

ТЫШЛЕР



Вера
Чайковская



ЖЗЛ — МАЛАЯ СЕРИЯ

Annotation

Александр Тышлер (1898–1980) — художник удивительного таланта и человек уникальной самобытности, до сих пор не занявший подобающего места в отечественной и мировой культуре. Вместе со своим бурным столетием он пережил минуты высокого воодушевления и трагического разочарования, но всегда сторонился властей предержащих. Он был в числе немногих художников эпохи, кто искал в искусстве новые пути. Долгие годы он был известен только как театральный художник и почти не показывал своих работ публично. Его немногочисленные выставки 1960–1970-х годов потрясли зрителей неожиданностью композиций, необыкновенной музыкальностью и фантастичностью живописных полотен, графики и скульптуры.

Автору — искусствоведу и прозаику Вере Чайковской — по крупицам удалось создать яркое жизнеописание и представить нам красивого, легкого, веселого выдумщика и сосредоточенного, до фанатизма трудолюбивого мастера, который от юности до преклонных лет пронес в своем творчестве энергию, любовь, порыв...

-
- [Вера Чайковская](#)
 - [НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ](#)
 - [Глава первая](#)
 - [Глава вторая](#)
 - [Глава третья](#)
 - [Глава четвертая](#)
 - [Глава пятая](#)
 -
 - [Бедная Настя](#)
 - [«Сон в летнюю ночь», или «Дом отдыха» \(триптих\)](#)
 - [Глава шестая РОМАН С ТЕАТРОМ](#)
 - [Глава седьмая ПРИЗРАК «ФОРМАЛИЗМА»](#)
 - [Глава восьмая ТАШКЕНТ — МЫТАРСТВА И ВЗЛЕТЫ](#)
 - [Глава девятая](#)
 - [Глава десятая](#)
 - [Глава одиннадцатая ВТОРАЯ ВСТРЕЧА](#)
 - [Глава двенадцатая НОВАЯ ЖИЗНЬ](#)

- [Глава тринадцатая](#)
- [Глава четырнадцатая](#)
- [Глава пятнадцатая ТЫШЛЕР-УЧИТЕЛЬ](#)
- [Глава шестнадцатая](#)
- [ИЛЛЮСТРАЦИИ](#)
- [ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Г. ТЫШЛЕРА](#)
- [КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ](#)
- [notes](#)
 - [1](#)
 - [2](#)
 - [3](#)
 - [4](#)
 - [5](#)
 - [6](#)
 - [7](#)
 - [8](#)
 - [9](#)
 - [10](#)
 - [11](#)
 - [12](#)
 - [13](#)
 - [14](#)
 - [15](#)
 - [16](#)
 - [17](#)
 - [18](#)
 - [19](#)
 - [20](#)
 - [21](#)
 - [22](#)
 - [23](#)
 - [24](#)
 - [25](#)
 - [26](#)
 - [27](#)
 - [28](#)
 - [29](#)
 - [30](#)
 - [31](#)

- [32](#)
- [33](#)
- [34](#)
- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)

- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)
- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)

- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)
- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)

- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)
- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)

- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)
- [191](#)
- [192](#)
- [193](#)
- [194](#)
- [195](#)
- [196](#)
- [197](#)
- [198](#)
- [199](#)
- [200](#)
- [201](#)
- [202](#)
- [203](#)
- [204](#)
- [205](#)
- [206](#)
- [207](#)
- [208](#)
- [209](#)
- [210](#)
- [211](#)
- [212](#)
- [213](#)
- [214](#)
- [215](#)
- [216](#)
- [217](#)
- [218](#)
- [219](#)
- [220](#)
- [221](#)
- [222](#)
- [223](#)
- [224](#)
- [225](#)
- [226](#)

- [227](#)
 - [228](#)
 - [229](#)
 - [230](#)
 - [231](#)
 - [232](#)
 - [233](#)
-

Вера Чайковская

Тышлер: Непослушный взрослый

Я никогда никого не слушался...

Из записок А. Тышлера

*Лишь я, таинственный певец,
На берег выброшен грозою...*

А. Пушкин. Арион



Винччар

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ

Судьба Тышлера таинственна и парадоксальна. Один из самых причудливых художников эпохи «борьбы с формализмом», человек, не унижающийся до лести властям и до агрессии в адрес коллег, — он все время проходил «по самому краю». Рядом гибли лучшие: Мандельштам, Мейерхольд, Михоэлс — его соратники и друзья. А Тышлера словно какая-то незримая сила спасала и ограждала. Словно вокруг было некое «поле», его уберегающее...

Художница Татьяна Маврина, выпускница ВХУТЕМАСа^[1], участница группы «13», в 1960–1970-е годы, судя по дневниковым записям, старалась не пропустить ни одной тышлеровской выставки. Дама язвительная и колкая (особенно в старости), тут она не скрывает своего восхищенного удивления — откуда такой? И своей горечи по поводу недоданности ему славы (мысль, которая, судя по всему, отражала и собственную ее неполную востребованность «на родной стороне»), В 1969 году она делает запись в дневнике после посещения тышлеровской выставки: «Какой интересный художник и вся его жизнь! Почему не на щите?»^[2]

И хотя с тех пор о Тышлере появилось довольно много разнообразных материалов, — художник, как мне кажется, и сейчас не занял в нашей (и мировой!) культуре подобающего ему места.

До недавнего времени его личная жизнь была почти совсем неизвестна — отсутствовали материалы биографического характера, тышлеровские письма, воспоминания близких и друзей. Из-за этого жизнь художника обрастала мифами и домыслами, как получилось в монографии Кирилла Светлякова, в искусствоведческом плане вовсе не бесталанной^[3].

Когда несколько лет назад я задумала написать о Тышлере биографическую книгу, — не было практически ничего. Но на ловца и зверь бежит. Постепенно отыскиались упрятанные в частных архивах тышлеровские письма и воспоминания о нем, написала воспоминания (по моей просьбе. — В. Ч.) дочь Тышлера Белла, живущая в Израиле, продиктовала свои воспоминания Татьяна Осмеркина, дочь художника Александра Осмеркина.

Следует отметить деятельную помощь коллекционеров Бершадеров, поблагодарить администрацию и сотрудников РГАЛИ^[4], разрешивших работу с еще не разобранным тышлеровским архивом Флоры Сыркиной^[5],

а также семью Щелкановых-Тышлеров, предоставивших ценные биографические материалы. В работе над книгой помогали посланные электронной почтой из Канады письма внука Тышлера, художника Игоря Тышлера, и тышлеровской падчерицы, художника-керамиста Татьяны Шур, из Америки...

Всем им огромная благодарность!

Отдельная благодарность за поддержку директору Института теории и истории изобразительных искусств РАХ В. В. Ванслову и заместителю директора этого института М. А. Бусеву.

*

Двадцатый век, в котором выпало жить художнику, полон катастрофических событий мирового масштаба. Причем российскую историю этого времени теперь часто рассматривают как некий «провал», гибельный эксперимент, чреватый революцией, тоталитаризмом, насилием. Откуда же в искусстве Тышлера (да и других его современников) столько энергии, любви, порыва? Как соотносится историческая реальность и творчество? Только ли «негативны» последствия революции? Откуда берутся у мастера творческие и жизненные силы?

Вопросы, вопросы...

Друг тышлеровской молодости художник Александр Лабас в 80-е годы XX столетия пишет о своей эпохе нечто абсолютно противоположное возобладавшему ныне взгляду: «Мне хотелось бы дожить до 2000 года, но, конечно, со способностью видеть, чувствовать, переживать, — но мне хотелось бы помечтать прожить весь XX век целиком — самый удивительный век, век потрясающих открытий, революций в жизни, науке, технике, искусстве. И все это было у меня на глазах. Все было реальным переживанием и во многом с моим непосредственным участием»^[6].

Как видим, тут меняется ракурс. Художник обозревает свой век в целом — в «космической» перспективе. Такая перспектива была в высшей степени свойственна и Тышлеру. Он не оставил таких развернутых воспоминаний, как Лабас, но представляется, что и он, проживший большую часть XX столетия (1898–1980), мог во многом согласиться с другом своей молодости. Впрочем, Тышлер не любил ни к кому присоединять своего голоса. Да и лабасовского восторга перед техническим прогрессом у него не было.

Но то, что он был не только свидетелем, но и **деятельным**

участником^[7] важнейших событий своего времени — не подлежит сомнению. Много всякого, и плохого, и хорошего, пришлось ему пережить вместе с веком, сопротивляясь его повадкам «волкодава» и восхищаясь его «космическому» замаху, энергии, свершениям. (Поздний Тышлер напишет целую серию работ «Путешествие в космос», пластически осмысливая головокружительное расширение «человеческого» пространства.)

Тем интереснее разглядеть этот живой, сложный, постепенно проступающий «на стеклах вечности» узор жизни художника.

*

...Автобиографический текст 1930-х годов, написанный Тышлером для неведомого издания, имеет на обороте последнего листа (а рукопись внезапно обрывается) несколько слов и фраз, набросанных рукою художника:

«Искренность Любовь к своему ремеслу Знание своего решения».

Отрывок уже после смерти художника был случайно найден и опубликован его второй женой — искусствоведом Флорой Сыркиной^[8].

Написанное на обороте звучит как некий «внутренний завет», нравственный маяк, дающий ориентиры в лабиринтах жизни.

Флора Сыркина датирует этот текст второй половиной 1930-х годов, но Тышлер пишет в нем, что его мать **еще жива**, а она умерла в 1933 году. К тому же он упоминает о десятилетии своей работы. Сам художник считал началом своей выставочной деятельности то 1920-й (выставка Культур-Лиги в Киеве), то 1922 год^[9]. Поэтому мне представляется, что автобиография писалась не в конце, а в начале 1930-х годов. В сущности, к этому моменту Тышлер уже «земную жизнь прошел до половины» и остановился, размышляя над пройденным.

И не потому ли эта жизнь кажется столь цельной, музыкальной, «рифмующейся» разными своими периодами, что «маяк» светил Тышлеру и до того, как он взялся за рукопись и написал свои «фразы», и после того?

В них много парадоксального.

Искренность — у театрального художника, фантазера, выдумщика — в чем она?

Что означает «любовь к ремеслу», почему не к «мастерству», — как полагается художнику-профессионалу?

И что значит «знание своего решения»? Какого решения? Разве оно

может быть единственным на всю жизнь? Каждый миг жизни предполагает какие-то свои, и очень конкретные, решения.

Но нет! Тышлер абсолютно точно сформулировал свое жизненное *credo*. Об искренности и ремесле мы еще поговорим, а сейчас о третьем пункте — важнейшем.

Мне кажется, речь идет о каком-то интуитивном, плохо поддающемся словесным формулировкам императиве, который вел по жизни этого, на внешний взгляд, очень веселого, легкого, если не легкомысленного человека — Сашу Тышлера, — как радостно и запросто называют его и хорошо знавшие художника люди (живописцы Александр Лабас, Александр Осмеркин), и дети (дочка Михоэлса, Наталья — бывшая в описываемые ею времена девочкой), и почти посторонние (сестра поэта Владимира Луговского, художница Татьяна Луговская, видевшая его на улицах Ташкента в годы эвакуации), да и сам он письма к сыну-подростку подписывает этим именем.

Саша Тышлер — красивый, живой, невысокий, но очень ладный, необычайно талантливый, с обаятельной белозубой улыбкой, сводившей с ума женщин...

А он пишет для самого себя о каком-то «знании своего решения» и живет вовсе не как «птица небесная», а следуя внутреннему голосу. Может, это его и вывело, вынесло, спасло в самые трудные годы?

«Легкий» и «веселый» Тышлер с такой неуклонной настойчивостью осуществлял свое жизненное — художественное — предназначение, что приятель, кинорежиссер Борис Барнет, незадолго до войны решил снять его в роли Наполеона (который ведь тоже «знал свое решение»), Тышлер удачно снялся в пробах, но помешала война...

С чего же начать разговор об этой жизни? Впечатление такое, что можно — с любого места, — так она «зарифмована» и «ритмична»! Ведь и мотивы тышлеровской живописи проходят, преображаясь, через всю жизнь!

И все же начну с начала — с детства. Там самые истоки интенций и интуиций, внутреннего голоса, искренности и любви к ремеслу...

Глава первая

ДЕТСТВО ХУДОЖНИКА

В начале жизни школу помню я...

А. Пушкин

Александр Тышлер родился на Украине, в Мелитополе, в самом конце XIX века — в 1898 году. Родился летом, 26 июля, под знаком Льва, что очень соответствует его горделивому одиночеству и бесконечной опеке в будущем разношерстной, разбросанной семьи. Уже в детстве на его лице выделялись глаза, большие и черные, глаза художника, из-за которых в семье его называли Смородинкой. Отец Тышлера — потомственный столяр, кстати, «тышлер» на идише и значит «столяр». Столярами были дед и прадеды будущего художника, братья отца и два его собственных брата.

В двух автобиографических очерках — раннем, написанном в начале 1930-х годов, и позднем, впервые опубликованном в 1978 году, Тышлер подчеркивает свое «пролетарское» происхождение («родился в рабочей семье», в семье «рабочего-столяра»).

Тут возникают вопросы. Флора Сыркина в монографии о Тышлере, опубликованной в 1966 году (писавшейся, впрочем, в 1960–1963 годах), отмечает, вероятно, по рассказам мужа, что дед Тышлера с сыновьями строил на юге России деревянные железнодорожные вокзалы и потом осел в Мелитополе на реке Молочной. Из этого можно сделать вывод, что отец художника, по крайней мере, не был простым «наемным» рабочим, а скорее всего имел столярную мастерскую, где ему могли помогать братья и сыновья. Это было, вероятно, **собственное столярное дело**, о чем писать в послереволюционные годы стало небезопасно. Тышлер подчеркивает «атеизм» отца («ужасный безбожник»), что тоже скорее характеризует «ассимилированную» мелкобуржуазную еврейскую среду. Эту среду Тышлер будет впоследствии изображать в гротескной и одновременно лирической серии «Соседи моего детства» — дамы в модных шляпках, мужчины в котелках и с тросточками словно позируют местному, приглашенному домой фотографу, удобно расположившись на диване и вокруг него. Подобные комнаты с картинами и коврами Тышлер ребенком, как кажется, не просто «видел через окошко», — он по ним прохаживался! Другое дело, что дух в его собственной семье был во многом

«антибуржуазным».

Кроме него в семье было еще семеро детей — четыре брата и три сестры. Саша — самый младший, восьмой, вероятно, любимец матери — кавказской еврейки, в девичестве Джин-Джих-Швиль. Под этим псевдонимом художник выступит на первой своей выставке в еврейской Культур-Лиге в Киеве в 1920 году...

Я уже отмечала, что существует два автобиографических очерка, в которых сам художник пытается осмыслить свою жизнь. При этом они совершенно различны по акцентам и интонации.

Очерк, впервые опубликованный в каталоге, изданном в 1978 году, и перепечатываемый в последующих каталогах («Моя краткая биография»), выдержан в эпических тонах и рисует картину жизни очень обобщенно, «крупными» мазками, как бы с учетом возникшей временной перспективы.

Тут оценки событий взвешены и спокойны.

Второй очерк (по времени — он первый), который я датирую началом 1930-х годов, написан совсем в ином ключе — резком, полемическом, иронично-язвительном.

В нем проступает лицо молодого, «задиристого» Саши Тышлера, который по-мальчишески «никогда никого не слушался». Он не столько описывает свое детство и взросление, сколько обнаруживает какие-то острые — социальные и житейские — углы и коллизии в дореволюционной жизни своего семейства и потом в собственной творческой биографии после революции. Художник словно бы полемически отвечает злопыхательской («рапховской»^[10]) критике начала 1930-х годов. И даже не столько самой критике, сколько тем, кто ею обманут.

Поражает, что в двух этих автобиографических очерках высвечиваются **совершенно разные** истоки и доминанты, идущие из детства. Причем, как мне кажется, Тышлер в обоих случаях вполне **искренен** — важная внутренняя установка, выделенная, как помним, им самим.

Просто в его детстве были и стабильность, любовь к укладу, ритуалу, уюту, что вышло на первый план в позднем очерке, и взрывное, революционное, непоседливо-бродильное начало, возобладавшее в раннем автобиографическом отрывке. Оба эти начала Тышлер пронесет через всю жизнь. Но взглянемся в них более внимательно.

В поздней автобиографии упор делается на ремесленное окружение, в котором мальчик Саша Тышлер жил в Мелитополе. В его дворе обитали самые разные мастера-ремесленники: плотники, маляры, бондари, жестянщики. Все они впоследствии войдут в его творчество, в его

художественную «мифологию».

Зрелый художник, вспоминая прошлое, рисует некий поэтический, фольклорно-песенный образ быта простых ремесленников, красота которого явно противостоит обыденной, неухоженной и неустроенной жизни вокруг. И не отсюда ли идут те черточки натуры Тышлера, которые некоторые «ученые дамы» (в частности, соседка Тышлера по дому на Мясницкой Елена Гальперина) впоследствии расценят как «мещанство» — приверженность к основательному, устроенному и красивому домашнему обиходу?!

Впрочем, не все женщины будут столь суровы. Тышлеровская молодая приятельница Татьяна Тарасова-Красина, дочь известного политического деятеля, в неопубликованных мемуарах с большим энтузиазмом отметит эту присущую художнику «домовитость»: «Атмосфера уюта окружала Тышлера везде, где бы он ни жил, будь то созданный им домик в Верее, комната в коммуналке в Банковском (угол Мясницкой и Банковского переулка. — В. Ч.) или малюсенькая квартирка на Масловке, где он прожил последние годы»^[11].

И все это, как кажется, идет из детства. Вот Тышлер описывает целую артель турок — ремесленников, мастеров «терки» (деревянные бороны с кремниевыми основаниями): «Я любил следить за тем, как они трудятся, а после работы едят. Они расстилали на полу чистую простыню, садились вокруг нее на корточки и разрезали на большие куски белоснежную свежую булку и брынзу. Работники относились ко мне с симпатией и предлагали поесть вместе с ними, но я стеснялся и всегда отказывался, хотя их пища казалась мне гораздо вкуснее домашней»^[12]. Вроде бы жизнь «на колесах», — а какая красивая и устроенная! Какая естественная и вкусная еда!

Тут поневоле вспоминаешь другого будущего революционера и бунтаря в живописи, фантазера и волшебника, старшего современника Тышлера Казимира Малевича, который тоже, оказывается, необычайно любил ремесленный народный быт.

С Малевичем Тышлера многое связывает, — и это не только «родство по эпохе», но и какие-то общие человеческие, нравственные, художественно-эстетические импульсы. Их роднит Украина, одинокое творческое детство, любовь к «естественному», независимость. Малевич, вспоминая детство, противопоставляет заводскую жизнь (его отец был инженером-управляющим сахарными заводами на Украине) вольной и красивой жизни крестьян. Крестьяне жили «не по гудку», а в естественных

ритмах Солнца и Луны, они умели украшать свои жилища резьбой, петухами, кониками, вышивками, и еда у них тоже была вкуснее: «Мне нравилось питание крестьян, у которых я часто ел, несмотря на то, что дома тоже было все. У них было вкуснее. В казармах же питались кислой капустой, щами и кашей с говяжьим жиром (вместо сала). Шкварки перемешивались с кашей, вонь от шей стояла на всю казарму... Крестьяне ели чистое сало с чесноком и борщ украинский, который варился из свежего (ботвинья, фасоль, картошка, свекла), ели сметану и жирные паляницы, кныши с луком, мамалыгу с молоком или маслом, кислое молоко с картошкой и т. п.

Зимою, когда заводские день и ночь работают, крестьяне ткут чудные материи, шьют одежды, девчата шьют и вышивают, поют песни, танцуют, хлопцы играют на скрипках»^[13].

И у Малевича подчеркнуты ремесленно-художественная основа крестьянской жизни, ее «природная» органичность, вписанность в космос и его ритм. Эстетизируется весь быт крестьян, вплоть до еды. (Зачем сахарные заводы, если есть мед?) Кстати, эти «крестьянские» пристрастия в еде остались у Малевича на всю жизнь, судя по его поздним письмам жене Наташе.

Оба будущих художника именно в детстве обнаружили поэтические миры, которые для Малевича таились в крестьянском укладе, а для Тышлера в жизни «вольных ремесленников», а также осевших на реке Молочной цыган. Цыганский быт, фольклор, наряды — все это тоже прочно войдет в творчество художника. Любопытно, что цыгане для него олицетворяют оба важнейших начала — Тышлера привлекают простота и естественность их оседлого уклада и «вольная» жизнь «на колесах». И пусть оба мастера идеализируют и приукрашивают эти явившиеся им в детстве миры — во многом на них основывается их будущий художественный космос. У Малевича это и постоянные «крестьянские» мотивы, и любовь к фольклорному «примитиву», и вкус к яркой чистой палитре, и общий «космизм» композиций.

У Тышлера — та самая «любовь к ремеслу», которую он сделал одним из своих «маяков», пристрастие к «фактурным» материалам — дереву, жести, а также к «простым» вещам обихода, украшенным любовной рукой.

Он пишет: «Во дворе обитали и маляры. Они были для меня, единственного из всех моих братьев и сестер, самой притягательной силой. Маляры раскрашивали брички, расписывали железные кровати. Очень часто они уходили в пивную и доверяли мне свою нелегкую работу, которая для меня была наслаждением. Пока они просиживали за пивом, я с

удовольствием расписывал колеса и спинки повозок, изображая украинские пейзажи с белыми хатами, зелеными пирамидальными тополями и луной на черных спинках кроватей»^[14].

Эти «фантастические», «фольклорные» пейзажи аукнутся позднее и в театральных решениях художника (положим, в замыслах совместной с Мейерхольдом постановки оперы С. Прокофьева «Семен Котко»), и во многих его живописных работах — даже в «Махновщине» на заднем плане то тут, то там виднеются белые хатки, тополя, луна. Флора Сыркина вспоминает, что Тышлер в 1970-е годы расписал два подаренных ему бубна: «На одном Тышлер запечатлел ландшафт его детства — украинский пейзаж с ветряной мельницей и взошедшей молодой луной, на другом — ангела, тоже с бубном»^[15].

Тышлер и в стилистике вернулся к своей «детской» манере: «При всей изысканности живописного и композиционного решений, в этих бубнах проступало некое народное и праздничное начало»^[16]. В сущности, «народное и праздничное», преображенное в изысканную композицию, — было его творческой «метой».

За пристрастием к «ремесленному» быту и укладу стоит целая философия естественной природной жизни, где все соотнесено с космическими ритмами и обустроено своими руками. В детстве — это, конечно, была не «философия», а интуиция, озарение. Интересно, что даже на экзаменах в Художественное училище мальчик Тышлер поразит педагогов мастерским изображением лаптей — «простой» вещи, за изготовлением которой он, возможно, наблюдал на своем дворе. И вот эта интуиция отразилась в тышлеровской заповеди: «любовь к своему ремеслу», которой он был верен всю жизнь.

Но, а как же интуиция художества? Судьба и пути профессионального художника? Обо всем этом у Тышлера более подробно в «бурном» автобиографическом очерке начала 1930-х годов. В нем каким-то хитрым образом сплетаются социальная революция и открывшаяся в детстве любовь к рисованию. В нем намечена «протестная» составляющая рода Тышлеров, которая в высшей степени свойственна и самому художнику. Вот он пишет о своих предках — столярах: «Столярики, столярики! Вы уже не пилите, не строгаєте, вооруженные до зубов терпением и ненавистью ваших пилок и молотков к царизму!»

О себе же в неопубликованном очерке «О судьбе „Короля Лира“» Тышлер пишет, что «никогда никого не слушался»^[17], что было, как мы понимаем, очень небезопасно в те (да и в любые!) времена. И вот эту

«протестность» Тышлер, судя по всему, унаследовал от своих предков, в частности от деда со стороны матери. В Тифлисе или Кутаиси деда осудили по делу о «ритуальном убийстве» — употреблении христианской крови. Тышлер пишет, что по «громкости» процесс не уступал знаменитому делу Бейлиса. Тут следует сказать, что мальчик Тышлер, оказавшийся в Киеве в 1912 году, вполне мог быть свидетелем суда над Бейлисом, евреем, заводским приказчиком, обвиненным в «ритуальном убийстве» христианского мальчика. Суд проходил в Киеве в 1913 году, — так что семейные разговоры о судьбе деда подкреплялись живыми впечатлениями аналогичного процесса, подогревали «протестность» натуры. Когда проходил процесс над дедом? Вероятно, в те же самые «зловещие» 10-е годы XX века, когда активизировался черносотенный Союз русского народа. Деда защищал известный в то время адвокат Александров, добившийся, чтобы его только (!) выслали в Литву, «где тот в нужде и одиночестве умер, увеличив своим ростом и большой седой бородой вес земли матушки России»^[18].

Этот штрих о деде очень важен. Становится более понятным, почему Тышлер, родившийся в семье вполне ассимилированных евреев, никогда не терял «еврейской» самоидентификации. Причем, работая впоследствии в еврейских театрах Киева, Минска и Москвы, оформил множество спектаклей с еврейской национальной спецификой. Конечно, он мог эту специфику изучить по книгам. Но едва ли. Какие-то рассказы матери, фотографии из домашних альбомов, домашние праздники и сохранившиеся в семье национальные ритуалы — все это вошло в него с детства.

В целом же семья была настроена революционно. В доме устраивались противоправительственные явки и собрания. Тут сплелась «протестная» нота, связанная с судьбой деда и всего еврейского народа в России с общей революционностью эпохи.

Но «непослушность» была, вероятно, еще и одной из родовых черт характера Тышлеров. Так, впоследствии Тышлер рассказал жене (а она записала) забавную новеллу об одном из своих братьев: «Один из старших братьев, очень сильный физически, ленился работать, в конце концов отец выгнал его из дома. Брат очутился без средств. Но голодным не был. Он нанялся в приезжий цирк и на представлениях гнул подковы»^[19].

Неожиданная форма «протеста» против добропорядочной «мещанской» жизни — работа в цирке! И брат Илья, как отмечает Флора Сыркина, был прекрасным жонглером. «Протестность» братьев совмещалась с цирковой «эксцентрикой». А маленький Саша наверняка

наблюдал за их «цирковыми выступлениями».

И недаром жонглеры, клоуны, бродячие артисты прочно войдут в его сюжетный репертуар...

У маленького Тышлера воспоминания о революции 1905 года, когда в доме был обыск, каким-то странным образом совместились с первым и очень сильным художественным впечатлением. Тышлер рисует эту сцену почти как момент библейского «откровения»: «Стало тихо. И вот в этой тишине я помню, как при керосиновой лампе я стою и, задравши голову кверху, смотрю, как моя сестра Соня срисовывает в свой альбом портрет Карла Маркса...»^[20]

Фиксируется очень важный момент: шестилетний мальчик посвящается в «таинство» творчества.

Тышлер войдет в историю искусства как художник едва ли не мистического дара, преобразующий реальность в фантастические образы воображения, причем образы высокого духовного накала. И набросанная в очерке сцена указывает на исток этого высокого представления о творчестве, о его надбытовом и «протестном» характере. Портрет Карла Маркса тут тоже не случаен — Маркс в тот момент был знаменем гонимых и обездоленных.

Сделаю некоторое отступление в быт семьи. Интересно, что роли двух тышлеровских сестер, Сони и Тамары (о третьей он нигде ничего не пишет), распределятся тоже в соответствии с двумя его жизненными доминантами — стабильной, «мещанской» и творческой, «протестно-революционной».

Сестра Соня, учившая мальчика рисовать с помощью срисованного ею в альбом портрета Карла Маркса, — явно работает на «революционную» линию. А вот старшая сестра Тамара, судя по всему, была «мозговым центром» и выполняла роль «дублера» матери, то есть обеспечивала нормальную «стабильность» бытового уклада семьи. Вот два эпизода из детства, записанных Флорой Сыркиной: «Мой путь в школу проходил мимо кабака. Его хозяин всегда стоял на крыльце, словно поджидая меня. Он брал меня за волосы и поднимал. Было очень больно. Я плакал. Тогда он меня отпускал. Дома я жаловался, и сестра Тамара, казалось, придумала прекрасный выход: меня побрили наголо. Но трактирщика-садиста унять не удалось. Увидел меня и сразу же нашелся: схватил меня за ухо и больно вывернул его»...

По крайней мере, Тамара попыталась найти житейски простой выход из ситуации. Столь же решительно она действовала в случае со школьным учителем:

«В приходской школе, где я учился, наш учитель... однажды попросил меня, чтобы отец изготовил ему хорошую линейку. <...> Линейка получилась замечательная... Я всегда рисовал, даже на уроках. Не мог не рисовать. Как-то учитель поймал меня на месте „преступления“ и очень больно побил по рукам отцовской линейкой. Узнав об этом, сестра Тамара, в то время уже гимназистка, возмутилась и пошла в школу. Я увидел, как она строго выговаривала нашему учителю о незаконности телесных наказаний. А он стоял и слушал ее, склонив голову, пристыженный, опустив глаза. Позднее, когда я приезжал в Мелитополь уже известным художником, он просил у меня прощения...»^[21] Интересно, как две эти «простые истории» из детства сами собой складываются в некие крошечные новеллы — с неожиданным и парадоксальным финалом. Редкостное чувство формы не только в живописи, но и в прозе!

Образ старшей сестры Тамары, как мне кажется, запечатлен в одной из тышлеровских «девушек». В «Девушке со сиеной на голове» (конец 1920-х годов) узнается известное по семейной фотографии и соотносимое по духу и колориту с «Семейным портретом» того же времени ее волевое, озабоченно-печальное, с характерным тяжелым подбородком лицо. Ее полуфигура, как в раму, вставлена в некую конструкцию со сценическим занавесом над головой. Конструкция с узкими вертикальными рейками по бокам вознесена вверх, что только подчеркивает устойчивость и «возрожденческую» мощь девичьей полуфигуры с высветленными по сравнению с желто-коричневым фоном лицом и стройной красивой шеей. Старшая помощница и защитница от житейских бед...

Но вернемся к сестре Соне, с которой связано тышлеровское «посвящение в таинство» изобразительного искусства.

И тут снова напрашиваются аналогии не только с Казимиром Малевичем, но и с Марком Шагалом. Только у Тышлера это «посвящение» произошло гораздо раньше, возможно, потому, что он «рисовал всегда», как он говорил.

Все три художника были революционерами художественного видения и в своем творчестве осуществили некий революционный «мистический» прорыв сквозь обыденность, воспринимая художественное творчество как некую призванность, миссию. Все трое были из глухих уголков Российской империи, вышли из негуманитарных, не слишком обеспеченных и образованных семей. Для всех троих «явление» профессионального (или полупрофессионального) художника в детстве было подобно чуду, а желание стать художником почти недостижимой мечтой.

Приведу отрывок из воспоминаний Малевича, где он касается этих

тонких материй.

Двенадцатилетний Казик вместе с приятелем в украинском местечке Белосток случайно узнают, что из Петербурга должны приехать три художника для написания икон в местном соборе. Подростки их выслеживают, не решаясь приблизиться; дежурят возле дома, где художники остановились.

«Через час открывается калитка, и перед нашими глазами предстали художники. У них были ящики на ремнях, накинутых на плечо, зонтики и другие непонятные вещи. Одеты они были в рубашки. В синеватых брюках, в ботинках. Художники пошли за город, мы за ними. В поле стояли мельницы, росла рожь, в отдалении — дубки. Мы шли рожью, во ржи нас не было видно, а там, где была пшеница, мы ползли.

Дошедши до мельницы, художники расположились, достали ящики, раскрыли зонтики и стали писать... Нам удалось подползти очень близко. Мы видели цветные тюбики, из которых давили краску, что было очень интересно. На тряпке появилось небо, мельница и т. д.

Волнению нашему не было границ. Мы пролежали часа два...»^[22]

Поразительный рассказ! Малевич описывает вроде бы простые вещи — обыкновенную одежду художников, их зонтики и тюбики из-под красок, но описывает, как сказал бы Виктор Шкловский, «остраненно», с такой подсветкой наивного восторженного восприятия, что и тут (как в тышлеровском описании рисующей сестры Сони и воцарившейся вдруг тишины) возникает ощущение внезапного толчка, озарения, едва ли не «мистического» посвящения в живописцы. Живопись уже никогда не будет для Малевича «обыденным» занятием, хотя отец и говорил ему, опасаясь для сына пути художника, что «большая часть их сидит в тюрьмах»^[23].

Очень сходное внезапное потрясение описывает и другой старший современник Тышлера — Марк Шагал, сын грузчика селедочных бочек из провинциального Витебска, рыжий заика, не пригодный к грубой отцовской работе, — когда к нему, тринадцатилетнему подростку, зашел приятель и увидел стену, увешанную его копиями из журнала «Нива»:

«— Слушай, да ты настоящий художник.

— Художник? Кто, я — художник? Да нет... Чтобы я...»

Шагал поясняет, что слово это было диковинным и книжным, будто из другого мира, но в конце главки он принимает отчаянное решение: «Жребий брошен. Я должен поступить в школу и стать художником»^[24].

Для Шагала, родители которого, местечковые евреи, считали занятие живописью едва ли не грехом (нарушение библейского запрета на

изображение людей) и уж во всяком случае не профессией, — начался тернистый путь поиска учителей, училищ и меценатов.

Родители Тышлера в этом отношении были гораздо «просвещеннее», да и просто состоятельнее. Они даже хотели, чтобы их сын стал художником. Отец Саши отчасти, вероятно, и сам ощущал в себе нечто от мастера-художника, причем, как пишет сын, ему были чужды «всякие ампиры, рококо, модерны. Работа его была проста и конструктивна»^[25].

Думаю, что Тышлер это пишет не без оглядки на себя, — не спешащего присоединяться к модным течениям, очень независимого...

В ранней тышлеровской автобиографии есть еще один эпизод, который продолжает мотив нераздельной связи художника и бунтаря, причем и тут мир художника предстает как «двойной», двоящийся, фантастичный. Но сначала о «перемене декораций».

В 1912 году четырнадцатилетнего Сашу старшая сестра Тамара, — все та же Тамара, обеспечивающая нормальную жизнь семьи, — повезет в Киев для поступления в Киевское художественное училище (недаром Тышлер, очень скупой на любые подробности личного характера, упоминает Тамару — и Соню! — в обоих очерках).

Тышлеру удалось избежать шагаловских метаний в поисках учителей и денег на учение, — в Витебске, Петербурге, Париже...

Его сразу определили в «серьезное» заведение, где он проучился вплоть до революции 1917 года, — словно сама судьба позаботилась, чтобы юноша успел выучиться до войны и революции.

Родители сумели выкроить деньги на обучение и проживание мальчика в «бедной рабочей семье слесаря — знакомого отца»^[26]. Средства, конечно, были ограниченные. Тышлер впоследствии рассказывал, как, живя мальчишкой в Киеве, размышлял, на что потратить деньги — на бублик или на проезд. Кончалось тем, что шел пешком.

Но вернемся к теме художника-бунтаря.

В поздней автобиографии Тышлер эпически-спокойно говорит о своей «трудной, но интересной» жизни в училище, педантично, через запятую, перечисляя своих учителей. Флора Сыркина в монографии рисует и вовсе какой-то райский уголок, где прекрасные учителя — Селезнев, Красицкий, Прахова, Монастырский, Дядченко «не подавляли индивидуальности»^[27].

В ранней автобиографии художник настроен гораздо резче. Он пишет о своем «двоящемся» впечатлении от училища — первоначальном и более позднем: «Все мне нравилось, даже то, что впоследствии стало неприятным, непригодным и просто чужим»^[28].

О чем идет речь? Что стало чужим? Конечно же речь идет об «академической» рутине, которую ощущали на своей шкуре все большие художники конца XIX — начала XX века, — от бунтарей-передвижников до Роберта Фалька, которого в 1910 году даже выгоняли из Московского училища живописи, ваяния и зодчества за бунт против авторитарного преподавания.

Тышлер резко пишет о «сознательной бездарной преподавательской культуре», которая «опошляла величественную культуру Древней Греции и восприятие будущих молодых художников»^[29].

Речь, в сущности, идет об академическом штудировании античных гипсов, которое мешало восприятию **живого** искусства античности.

В описании училища возникает яркий образ длинного мрачного коридора с античными статуями, увиденными во тьме и при свете. Вот описание коридора во тьме, — возможно, таким, романтически-зловещим, загадочным увидел его юный Саша впервые: «В этом мраке они (статуи. — В. Ч.) напоминали мне сбежавшихся в одно место раздетых и полураздетых нищих с открытыми, ничего не видящими глазами, в душераздирающих позах, протягивающих обрубки своих конечностей. Они как бы зывали о помощи...»

А вот при зажженном свете: «Тогда коридор сразу приобретал музейный вид и древнегреческая скульптура во всем своем величии рассыпалась по разным классам, становясь перед аудиторией учеников в позу абсолютной неприкосновенности, отрешенности, со взором, обращенным к самой себе».

Именно в этом случае она должна была «искалечить и уничтожить всякую творческую мысль в молодых живых организмах»^[30].

Самое интересное, что и в этом «двоящемся» образе коридора бунтарство и «революционный» отказ от рутинного преподавания с помощью «гипсов» совмещаются с демонстрацией какого-то фантастического, только Тышлеру присущего способа **видения**.

