свиные рыла, птичьи клювы не ослабляют портретного сходства, позволяя различить в монструозной массе Николая II, императрицу Александру и Григория Распутина. Благодаря тышлеровской интерпретации, многовариантно разработанной в творчестве еврейских художников темы погрома в манере мрачного экспрессионистического гротеска, она приобретает оригинальное авторское звучание и мощное эмоциональное интонирование. Примененная художником при создании «Погрома» и «Антисемитизма» совокупность средств изобразительной экспрессии определила образно-семантический строй произведений, созданных в период 1920-х — 1930-х годов («Демонстрация инвалидов» (1925), «Наводнение» (1926)) и более поздних работ («Шествие с чучелами» (1977), диптих «Вилы» и «Грабли» (1976) (серия «Оформление революционных праздников в годы Гражданской войны» (1970-е гг.)), «Фашизм» (1967–1970-е гг.)).

Романтическое прочтение национальной темы представлено серией иллюстраций к «Книге Руфь» (1920), акварельным циклом «Евреи на земле» (конец 1920-х гг.) и серией графических изображений провинциальных еврейских типов. Наиболее отчетливо связь с эстетикой традиционного еврейского искусства — художественной традицией декоративно-прикладного творчества и оформления книг — демонстрирует образно-пластический язык самой ранней серии — цикла иллюстраций к «Книге Руфь». Обобщенность трактовки и символизация персонажей, сплавленность с фоном и тональное контурирование фигур, выполненное сгущениями живописных линий, содержат элементы переосмысления традиционных еврейских резных изображений на камне и дереве. Впоследствии применение нежесткого силуэтного контура распространится и на живописные композиции А. Тышлера, став узнаваемой чертой авторского стиля. Однако, даже в этом раннем опыте А. Тыш-

лер, моделируя национальные типы, не прибегает к распространенным в среде мастеров Культур-Лиги приемам, органично связанным со стилистикой еврейского примитива. А. Тышлер воздерживается от общеупотребительной художественной манеры, предполагающей включение в композиционную структуру произведения текстовых элементов, резкую силуэтизацию, работу цельными геометрическими плоскостями, предпочитая подробную разработку линейно-штрихового принципа изобразительности. Осью графического мышления художника становится «живописный» характер штриховки, основанный на эффектах совокупного звучания линий. Оригинальным является и характер пространственного восприятия А. Тышлером плоскости листа, реализованного, как указывает Г. Поспелов, «не планами, но своеобразными сгущениями и разрежениями, как бы сотканными из «кружащих» штрихов» [19: 154].

В творчестве А. Тышлера нашла отражение и распространенная в среде еврейского художественного ренессанса тема провинции, местечковых еврейских типов. Характер трактовки художником одного из важнейших мотивов национальной культуры в значительной степени отличается от общих тенденций — проблематики разрушения штетла как культурно-исторического локуса идишизма, интерпретации библейской истории в современном контексте, мотивов смены национально обусловленных и преимущественно негативных этнических стереотипов [8: 120–121]. Разработка национальных типажей производится А. Тышлером в рамках специфической авторской иконографии, предполагающей изобразительную константность архетипических образных моделей — «старик», «девушка», «кавалер», «торговец», «скоморох» («шут»). Эти образы становятся фундаментом тышлеровских визуальных мифологем, репрезентацией которых становится вся творческая практика художника. В работах, затрагивающих национальную тематику, А. Тышлер строит образ посредством наднациональных характеристик, не прибегая к утрированию черт национальной идентичности.

Живописный цикл «Соседи моего детства» (конец 1920-х — конец 1960-х гг.) демонстрирует своеобразие отображения мотива, преобразованного авторским механизмом «памяти-фантазии» (Д. Сарабьянов) [21: 20]. В соответствии с установками авангардного художественного мышления А. Тышлер отказывается от повествовательности в трактовке сюжета, сохраняя глубинную связь с традиционным феноменом еврейской культуры — притчей, соединяющей смысловые планы быта и духовности. Характеризуя образы серий «Уличные торговцы», А. Тышлер указывает, что, при внешней фантастичности образов, его персонажи «читаются как реальность, так как они были выхвачены <...> из жизни» [24: 66].

