Сыркина Ф. Я. **Александр Григорьевич Тышлер**. М.: Советский художник, [1966]. 190 с.

*Ф. Я. Сыркина*. Александр Григорьевич Тышлер 5 [Читать](#_Toc402270522)

**Список основных произведений** 169 [Читать](#_Toc402270524)

**Библиография** 181 [Читать](#_Toc402270528)

**Список иллюстраций** 188 [Читать](#_Toc402270529)

{5} Александр Тышлер — советский художник, мастер театрально-декорационного искусства, живописец, график, скульптор.

«Тышлер» — значит столяр. В их роду все были столярами. Вот и возникла фамилия «Тышлер». Предки Тышлеров были из числа тех ремесленников, анонимных мастеров средневековья, изделия которых теперь почитаются как произведения искусства. Суровый закон еврейской религии запрещал изображение. Отцы передавали детям единственное свое богатство — ремесло. А вместе с ним любовь к созиданию, чувство формы и материала, своеобразный вкус. И когда дед художника с братьями и сыновьями отстраивал на юге России первые железнодорожные вокзалы, умение незапамятных времен проглядывало сквозь простую отделку деревянной облицовки стен, резных карнизов, строгой дубовой мебели.

На каждой станции столяры Тышлеры оставляли следы своего труда. Они прошли большой путь и не вернулись туда, где жили и скитались раньше. Нашлась постоянная работа, и они осели в маленьком солнечном городе Мелитополе на реке Молочной. 26 июля 1898 года на бедной окраине Мелитополя в семье столяра-краснодеревщика Григория Тышлера родился восьмой ребенок — Александр.

Человек осознает свое призвание намного раньше, чем становится профессионалом. Среди первых и самых ярких впечатлений детства был двор, в котором они жили. Здесь ютились ремесленники. Их мастерские и сараи тесно лепились друг к другу. Бок о бок трудились бондари и столяры, кузнецы и плотники, маляры и вязальщики корзин. С утра до вечера стоял разноголосый шум — стучали молотки, звенели пилы, громыхал молот. Пахло деревом, клеем, дымом, краской и акацией.

{6} Мальчик любил наблюдать за рождением вещей. Это никогда не переставало казаться чудом, хотя он знал наизусть, как делаются тачанки, бочки, мебель, даже гробы. Не потому ли Тышлер — театральный художник — хочет, чтобы смена декораций происходила на глазах у зрителей, чтобы волшебство преображения творилось без затемнения и занавеса? Как двери, растворяет он на сцене стволы деревьев, — и возникает дворец сказочного царя; распахнет створки ларца, — и внутри окажется тронный зал короля Лира; откинет полы одежды деревянных статуй, — и появятся лестницы, по которым поднимаются актеры.

Больше всего его тянуло к малярам. Он часами простаивал возле них, смотрел, как расписывают украинские тачанки, брички, как рисуют лубочные картины на черных спинках железных кроватей: пейзажи с ветряными мельницами, роскошные кисти винограда, берега рек, тополя и мазанки, освещенные луной. Ему нравились звонкие краски орнаментов — зеленые, красные, белые, синие, желтые цвета. Скоро он сам научился этому радостному искусству, и ему охотно доверили краски и кисти. И он, бросив игры, работал. Народные мастера преподали ему первые уроки декоративной живописи. И потом его полотна будут утверждать драгоценность локального цвета.

Старший брат Илюша по-своему оживлял все, что попадалось в его руки. Он был прирожденным жонглером. Тарелки, ложки, чашки, яблоки, пуговицы — все порхало в воздухе и послушно возвращалось в его руки. Много позже, в иллюстрациях к «Золушке» Семена Кирсанова, художник вспомнит эти летающие натюрморты и нарисует крылатые замки на небесах («и небо все в замочных скважинах»), крылатые блюда, туфельки, часы. Сказка обернется в рисунках поэзией одушевленной вещи.

Взрослые все делали сами, и он с товарищами переносил дух {7} созидания в свои игры. Умело резали деревянные дудки, изготовляли кастаньеты из говяжьих ребер. Впоследствии скульптуры и макеты, исполненные рукой Тышлера, будут поражать тщательностью отделки, любовным отношением к материалу.

С ранних лет вошла в сознание живая, умная, полезная вещь, воспитывалось видение ее потенциальных возможностей.

Поэзия извлекалась из повседневного, и потому в произведениях Тышлера есть романтика, они патетичны, но без аффектации…

Однажды забыли запереть хозяйский сарай. Там оказался склад, целая гора стенных часов всевозможных фасонов и размеров, с маятниками, медными, бронзовыми, деревянными украшениями, росписями на циферблатах, фигурными стрелками, домиками для кукушек. Один и тот же предмет сделали на разные лады. Позже это впечатление отразилось в творчестве художника. Он будет варьировать свои излюбленные сюжеты. Из года в год, несчетное число раз напишет и нарисует сцены из цыганской жизни или представление народного театра, или портреты девушек со свечами, посудой, цветами на головах, или семейные портреты «Соседей своего детства». Все они, эти картины одной серии, будут похожи друг на друга и, в то же время, в каждой найдется свое неповторимое, новое. И еще возникнет многократно повторенная тема: продавец часов, увешанный часами, одинокий старик, бредущий по пустынной дороге, как бы согбенный под тяжестью времени.

Многие сюжеты будущих картин, декораций, рисунков навеяны детством. Ему запомнились странствующие акробаты, на которых глазеют сытые мещане, уличные торговцы, таскающие на себе весь свой товар, бродячие музыканты, цыганские таборы на пологих берегах Молочной, солнечные пейзажи, бедные жители южного городка, привыкшие носить на головах корзины с рыбой, бельем, овощами, цветами, {8} хлебом, мороженым, разными изделиями рук своих. Казалось, они несут в этих корзинах все свое достояние, только что не свой дом…

Много лет спустя вспомнились бондари, обычно таскающие одну бочку на голове, а другую катящие перед собой, и это послужило темой серии рисунков «Бондари» (1964). Бондари стоят или шагают с бочками, украшенными флажками, на фоне низкого горизонта, ветряных мельниц, белых украинских домишек и сараев, на фоне высокого неба и солнца, их фигуры скульптурны и монументальны, как памятники, и в то же время полны живой динамики. И в живописи воспоминания детства остались на всю жизнь. Очень часто персонажи картин, рисунков Тышлера — это своеобразные кариатиды, головы которых украшают натюрморты из цветов, плодов, посуды, подсвечников, окошек со ставнями, домиков, кораблей, а иногда целых городов с башнями небоскребов. 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. Не случайно в «Короле Лире» деревянные скульптуры держат на головах королевский замок.

Шел XX век и ломал патриархальный уклад жизни. Отец Тышлера — атеист, мать прячет «крамольную» литературу, старшие дети состоят в нелегальных рабочих кружках, участвуют в событиях 1905 года. Никого не пугает мечта Александра стать художником.

В 1912 году на вступительном экзамене в Киевском художественном училище ему задали нарисовать пару лаптей. Четырнадцатилетний Тышлер удивил педагогов: рисунок был исполнен свободно, отличался почти иллюзорной пространственностью, пластичностью формы. Его приняли, и с этого времени началась жизнь художника. В ученические годы он голодал, скитался по углам и дешевым каморкам {9} в киевских трущобах, но все это отходило на второй план, потому что настоящим домом стало Училище. Он работал с одержимостью человека, нашедшего свое призвание.

На первых порах с ним занималась его любимая преподавательница Анна Осиповна. Не только грамотой изобразительного искусства. Она первая в Училище угадала самобытный талант. Советовала: «На стене возле твоей кровати должны висеть карандаш и листы чистой бумаги. Проснулся — зарисуй свой сон». Так он и делал. И не отсюда ли берет начало осязаемость воображения в картинах художника?

После «Головы Моисея» его перевели в следующий класс. Здесь произошло знакомство с другими педагогами.

Струнников молча наблюдал. Ничего не советовал, не подсаживался исправлять ошибки. Давал ученику «высказаться», самому поискать, помучиться, побиться над рисунком. Только вполне законченная вещь получала его оценку. Он приучил работать без оглядки, не надеясь на чью-то авторитетную помощь. Привил чувство ответственности, самоконтроля, сознание: ты не школяр, а художник. Это очень пригодилось. Особенно в первые годы после окончания Училища.

Дьяченко увлекался Спинозой. На этюдах требовал, чтобы в пейзажах была не штудия, но ощущались дух, поэзия, состояние вечной и бесконечной природы. Ученики усвоили необыденное отношение к натуре. Тышлер пристрастился к чтению философских книг.

Селезнев обходил класс. Останавливался возле вполне благополучных работ. Сердился: «Натюрморт! Все на месте, а скучно. Напиши по-настоящему только два сантиметра холста, остальное неважно!» Требовал будто бы двух сантиметров истинной живописи, а на самом деле приохотил к тонкому письму всего полотна.

Работы Тышлера неизменно получали первые номера, поощрения {10} Совета, среди учеников он был знаменитостью, учителя возлагали на него надежды. Селезнев и Красицкий, Прахова и Дьяченко, Струнников и Манастырский дали ему основательное художественное образование, многому научили, ничего не навязывая, не подавляя своеобразной индивидуальности.

После занятий в училище Тышлер продолжал работать дома, писал товарища: тонкое умное лицо, настороженность взгляда. Его привлекали не только чисто живописная задача, золотистые краски, звонкие зеленоватые тени. Когда Тышлер пишет портрет, его интересует пластическое выражение неповторимости лица модели, ее духовного мира.

Среди ранних работ сохранилась свежая голубовато-розовая акварель «Мадонна с младенцем и ангелами». Это живописный набросок, своеобразная фантазия на тему Возрождения. В дальнейшем Тышлер не раз обращался в своих театральных и станковых работах к античности, средневековью, Ренессансу, не реставрируя, а как бы переживая эпоху.

В числе юношеских рисунков — «Незнакомки», притаившиеся в сумерках густого карандашного штриха. Впоследствии «Незнакомки» («Прекрасные дамы») стали героинями многих его холстов. Работы очень разные и по строю образов и по технике. Но и в этих первых самостоятельных произведениях заложены важные начала. Ни одна вещь не затронута влиянием моды, и все они — акварели, рисунки итальянским карандашом, композиции и портреты, наброски и этюды — романтичны…

Свершилась Октябрьская революция. В 1917 году Тышлер окончил Училище. Бушевала гражданская война, дорога в Мелитополь была отрезана. Он вынужден был остаться в Киеве и стал посещать {11} студию Александры Экстер. Там занималась одаренная молодежь: И. Рабинович, Н. Шифрин, С. Вишневецкая, будущие мастера нашего театрально-декорационного искусства. Тышлер продолжал работать по-своему. И не столько Экстер повлияла на художника, сколько люди, собиравшиеся в ее мастерской: Мандельштам, Шкловский, Эренбург… Читали стихи, говорили о живописи, о судьбах искусства. Эти встречи положили начало дружбы Тышлера с единомышленниками в литературе.

Жизнь Тышлера не замыкалась стенами художественного ателье. Хотелось действовать, участвовать в больших событиях, охвативших страну. И как многие художники «призыва 1917 года», он обратился к новым, до того небывалым формам агитационного искусства — оформлял улицы к революционным празднествам, расписывал агит-пароход. Когда деникинцы ворвались в Киев, Тышлер скрывался от преследований. На выставках его работы значились под псевдонимом «Джин-Джих-Швиль» — это была девичья фамилия его матери — уроженки Грузии.

К 1918 году относится один из первых его портретов — «Портрет девушки». Тонко нарисованное лицо с неправильными чертами, мягкий таинственный взгляд из-под приспущенных век, легкое облако длинных волос привлекают неповторимостью, обаянием одухотворенности. Шарф, накинутый на плечи полуобнаженной модели, выделяет голову. В том, как художник представляет модель, в мягких переходах от света к теням и полутеням чувствуются пристрастие к Леонардо да Винчи, поиски своего отношения к этой высокой традиции.

В 1919 году Тышлер стал красноармейцем отдела особого назначения 12‑й Армии. Он увидел разоренные города и села, мертвые поля, рвы смерти, улицы после расстрелов и погромов, ужасы войны. Навсегда запомнилось это время. И не сразу, а несколько лет спустя, оно {12} запечатлелось в картинах, рисунках, декорациях. В «Чапаеве» и «Семене Котко», «Смерти командира» и «Махновщине», «Расстреле комиссаров» и «Иисусовых полках», «Улялаевщине» и «Думе про Опанаса», в круге работ, разнообразных по жанру, но объединенных общей темой гражданской войны.

В 1920 году после демобилизации он вернулся на родину. Вместе с писателем Максом Поляновским организовал мелитопольские «Окна РОСТа». Рисовал плакаты и карикатуры, расписывал агитпоезд. В тот год он женился на Анастасии Степановне Гроздовой. И на долгие годы она стала его верным другом и постоянной моделью.

В 1921 году Тышлер переехал в Москву. Его сразу приняли во Вхутемас, но учиться там оказалось нечему. Он чувствовал себя достаточно {13} сильным для самостоятельных поисков, брался за многое. Иллюстрировал книги, занимался оформлением — раскраской станков в Центральном институте труда (ЦИТ), писал свои первые вещи. Сблизился с Сельвинским, встречался с Маяковским, Асеевым, Багрицким, Хлебниковым, сдружился с Осмеркиным, Митуричем, будущими остовцами. Его произведения, написанные в первой половине 1920‑х годов (1923 – 1925), были созданы под влиянием увлечения техникой, машинами, приборами. Давая волю воображению, он строил нечто похожее на фантастическую «Машину времени», «сконструированную» Маяковским в «Бане», — причудливые декоративные композиции, составленные из деталей машин и приборов. Исполненные на черном фоне, красно-оранжевые и сине-голубые, они словно фосфоресцировали, излучали то холодный, то горячий свет, мягко растекающийся по темной поверхности холста. Это была своеобразная дань абстрактной живописи. Очень кратковременная и поучительная. Вслед за опытом он сделал вывод: «Краски — это лесоматериалы. Доски на складе. Из них можно построить дом. В абстрактной живописи они остаются только материалом. Конечно, машины, техника заставляют нас по-новому видеть мир. Например, землю с самолета. Но все-таки все сосредоточено вокруг человека, и в конце концов художник должен вернуться к человеку…»

Недавние воспоминания и впечатления стали главным содержанием его произведений. Жизнь бедноты, гражданская война, налеты белых банд, жертвы войны. Они вошли и в графику, и в живопись, и в театр и образовали целые циклы, стали темой на многие годы. Время от времени снова и снова возвращается к ним Тышлер в картинах, декорациях, рисунках.

Тогда, в середине 1920‑х годов, появилась серия рисунков «Махновщина». «Махно в роли невесты» (1926) — переодетый в подвенечный {14} наряд скачет «батька» на лошади. Этот маскарад был действительно однажды предпринят им, чтобы под видом свадебного поезда ввести свою банду в город… Фата, цветы, воздушное платье контрастируют с напряженным тяжелым взглядом атамана, коварным грубым лицом, военной осанкой. И рядом «жених» в цилиндре, — в этом эпизоде он, статист с невыразительной застывшей маской манекена. Сквозь пышный наряд, бутафорию проглядывают истинные характеры. Здесь, как и во многих других станковых работах, сказывается театральная природа дарования художника. Тема раскрывается как сцена из спектакля с переодеванием, как представление, построенное на контрастах, острых сопоставлениях. Рисунок этот, как и другие из той же серии и того же времени, сделан цветными чернилами. Тонкие черные, зеленые, красные перовые штрихи образуют напряженную и по-своему декоративную красочную гамму.

Тышлер никогда не бросает однажды начатое. Каждая тема в его холстах имеет свое развитие. И так же как он продолжает свои серии-циклы и время от времени возвращается к ним во всеоружии новых мыслей, чувств, опыта и мастерства, так и в области найденных приемов он ищет новые средства выражения старой темы. Рисунки пером разноцветными чернилами 1920‑х годов перекликаются с рисунками, сделанными в 1964 – 1966 годах цветными фломастерами (фломастер — фетровый карандаш, цветной или черный). И там и здесь рождается своеобразная живописная графика, когда цветная линия, цветной штрих и лепят форму и делают плоскость декоративной. Только в 1920‑е годы она суше по сравнению с поздней свободной манерой.

Вслед за «Махно» идет целая вереница «Махновцев» (1926 – 1930): хмельных, готовых начать драку, словно позирующих фотографу, озверевших от пьянства и разгула, похваляющихся награбленным добром. Они горланят песни, скачут на тачанках, волочат за собой {15} по земле трупы. Ряд листов из серии «Гражданская война» посвящен расстрелу красных комиссаров (1922). Рисунки экспрессивны и немногословны. На одном из них — подчеркнутые ритмы вскинутых ружей, строй равнодушных спин солдат, поднятых вверх рук казнимых, ров, как граница, за которой — смерть. В страшных фантастических «Демонстрациях инвалидов» художник рисует парады калек, вздымающих над головами свои протезы и костыли. Рисунки экспрессионистичны, они потрясают, в них слышится крик протеста против ужасов войны.

К этим рисункам примыкает и «Бойня» (1925), изображающая темный загон, сонных мясников с ножами и прикрученного к столбу косящего глазом быка. В этом листе — столкновение спокойной и потому особенно жестокой обыденности с предельным напряжением, предчувствие гибели, превращение жанровой сцены в трагедию.