В сущности, тут дана некая модель всего последующего творчества художника: из неживого, условно-театрального — куклы, чучела, античного гипса, куска дерева или чего-то еще вполне неодушевленного — создать нечто явно фантастическое, но живое, протягивающее к нам руки и оживающее на глазах или же, напротив, окончательно каменеющее и окостеневающее.

В тышлеровской графике разных лет попадают на вид совершенно «античные» мужские головы, но не «музейные» мертвые гипсы, а

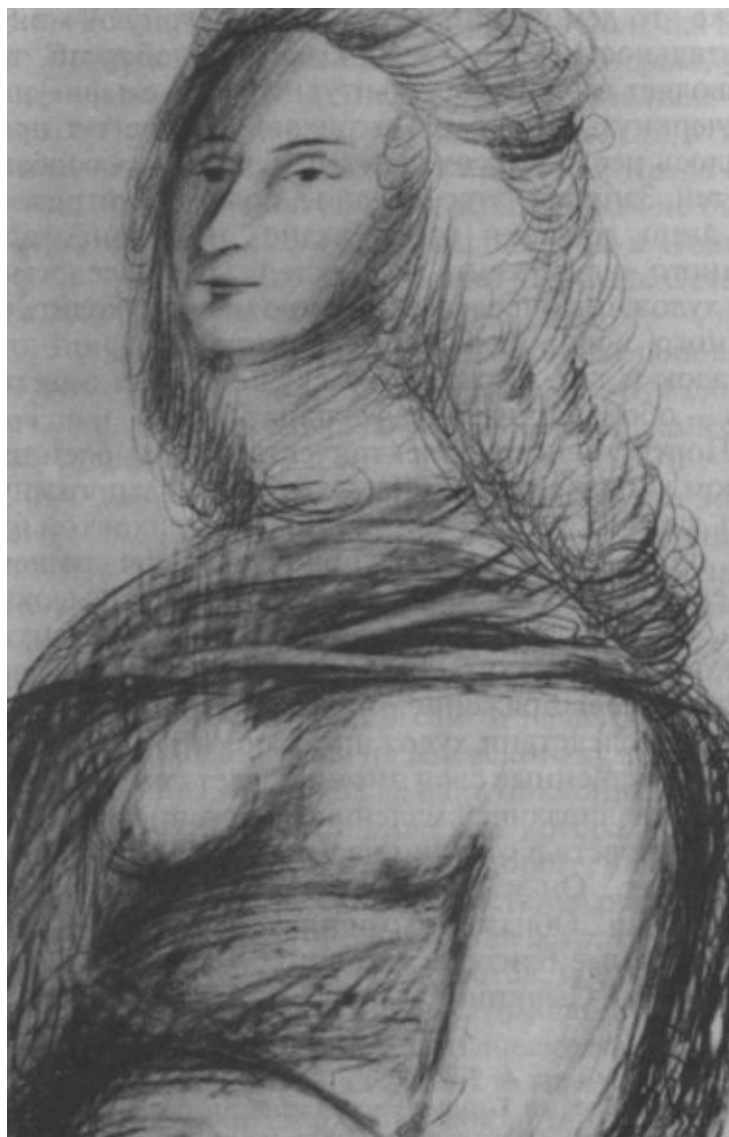
необычайно живые, выразительнейшие лица, как, положим, в голове старика 1963 года, «вылепленной» мелкими и «колючими» разнонаправленными штрихами, с его умным взглядом из-под бровей.

В поздней автобиографии Тышлер пишет о скифских «каменных бабах», которые он постоянно видел в мелитопольском детстве и потом (опять рифмовка!) вновь встретил их в Киеве в саду университета. Это тоже был опыт внутреннего «оживления» застывшего, музейного и вполне условного. Встреча с некими архаическими и архетипическими формами, которые нуждались в «живом» глазе и новом неожиданном претворении. Причем это был архетип **женского** образа, столь важный для художника.

Кстати говоря, архаическая пластика очень повлияла и на западных художников XX столетия — Пикассо, Модильяни, — только там речь шла об африканской скульптуре и ритуальных масках.

Да, архетипы женских образов...

Одна из ранних дошедших до нас тышлеровских работ — портрет полуобнаженной девушки («Ванда», 1918), выполненный на бумаге цветным мелом, — словно бы восходит к скульптурным архетипам, но не столько к «скифским бабам», сколько к античной пластике, но романтически преображенной и «оживленной» художником, как некогда Пигмалион оживил свою Галатею.



Портрет Ванды. 1918 г.

Полуфигура девушки занимает почти весь лист, и уже это демонстрирует ее «скульптурную» монументальность. К тому же она дана вполоборота, что позволяет выявить «скульптурный» объем фигуры, подчеркнутый боковой штриховкой. Уже тут проявилось несколько очень «тышлеровских» особенностей. Запрокинутое, бледное, почти без штриховки лицо девушки своеобразно, но нарисовано немного «на деревню дедушке», как впоследствии сам художник определит эту свою манеру уходить от точного воспроизведения модели — морщинок, складок и т. п. Это идет от скульптурных архетипов — обобщенно-универсальных.

Портрет налит электричеством, вздыблен напором лирических чувств, — оттого так запрокинулось лицо с копной «закрученных» штриховкой волос, столь динамичен рисунок шарфа, спадающего с шеи и плеч вдоль тела, и так напряжена высокая шея. Скульптурность тут противостоит «романтическому» напору, взлету, порыву духа, что создает внутреннее напряжение.

И впоследствии художник наиболее сильные и непосредственные свои эмоции будет доверять графике, улавливающей малейшее движение руки, вибрацию чувств и оттенки настроений. Мотив обнаженности... Он у Тышлера не так уж част, почти табуирован^[31]. Обнаженными писались и рисовались только самые близкие женщины. Благодаря записям Флоры Сыркиной мы знаем, кто эта девушка, изображенная на раннем рисунке. Тышлер вспоминал: «В Киеве у меня была подруга — полячка Ванда. Прекрасная девушка! Она жила с матерью, училась в гимназии. Мы с нею часто встречались. Она бывала на всех наших учебных выставках в Училище, видела мои работы. Я ее рисовал. Когда вернулся с гражданской войны в Киев, ее там не было. Искал ее долго. Даже посылал запросы в Польшу. Все бесполезно. Что с нею стало? Не знаю. Остался только ее графический портрет»^[32].

Это одна из первых романтических любовных «новелл» художника, — воздушная, поэтическая и печальная. Одна из первых любовных ран, нанесенных судьбой...

Да, хочу привести и еще один эпизод из эпохи Киевского художественного училища, говорящий о том, что Саша Тышлер и в отрочестве предпочитал «женское» общество и пользовался благосклонностью юных дам, ценивших его художественные дарования.

Тышлер вспоминал: «В самом начале лета я ездил домой на каникулы из Киевского художественного училища. У меня была одна поклонница — девочка, вероятно, моя однолетка, которая жила на одной из маленьких станций по дороге, недалеко от Мелитополя. Поезд всегда там останавливался совсем ненадолго. Обычно она всегда встречала меня с большим красивым букетом цветов, и я по приезде домой очень трогал родителей этим даром...»^[33]

Что-то бунинское, романтическое и неясное есть в этой истории. Мобильных телефонов тогда не было. Каким образом юная поклонница на своей отдаленной станции узнавала о проезде в поезде Саши Тышлера? Тем не менее, скорее всего — так и было. И в далеком отрочестве уже была задана эта поэтическая вертикаль взаимоотношений с женщиной. А

взрослый Тышлер добавляет в воспоминание ноту шутливости, дабы снять излишнюю «патетичность»: подаренные девочкой цветы Саша вручал родителям, думавшим, что они сорваны специально для них.

Однако мы снова отвлеклись от темы — тышлеровского обучения в Киевском художественном училище. Очевидно, заражает пример самого юного художника, который тоже частенько отвлекался от обучения...

Нет, ну нет в раннем автобиографическом очерке благодарности киевским учителям! Есть ирония и протест. Резко сказано о «бездарной преподавательской культуре», да еще вдобавок об антисемитизме, который разжигался «всеми средствами, какими тогда обладала преподавательская верхушка»^[34].

Добавлю, что антисемитизм поддерживался верховной властью. Единственное решение о ликвидации для евреев процентной нормы при поступлении в учебное заведение, принятое правительством С. Витте, было заблокировано лично Николаем II^[35]. Вспомним и дело Бейлиса, самый разгар которого мальчик Тышлер застал в Киеве.

В тышлеровской ранней автобиографии возникает в этом плане забавная нестыковка с монографией Ф. Сыркиной, написанной предельно осторожно. Она пишет о важном для мировоззрения Тышлера преподавателе Дядченко, который увлекался Спинозой и требовал, чтобы в натуральных пейзажах «была поэзия»^[36]. У Тышлера читаем: «Я помню, как мне один из преподавателей говорил в присутствии всего класса, что евреев он признает и даже немного любит за то, что у них был такой великий мыслитель, как Спиноза. А я, не долго думая, задал ему вопрос: а как бы он относился к моей национальности, если бы Спинозы не было. Ответить ему на этот вопрос было не под силу, ибо дело было не в Спинозе, а в чем-то другом...»^[37]

Юный Тышлер тут проявляет явное нежелание сглаживать возникающие социальные и человеческие конфликты. Дядченко для него, в первую голову, — человек с «антисемитскими» замашками. Между тем и «спинозизм», проповедуемый тем же Дядченко, прочно вошел в сознание художника, в библиотеке которого (до момента ее распродажи в 1936–1937 годах в связи с изгнанием почти на год из всех театров) были и философы — от Аристотеля до Гегеля^[38].

В училище художника, судя по всему, все же кое-чему в живописном плане научили, но он в ранней автобиографии все «обостряет», доводит до кипения.

К тому же для него в первую очередь имеет ценность не обучение

художественным умениям (это он осваивает и без всяких учителей, самостоятельно), а получение какого-то толчка извне, помогающего понять природу собственного дарования и расширяющего творческие горизонты.

Такой «толчок» был ему дан преподавательницей Анной Франковской, которая, как отмечает Ф. Сыркина, советовала совсем еще юному Саше закреплять над кроватью лист бумаги и, вставая с постели, сразу же зарисовывать свои сны.

Каким-то образом она безошибочно определила основу тышлеровского творческого дара — фантастического и сновидческого и помогла этому дару проявиться. Александр Тышлер впоследствии в письмах и устных рассказах будет очень часто упоминать о своих снах. Он их помнит, над ними размышляет и воссоздает в своих картинах и графике.

Интересно, что сам художник, с неприязнью говоря об училище, насаждающем «ужасную косность и невежество», в полемическом задоре называет своими настоящими учителями вовсе не преподавателей, а двух своих старших товарищей по училищу — Алекса Колониуса и Марка Вайнштейна.

И что же? Может быть, они учили его живописи и рисованию, техническим навыкам? О нет! Они опять-таки расширяли его видение, формировали вкус, — что Тышлеру важнее всего. Об этих никому ныне неведомых художниках, совершенно исчезнувших «с подмостков искусства», он пишет с теплотой и подлинной благодарностью: «Они не все любили и ценили. Ими были отобраны их художники, писатели и поэты, которые служили образцами большой культуры, вкуса. Вот такой клад, выуженный ими из огромного арсенала мирового искусства, я получил от них в вечное пользование»^[39].

Тут удивляет одна странность. Тышлеру «вручили» ценный клад, а не сам он его нашел. Как кажется, дело в том, что Тышлер рано осознал некую важную особенность своей натуры — он не «мыслитель», не «философ», не «аналитик» (хотя и почитывал философов в юности, собирал их книги), а именно такими способностями обладали, видимо, его старшие товарищи по училищу, сумевшие отобрать и систематизировать важнейшие художественные явления мирового искусства. И Тышлер доверился их знаниям, формировавшим его вкус.

Сам художник — человек необычайно острого и ироничного ума. Но не в этом его сила. Он не претендовал на создание «системы». В первую очередь он человек безошибочной художнической интуиции, богатейшей фантазии, неумной чувственности. Свой «ум» в творчестве он подчиняет снам и фантазиям. В этом отношении он напоминает Бориса Пастернака,

ученика главы Марбургской школы философии Германа Когена, отказавшегося от карьеры профессионального философа в пользу поэзии. «Я гнушаюсь тем трудом, которого не знает, не замечает, в котором не нуждается женственность», — писал Пастернак.

Поэзия Пастернака не медитативна, не направлена «вглубь себя», а ориентирована на «божий мир». И у Тышлера практически нет автопортретов, чреватых «самокопанием», зато множество женских образов, с помощью которых он передает свои «интуиции» и сны...

Своим первым «интеллектуальным» учителям Тышлер был благодарен. Они помогли набрать высоту, осознать свое место в мировой культуре. Но в дальнейшем он будет достаточно двойственно относиться ко всяким «интеллектуальным» решениям, идущим от его старших коллег-мэтров: Михозлса, отчасти Мейерхольда. Отношения будут теплыми, даже дружескими. Но он для них младший — «Саша». Тышлеру важно будет отстоять свою «интуитивную» художническую позицию, свою фантазию и свое творческое решение.

Интеллектуальную, а главное, эмоциональную подпитку Тышлер предпочтет получать от женщин, — через его жизнь пройдет целая череда «интеллектуалок», завершившаяся Флорой Сыркиной, красавицей-искусствоведом, пишущей о нем книги и статьи...

Таким образом через детство и отрочество художника проходят два противоречащих друг другу начала: любовь к устойчивому, красивому, фольклорно окрашенному жизненному укладу и некое бурное, язвительное, негодующе-«протестное» умонастроение, не оставляющее камня на камне от «рутинных» творческих и жизненных установок. Так будет и впредь. «Мещанина» Тышлера, уютно устроившегося в своем семейном гнезде, что-то будет гнать от очага, от дома, от верной жены Настасьи, от уже известного и апробированного в творчестве...

Глава вторая

ЕЩЕ ОБ УЧИТЕЛЯХ

Эти вопли титанов...

III. Бодлер. Маяки

Это случится в начале нового века, в эпоху бурной ломки традиционного искусства и революций во всех сферах жизни — не только с Александром Тышлером. Самобытнейшие российские художники начала века, такие как Борисов-Мусатов, Петров-Водкин, Марк Шагал, будут искать учителей всюду и везде — и у себя на родине, в провинциальных школах, и в столичных студиях, и во Франции и Германии.

Причем складывается впечатление, что в этой лихорадочной гонке ищут они вовсе **не учителя**, который их чему-либо научит, а, наоборот, постоянно отказываются от уже сделанного и известного в искусстве, чтобы отыскать нечто **свое**.

С Шагалом и новейшие течения Франции ничего не смогли поделаться — у него уже был наготове свой наивный «сюрреализм» со своим провинциальным Витебском и летающими людьми... Поразительно ни на кого не похож и Петров-Водкин, который числил в своих учителях давно умершего и прожившего большую часть жизни в Италии Александра Иванова. Стилистически Петров-Водкин на него вовсе не похож, но впитал «истовость» Иванова, его пророческий пафос, независимость и острое чувство правды. Судя по поздним записям Сыркиной, Петрова-Водкина как художника Тышлер не любил. Обычная история — «отталкивание» двух самобытных творческих индивидуальностей. Но в плане творческой независимости — многое их роднит.

В сущности, в автобиографических заметках Тышлер не называет какого-то своего **учителя**, человека, художника, увлекшего его за собой. Таких просто нет!

А вот, положим, его ровесник Александр Лабас числит себя в учениках Машкова и Кончаловского, «бубновых валетов», с их сочной и праздничной живописной культурой. У Тышлера же мы тщетно будем искать имена учителей, — разве что перечисленные одна за другой фамилии преподавателей училища в Киеве, где никто не выделен и ни о ком ничего не сказано.

И это, похоже, позиция. Он из тех, кто в живописном плане формирует себя сам. И вовсе не потому, что рядом нет крупных интересных художников.

В 1917–1918 годах в том же Киеве, переходящем из рук в руки, — то к Петлюре, то к Гетману, то к Красной армии, — молодой Тышлер посещает Киевскую студию Александры Экстер, художницы яркой и артистичной, настроенной авангардно и только-только вернувшейся из Парижа, где она вращалась в кругу Пикассо, Брака и прочих «потрясателей основ». И что же? Может быть, она стала его подлинным Учителем? Но нет! В раннем очерке о ней несколько язвительных слов. Оказывается, она, испугавшись «варваров-большевиков», удрала в Одессу. А ее ученики... разошлись по домам. Тышлеровское же расставание со студией было «знаковым» и «эпатажным». Они с товарищем «соорудили из красной блестящей бумаги плакат „Да здравствует Советская власть!“, повесили его на стену и покинули студию»^[40].

Экстер, кстати, не так уж «испугалась»: в начале 1920-х преподавала во ВХУТЕМАСе, оформляла спектакли в Петрограде и Москве, в частности, в Камерном театре Таирова (сохранились невероятно экспрессивные, полные динамики эскизы). Писала тоже очень динамичные абстрактные композиции, передающие самый дух новой, революционной (во всех смыслах!) эпохи, пока в 1924 году не эмигрировала за границу.

Но Саша Тышлер ни сожалений о закрытии студии, ни благодарности к Экстер не выразил — только молодой бунтарский задор! Студия была для него своеобразным «клубом», где он встречался с интересными людьми — Ильей Эренбургом, Осипом Мандельштамом и его будущей женой Надеждой Хазиной, а также со своими приятелями-художниками: Соломоном Никритиным, Ниссоном Шифриным...

Такой же «нигилизм» по отношению к преподавателям можно встретить и в дальнейшем, когда в 1921 году, уже после Гражданской войны (куда он ушел добровольцем) и короткого возвращения в родной Мелитополь (где он женился на Анастасии Гроздовой), Тышлер окажется в Москве (судя по всему без жены, так как нужно было сначала «устроиться») и будет посещать легендарный ВХУТЕМАС на Мясницкой. Судьба распорядится так, что Тышлер, заняв комнату уехавшего из Москвы приятеля-скульптора, окажется в большой коммунальной квартире на углу Мясницкой и Банковского переулка. Поблизости, на той же Мясницкой, многие знакомые художники — Александр Лабас, Сергей Лучишкин, Андрей Гончаров. Да и сам ВХУТЕМАС, занимавший здание бывшего Московского училища живописи, ваяния и зодчества и во многом

подхвативший его традиции с поправкой на «революционное» время и большую студенческую «вольницу», — совсем под боком. Во ВХУТЕМАСе — преподаватели на любой вкус: от «традиционалистов», вроде Архипова, до «революционеров» в искусстве — вроде Татлина. Преподаватели — сами блистательные художники, такие как Фальк, Фаворский, Штеренберг, отнюдь не завершившие своих собственных творческих поисков.

В поздней автобиографии Тышлер напишет, что он ехал в мастерскую Фаворского. В этой мастерской его и «прописали» искусствоведы^[41].

Между тем ситуация очень странная. Флора Сыркина, вторая жена художника, во всех каталогах будет педантично отмечать, что он там «не учился». Судя по всему, подразумевается, что он «не учился» не только у Фаворского, но и во ВХУТЕМАСе вообще. Источник вполне надежный — Сыркина могла опереться на тышлеровские рассказы. Да и сам Тышлер в ранней «бунтарской» автобиографии напишет о лучшем художественном училище того времени с крайним неодобрением (какой, однако, нахальный провинциал!): «...я почувствовал себя недоучкой. Когда я бросился за помощью во ВХУТЕМАС, я встретил анархию и сплошную говорильню. Кто-то кого-то в чем-то обвинял, отдельные персонажи с пеной у рта защищали, в частности, французских художников, уделяя особое внимание Сезанну и... Малевичу. Другие под прикрытием Маркса и Энгельса защищали только себя»^[42].

Чему-то «научить» Тышлера в плане художественном, как я уже отмечала, было достаточно сложно. Его можно было только «вдохновить», но таких преподавателей, видимо, не находилось. Первоначальной ступенью обучения во ВХУТЕМАСе был общий для всех студентов двухгодичный курс, после чего происходила специализация по факультетам и мастерским. Но Саша Тышлер сразу был нацелен вовсе не на «получение диплома», а на конкретную «помощь», как он выразился.

В графической мастерской Фаворского он, судя по всему, изредка «мелькал», но не «учился». Крупный график и теоретик искусства, продолжающий древнерусскую традицию с ее эпичностью и линейностью, Фаворский воспитал целую плеяду мастеров, в ближайшем будущем ставших соратниками Тышлера по ОСТу^[43]. Но ни в стилистическом, ни в общекультурном плане «встречи» с Фаворским у Тышлера, видимо, не произошло. Тышлер был из породы «живописцев» и резко отличался от «графической» линии учеников Фаворского: Дейнеки, Пименова, Гончарова.

Яков Тугендхольд, очень чуткий к послереволюционному преобразованию живописной эстетики, писал об этих художниках, соединивших «исконное с американским»: «Они ищут новых, четких линейно-объемных форм, которые выразили бы характер не только нашей урбанистической эпохи, но и наш новый человеческий „типаж“»^[44]. Тышлер живее, прихотливее, ироничнее, лиричнее, да просто живописнее!

В этой связи так и тянет процитировать пусть и не совсем «корректное» высказывание Татьяны Мавриной, тоже выпускницы ВХУТЕМАСа, которая через много лет, в 1970-е годы запишет в дневнике о Тышлере и его «друзьях»: «Когда пишут, что он из ОСТА и его друзья — Пименов и А. Гончаров да Дейнека, то этому верить не хочется. Какое-то недоразумение. Что общего у стихов и трактатов?»^[45]

Цитируя колкую Маврину, я подумала, что у нее безошибочная интуиция. Раскол ОСТА, последовавший через несколько лет после его создания, как раз и отделит Тышлера от учеников Фаворского (и свяжет накрепко со Штеренбергом). Но об этом — потом.

Во «вхутемасовской» мастерской Давида Штеренберга Тышлер выглядел бы гораздо органичнее. Штеренберг сам очень яркий живописец, хорошо знающий западное авангардное искусство, причем из первых рук, — в 1917 году, накануне Октябрьской революции, он вернулся в Россию из Франции, где жил в легендарном «Улье». Там же жили в разное время Сутин, Шагал, Модильяни... Но именно в России, на ветрах революции, он отточит свою индивидуальную художественную манеру писания натюрмортов, в которой «авангардный» геометризм сочетается с сочной, живой «фактурностью». Его «Простокваша» (1919) и «Селедки» (1917–1918) — поразительный образ эпохи, голодной, бурной, аскетичной, — запечатлевшейся в утонченном сознании интеллигента и воплотившейся в новаторских холстах, — динамичных, чувственных, острых.

В своей мастерской Штеренберг предоставил ученикам полную свободу. Вот эта-то свобода и могла привлечь Тышлера (который, как помним, «никогда никого не слушался»). К тому же Штеренберг в 1922 году отобрал работы Тышлера и его приятелей по возникшей внутри ВХУТЕМАСа группе «Метод» для выставки в Берлине и Амстердаме. Возглавлял группу Соломон Никритин — автор маловразумительного манифеста «проекционистов». Думаю, что Тышлер в глубине души над этим манифестом посмеивался, — он вообще не любил «систем» в искусстве. И к положениям этого манифеста его работы отношения не имели. Так вот, новоявленные «проекционисты» — Вильямс, Редько,

Тышлер, Лабас и сам Никритин — в 1922 году представляли свои работы на первой выставке проекционистов в Музее живописной культуры на Поварской. Тышлер показал беспредметные композиции из серии «Цвет и форма в пространстве». Он с приятелями пока что из самых «левых» — «крутых», как сейчас бы сказали. Но Штеренберга «левизна» не испугала. Он сам в 1920-х годах напишет (уж не под впечатлением ли от холстов своих младших коллег?) живописный цикл «Фактура и цвет». Работы с выставки на Поварской появились в 1922 году в Берлине на Первой русской художественной выставке, а затем уже и в 1923 году в Амстердаме.

Штеренберг, бывший до 1920 года заведующим отделом ИЗО Наркомпроса, еще обладал некоторым влиянием в «верхах».

Эта «акция», как можно предположить, произвела на молодых художников большое впечатление. Сергей Лучишкин в неопубликованных воспоминаниях о Тышлере точно запомнил, что впервые познакомился с ним во ВХУТЕМАСе во время отбора Штеренбергом работ у небольшой группы студентов для отправки за границу, в том числе у него и у Тышлера^[46].

Вместе попали в круг «избранных», как не запомнить собрата!

А у Александра Лабаса читаем, что после выставки на Поварской он и его товарищи «вошли в мастерскую Штеренберга»^[47].

Между тем ближайшим товарищем Лабаса в эти годы был именно Тышлер (о чем я еще буду писать). И как-то трудно себе представить, что Саша Тышлер эту мастерскую — где собрались его приятели-художники «живописной» направленности, где ставились «красивые натюрморты» и предоставлялась «полная свобода в работе», — не посещал, не забегал по пути домой или из дому...

Есть и фотографические свидетельства, пусть и более позднего времени, близкого общения двух художников, старшего и младшего, начинавших на Украине, выходцев из еврейских семей — Штеренберг родился в Житомире, а первоначальное художественное образование получил в Одессе. Все они «фиксируют» взаимную приязнь.

В архиве Тышлера хранится фотография, вероятно, середины 1920-х годов, где седой мэтр, Штеренберг, окружен молодыми красавцами — Тышлером, Лабасом, Вильямсом, Аксельродом...

Известна и фотография бесконечно обаятельного Саши Тышлера, удобно, как у себя дома, расположившегося на диване с папиросой в руке — в квартире Штеренбергов на Рождественке (конец 1920-х — начало 1930-х годов), а также прелестный, с большой нежностью исполненный

графический портрет дочери Штеренберга Фиалки (Виолетты) — единой плавной линией очерчивающий точеный профиль и полуфигуру (1930-е годы). Впечатление такое, что Тышлер в этом доме давно и прочно свой.

Однако в поздней автобиографии он упоминает только мастерскую Фаворского. Почему? У меня есть некоторые предположения на этот счет.

На Фаворского он совсем не похож. А со Штеренбергом у него есть точки схождения. Но молодой Тышлер рьяно отстаивает свою самостоятельность, — как. это будет и позднее в диалоге с Михоэлсом и Мейерхольдом. Он предпочитает отношения двух независимых творческих индивидуальностей, а не отношения «учителя» и «ученика». Он вообще не любит ни к кому присоединяться!

Об этом очень точно напишет наиболее ценимый Тышлером критик Яков Тугендхольд, относившийся к молодому художнику с интересом и симпатией: «Тышлер слишком индивидуалистичен, чтобы представлять кого бы то ни было, кроме себя самого»^[48].

Так оно и есть! Судя по всему, ВХУТЕМАС был для Тышлера, как в свое время студия Экстер, неким «клубом» («говорильня»), где можно было спорить и общаться с друзьями. Какую бы мастерскую он ни посещал — Фаворского, Штеренберга или их обоих, — он позиционировал себя как «самоучку». Он «не учился» ни у того, ни у другого! «Когда меня спрашивают о моем художественном образовании и у кого я учился, я отвечаю:

— У всех, а главным образом у самого себя»^[49].

На фотографии начала 1920-х годов молодой, задорный, коротко стриженный Саша Тышлер в компании красивой девушки и юноши, держащего в руке большую сковороду, «ломает комедию» на фоне манекена, составленного из черного мужского пальто и подвешенной к потолку «конструкции» вместо лица. Какие-то «вхутемасовские» праздники и будни, потому что одно от другого очень трудно отделить!

Александр Лабас в более обобщенном и «серьезном» плане пишет об этом «вхутемасовском брожении»: «Казалось, мы жили тогда, как на действующем вулкане, но чувствовали себя прекрасно — это нам, молодежи времени революции, подходило как нельзя лучше. Мы отвергали шаблоны, сами хотели ощутить и понять все в нашей жизни и найти этому выражение в искусстве»^[50].

Но думается, что у этого веселого и очень независимо настроенного молодого человека все же были какие-то свои «тайные пристрастия», какой-то «титан», выделенный в мировой культуре, как, положим, у

Петрова-Водкина таким «титаном» оказался Александр Иванов, о котором он старался разузнать у учеников художников, его заставших.

Дмитрий Сарабьянов в обстоятельной каталожной статье перечисляет внушительное количество живописцев прошлого, которых Тышлер любил: Боттичелли и Леонардо, импрессионисты, Сезанн, Веласкес, Гойя, Рокотов, Федотов, Александр Иванов, Суриков...^[51]

Все бы хорошо, да смущает, как в тышлеровском перечислении учителей Киевского художественного училища, отсутствие **выделенных** имен.

Между тем, как мне представляется, чаще всего возникает у Тышлера **на протяжении жизни** имя Рембрандта.

Положим, он рассказывает в зрелости Григорию Анисимову, как однажды посетил выставку с одной, очень средней, картиной Рембрандта. А рядом висел его шедевр. Или же он противопоставляет рембрандтовскую «бессистемность» ненавистной ему системе Станиславского. Он о нем размышляет, Рембрандт словно бы участвует в его собственной творческой жизни.

В ранней автобиографии есть примечательный эпизод. Художник Соломон Никритин (тот самый вождь «проекционистов») на одном из обсуждений («дискуссий») знаменитой и знаменательной для всех тышлеровских приятелей (и для самого Тышлера) «Дискуссионной выставки» 1924 года^[52], на которой Тышлер выставил как свои абстрактные работы из серии «Цвет и форма в пространстве», так и работы фигуративные, неожиданно сравнил художника... с Рембрандтом. Тышлер пишет: «В зале начались хихиканье и свист. Мне стало как-то стыдно, и чувство неловкости от никритинских патетических фальшивых слов заставило меня тихонько смыться».

Но дальше мысль художника опять возвращается к никритинским словам: «Когда я вышел на улицу, я понял, что Никритин просто болтал, а мне нужно работать, работать, работать...»^[53]

Сам этот повтор — «фальшивые слова» и потом снова «просто болтал» — выдает бесконечное волнение художника, который наконец-то услышал вдохновляющее и поднимающее планку слово. Может, Никритин и впрямь «просто болтал», но фигура Учителя, как кажется, намечена верно и смятение ученика выдает в данном случае прямое попадание...

Однако интересно посмотреть на этого раннего «беспредметного» Тышлера, — ведь у него все связано, одно цепляется за другое и начало перекликается с концом, — недаром зрелый Тышлер, разбирая старые

форэскизы, вновь напишет целую серию абстрактных картин с двумя датировками: 1923–1977 годы.

Он всегда будет чуток к «форме», к «объему», к архитектурной конструкции. Во вполне фигуративной серии «Парад» (1929) он будет отталкиваться от архитектурных новаций Корбюзье, в театре будет создавать такие декорации, которые могут жить самостоятельно, так как структурно организованы. Его всегда будут интересовать цвет, соотношения цветов в их контрасте и напряженности, а также взаимодействие вертикали и горизонтали, соотнесенное с цветовыми решениями.

Все это выльется в серию «Цвет и форма в пространстве», над которой он работал в 1922–1924 годах.

Эти поиски в духе века, в духе революционных исканий Казимира Малевича, о супрематизме которого Тышлер напишет в своем очерке несколько сочувственных слов (идущих вразрез с общим иронично-язвительным тоном): «Его искусство было осмысленным, интересным и нужным»^[54]. В организованном Малевичем в 1920-е годы ленинградском ГИНХУКе^[55] сотрудники заняты «химией» творчества — вычерчивают схемы и графики, помогающие понять развитие авангардной пластики. Тышлеру всегда ближе была «алхимия» творчества (как, впрочем, и Малевичу), спонтанные видения и фантазии, непонятно как вылившиеся на холст, — но он пробует нащупать какие-то структурные «прообразы», как-то обобщить и геометризовать «архетипы», идущие чуть ли не от скифских «каменных баб».

Кругом все «творят», пишут манифесты, сочиняют революционные программы — как его приятель Соломон Никритин, сочинивший манифест «проекционистов». И вот Тышлер окружает себя литературой, вплоть до Бехтерева, пытаясь разработать свою «несложную», «случайную» и «не имеющую под собой никакой научной базы» классификацию. (Все эти определения подчеркивают ее «антинаучный характер», что Тышлеру и нужно.) В сущности, речь об «интуициях» творчества.

Эту «классификацию», нигде не опубликованную в качестве программы или манифеста, он кладет в основу своих беспредметных композиций. Большая часть их погибла, так как хранилась в Одесском государственном еврейском музее, куда в самом начале войны попала бомба.

Но кое-что сохранилось. Это странные абстракции. Они написаны очень свободно и тяготеют к «алхимии», а не к «химии», к свободной

импровизации, а не к лабораторному опыту, основанному на «классификации».

Положим, в одной из работ («Цветодинамическое напряжение в пространстве», 1924) вроде бы используется «научное» столкновение «активного» оранжевого цвета и «пассивного» синего. Но стреловидные оранжевые вертикали, густо пересеченные узкими синими полосами и перечеркнутые сине-оранжевой диагональю, — смотрятся на сияющем желтом, уходящем в черноту фоне, как на каком-то небесном «экране», напоминая не абстрактную композицию, а загадочное природное, «космическое» явление. Тут есть «дыхание» — признак живого.

А еще в одном «Цветодинамическом напряжении в пространстве. Фас и профиль» (1924), вроде бы то же самое противопоставление красного и синего в двух «абстрактных» фигурах, отсылают нас к каким-то схематизированным скульптурным изображениям человека, чуть ли не к «скифским бабам», — недаром в названии появляются «фас» и «профиль», обычно сопровождающие человеческие изображения.

От космоса, природы, человека Тышлеру никуда не деться, и это, а также интерес к «мистике» бытия, к невесть откуда падающему свету, к сиянию красок, к таинству лица (в особенности женского) — роднит его с Рембрандтом. Так что Никритин конечно же был прав!

В целом для Тышлера беспредметное искусство было освобождением от груза отживших в искусстве штампов, от ученического «академизма», путем к новому. И от этого «эксперимента» он никогда не отказывался, но хотел идти (и пошел!) дальше.

Тышлеру, как, впрочем, и его «вхутемасовским» приятелям, необходимо было соединить свои «формальные интуиции» и знания с реальностью, с революционной эпохой, которая бушевала за окном.

В 1925 году молодые художники, многие из которых участвовали в «Дискуссионной выставке», организовали Общество станковистов (ОСТ) во главе с Давидом Штеренбергом. В архиве Штеренберга есть письмо, которое направили находящемуся за границей художнику члены правления ОСТа, уведомляя его о том, что он избран председателем^[56].

Первоначально «остовцы» выдвинули девять линий развития. В одном из пунктов, впоследствии из устава ОСТа удаленном, они «отказывались от беспредметничества как проявления безответственности в искусстве»^[57]. Думаю, этот пункт был удален из-за путаной формулировки. На деле «остовцы» действительно опирались на предметную станковую картину, отказавшись от «крайних» экспериментов. Тышлер задачи объединения

сформулировал коротко и ясно: «...его объединяло желание на базе формальных достижений живописи дать новую советскую доброкачественную картину и рисунок»^[58].

Итак, пути намечены, цели определены, истинные учителя найдены — вперед!

Глава третья

СТРАННЫЕ И СТРАШНЫЕ СНЫ САШИ ТЫШЛЕРА

*Я изведal эти страхи,
Соприродные душе...*

О. Мандельштам. Фаэтонщик

Жизнь, как всегда, оказалась сложнее и противоречивее. Многие графические и отчасти живописные тышлеровские работы начала и середины 1920-х годов ставят в тупик, поразительно не соответствуют образу «веселого доброго человека», — как скажет о нем Осип Мандельштам, имея в виду, правда, несколько иное противоречие — между кажущейся внешней обыкновенностью и тем, что перед нами «великий художник, гордость современников»^[59]. Но с этой «добротой и веселостью» никак не согласуется какая-то странная тяга к мучительным, страшным, зловеще-гротескным сюжетам и ситуациям.

Тот же Я. Тугендхольд отмечает у него «страсть к гротеску», к «чудовищному», приводящему на память ужасы Босха, Брейгеля и Гойи. Вспоминает он и современников — бельгийца Джеймса Энсора (Энзора), германских экспрессионистов, увидев на выставке «все эти процессии инвалидов с отрубленными руками и ногами, и сцены насилий, грабежей, расстрелов», впечатляющие «своей жуткой выразительностью»^[60].

И когда? Уже после Гражданской войны, когда в стране все в движении, создается новый быт и новые человеческие отношения и искусство вторгается в эту жизнь!

Тугендхольд с большим воодушевлением пишет о времени первого послереволюционного десятилетия (а второго, может быть, к счастью для себя, он не застал, внезапно скончавшись в 1928 году в возрасте 56 лет), когда «наши художники внезапно и впервые перестали чувствовать себя отщепенцами, „лишними людьми“; когда художественная молодежь вышла из подполья, очутилась на гребне волны, получила в свое полное распоряжение улицы и площади городов»^[61].

Да ведь нельзя сказать, что Саша Тышлер не ощутил этого

революционного подъема! Не включился в новую жизнь! Оформлял Киев и колонны демонстрантов во время прихода Красной армии; вернувшись с Гражданской войны в родной Мелитополь, организовал там с писателем Максом Поляновским «Окна РОСТА». В 1921 году, приехав в Москву, он включается в новую жизнь, заводит знакомства среди художников.