Принадлежащие к разным периодам работы цикла «Соседи моего детства» (конец 1920-х — конец 1960-х гг.) объединены инвариантностью композиционной формулы. Репрезентативно расставленные на диванах и креслах, словно перед объективом невидимой фотокамеры, торжественно статичные персонажи — дамы и кавалеры в платьях конца XIX — начала XX века. При внешней убедительности сюжетной составляющей, каждое произведение цикла имманентно содержит противоречие. Визуальными маркерами этого противоречия являются статуарная пластика, парадоксальное в контексте портретного жанра отсутствие индивидуализации и наделение предметов интерьера свойствами театральной бутафории. Последний прием актуализирует ассоциативно-образный ряд: ковер — сценическая площадка, гардины — театральный занавес, картина с изображением пейзажа — фоновая декорация. Впечатление логического диссонанса усиливается нарушением предметных сочетаний и пропорциональных соотношений. Художник в иронично-фантастическом ключе перефразирует лейтмотив пышных головных уборов, помещая на головах дам огромные корзины и вазоны с цветами, и традиционализм провинциального быта, гипертрофируя элементы вещественной среды. Благодаря мощной театрализованной составляющей мировосприятия, А. Тышлер преодолевает традиционную замкнутость еврейского культурного пространства, масштабируя создаваемые образы до вневременных и вненациональных символов. Ретроспективизм цикла «Соседи моего детства» представляет собой авторскую трактовку приобретенного актуальность в творчестве художников-евреев начала XX в. образа штетла. Еврейское местечко в интерпретации А. Тышлера не несет трагической, бытописательской или ностальгической специфики, характерной для творчества многих его современников (М. Шагал, И. Махлис, Е. Кабишер, И. Эйдельман, И.-Б. Рыбак, С. Юдовин). Персонажи А. Тышлера эмоционально дистанцированы и от зрителя, и от самого художника: в изображении схематичных, лишенных индивидуальности лиц, в напряженно застывших жестах отсутствует жизненность, эмоциональное переживание, свойственное, к примеру, пронзительным образам М. Шагала, И.-Б. Рыбака, И. Махлиса, С. Юдовина). Однако близость искусства А. Тышлера творческим исканиям современников проявляется в ключевом элементе решения персонажей — их временной отдаленности от настоящего, в однозначной принадлежности к прошлому. Подобная трактовка соответствует общим тенденциям в изображении штетла в период 1920-х — 1930-х годов, характеризовавшимся отношением к нему как к «анахронизму, дни которого сочтены» [12].

Вследствие хронологического дистанцирования, в условиях которого возможна разработка концепта чудесного, герои «Соседей моего детства»,

«Бондарей», «Уличных торговцев» приобретают черты соединенного с фантазией воспоминания. Тышлеровская пластическая экспрессия содержит интонационную гамму, охватывающую диапазон от лирико-иронических, меланхолических и сновидчески-фантазийных до обостренно гротескных, трагедийных и саркастических нот. Лирический гротеск как метод отображения образов, принадлежащих сфере прошлого, сближает искусство А. Тышлера с творческой позицией Марка Шагала. Применяемая художниками метафорическая изобразительная формулировка национальных типов поднимает их с бытописательского уровня на высоту «обобщенного образа-символа» [3]. Эти образные структуры становятся устойчивыми элементами авторской иконологии, сохраняющими актуальность на протяжении всех этапов творческого пути мастеров. Таковы порожденные и неразрывно связанные с топосом еврейского местечка образы шагаловских скрипачей, музыкантов, влюбленных, старцев, в своей символической монументальности вышедшие в пространство Универсума и сохранившие при этом свою акцентированную этничность. Таковы тышлеровские женихи, невесты, старики, торговцы и странники, принадлежащие пространству авторского мифа, фантазийно интерпретирующего индивидуальную память и принадлежащие разным культурным эпохам символические коды.