К этому же времени относятся портреты жены, строгие, прорисованные свинцовым карандашом. Сквозь накинутую на лицо вуалетку угадывается взгляд, полный волнения, тревоги, ожидания. Интересна композиция портрета (1926). Голова женщины сдвинута вправо, ткань накинута таким образом, что создает раму для лица. Складки то падают вертикально, то ломаются по форме щеки и подбородка. Лоб, глаза, часть носа прикрыты и затенены, и тем контрастнее смотрится нижняя часть лица, тонко прорисованные нос, скорбно сжатый рот, нежный полуовал щек и подбородка. За вуалеткой с мушками зорко смотрит глаз, как бы обрамленный орнаментом. В сравнении с женским портретом 1918 года здесь больше отточенности рисунка, больше смелости и самостоятельности. Но и там и здесь мы видим, как художник очищает лицо от налета обыденности, подчеркивает интеллектуальность.

Рисунки Тышлера 20‑х годов, как правило, отличаются большой {16} тонкостью (он много работает пером и свинцовым карандашом), филигранной отделкой, проработанностью формы. Но это не делает их сухими. Рядом с тончайшей сеткой штриха ложится сочное живописное пятно, никогда деталь не вытесняет общее. Так же как и сюжет, в меру повествовательный («Бойня»), не заслоняет решения темы: истолкование бойни не как места разделки мясных туш, а философское, обобщенное, как темы убийства.

В 1920‑е годы были созданы первые листы из серии фантастических «Продавцов птиц», «Продавцов палок», «Продавцов корзин», «Бондарей», «Продавцов часов».

К 1925 – 1926 годам относятся тонкие акварельные пейзажи Крыма «Горный пейзаж в Крыму», «Ай-Петри», написанные без слащавых эффектов, по-своему декоративно: музыкальные по цвету, от темно-зеленых свечек кипарисов и красно-белых табличек остановок автобуса, охристых скал, до серебристо-розовых шпилей горных вершин и голубовато-облачного неба.

Художник пробует себя в разных жанрах, в разных манерах. «Махно в роли невесты» и «Расстрел 26 комиссаров» — это рисунки пером, сделанные порывисто, как бы «вне манеры». Годы спустя за ними последуют станковые картины: «Махно», «Смерть командира» и другие. В «Махновцах», исполненных карандашом, найдены мягкая живописность, точное соотношение пятна и гротесковой линии. Потом эти персонажи из «Махновщины» войдут в его иллюстрации к «Улялаевщине», «Думе про Опанаса». Близость Тышлера к современной советской литературе — близость органическая, внутренняя, а не просто сотрудничество иллюстратора с автором. Романтическая поэзия Маяковского, Сельвинского, Кирсанова, Багрицкого, их язык, строй их образов сродни искусству Тышлера. Их общность — общность единомышленников. В циклах «Гражданская война», «Махновщина», {17} в картинах и рисунках художника нет ни баталий, ни жанровых сцен в общепринятом смысле слова. Произведения художника близки к легенде, песне, балладе.

«Демонстрация инвалидов» и «Бойня» четко прорисованы тончайшей сеткой перового штриха.

«Портрет жены» открывает галерею женских образов, декоративных и монументальных, иронических и лирических, символичных и психологических. И первый среди них — «Женщина и аэроплан» (1927). Голова, устремленная вверх, взор, обращенный в небо, к маленькому крестику самолета. Удлиненная шея, бледное восковое лицо, золотистые волосы на светло-розовом фоне, нежные постепенные переходы цвета, суховатая моделировка лица. Картина отрешена от жанровой живописи, повествовательных деталей. Она символична, нарочито условна, читается сразу, как плакат. Художник хотел сказать о появлении самолета (в 1927 году), как о событии.

Крымские пейзажи предвещают музыкального живописца, чувствующего природу глубоко, вне слащавых шаблонов.

Работы, созданные Тышлером в 1920‑е годы, на первый взгляд очень различны. Но есть в них и общее. Все они принадлежат художнику, обладающему яркой фантазией, силой воображения, все они романтичны. И романтика их не отвлеченная, не надуманная, она действительно существует в людях, природе, событиях, она угадана художником в глубине явлений и событий, и как бы извлекается им на поверхность холста и передается взволнованно, темпераментно, подчас с иронией. Потому отсутствуют в работах натуралистичность, бытовизм, приниженность. Тышлер — романтик и сказочник — обладает особым даром театрального мышления, он всегда драматургично и по-режиссерски решает тему, его композиции и образы очень сценичны, сочетают психологизм и декоративность, статику и динамику. Герои его {18} картин и рисунков всегда действуют словно на сцене. Художник, как правило, создает для них своеобразную среду: приподнятую площадку под ногами, будь то пол, помост, коврик, земля, горка, холмик, сцена; он часто обрамляет композиции занавесами («Семейный портрет. Соседи моего детства», 1930; «Цыганский романс», 1936; «Похищение Европы» — «Кармен», 1938; и многие другие) и почти всегда вводит в композицию диск луны или солнца. Особенно ощутимо это пристрастие к спектаклю в такой станковой вещи, как «Похищение Европы» («Кармен»). Навеянная театральным впечатлением мифологическая тема похищения прочитана художником, как триумф Европы-Кармен, как праздничный карнавальный выезд. Естественно, что уже в 1926 году Тышлера пригласили работать в театре.

Это было интересное время: начало расцвета советского искусства, подъема национальных культур. По всей стране, во всех республиках рождались театры. В Минске возник стационарный государственный еврейский театр — Белгосет. В его репертуар вошли и современные революционные пьесы и классика. Тышлеру предложили сделать декорации и костюмы к «Ботвину» А. Вевьюрко, пьесе о борьбе коммунистов в буржуазной Польше 1920‑х годов. Постановка решалась режиссером в духе агитплаката. От художника требовали экономности выразительных средств, быстроты перестановок…

В те годы в театре жил конструктивизм. Отвлеченные выгородки, сухие чертежи конструкций взамен декораций, прозодежда вместо костюма. Но, даже будучи новичком в театре, Тышлер не пошел по проторенным дорогам. Он прежде всего исходил из сценических данных самой пьесы, из ее содержания и ритма. Режиссер шел от частностей к общему. В основу своего решения художник положил выразительную деталь, самую характерную для каждой картины. На небольшой, {19} единой для всего спектакля приподнятой над планшетом сцены площадке возникали то шесты с пестрыми вывесками, кричащими рекламами и фонарями («Улица»), то малиновые флаги с орлами («Дефензива»), то решетки на темном бархате («Тюрьма»).

Отвлеченные декорации конструктивистов актерам приходилось «обыгрывать». Острохарактерные детали-декорации Тышлера помогали актерам действовать, жить на сцене.

В отличие от безликих чертежей — эскизов конструктивистов — эскизы Тышлера человечны. В них раскрывалось отношение художника к персонажам: сочувствие или сарказм. В изображении лиц он не гример, а портретист, стремящийся проникнуть в духовный мир, раскрыть психологию героя.

Так в первом театральном опыте наметились главные черты будущих работ Тышлера в театре — приведение декораций в спектакле к единому архитектурно-сценическому образу, создание целостного мира, в котором разворачивается действие, стилевая найденность образной «играющей» детали, цветовое единство, общий колорит спектакля. Он развил эти принципы в следующей же постановке в 1927 году.

В Белгосете ставили «Овечий источник». Режиссер как главную тему постановки выделил победу народа над командором. Большое место заняли в спектакле народные сцены. Нужны были и поле боя, и балаган, и дворец, и деревня. Единый мир, созданный драматургом, требовал целостного сценического воплощения. Художник воссоздал образ этого мира, он одел сцену в плетенку из лозы, соорудил стену с прорезями окон, дверей, с балкончиками, лестницами и проемом для дополнительной сцены, на которой разыгрывались картины в замке. Ни этнографизма, ни обстановочности, ни избитой экзотики. Своеобразная сценическая постройка была как бы создана непосредственной фантазией народных мастеров. Золотисто-охристый естественный цвет {20} лозы становится колоритом спектакля. В нем и бедность и богатство: обыкновенная лоза в ослепительных красках южного солнца кажется драгоценным материалом. Когда в ночных сценах плетенка темнеет, то там, то здесь, выше, ниже, в окнах, в дверях зажигаются, мерцают огни. И создается иллюзия горной деревушки… Условное становится безусловным. И хотя нет здесь стилизации старинного театра, художник решает сцену в духе народного трехъярусного театра на площади, с большими возможностями для мизансцен, для игры актеров.

Позднее он развил это в своих постановках, сказал об этом в печати: «Оформление всегда является самостоятельным организмом. Мое оформление всегда можно вынести из театра, поставить в другое пространство, и оно не развалится, оно крепко, пластически сколочено. Я не становлюсь рабом сцены, у меня всегда есть свой пол, потолок, свои стены, свое так сказать пластическое хозяйство. Я люблю, когда мое оформление укладывается целиком в зрачке как силуэт, как архитектурный образ, когда оно укладывается в сознании и как место, где могло произойти только данное событие, могли родиться, жить и умереть только данные герои…» Эти принципы легли в основу и самых ранних и всех последующих как театральных, так и станковых работ.

«Овечий источник» Белгосета получил признание. О декорациях молодого художника много писали, их воспроизводили в периодической печати. А в следующем, 1928 году, появились две новые работы: «Глухой» Бергельсона в Белгосете и «Последние» в Государственном еврейском театре в Харькове. «Глухой», или «Вверху и внизу» — инсценировка рассказа о богаче-мельнике по прозвищу «Бык» и трагической судьбе его работника, забитого бессловесного «Глухого», остросоциальна. Еще до начала действия занавес спектакля служил своеобразным эпиграфом к постановке. На занавесе был изображен бегущий бык, с семисвечником вместо рогов, в молитвенном еврейском одеянии {21} вместо попоны. Этот острый аллегорический образ как бы воплотил главную тему спектакля. Зритель узнавал в нем тупого и «праведного» Быка — хозяина мельницы. Сцена представляла собой единую двухъярусную установку, очень целостную, точную по силуэту, как бы архитектуру мельницы в разрезе. Однако мельница по ходу-действия преображалась. Художник строил здесь же покосившиеся дома, кривые улочки нищего местечка. Часть декораций была окрашена в белый цвет, как бы запорошена мукой, другая часть оставалась чистой, цвета дерева.

В «Последних» («Ди летцте») на овальной площадке стояла ажурная стена с многочисленными окнами и оконцами, увенчанными черепичными крышами. Стена трансформировалась, представляла то интерьер, то экстерьер и «глазела» окошками, украшенными тюлевыми оборками занавесок. Художник иронизировал над бытом еврейских буржуа и мещан, над местечковой ограниченностью.

В каждом спектакле Тышлер строил свою особую сценическую архитектуру, очень целостную, подчиненную драматургии. И находил образную, характерную фактуру декораций: в одном случае — дерево, в другом — дерево и тюль… Годом позднее, в «Чапаеве», в театре им. МГСПС художник использует белый мех, который сыграет роль снега, и жесть, становящуюся ледяной дорогой. В 1930 году золотистая соломка станет материалом декораций «Солнечной стороны» в театре им. МГСПС и наполнит сцену ослепительным солнечным светом и цветом…

Созданные Тышлером спектакли в Белгосете и Харьковском еврейском театре имели принципиально важное значение. Их новаторство заключалось и в обращении к народным формам театра и в глубоко социальном истолковании драматургии. Художник сохранил национальный {22} колорит, но в его декорациях и костюмах-образах не было любования местечковым бытом. Не случайно в это время Тышлер рисует серию портретов бедных евреев, в глазах которых боль, скорбь и духовная красота, и серию иронических картин-лубков, написанных яркими звонкими красками, — «Семейные портреты» — группы напыщенных и чопорных богачей-манекенов. И не случайно в его картинах появляются бродячие торговцы и фокусники, на которых выходят поглазеть пузатые благоденствующие мещане.

Картина «Уличный фокусник» написана в острой гротесковой форме. Слева высится дом-скала с многочисленными ярусами балкончиков, наполненных зрителями, столь же фантастичными, сколь фантастично и их жилище. У многих из них свиноподобные морды, у иных на головах корзины-намордники, тучные, важные они следят за фокусником-жонглером, который проделывает сложный номер — наливает в бокалы вино из бутылки, едва держащейся на высоком, увенчанном кукишем шесте, стоящем на лбу комедианта. Картина написана легко, почти монохромно зеленовато-голубым белесым тоном. Эта причудливая композиция как бы объединила и подвела итог серии «Семейные портреты» 1920‑х годов, с корзинами, клетками на головах. Здесь те же герои, но собранные в одном месте, те же разжиревшие сонные самодовольные буржуа и мещане. Картина сатирична по содержанию и остра по форме. Она характерна для работ художника тех лет и строем образов и колоритом.

Свое отношение к персонажам картин, событиям и темам художник передает не иллюстративно-описательно, а средствами живописи: темпераментное письмо, эмоциональность цвета, выразительность композиции. В 1930‑е годы приемы лубка с его сочной локальностью, декоративной красочностью использовались художником, когда он писал нарочито статичные, репрезентативные «Семейные портреты» {23} (продолжение серии) и решал их иронически. Эта серия, продолженная в 1965 году, была названа «Соседи моего детства». Нежнейшие переливы серебристо-зеленоватой гаммы создают атмосферу романтических пейзажей. Золотисто-коричневые, теплые, словно изнутри светящиеся сепии, свободные разливы акварели помогают передать печальные, задумчивые лица «Евреев бедняков».

Уже в первые годы самостоятельного творчества определился круг {24} его художественных пристрастий. От Леонардо да Винчи к Рембрандту — обращение к ним чувствуется особенно в портретах, портретах-фантазиях, портретах с натуры, портретах театральных. Калло, Ватто, Коро — их влияние на живопись и графику Тышлера очень ощутимо в жанрах и пейзажах, будь то на полотне, на бумаге или на сцене. В его живописи сочетаются плоскостность и объемность. И, наконец, испанцы — Гойя, Эль Греко, Веласкес. Особенно близок Тышлеру Гойя, его офорты «Ужасы войны», «Каприччос», «Тавромахия». «Кармен», «Улялаевщина», «Дума про Опанаса», «Махновщина» родственны графике Гойи остротой художественного вымысла, напряженной жизнью образов, глубоким драматизмом, силой рисунка, страстностью сопереживания.

Еще в мастерской Экстер Тышлер узнал о Сезанне, Матиссе, импрессионистах. Они оказали на него большое влияние — Сезанн осязаемой пластичностью, живописной конструктивностью формы, Матисс — красотой и смелостью чистых декоративных цветовых отношений, импрессионисты — тонкостью пленерной живописи. В живописи Тышлера соединяются весомая объемность Сезанна, декоративность и плоскостность Матисса.

Все это не внешнее сходство, а кровная связь, не подражание, а Преемственность, не повторение, а развитие, достижение своего, нового.

Советский театр — многонациональный театр. Если в 20‑е годы Тышлер помог найти остросоциальную и вместе с тем характерную форму еврейским театрам, то в 30‑е годы он стал первым художником первого в мире цыганского театра — Московского государственного театра «Ромэн». Первые актеры пришли сюда из таборов и хоров. Они учились и играли одновременно. В спектаклях чередовались песни, пляски и драма…

{25} Как оформлять постановки этого необычайного жанра? Как одевать сцену и этих актеров? Как должен выглядеть этот театр, у которого еще нет театральных традиций?

«Трудность работы в Цыганском театре, — говорит художник, — заключается… в ограниченности вещей в их быту, примерно: лошадь, кибитка, подушка, кнут, ведро, хомут, тряпка — вот, пожалуй, и все. Из этих элементов я должен сложить несколько спектаклей, причем каждый спектакль должен быть по форме цыганским, и каждая вещь должна не повторяться, если же она повторяется, то должна в разных спектаклях звучать по-новому» (журнал «Творчество», 1935, № 7).

Художник ополчился против ложного представления о цыганах, отбросил псевдотрадиции: цыганщину, экзотику, кафешантанный налет. «Вещи, которые отражали в себе горе, угнетение и нищету кочевых цыган, не могут быть экзотическими, — писал Тышлер, — они красивы и суровы, потому что в них я вижу огромную вековую борьбу человека за существование» (там же).

Тышлер обратился к народным истокам, к подлинному, а не наносному, к красоте, а не украшательству. Увидел поэзию в простом бедном быте табора, открыл романтику незамысловатых, обыденных вещей. Ему помогали в этом воспоминания детства — Мериме и Пушкин, ставшие друзьями цыгане актеры. И, конечно, понимание театра как искусства народного.

На первых порах в спектаклях цыганской труппы была непосредственность импровизации, нечто от Комедии дель Арте. Художник это почувствовал. Каждый театр должен иметь свое лицо, свои декорации. Эти были решены в духе народной игры-представления. Тышлер переводит на язык сценической архитектуры кибитку и шатры, бочки и хомуты, медную утварь и шесты, ситцевые занавески и цветастые {26} шали… Нехитрые эти предметы, привычные вещи цыганского быта, предстали как естественное образное обрамление спектакля. В них не было бытовщины, они как бы сами играли. В занавесе театра, сшитом из сине-зеленого бархата и украшенном медными монетами, была угадана характерная фактура цыганского костюма, не этнографически, а театрально. Медные бляшки поблескивали на глубоком бархатном фоне, занавес смотрелся, как звездное небо.