Вероятно, он сразу устремляется в мастерскую Александра Лабаса, о котором ему рассказали киевские приятели-художники Редько и Никритин.

Лабас к этому времени уже тоже вернулся с фронта (куда, как и Тышлер, пошел добровольцем) и продолжил обучение во ВХУТЕМАСе. У молодых людей было много общего: оба — провинциалы, Тышлер из Мелитополя, Лабас из Смоленска, оба из еврейских семей, оба очень талантливы и полны энергии... К тому же их комнаты оказались по соседству — на Мясницкой (Лабас жил в здании ВХУТЕМАСа). Встреча произошла, как вспоминает Лабас, не то в 21-м, не то в 22-м году. Скорее всего это было в 21-м, сразу «по прибытии» Тышлера в Москву. Лабас пишет, что кто-то постучался к нему в комнату в «неурочные» часы. Лабас работал. В записке на дверях он просил себя не беспокоить. Страшно возмущенный, он открыл дверь «невысокому брюнету, молодому, с приятной улыбкой и чудесными зубами». Еще ему Тышлер напомнил «молодого бычка»^[62]. Да, тут важно, что Тышлер «не посчитался» с запиской на дверях, это не то чтобы «нахальство», но некий напор, убеждение, что знакомство окупит все условности.

Здесь, кстати, я хочу привести «портрет» молодого Тышлера, данный еще одним его приятелем этих лет, товарищем по ОСТу, художником Сергеем Лучишкиным: «По возрасту Саша был старше меня (Лучишкин младше на 4 года. — В. Ч.), но его внешний облик стирал это различие, более того, в его чертах таилась какая-то устойчивая юность. В них не было мужской резкости и строгости. И овал, и пухленькие щеки, рисунок рта, живые юркие глаза, во всем облике было что-то нежно женское. Все это создавало внешнее обаяние, которое обогащалось и обаянием характера — общительностью, приветливостью, благодушием. Он вызывал живейшее расположение, и общение с ним всегда было непринужденным, дружески устойчивым. Надо сказать, что женский пол это особо чувствовал, казалось, что у Саши есть магическая сила, так привлекавшая к нему женщин. И он отвечал тем же. Это не было донжуанством и тем более похотливостью. Это был восторг перед природой женщины...»^[63]

В этих поздних воспоминаниях Лучишкина, написанных в 1984 году, звучит прямо-таки восторженная любовь. Лабас суше и строже,

сказывается некоторое «соперничество» при большой близости в юности.

Оба портрета, набросанные художниками, очень важны. Сам Тышлер автопортретами нас не избалует. Они единичны и писались в стрессовых ситуациях.

Однако вернемся к воспоминаниям Александра Лабаса.

Тышлер в своем «напоре» оказался прав — художники проговорили много часов и условились встретиться вечером (!). Так началась эта дружба, когда они повсюду появлялись вместе, и к этому все настолько привыкли, что, увидев Лабаса без Тышлера, спрашивали, где же Тышлер.

Замечу, что Тышлер с мужчинами дружить не очень любил и умел — дружба часто кончалась романами с женами (Барнет, Осмеркин). Но Лабас в 1920-е годы удостоился даже графического портрета (а мужских портретов у Тышлера наперечет). Но душу ему Тышлер не раскрывал. Иначе бы Лабас знал, откуда эти трагические и страшные ноты в тышлеровской графике и живописи. Лабас пишет: «Ничего трагического, ничего драматического в личности Тышлера в молодости не было. Наоборот, он был веселым, шумливым, а иногда даже довольно нахальным молодым человеком, в особенности с девушками; у него был наступательный характер, он много смеялся, пребывал часто в беспечности и легкомыслии, но в то же время у него часто появлялись далеко не веселые картины и рисунки. Он даже любил изображать страшное, что часто вызывало удивление. Где это лежит у него? Где спрятана невидимая сторона Тышлера, откуда все идет?»

И далее Лабас как бы отвечает на свои вопросы: «Налет театральности был у него всегда, это его органическое свойство, которое в дальнейшем вылилось в профессию театрального художника»^[64].

Как плохо, однако, знают нас наши друзья! Характерна эта безапелляционность — ничего трагического в личности Тышлера не было! И сведение всего беспокойно-драматического к «театральности», словно Саша Тышлер все «придумывал», так сказать, «интересничал» перед девушками.

Знал бы Лабас о том, что одной из основных своих заповедей «театральный» Тышлер сделал **искренность** и, как мне кажется, от нее не отступал даже в театральных своих работах, — оттого они и производили порой неизгладимое впечатление (о чем речь впереди).

Другое дело, что свои страхи и горести он не демонстрировал окружающим (как тщательно скрывал от посторонних свою личную жизнь). Так и запомнился друзьям — вечно молодой («устойчиво юный»), всегда веселый (сын Лабаса, Юлик, вспоминал, что Тышлер «всегда

улыбался»), подтянутый и элегантно одетый...

В 1920-е годы он с Лабасом участвовал в веселых «коллективных акциях», положим, расписывал вместе с ним и скульптором Иосифом Чайковым двойной трамвай под названием «Подарок Коминтерну», ставший «выставкой на колесах», где каждый автор даже поставил подпись под своим «произведением». По предложению Анатолия Мариенгофа собирался сделать совместно с Лабасом эскизы для нового кафе в помещении «Метрополя» (Лабас не уточняет, осуществился ли замысел). Иными словами, он был активно включен в современную ему, кипучую, новаторски-прихотливую, творческую жизнь Москвы 1920-х годов.

«Откуда же эта печаль, Диотима?» Нет, в самом деле, откуда этот трагизм, приправленный гротеском, смесь «странного и страшного»^[65] в его графике и отчасти живописи 1920-х годов?

Для того чтобы это понять, нужно вернуться к более раннему периоду, Гражданской войне, на которую Саша Тышлер ушел добровольцем. Ведь все его работы имеют жгучий личностный внутренний импульс, сколь бы фантастическими они ни представлялись, в основе — искренность, прячущаяся за гротеск и иронию...

То, что пошел добровольцем на войну, понятно — повела «протестность» натуры. В двух автобиографиях Тышлер отмечает, что был красноармейцем отряда особого назначения 12-й армии, продвигавшейся вглубь Польши. Это же указывается в каталогах, составленных Сыркиной. Звучит этот «отряд особого назначения» страшновато. Причем ни Тышлер, ни Сыркина ни слова не пишут о том, чем он там занимался. Поэтому нет ничего удивительного, что реставратор и художник Борис Дергачев в статье, посвященной загадке «записанной» Тышлером картины «Учись стрелять!» (1931), не сомневается в «военном» прошлом художника, «бывшего красноармейца и бойца ЧОНа»^[66], который «знал не понаслышке, какой бывает настоящая стрельба и война»^[67]. Знать-то он, конечно, знал... Но вот стрелял ли сам?

Когда писались автобиографии, да и позже — лучше было не вдаваться в подробности военной эпопеи. Звание «красноармейца» было почетнее звания «художника». Между тем на войне Саша Тышлер работал по своему прямому назначению — рисовал!

Гораздо позднее он рассказывал:

«Я был художник, но мне выдали винтовку. <...> Правда, мне не пришлось ею воспользоваться. <...> Делал плакаты, оформлял агитпоезда, спектакли...»^[68]

Запомним фразу о том, что винтовкой ему «не пришлось воспользоваться». Видимо, это было принципиальное решение (а такое решение он принимал, подчиняясь внутренней интуиции).

Был ли он мужественным и сильным? О да! С юности он умел метко стрелять и мог все шесть пуль револьвера вогнать «в угол потолка»^[69]. Занимался тяжелой атлетикой — для крепости. В годы ташкентской эвакуации проходил в Ташкенте военную подготовку и рвался на фронт, не желая брать бронь.

Татьяна Осмеркина вспоминает уже послевоенный случай в Ленинграде, когда они с Тышлером ехали в трамвае, и там с подростком начался эпилептический припадок. Не растерялся один Тышлер — подбежал к мальчику, стал держать его голову и успокаивать. Вел себя всегда по-мужски, помогая всем своим, раскиданным по стране, близким — деньгами, посылками, письмами. Та же Татьяна Осмеркина вспоминает, как в голодном 1943 году Тышлер прислал им (Елене Гальпериной и двум ее дочерям, оставшимся в Москве) из Ташкента удивительную посылку с сушеными фруктами и овощами, — курагой, изюмом, луком, — и каким это было праздником!..

Но как бы то ни было, Гражданская война не могла не дать ему, человеку необыкновенного воображения и душевной тонкости, — тяжелого и мучительного опыта. К тому же на семейство Тышлеров свалилось большое горе — на войне погибли два тышлеровских старших брата, и не просто «погибли». Один был повешен врангелевским генералом Слащевым в Симферополе, другой был убит махновцами. Причем о гибели любимого брата Ильи, «прирожденного жонглера», Тышлер узнает из газет: «...я из газет узнал, что врангелевцы публично повесили в Симферополе многих подпольщиков-большевиков, в числе которых был мой родной брат Илья Тышлер»^[70].

Сашей Тышлером овладело страшное волнение («Я был взволнован и обеспокоен судьбою моих близких и родных»). Воспользовавшись частичной демобилизацией, он с приятелем зимой 1920 года садится на крышу вагона и доезжает за три мучительных недели до Мелитополя, где убитые горем старые родители уже не чают и его увидеть живым...

На картине «Семейный портрет» (конец 1920-х), позднее попавшей в серию «Соседи моего детства», изображены, как кажется, реальные члены семейства Саши Тышлера. Позволю себе высказать предположение, что на ней изображены четыре его брата (причем двоих из них к моменту написания картины уже не было в живых), а в центре — мать. Тышлер

выстраивает космически-театральную композицию, словно используя шекспировскую метафору о мире-театре.

Сквозь деревянные рамы-окна под раздвинутым с двух сторон занавесом и желтеющей наверху луной смотрят на нас четыре юноши со страдальческими выражениями лиц, а в центре композиции — со столь же трагически-отрешенным выражением — пожилая полуобнаженная Матрона, напоминающая трагическое каменное изваяние. Юношеские лица странно похожи друг на друга, но у крайнего слева черты артистически утонченные (не брат ли это Илья — прирожденный жонглер?), а крайний справа отличается некоторой тяжеловесностью черт (не тот ли это, кто гнул подковы в цирке?). Все персонажи портрета, выдержанного в желто-коричневой гамме, цвета дерева и плетенки, столь дорогих сердцу художника (вспоминаются нарисованные на экзамене в художественное училище лапти, а также оформление «Овечьего источника» в БелГОСЕТе^[71] (1927), где использовался мотив плетенки из лозы), — даны в ауре страдания, ничем не смягченного, без каких-либо иронических обертонов. Столь непосредственных лирических излияний Тышлер будет впоследствии избегать. Это какой-то открытый «выброс» горя, представший в «театральном» оформлении, что как-то уравнивает «экспрессионистский» накал. К портрету примыкает по своей экспрессивной тональности и желто-коричневому колориту «Девушка со сценой на голове», написанная тоже в конце 1920-х, где героиня внешне напоминает сестру художника Тамару. Об этом портрете я уже писала. Судя по этим работам, «рецидивы» эмоций, испытанных Сашей Тышлером в начале 1920-х годов, преследовали его и в конце этих годов.

А тогда, в начале 1920-х, Саша Тышлер получил эмоциональный шок такой силы, что сцены убийств и расстрелов стали его буквально преследовать — снились, воображались. Он «примеривал на себя» судьбу убитых братьев. Вероятно, накатывал и страх. В его графике 1920-х годов появился, правда, не выделенный самим автором, целый «расстрельный» цикл, в котором художник в сценах убийств и насилий мучительно изживает свои страхи и ужасы с помощью иронии и гротеска.

В самом начале этих «ужасов», вернувшись в родной Мелитополь, он скоропалительно женится на подруге своей старшей сестры Тамары — Насте Гроздовой, «обыкновенной» девушке, портнихе. Вероятно, он понял, вернее, ощутил, что она, как и сестра Тамара, будет его опекать и спасать. Настя старше на десять лет, но пока это не так уж бросается в глаза. Ему нравится ее облик, ее ясный взгляд, женственная фигура с крутыми бедрами. Она — «спасительница», всегда, везде. В одной из рукописных

автобиографий Тышлер **единственный раз** упоминает о своей женитьбе на Анастасии Гроздовой, подчеркнув, что его родители «отнеслись к ней очень хорошо, впоследствии даже полюбили»^[72]. Это было не самоочевидно. Девушка из другой среды, русская, без высшего образования, старше сына на целых десять лет. Но, вероятно, родители увидели, что она помогает их Саше во всем, искренно его любит, преданна и невероятно заботлива. Это их покорило. Но в Москву он поехал, судя по всему, без нее, и новые приступы страха и отчаяния пришлось изживать самому.

Дочь Тышлера Белла запомнила какие-то рассказы Насти об этом периоде. В своих воспоминаниях она пишет, что Настя, узнав, что Тышлеру в Москве трудно живется, насушила мешок сухарей и отправилась к нему в начале 20-х годов. Белле запомнился 1924 год как год их «женитьбы». На самом деле поженились они раньше — в Мелитополе. А в 1924 году Настя, возможно, поселилась с Сашей Тышлером в коммунальной квартире на Мясницкой. Вероятно, ее вызвал письмом сам Тышлер. Пик душевного кризиса был еще впереди: «расстрельные» работы группируются вокруг **1925 года**. Видимо, это и есть момент «взрыва» эмоций, о чем говорят не только эти работы, но и внезапно исполненные молодым Тышлером автопортреты. Кажется, единственные за всю его долгую жизнь. Но об автопортретах потом. «Расстрельные» работы Тышлер не прятал, он их выставил на Второй выставке ОСТА в 1926 году^[73]. Это «Момент погрома», «Расстрел в конюшне», «Расстрел ночью», «Бойня», «Демонстрация инвалидов». Все эти работы выполнены пером и тушью в «роковом» 1925-м. Был еще совершенно жуткий «Расстрел коммунаров в Крыму» тоже 1925 года.

К этим работам примыкает графический и живописный цикл «Махновщина», частично показанный на Третьей выставке ОСТА в 1927 году. В них тот же «расстрельный» импульс, но подсвеченный иронией и гротеском. За «Махновщиной» незримо витает убитый махновцами (расстрелянный?) тышлеровский брат. Когда это могло произойти? Банды Махно вошли в родной для Тышлера Мелитополь в 1918 году. В город они въехали под видом «свадебного поезда», причем сам батяня был переряжен «невестой». Поистине «кровавая свадьба»! На одной из своих графических работ Тышлер запечатлел этот въезд. Работа выполнена карандашом и цветными чернилами, причем черные чернила с редкими вкраплениями синих дают ощущение непроглядной ночи, на фоне которой светлыми пятнами выделяются фигуры Махно и его приближенных. Махно, сидящий

на лошади, наряжен невестой, на голове розовый веночек, фата взвилась от ветра, светлое платье свисает с крупа коня. Гротескное впечатление производит этот «свадебный» женский наряд и то, как «невеста» мускулисто схватилась за холку коня и повернула в сторону мрачное лицо с грубыми мужскими чертами. Художник невероятно ярко передает движение — конь Махно рвется вперед, за ним бежит, натягивая удила в противоположном направлении, махновец, в ту же сторону взметнулась фата. В борьбе мрака и света побеждает мрак, так как высветленные фигуры Махно и махновцев с кроваво-красными разводами на лицах и одежде производят зловещее впечатление. («Махно в роли невесты», серия «Махновщина», 1926.) Махно у Тышлера — некий «оборотень», он меняет обличья, представляясь женщиной. Вот на холсте «Махно перед зеркалом» (1933) он стоит в женском платье и в венке на голове, любясь своим отражением в круглом зеркале, поставленном на тачанку его хамоватой свитой. Из-под светлого платья (опять образ «невесты»!) выглядывают грубые мужские сапоги, и сама фигура, большая и угловатая на фоне идиллически голубого неба, комически не соответствует женскому наряду. (Так в балете Сергея Прокофьева «Золушка» — золушкиных сестер обычно танцуют танцовщики-мужчины, что производит особенно комическое впечатление.)

Но у Тышлера в этих «переодеваниях» ощутимо еще что-то непередаваемо зловещее, изуверское, садистически-сладострастное.

В холсте «Махно в гамаке» (серия «Махновщина», 1932) создается зловеще-комический контраст «батьки», который, подобно «слабонервной» барышне, отдыхает в гамаке, и его вооруженными «молодцами», стоящими почти вплотную к гамаку и охраняющими этот идиллический отдых. Махно вызывает у художника стойкое отвращение, смешанное с каким-то тайным, «темным» любопытством. В эти годы он может отождествить себя с командиром Красной армии, но только не с Махно. Его образ постоянно окутан аурой зловещего или комического гротеска.

Лишь гораздо позже в образе Махно появятся черты какой-то грозной inferнальной силы, судьбы, рока, что напомним Воланда из знаменитого булгаковского романа, писавшегося в 1930-х годах. («Махно на [черном] коне», серия «Махновщина», 1950...)

Махновцы предстают в серии тупой и разнузданной «массой», чудовищно жестокой. В работах Тышлера появляется «расстрельная» эротика: обезумевшие кони рвутся вперед, натягивая поводья, а за тачанками волокутся по земле привязанные веревками нагие женские тела, на самих тачанках — сцены насилий, — и все это в бешеном, натянутом,

как веревка, ритме, совместившем «странное» и «страшное». («Гуляй-поле», 1927.) Этот же мотив привязанной к мчащемуся коню нагой женщины Тышлер использует позже, в иллюстрации к поэме И. Сельвинского «Улялаевщина» («Казнь Таты», 1933–1934). Вояка, сидящий на коне, размахивает шашкой, что делает сцену не только страшной, но и гротескной.

В современных исследованиях события Гражданской войны часто переосмысляются. Можно прочесть, например, следующее: «Гражданская война стала бессмысленным выплеском жестокости и разочарования, — и подлинными ее героями — наиболее типичными и выразительными — были не буденновцы, а махновцы»^[74].

Сказано вполне в духе нашего времени, когда «все смешалось». Помню, в 1990-е годы я была на выставке, посвященной «героям», где скульптурный портрет Миклухо-Маклая был со страшными зубами и кровавыми губами «каннибала». Не все ли равно, аборигены съели Кука или Кук аборигенов?

Так и тут, буденновцы из той же «банды», только махновцы чуть «покруче». Возможен и другой ход — перемена знаков: герои не «красные», а «белые», не «буденновцы», а «махновцы».

Впрочем, во всех этих перестановках и подстановках тоже нет ничего особенно нового. Уже Бабель в «Конармии» продемонстрировал «амбивалентный» взгляд на события Гражданской войны, когда и впрямь нет большой разницы между буденновцами и махновцами: и там, и там бандиты и убийцы. Взгляд, до сих пор поражающий каким-то холодным «нечеловеческим» цинизмом, не оставляющий места для порывов духа, героизма, любви. Но Бабель писатель, а не историк, дает «художественную» версию событий, — предельно жесткую и почти абсурдистскую, в духе немецких экспрессионистов. Между тем в народной памяти, в стихах, песнях, фольклоре красноармейцы выступают как защитники правды и справедливости, смельчаки и романтики. Помните? «Нас водила молодость в сабельный поход...»^[75] Или: «Среди зноя и пыли мы с Буденным ходили на рысях, на большие дела...» Или уже ближе к нашему времени удивительные строчки Окуджавы о «комиссарах в пыльных шлемах», которые молча склонятся над героем, погибшим в бою...

Мы смело можем сделать вывод, что в песенно-поэтической «фольклорной» памяти красноармейцы и махновцы **вовсе не слились**. (Кстати, ведь и о Троянской войне мы судим по версии Гомера!) **Не**

слились они и в произведениях Александра Тышлера, который в 1920–1930-е годы работал над двумя «долгоиграющими» сериями: «Махновщина» и «Гражданская война». Тышлер уже потому «не смешивал» махновцев и красноармейцев, что сам был красноармейцем, а махновцы убили его брата. У него были **личные** мотивы для ненависти и презрения.

Серия «Гражданская война», начатая в 1930-е годы, писалась как раз в романтическом «песенном» ключе; причем с образом командира в дважды исполненной работе «Смерть командира» (1937) он, судя по всему, мог внутренне отождествиться. Это был трудный для страны и для Тышлера год — художник был почти на год изгнан из всех театров. Дело в том, что большому сановнику сталинских времен, Лазарю Кагановичу, явившемуся или на премьеру, или на генеральную репетицию пьесы М. Кульбака «Разбойник Бойтре» в ГОСЕТе^[76] (1936), не понравились костюмы еврейской бедноты, автором которых был Тышлер. Так Саша Тышлер временно лишился работы. На жизнь зарабатывал, распродавая свою библиотеку (новой он так и не завел). В двух холстах «Смерть командира» (1937) он выразил свое тогдашнее душевное состояние — убит!

Когда происходит действие, изображенное на первом холсте («Смерть командира» № 1 из собрания Государственной Третьяковской галереи)? Не то в синей, светящейся сполохами ночи, не то в темный бессолнечный день, — притом что все фигуры, выстроившиеся в некое «ритуальное» шествие, — отчетливо видны.

Командир на коне в желтой, вспыхивающей золотом гимнастерке, сидящий на красной попоне, и поддерживающая сзади его голову девушка-боец в розовой шапочке и розовых штанах, — создают необычайно звучный красочный аккорд, концентрируя на себе зрительское внимание. Смерть командира дана словно бы «стоп-кадром», с неким замедлением падения неестественно откинувшегося назад тела и поднятой вверх руки...

Интересно, что махновцы у Тышлера то и дело кого-то убивают (часто женщин), а красноармейцы нигде не стреляют, их самих убивают, как в двух работах «Смерть командира». Это, конечно, не историческая правда, но правда художественная, фольклорно-песенная. Это говорит о том, что художник внутренне ощущал себя с этими персонажами.

Работа перекликается со знаменитой «Смертью командира» К. Петрова-Водкина (1928), но речь скорее о «типологическом» сходстве. На обоих холстах умирающих поддерживают дружеские руки. (Характерно, что у Петрова-Водкина — это мужчина-боец, а у Тышлера — молодая женщина.) У обоих сцена вынесена на космические просторы, что Петров-

Водкин подчеркнул «сферической» перспективой, а Тышлер архаической «мистериальной» распластанностью фигур вдоль холста. Переключка говорит об общей фольклорной и бытийной ауре, окутывающей в сознании художников красноармейцев и Гражданскую войну.

Хочется не согласиться с мнением К. Светлякова, что в работе «Бойцы Гражданской войны» (серия «Гражданская война», 1937) Тышлер изобразил махновцев во главе со своим атаманом^[77].

Я уже писала, что Тышлер не «смешивал» красноармейцев и махновцев. Это были **разные** серии, в разной стилистике и с разным авторским отношением.

Замедленно-былинная, фольклорная стилистика «Бойцов...» отсылает нас не к махновцам, а к красноармейцам. Перед нами все те же персонажи, что и в том же году написанной «Смерти командира». Но теперь иконно предстоящие, плохо экипированные бойцы, девушка-боец в красной шапочке и командир на лошади даны в ситуации, словно бы предшествующей трагическому событию, в момент какого-то важного жизненного раздумья, сосредоточенной тишины.

Вообще многие мотивы из серии «Гражданская война» так и просятся в народную «балладу» («Прощание», 1932, «Встреча», 1938). И каждую из этих ситуаций Саша Тышлер мог внутренне прочувствовать, как, положим, в работе «Юные красноармейцы читают газету» (серия «Гражданская война», 1936). Этот «бытовой» эпизод, изображенный в планетарно-космическом ключе (огромное небо, кусочек земли и сгрудившиеся на нем красноармейцы на фоне крыльев мельницы — «судьбы»), — явно воскрешал в памяти художника момент, когда он на фронте случайно прочел в газете о гибели собственного брата...

Но вернемся к середине 1920-х годов — «расстрельному» циклу. Что это было? Конечно, воспоминания о Гражданской войне. Конечно, тоска по убитым братьям. Но почему это так «взорвалось» в 1925-м? Были, очевидно, и еще какие-то причины. В записях бесед с мужем Флора Сыркина упоминает какой-то бурный тышлеровский роман 1920-х годов с Натальей Глан, — актрисой, авангардным балетмейстером, первой женой кинорежиссера Бориса Барнета. Возможно, этот роман, едва ли «удачный» (оба были несвободны), обострил и взвинтил тышлеровские чувства. Да и сама эпоха, пусть еще и не полностью развернувшегося террора, таила чудовищные угрозы и опасности.

Но было, очевидно, и еще нечто «бытийное», некий «космический ужас», витающий над всеми этими расстрелами и бойнями, тот самый «арзамасский ужас», испытанный некогда Львом Толстым в отдалении от

своего семейства, своего гнезда. Такого рода «страхи» накатывали и на Осипа Мандельштама в Армении. Думаю, что причиной самоубийства Маяковского, с которым Тышлер был дружен, оказалась не только разбитая «любовная лодка», не только «страх ареста» и разочарование во всем, — но целый комплекс аналогичных иррациональных причин. Остановить и спасти Маяковского в «пиковый момент» могла только любимая и любящая Лиля Брик. Но она-то как раз отсутствовала! Была за границей с мужем^[78].

Тышлеру повезло больше — рядом оказалась любящая Настя. А пока что Саша Тышлер в таких «растерзанных чувствах», что рисует несколько автопортретов, скорее всего впервые показанных на выставке в 2009 году. Это гуаши «рокового» 1925 года.

Начнем с того, что Тышлер к автопортретам ни прежде, ни потом не обращался, его творчество не основано на «самоанализе», «рефлексии». Это обычно взрыв «целостных интуиций» и снов. Впоследствии ему не понравится козинцевский «Гамлет», где Гамлет — аналитик, мыслитель. У самого Тышлера в работах 1954 года, так и не реализованных на театре, — Гамлет пылок, хорош собой, изящен, благороден. Это скорее Ромео или даже Меркуцио. Таким молодой Тышлер, видимо, себя ощущал! Хотел ощущать! Но вот в автопортретных гуашах какая-то безумная голова с взлохмаченными, дыбом вставшими волосами и лицом в разноцветных «подтеках» краски — красно-желто-синих, с преобладанием красного — «кровавого», напряженного, безумного...

Таков наиболее «впечатляющий» автопортрет, но и остальные не менее «безумны», причем желтоватый, светлый, безмятежный фон контрастирует с этим «безумным», погруженным в пучину жизненного хаоса персонажем.

Саша Тышлер и тут не «анализирует», он «констатирует», глядя на себя как бы со стороны. Этот автопортрет поразительно перекликается с одной из выразительнейших и наиболее страшных работ 1925 года — рисунком «Бойня», где художник, отбросив всякую иронию, отождествляет себя с убиваемым быком. Вспомним, как Александр Лабас сравнивал Тышлера с «молодым бычком» — все же глаз художника! Но тут не резвящийся, сильный и веселый бычок, а несчастное животное, которое оказалось на бойне.

Есть поразительный рассказ зрелого Тышлера о том, как он когда-то в молодости вдруг побежал на другой конец города, чтобы увидеть бойню. Рассказ этот, необычайной силы и достоверности, записал Григорий Анисимов: «Я подошел к длинному-длинному каменному зданию. Там понуро, с опущенными головами стояли быки. Они покорно ждали своей очереди, словно наперед зная свою горькую участь. Стояли быки тихо. Они

чувствовали недоброе. Им положили много еды, но они к ней совершенно не прикасались. Никто из них ничего не ел. Вскоре вернулись убойщики, и работа началась. Очередного быка привязывали веревками за голову и начинали тянуть в каменный сарай. Бык идти не хотел. Тогда его сильно били палками по задку. Он стоял. И вдруг **решался**. В эту минуту он был похож на человека, который идет на верную смерть. Они правы! Надо идти, деваться некуда. И бык входил в здание»^[79].

В рисунке тушью молодой Тышлер пытается «изжить» навалившийся кошмар, изображая его с редкостной «садистической» дотошностью, даже сгущая все зловещие детали. Сам «побег» на бойню — следствие «амока», крайней степени смятения. Мощное животное — бык тут не «на равных» борется с тореадором, а привязан к столбу, опустив рогатую голову и раскрыв пасть, словно в крике.

Пабло Пикассо тоже отождествлялся со своим человеко-быком, Минотавром, но это было сильное, злое и чувственное существо, некий «сверхчеловек». У Тышлера совсем не так. Сцена убийства быка воспринята как преступное и гнусное деяние, а не как нечто «само собой разумеющееся», привычное в человеческом обиходе. Тут есть мотив толстовского «остранения» ситуации, космического «ужаса». Один живодер, увешанный ножами, схватил быка за хвост, а другой рукой — спокойно подносит ко рту папироску. Второй, с огромной, дегенеративной челюстью, с силой занес над шеей быка кинжал. Двое других мастеров «убойного дела», тоже увешанные ножами, невозмутимо ждут своей очереди, чтобы разделать тушу. Мертвая голова предыдущего быка лежит под их ногами. А в проеме двери, «на воле», ожидают своей участи еще двое. Дверь не выводит из «ада», а ведет в него. Убийство быка Тышлер рисует как подлое преступление, и это тем более страшно, что художник внутренне отождествился с быком.

В сцене есть что-то кафкианское, затягивающее, как, впрочем, и в ряде работ «Махновщины», таких, как «Гуляй-поле». Безвинные безоружные жертвы (животные, женщины) оказываются в ситуации кровавого абсурда. В 1924 году в Москве прошла выставка немецких художников — экспрессионистов. Не знаю, повлияли ли они на Тышлера, но тут он достигает своего порога «запредельности» и в дальнейшем таких сильных эмоциональных взрывов будет избегать.

В «Бойне» словно бы воспроизведена реальность последнего круга ада (будущих нацистских газовых камер!), увиденная и пережитая как событие собственной судьбы.

И Саша Тышлер, и Осип Мандельштам были «веселыми» и

«добрыми» людьми. Оба пели «простые песенки».

Но в стране, в мире, в воздухе, в подкорке собственного сознания возникло нечто такое, что могло не дать им допеть этих «простых песенок».

Тышлер чудом избежал «бойни», Мандельштама она настигла...

Мир Танатоса, черный мир чудовищного и абсурдного, изображенный черной тушью и пером на листе бумаги, где его белизна почти полностью исчезает, — мог ведь и затянуть, поглотить, убить все фантазии и надежды. Убить радость, которой Тышлер так дорожил! Ирония и гротеск, которые он использовал в «Махновщине», тоже мало помогали. Что делать безоружной и безвинной жертве? А именно таковы все персонажи «расстрельного» цикла. И главная особенность, над которой нам стоит задуматься, что Саша Тышлер всегда отождествляет себя не с теми, кто убивает, а с безоружными убиваемыми.

Можно вспомнить, что на Гражданской войне, работая художником, но имея винтовку, он ни разу из нее не выстрелил («не пришлось ею воспользоваться»), Судя по всему, за этим скрывается некая позиция, какое-то интуитивно нащупанное решение. Ведь даже своих красноармейцев в серии «Гражданская война» он не изображал стреляющими. Они «прощаются», «погибают от пули», «спасают знамя», но только не «стреляют».

В этой связи нельзя не вспомнить о загадочной судьбе тышлеровской картины 1931 года «Учись стрелять!», которую художник по неизвестной причине замазал коричневой краской.

Реставратор и художник Борис Дергачев, в наши дни осуществивший ее реставрацию, дал свою версию этого непонятного поступка.

На картине изображен молодой человек, который в парке стреляет в чучело «акул империализма», поблизости двое отдыхающих за ним наблюдают, а девушка в красной косынке сидит рядом и смотрит с восхищением.

Дергачев предположил, что в обстановке всеобщей подозрительности Тышлер мог испугаться этого мотива. Вдруг подумают, что юноша целится не в чучело, а в наблюдающих людей^[80].

Мне это предположение не кажется убедительным.

Сам мотив — расхожий для конца 1920-х — начала 1930-х годов. Все чему-то такому «учились»: прыгали с парашютом, тушили пожары.

Один из сотоварищей Саши Тышлера по ОСТу, его тезка Дейнека, в 1927 году украсил обложку журнала «Красная нива» № 47 картинкой «Учись стрелять!», где тема решена конструктивно, графично и остроумно.

На черной плоскости листа динамично очерченные красные фигурки двух спортсменов метают влево красные стрелы, а вверху четверо красноармейцев, выстроившихся в ряд, прицеливаются из ружей, образуя геометрический прямоугольник.

Кстати, если быть «очень бдительным», то можно подумать, что они прицеливаются прямо в голову красноармейца, огромная фигура которого, стоящая с левого края, уравнивает композицию. Но Дейнека картинку не замазал, а редакция ничего такого не испугалась.

Внизу «объемно» изображен вполне штатский персонаж, сидящий на скамейке с книгой в руке. Судя по всему, это не Пушкин и не Гоголь, а пособие по стрельбе. Так сказать, теория вопроса.

Саша Тышлер наверняка вспомнил эту «знаковую» для эпохи картинку, когда работал над своим вариантом. Вероятно, это был некий внутренний ответ ожесточенной критике и прочим негативным жизненным обстоятельствам. Ему нужно было научиться отвечать! «Стрелять» по своим врагам! Картина получилась редкостно живой, светлой, даже праздничной. Обучение стрельбе происходит в написанной нежнейшими мазками, прозрачной желто-голубой воздушной среде, а тонкие деревянные перекладыны качелей, высокие лестницы с красными флажками, красная косынка девушки и смешные «чучела» в цилиндрах и с сигарами в зубах добавляют холсту праздничной нарядности и легкости.

И все же он картину замазал... Почему? Учится стрелять не махновец, не «акула империализма», а молодой паренек в фуражке, с кем автор вполне мог отождествиться. Для многих «советских парней» в этом не было бы ничего необычного или предосудительного. Достаточно вспомнить работу Александра Самохвалова «Военизированный комсомол» (1933), где «учатся стрелять» не только парни, но и девушки, залегшие на поле с винтовками. У Самохвалова — это обыкновеннейшая «агитка», Тышлер себе такого не позволял. Он писал картину вдохновенно, пытаясь изжить какие-то личные негативные эмоции, но... Тут возникла преграда. Саша Тышлер никогда прежде не отождествлялся, да и потом не будет отождествляться с теми, кто «стреляет». В этом его разительное отличие от «стандартного» человека эпохи.

Он всегда с безоружными, с голубями и ангелами, которых убивают и расстреливают, с закалываемым быком, с погибшими в погроме, с расстрелянными ночью...

Это из тех негласных внутренних императивов, которым он будет следовать всю жизнь (притом что очень взрывной, и даже в письмах будущей жене Флоре порой выражает желание кого-то «побить»). Да и

стреляет он прекрасно.

Но... Тышлер — автор мистический, хотя об этом никогда не распространялся. Тогдашняя критика приклеила к нему ярлык «мистика», но в политико-идеологическом плане. А его «мистика» — убежденность, что все, написанное на холсте, — некая «живая» реальность, за которую он в ответе и которая влияет на его жизнь. Это, в сущности, большая русская культурная традиция — связь искусства с «божественными» энергиями бытия. Не мог Тышлер оставить картину, где его «двойник» учится стрелять. Но и уничтожить ее не хватило сил — картина легкая, красивая, вдохновенная. Но внутренний запрет был безоговорочным. Он картину замазал, чтобы не искушала... Это в 1931 году! А в момент тяжелейшего духовного кризиса 1925 года его положение оказывалось почти безнадежным! Остаться безоружной жертвой в борьбе с «агрессией» мира — значило неминуемо погибнуть, утратить радость, способность писать! Три тышлеровских автопортрета 1925 года как раз и фиксируют момент полной растерянности. Душа замерла, соприкоснувшись с «соприродными» ей страхами...

Глава четвертая

ПОИСКИ ВЫХОДА

...Куда ж нам плыть?

А. Пушкин. Осень (отрывок)

Уже в 1926 году накал «ужасов» и «страхов» ослабевает, о чем свидетельствуют работы этого времени, в особенности «Директор погоды», который выставлялся на Второй выставке ОСТа 1926 года, и «Женщина и аэроплан», показанная на Третьей выставке ОСТа в 1927 году.

Они до сих пор производят очень сильное впечатление, удивляют и веселят. В них «странное» совмещается не со «страшным», а с «остро современным», «технически продвинутым».

Художник тут делает некий пробный шаг в сторону «остовского» увлечения техникой, впрочем, оставшийся практически без последствий. Техника не увлекла. Между тем приятель Тышлера Александр Лабас был увлечен ею до самозабвения. Это была какая-то романтическая и утопическая мечта о «возможностях человека». Дирижабль, аэроплан, дорога к аэродрому — все подается как некое «чудо» в «остраненной» (как сказал бы Виктор Шкловский) манере. Недаром Лабас кончил «сказочными» и «фантастическими» сюжетами о космических пришельцах. Другой Александр — Дейнека — трезвее и реалистичнее. Его увлекает «машинерия», шестеренки и детали, механический ритм, который столь же ритмично, графично, используя разнообразные «монтажные» сдвиги, стыковки и перспективные ракурсы, можно запечатлеть на листе и полотне. Впрочем, и Дейнека бессознательно ориентирован на архетипические и мифологические модели культуры. Так, три его текстильщицы («Текстильщицы», 1927), помещенные в какое-то фантастическое, узорно-геометризированное пространство, напоминают античных богинь судьбы — Парок. Та, что в центре, и впрямь с нитью в руках.