Выводы. Проведенное исследование позволяет сделать вывод, что в творчестве Александра Тышлера нашли отражение многие принципиальные положения художественной деятельности киевской Культур-Лиги, лежащие в плоскости исследования вопросов национальной идентичности. Инспирированное позицией идеологов Культур-Лиги обращение к не каноничным формам изобразительности, лежащим в пластах архаичных культур, определило характерную для произведений художника конца 1910-х — начала 1930-х годов унифицированную трактовку фигур и лиц персонажей. Монументальная пластика, характерная для ранних работ А. Тышлера, составила основополагающий принцип его дальнейшей творческой эволюции. Архаичный прием размерного диссонанса элементов композиции закрепился в изобразительной системе художника, став каноничной схемой структурной организации его станковых произведений.

В искусстве А. Тышлера выделены устойчивые образно-семантические модели «дома» и «мира», на основе которых художник формулирует инициированные сменой социокультурной среды антиномии традиционализма и революционизма в личностном, национальном, социальном, художественном аспектах.

В тематическом диапазоне произведений художника выделены национально интонированные лейтмотивы: распространенные в среде еврейского

художественного ренессанса темы провинции, местечковых еврейских типов, погромов. Входящая в круг традиционных мотивов еврейского искусства тема изгнания, скитальчества в трактовке А. Тышлера переведена в романтический регистр кочевого быта. Мотивы и образы, несущие выраженную национальную характеристику, преимущественно разрабатываются художником в период 1920-х — 1940-х годов. Характер воспроизведения А. Тышлером национальных типажей предполагает изобразительную константность архетипических образных моделей — «старик», «девушка», «кавалер», «торговец», «скоморох» («шут»).

Перспективы дальнейшего исследования вопроса. Перспективным является исследование станкового творчества Александра Тышлера в направлении выявления особенностей развития мотивов и образов, принадлежащих полю еврейской тематики, в строе станковых произведений художника 1950-х — 1970-х годов.

Литература:

1. Батракова С.П. Искусство и миф: Из истории живописи 20 века / С.П. Батракова. — М.: Наука, 2002. — 215 с.
2. Бохм-Дучен М. Шагал и вопрос о еврейском искусстве в революционной России/М. Бохм-Дучен//Бюллетень Музея Марка Шагала [Электронный ресурс]. — 2004. — Вып. 2. — Режим доступа: <http://chagal-vitebsk.com/node/101>. — Дата обращения: 23. 10. 2014.
3. Вакар Л. Михаил Ларионов/Наталья Гончарова и Марк Шагал: диалог идей и образов / Л. Вакар//Бюллетень Музея Марка Шагала [Электронный ресурс]. — 2006. — Вып. 14. — Режим доступа: <http://chagal-vitebsk.com/node/35>. — Дата обращения: 23. 10. 2014.
4. Воронина О. Реальность, опрокинутая в сны: творческий портрет художника А.Г. Тышлера (1898–1980)/О. Воронина // Мир музея. — 2010. — № 9. — С. 50–55.
5. Глембоцкая Г. «Еврейский экспрессионизм» и проблема сюрреализма в творчестве художников Львова 1920-х — 1930-х годов / Г. Глембоцкая // Бюллетень Музея Марка Шагала [Электронный ресурс]. — 2008. — Вып. 3. — Режим доступа: <http://chagal-vitebsk.com/node/115>. — Дата доступа: 22. 10. 2014.
6. Деготь Е.Ю. Русское искусство XX века / Е.Ю. Деготь. — М.: Трилистник, 2000. — 224 с.
7. Дымшиц В.А. Рассуждение о еврейском искусстве / В.А. Дымшиц // Канон и свобода. Проблемы еврейского пластического искусства. — М.: Дом еврейской книги, 2003. — С. 85–94.
8. Земцова И.В. Скрытые мотивы в еврейском изобразительном искусстве 2-й половины XIX — начала XX века / И.В. Земцова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена: сб. науч. ст. — Рос. гос. пед. ун-т. им. А.И. Герцена; под ред. Л.Н. Беляевой. — СПб., 2007. — Вып. 44 — С. 120–122.
9. Казовский Г.И. Еврейское искусство в России. 1900–1948: Этапы истории / Г.И. Казовский // Советское искусствознание. — М.: Советский художник, 1991. — Вып. 27. — С. 228–254.
10. Казовский Г.И. Еврейские художники в России на рубеже веков / Г.И. Казовский // Вестник Еврейского Университета в Москве. — М.: ЕУМ, 1995. — № 3 (10). — С. 166–189.
11. Казовский Г.И. Художники Культур-Лиги / Г.И. Казовский. — М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2003 — 304 с.