«В жизни на колесах» (1931) кибитки с пологами стояли, как маленькие сцены на сцене. Они съезжались и разъезжались, раскрывались и закрывались и исчезали за пестрым тряпичным занавесом. И они и занавес этот смотрелись, как архитектура. Куски пестрых ситцев, словно наспех сметанные, и хомуты в просветах между ними образовали подвижную причудливую стену. Сквозь дырки в тряпках, сквозь отверстия хомутов, как в окна, выглядывали персонажи пьесы. Подвешенный на заднем плане и высвеченный медный таз превращался в диск луны. В костюмах актеров не было мишурности. Они отличались простотой, подлинно цыганским колоритом. Казалось в Гнездниковский переулок, где помещался тогда театр, пришел настоящий табор, привычно расположился на маленькой сцене, остановил кибитки, развесил хомуты и ткани и начал играть, почти не замечая зрителя. «Ведь цыгане всегда на людях», — говорит Тышлер.

В декорациях Цыганского театра, как и в первых постановках Белгосета, художник продолжал поиски выразительной детали-образа. В следующей после «Жизни на колесах» постановке — «Фараоновом племени» (1933) — он сделал главными элементами оформления оглобли и хомуты. В «Кармен» (1934) — бочки и деревянные скульптуры быков. Овальная площадка, специально построенная для «Кармен», покрытая ярким желто-оранжевым ковром с кистями, играла роль выжженной солнцем почвы. То была условная театральная земля. {27} Она покоилась на бочках, как подмостки для представления бродячей труппы. Бочки из-под вина составляли всю обстановку кабачка Лилас Пастья. Три деревянных быка на бочках, возле — несколько прутьев решетки да темно-красный занавес, апплицированный наподобие кирпичной стены, — это место возле цирка, где происходила тавромахия, где в последний раз встретились Хозе и Кармен. Здесь не было оперной пышности, столь чуждой новелле Проспера Мериме, не было богатых нарядов, дорогих испанских кружев и вееров. Простая и благородная фактура некрашенного дерева (бочки, быки), яркий цвет площадки, глубокий тон занавеса — кирпичной стены, пестрые цыганские платья создавали своеобразный напряженный колорит спектакля. Скульптуры разъяренных бегущих быков на фоне кирпичной стены читались, как барельеф, делали крошечную сцену монументальной.

Все чаще Тышлер обращается к скульптуре на сцене. В «Цыганах» Пушкина (1934) голубой горизонт и два медных вздыбленных коня по бокам приподнятой площадки — вот и все декорации. Но было в них и ощущение бескрайних просторов, и монументальность, и романтика пушкинской поэзии. Каждая деталь, каждая вещь, принесенная художником на сцену, имела свой смысл, играла свою роль. Тышлер работал в театре «Ромэн» до 1940 года и всегда умел передать действительную красоту народа. Это отразилось в его эскизах костюмов-образов. Цыгане, цыганки, старики и дети в акварелях Тышлера полны душевного обаяния, то суровы, то печальны, то задумчивы, то веселы, то задорны. Это — целая галерея образов, поэтичных и человечных. И если в декорациях иногда лаконизм граничит со скупостью, то в эскизах костюмов каждый персонаж наделен характером. Художник пишет костюмы тонко, живописно, трепетно…

{28} Сцена театра «Ромэн» обладала ограниченными возможностями. В постановках на неглубокой маленькой сцене требовались строгий отбор деталей, немногословность образов. Только так могла быть достигнута здесь сценичность. Это было хорошей школой. Но кончалась работа над спектаклем, кончался праздник премьеры, а художника продолжали волновать темы, сюжеты, образы, с которыми он повстречался, создавая постановку в Цыганском театре.

Накопленные впечатления и материалы не укладывались в рамки спектакля. В 1930‑е годы родилась серия полотен «Цыганы». Начатая в 1930‑х годах, она была продолжена в 1940‑х, 1950‑х и даже 1960‑х годах. Гораздо большее место, чем в декорациях, в полотнах занимают пейзажи. Цыгане в этих картинах неразрывно связаны с природой. Они живут, поют, скачут на лошадях, встречаются и расстаются на выжженных солнцем равнинах, справляют свадьбы, располагаются табором на ржавой земле окраин городов, переправляются через холодные голубые реки по шатким мостикам. Художник пишет сцены простой жизни табора то освещенные огненными лучами заката, то в холодном блеске луны, в призрачном смешанном свете восходящего месяца и заходящего солнца. Герои его картин органически вписаны художником в пейзаж, составляют часть живописного целого. Здесь найдено то подчиненное теме колористическое, композиционное, пластическое единство, к которому всегда стремится художник.

За тридцать с лишним лет меняются и сюжеты и колорит картин этого цикла. Первые полотна до середины 1930‑х годов скорее эпичны, напоминают песни о вольной жизни. По цвету отличаются от многих несколько разбеленных тональных холстов 1920‑х годов большей цветностью, локальностью живописи. «Цыганка, сидящая на ковре», «Табор. Цыганская песня» второй половины 1930‑х годов романтичны. В 1960‑х годах холсты «Цыганского цикла» полны драматизма, более {29} монументальны, богаче по цвету. В иных («Свидание») звучат трагические ноты. Произведения 1930‑х – 1960‑х годов внутренне очень связаны. В них как бы заключен весь ход развития пушкинских «Цыган» — от спокойствия пролога до глубоких переживаний финала. Искания Тышлера в области живописи сказались на его «цыганских полотнах» последних лет. В отличие от прежних художник добивается колористической гармонии с помощью локальной живописи. Холсты эти отличаются чистотой, звонкостью цвета, в них отсутствует чернота; яркие, иногда контрастные цвета плотными мазками ложатся на холст, лепят форму, очерчивают контур. Почти исчезает черная краска. Будь то залитая заходящим солнцем панорама табора, или освещенная серебристым светом луны лирическая сцена, или картина, погруженная в лиловатые сумерки, в пределах общего колорита мы находим исключительное многообразие цвета. Если небо, земля в картинах Тышлера, созданных в 1920‑е годы, были написаны иногда одним разбеленным тоном, то теперь на каждом миллиметре холста живет локальный цвет. Эволюция живописной манеры шла постепенно. В 1930‑е годы несколько блеклые краски ранних вещей меняются. Палитра художника еще не так многокрасочна, но цветовые отношения становятся исключительно тонкими. Эти качества присущи ироничной, но, одновременно, романтической «Богатой невесте», «Лунной ночи», фантастическому «Похищению Европы» («Карман»), лирическому «Цыганскому романсу» и другим. Здесь краски голубовато-серебристые начинают буквально фосфоресцировать. Светятся, словно от блеска луны, серебристые платья, нежные лица женщин, небо и края облаков.

В цикле «Гражданская война», относящемуся к этим же годам («Расстрел», «Махно перед зеркалом», «Спасение знамени», «Прощание», «Читают “Правду”», «Свидание»), а также в «Монахе и девушке», {30} композиция картин становится все более динамичной, цвет более локальным. Сложные многофигурные мизансцены («Махновщина», «Расстрел», «Иисусовы полки») художник компонует с большим мастерством. К числу значительных произведений этого времени относится «Смерть командира». В этой картине (существуют два варианта, оба 1938 года) Тышлер-романтик решает тему как песню, как поэтическую легенду. На земле, напоминающей площадку пьедестала, скомпонована замкнутая целостная группа: падающий с лошади мертвый всадник, его приближенные, красноармеец, держащий под уздцы коня. Вся эта группа буквально вылеплена цветом на фоне неба и пейзажа, напоминает своеобразный живописный рельеф, романтический памятник романтической эпохи. Отрешенный от всего случайного, он скупо, но четко сохраняет приметы времени: патронташные ленты на гимнастерках, флажок на пике, красные банты в лошадиной гриве и на папахах и бескозырках. Скорбные лица прощающихся, спокойное бескровное лицо командира.

Через многие годы проходит это стремление художника создать в картине романтический памятник, своего рода живопись-монумент. Уже в 1955 году были написаны два варианта «Всадника с красным знаменем» — нарядный и поэтический памятник юноше-красноармейцу в остроконечном шлеме, сидящему на вздыбленном, украшенном красными бантами белом коне на фоне бескрайних просторов степи и неба. Здесь по-своему живут те образы, которые мы находим в нашей романтической поэзии, вспоминаются строки Сельвинского: «Сам командарм, деревянно подбоченясь, грозно гремел на карусельном коне» («Улялаевщина»).

Все, что создано Тышлером до середины 1930‑х годов в области графики и живописи, в Белгосете, Цыганском театре и в театре им. МГСПС, год за годом, в течение восьми лет, это — старт. Здесь найдены {31} исходные позиции будущих работ. Здесь искания и опыты. Прямо или косвенно они подготовили почву для дальнейших произведений…

1935‑й год был удивительно плодотворным. Не потому, что Тышлер создал сразу четыре постановки — «Школу неплательщиков» в театре под руководством Завадского, «Короля Лира» в Госете, «Ричарда III» в Большом драматическом театре имени Горького, «Смерть Тарелкина» в Малом театре. Не потому, что решил декорации к двум шекспировским спектаклям. Не потому, что они, эти работы, знаменовали наступление зрелости мастера. А потому, что в них были достигнуты качества, значительные для советского театрально-декорационного искусства. И потому, что с 1935 года Тышлер на всю жизнь связал свое искусство с Шекспиром.

В советском театрально-декорационном искусстве существует история художественного оформления шекспировских спектаклей.

{32} В 1930‑е годы началась пора смелых поисков. Поисков целостного решения спектакля, единства его стиля. Поисков театральной выразительности лица спектакля, которое отражало бы его душу. Работа В. Фаворского в «Двенадцатой ночи», «Укрощение строптивой» Н. Шифрина, «Ромео и Джульетта» П. Вильямса, «Много шума из ничего» В. Рындина, «Ричард III» и «Король Лир» А. Тышлера — все эти произведения очищали шекспировский спектакль от бескрылого этнографизма, тяжеловесной бутафорской пышности — театральщины во имя театральности. На советских сценах открывали подлинного Шекспира — живого, страстного, глубокого, волнующего, современного. Открывали Шекспира-гуманиста, философа и гениального художника. Обращение к Шекспиру художников театра не прекращалось и тогда, когда по тем или иным причинам на сценах реже ставили его произведения. Так возник ряд интересных неосуществленных проектов. «Гамлет» В. Дмитриева, суровый и монументальный, «Отелло» Тышлера, в котором торжествует дух Возрождения, и его же «Гамлет», на площадке для представлений и казней, и другие.

Шекспир требует от художника создания единой изобразительной среды для спектакля, воссоздания на сцене не просто обстановки отдельных картин, не исторических экскурсов, не скрупулезной датировки, а создания образа эпохи, целого мира, вмещающего большую трагедию.

Тышлер работал над «Лиром» и «Ричардом III» одновременно (в 1933 году). Здесь необходимо было добиться общности и различия. И в том и в другом случае — Шекспир. Но сколь различны эти его трагедии, их смысл, их пафос, столь же различна должна быть сценическая внешность спектакля. Найти общее — значило выразить самое существо Шекспира-драматурга. При всей несхожести решений «Лира» и «Ричарда III», а позднее «Гамлета» и «Отелло», «Двенадцатой {34} ночи» и «Макбета» в них найдено отношение к Шекспиру. Декорации и костюмы монументальны, скульптурны. Именно монументальности добивается Тышлер, когда рисует персонажей, строит своеобразную, уникальную архитектуру спектакля, когда создает вместе с ней скульптуру.

Сценическую архитектуру шекспировского спектакля Тышлер решает, отталкиваясь от главных героев. Сначала он находит их облик, их черты, и тогда ему легко искать дальше, представить обстановку, в которой они действуют. Поэтому название — эскизы костюмов — совершенно условное. У Тышлера это не только костюмы, это психологические портреты героев трагедии, это выразительные мизансцены, изображение кульминации действия, целые массовые сцены. Не случайно постановке предшествует огромное количество эскизов-зарисовок. В них — особенности понимания шекспировского спектакля, специфика подхода к решению шекспировской пьесы. Таков Король Лир — Михоэлс.

В рисунках Тышлера, а потом на сцене он предстал ослепленным и жестоким, отчаявшимся и прозревшим. Позолота королевского платья быстро тускнела. На глазах Лира блестели слезы. Художник исходил из внешних данных актера и отказался от традиционного грима. Лир — Михоэлс появлялся на сцене без бороды. Как отчеканенное, вырисовывается его лицо…

За эскизами-портретами следовала целая серия эскизов-мизансцен: Лир делит корону, дочери одевают половинки короны. Шут нашептывает Лиру правду. В рисунках Шут — Зускин изображен затянутым в черное трико с золотыми заплатками и рисунками-ромбами, с растопыренными руками, в двурогой шапке с бубенцами. Костюм выглядел необычно: взамен общепринятой пестроты, яркости художник одевает шута в траур. Это шут из трагедии. Костюм помогал актеру играть {36} человечность, правду, мудрость, благородство в шутовском облике.

Увидены и нарисованы были все герои «Короля Лира», глубоко прочувствован Шекспир, самый дух шекспировского театра. И в характере этого театра, его героев, его образов художник создал сценическую архитектуру спектакля. Художник обратился к традициям английских старинных передвижных сцен-тележек (педжент). В первом варианте декораций действие должно было происходить на катафалках. Но этот проект не был реализован. Во втором окончательном решении Тышлер использовал планировку средневековых двухъярусных сцен. Именно так построен замок — королевство Лира. Черно-красная крепость-ларец с глухими стенами держалась на кариатидах — деревянных скульптурах. Обособленный замок — королевство. Раскрывались его ворота-створки, и из задней стены интерьера выходили дочери Лира, шут, Лир, королевская свита. Действие происходило то внутри замка в верхней части сценической архитектуры, то внизу, среди безмолвных, но словно живых кариатид. Стены замка и ворота были украшены рельефами — резными деревянными скульптурами. Это были химеры, одетые в платье придворных. Скульптуры, кариатиды, замок-шкатулка не повторяли какой-либо средневековый памятник, но воссоздавали фантастический образ средневековой архитектуры в шекспировском спектакле. Не средневековая крепость, а цитадель средневековья, из которой пытаются вырваться герои трагедии, одетые уже в ренессансное платье. «В соответствии с общим замыслом постановки, — писал художник, — я приблизил стиль к эпохе войны Алой и Белой розы, за 150 лет до Шекспира, … костюм — ближе к Ренессансу. Первая мысль, мелькнувшая после прочтения пьесы, — о сказке. Композиция “Короля Лира” чрезвычайно напоминает сказку. И этот колорит сказочности помог мне найти пластическое {37} решение спектакля» («Советское искусство», 2 февраля 1935 г.). В сцене бури декорации полностью убирались, и тогда особенно ощущалось одиночество Лира. Не случайно формы платья персонажей трагедии повторялись в скульптурах. Герои Шекспира — как бы прототипы рельефов, украшающих архитектуру, или, во всяком случае, образы родственные. Этого и добивался художник: «Шекспира я всегда пластически воспринимаю через скульптуру. Его герои настолько монументальны, объемны, скульптурны, что я их не воспринимаю через плоскость» (там же).

Спектакль имел большой успех. О нем много писали, говорили как о новом явлении в искусстве — новом прочтении Шекспира. Особое место в рецензиях отводилось работе художника — редкий и знаменательный факт. Высоко оценил искусство Тышлера выдающийся английский режиссер и художник Гордон Крэг, видевший «Короля Лира» в Госете.

Выступление художника было программным. Успех «Ричарда III» в Большом Драматическом театре не уступал успеху «Лира».

И здесь, как и в «Лире», художник начал с образов героев. С главного героя — Ричарда. Ричард III в рисунках Тышлера не просто злодей и урод. Внешнее уродство и злодейство уступают место иным чертам. Художник придает обаяние этой сильной личности, подчинившей себе, обманувшей, покорившей и погубившей многих. Ричард страстен, умен, мужествен — это одна сторона, переданная в его портретах. И в то же время мы видим, что он циничен, подозрителен, лжив. Тышлер рисует Ричарда на коленях — мольбу Ричарда, Ричарда, исповедующегося Елизавете, Ричарда, который вдохновенно лжет и льстит, и сам почти верит в то, что говорит Анне. Вот он хищно вытягивает шею, радуясь поражению врага. Высоко поднимает голову казненного Гастингса. И в этой простой радости, в этой забаве — игре с {38} головой, как с мячом, — самое страшное. Вот Ричард прислушивается к разговорам. Вот он хватается за голову, и в лице его отчаяние не заслоняет коварства.

Тышлер следует за Ричардом, он рисует его, когда тот признается Елизавете, когда бродит по Лондону, когда одержим жаждой власти, когда доходит до пароксизма отчаяния и бешенства. Тышлер рисует психологический и монументальный образ.

Актер Монахов — исполнитель роли Ричарда — не сразу принял то, что предложил ему Тышлер. Вначале он репетировал традиционного театрального злодея. Художник убедил артиста, помог своими рисунками воссоздать образ сложный, по-шекспировски сильный и многогранный.

Тышлер рисует убийц — тупые безжизненные лица, горестных королев, печальных придворных в сцене маскарада (чем пышнее костюм, тем сумрачнее лицо; эта сцена в спектакле не была осуществлена). Для них строит художник своеобразный город. Не Лондон и не Тауэр, а сколок средневековой архитектуры. Не слепок, а трагическую маску города, крепости, дворца. На сцене — три овальные площадки с лесенками — спусками на планшет. Они стоят на стрельчатых арочках. Это зыбкие готические пьедесталы для трех массивных крепостных башен. И хотя стены их всего лишь занавесы с аппликациями, изображающими каменную кладку, — они играют роль окровавленных, неприступных стен. На шпилях башен торчали головы химер, чудовищ. Костюмы героев перекликались со сценической архитектурой: аппликации на колетах повторяли рисунок каменной кладки. Лица Ричарда, наемных убийц, предателей соперничали с изображениями химер. И опять здесь, как и в «Лире», и в то же время по-другому, были использованы формы народного шекспировского театра. И опять по-своему и также монументально был решен образ средневековья, {39} обобщенный и подчеркнуто театральный. Раздвигались «каменные» стены-занавесы, и действие происходило то во дворце, то в каземате, внутри двухъярусных башен. «Задергивались» стены, и зритель видел улицу средневекового города.