В двух тышлеровских работах 1926 года присутствует технический мотив (аэроплан в «Женщине и аэроплане» и технические приборы в «Директоре погоды»). Но Тышлер с техникой «играет», озорно и причудливо ее «остраняет», включая в неожиданный контакт со смешными и нелепыми персонажами.

Существует иная точка зрения, согласно которой Тышлер в этих

работах «понимает, как далеко зашло увлечение техникой, и видит, как это увлечение деформирует человека»^[81].

Мне же кажется, что страшился Тышлер в это время совсем иного — не техники, а непредсказуемости судьбы, зовов «хаоса», человеческой беспощадности... Технические мотивы позволили ему встряхнуться, повеселеть, почувствовать себя «современником века». Перед нами некие фантазии, воплощенные в яркой, озорной, гротескной манере.

Запрокинув маленькую головку на длиннющей шее, обмотанной красным шарфом, женщина всматривается в крошечный аэроплан. Фигура в синей кофте развернута в каком-то «египетском» ракурсе: тело в фас, а запрокинутое лицо в профиль. Причем мы видим это лицо словно бы сверху, с позиций летящего в аэроплане летчика — не один глаз, как полагается, а оба, — что снова напоминает древнеегипетские рельефы и иконную перспективу.

Желтоватые, красноватые, синие тона, то в контрастных, то в плавных переходах, напоминают о той работе со спектром, которой был увлечен художник. Кстати, одновременно с ним со спектром работали такие большие мастера, как Петров-Водкин и Малевич. Желтый, красный, синий — излюбленные тона Петрова-Водкина.

Модель, в которой дочь Тышлера Белла склонна видеть Настю Гроздову (уже это говорит против идеи «деформации» человека), написана с большим юмором, озорством и любовью. Фигура скульптурно (как художник любил!) вписывается в «космическое» пространство, в котором аэроплан выступает сказочной небесной птицей.

Какая-то схожая игра с египетскими ракурсами и иконной обратной перспективой встречается в «Футболисте» (1932) Александра Дейнеки, впрочем, тут возможны «типологические» совпадения. Характерно, что обе работы, построенные на «архаических» моделях, до сих пор выглядят остросовременно.

Как мне представляется, Саша Тышлер пытался расшевелить и развеселить себя (и зрителя) этой забавной работой, как и смешным «Директором погоды», где громадная мужская фигура «директора» с зонтом в руке, увешанного метеоприборами, поражает грустно-озабоченным выражением лица с крутым характерным подбородком. Как-то невольно в сознании всплывает лицо «Девушки со сценой на голове» (конец 1920-х), столь же озабоченное и с таким же крутым подбородком. Предположительно — это старшая сестра Тышлера Тамара. Возможно, Тамару считали в семье «специалистом по погоде» и даже ее «директором». Тут угадывается какой-то шутливый семейный фольклор, скрытые смыслы,

которые художник затейливо обыграл в своем «Директоре...». Но для некоторых — уж чересчур затейливо; кто-то стал числить художника «сумасшедшим», «мистиком». А кто-то (в их числе Осип Мандельштам и Анна Ахматова) настоящим поэтом.

В целом же начало Саши Тышлера (в неопубликованной автобиографии он его относит к 1922 году, хотя Киевская выставка с его участием прошла в 1920 году) поражает своим бурным напором и огромным спектром намеченных возможностей. От абстрактных вариаций до разнообразных фигуративных штудий — в экспрессионистском, иронико-гротескном, шутливо-пародийном, лирическом ключе! Такой поток своих, неизвестных прежде тем и образов, такое разнообразие техник, такое буйство фантазии, такая лирическая свобода!

Молодые художники только диву давались!

Сергей Лучишкин пишет: «В 21–22-м годах он делал свои абстракции почти в одном цвете — английская красная. В ритме линий и объемов было все так завершено, композиционно закончено и пластически совершенно, что воспринималось как симфония индустриальных мотивов. Меня это предельно увлекало, хотя я работал в полном контрасте с ним. А потом, когда он стал работать фигуративно, его аллегории, метафоры и этот неудержимый шквал фантазии, композиционного изобретательства был беспределен, и все делалось без каких-либо натуг, легко и непринужденно, как песня»^[82].

Будущий «остовец» Борис Беренгоф вспоминает, как зимой 1923 года его брат Георгий, вернувшись домой, торжественно произнес: «Сегодня я познакомился с гениальным художником. Его зовут Александр Тышлер»^[83].

Его слава среди художников и поэтов опережает его официальное признание, что станет его пожизненной судьбой. Тот же Б. Беренгоф напишет о нем в 1970-е годы: «...ореол славы и непризнания».

В творчестве этих лет явно преобладает линия, уводящая от дома и очага, от стабильности и уюта, что, видимо, соответствует безалаберно-безбытному началу его московской жизни.

В работах все идут, едут, скачут, въезжают, прощаются, шагают в узких тюремных коридорчиках и лишь на миг приостанавливаются, чтобы взглянуть на техническое чудо — какой-то взрывной, неустойчивый, зловеще-веселый мир — то безмерно страшный («Погром», «Бойня», «Расстрел в Крыму»), то легкомысленно-гротескный («Директор погоды»), то зловещий («Махновщина»), то песенно-балладный («Гражданская война»).

А есть еще загадочная серия «Парад», есть бедные еврейские ремесленники, бондари и палочники, скитающиеся по земле со своим немислимым товаром.

Тышлер, кстати, тут выходит на композицию пространства, которую в дальнейшем будет всячески развивать и варьировать. За фигурами бредущих с товаром ремесленников панорама каких-то селений и городов, а сами они на переднем плане выделены открытой сценической площадкой с раздернутым занавесом. Метафора мира — театра — одна из самых устойчивых...

И среди всего этого движения сам Саша Тышлер — тоже куда-то спешащий, не устроенный, рвущийся между Москвой и Минском, где начал работать в еврейском театре (БелГОСЕТе) у Михаила Рафальского, между иллюстрацией и станковой картиной, между живописью и театром, между женщинами Москвы и женщинами Минска...

Он такой «странный», что из всех членов ОСТА, просуществовавшего до 1932 года, когда все группировки в приказном порядке были упразднены, — вызывает у «бдительной» критики наибольшее ожесточение.

Доброжелательный и умный Яков Тугендхольд в 1928 году умер. Но успел произнести о Саше Тышлере спасительное словечко: «театральность» — это, мол, такие «сны о театре».

«О театре» — было явно лишним, это были просто «сны», феерии воображения, как и в творчестве Марка Шагала. Оба мастера нащупали в искусстве принципиально новые возможности: передавать на холсте причудливый мир собственного воображения, «чужих певцов блуждающие сны», — как выразился Осип Мандельштам. На Западе это делали сюрреалисты, но холоднее, рационалистичнее, менее органично.

Для вульгарно-социологической критики АХРРа и РАПХа^[84] подобный способ преображения жизни был непонятен и враждебен. И словечко «театральность» не спасало. Прибавлю для справедливости, что даже тонкие и художественно подготовленные критики вроде Абрама Эфроса судили о тышлеровских «фантазиях» с непонятной резкостью: «Живописный талант А. Тышлера уходит на расцвечивание нетрудных и ненужных шарад... Хорошо бы толкнуть А. Тышлера, чтобы он... встал, встряхнулся и поглядел на живую жизнь живыми глазами»^[85].

Упрек абсолютно «убойный» и характерный для любого времени.

Мне вспоминается, как о первой стихотворной публикации Иосифа Бродского в России (стихотворный цикл «Письма к римскому другу») один

из тогдашних критиков написал, что автору нужно приблизиться к живой жизни.

Между тем я уже писала, что у Тышлера были горячие поклонники среди молодых художников — тот же Сергей Лучишкин. Он пишет в своих восторженных воспоминаниях: «Наблюдая за ним, я поражался, как мгновенно возникала у него творческая инициатива и по любому поводу, этот животворящий источник, эта стихия сложнейших ассоциаций, сопоставлений, превращавшихся в пластическую гармонию»^[86].

Автор несколько запутался в грамматических конструкциях, но верно ухватил эту живую, бурную, причудливую энергию тышлеровского воображения.

В сущности, художник двигался в ином направлении, чем большинство больших мастеров того времени: Фальк, Петров-Водкин, Сарьян. Они изображали преображенную натуру, а он — свои сны и видения. Но лучшие художники, даже те, что шли от «натуры», ценили его дар. Так, Петр Митурич, по воспоминаниям Б. Беренгофа, в 20-е годы говорил, что Тышлер «видит то, что он изображает»^[87].

А что же сам Тышлер?

Оказывается, в разгар всех этих баталий вокруг его творчества, между 1926 и 1928 годами, он не прочь был бы и уехать из России.

История связана с наркомом просвещения Анатолием Луначарским, который, в отличие от многих, начинающего Тышлера принял и поддержал. Посетив в 1926 году Вторую выставку ОСТа (где, кстати, выставлялись «расстрельные» тышлеровские работы, но также и странствующие «продавцы», «жонглеры», «музыканты»), он написал о художнике вполне доброжелательно:

«Нет никакого сомнения, что А. Тышлер не только обладает значительным внешним мастерством, но каким-то большим зарядом совершенно самобытной поэзии. Но это глубокая и как бы метафизическая лирика весьма смутно доходит до зрителя. Ее не только нельзя передать на словах — ее нельзя и почувствовать, можно только предчувствовать ее»^[88].

Отзыв тонкий и намекающий на то, что Тышлер — художник не для масс, а для круга артистических личностей с развитым воображением. К счастью, сам Луначарский принадлежал именно к такого рода личностям. Это и решило судьбу Тышлера, — но вовсе не так, как он в тот момент хотел.

В тышлеровском архиве есть страничка воспоминаний об этом политике, наименее «политизированном» из всех тогдашних деятелей. Из

нее-то мы и узнаем о желании молодого Тышлера уехать за границу «для обучения в Париже». Такую командировку в Париж получил в 1928 году Роберт Фальк, замечательный художник, старший современник Тышлера, декан живописного факультета ВХУТЕМАСа — ВХУТЕИНа^[89]. В конце 1937 года он из Парижа благополучно возвратился в Россию. Уехавший ранее, в 1922 году, Марк Шагал остался за границей навсегда.

Судьба у художников складывалась по-разному.

Саша Тышлер, ободренный благосклонным отзывом наркома, договорился с секретаршей Луначарского о дате встречи: «Я был совсем молодым художником, но зайти к наркому было проще простого».

Однако эта «благосклонность» сработала не на пользу делу. Наркому стало жаль отпускать талантливого художника: «Вас сейчас там подхватят и Вы не вернетесь. Но обещаю, что через какое-то время Вы обязательно поедете»^[90].

В России все надо делать быстро. Декорации меняются стремительно. Вскоре, в 1929-м, Луначарский был смещен (получил «другое назначение») и планы «молодого Бонапарта» сорвались. Нужно ли нам об этом сожалеть? Может, он бы вернулся, как Фальк? Или, может, остался бы там, как Шагал, покоривший мировое культурное пространство?

«Призрак» уехавшего Марка Шагала, как мне кажется, всю жизнь «искушал» Александра Тышлера, заставляя сопоставлять возможности, думать о неосуществленном...

Но сюжет о позднем приезде Шагала в Россию и их встрече — не встрече еще впереди.

Итак, нарком Луначарский, сам сочинитель, испытывая личную слабость к Саше Тышлеру, не пожелал его отпустить за рубеж. Но сумел подсластить пилюлю.

Тышлер вспоминает: «Через месяц — какая неожиданность! — мне приходит денежный перевод. Довольно крупная для тех лет сумма. Оказывается, у Луначарского в Наркомпросе был собственный фонд помощи молодым художникам. И вот в течение года я регулярно каждый месяц получал из него деньги. Я смог спокойно работать, не думая о пропитании».

Невольно напрашивалось сопоставление (листок воспоминания о Луначарском писался скорее всего в конце 1960-х-1970-е годы): «А сейчас министры культуры не посещают выставки так запросто... и уж, конечно, не принимают простых смертных»^[91].

Чем кончается для искусства посещение «правителей» типа Хрущева,

Тышлер к моменту написания этого листочка хорошо знал. Говорят, что на знаменитой, разгромленной Хрущевым, выставке, посвященной 30-летию МОСХа^[92], в Манеже (1962), Хрущев, увидев фантастических тышлеровских девушек, взбешенно закричал: «А это что такое?»

На что ему находчиво ответили: «Это — театр». И буря улеглась — с театра спрос невелик. Опять Тышлера вывезло это волшебное словечко, пущенное Тугендхольдом.

Пример «просвещенного» Луначарского был разителен по контрасту с последующими чиновниками «от искусства». О получении от Луначарского стипендии прямо у него на дому пишет и ученик Фалька художник М. Хазанов.

Это «грош» в копилку добрых дел послереволюционного правительства, о котором как-то принято говорить только плохое.

Но постепенно критика теряла всякое эстетическое чутье, вооружившись чутьем «классовым».

В 1930 году некая критикесса, анализируя творчество художников ОСТА, выделяет два его крыла, — но уже не по стилистическому признаку, как некогда Яков Тугендхольд, выделивший «графическую» и «живописную» линии, а по зловещему социально-идеологическому. Тышлер и Лабас оказались в стане «мистиков». Причем о Тышлере идет пассаж, который его, внука человека, судимого за «ритуальное убийство», должен был глубоко возмутить: «...от бредовых композиций Тышлера, от кошмарных гримас его еврейских колхозов отдает не только средневековым представлением о еврействе как о фанатичной секте, совершающей колдовские ритуальные убийства, и не только „поэзией кошмаров и ужасов“, но и гниlostным запахом грязной фрейдистской эротики»^[93].

О чем идет речь? Вероятно, о тышлеровской серии 1929 года «Евреи на земле» (которую он потом не выставял и не включал ни в один каталог!).

Я видела несколько акварельных листов из этой серии, очень красивых, мягко-золотистых по цвету и, в духе Тышлера, забавных и причудливых. Ничего из описанных «ужасов» мне обнаружить не удалось. Еврейские колхозы в Крыму изображал и Меер Аксельрод в графике праздничного, фольклорно-песенного плана. В листах Тышлера больше неожиданного и забавного — домашние животные словно бы участвуют вместе с людьми в строительстве домов, колодцев и силосных башен, напоминающих какие-то «фантастические» постройки. Причем автор обыгрывает метафоричность слова «земля», изображая некий круглящийся

«земной шар» под ногами у колхозников, в духе «сферических» построений Петрова-Водкина. Тышлер попал, конечно, в «хорошую компанию» с Фрейдом, но... градус озлобленности превышает пределы обычной критики. Эта критика «идейная», плюющая на живописные достоинства, но опасная в жизненном плане.

Другую группу, уже гораздо более достойную, где звучат «урбанистические» и «индустриальные» темы, составляют в ОСТе, по мнению критикессы, Дейнека, Пименов, Лучишкин, Вильямс, Вялов...

Ну а на председателя ОСТа, художника Давида Штеренберга, автор смотрит и вовсе как на «атавизм». В самом деле, показал на четвертой выставке ОСТа (1928) нечто глубоко архаичное — каких-то извозчиков, калек, нищих (графическая серия «Москва старая и новая»). Знала бы критикесса, что в 1929 году на своей даче в Баковке он напишет нечто и вовсе неслыханное — не машины, не станки, не самолеты, не город даже, а... травы, да, да, обычные полевые травы, но не «натюрмортно» в кувшинах и вазах, и не импрессионистично, а более обобщенно и фактурно — «живые» травы полей, напоенные светом, воздухом, движением.

Любопытно, что самые «остовские» (по мнению идейной критики) представители объединения в конечном счете его покинули. Раньше других, в 1928 году, Александр Дейнека, ставший членом объединения «Октябрь». А в январе 1931 года на экстренном собрании произошел окончательный раскол ОСТа. Отколовшиеся требовали «перехода» от станковизма к плакату, полиграфии и «политическому реализму». Как видим, первые два пункта раскалывают объединение по исходно наметившейся оппозиции «графическое — живописное». ОСТ покинули Пименов, Лучишкин, Вильямс, образовавшие объединение «Изобригада». Зловещий третий пункт разовьет «специалист по манифестам» С. Никритин, который совместно с С. Адливанкиным сформулирует программу нового объединения. Вчитаемся в эти «железные» слова: «Наша прежняя практика, протекавшая в условиях старого ОСТа, носила в себе Элементы мелкобуржуазного и буржуазного влияния. Это выразилось в замкнутой кастовости группы, в эстетствующем формализме, в оторванности от задач социалистического строительства. Порвав с другой частью ОСТа, признав свои ошибки, перед нами стоит задача изжить недостатки»^[94].

Характерно это неверное построение последней фразы, типа «подъезжая к станции, с меня слетела шляпа». Когда пишешь демагогический текст, почти донос! — до грамотности ли тут? Чем «корявее», тем лучше. А ведь Никритин — автор жутковатой работы,

изображающей «советский суд», не мог не понимать, чем чреваты такие «самооправдания» для оставшихся в объединении!

Вот и остались в старом ОСТе (и даже вошли в правление) самые «неостовские» (по мнению «бдительной» критики) художники, «мистики» Тышлер и Лабас, а также его председатель «архаист» Штеренберг.

Они не каялись и продолжали делать свое дело. Саша Тышлер остался «верен своему решению» и своим истинным друзьям. Он писал о себе в ранней автобиографии (не в момент ли раскола ОСТа?): «В своей десятилетней работе я сильно менялся. Каждый последующий период формально резко отличался от предыдущего... В силу своей художественной честности я не мог перестроиться в двадцать четыре часа, как это делали десятки и сотни советских художников». И далее: «К своим старым вещам я отношусь хорошо»^[95]. Надо же! Хоть бы покался, что прежде чего-то «социалистического» недобрал, — так нет же!

Таким образом, Саша Тышлер волею судеб остался в России, своей волею — в старом ОСТе, вместе с такими же «упертыми» коллегами — Лабасом и Штеренбергом.

Остался наедине со своим громадным, бурным, клокочущим лирическим даром, который он и не думал подавлять, в отличие от множества «благонадежных» художников, — даром фантазий, снов, вдохновенных импровизаций.

Только он не знал, что с ним делать, — его уносило в «ад», в гибельный мир Танатоса, а он мечтал попасть в какие-то более пригодные для жизни края...

Глава пятая

ГРЯЗНАЯ ФРЕЙДИСТСКАЯ ЭРОТИКА

...Тебе, кому я, быть может, передал по наследству это ужасное свойство, не имеющее названия, нарушающее всякое равновесие в жизни, эту жажду любви...

Ф. Тютчев. Из письма к дочери Дарье

Есть одно и впрямь несколько «фрейдистское» воспоминание, касающееся отроческих лет художника, записанное гораздо позднее его второй женой. На самом деле оно говорит о том, как высоко он ценил свою полноценную мужскую «телесность», как чуток был к чувственным порывам: «Однажды, подростком, я пошел купаться и оказался в обществе сильных, атлетически сложенных мужчин, профессиональных борцов. У всех у них были небольшие члены и они с завистью смотрели на мой»^[96]. Тут есть момент «компенсации» за невысокий рост. Все же те — спортсмены и атлеты. Но так или иначе, «мужская» энергия в молодом Тышлере бушевала и подчас трудно было привести ее в равновесие с «духовными» смыслами.

Оказавшись на грани нервного срыва (как сейчас говорят), он понял — спасение в любви, в женщине, в свободной чувственности, в пребывании в «беспечности и легкомыслии» (как назовет это Лабас), то есть в некой счастливой «детской» беззаботности, по возможности отторгающей все тяжелое и мрачное. Этому способствовало творчество, в котором он воссоздавал свой праздничный любовный мир.

И как обычно, его тянуло сразу в две противоположные стороны — к дому, устойчивому быту, гнезду и — вон из дома — на просторы свободных и легких влюбленностей.

Бедная Настя

Борис Пастернак писал об «обыкновенности» гениальных людей: «Необыкновенна только посредственность, т. е. та категория людей, которую издавна составляет так называемый „интересный человек“... между тем как гениальность есть предельная и порывистая,

воодушевленная своей собственной бесконечностью **правильность** (выделено Пастернаком. — В. Ч.)»^[97]. Написано не без полемического задора, — в 1928 году. В сущности, Пастернак отстаивал право поэта (любого художника) быть не романтическим «безумием», а человеком «нормы», понятой не в ограниченном обывательском смысле, а в бесконечном, соотносимом с органическими «привычками бытия». Вспомним, что Пушкин тоже был человеком «нормы» и был привержен к этим милым привычкам: «К привычкам бытия вновь чувствую любовь; / Чредой слетает сон, чредой находит голод...»

В этом отношении Александр Тышлер из той же «поэтической» компании. Он «нормален» при всей своей гениальности.

Он хочет вести «нормальную» человеческую жизнь, иметь удобно и красиво обустроенное жилье, бывать с друзьями, каждодневно работать, но и весело лентяйничать.

И к середине 1920-х годов его быт вроде бы вполне устроился. Он живет все в той же комнате на углу Банковского переулка и Мясницкой, получившей в 1930-е, в связи с убийством Кирова, новое название улицы Кирова (свой адрес он потом, как заклинание, напишет в письме к сыну и бывшей возлюбленной, возвращаясь из ташкентской эвакуации: ул. Кирова, 24, кв. 82^[98]).

Живет не один, а с женой Настей — тихой, скромной, хозяйственной.

Еще моя мама, снимая в конце войны «угол» в «квартире Тышлера» (как все соседи будут ее называть), вспоминала, сколько к Тышлеру приходило гостей и как хозяйка выбегала на кухню жарить блинчики с мясом. Время было голодноватое, — блинчики особенно запомнились.

Но все это потом, потом...

Комната на Мясницкой стала родным гнездом, была для хозяев и жилищем, и мастерской, и ателье (Настя хорошо шила и принимала заказы), при этом выглядела просторной и очень уютной.

Вроде бы все очень просто, даже бедно: «В Банковском полкомнаты занимали холсты, так как мастерской не было и работал Саша, если не на натуре, то здесь. Стол, несколько стульев, тахта и несколько секций старого застекленного шкафа у одной из стен — в них помещались книги, немного посуды и вся одежда»^[99].

Но сама же мемуаристка пишет об уюте, который Тышлер умел создавать везде. Настя заботилась о его гардеробе. Одежды было немного, но она вся запоминалась, — так была к лицу! Таня Осмеркина, дочь художника Александра Осмеркина, тышлеровского соседа по дому,

вспоминает уже послевоенный тышлеровский серый костюм, импортную кожаную куртку, привезенную из Парижа Лилей Брик. Он умел надевать берет, завязывать галстук, и портниха Настя помогала ему выглядеть элегантным.

Есть фотография 1930-х годов, где Саша Тышлер запечатлен в обществе двух богатырского сложения художников — Александра Дейнеки и Сергея Герасимова. Их добротные пиджаки выглядят широковатыми, несколько «топорщатся» (как это и полагалось у людей эпохи «Москвошвея»), а на Саше Тышлере пиджак сидит безукоризненно (видимо, не без стараний Насти). Для Елены Гальпериной, второй жены Александра Осмеркина, тышлеровской соседки, это было признаком «мещанства». Сама она могла ходить в порванном чулке.

— Лена, зашейте же чулок! — поддразнивал соседку Саша Тышлер.

— Чулок? Подумаешь! Зато я читаю Достоевского!

Сашу Тышлера это равнодушие к быту смешило, трогало, раздражало. Он ценил духовный полет и утонченную восточную красоту соседки (такие женщины всегда его привлекали), но женился на женщине совсем другого типа и склада. В русских сказках она зовется Марьей-искусницей, а в жизни ее звали Настей, Настасьей Гроздовой. Не Анастасией, а более по-русски, Настасьей, как называли и героиню романа Достоевского «Идиот». Но эта Настя «роковой» женщиной, в отличие от Настасьи Филипповны, не была.

Она — очень скромная, хозяйственная и бесконечно преданная своему Саше. В отношениях есть что-то фрейдистское, — словно бы Тышлер нашел замену своей старшей сестре Тамаре, всегда ему помогавшей, женившись на ее подруге. Словно бы произошла «подстановка».

Тышлеру нравится ее внешность, ее женственная фигура, ее округлое спокойное лицо, доверчивые близорукие глаза. В 1926 году, уже справившись с помощью Насти со своими «страхами», он нарисует два ее поэтических карандашных портрета, — светлый и темный.

На светлом ее строгому облику придают «фантастичность» многочисленные, вставшие «дыбом» шпильки в роскошных волосах («Портрет жены, со шпильками»), на темном, где штриховка затемняет часть лица и прическу, в ее волосах гнездятся птицы («Портрет жени, с птицами»). Оба портрета дают величаво-спокойный, благородный образ жены в духе женщин Возрождения, несколько смягченный и опозитизированный такими деталями, как «шпильки» и «птицы».

Уже тут Саша Тышлер подбирается к излюбленным своим «сооружениям» на женских головах. В «Девушке под кровлей» (1930-е) он

изображает свою Настю уже вполне в «мифологизированном» духе.

Героиня выглядит на холсте гораздо юнее, чем на карандашных портретах, хотя он писался позже. Это, скорее всего, некое «ослепительное» воспоминание о Насе, какой она некогда явилась в их дом со своей подругой Тamarой Тышлер. Но узнаются слегка близорукие глаза, округлый подбородок, неплотно сжатые губы. Кровля, которая накрывает ей голову вместо шляпы, написана очень «фактурно» — это какая-то излюбленная Тышлером «берестяная», светло-коричневая, со вспышками желтого и рыжего «плетенка». Платье выдержано в таком же теплом «деревянном» колорите, а фон — чуть светлее. На этом фоне выделяется, словно бы светясь изнутри, часть лица героини, загадочно затененного узором из ниток, обрамляющих кровлю. Красные флажки наверху кровли добавляют образу веселой победоносности. Это «большой» портрет жены — хранительницы очага, спасительницы и волшебницы. Кровля выступает как «оберег», охраняющий не только героиню, но и всех, кому она покровительствует. Образ полон светоносности и поэзии.

Кстати говоря, уже в 1920-х годах на головах у тышлеровских женщин будут появляться разные предметы, натюрморты, лестницы, кровли и т. п. Это относилось часто на счет «сумасшествия» художника. Но у него есть свои резоны. Эти сооружения зачастую «обереги» (как в данном случае). Гораздо позже, рисуя карандашом юную Флору (свою будущую вторую жену), Тышлер изобразил ее на диване, читающей книгу, сначала без шляпы, а потом, точно спохватившись, пририсовал ей более темным карандашом круглую шляпу («Флора на диване», 1946). Без шляпы ему в образе чего-то словно бы не хватало. Этому есть бытовое объяснение — на юге, где он провел детство, все товары носили на головах. Кстати, его ранние торговцы палками, птицами, бочками часто изображаются несущими свой товар на головах. Отразилась и метафоричность видения художника — в Ташкенте он рисовал Михоэлсу луковицы церквей и готические соборы, соотнося их с женскими головными уборами тех времен^[100].

Сказывалась и любовь к декоративности, праздничности. И какие-то детские, иррациональные переживания.

Так, в 1908 или 1910 годах, когда все в мире (и в Мелитополе) ожидали появления кометы Галлея, Саша запомнил дамские шляпки со звездочками впереди, от которых сзади шел оранжевый хвост. Связь обыденного и космического, женская шляпа и комета — это вдохновляло!

В дальнейшем женщины уместят у себя на головах целые фантастические миры. В целом же образ «Девушки под кровлей»,

написанный обобщенно («на деревню дедушке»), но сохранивший «милые черты» в лучезарно-преображенном виде, — напитан такой мощной энергетикой, что способен в себя «влюблять». Через много лет после его написания, в 1960 году, Тышлер получил письмо из Америки. Простой американец, работающий в ресторане, отец четверых детей, пишет в нем, что увидел в журнале «Лайф» картину, изображающую девушку с шатром на голове, и влюбился в этот портрет. Он хотел бы, если это возможно, купить его и просит художника назначить цену.

Работа между тем давно находилась в собрании семьи Ильи Эренбурга. Да если бы и не находилась, едва ли Тышлер захотел бы (и сумел) продать ее в Америку. Этот сюжет художник гораздо позднее пересказывает в письме к тогдашней Настиней «сопернице» — Флоре Сыркиной. Думаю, он испытывал двойственное чувство — и гордость за изображение жены, способное вызвать такие эмоции, и некоторое сожаление, что «все проходит». Впрочем, привязанность к Насте у него была необычайно стойкой — до конца ее дней он, несмотря ни на что, ее не бросал, был с ней рядом. Она олицетворяла собой те ценности дома, стабильности, уюта, которые он высоко ценил, без которых не мог ни жить, ни работать.

Об этой паре хорошо написал Сергей Лучишкин, приятель и сосед — в неопубликованных, оставшихся в рукописи мемуарах: «В большом массивном доме, на Мясницкой, на четвертом этаже, в коммунальной квартире в хорошей комнате жил со своей женой Настей Саша Тышлер. Она портниха с большой клиентурой. И эта комната то превращается в студию художника с мольбертом, то в приемную мастера с манекеном, определялось это строго по часам. Я с удовольствием бывал здесь в часы студии. Работоспособность Саши была удивительной: когда к нему ни придешь, он всегда покажет что-нибудь новое и всегда интересное и неожиданное... И еще вызывало у меня восхищение в этой комнате отношение Насти. Для нее Саша был большой и такой удивительный ребенок, и эта нежная, трогательная любовь к нему и к его творчеству, и это чувство, что от нее зависит пронести и сохранить эту драгоценную творческую индивидуальность в жизни. Все у нее было ради этого, такая самоотверженность. Не мало можно найти примеров семейного контакта — совместной отдачи всего в интересах искусства, но эта преданность Насти была исключительной. И Саша это ценил и дорожил ею, до последних дней ее жизни».

Настоящий гимн «жене художника»! Но далее Лучишкин пишет о вещах не очень простых и не слишком приятных для жен — о Сашиных

«изменах»: «Мы идем по улице, и то и дело он дергает за руку: „Смотри, какой удивительный профиль“, „походка, какая походка — это чудо!“, „Ты видел когда-нибудь такие стройные ножки!“ И так по всему пути. Его увлечения были стихийны, и так же внезапно они заканчивались. А Настя, она даже хвасталась победами Саши, ее это не волновало, она была уверена в преданности его к ней. И все его увлечения, маленькие или побольше, не изменяли его глубокого чувства к Насте»^[101].

Тут я все же сделаю несколько замечаний.

Лучишкин в некотором роде перед Настей виноват. Именно на его квартире, судя по дневниковым записям Татьяны Аристарховой, произошло сближение Саши Тышлера и этой молодой женщины в 1930 году.

Лучишкин, зазвав их к себе, ушел. Какой бы крепкой он ни считал тышлеровскую семью, — поступок по отношению к Насте весьма несимпатичный.

Да и откуда он взял, что Настя относилась к изменам мужа столь спокойно? Я буду писать об этих женщинах отдельно, пока же только перечислю.

У нее не было никаких отношений с Аристарховой и ее сыном от Тышлера. Она не терпела «ученую даму» Елену Гальперину, смертельно боялась Флоры Сыркиной. Единственно, с Симой Арончик, ни на что не претендовавшей и живущей в отдаленном Минске, — у нее завязалась довоенная переписка. Она любила маленькую Беллочку, дочь Симы и Саши, посылала ей в Минск наряды. Но со взрослой Беллой поругалась и перестала общаться. Это мелкие штрихи, заставляющие задуматься, так ли безмятежно и благостно все обстояло.

Да ведь и Саша не был «железным». На протяжении жизни с Настей он несколько раз «собирался жениться». И вообще по натуре был «вечный жених». Мотивы «женихов» и «невест» относятся к одним из самых устойчивых в его творчестве и проходят от конца 1920–1930-х вплоть до 1970-х годов. Это мотивы «начала», «обновления» жизни, поиска счастья, но также и семейного и национального «ритуала», фольклорного празднества... Даже в его записках есть пассаж о том, что он хотел жениться на Жанне Гаузнер, дочери поэтессы Веры Инбер (роман середины 1930-х годов). Родные Татьяны Аристарховой утверждают, что и на ней он «хотел жениться». Иное дело, что всегда что-то мешало, — то настойчивость Веры Инбер, что неряшливость и бесхозяйственность Татьяны Аристарховой...

Короче, все колебалось, кренилось, дрожало, но в последнюю минуту возвращалось в устойчивое положение. Саша Тышлер приходил в свой дом

на Мясницкую, 24, квартира 82.

К ожидавшей его, измученной ревностью Насте. Темной, неразвитой, старой, уродливой, бездетной, что еще говорили о ней соперницы, — сплошь красотищи, актрисы, ученые дамы?!

Может, это?

— Представьте, в театре к Саше, где он был с Настей, подошла знакомая, ее не знавшая, и спросила: «А где же ваша жена?» Она и представить не могла, что эта женщина — его жена!

Они ее жалели и презирали, а в глубине души завидовали...

Метафизическая приверженность к дому выразилась, как мне кажется, в «Лирическом цикле» 1928 года, ознаменовавшем расставание с безбытным прошлым.

Мы не знаем всех картин этого цикла, но в известных работах возникает мотив разрезанной плетеной корзины с окнами. Тот же мотив положен в основу оформления первой тышлеровской сценической постановки в Минском БелГОСЕТе, — пьесы Лопе де Веги «Овечий источник» (1927).

Тышлер, как мы помним, вообще имел слабость к «плетенке», начиная с отроческого изображения лаптей на экзамене в художественное училище. Этот мотив он использует и в цикле акварелей «Крым», которые вместе с «Лирическим циклом» показывает на Четвертой выставке ОСТа в 1928 году. Композиции вызвали ожесточенную критику. Уже известная нам Ф. Рогинская: «Что за псевдо-загадочность? К чему эти мистические намеки, за которыми, право же, ничего не скрывается?» А вот маститый Абрам Эфрос: «Но тышлеровские композиции из плетеных корзин, женских тел и звериных голов рационалистически нелепы и эмоционально непроницаемы»^[102].

Сергей Лучишкин в своих неопубликованных воспоминаниях, написанных через много лет после всех этих событий, борясь против «шквала прошлых критических замечаний, вплоть до обвинения в сплошной выдумке», вскрывает «бытовую» подоплеку плетеных корзин.

Он пишет: «Летом 1927 года мы вместе с нашими женами отдыхали в Крыму, в Алушке. Снимали комнаты в одном доме... Жили дружно в свое удовольствие. Там на пляже мы увидели плетеные маленькие кабинки, их приносила с собой одна семья. Вот эти кабинки и заинтересовали Сашу. Мы с ним, развлекаясь, делали акварельные наброски. Они и послужили началом его Крымской серии. А потом он развил этот мотив, как всегда обогатив его своей фантазией...»^[103]

Мне кажется, тогдашнюю критику не остановили бы ссылки на «реальную» основу мотива. Она тышлеровских композиций в упор не видела.

В крымских акварелях еще ощутим бытовой момент, приправленный острым гротеском. Они яркие, густо населенные, грубовато плотские. В небольшие плетеные кабинки с трудом втиснуты нагие пышнотелые дамы с детьми, халатами, полотенцами и прочим «южным» скарбом.

В работах «Лирического цикла» уже нет ничего бытового, ничего лишнего. Они строги, собранны, аскетичны. Плетеные корзины напоены золотистым древесным свечением. Их фактура намечена отдельными мелкими мазками, что создает эффект легких, «дышащих» ячеек. Корзины стоят на земле, но и взмывают в небо. Пусть они и разрезаны, но это нечто «выгороженное» в космическом пространстве. Это свое, облюбванное место, дом, из окон которого можно глядеть на внешний мир. Тут твои предки, твои родные, твои воспоминания. Тут все свои — вплоть до лошадей и ослов, высывающих морды из окон. Этот мир не технологичен, — он органичен. Люди, животные, велосипед — вот нехитрая его начинка. Органична, фольклорно-рукотворна и сама плетеная корзина-дом. А в стройных очертаниях длинноногой девушки, стоящей в разрезе корзины, узнается «тихая» Настя, фигурой которой художник всегда восхищался. Тут, как в ковчеге, собрано все самое дорогое («Лирический цикл № 5»).

Взамен безостановочному движению работ первой половины 1920-х годов пришло нечто устойчивое и пространственно выделенное — образ дома, гнезда, пусть и открытого всем ветрам.

Пишу и думаю — знали бы «идейные» и прочие критики, что обруганные ими работы будут висеть в лучших музеях страны! Впрочем, едва ли это бы их остановило.

Кстати говоря, в более поздней «Семье красноармейца» (серия «Материнство», 1932) метафизическая «бесприютность» этой семьи выражена образом низенького плетеного заборчика — своеобразной «урезанной» корзины, — с открытым наружу выходом. Причем все члены этого семейства — жена, дети, сам красноармеец — находятся **вне пространства**, огороженного заборчиком, то есть вне убежища, родного гнезда. Саша Тышлер, думаю, временами отождествлял себя с этим «красноармейцем». В 1931 году у него родился сын, но не от Насти, а от другой женщины. Тышлеровская семья начала «разбегаться» по разным точкам пространства, что не могло его не волновать.