12. Казовский Г.И. Штетл в творчестве еврейских художников между двумя мировыми войнами [Электронный ресурс] / Г.И. Казовский // Институт Иудаики. — Режим доступа: http://www.judaica.kiev.ua/Eg_12/Eg12-16.htm. — Дата обращения: 8. 08. 2014.
13. Котляр Е.Р. Образы галута и геулы в графике еврейских художников (На примере Э. Лильена, И. Чайкова и М. Фрадкина) / Е.Р. Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків: ХДАДМ, 2007. — № 2. — С. 62–74.
14. Котляр Е.Р. Образы штетла в произведениях художников «Культур-Лиги» / Е.Р. Котляр // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Харків: ХДАДМ, 2007. — № 8. — С. 48–64.
15. Культур-Ліга: художній авангард 1910–1920-х років: альбом-каталог / [упоряд. Г. Казовський; наук. ред. І. Сергеева]. — К.: Дух і Літера, 2007. — 219 с.
16. Ле Фолль К. Киевская Культур-лига и Витебская художественная школа: два подхода к проблеме еврейского искусства и национального самосознания / Клер Ле Фолль // Шагаловский сборник [Электронный ресурс]. — 2006. — Вып. 14. — Режим доступа: <http://www.chagal-vitebsk.com/node/36>. — Дата обращения: 22. 10. 2014.
17. Лебедева В.Е. Александр Тышлер. Тайна творчества / В.Е. Лебедева // Мои современники: книга очерков. — М.: Галарт, 2008. — С. 21–49.
18. Папета С. Формула крови / С. Папета // Хроніка-2000: Культурологічний альманах. — К.: Український письменник, 1998. — Вип. 21–22. — С. 316–345.
19. Поспелов Г.Г. Русский рисунок 1960–1970-х годов / Г.Г. Поспелов // Советская графика [сост. М.А. Немировская]. — М.: Советский художник, 1979. — Вып. 77. — С. 128–156.
20. Рашковецкий М. Еврейское искусство или художники-евреи? / М. Рашковецкий // Мигдаль Times [Электронный ресурс]. — 2004. — № 44. — Режим доступа: <http://www.migdal.ru/times/44/3853/>. — Дата доступа: 07. 05. 2013.
21. Александр Тышлер и мир его фантазий: каталог выставки / вступительная статья Д. В. Сарабьянова; [сост. Ф.Я. Сыркина]. — М.: Галарт, 1998. — С. 8–30.
22. Светляков К.А. Александр Тышлер / К.А. Светляков. — М.: Арт-родник, 2007. — 96 с.
23. Таврог М. Беседы с художником Александром Тышлером [Электронный ресурс] // Лехаим. — 2000. — № 9 (125). — Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/125/tishler.htm>. — Дата обращения: 19. 10. 2014.
24. Тышлер А.Г. О себе / А.Г. Тышлер // Юность. — М.: Изд-во ЦК КПСС «Правда», 1989 — № 11 (414). — С. 62–66.
25. Чайковская В. Тышлер: непослушный взрослый / В. Чайковская. — М.: Молодая гвардия, 2010. — 368 с.
26. Чудецкая А. Страшная сказка Александра Тышлера // Пинакотекa. — М.: «Пинакотекa», 2006. — Вып. 22–23. — С. 242–243.
27. Шатских А. Евреи в русском авангарде / А. Шатских // Шагаловский сборник [Электронный ресурс]. — 2004. — Вып. 2. — Режим доступа: <http://www.chagal-vitebsk.com/?q=node/101>. — Дата обращения: 27. 10. 2014.