Судьба этого спектакля сложилась печально. Он шел очень недолго. Но все, созданное в нем художником, не только осталось в восторженных рецензиях той поры, а стало предметом серьезных исследований, вошло в историю нашего театрально-декорационного искусства, в историю постановок Шекспира.

За 37 лет работы в театре Тышлер обращался к Шекспиру постоянно. Шла Великая Отечественная война. Художник создавал оформление к пьесам на современную животрепещущую тему. И снова его тянуло к творениям великого драматурга. В 1944 – 1945 годах он подал на выставку-конкурс свои эскизы к «Отелло». В них ему пришлось выступать и художником и режиссером. Между «Королем Лиром», «Ричардом III» и «Отелло» была дистанция в десять лет. Много нового появилось в искусстве мастера. Богаче стала его живописная палитра, шире используются им разнообразные средства выражения.

Вместе со сценической архитектурой — полукруглой портальной аркой, вместе с архитектурным занавесом с зелеными глазницами окон, вместе со скульптурами-ангелами, трубящими в трубы (сцена в сенате), как бы предостерегающими Дездемону, органично введена живопись. Тонко написанные пейзажи, прозрачные, воздушные, поэтичные, словно вставлены в монументальную раму портала. Художник достигает здесь гармонии контраста. Страдающие герои в «Отелло» представлены художником на фоне лучезарной природы, радостной архитектуры Ренессанса. Печальна Дездемона. Она полна чистоты и огромного внутреннего обаяния. Тышлер рисует ее погруженной {40} в раздумья, прислушивающейся к себе. Отелло — сильный, мужественный, смелый герой — плачет, закрыв лицо руками. Художник проникается сложными душевными переживаниями героев. Не будет преувеличением сказать, что Тышлер сочувствует, сопереживает, взволнованно ищет ключ к сокровенным тайнам характера. Не только лицо, походка запечатлены в его рисунках. Дездемона изображена плавно идущей, почти парящей, едва касающейся «земли», — так ходят святые на иконах и персонажи в картинах Ботичелли. А Яго скользит, приседает, крадется. У него походка придворного льстеца и хищника. Яго в эскизах Тышлера — не традиционный театральный злодей. Родственный Ричарду III и, одновременно, своеобразный. Это — сила зла, открываемая исподволь. Мы видим Яго, покорно склоненного. Но, вглядываясь в затененное лицо, замечаем зловещий взгляд, брошенный исподлобья.

Образы, созданные художником, — это сорежиссерство, соавторство в шекспировском спектакле…

Прошло шесть лет, и Тышлер снова обратился к Шекспиру — к его «Двенадцатой ночи» в Академическом театре драмы им. А. Пушкина в Ленинграде. Здесь он использовал то, что накопилось за многие годы работы в театре. В частности, в «Капризной невесте» и «Фрейлехс» — спектаклях, по-новому возрождающих традицию народного карнавального представления. Здесь была при всей их внешней непохожести и живая связь с «Двенадцатой ночью» В. Фаворского. Продолжение и развитие традиции оформления, подчеркнуто театрального, легкого и радостного, оформления-праздника. Живописная панорама-задник тонкого письма служит фоном для беседки с амурами, для дворца герцога, для легких выдвижных площадок, скульптур-ангелов. Это декорации романтические. И потому даже в эскизах «Мальволио» художник далек от карикатуры. Для Черкасова — исполнителя этой {41} роли — он создает острохарактерные портреты. Мальволио в рисунках Тышлера полон серьезности, важности, сознания собственной значительности. При этом он глуп, зол, пуст.

Вариант «Двенадцатой ночи», написанный в 1964 году, еще острее, еще ироничнее. На сценической площадке возникает скульптура — конь-монумент. На него по лесенке взбирается ничтожество и шут Мальволио.

В отличие от нежных тональных костюмов «Отелло» костюмы «Двенадцатой ночи» локальные, яркие, декоративные. (Это в значительной мере отражает изменения, произошедшие в живописи художника). Но и те и другие — монументальны и пластически выразительны. В них есть красота пропорций классической архитектуры. Они хорошо смотрятся со сцены и напоминают скульптуру, которая всегда участвует в декорациях.

С 1954 по 1964 год создано пять проектов декораций и костюмов к пяти произведениям Шекспира. Это — «Гамлет», «Макбет», «Ричард III», «Сон в летнюю ночь» и второй вариант «Двенадцатой ночи».

В постановке «Гамлета» художник строит Эльсинор на помосте площадного театра, помосте для представлений странствующих актеров и казней. Быстро трансформируется легкая архитектура эльсинорского замка. Действие стремительно переносится с одного места на другое, раздвигаются занавесы, и возникают новые и новые сцены. Все это благодаря единой архитектурной установке — сооруженному на сцене замку с островерхими крышами, светлые каменные стены которого могут раздвигаться и закрываться, верхний этаж может стать балконом или хорами, а нижний — галереей, дворцовыми переходами. Актеры, заполняющие верхнюю и нижнюю часть раскрытого замка, как из лож, смотрят сцену мышеловки, которая идет на помосте в центре. Актеры, играющие свиту, выглядят зрителями средневекового {42} театра. Декорации «Мышеловки» решены как сцена народного театра шекспировского времени. Но это не археологическое воспроизведение эпохи, не реставрация «Глобуса», а образ средневекового театра.

Декорации не обыгрываются актерами, а живут, действуя в спектакле. Скульптуры то сурово неприступны в «Лире», то, раскрытые и превращенные в лестницы, попираются ногами, скульптуры оплакивают героев (надгробные статуи) в «Гамлете», стремительно летят, натягивают луки, чтобы пустить стрелу в самое сердце или превращаются в садовые скамейки в «Двенадцатой ночи», то предостерегают, волнуются, вздымают руки к небу, трубят в трубы в «Отелло». Они то подчеркивают движение, то подчеркнуто статичны (дуэль, мышеловка в «Гамлете»), тем самым служат фоном для стремительных движений актеров. «Я не признаю слова “обыграть”, — говорит художник, — обыгрывается то, что само не играет, то есть не живет».

Живут и играют декорации «Ричарда III» (1963) — кирпичная лестница со стрельчатыми арками и шестами, на которые надеты отрубленные головы, и помост палача — основная сценическая площадка спектакля. Здесь нет архитектуры, определяющей только стиль, адрес, время, а не драматургию. У Тышлера архитектура приходит на сцену, как шекспировский герой: сама она — образ…

От «Ричарда» 1933 года до «Ричарда» 1963 года — тридцать лет. Созданы два разных решения, разные декорации, различные портреты. Они отражают большой путь художника, очень последовательного, убежденного. Нынешние декорации лаконичнее, но не беднее. В них больше динамики. Больше трагизма. В первом варианте на сцене был мрачный город-застенок. Во втором — помост — место борьбы и казней. Изменения произошли и в решении образов героев. Новый Ричард монументальнее, глубже и сложнее показан его характер. Этому сопутствует и перемена техники. В 1935 году эскизы написаны прозрачной {44} акварелью, цветным карандашом, итальянским карандашом, пером. Теперь акварель наносится на бумагу пастозно, отдельными крупными мазками, лист смотрится как мозаика, как настенная роспись. Это — живописное пластическое решение темы.

Наконец, «Сон в летнюю ночь», представленный художником на ветвях легендарного кедра. Конечно, это не то дерево, что растет до сих пор в Стратфорде-на-Эйвоне. Это театрализованное изображение кедра с площадками, лестницами, переходами для игры актеров. Фантастическое дерево для шекспировского спектакля, в котором участвуют эльфы, Титания, Оберон.

Говоря о своем понимании Шекспира и сценическом воплощении «Короля Лира», Тышлер однажды заметил: «… Его герои… несмотря на огромную динамичность, подвижность… очень крепко стоят на земле, вросли в землю, как могучие столетние деревья. Основная фактура оформления — дерево. Явления, события всегда у меня ассоциируются с материалом, при помощи которого их можно выразить…» Эти ассоциации помогли ему и в новом решении.

Эскизы Тышлера к произведениям Шекспира образны, человечны, поэтичны. В них живет художественная правда, найдено единство театра представления и театра переживания, гармонично соединились эмоциональность, внутреннее напряжение, остросоциальная мысль с подчеркнутой театральностью, декоративной красотой, яркой сценичной внешностью спектакля.

За долгие годы работы в театре Тышлер участвовал в создании более ста спектаклей. В их числе «Мистерия-Буфф». В. Маяковского, «Оптимистическая трагедия» Вс. Вишневского, «Семен Котко» С. Прокофьева, «С новым счастьем» М. Светлова, «Не только любовь» {46} Р. Щедрина и многие другие произведения советских писателей и композиторов.

Декорации и костюмы к этим постановкам родственны решениям, найденным Тышлером в «Лире», «Гамлете», «Ричарде III» и др. Не внешней похожестью, не буквой, а духом. Они — одного направления, одного большого дыхания, их сходство в значительности содержания, театральности, монументальной обобщенности формы. И это — свидетельство классичности декорационных решений, найденных художником в произведениях советской драматургии и современности — в шекспировской.

Не случайно в одной из своих статей Тышлер назвал декорации сценическим миром. Именно сценический мир создает он в своих театральных работах. И в особенности в шекспировских спектаклях.

«Король Лир» — первая работа Тышлера в московском Госете — одновременно первое обращение этого театра к Шекспиру. Спектакль стал не только вехой на пути данного театра, но большим событием всего советского театрального искусства.

С тех пор Тышлер постоянно, вплоть до закрытия, работает в Госете. Он создал здесь декорации и костюмы к постановкам классического и современного репертуара, к произведениям различных жанров. От высокой трагедии до легкой музыкальной комедии. Но всегда он выступал против бытовизма и натуралистической обстановочности, этнографизма и отвлеченных схем.

Глубоко драматична атмосфера «Блуждающих звезд» (канун войны — 1941‑й год). Почти все здесь передано средствами живописи: пейзажи бедного местечка, грязные кулисы бродячего театра, потертые стены случайных гостиниц, залатанный театральный занавес, небоскребы Америки, свет луны и огни огромного города, даже натюрморты на «стенах»-задниках. Такое решение было продиктовано отчасти {47} многокартинностью инсценировки романа Шолом-Алейхема. Необходима была быстрая смена декораций. Но главное заключалось в том, что Тышлер станковист активно обратился к сценической живописи. К живописи не как декоративному украшению сцены, а как к содержательному эмоциональному началу. Когда Тышлер пишет пейзажи с натуры, он работает с рассвета до захода солнца. Часто и холодный свет луны и жаркие закатные краски вместе причудливо и беспокойно ложатся на холст.

В романтических пейзажах, в задниках «Блуждающих звезд» есть этот тревожный напряженный колорит, большая внутренняя значительность. Блеклые лохмотья старенького театрального занавеса на фоне прекрасной звездной ночи… Над черепичными кровлями сонного местечка сияет небо… Заплаты, бедность не мешают героям видеть красоту природы, мечтать о большом пути…

Грянула Великая Отечественная война. Госет был эвакуирован. В трудных условиях один за другим выпускались спектакли. Театр был переполнен. Зрители рукоплескали «Королю Лиру» и «Хамзе», «Заколдованному портному» и «Восстанию в гетто». Единственным художником Госета был Тышлер. Ему пришлось сделать портативные варианты декораций к «Лиру». Он рассказал об ужасах войны, о жизни за колючей проволокой, о немецкой оккупации в своих сценических воплощениях пьес П. Маркиша. Строенные декорации были слишком дороги. Временная сцена технически не оснащена. По сути дела, это была клубная сценическая площадка. Но качество декораций и костюмов оставалось высоким. Выручило живописное мастерство Тышлера.

В «Хамзе» — пьесе о замечательном узбекском революционере — художник создал поэтичные пейзажи, солнечные, полные своеобразия, но не экзотичные. В них была подлинная красота. Тышлер тонко передал {48} характерный колорит костюмов, связал их с декорацией. Писаный занавес спектакля напоминал шелковую полосатую ткань лиловато-зеленых переливчатых узбекских халатов.

В «Око за око» были написаны суровый, грозный партизанский лес, стена с покосившимся, прорванным на месте лица портретом — одна эта деталь говорила на сцене больше, чем подробный перечень разрушений. В «Восстании в гетто» возникли мрачные городские пейзажи, видные сквозь завесу колючей проволоки…

Рядом с трагической темой жила в творчестве театра и художника тема праздника. В ней отразились вера в будущее, предчувствие победы, жизнелюбие народа.

«Капризную невесту» начали репетировать еще в Ташкенте и завершили по возвращении театра в Москву в 1944 году. Спектакль — представление о девушке, придумавшей героя по дешевым романам, о ее убогой мечте, рассыпавшейся в прах, о силе и красоте жизни и правды. И на сцене художник раскрывает эту подлинную красоту природы, искусства, человека. Легкая изящная золоченая беседка. На ее куполообразной крыше танцующие амуры зажигают веселые огоньки — звездные, свадебные. Единая декорационная установка — излюбленное архитектурное решение Тышлера. За пределами беседки — панорама прекрасного южного города: перламутровые переливы неба и реки, зелень садов, белизна домиков с черепичными крышами — все это единая картина. В солнечном гнойном мареве дремлет городок…

Никаких скидок на дополнительные возможности подсветки, никаких упрощений письма под предлогом декоративности. Задник-панорама — это живопись. Такая же драгоценная, тонкая, богатая красками, сложная по технике, музыкальная по цветовым ритмам и композиции, как и станковая картина.

{49} Задвигаются занавески беседки, то белые, то голубые, и возникают интерьеры: нарядные с апплицированными оконцами и дверями. Стенки раздвигаются, на сцену ставится белая проволочная, словно кружевная, мебель — столики, стулья — и мгновенно возникает кафе.

Костюмы актеров, невесты полны изящества, изысканны, гармонично связаны цветом. Они — как бы движущаяся часть созданной художником единой сценической картины. Тем контрастнее выглядит разыгранный странствующими актерами жених с его парикмахерской красотой, персонаж, словно сошедший с провинциальной вывески.

«Капризная невеста» — спектакль острой театральной формы, неистощимого веселья, юмора и блистательного актерского мастерства подготовил следующую капитальную работу театра — «Фрейлехс» (Тышлер в числе других авторов спектакля был удостоен Государственной премии). То была постановка в духе народного праздника, отмечавшая победу над фашизмом. Пролог начинался в полной темноте. Только кое-где мерцали погребальные огоньки в память о жертвах войны. Но вот на сцену вихрем влетел веселый сват, народный балагур: «Народ жив! Мы будем справлять свадьбу». Вставали поникшие плакальщики, зажигали свадебные огни, и начиналось веселое представление — оживший народный лубок. Сваты и свадебные слуги сыплют шутками, ведут праздник. В их черно-красных бархатных камзолах с кисточками (половина платья красная, половина черная) формы традиционного костюма сочетаются с чисто сценической декоративностью. Костюмы сватов и их помощников составляют в сущности часть декораций, очень просто, красиво и остроумно решенных.

Свадебный красно-белый балдахин, украшенный оленями с рогами-подсвечниками, — это нарядная крыша спектакля. С двух задних сторон к нему примыкают бархатные стены для сцен в интерьере. На бархатных {50} стенках апплицированы окошки с орнаментами, створками-ставнями. Красно-белый бархатный занавес спектакля с дверцами-выходами апплицирован так же, как и балдахин. Это «мягкая» архитектура веселого музыкального спектакля. И костюмы сватов, и декорации решены в одной фактуре, в одном орнаментальном ритме, в единой нарядной и одновременно строгой красно-черно-белой гамме. Если в начале в декорациях-занавесах преобладают красный, черный, синий цвета, то в последней картине постепенно нарастающий белый становится основным. Он мягко лежит на занавесках, переливается жемчужным светом на платьях невесты и ее подруг, сверкает на скатерти свадебного стола…

Понимание и чувство национального колорита в большой мере свойственны художнику. Он умеет увидеть и передать красоту каждого народа. Это обусловило успех его работы в цыганском и еврейском театрах. Это помогло ему создать в 1943 году один из этапных спектаклей Узбекского театра имени Хамзы.

В репертуаре театров в годы Отечественной войны рядом с драматургией, непосредственно отражавшей современность, жили пьесы о героическом прошлом народа. В них сохранялась «связь времен», читалась преемственность подвига. Сегодняшний день отражался в легендах, эпос звучал злободневно.

Именно таким был спектакль «Муканна», названный по имени узбекского героя, возглавившего освободительное движение в VIII веке. Следуя основному замыслу постановки, Тышлер в декорациях и костюмах связал прошлое с настоящим. Пользуясь археологическими источниками, он ввел в сценическую архитектуру скульптурные изображения, в костюмы — отдельные детали древних одежд. В то же время он сохранил почти в полной неприкосновенности формы современного национального костюма. Решение декораций отличалось простотой: {51} сквозь каменный пролом портальной арки виднелась величественная панорама — типичный среднеазиатский пейзаж, пронизанный солнечным светом, золотисто-белый, добела раскаленный. Каменная кладка портала повторялась в писаной архитектуре задников, заборах, хижинах, крепостях. Получалась единая сценическая картина. Сцены в интерьерах решались с помощью синих драпировок. Как всегда, работая над костюмами, художник обращался к портретам персонажей. Целая галерея образов возникла в его эскизах. Здесь и народный герой Муканна, и его сподвижники, любимая девушка, его враги и друзья, бедняки-крестьяне, воины и рабы. Благородство и коварство, нежность и гнев, смирение и протест читаем мы в лицах. Тышлер раскрывает душу героев, и потому в его решении спектакля нет поверхностности экзотики. Самый яркий костюм, самая декоративная деталь — лишь частности, все они подчинены главному — человеку.