Лирический цикл недаром так назван — он пронизан, пусть слегка

опосредованной, обряженной в мифологизированные одежды, — энергией любви, жаром лирических переживаний. Это не «ребус» и не «шарада» — это очень органичные для художника «сны о доме».

Но были и другие «зовы», ведущие прочь от дома. С этими «зовами» связана в конце 1920-х — начале 1930-х годов цыганская тема.

С цыганами, как мы помним, Саша Тышлер был знаком с детства — они стояли табором на реке Молочной в Мелитополе. Цыганский «кочевой» быт, цыганские страсти, цыганские «роковые» красавицы, цыганское пение — все это обросло в культуре накипью банальности и чуть ли не пошлости. Все это нуждалось в творческом обновлении.

В конце 1920-х годов Саша Тышлер в некой арбатской пивнушке постоянно слушает цыганское пение. Вспомним, как высоко ценили это пение Лев Толстой и Александр Блок — любители простоты и подлинности. Саша Тышлер был из этой же породы, — простая, но задушевная песня с гитарным аккомпанементом для него много значила, гитары, бубны, мандолины будут то и дело появляться на его холстах. Сергей Лучишкин пишет: «Было у нас свое излюбленное место. Арбатский подвал — обыкновенная пивнушка, но в ней выступал цыганский хор Христофоровой. По составу он был очень качественным; <...> Панин, Морозова, начинающая Ляля Черная, и каждый вечер это был блистательный концерт настоящей народной цыганской песни. Там не было посетителей-выпивохов. Столики заранее абонировались. Были свои постоянные посетители. Там мы встречали Яншина, братьев Старостиних, молодого еще неизвестного драматурга И. Штока, бывали там молодые Арбузов, Плучек, вот и нас там с Богатыревым можно было часто увидеть. Это увлечение привело к тому, что Саша принял активное участие в театре Ромен, который был создан на базе этого хора»^[104].

В самом деле, когда в 1931 году возникнет цыганский театр «Ромэн», Саша Тышлер один из первых будет оформлять его спектакли. В 1930-е же годы возникнет цикл, носящий «пушкинское» название «Цыганы» (а не «цыгане», как полагалось бы по современным грамматическим правилам).

Цыганская нота, идущая от детства, не обрывается. В арбатской пивнушке Саша Тышлер завершает «ритуал» трудового дня, слушая цыганское пение. Но это же пение, словно пение «сирен», зовет в какие-то неведомые, прекрасные дали. Туда, туда... Куда? Неизвестно, но только не домой!

«Сон в летнюю ночь», или «Дом отдыха» (триптих)

У Саши Тышлера есть триптих, названный «Сон в летнюю ночь», впоследствии переименованный для «проходимости» в «Дом отдыха» (1927). Но, в сущности, это двойное название помогает лучше ощутить двойную подоплеку триптиха — возведение заурядного бытового мотива курортного романа или даже курортного флирта в некую «шекспировскую» мифологему беззаботной, легкой и игривой эротики.

В кульминационной «Качалке» — последней части триптиха — молодая женщина, отдыхающая дома отдыха (дома, но отдыха, а не настоящего дома!), легкое строение которого, все из белого «плетения» крыши и ажурных окон, виднеется в отдалении, — запрокинув голову, спит в качалке.

И снится ей... (Да, скорее всего, этот апофеоз ультра-романтической любви — фантом воображения.) Снится ей изящный юноша с гитарой, поющий серенаду, проказливые крылатые купидончики, сплетающиеся в воздухе в сложную гирлянду, громадный букет в руке у одного из малышей, улыбающиеся многочисленные луны на прозрачном золотисто-сияющем небе.

И вся эта взмывающая ввысь вертикаль с певцом и купидонами создает ощущение легкой, чуть приправленной гротеском праздничности. (Если взглядеться, то можно увидеть, что букет, а может, рог изобилия, завершается кулаком, сложенным «кукишем».) Это шекспировская комедия, где много странного, чудаческого, переворачивающего обычные представления, — но завершающаяся легко и беззаботно. Все лишь легкий сон.

Саше Тышлеру безумно хочется любить, купаться в любви, но... не страдать. Чтобы была комедия, а не трагедия. Грозный осадок любви, когда она сильнее смерти, изгнан, вытеснен. А слишком бурные чувства приправляются иронией. Отныне никаких бурь! Бурями он сыт по горло! Пусть трагедии разыгрываются в шекспировских спектаклях — там все всерьез и смертельно. А в жизни ему хочется легкости, свободы и некоторой фантастичности, словно все привиделось во сне. Как в шекспировских комедиях.

Не нужно «сцен», бурных разрывов, трагических объяснений!

И самое удивительное, что Саше Тышлеру это какое-то время удастся (или почти удастся). Причем все его «истории» и впрямь фантастичны. А излюбленный колорит картин и графики этого времени: желто-золотистый, цвет тех упоительных «золотых» снов, которые лермонтовский Демон «навевал» Тамаре.

Минская баллада (часть I)

Это история совсем короткая, потому что о ней мало что известно. Но рассказать о ней необходимо, так как этот мимолетный минский роман имел для Тышлера важное продолжение — рождение любимой дочери Беллы и переплетение ее судьбы с судьбами минских и московских друзей Тышлера...

В Минске жили две сестры Арончик. Вернее, сестер Арончик было гораздо больше — пять или даже шесть, но нас будут интересовать две из них: младшая, актриса БелГОСЕТа Юдифь Арончик, Юдес, Юдеска, как будет называть ее Саша Тышлер, и старшая, Сима Арончик, театральная портниха в том же театре.

В сущности, обе очень молоденькие, Юдес на десять, а Сима на восемь лет младше Саши Тышлера. Юдес — с живым, подвижным лицом, невысокая, пышноволосая, очень талантливая — из того типа женщин, которые Тышлеру всегда нравились. (Интересно, — он увлекался или актрисами, женщинами богемы, или портнихами, их обслуживающими.)

Говорят, в конце 1930-х годов сам Михоэлс хотел пригласить Юдес в свой театр, но что-то ему помешало.

Тышлер сильно увлекся младшей, а старшая сестра — сильно увлеклась им. Какой она была? С маленькой довоенной фотографии на нас смотрит очень красивая, с восточными чертами молодая женщина с лицом строгим и не улыбочивым, точно говорящим: «Да, я такая! Не подходите!» Вероятно, она была сдержаннее и скромнее своей сестры-актрисы и находилась в тени ее женского обаяния и актерского таланта.

В конце 1920-х — начале 1930-х годов Саша Тышлер то и дело ездит из Москвы в Минск — оформляет один за другим несколько спектаклей в БелГОСЕТе: свой театральный дебют «Овечий источник» Лопе де Веги (1927), «Ботвин» А. Вевьюрко (1927), «Глухой» Д. Бергельсона (1928), «62 участок» И. Добрушина (1930) и др.

Отношения с Юдес — пылкие и неровные. Живой интерес и былая увлеченность еще через много лет будут звучать в тышлеровских письмах в Минск к дочери, но с горячими приветами Юдеске.

Немудрено, что скромная и строгая, всегда «зажатая» Сима (чем-то она напоминает Настю и тоже портниха!) отчаянно влюбилась в Сашу Тышлера, такого легкого, веселого, обаятельного.

Что-то было в ее отношении к миру от восточного фатализма, — она не сопротивлялась, когда ее несло к трагически-неразрешимому —

безнадежной любви, неотвратимой гибели...

Увлеченный Юдес, Саша Тышлер как-то вечером, после спектакля оказался наедине с ее старшей сестрой. Что это было? Фантазии летней ночи? Для Симы, должно быть, самое счастливое мгновение жизни...

Саша Тышлер вскоре уехал в Москву. Туда ему и пришло известие о рождении дочери Беллы, от которой он и не думал отказываться.

Это любимая дочь, которую он отыщет в годы войны, будет посылать ей из Ташкента посылки, деньги и нежные письма, потом — ждать ее из Минска в гости, еще позже — щелкать по макушке внука Борьку, страшно на него похожего...

Но это все потом, потом...

Кстати, и Настя будет благоволить к Симе и любить маленькую Беллочку, будет навещать их в Минске (без Саши Тышлера!) и защищать Беллочку от слишком строгой матери (подумаешь, вырезала из маминой шубы кусок меха для куклы! Она же — ребенок!). Настя с Симой переписывались. Сима ведь и не мечтала занять Настино место. Другие тышлеровские женщины жалели Настю (это была своеобразная жалость, род презрения), Настя же могла пожалеть Симу.

Сима в одиночестве воспитывала дочку, и в памяти Беллы запечатлелся зимний заледенелый дом, куда они возвращались (мать после работы, она после детсада), мать громко вдыхала холодный воздух, и дочь ощущала ее грусть и одиночество.

В начале июня 1941 года БелГОСЕТ уехал на гастроли в Польшу, с ним уехала Юдеска, а Сима собиралась в санаторий. Дочь она поручила приятельнице — воспитательнице детского сада. Отвела Беллочку к ней, вернулась домой, а утром началась война.

Дети из детского сада оказались под бомбежкой фашистов. Белла, которой тогда не было и семи лет, вспоминает, что видела очень близко улыбающееся лицо летчика-немца, который кружил над ней на самолете. Воспитательница кинулась к расположившимся в лесу военным, и те вывели детей из опасной зоны. Потом их погрузили в поезд и повезли... Далеко. В Хвалынск (родина Кузьмы Петрова-Водкина). Обеспокоенному судьбой Симы и Беллы Саше Тышлеру дойдет в Ташкенте весть все от той же детсадовской воспитательницы, что Беллочка жива. Он поделится этой радостью в письме с еще одной далекой возлюбленной — Таней, Татьяной Аристарховой. Та — сама мать, поймет его чувства.

А Сима? Что стало с Симой? Она подумала, что дочь погибла в бомбежку. И это определило ее дальнейшую судьбу — ей не для чего стало жить. Гетто в Минске возникло уже в июле 1941 года. Говорят, немецкий

офицер предлагал вывести ее из гетто (она и там была хороша) — но Сима отказалась. Предлагали помощь друзья за пределами гетто, — и опять она не захотела попробовать спастись. Зачем?

Она погибла в гетто вместе со всеми. (Минское гетто было полностью уничтожено осенью 1943 года.) О чем она думала в последний миг? О дочери? О Саше Тышлере? О своей любви? Мы уже не узнаем...

А Юдес? Поездка в Польшу оказалась спасительной. Из Польши актеры БелГОСЕТа кружным путем добрались аж до Новосибирска. Там она с мужем, Марком Мойным, актером того же театра, и сыном Виктором пережила войну. Юдес, заслуженная артистка и, главное, «орденоноска», которой был открыт путь по военной России, поехала за Беллой в Хвалы́нск (страшно подумать, какие расстояния в лихие военные годы пришлось преодолеть!) и доставила ее в Новосибирск. В дальнейшем Юдес и Марк ее воспитали.

А Тышлер? Любил, посылал деньги и письма, звал дочку в гости...

Интермеццо

Говорят, в «сталинскую» эпоху — не было личной жизни. Еще как была! Таких дружб, таких любовей еще поискать. Воздух накален, все в душе дрожит и вздрагивает — и одна отдушина — любовь! Для тех, кто привык к «перегрузкам», скучно было жить на Западе, в догорающей «европейской ночи», если воспользоваться названием сборника стихов Владислава Ходасевича. Роберт Фальк потому и сбежал из «благословенного» Парижа, что там не хватало «энергии», сплошная энтропия. Зато тут все «искрило», к чему ни прикоснись. Айседора Дункан на всю жизнь запомнила свою, ой, какую неблагополучную, но подлинную «русскую любовь». Это в начале 1920-х годов. Режиссер, актер, художник Гордон Крэг не только «покорил Россию», еще до революции поставив в Московском Художественном театре совместно со Станиславским и Сулержицким «Гамлета» (1911), но и был совершенно покорен в 1930-е годы Мейерхольдом, Тышлером, Михоэлсом... Философ Исайя Берлин в конце войны, встретив в Ленинграде Анну Ахматову, еще много лет не мог изжить этого впечатления (и увлечения), да так, кажется, и не изжил. Чужестранцы попадали в атмосферу немислимых грозových разрядов. А какие встречи тут, какие страсти, какие изломы судеб?! Где еще встретишь такой «тройственный союз» живущих вместе людей, где она любит мужа, ее любит возлюбленный, а муж любит совсем другую. Но живут все

вместе, втроем в одной квартире, не нарушая чужой «суверенности». (Маяковский, Лиля и Осип Брики.) Прямые уроки «Что делать?» Н. Чернышевского!

Сталинский террор касался и художников, хотя, может быть, в меньшей степени, чем писателей. Сажали (и расстреливали) их подчас не из-за живописи, а из-за политических доносов, сидящих родственников и других «статей». В 1930-е годы расстреляли замечательного живописца Александра Древина, оставив безутешной Надежду Удальцову (их брак был редкостно гармоничным, о чем можно судить даже по их пейзажам, как бы взаимно друг друга дополняющим). У Древина — все движение и полет, у Удальцовой — редкая «пространственная» выверенность и гармоничность. Но после его гибели в ее пейзажах прибавилось полета и движения, прибавилось «неба», словно она стала писать «за него».

В 1938 году арестовали талантливейшего Михаила Соколова (по доносу). Как художник он был в чем-то родствен Тышлеру, во всяком случае, его «прекрасные дамы» писались и рисовались на той же романтической волне. В начале 1930-х арестована (а потом в лагере расстреляна) сподвижница Казимира Малевича Вера Ермолаева. Арестована из-за брата ученица Фалька Ева Левина-Розенгольц. Если художников в лагере не уничтожали, они продолжали работать, причем на пределе возможного, превышая свой прежний уровень (таков Михаил Соколов, посылавший своей знакомой из лагеря замечательные графические пейзажные миниатюры). У Евы Левиной-Розенгольц после лагеря начался новый период творчества, гораздо более глубокий, «метафизичный» и самобытный, чем прежде... Творческая личность сопротивлялась хаосу и энтропии до последнего!

Личная жизнь была подчас единственным выходом потаенных и подавленных эмоций, сферой свободы, которую невозможно было отнять, «тайной» свободой, которая круговой порукой связывала всех людей духа.

*

Летом 1930 года проходит XVI съезд ВКП(б) — съезд развернутого наступления социализма по всему фронту. Идут бесконечные политические процессы. Ищут врага.

Не выдержав «давления времени», запутавшись в личных проблемах и не находя понимания в творческой среде, кончает с собой Владимир Маяковский.

Вероятно, незадолго до этого Саша Тышлер видел его идущим по улице и размахивающим палкой. Тышлер заметил ему, что так можно и по голове кого-нибудь задеть.

— Я этого и хочу! — ответил Маяковский^[105].

Фраза, говорящая о степени погружения в стихию иррационального. Состояние, которое Тышлер уже «проходил» и чудом, с помощью беззаветной любви своей Насти, из него выкарабкался.

Смерть Маяковского не могла Сашу Тышлера не задеть. Он с ним тесно общался, был (и на всю жизнь остался) близким другом Лили Брик. Сделал книжные иллюстрации к «Облаку в штанах» и «Хорошему отношению к лошадям» (конец 1920-х — начало 1930-х). В будущем оформит «Мистерию-буфф» (1957).



Иллюстрация к книге «Хорошее отношение к лошадям». Бумага, тушь, перо. 1932 г.

Нужно было находить отдушину, уводящую от социальных кошмаров и внешнего давления. Вообще, в 1930-е годы жили бурно. Описывая «ночной страх» этих лет, сын Александра Лабаса и Раисы Идельсон Юлий пишет далее: «И поразительно, как к этому ночному страху привыкали творческие личности. Принимали у себя дома целые оравы гостей, разъезжали подачам и курортам, увлекались альпинизмом и лыжным спортом, влюблялись, заводили романы, охотно рожали и воспитывали детей, болтали не весть о чем по телефону. Жили до удивления полноценной жизнью и не диво ли, творили: вдохновенно писали стихами и прозой, рисовали, ваяли, с энтузиазмом строили, ставили талантливые спектакли, создавали замечательные художественные фильмы, делали крупнейшие научные открытия»^[106].

Едва ли Юлий Лабас преувеличивает. Да ведь и у Тышлера были в эти годы и «оравы гостей», и «курорты», и романы, и вдохновенное творчество.

Этот взрыв энергии был отчасти ответом на ситуацию, отчасти — неким претворением той «новой чувственности», того энтузиазма и бесконечных ожиданий (пусть и не оправданных!), которые принесла с собой новая эпоха, взамен «угасающей», «эллинистической» эпохи модерна, символизма, декадентских течений и всеобщей разочарованности.

Люди духа с этими ожиданиями не прощались. Оставались идеалистами, пусть и с ироническими интонациями в голосе. Такого «густого воздуха» в России не будет уже никогда. По этой «смертельной» энергетике будут тайно тосковать уехавшие, попавшие в благополучный «буржуазный» рай с законами рынка и тихой «застойной» жизнью. Тот же Владислав Ходасевич будет люто ненавидеть этот «обывательский рай», который его отвадит от стихов — последние десять лет жизни он стихов не пишет...

Курортный роман (часть II)

Откуда идут стойкие злые сплетни про Настю, Настасью Степановну Тышлер?

Судя по всему, большей частью от ее соперницы в начале 1930-х годов — Татьяны Аристарховой, Татоши (как она назовет себя в дневнике).

Невестка Татоши, жена тышлеровского сына от Аристарховой, через много лет напишет в неопубликованных воспоминаниях, что Настя была «белошвейка» (так, у дворян некогда были крепостные служанки — белошвейки) и сдавала Саше Тышлеру в Москве комнату. А потом он на ней женился (надо думать, из благодарности). Но она была скорее «слуга», чем жена.

Все эти сведения идут, конечно, от самой Аристарховой, которая Настю «жалела», а вышло, что сожалеть пришлось о ней самой. Хотя начиналось все головокружительно прекрасно и легко. (Впоследствии такую «легкость» Милан Кундера назовет «невыносимой».) Но наш герой ничего не планирует, отдаваясь течению самой жизни.

Кто она?

Татьяна Аристархова. В 1930 году (в начале романа) ей 27 лет. Она — актриса, по крайней мере, училась на актрису в театральном техникуме и институте и затем несколько лет (с 1923-го по 1926-й) служила в театре Мейерхольда.

Но Саша Тышлер застаёт её уже скорее чиновницей при театре — она «ответственный секретарь Ассоциации новых режиссёров». В сущности, серьёзной актерско-режиссерской карьеры она не сделала, но все время была «возле» театра. Внешне была очень эффектна, капризна (в жилах текла польская дворянская кровь), этакая Марина Мнишек, невысокая, пышноволосая, с чувственными губами, пухленькая. Это был, как мы помним, тышлеровский тип женщин. Такой была Юдеска (тоже актриса). Сходного типа будут Елена Гальперина и Флора Сыркина. Правда, они по типу не актрисы, а «интеллектуалки», «читательницы», к тому же «восточные красавицы» с выраженными семитскими чертами. Татьяна Аристархова — тоже не без интеллектуальных притязаний: владеет французским, немецким, отчасти английским и ещё польским — сказывается дореволюционное среднее педагогическое образование, которое Татьяна, дочь штаб-ротмистра, получила в Санкт-Петербургском Павловском институте.

Не знаю, помогло ли ей это образование воспитывать сына Сашу Тышлера (младшего). Он её без памяти любил, но Саша Тышлер (старший) все время за него беспокоился и «наставлял» взбалмошную Татошу в письмах. Но это потом.

В 1930 году — году встречи с Сашей Тышлером — Татоша замужем уже шесть лет, но брак или уже распался, или на грани распада. Муж — преподаватель биомеханики в театре Мейерхольда. У них двухлетняя дочь Таня. Дочь умрет от скарлатины в 1933 году, в пятилетнем возрасте, когда

роман с Тышлером в основном «отшумит». Муж Татоши очень любит ходить по утрам в рюмочную напротив дома. Не из-за этой ли маленькой слабости он перешел на работу администратора в Госцирк? Потом уехал на полгода в Германию, откуда привез некую Маргариту. Итак, к 1930 году брак распался и без помощи Тышлера, — так что фраза Татоши из письма к тышлеровской сестре Тамаре, что из-за него она «ломает свою жизнь и жизнь других», — некоторое преувеличение. Жизнь не клеилась и так. Напротив, первоначально она, вероятно, предполагала с помощью такого легкого и обаятельного Саши все в своей жизни поправить. Впрочем, в основе всего была истинная страсть, захваченность, удивившая саму Татошу, всегда такую спокойную и благоразумную.

Свой роман она описала «по горячим следам событий», назвав его «неудачным по форме, но ярким по содержанию». Аристархова — актриса и театральный режиссер, «инсценирует» его, вставляя в свои записки отрывки высказываний Тышлера, его открытки к ней, свое письмо к Тамаре...

Заглянем в эти написанные от руки записки, чтобы понять, как ухаживал Саша Тышлер, чем привлекал женщин^[107]. С этим романом связаны и его замечательные работы.

Предваряет Татоша свои записки словами о том, что встреча с Тышлером была для нее не легким эпизодом, а событием, перевернувшим всю жизнь. Будущее и впрямь подтвердит: Саша Тышлер — главная фигура в этой жизни и единственная большая любовь.

Впервые они увидели друг друга 16 июня 1930 года на Олимпиаде искусств, когда шел грузинский спектакль «Ламара». (Поневоле несколько более панорамно видишь жизненную ситуацию тех лет — не только голод на юге России, аресты и ночные страхи, а еще и Олимпиада, где встречалась творческая интеллигенция разных мест страны.)

Саша Тышлер был окружен актерами Белорусского еврейского театра (мы знаем, что он оформил там множество спектаклей), но Татоша правильно подумала, что он — художник, а не актер. Получилось так, что вместе вышли после спектакля на улицу, сели в один и тот же автобус и одновременно друг другу улыбнулись, — и он «снял кепку». (Вероятно, это была какая-то особенная кепка, не кепка, а кепи — ведь Саша Тышлер в одежде эстет.)

Далее следует описание его внешности. Мы помним, как его описывали Лабас и Лучишкин, теперь слово влюбленной женщине: «... широкоплечий, крепкий, небольшой, но пропорционально сложенный, темный шатен, с правильными чертами лица — очень темными глазами, с

особенной, только ему присущей прической, пробора почти не видно, спереди всегда волнистые волосы на макушке располагаются веером, вид у него молодой, задорный, немного мальчишеский, несмотря на 32 года. Он обладает исключительным обаянием, часто улыбается, и от улыбки, показывающей красивый рот и белые зубы, на щеках делаются ямочки, трогательные, милые, как он весь...»

Сейчас влюбленная, как кошка, она в будущем, уже как раздраженная кошка, будет ему мстить, нанося короткие неожиданные удары, а Саша Тышлер (редкий случай!) будет на нее сердиться и негодовать — то она забыла ему написать, что багаж, потерянный при эвакуации, нашелся, то не ответит, дошел ли денежный перевод, то что-то оскорбительное скажет про него общим знакомым. Общее раздражение говорит, как ни странно, о неравнодушии.

Пока же только «исключительное обаяние», не поддаться которому трудно.

Через два дня на открытии Федерации художников (была и такая?) Сергей Лучишкин их познакомил. Оба, не сговариваясь, сказали, что «почти знакомы».

Не будем забывать, что у Татоши дома — все кувыркком, — а тут является настоящий принц, снявший при знакомстве симпатичную кепку. А что женат, — отобьем! Татоша была полна влюбленной решимости. Иначе бы все не развивалось так стремительно. Прогулки в театр, в кафе, в парк — иногда втроем с Сергеем Лучишкиным. Захаживали и к нему в гости, на Мясницкую. Он жил недалеко от Тышлера во «вхутемасовском» доме, двор которого, как уверяет Юлий Лабас, живший там с матерью, запечатлен на знаменитой картине Лучишкина «Шар улетел» (1926).

Татоша отмечает, что Лучишкин «стал играть какую-то роль» в ее отношениях с Тышлером. (Эту роль обычно называют сводничеством.)

У того же Лучишкина через месяц с небольшим романтических свиданий произошла встреча, все поменявшая. Хозяин ушел, оставив их наедине.

Вскоре Саша Тышлер отправляется в Одессу и Батум. Судя по всему, это творческая командировка от «Всекохудожника»^[108].

Думаю, что в Одессу Сашу Тышлера особенно тянуло — в местном Музее еврейской культуры его работам был отдан целый зал. Кстати, в 1940 году, за год до войны, в нем еще успеет пройти его первая персональная выставка (совместно со скульптором Иосифом Чайковым, с которым они некогда расписывали московский трамвай). Я уже писала о печальной судьбе этих картин, сгоревших в начале войны от взрыва немецкой бомбы.

Итак, Саша Тышлер едет в Одессу. Таня Аристархова устремляется за ним. На вокзале он ее встречает. Поселяются в большом номере гостиницы «Бристоль» на Пушкинской, который Татоша подробно описывает: «... большой, с двумя окнами, ставни закрыты, 2 постели в разных углах комнаты, одна за ширмой, тут же умывальник».

Медовый месяц «незаконной» любви... Существует фотография Саши и Татоши в каком-то Одесском музее. Должно быть, Музее еврейской культуры, где молодой Тышлер мог ощутить себя «классиком».

Он стоит на фоне картины, — возможно, это его собственная картина, из-за плохого качества фотографии — трудно определить. Одна рука в бок, другой придерживает за плечико избежавшуюся по городу на высоких каблуках Татошу. Она снята в профиль, светловолосая, в светлом платье, маленькая, пухленькая (так и просятся уменьшительные суффиксы). Саша Тышлер рядом с ней — надежный и сильный. Он тут главный, и это в его позе, жесте, взгляде.

Пляж, море, его «боязнь летучих мышей», ее «неопытность в вопросах любви»...

В записках ни слова о реальной жизненной ситуации обоих, о его жене, о своей двухлетней дочери. С кем она осталась?

Никакого житейского сора, замутняющего «девичье счастье» Татоши, ее чуть запоздавшие «грезы любви». Промелькнули две недели в Одессе («чувствую, что уже привязалась крепко») и на теплоходе «Крым» поплыли на две недели в Батуми. Времяпровождение во время поездки — идиллическое. Сидят на верхней палубе, и она, положив ему голову на плечо, слушает, как он «приятным голосом очень мягкого тембра» говорит «о всяких событиях своей жизни». Это удивительно. Тышлер — человек очень закрытый, никаких «исповедей» о себе не оставил. Только записанные второй женой «анекдотические» события из детства. Может, это и рассказывал?

«Москва забыта окончательно», — констатирует Татоша. Ею, возможно, забыта (а дочка?), а про Сашу Тышлера не знаем. Но, судя по всему, любовное облако накрыло и его... на один месяц этого путешествия. Татоша же растянет этот месяц на долгие годы, на всю последующую жизнь.

Что и Тышлера «накрыло облаком», говорят его замечательные батумские акварели 1930 года. Редкостно жизнерадостная, озорная графика — отголосок этой дерзкой поездки, вопреки всем правилам, — и личным, и общественным.

Такие работы серии «Батуми», как «Слушали о снятии чадры» и

«Постановили снять чадру», объединены мотивом преодоления чего-то запретного с помощью простого «постановления» в духе новой реальности. Существует несколько вариантов обеих работ, причем сбоку, а иногда в центре акварели возникает фигура красноармейца за столом, ведущего собрание. Невольно на память приходит «Белое солнце пустыни» Владимира Мотыля с красноармейцем в окружении женщин гарема. Тышлер **первым** освоил этот мотив, и освоил блистательно!

Он и посмеивается над «простотой» решения, и радуется раскрепощению жизненных сил, витальных порывов, — что не прошло мимо бдительной критики, учуявшей в акварелях что-то неладное: «... задание разрешено порочно в силу биологической мотивации (солнце, деревья, физиологическая радость), неумение вследствие этого схватить сущность процесса»^[109].

Солнце, деревья, физическая радость действительно были основой этих акварелей, а еще глубже — преодоление запретов в любви. Если уж восточные женщины постановили снять чадру...

Рисунки делаются прямо в Батуми, причем Татоша сожалеет, что их мало (она насчитала три штуки). Зато какие! Впрочем, в серии «Батуми» акварелей гораздо больше — скорее всего «варианты» Тышлер делал уже после поездки.

В акварели «Постановили снять чадру» разлит, как и во всей серии, ослепительный, нежнейший, желто-розовый свет (цвет) южного полдня. Композиция выстраивается вертикально, лист заполняется снизу вверх. Так строит свои лучшие живописные работы Сергей Лучишкин, а до него тот же Питер Брейгель.

Два ряда декоративно решенных фигурок восточных женщин, «снимающих чадру», затем горизонталь водоема, с отраженными в нем прутьями решетки, затем стоящие в ряд вертикали пальм — и над всем этим полоса неба с солнечным диском.

Бесконечные пересечения вертикалей и горизонталей создают эффект всеобщего «кружения». И впрямь, «закружилось в голове». В прочих акварелях («Свидание у пальмы», «У фонтана») — тоже дается яркий и романтический образ Востока.

Татоша о Батуми:

«Город интересный. Турецкий базар, фрукты и табак, пальмы, растущие на улице, кажутся сидящими в кадрах».

В батумской гостинице вместе с московскими художниками слушают «страшные рассказы о похищении русских женщин аджарцами». Посещают Зеленый Мыс, чайную плантацию... Саша Тышлер где-то забыл

свой белый костюм, ходит в голубоватой пижаме и спортивных туфлях. Но, вероятно, и в этом курьезном наряде — элегантен, недаром Татоша его запомнила.

После ужина посетители пансионата собираются вместе — играют в шарады, хозяин заводит патефон, все сидят в плетеных креслах, «мечтательно устремив глаза в небо с крупными звездами»!

(Сцена прямо из последней части триптиха «Сон в летнюю ночь», только у Татоши все всерьез, без тени иронии.) Вообще мне приходится опускать некоторые детали — Татоше хочется «запечатлеть все» — и пародийные танцы в ритмах фокстрота, исполняемые Тышлером и сценографом Рабиновичем, и ночи, которые она «помнит все» и думает, что Саша «тоже их помнит».

А дальше — возвращение.

Записывает впечатления через девять дней после приезда, но тон уже иной: «...пролито много слез на год вперед».

Татоша с ужасом понимает, что реальность не такова, как ей бы хотелось. Саша Тышлер не уходит от жены. Как? Почему? Из-за ее ревнивых истерик? Из-за собственной душевной мягкости? Она пишет: «Есть слова „долг“, „привычка“, „обстоятельства“, „благодарность за прошлое“ и проч., которые мешают жить...»

Очевидно, именно этими «словами» Саша Тышлер пытался объяснить свое поведение. Заканчиваются записки надеждой на воссоединение: когда Саша поймет, «что живешь только один раз и любишь крепко, по-настоящему не часто, — он придет ко мне, и мы опять будем вместе».

Не произошло.

Выбор сделан в пользу Насти, в пользу «мещанской» стабильности. Татоша — взбалмошная и богемная. А с Настей связано само его творчество, его регулярность, его жизненные основы.

Пожалуй, роман с Татошей самый чувственный и бурный. Его «волны» еще долго расходились. В ее записках есть выписки, помеченные числами. Эти фразы он ей говорил: «Если ты уходила на 10 минут из комнаты, я уже скучал, я не мыслил себе дальше жить без тебя». И еще: «Время, проведенное с тобой на юге, это самые счастливые дни в моей жизни». И вот это: «Если собрать все „любви“ мои за все время, то любовь к тебе будет больше их всех вместе взятых».

Татоша ждет ребенка. И решает, как советует ей Саша, написать письмо его сестре Тамаре — вечной его спасительнице. На этот раз совет нужен его возлюбленной. (Мать еще жива, но он не хочет посвящать ее в свои сложные обстоятельства.)

Письмо Татоши он предваряет своей запиской, уверяя «Тамусю», что все написанное Татошей правда (письма еще нет в природе), а заканчивает какими-то дикими, ликующими возгласами: «Что-то будет! Что-то будет! Ай Ай Ай!!!!» И дальше в полном экстазе: «Но все же мне хорошо и как-то радостно на душе. — Ура!!!»

Столь сильная реакция связана, очевидно, с известием о ребенке. Он ребенка хотел, еще в ноябре 1930 года писал Татоше: «Объективно мне ребенок нужен», где «нужен» подчеркнуто. С Настей у него детей не было и, кажется, не предвиделось — в 1930 году ей 42 года. У Беллы — дочери Тышлера, есть рассказ, что в это же время, что и Татоша, Настя ожидала ребенка, но, узнав о сопернице, избавилась от него. Верится с трудом. Скорее всего «апокриф».

Татошино письмо Тамаре написано совершенно в другом ключе, чем записка Тышлера, — это горестный рассказ о том, как все неправильно обернулось, хотя начиналось так хорошо. Ее интерпретация событий: Саша остался с Настей из-за своего мягкого характера, принесся себя в жертву. А она заболела нервным расстройством, не может работать. Саша приходит ухаживать за ней. К Насте она, конечно, не ревнует. У нее к ней только жалость. Тут же тонкая лесть Тамаре: «Если Вы обладаете таким же тышлеровским обаянием и мягкостью, как он, то я заранее, не видя Вас, буду любить Вас...»

По-видимому, ответа она не получила. Еще бы, Тамара — подруга Насти! Но письмо, как Тышлер, очевидно, и хотел, несколько разрядило эмоции.

Двадцать третьего июня 1931 года родился Саша Тышлер (младший). «Крепкий, здоровый мальчик, похожий на отца».

В августе 1931 года встречи возобновились — их тянуло друг к другу. В сентябре Саша Тышлер едет в творческую командировку в Эривань и Тифлис и посылает ей с дороги открытки. (Там нарисована акварельная серия «Армения», 1931.) Прибыв в Тифлис, он пишет, что не может осмыслить цели своей поездки: «Впечатление такое, будто я удараю от чего-то, кого-то» (открытка от 13 января 1931 года).

А ведь в самом деле — удирал — от нерешенных и не решаемых жизненных проблем, от ревнующих женщин, от непонимания критики...

В одной из открыток он пишет: «Содержание моих писем сознательно имеет „публицистический“ характер — по-видимому, для более сложной идеи нужна база».

Фраза очень жесткая. Никакой лирики! Любовных писем он писать не намерен (а в будущем какие любовные письма он будет писать Флоре

Сыркиной!). Но Сашей и маленькой Таней он интересуется, рисуя на открытках коляски и морковку.

Я уже писала, что «мягкость» Саши Тышлера обманчива. Он «знает свое решение» и снова это демонстрирует (хотя колебания были — слишком силен оказался «солнечный удар»).





Тышлеровские зарисовки маленького Саши

С маленьким Сашей связаны забавные тышлеровские рисунки карандашом — вот малыш на горшке, вот вытягивается кошкой, вот в зимней шапке, а вот в буденовке со звездой — любовные зарисовки, в детской манере, но с безошибочно круглящейся линией. С ним он совершит свои несовершенные путешествия за границу — с помощью воображения и рисунков — в Африку, Туркестан, Японию, на Крайний Север. Выбор мест весьма экзотический.

В 1932 году Тышлер пишет серию «Материнство», где в одноименной работе возникает идиллический «золотой сон» — в золотисто-желтом мареве лежащая под одиноким деревом женщина рукой раскачивает висящую на ветке люльку с младенцем. В отдалении видны городские дома. Что это за пустое пространство с летящим в небе маленьким самолетом? Что за дома вдали? Что за голое дерево с единственной веткой?

И почему у него наверху нечто вроде подушки? Впрочем, это «фантазии», которые не подчиняются законам логики и здравого смысла. Но общее настроение работы — безмятежный «убаюкивающий» покой.

В жизни все было не столь идиллично, хотя и не доходило до «сцен» и скандалов. Саша Тышлер умел их «сглаживать».

Отношения с Татошей постепенно затухают. В 1935 году, поняв, что на Сашу Тышлера нет никаких надежд, она выходит замуж за некоего Алешу (Фролова) — директора Дома кино. Невестка Татоши пишет, что мать оставила сыну огромный чемодан фотографий своих довоенных путешествий с Алешей по Крыму и Кавказу. Вероятно, хотелось повторить то, первое свое путешествие. Едва ли удалось... Алеша в 1941 году поедет на фронт с бригадой, после войны умрет от ранения...

Но... ничто в реальной тышлеровской жизни не прерывается. Все связано, все аукается.

В годы войны Саша Тышлер будет с Таней Аристарховой и сыном интенсивно переписываться, посылать деньги. Эти письма мы еще прочтем...

Много позже, уже после смерти Насти, в его живописи появятся женские образы, очень напоминающие Татошу. У этих женщин необыкновенно тонкая, страстная, выразительная мимика. Таких «рембрандтовских» выражений, таких больших глаз, такого отчаяния и задумчивости, как в этих работах, навеянных Татошей, нет больше ни у кого из его женщин!

Но до этого нужно еще добраться...

Интермеццо

Цыганская тема, тема скитаний, перемены участи, поглощает Тышлера в 1930-е годы, годы его «бури и натиска».

В серии «Цыганы» (с пушкинским «ы», а не полагающимся «е» на конце) Саша Тышлер выразил свое желание бежать от оседлости, дома, гнезда. Это в некотором роде — альтернатива «Лирическому циклу».

В «Цыганах» (1935) торжествует жизнь вне дома, вне того невысокого коврового шатра, который изображен справа и где стоять может только изображенный возле него малыш. Взрослые же — только лежать! Это «не дом». Тут нет никаких вещей, никакого уюта. Вокруг все клубится, все закрыто бело-розовым маревом, на котором — столь же воздушные, «облачные» молоденькие цыганки, изображенные справа. Они жмутся друг

к другу, словно что-то замышляя, полупрозрачные и легкие. А в центре — цыганская матрона за ними «присматривает», дети же предоставлены сами себе. Цыганская свобода, ограниченная строгим «присмотром», природность, почти полное отсутствие вещей... Только воздух, облака, шатер для сна и «облачная» одежда. Тут намечен какой-то неявный «романсный» сюжет, как в галантных жанрах Борисова-Мусатова. Обыгрывается непредсказуемость цыганской судьбы — человеческой судьбы.



Тышлер с сыном в Африке, а Таня в Москве скучает?.. 1933 г.

Много позже, в 1970 году, у Тышлера даже возникнет серия «Фортуна»

с изображением этой изменчивой дамы с завязанными шарфом глазами и шаром в руках, катящей на колесе, как будет катить на бочке цыганка Кармен в эскизе к одноименному спектаклю.

...Непредсказуемая, легкомысленная, трудовая, с нависшим страхом позора и ареста жизнь Москвы 1930-х годов. Цыганская тема была уходом в мир, лишенный «политических» координат, экзистенциальный, представший в чистоте своих человеческих коллизий и напоенный романтической мечтой о вольности.

Минимум вещей, максимум движения, природы, космоса.

Если в серии «Гражданская война», тоже построенной в песенно-музыкальном ключе, основным жанром стала **сюжетная баллада**, некое **событие**, которое мы домысливаем («Смерть командира», «Спасение знамени»), то в серии «Цыганы» возобладал **лирический романс**, тоже история, но не событийная, а история чувств, страстей, неясных и неявных коллизий между персонажами, — история кочевой, бесприютной, но свободной и вписанной в природный круговорот жизни бродячего племени («Цыганский табор возле речки», 1930-е; «Цыганы. Переправа через реку», 1935; «Цыганы. Цыганка и цыган», 1935; «Цыганская мелодия», 1936).

Тут, как и в «цыганской» сценографии, у Тышлера очень мало вещей, почти нет гротеска и иронии, все естественно, как в романсе. Композиции не замкнуты, а открыты в пространство воздуха, земли, воды, неба. Тут нет того «гнезда», которое стало основой «Лирического цикла», «домом» здесь стала вся природа. Жизнь проходит вовсе не в «кибитках» и не в «шатрах» (что мы будем встречать не только в ранних, но и в поздних работах серии, положим, в «Цыганах» 1960 года, где пара обнявшихся цыган, он и она, стоит под синими небесами с луной (или солнцем), неподалеку от кочевой кибитки, изнутри которой в маленькое окошко выглядывает детская головка).

Жизнь проходит на вольном воздухе, в ритмах солнца и луны, восхода и заката, движения воды, на фоне возникающих вдалеке «оседлых» селений.

Саша Тышлер чуть-чуть отведал такой свободной, солнечно-огненной жизни в «южном» романе с Татошей Аристарховой, и фантазия заработала...

Мещанин и книжница (часть III)

Елена Константиновна Гальперина-Осмеркина не оставит

воспоминаний о Тышлере. Актриса, выступающая на эстраде с чтением стихов и прозы, педагог художественного слова, прекрасно образованная, — она напишет (и частично расскажет В. Дувакину) об Анне Ахматовой, Осипе Мандельштаме, о своем муже, художнике Александре Осмеркине, после войны ушедшем от нее к другой.

Но только не о Тышлере.

А ведь она его хорошо знала — много лет прожили в одном доме на Мясницкой, в соседних подъездах, связанных лестницей черного хода...

В поздних мемуарах об Анне Ахматовой, вспоминая знаменательную для себя встречу с поэтессой, произошедшую в квартире у Тышлеров в 1934 году, она обмолвится о хозяевах лишь несколькими язвительными замечаниями.

Собравшиеся ради Ахматовой гости «с восторженной сосредоточенностью поглощали домашние кулинарные произведения Настасьи Степановны Тышлер». А вот фраза о Тышлере: «Хозяин же с удовольствием поглядывал на одну из красивых женщин, бывшую среди гостей»^[110].

То, что в конце 1930-х годов и позднее было причиной мучительных переживаний, ревнивых обид, трагических переоценок жизни, — в конце 1960-х — начале 1970-х годов вылилось в две ядовитые фразы о «семействе Тышлеров». Но в этих фразах — самая основа прежних переживаний — непроходимое тышлеровское «мещанство», приверженность к вкусной домашней еде (которой обеспечивала еще одна «мещанка», Настасья Степановна) и «легкое» сердце, увлекающееся каждой красивой женщиной.

А Елене, конечно, хотелось постоянной любви. Не вообще, а любви Тышлера к себе. Она-то его полюбила сильно и глубоко.

Скорее всего, этот «ахматовский» вечер в семействе Тышлеров и был началом их более серьезного знакомства. Елене Гальпериной к этому моменту 31 год (она, как и Татьяна Аристархова, на пять лет младше Саши Тышлера). И только что, несколько дней назад, родила свою первую дочку — Татьяну. Будет и вторая — Лиля.

Ахматова, хорошо знавшая ее мужа, Александра Осмеркина (до войны он напишет не слишком удачный ахматовский портрет «Белая ночь», 1939–1940), попросится поглядеть на новорожденную и пройдет черным ходом в соседний подъезд. О, как часто Елене будет хотеться перебежать этим черным ходом к соседу, заглянуть в эту «мещанскую» уютную комнату, узнать, что делает Саша... Так близко и так далеко! Она будет просить дочек (в особенности долгими зимними вечерами) заглянуть в его окна,

видные из их кухни. Дома ли он. Занавесок на окнах не было. Хозяина можно было увидеть в окошке, если только он был дома...

Увлеченность была обоюдной. Влюбились оба — и он, и она, но у него, как уже случалось в эти бурные 1930-е, чувство было легким и свободным, не ведущим к «роковым» последствиям. Этот тип женщины-«книжницы», интеллектуалки, ему еще не приходилось встречать, и он его очень привлекал. Такие женщины могли творчески «зажечь», с ними было интересно. К тому же Елена и внешне в его духе — красавица, с «библейскими» чертами и пышными темными волосами, волоокая, но с тяжелыми, несколько расплывшимися формами. Интересно, что Осмеркин в ахматовском портрете сделал героиню более полной, чем она тогда была. Ахматова считала, что сыграла роль «пышность» его собственной жены. К старости Елена и вовсе расплывется.

Елена Гальперина для Саши Тышлера явилась неким «прообразом» женщины, которую он встретит гораздо позже, тоже «книжницы» — Флоры Сыркиной. Но Гальперина более трагический, смешной, «достоевский» ее вариант... И ее чувства к Тышлеру трагически двойственны, мучительны. Она и иронизирует над его «мещанством», ощущая свое духовное превосходство, и ничего не может поделать со своей «беззаконной» любовью, где он играет «первую скрипку», а она его ждет, ревнует, злится...

Дочь Елены Гальпериной-Осмеркиной Татьяна, вспоминая свою обожаемую мать, все же не может удержаться от веселой иронии в ее адрес. Мать к быту была совершенно не приспособлена, почти Катерина Ивановна из «Преступления и наказания» любимого ею Достоевского.

На голову же свалился тяжелый послереволюционный, потом послевоенный быт, капризный муж-художник, две дочери, отсутствие нянек и прислуги...

После ташкентской эвакуации в их квартире на Мясницкой временно остановилась Анна Ахматова. Гальперина не только уступила ей свою комнату, но и позвала домработницу матери, чтобы та «ухаживала» за Ахматовой. На себя в этом качестве она, видимо, совсем не надеялась.

Татьяна Осмеркина вспоминает, как на даче в Верее мать по рассеянности насыпала им с сестрой в чай сахар, смешанный с манкой, и как они обе безутешно расплакались.

На той же даче Елена Гальперина пыталась варить клубничное варенье, но оно всегда почему-то разваривалось (а у Насти — ягодка к ягодке).

— Леночка, что это? — подходя, весело спрашивал Саша Тышлер.

— Это джем! — чуть не плача с досады, отвечала она. Замечает такие мелочи! Мещанин!

Она гордо несла свою высокую неприспособленность к низкому быту, свой «антимещанский» настрой, свою подозрительную в те годы любовь к Достоевскому.

— Леночка, зашейте же чулок! — подначивал Саша Тышлер. Чулок? Какая ерунда! И нитки куда-то закатились. А томик Достоевского всегда под рукой, и Пушкин. Она читает его Саше Тышлеру наизусть, и тот жадно слушает — будто в первый раз. Может, так оно и есть? Он вообще очень «темный» (недаром женился на необразованной Насте), мало читал и совершенный «мещанин». Говорит ей, заходя иногда в их с Осмеркиным не слишком прибранную берлогу с грудой книг на столах и этажерках (в их доме царило «небрежное отношение к вещам»):

— Леночка, зачем вам книги? От них только пыль!

И смотрит весело. Не понять, в шутку или всерьез. Нет, всерьез, всерьез! Ему отсутствие пыли дороже книг!

Ах, не от нашей ли милой и нелепой «книжницы» идет слух, что Тышлер впервые услышал «Короля Лира» в пересказе Михоэлса?!

А мы ведь знаем, что у него самого в молодости была богатая библиотека с авторами от Данте до Гегеля, которую в трудную минуту пришлось распродать... Впрочем, выскажу еретическую мысль. Расставался он с библиотекой, возможно, даже с некоторым облегчением. «Леночка» хотела в нем видеть такого же, как она сама, «книжника», своего двойника. А он был иной. Он не был «читателем Достоевского». Натура живого действия, фантазии, интуиции, он не «жил книгами», хотя поэзию (квинтэссенцию лирического начала в любом искусстве!) чувствовал сильно и глубоко. Ахматова впоследствии скажет, что встречала только двух художников, понимающих поэзию — Модильяни и Тышлера.

Кстати говоря, с Модильяни Тышлера роднит не только любовь к поэзии, но и интерес к **женскому лицу** (в эпоху, когда лица вообще стали исчезать с полотен), что, возможно, является прямым следствием любви к поэзии.

А Елена Гальперина, соседка по дому, книгами, действительно, жила. И давала ощутить высоту искусства другим, в особенности юным сердцам.

О ней оставили восторженные отзывы узнавшие ее в подростковом возрасте Юлик Лабас и Белла Тышлер.

Взрослый Юлий вспоминает, как двенадцатилетним подростком, пережив войну и эвакуацию, еще при жизни Сталина впервые услышал от нее стихи Максимилиана Волошина «Суздадь да Москва» («Разорила

древние жилища, *Подожгла хоромы и хлеба*, И пошла обманутою нищей и рабой последнего раба») и заплакал^[111].

Как нужно было прочесть эти стихи, чтобы такой «бывалый» мальчишка расплакался!

Дочь Тышлера Белла пишет о совместных с Еленой Гальпериной прогулках по Верее после войны: «Папочка присаживался на свою скамеечку-трость, складывал руки на груди, закрывал глаза, подставляя лицо солнечным лучам, и находясь в состоянии полного блаженства, просил Елену Константиновну что-нибудь почитать. И она читала нам Пушкина. Человеком она была выдающимся. Отец заслушивался ее чтением и восторгался ее памятью. Во время таких встреч папочка не просто сидел и слушал Елену Константиновну, он ее рисовал. С приходом Флоры в отеческий дом их дружба закончилась»^[112].

Это так. Флора Сыркина в конце концов вытеснила свою предшественницу-интеллектуалку из жизни Тышлера. Но это произойдет в конце 1950-х годов.

А пока что их отношения, тайные, опасные, страстные и мучительные (с ее стороны), нежные и легкие (с его), — все длятся и длятся. Она воспитывает его вкус, дает интеллектуальный и эмоциональный импульс в работе. Тышлера всегда «зажигали» женщины.

С именем Елены Гальпериной связано одно из самых важных «явлений» тышлеровской жизни — явление Верей.

Он был в этом городке и до 1930-х годов — с Сергеем Лучишкиным. Но это был короткий эпизод, хотя и творчески плодотворный^[113].

Елена Гальперина «открыла» семейству Тышлеров (прежде всего, конечно, Тышлеру) Верей как некую «свою вотчину», духовную обитель, где она с детства была «своей». Вообще для Тышлера, как я уже отмечала, характерны эти вечные «повторы», «рифмовки», возвраты к прежним местам, людям, а в живописи — мотивам.

Белла Тышлер пишет: «Любовь наша к Верее — заслуга Е. К. Осмеркиной. Еще в младенчестве родители привезли ее в Верей. И с тех пор она, а потом и отец не могли жить без Верей»^[114].

Иными словами, именно совместная поездка с Осмеркиными в Верей летом 1934 года сделала это место для Тышлера **совершенно особенным**. Они и тут жили соседями, снимали общий «дом Пчелкина» — Тышлеры внизу, а Осмеркины наверху. Не думаю, что Настю особенно радовало это соседство, но она не была «строптивой» женой, что Тышлер ценил. Хозяева дома — Пчелкины и впрямь разводили пчел. Еще и после войны в доме не

было света — только на несколько часов включали движок, давая электричество. Готовили на керосинке. В смысле быта жизнь, как видим, довольно тяжелая. Но ничего — Саша Тышлер ежедневно ходил на этюды, вечерами отдыхал, принимал друзей.

Так в чем же заключалось тышлеровское «мещанство», столь изводившее бедную Елену Константиновну? У нее на этот счет был какой-то «пунктик», отчасти продолжавший давнюю российскую «антибытовую» традицию. Вспомним, что еще Белинский не хотел идти «пить чай», пока они с Тургеневым не доспорили о Боге. Быт считался «второстепенным», отвлекающим от по-настоящему важных дел.

Но у Елены Гальпериной эта «антибытовая» направленность достигла крайних пределов, парадоксально совпав с «буржуазной» неумелостью и неприспособленностью к тяжелому советскому быту девочки из «хорошей», еще дореволюционной, еврейской семьи.

Она готова саму Ахматову заподозрить в «мещанстве». Та, приехав в Москву, ей как-то пожаловалась, что, когда к ней в гости в Фонтанный дом приходит Александр Осмеркин, после него «весь пол в мусоре и бумажках».

— Как вы можете это терпеть?

Вопрос совершенно резонный. Но у Елены Гальпериной реакция болезненно-нервная: «Тут я увидела ее в роли обыкновенной дамы»^[115].

Мне представляется, что Елена Гальперина с помощью этого словечка-понятия оборонялась против всего житейски тяжелого и не оторванного от нужд обыденной жизни. Саша Тышлер был гораздо более укоренен в реальности, любил красивый быт, вообще относился к нему живее и проще.

Елене бы играть роль в какой-нибудь античной трагедии самого «Достоевского» автора — Еврипида. Ну да, — роль Федры, мучимой «недозволенной» страстью! Как-никак страсть Елены и впрямь была «запретной», — к чужому мужу, да и сама — замужем. Ее собственный муж — художник Александр Осмеркин, пользовался большим успехом у дам — красавец, высокого роста, любитель поэзии, эстет по привычкам. Она была его второй женой и, судя по дальнейшим событиям, он тоже не нашел в ней свой идеал жены. После войны он женится на другой и приведет ее, с согласия Елены Константиновны, в общую квартиру на Мясницкой.

В позднем возрасте, рассказывая В. Дувакину о семейном быте Анны Ахматовой в 1930-е годы, она вспомнит, как в одной квартире жили Пунин, его прежняя жена с дочкой и его новая жена — Ахматова, и какое странное

впечатление это на нее тогда произвело.

Судьба распорядится так, что с Еленой Константиновной повторится такая же история — с 1948 года она с дочерьми будет жить в одной квартире с бывшим мужем и его новой женой. С этой женой она будет вполне ладить, почти дружить.

А вот Тышлер, Тышлер...

Ему измены она не простила.

Рассказывая Дувакину об Анне Ахматовой, Елена Гальперина внутренне соотносила ее женскую судьбу со своей — незаурядной женщины с сильной творческой волей: «...мужчины всегда бегут от таких выдающихся женщин... В общем, у нее, как у всех замечательных женщин, несчастная женская биография»^[116]. Интеллектуальная Гальперина припоминает также «женскую» судьбу Э. Дузе и С. Ковалевской. У всех «биография» — несчастная. Это она, конечно, и о себе.

Ее ранних портретов — начального периода их долгого романа — мне обнаружить не удалось. В годы войны, в ташкентской эвакуации, Саша Тышлер встретит еще одну «книжницу», Флору Сыркину, совсем еще юную, свободную, решительную.

После войны он нарисует обеих «книжниц» — Флору в свободной позе читающей на диване («Флора на диване», 1946) и Елену, читающую за столом и облокотившуюся на руку (1946). Образ Елены в рисунке черной акварелью значительнее и поэтичнее. Передано некое «сосредоточенное» состояние души, очевидно, ей свойственное.

Тяжело пережив расставание с Флорой, Саша Тышлер, вероятно, кинулся за поддержкой к любящей и верной соседке. В 1948 году он нарисует ее замечательный акварельный портрет в шляпке с вуалью. Тут все работает на утонченно-поэтический образ — и тонкие, библейские черты «прекрасной Елены», проступающие сквозь голубую вуаль, и нежные алые губы, и общая задумчивость лица, повернутого в профиль...

Нет, она ничуть не уступает Флоре, словно бы говорит себе Саша Тышлер, она даже тоньше, одухотвореннее, нежнее. И как она любит!

Кстати говоря, в эти же годы и тоже в шляпках с вуалями Саша Тышлер нарисует и жену Настю, и Лилию Брик (скорее всего, именно она привезла эту шляпку из Парижа). Он словно «сравнивает» своих женщин, тех, кто постоянно рядом с ним. Мне кажется, что портрет Елены Гальпериной получился самым одухотворенным и поэтичным.

Между тем Лиля Брик более всего ценила именно тышлеровский акварельный портрет, нарисованный с нее в 1949 году, и восторженно писала о нем сестре — писательнице Эльзе Триоле во Францию.

В портрете маслом конца 1940-х годов исчезает акварельная «легкость», воздушная «недосказанность». Елена предстает очень умной, но несколько тяжеловатой, печально задумавшейся особой. Густо наложенные краски, притушенность красочного «свечения», отсутствие причудливых деталей, — нет, тут автору явно хотелось оттенить «интеллектуальность» модели, то, что, в сущности, ему самому не столь уж было важно.

В архиве Татьяны Аристарховой хранится ксерокс одного из последних (если не самого последнего) карандашного портрета Елены Гальпериной-Осмеркиной работы Тышлера. Рисунок сделан в 1960 году. Саша Тышлер уже вновь встретил Флору и с Еленой внутренне прощается.

Дочь Татьяна рассказывает, что к этому моменту мать очень сдала, располнела.

Тышлер и не думает этого скрывать. Портрет редкостно «непоэтический», констатирующий приметы увядания: тяжелое одутловатое лицо, намек на второй подбородок, висящие на шее бусы выглядят неуместно и претенциозно.

Рука художника фиксирует все это беспощадно и холодно — прощание без слез. Рядом молодая интеллектуалка и «книжница» Флора, которая внутренне им всегда соотносилась с «Леночкой». Теперь выбор сделан окончательно.

Я думаю, что Татьяна Аристархова недаром хранила у себя в архиве этот тышлеровский рисунок и, должно быть, разглядывала его не без удовлетворения.

В свое время встреча Саши Тышлера с прекрасной соседкой в 1934 году явилась неким рубежом ее собственных с ним отношений. Саша Тышлер «загорелся» другой, а Татоша, поняв тщетность своих надежд, в 1935 году вышла замуж. И еще любопытно — поздние композиции, восходящие к Аристарховой, ровесницы Гальпериной, полны волшебства и поэзии. Поистине «пути любви» непредсказуемы!

Роман с Еленой Гальпериной в судьбе Тышлера самый долгий. Он длился с разной степенью интенсивности, тайно от самых близких, целых 25 лет!

Впрочем, не уверена, что Настя Тышлер и Александр Осмеркин о нем не догадывались. И вот — саму «Леночку» постигла та же участь. Явилась другая, вытеснившая ее из тышлеровского сердца.

«Друзьями» они не расстались. У Гальпериной накопилось много едкой горечи в адрес соседа, а Тышлер в письмах дочери Белле в 1960–1970-е годы то и дело подпускает по поводу Елены Константиновны,

которую Белла «обожает», иронические замечания.

Дочь Елены Гальпериной-Осмеркиной Татьяна рассказывает, как в 1970-е годы (мать умерла в 1987 году, на семь лет пережив Тышлера) она, увидев, как дочери наряжаются перед зеркалом, чтобы идти на какой-то вечер, сказала им (вероятно, с пафосом античной героини): «К чему вы наряжаетесь? Я не наряжалась, а лучшие мужчины были у моих ног!»

Так-то оно так... Но внутреннее ощущение «несчастной женской биографии» все же оставалось, и простить Александра Тышлера, как простила мужа, написав о нем воспоминания, она не смогла. Можно предположить, что самой важной в ее жизни была все-таки встреча с этим «мещанином»...

Интермеццо

Три романа в 1930-е годы! Рождение с интервалом в три года сначала сына (1931), а потом дочери (1934) от двух разных женщин, не ставших женами. А ведь были еще увлечения, нам неизвестные или почти неизвестные. Мы мало что знаем о романе с Жанной Гаузнер, «европейкой нежной», о которой упоминает в своих заметках сам Тышлер, причем роман был настолько серьезен, что он собирался на ней жениться. Впрочем, мне уже приходилось писать о тышлеровском ощущении «вечного жениховства», вечной цыганской свободы, открытости жизненных горизонтов. (Фортуна на колесе катит и катит в неведомые дали.)

Но «жениховские» планы всегда не осуществлялись. С Настей было связано чувство устойчивого гнезда и стабильного творчества. Одно цеплялось за другое. Уничтожь гнездо — пострадает творчество.

Саша Тышлер не поддавался «пению сирен», не уходил от Насти.

Но без «ауры» любви жить тоже не мог. Был ли его бурный поиск любви исключением в те годы?

Нет, и его ближайшие коллеги-художники жили на редкость интенсивной жизнью, искали настоящую любовь.

Взять хотя бы Роберта Фалька. Он был женат четыре раза, причем ни с одной из прежних жен старался не прерывать дружеских связей, ибо, как писала его последняя жена Ангелина Щекин-Кротова, «не было на свете человека, который так ничего и никого не мог забыть и покинуть»^[117].

Ему тоже необходима была «аура» любви — без нее он впадал в депрессию.

Вернувшись из Франции в Россию в самом конце зловещего 1937 года

(в этом отношении он похож на Давида Штеренберга, вернувшегося из Парижа накануне Октябрьской революции!), он через некоторое время женился на молодой женщине, Ангелине Щекин-Кротовой, работавшей в немецкой секции «Интуриста». После войны она преподавала немецкий в Автодорожном институте. Фальк запечатлел ее облик на нескольких превосходных портретах (например, «В белой шали», 1946–1947), как прежде он запечатлевал облики Елизаветы Потехиной и Раисы Идельсон. Юлий Лабас пишет о последнем увлечении стареющего Фалька Майей Левидовой, художницей, своей ученицей: «...он влюбился, как мальчик, в молодую и очень красивую художницу Майю Левидову, дочь погибшего в Гулаге писателя. Он фактически переехал к ней жить, дважды ездил с нею в Молдавию, один раз (я был третьим) — в Ленинград... Майя же приняла его последнее дыхание»^[118].

Я несколько раз встречалась с Левидовой в начале 2000-х — ее квартира в центре Москвы была сплошь увешана работами Фалька, но пачку его писем, «слишком личных», она сожгла...

Иной рисунок личной жизни был у тышлеровского друга Александра Лабаса. Создается впечатление, что он искал жену путем «перебора вариантов». На самом деле надежда была только на чудо. И оно произошло. В 1920-е годы хорошенькая Елена Королева — совсем «не то». В 1929 году он женился на вернувшейся из Парижа, «удравшей» от Фалька, Раисе Идельсон. Это уже ближе к идеалу, но, видимо, для Раисы Фальк был ни с кем не сравним, и это решило дело. В 1935 году во время творческой командировки в Крым Лабас встретился с еврейкой из Германии, учившейся в Баухаузе, чудом бежавшей от фашизма, чудом уцелевшей, потерявшей в России мужа-архитектора, плохо до конца жизни говорившей по-русски...

Но это, наконец, было «самое то», о чем можно судить по прочувствованным строкам из поздних лабасовских воспоминаний. У Лабаса два сына от двух прежних жен, — но встречу с Леони Нойман он особым образом выделяет: «Это событие перевернуло всю мою жизнь... Личная жизнь складывалась не так, как мне хотелось бы. Встретив Леони, я понял, что это не просто увлечение — казалось, что мы всегда были вместе»^[119].

Тышлера и Лабаса критика 1930-х годов зачисляла в «мистики». Они и впрямь были «мистиками», но в ином, не идеологическом и не социально-политическом смысле. Они верили в «неслучайность» важнейших жизненных событий и умели претворять эту веру в своих произведениях.

«Мистический» опыт разделенной и страстной любви дал Александру Лабасу возможность запечатлевать в своих работах «остановленное», бесконечно длящееся мгновение счастья: «Иногда было такое чувство, что жизнь можно остановить, чтобы всегда видеть эти горы, море, небо и всегда быть вместе... Я много писал тогда, останавливая это чудное счастливое время»^[120].

Лабас это ощущение «остановленного времени» культивировал. Оно разлито во многих его работах с «сияющими» светлыми фонами, в особенности в прибалтийских «желтых» акварелях с видами взморья, нарисованных в 1960–1970-х годах. Лабасу посчастливилось пережить некое единство духовного и физического в любви, то, что для Тышлера, судя по всему, всегда было проблемой. Такой **умиротворенности**, как в произведениях Лабаса, мы у него не найдем — всегда порыв, предощущение, романтическая взволнованность чувств...

В конце концов Александр Лабас привез свою Леони из Крыма на Мясницкую и водворился с ней в квартире, где жили его бывшая жена Раиса Идельсон с сыном Юликом, ее сестра и мать. (Такая же ситуация будет, как мы помним, у Александра Осмеркина, жившего с новой женой в общей квартире с Еленой Гальпериной и двумя их дочками.) Квартирный вопрос «всех испортил». Но это не мешало жить, искать, любить...

Уже после войны Лабас получил однокомнатную квартиру и мастерскую на Верхней Масловке. Александр Тышлер получил там маленькую квартирку еще позже, в начале 1960-х годов, а впоследствии и мастерскую.

И снова они оказались соседями...

Глава шестая РОМАН С ТЕАТРОМ

...Не могу поверить человеку, который носит такой безвкусный галстук.

А. Тышлер. Заметки о «Короле Лире» и «Ричарде III»

Писать о театральных тышлеровских решениях трудно — они «прошли», в отличие от живописи, графики и скульптуры, и уже почти не осталось людей, которые видели оформленные им спектакли.

Тышлер оформил великое их множество (кое-кто на этом основании считает Тышлера театральным художником), я же хочу остановиться лишь на самых звездных, в которых он предстал вровень с лучшими своими живописными произведениями и сумел провести свою, довольно неожиданную и даже парадоксальную линию театрального сценографа, претендующую на **ведущую** роль в спектакле. В сущности, именно об этом речь в весьма боевитом «Диалоге с режиссером» (1935). «Диалога» не получается. Режиссер (обобщенный образ) — хочет «протащить» свое натуралистическое решение всей пьесы и навязать его художнику, на что получает категорический отказ: «Это будет реально, но не натуралистично»^[121].

В бурной личной жизни 1930-х годов у Тышлера торжествует «легкий» дух комедии. Он избегает «бурь». Как бы ни переживала Татоша Аристархова, Саша Тышлер оглашает записку сестре Тамаре криком «Ура!!!». Он умеет гасить «достоевщину» Леночки Гальпериной жизнелюбием, шутливостью, нежностью. В его жизни словно воцаряется волшебный «сон в летнюю ночь», а в театральных постановках происходит изживание глубинных экзистенциальных переживаний, эмоциональных бурь, которые он старается по возможности не допускать в свою личную жизнь. Там — комедии, пусть порой и с шекспировским накалом чувств, тут, на театре, — шекспировские трагедии...

В сущности, театр пришел в его жизнь одновременно с живописью. Впоследствии он писал: «...меня в театр пригласили с выставки»^[122] и возводил свою работу сценографа к традициям русского искусства конца XIX — начала XX века, когда почти все художники работали в театре.

Начинал он еще в 1922 году в студии Культур-Лиги в Киеве. Делал

эскизы костюмов к так и не осуществленной постановке «Саббатай Цви» Шолома Аша.

Начинал с фольклорно-национальных еврейских мотивов, пусть и в весьма своеобразной пластической интерпретации. И это существенно. Ему будет близок народно-национальный театр — театр простых, сильных, естественных переживаний, от которого прямой путь к Шекспиру. Тышлер будет оформлять спектакли в еврейском, цыганском, узбекском театрах.

Он не был адептом популярной в 1920–1930-е годы конструктивистской сценографии, — голые конструкции его тяготили, ничего не говорили душе. Но ненавидел он и «жизнеподобие», ту мнимую «реалистичность» оформления, которая шла от поклонников системы Станиславского.

Он искал целостного образа, который эмоционально захватывает зрителя. Искал поэтической концентрации пластических средств. Его будут упрекать в некоторой «статичности» сценографических решений, но их сильной стороной будет эмоциональная встряска, «шоковая терапия», заложенная в «архитектурных» пластических образах.

Эпоха требовала от театра эмоций, катарсиса, иначе можно было «взорваться», лопнуть от «страха и сострадания» и не эстетических вовсе, а вполне реальных. Ночами исчезали друзья и знакомые. Иногда навсегда.

Какие-то личные коллизии заставляли режиссеров браться за пьесы высокого эмоционального накала. Сам Соломон Михоэлс перед своим «звездным» Лиром намеревался вообще уйти со сцены, пребывал в страшной депрессии. В 1932 году он почти одновременно потерял сначала жену, мать двух их дочек, а потом возлюбленную, актрису его же театра. По тогдашнему обыкновению (все тот же «квартирный вопрос») и жена с дочками, и он с возлюбленной жили в одном доме, — актеров ГОСЕТа. Общее напряжение привело к трагедии — обе женщины не выдержали. Сезон 1932/33 года был в театре отменен. Михоэлс с трудом приходил в себя. Вот как описывает дочь его первый выход «на люди»: «Сгорбившись, с отсутствующим взглядом, состарившийся до неузнаваемости, опираясь на Чечика и меня, преодолел папа расстояние в 2 этажа после двух месяцев оцепенения и неподвижности. Этот взгляд и эту поступь я узнала года через два в сцене выхода короля Лира»^[123].

Нуждался в разрядке и Саша Тышлер, который у бдительной критики 1930-х годов попал сначала в «мистики», а потом и вовсе в «контрреволюцию»^[124].

О непростых его личных коллизиях этого времени я уже писала...

Тут и замаячили на горизонте две шекспировские трагедии: «Король Лир» в ГОСЕТе и «Ричард III» в ленинградском Большом драматическом. Оба спектакля появились на сцене в 1935 году. Тышлеровский театральный триумф!

«Король Лир» был первым тышлеровским спектаклем в ГОСЕТе. С Михоэлсом, исполнителем роли короля Лира, и Сергеем Радловым, приглашенным режиссером, у Тышлера было много споров, отголоски которых слышны в статье Михоэлса, посвященной работе над спектаклем, и в неопубликованных заметках Тышлера. Михоэлс был недоволен Радловым и Тышлером, Радлова не устраивали декорации Тышлера, «безбородость» Лира — Михоэлса и т. д. и т. п. Судя по всему, окончательного «согласия» так и не произошло.

Михоэлс считал, что Тышлер прочитывает пьесу только один раз и затем отдается первому впечатлению^[125].

Самое смешное, что так оно, по всей видимости, и было!

Тышлер, в отличие от Михоэлса, идет не от слова, а от целостного пластического образа. Михоэлс ему подробно объяснял свой библейски-притчевый замысел, а Тышлер видел в воображении образ поэтической сказки, видел то, что больше словесного замысла, сильнее и смелее. При этом он был убежден в своей правоте: «Я никогда никого не слушался. Художник должен нести в театр свой мир, свой театр. Так я всегда и делал. А если театр не соглашается, пусть меня не приглашает»^[126].

Сказано весьма решительно! Надеде он прислушивался к разумным советам. В «Короле Лире» он последовательно отбросил два решения, прежде чем окончательно остановился на образе замка с открывающимися и закрывающимися воротами (до этого были сначала катаfalки, а потом скульптуры лошадей с площадками для действия).

Михоэлс остался в убеждении, что «для сцены бури Тышлер не находил никакого решения»^[127]. Но судя по всему, пустая сцена — «открытое пространство» и было Тышлером задумано как противостояние «сдавленности» и «закрытости» королевских покоев.

На этой пустой сцене выделялось голое корявое дерево без листьев как некая метафора все потерявшего, но ставшего свободным Лира.

Вадим Гаевский задает вопрос, кто, собственно, поставил Лира, если С. Радлов «подлинным режиссерским мышлением не обладал»^[128].

Мне кажется, что поразительные тышлеровские эскизы, дающие «партитуру» актерской игры, вплоть до мимики и жестов персонажей (чего стоят эскизы Лира с гаммой разнообразных экстатических состояний!), во

многом и стали «режиссурой» спектакля. И все-таки какой-то «осадок» от работы остался и у Михоэлса, и у Тышлера, к чему я еще вернусь. В ГОСЕТе были не готовы к тышлеровским притязаниям.

А вот театр «Ромэн», возникший в 1931 году, в Тышлера сразу поверил и его пригласил. По всей видимости, взлет театра и тышлеровской сценографии пришелся на «Кармен» (1934), хотя он оформлял там и другие спектакли.

Трагически-романсная новелла Мериме — то, что Тышлеру нужно: поэзия, любовь, смерть, — но все подернуто дымкой эксцентрики, легкого шутовства.

В собрании семьи Каменских есть карандашный рисунок, навеянный этой постановкой, — само изящество. Однако есть что-то загадочное, если не прямо эксцентричное в фигурке Кармен, которая в ажурной юбке и кружевной вуали катит куда-то на бочке — «под наблюдением» небесного светила (не то солнца, не то луны).

Еще более эксцентричны два эскиза, где Хозе, простоватый парень, почти Иванушка-дурачок, погрузившись в любовные мечты, лежит на двух бочках или между двумя бочками, не обращая внимания на реальную Кармен.

И лиризм, и эксцентричность, и космический контекст — стали внутренним нервом оформления спектакля. Критиков поразило отсутствие «штампованной» цыганщины: «Его четырех деревянных белых быков со стремительной экспрессией уставивших рога в землю, его узорчатые и играющие занавески, превращающие маленькую сценическую площадку в обширное и разнообразное поле действий, его мудрую скупость и изобретательность при изображении цыганского квартала в Севилье особенно ценишь и помнишь на фоне тех „роскошных“ и „дорогих“ декораций, которыми некоторые театры скрывают убогость и бедность своего вкуса при выборе репертуара»^[129].

Тышлер и впрямь стремился избежать «экзотики» и «цыганщины», тяготея к «мудрой скупости», которая шла от реального быта цыган. Он писал, что вещи цыган в быту ограничены: «...лошадь, кибитка, подушка, кнут, ведро, хомут, ткань, — вот, пожалуй, и все... Они красивы и суровы, потому что в них я вижу огромную вековую борьбу человека за существование»^[130].

Кстати, деревянные скульптуры быков — первые подступы к деревянной скульптуре в «Короле Лире» и впоследствии к собственным деревянным скульптурам.

Думается, что новеллу Мериме «сделали» не только выразительные, экспрессивные и простые декорации Тышлера, но и прекрасная игра тогдашних актеров: Ляли Черной — Кармен, Янковского — Хозе и Ром-Лебедева в роли кривого Гарсиа. Это был взлет цыганского театра, который прикоснулся к высокой классике, оставаясь фольклорно-музыкальным. Конечно, это была «Кармен» чуть «утрированная», несколько «балаганная» и «эксцентричная» — и целых четыре деревянных быка на сцене как раз и создавали эту стилистику.

Интересно, что первый самостоятельный тышлеровский спектакль «Овечий источник» Лопе де Веги в БелГОСЕТе (1927) был уже им некогда освоен в качестве художника-исполнителя при главном художнике И. Рабиновиче в Киеве в бывшем театре Соловцева (1919).

С «Кармен» тоже будет «повтор», как у Тышлера водится. В ташкентской эвакуации он много сил потратит на постановку оперы «Кармен» в Узбекском оперном театре. И тут уже будет не комическое «снижение», а трагические ноты любви и смерти, находящие отзыв в его тогдашней личной жизни. Но Тышлер в 1943 году покинет Ташкент, и работа оборвется...