Много лет жизни и творчества Тышлера связаны с Маяковским. Еще в начале 30‑х годов он пишет серебристо-зеленоватые полотна, в которых фантазирует на тему «Мистерии-Буфф». Семь пар чистых и семь пар нечистых стоят на двухъярусном помосте. Вокруг площадь и зрители… В 1930‑е годы художник работает над иллюстрациями к «Облаку в штанах», «Хорошему отношению к лошадям», над оформлением обложек одного из массовых изданий. И в начале 1950‑х годов опять возвращается к этим же произведениям. При всем различии техники, почерка этих разновременных листов главное в них — общее стремление к созданию глубоко человечных, лирических и романтичных образов. Маяковский обнимает лошадь, наклоняется над ней, поднимает ее, Маяковский парит над городом…

В 1954 году в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина {52} в Ленинграде Тышлер оформил пьесу В. Катаняна «Они знали Маяковского». Он связал здесь воедино и свои воспоминания о поэте, и достоверность памятных мест, и дух эпохи, и дух поэзии Маяковского. Не случайно в каждой сцене стоит железная печка-времянка и тянется коленчатый зигзаг трубы — характерная деталь времени. Не случайно портальная рама спектакля — красочная арка-радуга. Она раскинулась между красным воином и рабочим — фигурами из «Окон РОСТА». Не случайно в сцене «В кафе» на сводчатом потолке написан Пегас. Здесь прямой путь к образам Маяковского, их изобразительное воплощение:

… Зеленью ляг, луг,
Выстели дно дням!
Радуга, дай дуг
Лет быстролетным коням…
 *В. Маяковский*. Наш марш.

Живопись, иллюстрации, спектакль — все это подготовило работу над «Мистерией-Буфф» в Московском театре сатиры в 1957 году. Но кроме этих непосредственных предтеч сказался весь опыт художника, весь путь его.

Победа театрального художника зависит от его умения выразить замысел драматурга. Маяковский назвал «Мистерию-Буфф» «героическим, эпическим и сатирическим изображением нашей эпохи». Как перевести это триединство на язык изобразительного искусства? Пожалуй, органичнее всего оно может быть выражено средствами реалистического плаката. А в данном случае плаката театрализованного, связанного со сценическим действием. Художник начинает с занавеса, решенного на плоскости холста как занавес-плакат, плакат не только по внешней форме, по броской яркости красок, лаконизму композиции, но и по внутреннему существу, по своей призывности, по своим {53} образам. Здесь у Тышлера все взаимно связано: и рабочий, поднявший высоко над головой земной шар, увенчанный флагами, и голубая гладь холста-неба, и одетая в черное фигура актера-чтеца в прологе, и надпись «Мистерия-Буфф», опоясавшая землю. Именно благодаря использованию приемов плаката художнику удалось сочетать героическое и эпическое «Всей вселенной» и «Земли обетованной» с сатирическим «Раем», «Адом» и «Ковчегом» и не утратить присущей пьесе целостности.

На сцене установлен земной шар с написанными на нем материками и морями. Он опоясан сбегающими спиралями лестниц, на Северном полюсе — балкон-трибуна. По мере вращения шара нам открываются все новые игровые площадки. Этот земной шар не похож ни на наглядное пособие, ни на отвлеченную схему. Он декоративен. В нем ощущается романтический подъем, отвечающий пафосу драматургии Маяковского. Земля словно овеяна встречными ветрами. Ярко синеет горизонт, сверкают молнии, вздувается парус, поднимаются волны, с колосников спускаются перламутровые облака, на которых возлежат ангелы. В треугольном углублении, напоминающем вырез арбуза, бушует пламя. Это ад. Декорации земного шара рассчитаны на обозрение со всех сторон, с разных расстояний. Вместе со спектаклем они могут быть вынесены на площадь как убранство народного представления, и в этом сказывается их родство с публицистической драматургией Маяковского.

Целостность единой установки не идет в ущерб разнообразию декораций. В зависимости от происходящего земной шар то скрывается в волнах потопа («Ковчег»), то сплошь обволакивается облаками («Рай»), то увенчан флагами («Земля обетованная»). Актеры почти не ступают по планшету сцены. Они карабкаются по снастям, путешествуют «вокруг света» по лестницам, влезают в самую сердцевину земли, {54} становятся живыми героями созданного художником пространственного плаката. Скажем точнее, они выглядят ожившими персонажами первых советских политических плакатов и лубков, сошедшими с плакатов Маяковского. Попик с лицом проныры и жулика. Офицер немец — олицетворение муштры — в военной форме, с огромным орлом, вышитым на мундире. Широкоплечий добродушный великан-кузнец в малиновой рубахе. Полуобнаженный шахтер с усталым лицом, затененным широкополой шляпой… Существуют здесь и типы, напоминающие персонажей сатирических плакатов и рисунков, — американец с хищной физиономией, в цилиндре и плаще, разрисованном небоскребами, Дама-истерика и др.

Некоторые из персонажей — «чистые» — костюмированы гротесково-иронически, а другие — «нечистые» — одеты, как герои, но все это не вносит разностильности в художественное оформление «Мистерии». Подобная условность воспринимается, как нечто свойственное природе нашего политического плаката, подчас вмещающего на одном листе героическое и сатирическое, воспевающего народ и разоблачающего его врагов. Уместны в плакатном решении Тышлера и алые волны, по которым плывет ковчег. Ведь Маяковский пишет не о каком-нибудь, а о «красном потопе». Плакатность художественного оформления абсолютно совпала с пьесой.

Подчас лаконизм ремарок, вроде таких, как «Место действия — вся вселенная», указание на то, что в пьесе действуют черти и ангелы, заставили искать пищу для их образного истолкования в самом тексте. Так, сцена голода и обман нечистых чистыми, назначение и свержение нового царя подсказали художнику облик деревянного ковчега — акулы, заглатывающей русалку. По репликам действующих лиц Тышлер заметил, что черти у Маяковского отличаются редким многообразием, в то время, как святые и ангелы совершенно одинаковы. Это {55} послужило поводом для создания эскизов чертей, разнообразных по своим характерам (например, черт-аристократ с лорнетом, черт-простак, черт-купец в ярком жилете и т. д.), и комически стереотипных праведников и ангелов.

«Мистерия-Буфф» воспринимается нами так, как будто она написана сегодня. Пророчески звучат слова Маяковского: «Мистерия-Буфф — дорога. Дорога революции… Сегодня к коммуне рвется воля миллионов, а через полсотни лет, может быть, в атаку далеких планет ринутся воздушные дредноуты коммуны». Великий пролетарский поэт говорит «как живой с живыми». И потому так органичен финал спектакля, найденный художником. Его подсказали наша действительность, наша современность. Когда в конце «Мистерии» народ-труженик встал под красные знамена и светящийся шарик искусственного спутника земли стремительно облетел сценический земной шар (это было первое изображение спутника на сцене), адрес земли обетованной был точно указан.

Выше мы говорили о том, что в рисунках и станковой живописи Тышлера большое место занимают образы гражданской войны. Эти произведения решены своеобразно. Рисунки «Махновщины», иллюстрации «Думы про Опанаса» и «Улялаевщины» остры, экспрессивны, гротескны. Полотна «Смерть командира», «Красный всадник», «Всадник со знаменем», «Прощание» глубоко поэтичны. Их композиция, живописный язык, строй образов родственны народной песне. Во всех них герой связан с природой. На фоне вечернего золотистого пейзажа застыл всадник-красноармеец на вздыбленном коне, украшенном красными бантами… Падает мертвый командир с коня. Парит над ним облако-туча, лежит под копытами лошади темная земля… Сидят, тесно прижавшись друг к другу, красноармеец и девушка, откинувшая {56} паранджу. А вокруг них расстилается пустыня… Звонкая, цветная и напряженная живопись, декоративность, нарядность, красота красочных сочетаний. Есть в этих образах при всей их самобытности нечто родственное иконе и деревянной скульптуре. Гражданская война — как народная песня…

Гражданская война стала темой театральных работ. Впервые она прозвучала в декорациях и костюмах к «Чапаеву» в театре МГСПС в 1929 году. Единая декорационная установка была выразительна и динамична, создавала богатейшие возможности для массовых сцен.

По сцене снизу доверху вздымалась ледяная горная дорога (из жести), по которой шел отряд Чапаева. Вдоль дороги стояли голые стволы деревьев и домишки, напоминавшие скворечники. Единая для всего действия площадка была покрыта белым мехом — его фактура замечательно имитировала снег. На серебристом фоне четко читались силуэты деревьев, фигуры людей, каждое движение актера. Графика оживала в сценическом пространстве…

Спустя девять лет, в 1938 году Тышлер начал работать над постановкой оперы С. Прокофьева «Семен Котко». Здесь уже победило живописное начало.

Режиссером спектакля был Вс. Мейерхольд. «Мы работали у него дома, — вспоминает художник, — под музыку, — во время бесед Мейерхольд заводил патефон. На столе лежали книги по изобразительному искусству, главным образом, эпохи Возрождения». Первоначально Мейерхольд задумал оформление в виде фрагментов-кадров. Художник настаивал на ином решении. При этом он исходил из самого характера оперы — монументальной и целостной, стремился передать ее народное начало…

Портал сцены представлял собой овальную раму, сделанную, как украинский забор, из лозы. В этой простой раме объединялись полные {57} настроения картины-пейзажи, типичная южная архитектура, сцены лирические, трагичные, героические. Когда художник начал эту работу, ему припомнилась живопись народных мастеров — росписи-пейзажи на спинках железных кроватей. Не случайно два пейзажа для «Семена Котко» написаны на подносах (собственность Гос. музея музыкальной культуры в Москве). Конечно, сценические пейзажи Тышлера далеки от стилизации, примитива, нарочитости. Сложные, тонкие по цвету, они романтичны, как и его полотна. В декорациях сохраняются все атрибуты традиционного украинского пейзажа с белой хатой, ветряной мельницей, рекой, остается почти картинной пейзажная композиция. Но живописная атмосфера созвучна музыке Прокофьева.

Среди эскизов Тышлера Мейерхольд особенно выделил два. Один для сцены, в которой пойманного Котко ведут в застенок. Дорога, церковь (она нужна была по ходу действия), телеграфный столб… В сочетании с церковной постройкой столб выглядел современной деталью. Мейерхольд показал Тышлеру целую серию репродукций с картин разных художников: изображения святого Себастьяна.

— Вот что сделают в этой сцене с Котко враги революции, — сказал Мейерхольд, — они разденут его до пояса, привяжут к телеграфному столбу… Как святого Себастьяна…

В другой сцене Мейерхольд радовался своеобразной украинской архитектуре. Мазанка с большой соломенной крышей, выступающей навесом и опирающейся одним своим краем на дерево, напоминала рисунки его любимого художника Калло.

Работа над спектаклем оборвалась на полдороге. Тышлер заканчивал постановку с другим режиссером (спектакль был осуществлен С. Г. Бирман в 1939 году).

Только в 1947 году художник вновь обратился к опере. И опять это — опера современного советского композитора, опять на тему {58} гражданской войны: «Великая дружба» («Чрезвычайный комиссар») В. Мурадели. Она рассказывала о революционной борьбе на Кавказе. Опера шла недолго. Между тем, это был интересный спектакль, в котором художник создал монументальную героико-романтическую панораму. Горы как бы прорастали народной архитектурой. Прекрасно звучал хор, расположенный на многоярусных галереях, прилепившихся к скалам построек. Фигуры скачущих коней служили постаментами сценического портала. А над нами громоздились утесы, похожие на архитектуру, и архитектура была похожа на скалы. Суровые и прекрасные, возникали герои, хор-народ. Это были и реальные и монументализированные картины. Архитектурное выражение хора. Театрализованный памятник…

Тышлер — художник широкого диапазона. Советские оперы и Шекспир, пьесы о современной деревне, об Отечественной войне и русская сказка. Многогранность дарования мастера делает его универсальным. Трагедия и комедия, лирика и памфлет, опера и драма — все это в природе искусства художника.

Его работа над произведениями западных драматургов — целая глава истории этих постановок на советской сцене. От «Школы неплательщиков» 1935 года до «Смерти коммивояжера» 1959 года. От сатирического интерьера — клетки в первой постановке, до трагического пафоса во второй. Скалы небоскребов окружают маленький домик — прибежище Вилли Ломена и его семьи. Зловещие отсветы лежат на домах-завесах, пожаром полыхают окна. Детали в декорациях Тышлера играют наравне с актерами. Стулья в «Школе неплательщиков» — ироническая «очеловеченная» мебель с соломенными головами. Когда в «Смерти коммивояжера» главный герой, смятенный и разбитый, приходит в ресторан-подвальчик, он опускается на стул, ручки которого {59} сделаны в виде цепких рук в белых перчатках, словно бы именно тех, которые выжали все силы из маленького человека. Тышлер поэтически-образно понимает вещи, даже стулья могут быть комическими и трагическими.

Рядом со «Смертью коммивояжера» целая серия картин «Америка». Многие ее образы напоминают то, что получило сценическую жизнь. Декоративные скульптуры «герлс» с фонарями, цилиндрами-небоскребами на головах — украшение кафе. Громадные прозрачные небоскребы, холодные улицы-пустыни — фон для печальных прохожих и надменных франтих.

Примерно с середины 1940‑х годов Тышлер вернулся к станковой живописи, занятия которой были прерваны в свое время войной. Ко второй половине 1940‑х годов относится серия акварелей: бродячие музыканты, невесты, снова продавцы часов. Отчасти старые сюжеты, отчасти связанные с театром. Но это не повторение ранее написанных и погибших во время войны полотен. Решение темы с годами стало более глубоким, более эмоциональным. Театр представления как бы уступил место театру переживания.

— Почему все ваши женщины носят на голове дома, корабли, ставни, балаганчики, карусели, свечи и цветы? Что это, символы? — спрашивают художника зрители.

— Нет, это не символы, — отвечает Тышлер. — Я иду от архитектуры, от архитектурного образа. Кариатида держит на голове крышу дома, целый храм или дворец. Почему же я не могу поставить на голову моим персонажам, олицетворяющим «День рождения», — свечи? Неужели было бы убедительнее, если бы я воткнул свечи в пирог? Другая ассоциация — воспоминания детства. Я уроженец юга, на юге все носят на головах. И, наконец, это от театра, театрального представления, декоративности, праздничности. — В отличие от довоенных {60} эти работы написаны более плотно, весомо, цвéтно. Художник переходит от тональной живописи к локальной.

Наряду с композициями-фантазиями он обращается к натуре, пейзажу. Пишет Плес, а с 1950 года — Верею. Если проследить этюд за этюдом художника, можно увидеть огромный его труд. Первые десятки акварельных и масляных этюдов — это внимательное изучение природы, в более поздних художник ищет и находит поэтические образы. Вот художник пишет Верею: овражистая земля спускается к реке террасами. Она написана ярко и гармонично, словно разноцветные русские половики расстелены по склону. Белокаменная архитектура пропитана рефлексами солнца, реки, неба, зелени. Сложные ритмы зелени, воды, мягкие переходы близких тонов и контрастные пятна крашеного забора или крыши…

Целая галерея театрализованных натюрмортов-портретов: женщины-служанки, несущие на головах чайники, подносы с ужином, фрукты, цветы, дома, свечи. Гармония человека и вещей, его окружающих. Так возникает своеобразная серия кариатид, моделей, в которых художник решает живописный образ в связи со скульптурой и архитектурой. Красота живописи, поэтичность и сказочность образов, причудливость фантазии. Все театрализовано в этих полотнах и, в то же время, имеет самостоятельное значение исканий синтеза архитектуры, живописи, скульптуры, театра. И не случайно именно с 1950 года Тышлер обращается к деревянной скульптуре. Он отыскивает в лесу нужный материал не по принципу сходства дерева с животными, птицами, зверями, не как материал для имитации, а как органичную основу для воплощения своего замысла. Его интересуют те формы, которые необходимы для исполнения уже задуманного, будь то «Дриада», или «Дафна», или «Похищение Европы». В театре художник почти всегда использовал скульптуру, иногда как самый принцип решения спектакля, как {61} часть сценической архитектуры, как выразительную деталь. Теперь его станковая деревянная скульптура тоже не есть нечто изолированное. Она тесно связана с живописью и тем, что художник часто расписывает ее, и сходством сказочных образов. Среди скульптур особенно выделяется серия «Дриады». Материалом для них служат тонкие деревья, частично лишенные коры. Они часто встречаются в лесу, эти деревца ольхи, черемухи, орешника с длинными пролысинами на стволах — будущими дуплами, обрамленными неровными краями коры. В этих-то естественных маленьких нишах вырезаются фигуры — лесовихи. Они стоят в своих деревянных челноках то сонные, то задумчивые, то ласковые, то печальные — голоса леса, природы, сказочная душа дерева, открытые художником силой его воображения.

Так тесно сплетаются в искусстве Тышлера театр, станковая живопись, графика, скульптура, что трудно разграничить эти области его творчества. В каком бы жанре, в каком бы материале ни работал художник, он всегда остается самим собой, сохраняет свой почерк, свою неповторимую индивидуальность, свой образный мир, сказочный, поэтичный, радостный.