Тот же принцип создания **единого пластического образа** Тышлер развивает в своих шекспировских спектаклях 1935 года.

Мне, честно говоря, не приходилось встречать отзывы о знаменитых спектаклях, где **первенство** отдавалось бы **художнику**. Впервые встретила этот феномен в шекспировских работах Тышлера. Два блистательных зрителя — писатель Юрий Нагибин и театральный критик Ю. Юзовский сочли **сценографию** главной удачей спектаклей — именно она неизгладимо запечатлелась в памяти и потрясала. Выскажу одну догадку. В монографии К. Светлякова есть, на мой взгляд, тонкое наблюдение о давней тышлеровской клаустрофобии^[131].

Зловещий признак «непереносимости» замкнутых пространств, как мне кажется, лежит в основе сценического решения и «Лира», и «Ричарда III». Тышлер строил пугающую его самого замкнутую площадку. Это-то и потрясало зрителей, захваченных заложенной в декорации «непереносимостью».

Юрий Нагибин посмотрел «Короля Лира» в ГОСЕТе в ранней юности и гораздо позднее написал о нем в своих воспоминаниях: «Действие происходило в деревянном ларце или шкафу — не знаю, как назвать вместилище, выходили два стражника с длинными, окрюченными на конце палками и отмахивали в две стороны тяжелые двери». Иными словами, действие как бы «заперто» в ларце, стоящем на деревянных скульптурах

придворных. А то, что две створки «ларца» с деревянными фигурками химер, одетых в придворное платье, были распахнуты, эту «запертость» только усугубляло.

Кстати, деревянные скульптуры по тышлеровским рисункам пока что вырезались загорскими мастерами. Впоследствии сам Тышлер овладеет этим умением.

Далее Нагибин сравнивает эмоциональное воздействие этого замка-«ларца» со своими последующими впечатлениями от реальных рыцарских замков на берегах Луары, от лондонского Тауэра и прочей «седой старины Европы». Там это было «либо мертвое, либо музейное, то есть вдвойне мертвое, средневековье». В тышлеровском же деревянном ларце писателю некогда открылось средневековье «живое». Причем оформление было «вровень, если не выше, потрясающей игры актеров»^[132].

Запомним это «если не выше».

Поражает сходство этой парадоксальной оценки с оценкой известного ленинградского театрального критика тех лет Ю. Юзовского, но только уже об оформлении «Ричарда III».

В журнале «Советское искусство» от 29 мая 1936 года он делится с читателями своим потрясением от декораций спектакля, считая, что спектакль в целом был «ниже Тышлера».

Он пишет: «Я никогда не испытывал такого волнения от шекспировского спектакля, волнения от внезапного обнаженно-непосредственного столкновения с грозным именем Шекспира. Волнение это вызвал художник. Художник этот — Тышлер».

И тут опять идет описание **замкнутого** тремя готическими башнями пространства, где «нет ни одной зеленой травинки на выжженном поле... страстей».

И далее: «На сцене три огромных башни, кирпичная кладка которых носит у Тышлера характер тяжелой, угрожающей однообразности, а багровый цвет стен бросает свой отблеск на самый воздух, на солнце, на небо...»^[133]

То есть Тышлер «изолирует» сценическое пространство от живой природы, замыкая его в мире «мертвенной» готики. Не продохнуть! И если Нагибин впоследствии соотносил тышлеровский «ларец» с реальными («мертвыми») замками, то Юзовский наутро бежит в Эрмитаж, в залы итальянского Возрождения, чтобы освободиться от злых чар средневековой «сдавленности», созданной на сцене Тышлером.

Эта «сдавленность» и «замкнутость» как бы впитали в себя реальные страхи и мрачные ожидания людей тех лет. В декорациях возникает мир — тюрьма, хоть и в образе дворца. Тышлер вложил в них собственный ужас перед пространством, ограниченным готическими башнями или стенами деревянного замка-«ларца». Кстати сказать, мрачные предчувствия Юзовского вполне оправдались в 1949 году, когда он вместе с другими театральными критиками-евреями попал в группу «безродных космополитов», против которых велась ожесточенная кампания^[134].

А пока что в 1934 году в Ленинграде был убит Киров. Начался террор. И не это ли обстоятельство так укоротило сценическую жизнь «Ричарда III», вобравшего в себя зловещую энергию своего времени?

Кстати, словечко «невыносимо» часто встречается в тышлеровских письмах. Ему стало «невыносимо» жить в военной Москве, потом «невыносимо» в ташкентской эвакуации. Он тяжело переносит «ограниченные» пространства, ему нужно быть уверенным, что путь открыт, видеть небо, солнце и луну. Постоянная «цыганская» нота...

Я уже отчасти касалась споров Михоэлса, Радлова и Тышлера по поводу «Короля Лира». Из неопубликованных тышлеровских заметок выясняется, что Тышлер был вовсе не иллюстратором чужого замысла, что, напротив, он настойчиво проводил свое решение. Причем именно это решение должно было диктовать внутреннюю логику спектакля и игру актеров. В неопубликованных заметках читаем: «Я помню, как в „Короле Лире“ Сергей Радлов хотел подмять меня, положить на лопатки (кстати, не без помощи Михоэлса). Они оба боялись моего смелого решения...»^[135]

Его эскизы и декорации должны были помочь **правильной** игре актеров. Так, он пишет, что «много рисовал Михоэлса, каким он **должен быть** (выделено мной. — В. Ч.) в роли Лира. И очень помог ему этим»^[136].

Нечто сходное произошло с актером Николаем Монаховым, знаменитым трагиком, игравшим в ленинградском Большом драматическом театре роль Ричарда III.

Тышлер пишет: «В спектакле я всегда начинал с человека, с характера человека. Я не делал сразу декораций, даже костюмы не делал. В „Ричарде III“ я начал рисовать Ричарда. Что это за человек? Каким я его должен видеть на сцене? Я очень много сделал зарисовок, больших рисунков. Ричарда играл Монахов. Я принес ему свои рисунки и повесил их у него в уборной, сказав актеру: „Я вас очень прошу, присмотритесь к эскизам внимательно. То, что вы делаете на сцене, неправильно“».

Нет, какова наглость! Художник, а не режиссер, говорит знаменитому

актеру, как тот должен играть!

Реакция Монахова понятна. «Он был из породы актеров, которые вообще не выносят никаких замечаний — даже обиделся. Но он смотрел, всматривался в рисунки и понял меня, мое толкование Ричарда и учел в своей работе. Об этом он в своих воспоминаниях пишет»^[137].

Как видим, сам Тышлер **свое толкование** роли, выраженное в эскизах, считал определяющим и хотел, чтобы актеры ему следовали. И судя по реакции таких искушенных зрителей, как Нагибин и Юзовский, он имел на это право. Получалось, что **важнейшей** составляющей всего спектакля была именно работа художника.

С таким поворотом театрального дела можно встретиться, пожалуй, еще только у двух гениальных художников XX столетия — Пабло Пикассо и предшественника Тышлера по работе в Еврейском театре, Марка Шагала. Так, поставленный в 1917 году в Париже Л. Мясиным балет «Парад» делался под прямым воздействием декораций и костюмов Пикассо^[138]. Художник смело распространил свою новаторскую эстетику на весь спектакль.

Марка Шагала в 1921 году пригласили оформить первый спектакль еврейского театра — сатирическую зарисовку местечкового быта по Шолом-Алейхему: «Вот, — думал я, — вот возможность перевернуть старый еврейский театр с его психологическим натурализмом и фальшивыми бородами». Театр возник в 1919 году в Петрограде как студия А. Грановского. В 1920 году переехал в Москву. Шагал сделал несколько панно для зрительного зала, расписал потолок и фризы театра. Все это в совершенно необычной, «фантастической» манере.

Михоэлс долго изучал эскизы Шагала и сказал: «Знаете, я изучил ваши эскизы. И понял их. Это заставило меня целиком изменить трактовку образа. Я научился по-другому распоряжаться телом, жестом, словом»^[139].

Интересно, что от Монахова в «Ричарде III» Тышлер хотел того же: чтобы тот «целиком изменил трактовку образа». И главное — в этом преуспел!

Но зачем тогда режиссер? У Шагала отношения с режиссером А. Грановским не заладились: «Буквально за несколько секунд до поднятия занавеса я носился по сцене и спешно домазывал бутафорию. Терпеть не могу „натурализма“. И вдруг — конфликт. Грановский повесил „настоящую“ тряпку.

— Что это такое? — взвиваюсь я.

— Кто режиссер: вы или я, — возражает Грановский»^[140].

По сути, и Шагал, и Тышлер брали на себя функции режиссера, в особенности когда режиссерский замысел «не блистал».

Но и Тышлер встречал сопротивление, о чем мы можем судить по статье Михоэлса и по тышлеровским неопубликованным заметкам. Сопrotивлялись не только Сергей Радлов и Михоэлс, но и театральные чиновники: «На просмотре реперткому все понравилось, кроме декораций. Осаф Семенович Литовский, в то время председатель реперткома, сказал, что это не Шекспир. Я ответил ему, что не могу поверить человеку, который носит такой безвкусный галстук (галстук действительно был кошмарный^[141]). Литовский пригласил в качестве арбитра С. С. Динамова из ЦК (он был потом репрессирован), который писал о Шекспире и был в этой области признанным авторитетом. Кстати, не задолго до этого Динамов обругал мои рисунки, сделанные для газеты на первой праздничной полосе, посвященной возвращению челюскинцев. Литовский, очевидно, учел этот факт. И вот пришел на спектакль Динамов. Он с интересом, молча, вместе с присутствующими реперткомовцами, посмотрел весь спектакль до конца. Потом на заседании художественного совета, состоявшемся сразу после спектакля, он сказал: „Спектакль замечательный, особенно хороши декорации и костюмы. Это — настоящий Шекспир“. „Король Лир“ получил право на жизнь вопреки злобному чиновнику-невежде»^[142].

Вот такой «чудесный» эпизод описывает Тышлер. Чиновник из ЦК неожиданно поддержал его смелый замысел. А вот еще одно чудо. Тышлера поддержал чуть ли не сам Господь Бог в области шекспироведения — именно таким «божественным» авторитетом пользовался режиссер, актер и художник Гордон Крэг, приехавший в Москву из Англии на шекспировский фестиваль. Можно себе представить, как он боялся и не желал попасть на «провинциального» Шекспира в ГОСЕТе. Тышлер пишет: «Мне рассказывали, что он сопротивлялся, как мог, и попросил, чтобы его посадили с самого края ряда, чтобы он мог, никому не мешая, незаметно ускользнуть (по-английски). Я помню его. Он был очень высокий и худой, с хорошим лицом. Его посадили на самом краешке первого ряда, как он и просил. Однако Крэг просидел весь спектакль до конца. А потом уже не пропускал не одного ГОСЕТовского „Короля Лира“ до самого своего отъезда. Когда ему меня представили, он заключил меня в свои объятия и засыпал вопросами. „Когда вы были в Англии?“ — спросил, в частности, он. „Никогда“, — ответил я. Он был поражен. „Как же вы сумели создать такую шекспировскую Англию? Так

понять Шекспира? Это удивительно, это невероятно...“»^[143].

(В другом варианте этих заметок Тышлер пишет, что вспомнил Пушкина, который никогда не был в Испании, а написал: «Ночь лимонами и лавром пахнет» и «Там на севере, в Париже»... Интересно, что обе цитаты из «Каменного гостя» искажены, точно Тышлер воспроизводил их «со слуха», припоминая чтение Елены Гальпериной^[144].)

Переводила Тышлеру уже другая «дама сердца» — Жанна Гаузнер, причем Тышлер пишет о своем романе с ней — очевидно, это было тогда общеизвестно. И далее: «Крэг меня полюбил. Он не переставал спрашивать о моих декорациях. Наш обновленный Шекспир представлялся ему чудом».

Не могу удержаться от того, чтобы не привести тышлеровские штрихи к портрету Крэга: «В театре Крэг сидел необычно. Он приходил в зрительный зал прямо в пальто, шел в первый ряд и в центральном проходе непринужденно клал свое пальто на пол и садился на него. Он был очень высокий, и, видно, ему, как он считал, так удобнее было смотреть представление»^[145].

Образец легкой и новеллистичной тышлеровской прозы, построенной на неожиданностях и чудесах. Чиновник с восторгом принимает то, что хотели с его помощью завалить, а великолепный Гордон Крэг уверен, что Тышлер бывал в Англии.

Отзыв Крэга важен тем, что это был отзыв подлинного знатока Шекспира, человека очень искушенного. Видимо, спектакль и в самом деле потрясал. Сохранившиеся на пленке крошечные фрагменты — незабываемы. Лир — Михоэлс с Корделией на руках в конце трагедии... Есть такой замечательный тышлеровский эскиз^[146].

Как сценограф, Тышлер гордился тем, что впервые ввел в театре подлинную деревянную скульптуру (полые фигуры придворных, чудища-химеры). Это был его «фирменный знак». Знак потомственного «столяра»^[147].

Два слова об отношениях Тышлера и Михоэлса. Они друг друга нежно любили. Михоэлс «наслаждался обществом Саши Тышлера»^[148]. А Саша Тышлер, истомившись в ожидании конца репетиции, посылал Михоэлсу нарисованную папиросу с крылышками. Михоэлс «отвечал» ему посылкой настоящей папиросы, прерывал затянувшуюся репетицию, и они вместе шли обедать в «Националь».

Все так. Но творчески, да и человечески они во многом были антиподами, что их и притягивало друг к другу, и создавало сложности в работе. Умнейший аналитик и мудрец Михоэлс и спонтанный, полный

фантазий, доверяющий «первому впечатлению» Саша Тышлер. Один в разговоре «мыслил», другой рассказывал какие-то забавные истории, вероятно, из числа тех, что впоследствии записала Флора: о «бездельнике»-брате, гнувшем подковы в цирке, о милой девочке, дарившей ему на станции букет, который он потом передаривал умиленным родителям...

У А. Рюмина есть, как мне кажется, очень интересная догадка о том, что «антиподы» Король и Шут в «Короле Лире» — это «сами Михоэлс и Тышлер в неразделимости осуществленного ими спектакля-притчи»^[149].

Рюмин подмечает, что «художник своей „величественной пластикой“ словно бы подсказывал Михоэлсу лежащие в подоснове эскизов образы рембрандтовских старцев.

А Шут, по Рюмину, олицетворяет собой „здравый смысл“ и „житейскую мудрость“, которыми был наделен и сам Тышлер, проживший долгую, плодотворную, добрую и мудрую жизнь»^[150].

Тут я бы внесла некоторые коррективы. Сама идея о том, что Тышлер вкладывал в эти образы «личную» начинку, очень плодотворна. Но шекспировского Шута играл не он, а Зускин, а тышлеровские «обертоны» отношений с «Королем»-Михоэлсом были несколько иными, хотя тоже во многом отталкивались от образа Шута.

В антагонистической паре Михоэлс (Король) и Тышлер (Шут) Король олицетворял собой «отцовское» начало и восходил к библейским пророкам — «рембрандтовским старцам». Сам же Тышлер в этой паре был эксцентричным и непослушным «ребенком», простодушным и дерзким одновременно. На взгляд Короля, он часто «ломал комедию», но это было очень серьезно. При этом Шут искал у Короля помощи и защиты.

В тышлеровской иконографии мы постоянно будем встречать эту пару в разных «модификациях»: мудрый старец и припавшие к его ногам «не знающие», «не понимающие», эксцентричные и предельно эмоциональные персонажи. Этот величественный «рембрандтовский старец» узнается в очень значимой для внутренней жизни Тышлера акварели «Еврейская свадьба», подаренной юной Флоре Сыркиной в 1943 году в Ташкенте, и в большой акварели из собрания ГМИИ им. Пушкина, где молодая женщина исступленно припадает к стопам какого-то «патриарха», и в графических работах с рембрандтовским названием «Блудный сын» (1946) в акварельном (с тушью) и карандашном вариантах. В карандашном рисунке к руке бородатого старца, очерченного нежнейшими прикосновениями карандаша к бумаге, прижимается щекой столь же «нежно» очерченный коленопреклоненный персонаж с красивым юношеским лицом (очень

похожий на Тышлера!). Подобную мизансцену встречаем и в тышлеровских эскизах к «Лиру».

Очень правдоподобно, что во всех этих случаях Тышлер видел перед собой своего театрального «отца» — Михоэлса, мудрого «талмудиста», наставника и учителя. Сам же он в паре с ним всегда оставался в роли, если и не Шута (горохового), то некоего «балалаечника», «скомороха», вечно сомневающегося, вечно протестующего, вечно молодого...

Интересно, что, положим, в паре с Еленой Гальпериной на первый план выступали какие-то иные тышлеровские черты, делающие его в ее глазах «мещанином». Ведь в нем самом, как я уже писала, всю жизнь боролись два начала — «протестное» (отсюда и роль Шута, поступающего не так, как ожидают) и любовь к «укладу», порядку, красоте окружающего быта.

Так или иначе, они были противоположными творческими и человеческими натурами. И характерно, что свой последний, «задушевный» спектакль «Принц Реубейни» Д. Бергельсона Михоэлс ставил не с Тышлером, а с И. Рабиновичем, очевидно, более совпадающим с ним по эстетическим предпочтениям.

Столь же непроста складывались у «непослушного Тышлера» отношения еще с одним мэтром — Мейерхольдом. Здесь уже мешали не система Станиславского и не пристрастие к «натурализму». Столкнулись две сильные творческие личности со своим видением и своими амбициями.

У Тышлера есть небольшие воспоминания о работе с Мейерхольдом, написанные в 1962–1967 годах. Три его встречи с режиссером ничем не закончились, но каждая запомнилась.

Так, в 1929 году в театре Мейерхольда ставилась пьеса тышлеровского приятеля Ильи Сельвинского «Командарм 2». Тышлер сразу предложил свое решение, которое было одновременно и поэтическим решением всего спектакля — декорация «ветра», пронизывающего все пространство сцены. Декорация «атмосферы» — природы, ветров и степей. Но сам Мейерхольд уже имел для спектакля свой пластический образ — «Сдачу Бреды» Веласкеса с лесом разнонаправленных копий. Этот вариант и был осуществлен с другим художником, притом что Мейерхольду нравился замысел Тышлера, а Тышлеру — Мейерхольда.

Неудачей закончилась и совместная попытка оформить Садово-Триумфальную площадь (ныне площадь Маяковского) к празднику Первого мая 1932 года. Тышлер сделал акварелью и гуашью чудесный эскиз фонтана, который за ночь был вырезан из дерева богородским мастером (позже, я думаю, он мог бы исполнить эту работу сам), а Мейерхольд

пытался «пробить» проект на художественном совете. Но — безрезультатно. Слишком необычна была затея этих двух фантазеров.

Вот как Тышлер обыграл заданную «бытовую» тему «питания»: «Нарисовал эскиз многоярусного и декоративного фонтана. Его основанием служил бык, вставший на дыбы. На быке сидела свинья с блюдом на пятачке. На блюде стоял повар, в руках которого был поднос с кроликами по краям и рыбой в центре. Из рта рыбы текла вода, из глаз кроликов — слезы»^[151].

Третья встреча закончилась трагически.

В 1939 году Мейерхольд, уже лишившийся своего театра, ставил оперу «Семен Котко» Сергея Прокофьева в театре имени Станиславского в Москве. Художником был приглашен Тышлер. Он выдумал «современный» телеграфный столб, а Мейерхольд — что Семена Котко враги привяжут к этому столбу, как святого Себастьяна. Тут современность встречалась с высоким «архетипом». Оба поехали в Ленинград, чтобы продолжить совместную работу (Мейерхольд там ставил физкультурный парад). Но в Москву Тышлер вернулся один и крайне подавленный — Мейерхольда в Ленинграде арестовали. Оперу заканчивала Серафима Бирман, но продержалась она в репертуаре недолго. В 1940 году немцы оказались «друзьями», а в опере, касающейся событий Гражданской войны на Украине, они — захватчики.

В воспоминаниях есть прелестный эпизод с двумя фарфоровыми чашками, которые Зинаиде Райх подарили Есенин и Мейерхольд. Пришедшему в гости к Райх и Мейерхольду Тышлеру хозяйка предложила определить, какая чашка красивее. Тышлер правильно определил чашку, подаренную Мейерхольдом — она была «более тонкая и ближе к ампиру». Иными словами, он «отождествил» чашку с дарителем, наделил какими-то его чертами. Сработала безошибочная интуиция, и мэтр «подпрыгнул от радости»^[152]. Как видим, отношения шли «по нарастающей», но, увы, реализованной театром совместной работы не получилось, хотя было интересное и плодотворное общение.

Глава седьмая ПРИЗРАК «ФОРМАЛИЗМА»

*Художники уже боятся краску положить на холст,
а вдруг это формализм?..*

К. Петров-Водкин

В 1931 году Тышлер, находясь в вагоне поезда (очередная творческая командировка), пишет Татоше Аристарховой открытку и в ней признается: «Мысли приходят хорошие и плохие. Когда пишу вам, они хорошие, когда думаю об искусстве, они плохие».

Разумеется, под «искусством» здесь подразумевается не собственная работа, ремесло и мастерство. Речь об общей ситуации в искусстве. И она только ухудшалась.

В 1933 году вышла книга Осипа Бескина «Формализм в искусстве». Автор — большой чиновник — главный инспектор по делам ИЗО Наркомпроса. О развернувшейся и ударившей по самым талантливым мастерам борьбе с формализмом пишет Александр Лабас в своих поздних воспоминаниях, причем, как и Тышлер в автобиографическом отрывке «О себе», упор он делает не на партийные постановления, а на борьбу внутри стана художников, где бездарные и беспринципные стараются вытеснить талантливых и живых. Все те же бывшие «рапховцы» и «ахровцы» верховодят и командуют: «Эти бездарные карьеристы считали, что если они обольют грязью Кузнецова, Фаворского, Петрова-Водкина и других ищущих, творческих художников, то это для них выигрыш... Большой урон нанесли эти мерзавцы нашему искусству. К сожалению, это продолжалось и после культа личности Сталина, значит, проблема глубже. Почти нет больших художников, которые не пострадали бы от герасимовской клики...»^[153]

И еще о 1930-х годах: «Обстановка в искусстве становилась все трудней и трудней. Многие мои товарищи уходили в театр. Петр Вильямс, Юрий Пименов, Александр Тышлер, Борис Волков... Зная свою неуступчивость и откровенность, я не мог строить никаких иллюзий...»^[154]

Лабаса спасла любовь, перевернувшая всю его жизнь. Об этом я уже писала.

Тот же Лабас пишет, как он в 30-е годы ушел из Изогиза (Государственного издательства литературы по изобразительному

искусству), наговорив начальству кучу дерзостей. Он понял, что власть там захватили бездарности, чиновники от искусства.

Но Казимир Малевич, в 1933 году приехавший из Ленинграда в Москву заключать договор в «Изогизе» на какие-то «пейзажи», этого, к несчастью, не знал. Поражаешься наивной чистоте этих людей, этих гениев, которым кажется, что дело в творческой одаренности, что ее не могут не увидеть, не оценить. Впрочем, и Малевич чуть раньше, в 1932 году, пишет жене из Москвы: «Зажим формалистов неслыханный. Как будет, голова кругом идет». И утешает жену: «...авось, старый вывезет. Или уж нет»^[155].

Но, конечно, очень хотелось «вывезти» себя и свое небольшое семейство.

Те две недели, что Малевич провел в Москве, добиваясь в «Изогизе» ничтожного заказа, он запечатлел в ежедневных письмах жене. Это документ потрясающей силы, показывающий, как безоружны люди искусства перед происками «советской черни».

ГИНХУК^[156] — институт, которым он руководил, уже расформирован. Есть пенсия, но она небольшая (и просьбу тяжело больного художника о ее увеличении не удовлетворят!).

А Малевич, как и Тышлер, «мещанин». Он одержим желанием, чтобы его молодая жена Наташа и дочка от предыдущего брака, подросток Уна (ее мать рано умерла), жили с ним в довольстве и радости. Он должен заработать денег, чтобы его худенькая Наташа «росла в ширь», а низенькая не по возрасту Уна — «в высоту». Деньги нужны им на пропитание, и неужели он, мужчина, признанный в мире талант (и даже гений!), не сможет их добыть?!

Подмахнет одной левой дурацкий заказик в «Изогизе» и...

Но он ходит туда день, ходит второй, — а дело не сдвигается, договора нет как нет. Он начинает понимать, что и за этот жалкий заказ нужно «бороться». В Москве ему негде жить, нечего есть, он болен, плохо одет, мокнет под дождем. Но, гордый поляк, не желает одалживаться у черствых московских родственников. Тяжело читать, какие муки он претерпевает — «заколдованный круг моих хождений».

Жене он пишет о московских знакомых: «...сделалось такое с людьми, что черт знает»^[157].

Но до последнего дня он наивно надеется, что договор будет заключен. Ведь он — Малевич! И вот приписка в последнем письме, резкая, как удар ножом: «В Изогизе ничего не вышло, все отложили. Ждать больше не могу

и иду за билетами»^[158].

Ужаснейшее разочарование, ужаснейшее унижение!

В 1935 году художник Владимир Храповский из круга бывших преподавателей ВХУТЕМАСа в припадке отчаяния сжег все свои работы. То, что выставила его вдова на прошедшей в Тургеневке в 2008 году выставке — жалкие руины.

Но чем ярче талант, тем мощнее сила сопротивления среде и обстоятельствам.

Больной и измученный Малевич, ни с чем вернувшийся в Ленинград, в том же самом злосчастном 1933 году, за два года до смерти, написал два своих замечательных автопортрета. На них он уже не «мещанин», он Художник, человек искусства, стоящий на одной ступени с просвещенными правителями — один из автопортретов в костюме и в «образе» венецианского дожа. И на обоих — из черного и прозрачно-желтого фонов выступает значительное, важное, горделивое лицо творческой личности, не сломленной «советской чернью». Лицо светится мыслью, а портреты написаны сурово-лаконично и празднично-монументально, соединив какой-то «космический» реализм будущего с ренессансным реализмом прошлого. Перед нами гражданин вселенной, Художник на все века. Помню, что эти «ренессансные» вариации Малевича, его портреты и автопортреты, впервые показанные в Третьяковке, меня потрясли.

Личность Малевича уже появлялась в этой книге. Он не был человеком «близкого» тышлеровского окружения, но его путь, путь самобытного и делающего свое дело гения был во многом сходен с путем Тышлера, относившегося к нему с интересом и уважением. Этот путь к **человеческому образу и человеческому лицу**, который от абстракций супрематизма проделал Малевич, был близок пути Тышлера, у которого все строится на человеческом, чаще женском лице.

В книге «Формализм в живописи» (1933) Осип Бескин обругал и Тышлера. Его замечательный колористический дар он объявил «субъективистски условной красочной схемой...»^[159].

Можно подумать, что какая-то красочная система не «условна» и не «субъективно-личностна»! В сущности, просто наклеивался ярлык, и оправдаться было невозможно.

Александр Осмеркин в письме к жене 1930-х годов шутливо называет Сашу Тышлера «классиком советского формализма». Шутки шутками, но «ярлык» был вовсе не шуточным. В разговоре со Сталиным в 1933 году Е. Кацман, А. Герасимов и И. Бродский называют замечательного художника

Александра Шевченко (как и Штеренберга) «формалистом». Кара следует незамедлительно: у Шевченко закрывают юбилейную выставку в ГМИИ им. Пушкина, снимают работы с постоянной экспозиции в Третьяковке^[160].

В 1930-е годы талантливые художники входили в пространство «тайной свободы», как назвал ее Блок вслед за Пушкиным. Дышали, по выражению Мандельштама, «ворованным воздухом». И Александр Тышлер был одним из тех, кто, сопротивляясь среде и внешним обстоятельствам, сохранял свою «радость», верность себе и своему решению...

Интересно, что верховная власть одновременно и «казнила» и «миловала».

Прокофьева и Шостаковича без конца «прорабатывали» в постановлениях и награждали Сталинскими премиями.

«Формалист» Тышлер в 1939 году был награжден орденом «Знак Почета» в связи с 20-летним юбилеем Еврейского театра. В этом же году, как мы помним, был арестован Мейерхольд, с которым Тышлер увлеченно работал над оперой Прокофьева «Семен Котко».

Татьяна Тарасова-Красина, молодая приятельница Тышлера (ее мама училась с ним в киевской студии Экстер), пишет, как вел себя Тышлер, получив орден: «Милый, простой и скромный Тышлер не терпел никакой аффектации, был сама естественность... Когда его наградили орденом, позвонил: „Говорит орденосец Тышлер!“, потом пришел и встал посреди комнаты, выпятив грудь с орденом, а в глазах — и смешинка, и где-то очень глубоко спрятанная за ней гордость»^[161].

И тут — «амбивалентность». Он понимает, как эфемерны, а иногда и небезопасны — слишком «засвечивают» личность — правительственные награды. Но он по знаку Лев, он любит «успех», к тому же успех заслуженный, оплаченный трудом и талантом...

Но приближались еще более грозные времена.

Глава восьмая ТАШКЕНТ — МЫТАРСТВА И ВЗЛЕТЫ

*Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук...*

Б. Пастернак. Вокзал

Война застала врасплох.

Можно представить, сколько сразу переживаний и проблем навалилось на Сашу Тышлера.

В Минске, захваченном в первые дни войны, дочка Белла, и Сима, и Юдеска...

Таня Аристархова, решительная и часто опрометчивая, схватив сына, отправляется с ним в Татарию, — в интернат ВТО, где она сама устраивается на работу... Голова идет кругом от мыслей об этой, оставшейся без мужской поддержки, разброшенной по стране женско-детской команде...

Вдобавок в Москве началась паника. Саша Тышлер, судя по открытке с дороги, посланной Татьяне Аристарховой, эвакуировался из Москвы с первой группой ГОСЕТа — как раз в самом ее начале — 16 октября. Доехали до Куйбышева (ныне Самара), а оттуда — в Ташкент.

Несколько слов о покинутой Тышлером Москве (где в доме на Кировской осталась Елена Гальперина с дочками). О них он не мог не волноваться. Панику усугубила военная сводка — в ней сообщалось, что в районе Вязьмы немцы прорвали фронт. Правительство (по слухам) эвакуировалось в Куйбышев.

На помойках валялись разорванные портреты вождей и их разбитые бюсты. С неба падал «черный снег» — жгли документы. Юлий Лабас, в то время мальчик, пишет: «Начальство бежало, бросая свои учреждения и сослуживцев на произвол судьбы»^[162].

Александр Фадеев, секретарь Союза писателей, рванул с писательской братией в Чистополь. Самое трудное время — с конца октября по начало ноября 1941 года — он провел с женой, актрисой Ангелиной Степановой, в Чистополе, а в Москве не осталось никого, кто мог бы принимать решения. О нем, написавшем роман «Последний из удэге», ходила по Москве шутка

— «Первый из убеге».

Правда, до этого он помог посадить в осаждаемый беженцами поезд парализованную мать своего приятеля — поэта Владимира Луговского, — внес ее в поезд на руках, иначе бы не посадить. С нею ехала и сестра Луговского, художница Татьяна Луговская, которая будет встречать Сашу Тышлера на ташкентских улицах и оставит об этом свидетельство в письме другу...

Как села в вагон сестра Раисы Идельсон Александра Азарх-Грановская, ходившая на костылях (вернувшись из-за границы, попала в Москве под трамвай), — одному Богу известно!

Бывшая семья Александра Лабаса: Раиса Идельсон с сыном Юликом и сестрой Азарх-Грановской, а также сам Лабас с новой женой Леони Нойман — в конце концов тоже оказалась в Ташкенте.

Двадцатого октября 1941 года голос Левитана объявил по радио, что будет важное сообщение. Многие решили, что Москву сдают. Но было передано сообщение председателя городского Совета трудящихся Василия Пронина. Он сказал, что в Москве восстанавливается работа транспорта, магазинов, театров. На улицах для успокоения населения развесили портреты Любви Орловой — анонс ее концерта. А в это время сама Орлова едет в поезде все в тот же Ташкент, и молодая Мария Белкина (будущий биограф Марины Цветаевой), едущая в том же поезде с маленьким сыном, буквально кипит ненавистью ко всей этой развеселой «киношной» компании — Орловой, Пудовкину, Эрмлеру... В письме мужу на фронт она пишет: «Россия... а кругом бабенки вроде Л. Орловой хохочут, говорят пошлости и модные пиджоны тащат сундуки»^[163].

Сходный с гальперинским «антимещанский» пафос, но гораздо более оправданный суровой военной обстановкой.

В серии замечательных акварелей Александр Лабас запечатлел эту дорогу в Ташкент. В его акварелях нет ни дорожных «ужасов», ни «обличений». Взгляд — откуда-то из другого времени или даже из вечности, стирающей все «случайные черты». Акварели величавы, по-рембрандтовски загадочны и проникновенны, с игрой света и тени на лицах сидящих в вагоне людей, которые продолжают влюбляться и размышлять («В дни войны», 1941; «В вагоне», 1941).

У Александра Тышлера рука ни к акварели, ни к карандашу не потянулась. Вообще весь период ташкентской эвакуации, за редкими исключениями, он ничего не написал и не нарисовал. Всецело погрузился в театральную работу? Это, конечно, так. Но еще, по всей видимости, находился в смятенных чувствах и с трудом приходил в себя.

Сохранился альбом с его рисунками 1940-х годов, времен эвакуации и войны. Их очень немного, и они необычайно экспрессивны: старик-нищий, напоминающий своим грозным и загадочным видом тех самых «рембрандтовских старцев», к которым припадает отчаявшийся Шут — тышлеровский двойник. Женщина, воздевшая к небу руки («Покаяние»). И еще одна — коленопреклоненная, с крыльями за спиной, начальная вариация мотива «ангела» («Коленопреклоненный ангел»). Бесконечные мольбы, вознесенные к небу... Есть в альбоме и два карандашных портрета Флоры Сыркиной, встреча с которой произойдет в Ташкенте...

Но пока что Саша Тышлер только едет в Ташкент. Дочка Михоэлса Наталья, передавая рассказы родных, пишет, что ее отец с женой Асей Потоцкой ехали в одном купе с Тышлером и Арамом Хачатуряном (она сама с младшей сестрой была в это время в Свердловске): «На верхней полке расположился величественный, как всегда, Арам Хачатурян. Папа с Асей и Сашей Тышлером устроились внизу»^[164].

А где же Настя Тышлер? Как всегда, ее при Тышлере словно бы и нет! Но она была и едва ли на верхней полке! Ехали, скорее всего, не в одном купе, а в одном вагоне.

Дочери Михоэлса в скором времени тоже оказались в Ташкенте. Впечатления удручающие: «Смрад, грязь. Городская площадь кишит голодными детьми, тощими котами, снующими повсюду, оборванными беженцами; и все это залито ослепительным светом южного солнца»^[165].

На этом фоне молодой, красивый, яркий, как всегда, Саша Тышлер, конечно, запоминался, в особенности женщинами. Недаром Татьяна Луговская, описывая Ташкент далекому другу (безнадежно в нее влюбленному), включает Тышлера в число ташкентских «достопримечательностей». Друг не увидит «улиц, обсаженных тополями, дали, покрытой пылью, верблюдов — по одному и целый караван, ташкентских котов, особняков, самоваров, мою подругу Надю, Сашу Тышлера, Бабанову, дыню, ростом в бельевую корзину...»^[166].

Между тем самому Саше Тышлеру в Ташкенте очень неудобно. Письма Татьяне Аристарховой энергичны, но безрадостны. Почти беспросветны. Жить приходится в гостинице, снять комнату очень трудно. В комнате можно что-то сварить, в гостинице приходится питаться всухомятку.

Тревожится он и о сыне, которого ласково, на украинский манер, называет Сашуком. Безалаберная Татоша все делает невпопад — то в Москву собирается вернуться, когда все из нее удирают, то отправиться на фронт в военную агитбригаду своего Алеши, прихватив с собой сына.

Разгневанный Тышлер в письме категорически запрещает ей забирать мальчика из относительно благополучного интерната в Иванове.

Ташкент для него какой-то **грозный рубеж**: истощенность старого и огромное желание новой жизни.

Сохранились его доверительные письма Сашуку и Тане Аристарховой — он им пишет и по отдельности, и вместе. Едва успевает менять на конвертах и открытках адреса — Татоша с сыном без конца переезжают.

Из интерната ВТО в Татарии — в город Иваново, потом в Ивановскую область.

Татоша меняет несколько профессий — от методиста в Доме народного творчества до режиссера в местном Доме культуры. Есть тышлеровское письмо, направленное в Плес. И опять в Иваново. Он только ахает от Татошиной непоседливости и, вероятно, немного завидует: ему в Ташкенте — невыносимо. Он жалуется то на жару, то на болезнь, то на большое количество работы. Но главное — отсутствие своего жилья. В ташкентском альбоме — рисунков 1941–1942 годов нет вообще.

Письмо от 26 января 1942 года [\[167\]](#).