Тышлер отдал большую часть жизни театру, но не стал только театральным декоратором, узким профессионалом, он всегда остается художником.

Зритель не видит путей рождения спектакля. Кажущаяся легкость созидания мешает задуматься над тем, как возникло представление. Конечно, о произведении искусства судят по готовому результату. Но сама по себе общая оценка еще не откроет нам секретов творчества, его закономерностей, тех первопричин, которые побуждают мастера принять именно такое, а не иное решение.

Чтобы проследить развитие замысла, надо познакомиться с ним задолго до премьеры. Это возможно только в мастерской художника. {62} Но где она у Тышлера? В макетной? На сцене? С чего начинается его работа? С карандашных пометок на полях пьесы, маленьких зарисовок черновиков, бесед с режиссером? И с того, и с другого, и с третьего. Но только отчасти.

Да, в какой-то момент художник читает пьесу, спорит с режиссером, смотрит репетиции, делает выгородки и макет, рисует десятки вариантов одной сцены, занимается монтировкой, «ставит свет».

Но если внимательно вглядеться, его мастерская гораздо обширней, подготовка к работе длительней, и начало работы над постановкой в большей мере всегда итог.

Это происходит оттого, что спектакль требует от художника не только знаний специфики театра, но и универсализма в области изобразительного искусства. На сцене живут живопись, архитектура, скульптура, графика. На сцене осуществляется синтез искусств. Художник должен быть и пейзажистом, и портретистом, и жанристом, и историческим живописцем и в каждом жанре сохранить свой почерк. Чтобы не быть застигнутым врасплох, он должен всю жизнь широко обращаться к современности и истории, к людям и природе, к источникам искусства и самому искусству. В противном случае, постигнув лишь ремесло, он встретит трудности во всеоружии штампов…

Обо всем этом думаешь, когда знакомишься с декорациями и костюмами Тышлера к опере Р. Щедрина «Не только любовь», спектаклю о современной деревне, ее людях, о чувстве любви и долга. Перед художником во многих отношениях стояла трудная задача: точно передать жанровое своеобразие советской лирической оперы, найти верный масштаб постановки на сцене Большого театра, сообщить декорациям черты современности, создать выразительный пластический образ.

{63} Казалось бы, одним из первых этапов был макет. Динамично спускающаяся уступами площадка. На ней объемный портал из высоких ветвистых стволов берез. Портал, как ворота с боковыми писаными створками. Живописные задники, связанные с ними единым сюжетом, колоритом, почерком. Так, что створки и задник, заключенный в березовую раму, смотрятся, как театрализованный триптих.

Самое главное в макете — отсутствие специфической макетной игрушечности, которая на сцене может выродиться в бутафорность; подлинность поэтического мира, как бы распахнутого перед зрителем. Все это — благодаря прекрасной живописи, пейзажам, наполненным настроением и чувством, ставшим основным содержанием конструктивной декорации.

Нет, макет не начало работы над спектаклем. Начало — весь пройденный путь художника. Его следует искать в пейзажах Вереи, десятках картин и этюдов, которые из года в год, в течение многих лет пишет Тышлер. Маленькие светлые дома, разбросанные на крутых улочках и плоскогорьях, слоистая земля, ярусы оврагов, обожженные закатным солнцем трава и небо, холодная голубизна глубокой реки, нежное оперение деревьев, прозрачная дымка далей. Маленькие мазки, положенные, как мозаика, так что глаз улавливает каждый удар кисти, движение самых тонких переходов цвета, ритм живописи. Тышлер — романтик-художник, одаренный богатым воображением, крепко привязан к природе, к натуре. Но не только пейзажная живопись — отправная точка его работы. Последние годы среди станковых жанровых картин Тышлера обращает на себя внимание серия полотен «Народный театр». Именно эти работы родственны макету «Не только любовь».

Тышлер издавна любит рисовать циклами. В свое время он написал {64} станковые серии «Цыганы», «Гражданская война», «Махновщина», «Семейные портреты», «Америка», «Соседи моего детства» и др. Каждая из них была развита в театре: в Цыганском, в постановках первых советских пьес, опер «Чапаев» и «Семен Котко», в произведениях Гольдфадена и Шолом-Алейхема, в пьесе Миллера «Смерть коммивояжера». Живопись обогащает театр, а театр, в свою очередь, влияет на живопись. У Тышлера это стало особенно ощутимо еще в середине 30‑х годов, когда он создал декорации к «Ричарду III» и «Королю Лиру». «Что бы я ни делал в театре, — говорит Тышлер, — оперу, драму, современный или исторический спектакль, — я никогда не расстаюсь с Шекспиром. Он всегда удерживает меня от излишеств и мелкотемья. И для меня он — камертон театрального действия». Тем же критерием пользуется художник и в своей станковой живописи. В частности, его «Народный театр», серия полотен, посвященных народным представлениям, спектаклю на площади, несет в себе частицу шекспировского театра. В картинах этих на подмостках, сооруженных прямо под открытым небом, на фоне русских пейзажей поют, пляшут, играют самодеятельные актеры. Дощатая сцена, обрамленная естественными кулисами-деревьями, лесенки-сходы, ведущие со сцены прямо на землю, реальный пейзаж, заменяющий задники, — все это, написанное на холсте, в какой-то мере подкрепляет давнишнее утверждение художника, что если вынести его оформление из театра и поставить в другое пространство, оно не развалится, оно крепко пластически сколочено.

«Не только любовь» — трехактная опера, в которой тема любви занимает большую часть действия. Здесь уместны лирические пейзажи, человеческие масштабы.

Тышлер сумел избежать и столь обычной в условиях работы на сцене Большого театра гигантомании и излишнего документализма, {65} обытовления декораций и бутафорной оперной роскоши. Он ограничил место действия одним куском природы. Ограничил и самое пространство сцены… И в то же время учел специфические особенности Большого театра — красивого, импозантного, пышного. И создал декорации, праздничные по цвету, декорации, которые не блекнут после того, как открывается блестящий главный занавес театра, сотканный из золотых нитей.

Весь спектакль идет на единой площадке, так сказать, на своей собственной малой сцене, вмонтированной в большую. В собственных, свойственных жанру масштабах.

В макете «Не только любовь» ставился опыт. Станковая живопись «Народного театра» готовится перейти на театральную сцену. Весь строй живописных образов сохранен, но по-новому располагается в сценическом пространстве. Это не механический перевод станкового произведения на язык театрального искусства. Площадка — место встреч, танцев, деревенских праздников возле деревянных ворот, сколоченных из березовых стволов, — ворот, стоящих при въезде в деревню. Обычно на них пишут «Добро пожаловать». Сквозь пролет арки открываются пейзажи. К воротам то в одной, то в другой картине приставляются детали декораций — навес, вход в свинарник, бревна для посиделок.

Боковые створки ворот заменяют нейтральные боковые кулисы. Они составляют единое целое и с задниками и со строенной частью декораций. Сценическая архитектура и живопись слились воедино. На створках повторяются мотивы берез. Таким образом, материал объемных декораций — портала, навеса, бревен, лесенок и декораций писаных — однороден.

Уже в макете найдена была единая фактура объемных и мягких декораций. Живопись особенно близка музыке. «Меня всегда увлекает {66} музыка цвета», — говорит художник. Написаны створки, написаны задники, расписаны стволы и ворота, прописан пол станка и зеленая падуга. Нет здесь линялой бутафорской листвы, пыльной тряпичной травы. Нет и бесцветной, мертвой конструктивной схемы. Падуги, створки, площадки, порталы насыщены цветом, написаны одной рукой, одним почерком.

Важно здесь и то, что найдена форма каждой строеной детали. Ворота из березовых стволов — не просто сколоченные бревна. Это — скульптура. В стройных деревьях с обрубленными кронами, напоминающими рога лося, угадывается сходство с деревянными скульптурами Тышлера…

Одновременно с макетом продумывались костюмы. Все они — части одного целого. Здесь раскрывается понимание художником персонажей оперы: не традиционные хор и солисты, а народ в музыкальном спектакле. В облике каждого — мягкость, душевность, своеобразная напевность. Каждый в отдельности одет индивидуально и характерно. Но во всех вместе есть общий стиль. Это — современный костюм, сделанный с учетом городской моды, такой, какие носят подмосковные колхозники, молодежь. Юбки в клетку, цветные кофточки, пестрые платочки, хлорвиниловые яркие плащи, резиновые черные сапожки, комбинезоны и брюки. Особенно оцениваешь эти мастерски написанные акварели, когда видишь их перенесенными на большую сцену. Тут-то становится очевидно, что нет в них ни одного случайного цветового пятна, что каждый костюм колористически связан с другими и одновременно с декорациями. Это интенсивные сгустки цвета, словно собранные с живописи задников и створок портала, самые яркие мазки сценической живописи. Они плоть от плоти писаных пейзажей. Именно поэтому так гармонично смотрятся костюмы на фоне декораций. Когда в одной из картин влюбленная пара проходит {67} в глубину сцены мимо задника, то кажется, что, постепенно удаляясь, она сливается с горячими красками сумерек, «входит в живопись», «вписывается» как ее органическая частица.

Эскиз — целая область театрально-декорационного искусства. О ней спорят много лет. То подвергают сомнению ее право на существование или низводят до подсобной роли, то поднимают ее значение. В конце прошлого — начале нашего века, когда в театр пришли художники-живописцы, мастера станкового искусства, театральные эскизы стали справедливо считаться полноправными произведениями искусства. В 1920‑е годы, когда конструктивизм господствовал в театрах, роль эскиза была сведена на нет. Позднее, в 1930‑е годы, с приходом живописи в театр, культура эскиза возродилась снова. Сейчас, когда конструктивная и живописная декорация соединяются на сцене, когда режиссура потребовала от художников широкого использования самых различных выразительных средств, интерпретация сценического пространства на плоскости эскиза не всегда удается. Она трудна. Найти в эскизе пластическое выражение сценического замысла — это серьезный вопрос мастерства художника современного театра. Его интересно решил Шифрин в эскизах декораций «Поднятой целины». На него талантливо ответил Тышлер в эскизах к опере «Не только любовь». Эти акварельные эскизы музыкальны, они смотрятся как прекрасные произведения станкового искусства. Но от этого они не становятся менее театральными. В них художник проверяет цельность атмосферы места действия, единство колорита, органичность сочетания конструктивной и живописной частей декораций. А главное, именно в них определен общий колорит спектакля — радостный и нежный, пронизанный светом и воздухом, колорит лирического произведения.

Декорации типичны для Тышлера, но много в них и нового. Да, {68} единая замкнутая декорационная установка, своя сцена на сцене. Но такого смелого и убедительного привнесения станковой живописи в театр у него еще не было. Сейчас это важно не только для одного художника, но для многих. Как яркое доказательство неизбывных сил живописи в театре, ее немеркнущей красоты и выразительности, ее перспектив и возможностей в будущем.

Шекспир и Маяковский, Шоу и Пристли, Гольдфаден и Шолом-Алейхем, Миллер и Прокофьев. Трагедии и эпопеи, драмы и комедии, оперы и оперетты. Узбекские, русские, цыганские, еврейские театры…

Советская драматургия, одетая в броню «Оптимистическая трагедия», степные горизонты «С новым счастьем», еврейская классика — печальные и романтические картины «Блуждающих звезд», праздничные, нарядные, лучезарные декорации «Капризной невесты», как образ народного искусства одежда спектакля «Фрейлехс»… Более ста спектаклей оформил художник, написал сотни полотен и акварелей, создал десятки деревянных скульптур. Каждое его произведение самостоятельно, своеобразно, и все они взаимосвязаны — скульптура, живопись, портреты, эскизы костюмов, натюрморты, иллюстрации, жанровые композиции и зарисовки мизансцен. И все они по-своему причастны к театру. В них всегда ощущается романтическое театральное видение художника.

«Театр помогает мыслить, освобождает от бытовизма, связывает художника с действиями человека, с народным искусством. Конечно, если художник не порывает связи с природой в широком ее видении», — говорит Тышлер.

Он всегда остается самим собой как в живописи, графике, скульптуре, так и в театре. Не только собственная манера, но мир образов, принципы решения. Однако «фамильное сходство» произведений не мешает их многообразию. В 1960‑е годы Тышлер почти не работает {69} в театре или для театра. После спектакля «Не только любовь» он главным образом занимается станковой живописью, графикой, деревянной скульптурой. Он вновь возвращается к своим старым сериям и начинает новые. В циклах «Расстрел голубя» и «Казненный ангел» (холсты и литографии) поэтически и драматично выражен протест против темных сил фашизма и реакции. В «Модницах» создает романтические образы прекрасных незнакомок, в «Дне рождения» пишет женские портреты со свечами на голове. Здесь и галерея портретов-фантазий «Балаганчик» с лицами, обрамленными каруселями, цирковым шатром, театральной сценой, — в них мы видим продолжение старой серии женщин с домиками на головах. Фломастером исполнены художником серии «Флюгера», «Клоуны», «Сказочный город», «Театральное представление», «Цветочные полки», «Океаниды». Тышлер бесконечно варьирует образы, украшает, наделяет новыми деталями, эти детали рождают новые вариации темы. Так возникли листы серии «Сказочный город», с женщинами, несущими на головах и руках улицы, площади, дома, театры; так возникли образы серии «Театральное представление» с фигурами, поддерживающими многоярусные помосты, лестницы, сценические площадки, — своеобразное карнавальное шествие, причудливое и нарядное.

В этих листах художник сумел преодолеть негибкость штриха фетровых карандашей, их ядовитую анилиновую расцветку и создал в графике своеобразную живопись. Большинство полотен Тышлера радостны и праздничны, написаны ярко, локально, в них раскрыты красота природы, архитектуры, человека. Флаги и флажки развеваются на шпилях зданий, на кораблях, на головных уборах.

Мир образов Тышлера — сказочника и поэта — глубоко человечен. Диапазон чувств в его произведениях очень широк. Здесь и ласковый юмор «Соседей моего детства», и смех сквозь слезы «Клоунов», {70} и трагизм «Казненного ангела», «Расстрела голубя», и лиричность женских портретов, и сатирическая острота двуликого образа «Америка. Республиканская и демократическая партии» (1960 – 1966), и драматизм портретов стариков, и праздничность «Карнавала» и «Сказочного города», и доброта «Бондарей».

Художник всегда добивается связи рисунка, холста, эскиза со стеной. Эту архитектурно-пластическую задачу он решает с помощью точно построенной композиции, гармоничности колорита. Композиция, строго уравновешенная, иногда подчеркнуто динамичная, иногда нарочито статичная, но всегда скульптурная. Репрезентативные образы «Балаганчика», «Дня рождения» и другие написаны как живописные рельефы. В «Соседях моего детства» семейные группы изображены на фоне картин, подчеркивающих плоскость стены. В «Рекламе готового платья», «Модницах» персонажи стоят возле домов, которые как бы обрамляют фигуры обобщенным контуром.

В мастерской и доме Тышлера поражает обилие работ. Деревянные дриады стоят как трубы фантастического органа. Мифологические персонажи, диковинные животные, ветви причудливых силуэтов смотрят в окно на столетние тополя. Стопы картин-холстов громоздятся почти до потолка. Многие из них переписаны по два‑три раза. В папках — тысячи рисунков, акварелей, набросков, эскизов. Блокноты и альбомы с разработкой спектаклей, с наметками живописных композиций занимают целые ящики. Только за 1964 год созданы десятки эскизов к шекспировским спектаклям, около сотни листов — серии женских образов, стариков, натюрмортов, сделанные в технике фломастера. Вырезано десять скульптур. На первый взгляд Тышлер работает быстро и легко. Но это только так кажется, потому что произведения его отличаются свежестью, мастерством, лишены следов «свечи и пота». Чем достигнуты эти быстрота, легкость, свежесть? {71} Только самому Тышлеру известно, сколько уничтожено неудачных проб. Руки художника как руки мастерового, как руки рабочего человека. С них не сходят мозоли — от кистей, от инструментов, которыми он режет скульптуру. Он работает ежедневно по многу часов подряд без отдыха. Утро занято живописной композицией. С трех часов дня «до серпа» — этюды с натуры, в которых художник ищет цветовое состояние пейзажа (в отличие от импрессионистов, которых интересует точно обозначенное время). Тышлер пишет, пишет «по-Коро» — дотемна, обычно он садится лицом к юго-востоку. На холсте, как и в природе, постепенно соединяются теплые и холодные краски захода солнца и восхода луны. Это затем приходит в его живопись, в световую партитуру спектаклей. По вечерам рисунок, скульптура. Прогулка — это поиски материала: в лесу для скульптуры, по улице для картин, иллюстраций, театра. Он много читает. Слушает музыку. Тесно связан с художниками, помогает советами, справедливой, нелицеприятной, доброжелательной критикой.

Тышлер-художник никогда не замыкается в кругу исключительно театральных интересов. Его творчество целостно и многогранно, глубоко и многотемно и всегда романтично.

# **{73}** Иллюстрации

# **{169}** Список основных произведений

## **{171}** Живопись

#### 1920‑е годы

«Уличные торговцы». Серия картин. («Палочник», «Продавец часов», «Жонглер», 1927, «Директор погоды»).

#### 1927 год

«Сон в летнюю ночь», триптих. Женщина и аэроплан.

#### 1920‑е – 1950‑е годы

«Семейные портреты». Серия картин. («Богатая семья», 1929; «Семейный портрет», или «Соседи моего детства», 1930; «Бедная невеста», 1943).

#### 1920‑е – 1960‑е годы

«Махновщина». Серия картин («Махно перед зеркалом», 1933; «Махно и его штаб», 1937; «Махно на коне», 1950; «Ждут», «Махновщина» и другие).

«Гражданская война». Серия картин. («Расстрел», 1931; «Иисусовы полки», 1936; «Смерть командира», 1937; «Свидание», 1938; «Расстрел голубя», 1959; «Всадник со знаменем», 1955 и другие).

«Народный театр». Серия картин. («Фокусник», 1928; «Мистерия-Буфф», «Народный театр», 1961 и другие).

#### 1930‑е годы

«Материнство». Серия картин.

«Цыганы». Серия картин.

#### 1935 год

Двадцать лет спустя.

#### 1938 год

«Монах и девушка».

«Советское шампанское».

#### 1950‑е годы

«Слуги». Серия картин. («Утюг», 1952; «Завтрак», 1952; «Фрукты», «Несут стол» и другие).

«Всадник с красным знаменем». Серия картин. 1955.

#### 1957 год

Танец с флажками.

#### 1950‑е – 1960‑е годы

Пейзажи Вереи.

«Америка». Серия картин.

(«Женщина на фоне небоскреба», «Модницы», «Иностранные туристы», «Республиканская и демократическая партии»).

#### **{172}** 1961 – 1962 годы

«Обнаженная». Серия картин.

«Похищение Европы» («Кармен»). Серия картин.

«Махно». Серия картин.

Женские портреты.

«Цыганы». Серия картин.

#### 1962 – 1965 годы

День рождения. Триптих.

Женские портреты.

Женщина с домиком.

#### 1963 год

Продавец палок.

«Модницы». Серия картин.

#### 1964 год

Продавец часов.

Махно.

«Расстрел голубя». Серия картин.

Казненный ангел.

«Девушка с цветами». Серия картин.

Пейзажи Коктебеля.

#### 1965 – 1966 годы

Обнаженная.

Реквием.

«Балаганчик». Серия картин.

«Соседи моего детства». Серия картин.

Похищение Европы.

«Аэлита».

«Петрушка. Кукольный театр». Серия картин.

«Ад и рай». Серия картин.

## Графика

#### 1917 – 1918 годы

Цикл рисунков. «Руфь». Б., ит. кар.

Цикл рисунков к стихотворениям Жуковского. Б., ит. кар.

Иллюстрации к стихам Н. Венгрова «Петух». Изд. Всеукраинского литературного комитета.

#### 1919 – 1920 годы

Рисунки в «Окнах РОСТА» (Мелитополь).

#### 1922 год

Расстрел комиссаров в Крыму. Б., тушь. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

#### 1925 год

Иллюстрации и оформление букварей:

 Калмыцкий букварь.

 Мордовский букварь.

 Татарский букварь.

 Татарская рабочая книжка.

{173} «Геометрия» на еврейском языке. Гос. литературный музей. Москва.

Иллюстрации к иронической трагедии А. Мариенгофа «Джек Потрошитель».

Горный пейзаж в Крыму. Б., акв. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Расстрел 26 комиссаров. Б., акв. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Бойня. Б., тушь, перо. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

«Крым». Серия акварелей. Гос. Русский музей. Ленинград. Частные собрания.

#### 1926 год

Женский портрет. Б., кар. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Махно в роли невесты. Б., цв. кар., тушь, акв., перо. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

#### 1928 год

Иллюстрации к рассказу А. Грина «Легенда о Фергго Фергюсоне».

(«Смена», 1928, № 7, стр. 6 – 7).

Иллюстрации к рассказу Джона Рида «Мак-Американец». («Смена», 1928, № 6, стр. 1 – 3).

#### 1929 год

Еврей бедняк. Б., акв. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Иллюстрации к рассказу Д. Бергельсона «Пинке Вайль». («Красная нива», 1929, № 40, стр. 2 – 3).

#### 1930 год

«Постановили снять чадру». Цикл. Б., акв. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

Махновщина. Б., кар. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

«Бой быков». Серия. Б., кар., акв.

#### 1931 год

Иллюстрации к поэме В. Маяковского «Облако в штанах». Б., акв.

#### 1932 год

Иллюстрации к стихотворению В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям». Б., тушь.

Плакат «Антисемитизм — сознательная контрреволюция, антисемит — наш классовый враг».

#### 1933 год

Иллюстрации к эпопее И. Сельвинского «Улялаевщина». ГИХЛ, Москва, 1933 – 1934.

#### **{174}** 1934 год

Иллюстрации к рассказу К. Паустовского «Колхида». («Тридцать дней», 1934, № 9, стр. 12 – 21).

Иллюстрации к якутской сказке «Богатырь Мегюлю-Беге». («Пионер», 1934, № 19, стр. 12 – 13).

#### 1935 год

Портрет С. М. Михоэлса. Б., кар. Портрет В. Л. Зускина. Б., кар.

#### 1936 год

Иллюстрации к роману И. Эренбурга «Не переводя дыхания». Изд‑во «Советский писатель». Москва.

Иллюстрации к поэме С. Кирсанова «Золушка». Гос. изд‑во «Художественная литература». Москва.

«Пейзажи Оки. Поленово». Серия акварелей.

Иллюстрации к поэме В. Маяковского «Про это». («Новое о Маяковском». — «Литературное наследство», 1936).

#### 1937 год

Иллюстрации к поэме Э. Багрицкого «Дума про Опанаса». Гос. изд‑во «Художественная литература». Москва. Гос. Литературный музей. Москва.

Портрет С. М. Михоэлса.

#### 1939 год

Иллюстрации к обложкам книжек В. Маяковского. Под ред. В. Катаняна. Изд‑во «Советский писатель», Москва.

Иллюстрации к рассказам Шолом-Алейхема. («International Literature», 1939, № 2, с. 10, 23, 40).

#### 1943 год

Три портрета Анны Ахматовой. Б., кар.

#### 1945 год

А. Пушкин. «Пир во время чумы». Эскизы мизансцен. Б., тушь, перо; б., кар.

#### 1946 год

«Продавец часов», частное собрание.

#### 1948 год

Портрет С. Эйзенштейна (в гробу). Б., кар.

#### 1949 год

Портреты С. М. Михоэлса (в гробу). Б., кар. Портрет Л. Ю. Брик. Б., акв. Собрание Л. Ю. Брик.

#### **{175}** 1950 год

Иллюстрации к стихотворению В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям».

#### 1954 год

Иллюстрации к поэме В. Маяковского «Облако в штанах». Б., кар., акв.

#### 1960 год

Лилии. Натюрморт. Б., акв.

Портрет жены. В., акв.

В гамаке. Б., акв.

Интерьер. В., акв.

#### 1964 год

Серии рисунков фломастером

 Бондари.

 «Сказочный город».

 «Цветочные полки».

 «Модницы».

 «Океаницы».

 Женщины деревни.

 Флюгера.

 Головы стариков.

 Головы женщин.

Серия литографий

 Расстрел голубя.

 Казненный ангел.

 Коровий бал.

#### 1965 год

Серии рисунков фломастером

 «Театральное представление».

 «Карнавал».

 Клоуны.

 Кариатиды.

 Океаниды.

#### 1966 год

Серии рисунков фломастером

 Притча о падшем ангеле.

 Казненный ангел.

 Женские головы.

## Театральные работы

#### 1927 год

Лопе де Вега. «Фуэнте Овехуна». Белорусский государственный еврейский театр[[1]](#footnote-2). Постановщик М. Рафальский.

А. Вевьюрко. «Ботвин». Белгосет. Постановщик М. Рафальский.

#### 1928 год

Д. Бергельсон. «Глухой» («Вверху и внизу»). Белгосет. Постановщик М. Рафальский.

И. Добрушин. «62‑й участок». Белгосет. Постановщик М. Рафальский.

Резников. «Ди летцте» («Последние»). Харьковский еврейский театр. Постановщик С. Марголин.

#### **{176}** 1929 год

«Чапаев». По Д. Фурманову. Театр им. МГСПС. Постановщик А. Винер.

С. Годинер. «Джим Куперкоп». Белгосет. Постановщик М. Рафальский.

Н. Погодин. «Поэма о топоре». Белгосет. Постановщик М. Рафальский.

#### 1930 год

К. Давидовский. «Солнечная сторона». Театр им. МГСПС. Постановщик А. Винер.

#### 1931 год

М. Безлюдский. «Жизнь на колесах». Московский государственный цыганский театр «Ромэн»[[2]](#footnote-3). Постановщик М. Гольдблат.

#### 1932 год

А. Овчина-Овчаренко. «Военком». Центральный театр Красной Армии. Постановщик В. Вильнэр.

#### 1933 год

Д. Сверчков, И. Ром-Лебедев. «Фараоново племя». Цыганский театр «Ромэн». Постановщик М. Гольдблат.

#### 1934 год

И. Аксенфельд. «Рекрут». Белгосет. Постановщик М. Рафальский.

«Кармен» по П. Мериме. Цыганский театр «Ромэн». Постановщик М. Гольдблат.

#### 1935 год

В. Шекспир. «Король Лир». Государственный еврейский театр[[3]](#footnote-4). Москва. Постановщик С. Радлов.

Л. Вернейль и Ж. Борр. «Школа неплательщиков». Театр под руководством Ю. Завадского. Москва. Постановщик Ю. Завадский.

В. Шекспир. «Ричард III». Большой драматический театр им. М. Горького. Ленинград. Постановщик К. Тверской.

В. Сухово-Кобылин. «Смерть Тарелкина». Государственный академический Малый театр. Постановщик А. Дикий. (Постановка не осуществлена.)

#### 1936 год

А. Пушкин. «Цыганы». Цыганский театр «Ромэн». Постановщик М. Гольдблат.

М. Кульбак. «Разбойник Бойтра». Госет. Постановщик С. Михоэлс.

#### **{177}** 1937 год

П. Маркиш. «Семья Овадис». Госет. Постановщик С. Михоэлс.

С. Галкин. «Бар Кохба». Госет. Постановщик И. Кроль.

#### 1939 год

П. Маркиш. «Пир». Госет. Постановщик С. Михоэлс.

Братья Тур и Л. Шейнин. «Генеральный консул». Московский Камерный театр. Постановщик В. Королев.

С. Прокофьев. «Семен Котко». Государственный музыкальный театр им. К. С. Станиславского. Постановщик С. Бирман.

#### 1940 год

И. Ром-Лебедев. «Песнь об Урсаре». Цыганский театр «Ромэн». Постановщики М. Яншин, П. Лесли.

Д. Пристли. «Время и семья Конвей». Московский государственный драматический театр им. М. Н. Ермоловой[[4]](#footnote-5). Постановщик А. Лобанов.

#### 1941 год

«Блуждающие звезды». По Шолом-Алейхему. Госет. Постановщик С. Михоэлс.

#### 1942 год

А. Гладков. «Питомцы славы». Московский театр Революции. Постановщик С. Майоров.

#### 1943 год

К. Яшен, А. Умари. «Хамза». Госет. Постановщик Э. Лойтер.

П. Маркиш. «Око за око». Госет. Постановщик С. Михоэлс.

Х. Алимджан. «Муканна». Государственный узбекский театр драмы имени Хамзы. Ташкент. Постановщики М. Уйгур, С. Михоэлс.

«Заколдованный портной». По Шолом-Алейхему. Госет. Постановщик В. Зускин.

П. Маркиш. «Восстание в гетто». Госет. Постановщик С. Михоэлс.

Ж. Бизе. «Кармен» (1943 – 1944). Ташкентский государственный театр оперы и балета. (Постановка не осуществлена.)

#### 1944 год

«Капризная невеста». По А. Гольдфадену. Госет. Постановщик Э. Каштан.

В. Шекспир. «Отелло». (Постановка не осуществлена.)

#### **{178}** 1945 год

Э. Шнеер (Окунь). «Фрейлехс». Госет. Постановщик С. Михоэлс.

#### 1946 год

Э. Скриб. «Маргарита Наваррская». Государственный академический Малый театр. Постановщик О. Пыжова.

#### 1947 год

«Тевье-молочник». По Шолом-Алейхему. Украинский драматический театр им. Т. Г. Шевченко. Постановщик Л. Дубовик.

В. Мурадели. «Великая дружба» («Чрезвычайный комиссар»). Государственный Малый оперный театр. Ленинград[[5]](#footnote-6). Постановщик Э. Каплан.

А. Мовзон. «Константин Заслонов». Московский Камерный театр. Постановщик Л. Лукьянов.

#### 1948 год

Е. Петров. «Остров мира». Центральный театр Советской Армии[[6]](#footnote-7). Постановщик Б. Афонин.

#### 1949 год

«Колдунья». По А. Гольдфадену. Госет. Постановщик В. Каверин.

В. Собко. «За вторым фронтом». ЦТСА. Постановщик В. Тункель.

А. Якобсон. «Два лагеря». Московский театр драмы (бывший Театр имени Революции). Постановщик В. Власов.

#### 1950 год

О. Фельцман. «Шумит Средиземное море». Ленинградский театр музыкальной комедии. Постановщик Р. Суслович.

#### 1951 год

В. Шекспир. «Двенадцатая ночь». Государственный академический театр драмы им. А. С. Пушкина. Ленинград. Постановщик Л. Вивьен.

Х. Бергер. «Потоп». Театр им. М. Н. Ермоловой. Постановщик Н. Соловьев.

#### 1957 год

В. Маяковский. «Мистерия-Буфф». Московский театр сатиры. Постановщик В. Плучек.

М. Светлов. «С новым счастьем». Театр им. М. Н. Ермоловой. Постановщик С. Гушанский.

#### 1958 год

Б. Шоу. «Святая Жанна». Московский театр им. Ленинского комсомола. Постановщик В. Канцель.

#### **{179}** 1959 год

А. Миллер. «Смерть коммивояжера». Театр драмы им. А. С. Пушкина. Постановщик Р. Суслович.

И. Куприянов. «Сын века». Театр драмы им. А. С. Пушкина. Постановщик Л. Вивьен.

#### 1961 год

Р. Щедрин. «Не только любовь». ГАБТ СССР. Постановщик Г. Ансимов.

#### 1963 год

В. Шекспир. «Ричард III». Театр им. А. С. Пушкина. (Постановка не осуществлена.)

В. Шекспир. «Макбет». Эскизы декораций и костюмов.

#### 1964 год

В. Шекспир. «Король Лир». Эскизы декораций и костюмов.

В. Шекспир. «Двенадцатая ночь». Эскизы декораций и костюмов.

В. Шекспир. «Сон в летнюю ночь». Эскизы декораций и костюмов.

# **{181}** Библиография[[7]](#footnote-8)

### **{183}** Справочные издания:

Большая Советская Энциклопедия.

Ежегодник Большой Советской Энциклопедии. 1957, стр. 182.

### Книги:

Большой драматический театр им. М. Горького. Л., 1935, стр. 345, цв. илл.

История русского искусства. Изд. АН СССР, т. 12, стр. 352, 381, 383.

Г. Козинцев. Наш современник Вильям Шекспир. Л.‑М., 1962, стр. 68 – 78.

С. Марголин. Художники театра за 15 лет. М., 1939, стр. 50 – 59, илл.

Н. Монахов. Воспоминания. Л., 1962, стр. 261.

Сборник статей ленинградских режиссеров. Л., 1936, стр. 118 – 121, илл.

Советские художники, т. I. М., 1937 (Автобиография).

В. Шекспир. Жизнь и смерть короля Ричарда Третьего. Статьи и материалы к постановке. Л., 1935, стр. 17, 24, 27 – 31, 34, 43, 46.

Ю. Юзовский. Спектакли и пьесы. М., 1935, стр. 373, стр. 118 – 121, илл.

Le Théâtre dans L’URSS. 1933, vol. VI, Contemporary art of 79 countries. San Francisco. 1939, (без стр.), илл., портр.

### Каталоги:

Еврейська художня вистава скул, графика та малюнки. Київ 1920 р. стр. 8.

1‑я дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. М., 1924.

2‑я выставка московского Общества художников-станковистов (ОСТ). М., 1926, стр. 12, 14 илл.

Передвижная выставка советского искусства в Японии. 1926 – 1927.

Международная художественная выставка в Дрездене. 1926.

3‑я выставка картин, рисунков, скульптуры московского Общества художников-станковистов (ОСТ). М., 1927, стр. 52, 53 илл.

Юбилейная выставка искусства народов СССР, организованная Государственной Академией художественных наук. М., 1927.

Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. М., 1928.

Юбилейная выставка итогов и достижений Советской власти за 10 лет (Берлин — Вена — Прага — Стокгольм — Осло — Копенгаген). 1927 – 1928.

4‑я Международная выставка книжного {184} искусства. Лейпциг. 1927 (на нем. яз.).

Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции. М., 1928.

4‑я выставка картин, рисунков и скульптуры ОСТ. М., 1928.

Каталог приобретений государственной комиссии по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. М., 1928.

Выставка «Графика СССР». Лондон, ноябрь 1928.

Выставка немецких художников. Берлин, 1928.

«Европейское книжное искусство современности». Лейпциг, MCMXXVIII.

Официальный иллюстрированный каталог (на ит. яз.). Биеннале, 1928.

Каталог выставки живописи, рисунка, кино-фото, полиграфии и скульптуры на тему «Жизнь и быт детей Советского Союза. Дети в искусстве». М., 1929.

Первая передвижная выставка живописи и графики. М., 1929.

Графика и книжное искусство в СССР. Амстердам, 1929.

Выставка русской графики. Рига, 1929.

Выставка современного искусства Советской России. Живопись. Графика. Скульптура (на англ. яз.). Нью-Йорк, 1929.

Русское искусство (театр, книжное искусство, фотография). Винтертур, 1929.

Каталог приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928 – 1929 гг. М., 1930.

Выставка произведений революционной и советской тематики. М., 1930.

2‑я передвижная выставка живописи и графики. Современная социальная тематика. М., 1930.

Русское искусство сегодня (на нем. яз.). Вена, 1930.

Выставка советской графики и книги. Лондон, Манчестер, Оксфорд, Кембридж, Ливерпуль, 1930.

Каталог выставки советского искусства. Живопись, скульптура, графика (на нем. яз.). Берлин, 1930.

Выставка графики, рисунка, плаката и книг. Данциг, 1930.

Советское искусство. Стокгольм, 1930.

Женщина в СССР и за границей. Берлин, 1931.

Каталог международного салона «Искусство книги» (на франц. яз.). Париж, 1931.

Выставка советского изобразительного искусства. Швейцария, Цюрих, Берн, Женева, Базель, С.‑Галлен, 1931.

Художники театра за 17 лет. Л., 1934.

Художники театра за 17 лет (1917 – 1934). М., 1935, стр. 105 – 106, илл.

{185} Выставка произведений А. Г. Тышлера Л., 1956, 23 стр., илл.

Выставка произведений художников театра и кино г. Москвы. М., 1956, стр. 69 – 71, илл.

Александр Григорьевич Тышлер. Выставка эскизов к шекспировским спектаклям. Каталог. М., 1964.

Александр Тышлер. Выставка произведений. Живопись, скульптура, графика, театральные эскизы. Каталог. М., 1966.

La XVII biennale di Venezia, 1930, Catalogo, p. 261.

Sovjetkonst, Stokholm, 1930, p. 19.

### Периодика:

М. Александров. Первый еврейский рекрут. — «Известия», 22 мая 1934 г.

А. Бассехес. Уход от статики. — «Бригада художников», 1932, № 2, стр. 33 – 40.

А. Бассехес. Художник — актер — театр. — «Театр», 1948, № 3, стр. 52, 53.

Р. Беньяш. Последнее путешествие Вилли Ломена. — «Ленинградская правда», 5 апреля 1959 г.

О. Берггольц. Человеческое искусство. — «Театр», 1956, № 7, стр. 182.

И. Березарк. «Разбойник Бойтра». — «Красная газета», 19 мая 1936 г.

Н. Берковский. Защита жизни. — «Театр», 1959, № 7.

А. Гвоздев. «Ричард III» — «Вечерняя красная газета» (Л.), 2 марта 1935 г.

В. Голубов. Путь Белгосета БССР. — «Жизнь искусства», 1929, № 11, стр. 16 – 17.

В. Голубов. «Разбойник Бойтра». — «Известия», 14 октября 1936 г.

Я. Городской. «Семья Овадис». — «Советская Украина» (Киев), 5 июля 1938 г.

А. Гофман. «Разбойник Бойтра». — «Звезда» (М.), вечерний выпуск, 7 июля 1936 г.

Я. Гринвальд. «Разбойник Бойтра» в московском ГОСЕТе. — «Вечерняя Москва», 13 октября 1936 г.

Е. Добин. Радостное достижение ГОСЕТа. — «Литературный Ленинград», 24 мая 1936 г.

М. Живов. «Семья Овадис». — «Советское искусство», 17 февраля 1937 г.

М. Живов. Пьеса о Бар-Кохбе. — «Советское искусство», 24 марта 1938 г.

Ю. Завадский. Художник и режиссер. — «Театр и драматургия», 1935, № 7, стр. 44.

М. Загорский. «Джим Куперкоп». — «Вечерняя Москва», 9 мая 1930 г.

М. Загорский. «Кармен» в Цыганском театре. — «Известия», 17 мая 1934 г.

М. Загорский. «Цыганы» в Цыганском театре. — «Литературная газета», 10 апреля 1936 г.

{186} М. Зубков. Это и есть сын века. — «Советская культура», 28 февраля 1959 г.

И. Ильинский. Размышление после фестиваля. — «Театр», 1958, № 4, стр. 65.

И. Клепкер. «Ботвин» в ГОСЕТе БССР. — «Советский театр», 1930, №№ 3 – 4.

Г. Козинцев. Театральные работы Тышлера. — «Нева», 1956, № 7, стр. 153 – 155.

И. Крути. «Песнь об Урсаре». — «Советское искусство», 8 декабря 1940 г.

С. Левман. Пир. — «Московский большевик», 2 декабря 1938 г.

О. Литовский. «Разбойник Бойтра» в ГОСЕТе. — «Советское искусство», 17 сентября 1936 г.

О. Любомирский. «Ботвин». — «Литературная газета», 14 апреля 1930 г.

П. Маркиш. Ощущение писателя. — «Театр и драматургия», 1935, № 4, стр. 25 – 30.

И. Мерзляков. Художник — экспериментатор театра. — «Рабочий и театр», 1935, № 12, стр. 5 – 6.

М. Мирингоф. Мериме в Цыганском театре. К постановке «Кармен». — «Советское искусство», 5 апреля 1934 г.

С. Михоэлс. «Разбойник Бойтра». — «Известия», 9 октября 1936 г.

И. Нусинов. Проблема Шекспира на театре. «Король Лир» в ГОСЕТе. — «Театр и драматургия», 1935, № 6, стр. 4 – 10.

М. Пожарская. Обогащение и развитие традиций. — «Искусство», 1958, № 2, стр. 29 – 38.

М. Пожарская. Поиски современной формы спектакля. — «Творчество», 1958, № 8, стр. 19.

В. Потапов. «Бар-Кохба». — «Известия», 20 марта 1938 г.

В. Потапов. Овальный пир. — «Литературная газета», 10 января 1940 г.

В. Рындин. Художники советского театра. — «Советская культура», 11 ноября 1963 г.

К. Скоробогатов. Актер ждет режиссера. — «Советская культура», 13 сентября 1958 г.

Е. Сивергина. «Ботвин». — «Комсомольская правда», 19 апреля 1930 г.

М. Строева. Спор о современном. — «Театр», 1959, № 6, стр. 73 – 86.

Ф. Сыркина. Художники советского театра. — «Вечерняя Москва», 9 мая 1944 г.

Ф. Сыркина. Заметки о театрально-декорационном искусстве. — «Искусство», 1956, № 8, стр. 14.

Ф. Сыркина. Маяковский сегодня. — «Творчество», 1958, № 1, стр. 19 – 23, илл.

Ф. Сыркина. Советская тема — главная. — «Творчество», 1962, № 2, стр. 12, 15.

{187} К. Тверской. «Ричард III». — «Вечерняя красная газета» (Л.), 25 февраля 1933 г.

Ю. Юзовский. «“Король Лир” (Шекспир, Московский ГОСЕТ)». — «Литературный критик», 1935, № 8, стр. 152 – 153.

Ю. Юзовский. Ленинградские письма. — «Советское искусство», 29 июня 1936 г.

### Статьи А. Г. Тышлера

А. Тышлер. Найти общий язык. — «Бригада художников», 1932, №№ 4 – 5, стр. 22 – 23.

А. Тышлер. Чувство времени, чувство композиции. — «Театр и драматургия», 1933, № 4, стр. 22.

А. Тышлер. Работа в Цыганском театре. — «Творчество», 1935, № 7.

А. Тышлер. Диалог с режиссером. — «Театр и драматургия». 1935, № 7, стр. 21, 22 (илл. и портрет).

А. Тышлер. Моя первая работа над Шекспиром. — «Советское искусство», 11 февраля 1935 г.

А. Тышлер. Против ремесленничества. — «Театр», 1938, № 4, стр. 88 – 89, илл.

Александр Тышлер. Я вижу Михоэлса. — Сб. «Михоэлс. Статьи, беседы, речи, воспоминания о Михоэлсе». М., 1965, стр. 495 – 505.

### Статьи на иностранных языках

Journal of the Gipsy Lore Society, voe. XIV, part 2, 1935.

The evolution of the Gipsy Theatre in the USSR by Marie Seton, p. 65 – 72.

Theatre Arts Monthly. Nov. 1934, p. 842 – 848 (Alexander Tichler Creativ Stage Design by Jay Leyda), Sept. 1936, p. 710.

Les Lettres francaîses du 26 april au 2 mai 1956. Dessins de A. G. Tichler.

Euros N 4 najaar 1965. Hilversum — Antwerpen, p. 104 (6 илл. на вкл. л.).

# **{188}** Список иллюстраций

1. Рисунок к поэме Э. Багрицкого «Дума про Опанаса». Б., тушь, перо. 1937 г.

2. Монах и девушка. В., тушь, перо. 1965 г.

3. Рисунок к поэме Э. Багрицкого «Дума про Опанаса». Б., тушь, перо. 1937 г.

4. Гамлет. Б., тушь, перо. 1962 г.

5. Лир и шут. (В. Шекспир. «Король Лир»). Б., тушь, перо. 1934 г.

6. Регана и Гонерилья (В. Шекспир. «Король Лир»). Б., тушь, перо. 1934 г.

7. Мизансцена (В. Шекспир. «Король Лир»). В., тушь, перо. 1934 г.

8. Клоун. Б., тушь, перо.

9. Смерть командира. Х., м. 1937 г.

10. Всадник с красным знаменем. Х., м. 1955 г.

11. Соседи моего детства. Х., м. 1965 г.

12. Соседи моего детства (Семейный портрет). Х., м. 1930 г.

13. С днем рождения! Карт., х., м. 1962 г.

14. Модница. Карт., х., м. 1962 г.

15. Эскиз маскарадного костюма «Тюрьма» (В. Шекспир. «Ричард III»). Б., акв. 1934 – 1935 гг.

16. Леди Макбет (В. Шекспир. «Макбет»). Б., акв. 1963 г.

17. Девушка с цветами. Х., м. 1962 г.

18. Девушка с цветами. Карт., х., м. 1964 г.

19. Бойня. В., тушь, перо. 1925 г. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

20. Эскиз декораций к спектаклю «Ботвин» А. Вевьюрко. Б., тушь, перо. 1927 г.

21. Смерть командира. Х., м. 1937 г. Цв.

22. Расстрел голубя. Х., м. 1965 г. Цв.

23. Модница на лавочке. Х., м. 1964 г.

24. Модницы. Х., м. 1960 г.

25. Гонерилья (В. Шекспир. «Король Лир»). В., акв. 1935 г.

26. Регана (В. Шекспир. «Король Лир»). Б., акв. 1935 г.

27. Ричард III (В. Шекспир. «Ричард III»). Б., акв. 1934 – 1935 гг.

28. Леди Анна (В. Шекспир. «Ричард III»). Б., акв. 1934 – 1935 гг.

29. Женщина с гитарой. Х., м. 1955 г. Частное собрание.

30. Нереида. Х., м. 1965 г.

31. Спасение знамени. Гражданская война. Х., м. 1938 г. Гос. литературный музей. Москва.

32. Верея. Река Протва. Карт., х., м. 1962 г.

33. Портрет А. С. Тышлер. Б., акв. 1950 г.

34. Портрет А. С. Тышлер. Б., кар. 1926 г. Гос. Третьяковская галерея. Москва.

35. Иисусовы полки. Колчаковский фронт. Х., м. 1938 г.

36. Женщина и аэроплан. Х., м. 1927 г. Частное собрание.

37. Мальчик с натюрмортом. Х., м. 1955 г.

38. Девушка с натюрмортом. Карт., х., м. 1960 г. Частное собрание.

{189} 39. Девушка с натюрмортом. Х., м. 1955 г.

40. Девушка с натюрмортом. Карт., х., м. 1960 – 1965 гг.

41. Дриады. Дерево, лак. 1965 г.

42. Дриады. Дерево, лак. 1965 г.

43. Балаганчик. Х., м. 1965 г.

44. Балаганчик. Х., м. 1964 г.

45. Эскиз единой декорационной установки к спектаклю «Король Лир» В. Шекспира. Б., акв. 1964 г. Художественный фонд. Москва.

46. Эскиз единой декорационной установки к спектаклю «Двенадцатая ночь» В. Шекспира, Б., акв. 1964 г. Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Москва.

47. Голова старика. Б., фломастер. 1964 г.

48. Лир — С. М. Михоэлс. Б., кар. 1942 г.

49. Старая береза. Х., м. 1958 г. Частное собрание.

50. Казненный ангел. Х., м. 1964 г.

51. Голова девочки. Б., кар. 1962 г.

52. Голова женщины. Б., кар. 1962 г.

53. Махно. Х., м. 1937 г.

54. Махно на черном коне. Х., м. 1957 г.

55. Дриады. Дерево, лак. 1965 г.

56. Дриады. Дерево, лак. 1965 г.

57. Похищение Европы («Кармен»). Х., м. 1938 г. Частное собрание.

58. Похищение Европы («Кармен»). Х., м. 1959 г. Частное собрание.

59. Клоун (Из серии «Клоуны»). Б., фломастер. 1965 г.

60. Мать и дочь (Из серии «Цветочные полки»). Б., фломастер. 1964 г.

61. Цыганы. Х., м. 1958 г.

62. Цыганская мелодия. Х., м. 1936 г. Частное собрание.

63. Эскиз единой декорационной установки к спектаклю «Ричард III» В. Шекспира. Б., акв. 1963 г.

64. Ричард у Тауэра (В. Шекспир. «Ричард III»). Б., акв. 1963 г.

65. Эскиз декораций к «Пиру во время чумы» А. С. Пушкина. В., тушь, перо. 1945 г.

66. Карнавал. Голова женщины. Б., фломастер. 1965 г.

67. Театр (Из серии «Сказочный город»). Б., фломастер. 1965 г.

68. Театральное представление. Б., фломастер. 1965 г.

69. Дриады. Дерево, м., лак. 1961 – 1964 гг.

70. Дриады. Дерево, лак. 1965 г.

71. Верея. Ночь. Карт., х., м. 1950 г.

72. Верея. Антенны. Карт., х., м. 1949 г.

73. Венеция. Эскиз декорации к спектаклю «Отелло» В. Шекспира. Б., акв. 1944 г.

74. Девушка под кровлей. Х., м. 1930‑е гг. Частное собрание.

75. Кариатида. Карт., х., м. 1957 г. Частное собрание.

76. Обнаженная. Карт., х., м. 1962 г. Частное собрание.

77. Балаганчик. Х., м. 1966 г.

{190} 78. Еврейская невеста. Х., м. 1959 г. Частное собрание.

79. День рождения. Х., м. 1962 г. Цв.

80. Дриады. Дерево, м., лак. 1961 – 1964 гг. Цв.

81. День рождения. Х., м. 1962 г.

82. День рождения. Х., м. 1963 г. Частное собрание.

83. Женский портрет. Х., м. 1961 г.

84. Женский портрет. Х., м. 1961 г.

85. Обнаженная. Карт., х., м. 1963 г.

86. Продавец часов. Б., акв. 1946 г. Частное собрание.

87. Бондарь. Б., фломастер. 1964 г.

88. Портрет Анны Ахматовой. В., кар. 1943 г. Гос. литературный музей. Москва.

89. Девушка с натюрмортом. Карт., х., м. 1960 г.

90. Бедная невеста. Х., м. 1943 г.

91. Эскиз декораций к спектаклю «Мистерия-буфф» В. Маяковского. Х., м. 1958 г. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва.

92. Эскиз декораций к спектаклю «Святая Жанна» Б. Шоу. Суд. Карт., м. 1958 г.

93. Соседи моего детства. Х., м. 1965 г.

94. Невеста. Х., м. 1936 г.

95. Леди Макбет (В. Шекспир. «Макбет»). Б., фломастер. 1964 г.

96. Леди Макбет (В. Шекспир. «Макбет»). Б., фломастер. 1964 г.

97. Театральный костюм. Б., кар. 1962 г.

98. Эскиз декораций. Б., акв. 1951 г.

99. Эскиз декораций к опере «Не только любовь» Р. Щедрина. Б., акв. 1961 г. Художественный фонд. Москва.

100. Эскиз мизансцены к спектаклю «Фрейлехс» Э. Шнеера (Окунь). Б., акв. 1945 г.

101. Эскиз декораций к спектаклю «Гамлет». Б., акв. 1953 г.

102. Самодеятельный театр. Х., м. 1960 г.

103. Петрушка. Кукольный театр. Х., м. 1964 г. Гос. центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина. Москва.

104. Девушка с бокалом. Х., м. 1962 г.

105. Балаганчик. Х., м. 1965 г.

106. Балаганчик. Х., м. 1965 г.

107. Балаганчик. Х., м. 1964 г.

108. Балаганчик. Х., м. 1965 г.

109. Ад и Рай. Х., м. 1966 г.

110. Ад и Рай. Х., м. 1966 г.

111. Петрушка. Х., м. 1965 г.

112. Петрушка. Х., м. 1966 г.

113. Рисунок к поэме Э. Багрицкого «Дума про Опанаса». Б., тушь, перо.

На суперобложке: Женщина в чалме. В., фломастер. 1964 г.

На клапанах суперобложки: Нереида. Б., фломастер. 1963 г.

Театральный костюм. Б., фломастер. 1963 г.

1. В дальнейшем Белгосет. [↑](#footnote-ref-2)
2. В дальнейшем Цыганский театр «Ромэн». [↑](#footnote-ref-3)
3. В дальнейшем Госет. [↑](#footnote-ref-4)
4. В дальнейшем Театр им. М. Н. Ермоловой. [↑](#footnote-ref-5)
5. В дальнейшем МАЛЕГОТ. [↑](#footnote-ref-6)
6. В дальнейшем ЦТСА. [↑](#footnote-ref-7)
7. Библиография дается не полностью, главным образом по вопросам театра. [↑](#footnote-ref-8)