«Дорогие Саша и Таня, достал много открыток, пишу Вам почти каждый день, в надежде, что хоть одна из них да удосужится быть прочитанной Вами. Говорят, открытки быстрее доходят. Тут страшная дороговизна и вообще ничего нет. Голодно. Подумать о том, чтобы снова куда-нибудь ехать, как-то страшно. Потерпим до весны, а там видно будет. Я еще комнату не имею — все обещают. Как хочется знать про Вашу жизнь — видимо, и она не лучше. Могу одно сказать — как глупо, что мы уехали. Целую Вас крепко. Ваш Саша».

Да, а из военной Москвы, которую уже оставили Аристархова с сыном, Саша Тышлер писал, что там «невыносимо», и трогательно признавался десятилетнему сыну в любви. Вот это письмо от 22 сентября 1941 года:

«Сашук! Посылаю тебе самое твое любимое. В Москве конфеты уже почти исчезли, с трудом достал 400 гр., больше не дают. Так что ты не очень на них наваливайся, а постарайся растянуть... В Москве идут дожди, детей твоего возраста очень мало вижу, как увижу мальчика твоего роста с оттопыренными ушами, кажется, что это ты, но когда ближе подходишь, ясно видишь, что ты, Сашук, неизмеримо интереснее. Во как!! Сашук, я тебя высоко ценю. И вообще ты парень хороший и я тебя,

безусловно, люблю. Даже с твоими *грязными руками* (подчеркнуто Тышлером. — В. Ч.). Будь здоров. Целую крепко.

Твой Саша».

«Грязные руки» — это, вероятно, из жалоб Тани.

Нежнейшее письмо! Все чувства обострились, царит нервный экстаз, как когда-то в записке Тамаре с безумными восклицаниями.

Прорываются любовь, растерянность, желание поскорее высказаться — будущее неопределенно. Какой-то новый, более уязвимый и трагический Тышлер, все еще по-юношески подписывающий даже письма к сыну своим именем.

В Ташкенте ему так не по себе, что он использует испытанный способ — воображение, перенесясь к Тане и Сашуку; У них нежарко и, должно быть, очень красиво. И там можно испечь на костре картошку, а в Ташкенте «настольным» блюдом стала редька — «редька утром, редька в обед и на ужин».

Но и тут Саша Тышлер не обходится без шутки: «Должен сказать, что продукт довольно вкусный и я, пожалуй, без редьки не проживу — привык».

Это из письма начальной ташкентской поры — 21 октября 1941 года. Пока что «все чужое, все мешает и освоить трудно».

Наталья Громова пишет о Ташкенте этого времени: «Машин в городе почти не было, трамваи ходили крайне редко и были чрезвычайно переполнены. По улицам в основном перевозили грузы ишаки и верблюды»^[168].

О ташкентских ишаках Тышлер Сашуку еще напишет в более счастливое для себя время замечательное письмо.

А пока... Советский граф Алексей Толстой разъезжает по городу на фаэтоне, запряженном лошадьми. Вальяжный, с трубкой во рту. Михоэлсу, работавшему в нескольких театрах, предоставили старую бричку с огромными колесами, запряженную тоже старой и унылой клячей.

А Саше Тышлеру, который работал и в Узбекском драматическом театре имени Хамзы, и в Узбекском оперном, и в ГОСЕТе, приходилось, судя по всему, ходить пешком или втискиваться в переполненный трамвай. Потому-то он и запомнился любопытствующим дамам на ташкентских улицах...

Он любит уют, «уклад», порядок. А здесь, в Ташкенте, все перевернуто, все разрушено. Тянет снова в Москву, которую покидал с

облегчением. К тому же и Ташкент не казался вполне безопасным. Юлий Лабас, попавший в ташкентскую эвакуацию ребенком, пишет, что часто слышал от местных жителей: «Скоро придут немцы и всех вас повесят»^[169]. Нервный Фальк, живший неподалеку — в Самарканде, зная, что от немцев евреям пощады не будет, планировал бегство... в чанкайшистский Китай^[170]. Выбирал из «двух зол». Тышлеру тоже в Ташкенте «не живется».

В январском письме 1942 года он пишет о своем состоянии: «...я очень похудел и этому рад. Болезнь моя изредка дает себя чувствовать настолько, что мне больно есть — мне нельзя нервничать, а спокойно сейчас жить невозможно, а некоторые явления меня буквально терзают, и только вера в то, что все вернется к довоенному уровню, меня успокаивает».

«Болезнь» всегда здорового Тышлера, скорее всего, связана с нервными перегрузками, которые давали «осложнения» с едой. Мандельштам в лагере перестал есть лагерную пищу, боясь, что его «отравят». Эренбург в трудные моменты ел одну петрушку. А еще раньше на нервной почве трудности с едой испытывал в Риме Александр Иванов, которому мерещилось, что его «травят». Тонкая нервная организация творческой личности...

В феврале 1942 года Саша Тышлер пишет Тане и сыну, что наконец-то нашлась квартира и что он собирается послать им денег. И далее — обоим: «Дорогие Таня и Сашенька, я по вас очень соскучился. Вы ни одну минуту не сомневайтесь в том, что вы мои самые дорогие, близкие и родные и что я вас никогда не оставляю. Не проходит дня, часа, чтобы я о вас не думал, и поэтому и не бывает таких дней, чтобы я был спокоен и весел. Мысли о вас меня беспокоят, гнетут. Мне все кажется, и может быть, это и так, что вы плохо живете, не доедаете, холодаете...»

Какой-то эмоциональный взрыв (или срыв?).

Саша Тышлер, как некогда принц Гамлет, «потерял всю свою веселость», мучительно переживает из-за близких, которые, как оказалось на расстоянии, очень ему дороги. В этом же письме он делится с Таней своей радостью (Татоша снова душевно близкий ему человек): «Беллочка нашлась. Она находится в Хвалынске Саратовской области в детском доме. Мать ее не нашлась. Видимо, погибла. Бедная девочка. И вот теперь ее нужно забрать. (Мы уже знаем, что Беллу заберет из детского дома и отвезет в Новосибирск сестра погибшей Симы — Юдес. — В. Ч.) Я тебе об этом сообщил, т. к. ты меня, как никто, поймешь.

Целую вас крепко, крепко.

Пишите!!!!!! Ваш Саша!»

Опять это безумие шести восклицательных знаков, выдающее предельное волнение. Поистине Ташкент для художника — место сильных эмоций, разрыва, разлома судьбы...

Кстати, Тышлер с Настей наладили переписку с Беллочкой, и она, покидая Новосибирск, везла с собой пачку их писем. Посылали ей и посылки.

И вот весна 1942 года. Открытка, отправленная в Ивановскую область «до востребования»:

«Дорогие мои Саша и Таня.

Как ваша жизнь „старообрядческая“, почему-то я себе представляю, что у вас очень красиво. Во всяком случае вы зиму пережили, а вот я должен выживать в ужасную жару. Трясет нас жизнь, а природа помогает. Как бы я хотел побывать с вами. Втроем сидеть у костра и печь картошку, голодной курице — просо снится. Так и со мной.

С вами не расстанусь ни на минуту, всегда о вас думаю и часто снится. Как-то снилось мне, что я перевязывал тебе, Таня, глаз, и ты плакала от боли.

Что за сон? Надо бы посмотреть в соннике. Где Алеша? Из твоих писем не могу понять его местопребывания. Целую вас крепко, крепко.

Ваш Саша. 31/III-1942 год».

В письме столько нежности и заботы, словно вернулась былая любовь к Аристарховой. Во всяком случае, чувства «вибрируют», всё «навзрыд», без прежней «легкости», ставшей «невыносимой». Вопросы об Алеше, новом муже Аристарховой, сопровождают каждое письмо — видно, она на них не отвечает.

Хочу привести одну забавную параллель.

Чуть раньше, в декабре 1941 года, Евгения Пастернак, оказавшаяся с сыном в Ташкенте, пишет бывшему мужу, поэту Борису Пастернаку: «Нам разрешили занять комнату уехавшей в Москву семьи Кирсанова... Как нам с Женькой хорошо, как нам хочется, чтобы ты на нас поглядел. У нас топится в комнате маленькая плита, и мы в ней сейчас печем картофель»^[171].

Очень мило! Значит, картофель можно было печь и в Ташкенте!

Просто одинокие женщины с сыновьями писали бывшим мужьям и возлюбленным такие письма, — чтобы тем очень захотелось перенестись к ним в их мирный уголок с печеным на костре или в печи картофелем — в Ивановскую область или в Ташкент!

Прочтем еще несколько открыток 1942 года. Вот летняя:

«Дорогие Таня и Сашук!

Очень рад, что вы, наконец, деньги получили, теперь буду организовывать вторичную посылку.

Работоспособность у меня упала на 70 %. Тут теперь такая жара, что руки не поднимаются и ноги не ходят. Сегодня было 62° на солнце. Хотя арыки и текут по городу, но все же ощущается страшный недостаток воды, так что, когда тебе человек плюет в лицо, приятно становится. Я уже Вам писал, кажется, что прохожу военную подготовку. Через день прихожу заниматься. Вот так и в генералы можно выйти. Где теперь Алеша? Пишите, как у вас на Плесе? Почему вы, собственно, туда поехали? Разве время теперь рыпаться? Боже! Боже! Когда же мы в Москве увидимся? Сашук, я по тебе скучаю и хотел бы тебя очень видеть. Целую вас крепко.

Ваш Саша».

Что-то как будто изменилось в ташкентской жизни. Тон более спокойный, жалобы перемежаются юмором. «Скучает» он уже только по сыну, а не по ним обоим, не по Тане. Впрочем, Сашу Тышлера «качает», настроение очень неустойчивое.

В следующих открытках — прежние недовольства Таниной необязательностью — не сообщила, что получила деньги, шутливо-серьезные беседы с сыном и душераздирающие признания в любви к нему: «...моя... мечта видеть нашу победу и быть всегда с тобой, рядышком, всегда обнявшись — я очень тебя люблю» (из открытки от 20 сентября 1942 года).

А через месяц — вновь ощущение «невыносимости» ташкентской жизни.

Открытка от 20 октября 1942 года обращена только к Тане.

«Дорогая Таня!

Я выслал тебе до востребования 300 рубл. Почему ты не

пишешь о 300 рублях, которые я выслал тебе в Плес, если ты не получила, должен быть обратный перевод, а ведь я послал давно. Нашла ли ты комнату? Вопрос о поездке в Москву сильно осложнился, мы, вернее, я упустил хороший момент, когда можно было легко уехать. Сейчас трудно, а может быть, и лучше. Сейчас, право, не знаешь, где хорошо, где худо. Жить здесь мне стало просто невыносимо. Иной раздумаю, неужели придется здесь свои косточки сложить. Ну, прости, что навлекая на тебя тоску... Целую тебя и моего дорогого Сашу. Получив деньги, вышлю еще.

Саша».

И еще одна горькая открытка от 10 ноября 1942 года. Приведу ее первую часть:

«Дорогие Танюша и Сашук, как мне тяжело и больно за вас, что вы так мотаетесь (они опять переехали в Иваново. — В. Ч.). Я думаю, что этот год будет годом последних испытаний. Я живу очень плохо. Мне даже стыдно сознаться и описывать эту жизнь — просто не берусь...»

(Далее вновь о своем желании вернуться в Москву, — но театр его не отпускает. Тышлер в Ташкенте стал, наконец, главным художником ГОСЕТа, взят в штат.)

И вот большущее письмо, написанное и посланное в 1943 году, весной или летом, так как речь о «жарище». В любом случае, прошло с ноября около полугода. И что-то существенно в настроении изменилось. Все прежние темы остались, но они словно бы переведены в другой регистр, — более мужественный, деловой, энергичный. Зарисовки ташкентских животных — некое примирение с городом. Желание идти воевать — возврат мужской гордости. Работа, которой загружен, — чувство нужности. Тут ощутим некий «мотор», который все прежние унылые и жалостные нотки преобразил и преобразовал.

Не Флора ли Сыркина тому виной? (Весной 1943 года он дарит ей акварель «Еврейская свадьба» с памятной надписью.) Вот это письмо.

«Дорогие Сашенька и Таня!

Чувствую свою вину перед вами. Я подряд получил

несколько писем от вас и вот только теперь сажусь вам писать. Я сейчас много работаю, и буквально нет свободного часа, чтобы посидеть и поговорить с вами. По своей должности в театре я должен делать все, и вот этим воспользовался театр и нагрузил на меня, как на осла. (Далее идет совершенно замечательное отступление об ишаках, с которыми он, по своему обыкновению отождествляться со слабыми, себя внутренне соотносит.)

Кстати, Сашенька, об ослах или, вернее, как их здесь называют — ишаки. Это самое милое животное, каких я видел. Лошадей здесь очень мало. Ишак великолепен, он маленький, маленький, но по силе с ним может сравниться только здоровенная лошадь. Глаза у него печальные, хвост веселый — иногда он везет на себе столько, что ишака не видно, движется какая-то масса, и только внизу видны ножки. Очень, очень красиво, но только жаль мне их, их не жалеют, их не бьют, а только палочкой подкалывают. И вот смотришь на него и в глазах печальных точно прочитываешь: „Ну, что ж, буду тащить столько, сколько могу, до крайних сил, а не сумею, упаду, но знайте, упаду и больше не встану“. Так оно и бывает, видел — лежит ослик и хвостиком уже не помахивает. Насколько гармоничен по своей форме и даже при длинных ушах ослик, настолько не гармоничен и несуразен верблюд. Верблюд состоит как бы из двух частей. Спереди это страус, а задняя часть для того, чтобы передняя не упала. А ходит он, точно он всех умней и дороже, вообще он не ходит, а плавает. Я даже подумал, что верблюд происходит от морского животного. А над горбом его может задуматься самый крупный философ. И сколько бы ни думал, все равно не догадается — к чему горб. Скажу коротко. Это не животное, а клякса. Вот попробуй чернила разлей, и ты обязательно получишь верблюда».

(В одной из своих последних серий «Архитектура. Сказочный город» Тышлер вернется к образу верблюда, «архитектурно», в духе этого описания, его обыграв. Ничто не пропадает!)

Затем идет общественно-личная часть: «...двух животных я вам описал, теперь о себе пару слов. Я живу еще в гостинице (театр платит) (значит, сообщение о найденной квартире было преждевременным. — В. Ч.). Но жить здесь стало нестерпимо. Все обещают, что дадут комнату, но пока что живу как на улице. В

театре я все время восстанавливал старые вещи... Сейчас работаю над „Королем Ли-ром“ и еще над двумя новыми. „Хамза“ *узбекская в нашем театре пойдет* (подчеркнуто Тышлером. — В. Ч.). Интересно, — но трудно. Другая вещь — жарница. Это менее интересно, но все равно работать нужно. Вот сейчас пишу, а кушать хочется ужасно, я бы сейчас съел — бифштекс по-крестьянски. И думаю, что вы бы тоже не отказались».

Идет описание жизни эвакуированной интеллигенции: «В Ташкенте живет большая часть московской интеллигенции. Тебе, Таня, привет от Т. В. Ивановой-Кашириной^[172]. Я был у них один раз. Они здорово подустали, а он по-прежнему симпатичен, она по-прежнему красива».

(Видимо, и тут есть скрытое сопоставление друзей с собой и Настей. Они тоже должны бодриться!)

Конец письма выдает это стремление к мужественной бодрости: «Меня безумно тянет на фронт. Мне хотели сделать броню, и я отказался. Здесь все-таки жить трудно и скучно, и как-то даже стыдно, уж очень вдали от необычайных событий. Кончится война, и я сам у себя спрошу: „А что ты сделал для войны?“ Несколько постановок — чепуха!

Вот мои сомнения, ощущения или, вернее, состояния. Обычное состояние людей, многих, когда они оторваны непосредственно от событий, от фронта...»

Эти четыре исписанных листка, составившие одно послание, весьма примечательны. Я уже отмечала преобразование всех прежних тем — жары, голода, рокового отсутствия комнаты. В полный голос зазвучал тышлеровский юмор, тышлеровская наблюдательность — в описании ташкентских животных. Частное письмо вышло на просторы природы и мира. Он уже не только унылый «жалобщик», он мужчина, гражданин страны, на которую коварно напали и которую нужно защищать. Все это вместе косвенно намекает на присутствие любимой женщины, перед которой хочется быть мужественным, шутливым, значительным...

Мы знаем, что Саша Тышлер в Гражданскую не стрелял, едва ли он стал бы стрелять сейчас. Но желание быть в **гуще событий**, — я думаю, искреннее.

Письмо выдает некое «смятение чувств», но оно во всех смыслах иное, не такое, как прежние послания — бодрее и масштабнее. И вот последняя

открытка перед отъездом в Москву, датированная 26 сентября 1943 года.
Теперь молчит Аристархова, и Тышлер волнуется:

«Дорогие мои!

Ну, что же это случилось? От вас я не имею вот уже 3 месяца ни звука, в чем дело? Я послал вам востреб. (до востребования. — В. Ч.) 1000 рублей месяц тому назад. 27 сентября мы выезжаем в Москву. Я получил звание заслуженного деятеля искусств Узб. ССР. Я очень утомлен. 2 года труда сделал свыше... (цифра не прочитывается. — В. Ч.) постановок, из которых 2 узбекские. Пишите в Москву: ул. Кирова 24, кв. 82.

Целую, Саша».

Можно себе представить с каким наслаждением рука выводила прежний, многолетний московский адрес!

Мы прочли и перелистнули «ташкентскую летопись» художника в его письмах и открытках Татьяне Аристарховой и сыну. А теперь попробуем на то же самое взглянуть еще раз, пытаясь понять, почему это время и этот город стали для него своеобразным жизненным рубежом.

Число постановок, думаю, не случайно не прочитывается. Не все из них одинаково важны, некоторые делались «для пропитания», как, положим, опера «Улугбек», о которой упоминает Наталья Вовси-Михоэлс^[173].

С 1941 года и вплоть до закрытия в 1949 году Тышлер — главный художник ГОСЕТа. В Ташкенте возобновили «Короля Лира». Хотели ставить без декораций, но Тышлер сделал — нарисованные на материи. И вообще он весь репертуар перевел на «писанные декорации».

(Интересно, что этот прием, и уже вовсе не от бедности, использовал недавно Юрий Купер в современной постановке «Бориса Годунова» в Большом театре.)

Во время одного из спектаклей «Лира» началось землетрясение. Публика заволновалась. Но Михоэлс продолжал играть, как будто ничего не произошло, и увлек своим мощным темпераментом зрителей. Тышлер отмечает, что в этом вечере «было что-то библейское, поистине шекспировское»^[174].

В открытке к Аристарховой Тышлер упоминает два узбекских спектакля. Наиболее важной была постановка «Муканны» Алимжана в Государственном узбекском драматическом театре имени Хамзы. Поставил

спектакль Михоэлс, оформил — Тышлер. Национальную специфику он любил и всегда хорошо чувствовал. Но в чем ее искать тут? Как оформить спектакль о народном герое, возглавившем освободительное движение в далеком VIII веке?

Сам Тышлер впоследствии красочно описал знакомому, как он вышел из положения: «Пьеса талантлива, автор — очень хороший человек. Но у меня совершенно нет никакого материала для работы. Как тут быть? И знаете, кто меня выручил? Один очень хороший, культурный и добрый человек. Председатель Совнаркома Узбекистана. Постойте, как же его фамилия? Кажется, Абдурахманов. Да, Абдурахманов. Я сказал ему, что у меня абсолютно ничего нет, никакого материала о той эпохе. В ответ он протянул ключ.

— Вот возьмите. Это от моей библиотеки в Совнаркоме...

Я пошел — и что вы думаете? Нашел! Знаете, что я там нашел? Скульптуру. Да, книги, в которых рассказывалось, что немцы делали раскопки и нашли скульптуру восьмого века. Я воодушевился. И задумал построить весь спектакль на скульптуре. Костюмы бедняков, крестьян, рабов — все строилось на скульптуре. Я всегда делал все сам — и костюмы, и декорации... У меня получилось неплохо. И весь спектакль вышел интересным, значительным»^[175].

Можно представить, как Саша Тышлер радовался, что нашлось изображение архаической узбекской скульптуры! Ведь он был мастер «оживлять» древнюю пластику, вдыхать в нее новую жизнь! А архетип «скифской бабы» был важнейшим в его творчестве! И тут он сумел построить сценическое решение вокруг архаической скульптуры, соединив воедино живопись, скульптуру и архитектуру. Важно еще и то, что скульптура человека совпадала с тышлеровской внутренней интенцией: «сосредоточить все в человеке и на человеке»^[176].

Премьеру «Муканны», состоявшуюся в 1943 году, Михоэлс не увидел — он уехал в Америку по правительственному заданию — собирать деньги на нужды фронта. Ехал навстречу своей гибели, так как в Америке явно превысил полномочия российского актера, стал «вестником», «пророком».

Я уже писала, что в Ташкенте Тышлер работал над оперой Бизе «Кармен» для русской труппы узбекского оперного театра. Спектакль в конечном счете сыгран не был — Тышлер в 1943 году уехал в Москву, а без него дело не пошло. Но, вероятно, это был плод вдохновения, недаром режиссер оперы Н. Варламов через много лет, в 1957 году, писал ему из Саратова «о своеобразном и оригинальном решении труднейшей для

постановки оперы» и о работе, которая «надолго запомнилась»^[177]. Видимо, и тут Тышлер проводил свой замысел, а режиссер шел за ним. Метафорическим центром спектакля стала арена, на которой возвышались деревянные скульптуры быков — некая «цитата» из «Кармен» в цыганском театре. И снова Тышлер узнавал себя в сценической ситуации.

Письма, открытки, рисунки, оформление спектаклей — все, что делалось Сашей Тышлером в 1943 году, словно подсвечивается незримым пламенем. Это пламя любви. За ним стоит молодая девушка, интеллектуалка и «книжница», рыжеволосая красавица, с которой он познакомился в Ташкенте. Судя по всему, именно в 1943 году она ответила ему взаимностью, а познакомились в 1942-м. Речь идет о Флоре Сыркиной — имя, которое уже не раз появлялось на этих страницах.

Обычно очень сдержанная в своих описаниях, о спектакле «Кармен» она пишет с воодушевлением: «Романтический образ пронизанной солнцем Испании, темы вольности, любви и рока — все, что заложено в музыке композитора, воплотилось в этих декорациях, в их живописных фонах, в прекрасных народных костюмах „с солнцем в крови“»^[178].

В тогдашней ситуации Тышлера и Флоры всего этого — «вольности, любви и рока» было достаточно. Я уже писала, что в период эвакуации Тышлер рисовал очень мало. В альбоме военных лет есть несколько рисунков 1943–1945 годов, объединенных экспрессивной темой «мольбы»: это и старик-нищий, и воздевшая к небу руки женщина, и крылатая коленопреклоненная женщина-ангел. В это же время он рисует два карандашных Флориных портрета.

Но есть одна «отдельная» графическая работа, помеченная «роковым» 1943 годом и непосредственно связанная с Флорой и с отношением к ней Саши Тышлера. К ней примыкает более поздняя графическая «Модница» (1946), не только навеянная Флорой, но и несущая отпечаток необычной высоты возникших отношений.

Интересно, что даже знаменитая серия карандашных портретов Анны Ахматовой, выполненная Сашей Тышлером за один сеанс в 1943 году, тоже во многом, как мне представляется, «инспирирована» Флорой — она Ахматовой очень интересовалась, ходила в Ташкенте на ее поэтический вечер. И Саша Тышлер сумел продемонстрировать возлюбленной и свое знакомство с поэтессой, и свое блистательное мастерство — род импровизации.

В двух работах 1940-х годов — акварелях «Еврейская свадьба» (1943) и «Модница» (1946) — поражает одна особенность — в них художник и не

пытается утаить некий «мистический» подтекст изображаемого, то, что он обычно тщательно «заземляет». Эти работы явно символического плана. Можно сделать вывод, что встречу с Флорой Саша Тышлер воспринял как некое откровение, «знак судьбы». Он Флору **особым образом выделил** из всех своих женщин. В «Моднице», нарисованной акварелью на картоне и ныне хранящейся в ГТГ, дан некий «правариант» одной из Флориных ипостасей. Она и в дальнейшем будет частенько представать в образах «модниц», пусть и причудливых, но всегда привязанных к житейскому контексту и городской среде. Тут этого контекста практически нет и даже само понятие «модницы» (которой Флора и впрямь была!) достаточно условно.

Перед нами сидящая на стуле, как на троне, в обрамлении с двух сторон раздернутого занавеса, загадочная молодая дама в причудливом одеянии и высоченной шляпе героинь рембрандтовских фантазий. И только изящный башмачок на высоком каблуке, выглядывающий из-под платья, напоминает, что она «модница». Интересно, что Тышлер использует композицию «сцены жизни», когда занавес распахивается в «живую» жизнь с облачным темно-синим небом, небесным светилом (не то солнцем, не то луной) и едва намеченными силуэтами домов-башен. Это и комната, и космическое пространство, и город, и театр.

Такую композицию Тышлер будет впоследствии использовать в серии «Самодетельный театр», где «декорациями» служит естественная природа вокруг подмошков. Но там этот «ход» заземлен, тут — явно символичен, что подчеркнуто атмосферой тайны и недосказанности — полузатененным лицом прекрасной незнакомки, сверканием складок ее одеяния, которому вторит сверкающий занавес.

Акварель получилась сумрачно-волнующая, предгрозовая, словно Саша Тышлер предчувствует непростую судьбу своих взаимоотношений с героиней. Она ему так же «явилась», как являлся «гений чистой красоты» Жуковскому и Пушкину.

Столь же таинственной аурой окружена акварель «Еврейская свадьба» с посвящением Флоре и отмеченными рукой Тышлера местом и датой — Ташкент, 28 мая 1943 года. Думается, что эта дата отмечает нечто важное в их взаимоотношениях, скорее всего — сближение, которое «освящается» темой акварели — это мистическая свадьба. Кстати, такой же ореол «мистичности» возникает в картине Марка Шагала «Венчание» (1918), где автопортретных персонажей (художника и Беллу) венчает сам крылатый ангел.

Тут обряд совершает громадная, вытянутая почти во весь лист фигура

еврейского священника, «рембрандтовского старца»; условные, тоже вытянутые вверх фигуры новобрачных с неотчетливыми лицами стоят под ритуальным балдахином. Эта акварель — скорее некий «мистический знак», чем «произведение искусства», говорящий о нешуточных чувствах и нешуточных намерениях.

Но кто такая эта Флора? История их взаимоотношений обросла легендами, и сами герои старались все держать в тайне. Вплоть до того, что Флора Сыркина даже в каталожных «датах жизни» ни разу не указала, что была женой Тышлера. Но нет там и его детей. Жизнь художника была столь сложна, что они оба постарались оставить как можно меньше свидетельств о своих, тоже очень непростых, взаимоотношениях. Посылая Флоре Сыркиной в начале 1960-х годов написанную по ее просьбе автобиографию, Тышлер признается, что пропустил какие-то важные события — например встречу с ней... Лишь после смерти художника Флора Сыркина, посещавшая Мелитопольский музей на предмет дарения работ Тышлера, кое-что и в самых общих чертах рассказала о их романе местному литератору Авдеенко, и тот впоследствии пересказал это украинской журналистке^[179].

Но, повторяю, весь «сок» романа они скрыли, оставили для себя.

Итак, Флора Сыркина. В 1943 году ей 23 года, она на 22 года младше Саше Тышлера, впрочем, всегда выглядевшего гораздо младше своих лет, с чертами «устойчивой юности». В Ташкент военной поры она приехала с матерью. У той в Ташкенте жила сестра, то есть у Флоры проблемы «комнаты» не было. В Москве остался Флорин отец — академик. До войны она поступила в престижный московский институт — ИФЛИ^[180] и в 1941 году, когда его расформировали, доучивалась на искусствоведа в МГУ. Повезло! Успела доучиться до начала войны. Были кое-какие художнические склонности. В юности она посещала художественную студию Радакова, потом слушала лекции по анатомии (это уж совсем непонятно зачем). Остался живописный автопортрет, кажется, единственная дошедшая до нас живописная работа, — вполне грамотный и точный. На автопортрете у нее очень красивое, правильное, спокойное лицо и пышные рыжеватые волосы. **Внешние** приметы облика схвачены. Но для работы профессиональным художником таланта явно недоставало. После войны она поступит в аспирантуру Третьяковки по театрально-декорационному искусству. Станет театроведом, специалистом по сценографии (в чем, безусловно, сказалось знакомство с Тышлером и его работой сценографа).

Как она оказалась в ГОСЕТе? Как произошло знакомство? Когда? Чем она занималась в театре? Познакомились уж точно не в Москве (как предполагают некоторые исследователи), и в театр ее взяли вовсе не «историком и критиком». Нет в театрах такой рабочей единицы, а уж тем более в театре военной поры. Как ни странно, взяли ее... помощником художника, хотя в Ташкенте было полным-полно безработных профессионалов-художников (да тот же Александр Лабас!) и все они осаждали просьбами Михоэлса!

Поскольку тут «факты молчат», я решаюсь воссоздать возможный вариант **встречи**, обретшей в жизни и творчестве Александра Тышлера почти мистический смысл. Изменившей судьбу обоих...

Родственники, друзья и знакомые Флориной мамы решили посодействовать «трудоустройству» Флоры в Ташкенте, где она занималась явно неподобающей ей работой — убирала хлопок и расписывала платки.

Какой-нибудь местный парикмахер-еврей или интеллигентная дантистка прожужжали уши Михоэлсу, когда он оказывался в их кресле, о «невиданной девочке» из Москвы. Она непременно должна работать в театре. Можно она к вам подойдет? Михоэлс, морщась от боли, устало спрашивает:

— А к театру она имеет отношение?

— Она просто помешана на театре! На вашем театре!

— Пусть приходит, — соглашается Михоэлс, которому легче отказать незнакомой девочке, чем лечащему его зубному врачу.

И вот является Флора в какой-нибудь закуток драматического театра имени Хамзы, где Михоэлс делит с Сашей Тышлером «кабинет». Тышлер разбирает эскизы. Приход Флоры прервал их оживленный спор (потому что они постоянно спорят).

— То, что вы такая красивая, — нам подходит, — улыбается Михоэлс, — а зовут вас как?

— Флора.

— Флора? И имя подходит. Правда, Саша? Кажется, у Рембрандта есть портрет жены в образе Флоры? Или я путаю?

— Миха, ты не путаешь, — подтверждает Саша Тышлер. Он смотрит на Флору своим веселым, слегка насмешливым взглядом, каким всегда смущал и привлекал женщин. Флора отвечает ему спокойным и горделивым взглядом ясных зеленых глаз, и это так неожиданно, что смущается и отводит взгляд он. Он отворачивается к столу и начинает поправлять эскиз.

— Милая Флора, — ласково говорит Михоэлс. — Вы, как мне

говорили, умеете петь, танцевать, не раз выходили на сцену?

— Нет, — улыбается Флора. — Никогда не выходила!

— Как?! Но вы ведь знаете идиш?

— Ни словечка! — улыбается Флора, словно не понимая, что «проваливается».

— Саша! Она не знает ни словечка! — поворачивается к Тышлеру Михоэлс, но тот занят делом, не реагирует.

— Мне сказали, что вы бредите театром! Ваша тетушка или знакомая сказала!

— Да, я по профессии театральный критик.

— Она критик! — Михоэлс опять обращается к Тышлеру. — Ты слышал? Зачем нам критик? Нас и так без конца критикуют!

И сконфуженным тоном, готовясь отказаться от услуг и почему-то сожалея об этом:

— А чем вы в Ташкенте занимались?

— Собирала хлопок в Трудфронте, а потом знакомая художница из Москвы научила меня расписывать платки. Знаете, с национальным узором... Я когда-то занималась в художественной студии...

— Платки... студия, — бормочет Михоэлс и снова оборачивается к Тышлеру: — Саша, ты ведь мне давно говорил, что не справляешься, что нужен помощник...

Саша Тышлер поднимает голову и с заметным усилием пытается вникнуть в то, что говорит ему Миха. По-видимому, он думал о чем-то другом. На Флору он не смотрит. И молчит.

А Флора не сводит с него глаз, словно не ее судьба решается, а она пришла поглядеть на интересных людей.

— Саша, не возьмишь эту юную даму себе в помощницы? Уж если она расписывала платки... Вы сможете расписывать сценические задники, Флора?

— Не знаю, — в интонациях Флоры впервые слышится неуверенность. — Я никогда этого не делала.

— Научим, правда, Саша? Или ты ее не берешь?

— Я ее беру! — отвечает Тышлер с неожиданной горячностью. Но тут начинает колебаться Михоэлс.

— Саша, подумай! Она ведь — критик. Всех нас будет критиковать!

— Отобьемся! Не впервой, — улыбается Тышлер, не глядя на Флору.

— Но она умеет только расписывать платки. Давай возьмем лучше настоящего художника! Откажись! Кто будет расписывать задники?

— Сам распишу, — огрызается Тышлер. — Подумаешь, задники! Зато

мне будет с кем поговорить об искусстве. Да и кого послать за редькой на базар. Верно, Флора?

Он впервые обращается прямо к ней.

— Что? — она неуверенно кивает. Видно, тоже думала о чем-то своем...

Так, а возможно, совсем не так произошла их первая встреча, поменявшая судьбу обоих и принесящая обоим, особенно Тышлеру, много страданий. Он женат и не может бросить Настю — на этом «решении» стоит весь его человеческий и творческий мир. Но как втолковать это юной, обворожительной девушке, даже в военном Ташкенте «моднице», окруженной поклонниками, умной и начитанной?!

Но пока что оба купаются в счастье — и весь 1943 год, год их сближения, счастьем пронизан.

В этом году в Ташкенте прошла вторая персональная выставка Тышлера — вероятно, рисунков и эскизов к местным спектаклям. Гораздо позднее Флора напишет, как он ей демонстрировал в Ташкенте свою невероятную способность работать «по воображению» — рисовал «с закрытыми глазами», изображая известных им обоим людей... Первая женщина, которая вполне могла оценить его талант... Нет, была еще Лена Гальперина... Кажется, что давным-давно. Тоже «книжница». На волне счастья Саша Тышлер посылает ей и девочкам в Москву посылку с ташкентскими дарами — изюмом, курагой, луком, — которая произвела фурор. Он хочет, чтобы все были счастливы. Но Настя, Настя несчастна, устраивает истерики, не верит, что он встречается с Флорой «по рабочим делам». Всегда тихую Настю не узнать, она свирепеет, когда слышит имя Флоры, а ему трудно его не произносить.

— Она помощница, только помощница, расписывает театральные задники, да так бестолково!

Настя умолкает до следующего взрыва...

Флора без ума от Ахматовой, ее поэзии, ее «страннического» облика, и Саша Тышлер загорается идеей Ахматову нарисовать. Он знает Ахматову давно. Еще в начале 1930-х годов она приходила к нему в мастерскую на Мясницкой вместе с Осипом Мандельштамом и его женой Надеждой. Мы помним, что в 1934 году, когда она вновь навестила Тышлера, произошло его более тесное знакомство с соседкой — Еленой Гальпериной, которая пришла послушать Ахматову. Но прежде Тышлер Ахматову не писал и не рисовал. И вот, невероятно загруженный работой, он все же нашел время пойти к ней в ташкентскую «балахану» (комнатку на втором этаже с внешней лесенкой), хотя она не просила и портретов ее никто не заказывал.

Переполюнявившее душу, неожиданное счастье дарило небывалые творческие удачи.

Карандашные портреты Ахматовой — из лучших в ее богатой иконографии. Тышлеру удалось создать очень простой, без обычных для него фантастических деталей, но невероятно поэтичный, молодой, детски безыскусный образ поэтессы. Его вдохновила «тишина», которую она излучала в очень «громкой», насквозь пропитанной бытом, обстановке ее ташкентского жилья, где соседи беспрестанно просили у нее то сахар, то яйцо.

Сама Ахматова, которой художник отдал лучшие портреты, оценила их очень высоко (что не помешало ей позднее, по свидетельству Евгения Рейна, вооружившись карандашом и ластиком, уменьшить горбинку на своем носу на знаменитом профильном портрете).

Интересно, что Флора летом 1946 года, еще до постановления, тяжело ударившего по Ахматовой, посетила ее в Ленинграде в Фонтанном доме. Ахматова ее не знала, но дала ей переписать рукопись «Поэмы без героя» и на следующий день, когда Флора вернула рукопись, подарила ей свою фотографию в виде карточной «пиковой дамы» с дружеской надписью. По всему видно, что двери ахматовского дома открылись перед Флорой благодаря «магическому» имени — Тышлер.

Через много лет, когда Флора была уже женой Тышлера, они навестили приехавшую в Москву Ахматову вдвоем. Это случилось в 1964 году, и Тышлер в своей короткой заметке «Я помню Анну Ахматову» как раз упоминает, что был у нее с женой Флорой^[181].

Возникает ощущение, что и Флора, и Саша Тышлер как-то связали свой «ташкентский» роман с образом «пиковой дамы» Ахматовой, ставшей тайной Музой их любви...

Глава девятая

ТРАГИЧЕСКИЕ ТРУБЫ

Оставь меня, но не в последний миг...

В. Шекспир. Сонет 90

Возвращение в Москву. Оно не было триумфальным. Вещая душа художника чувствовала нависшие над ним и его близкими, над всей страной тучи. Правда, год победы увенчался поставленным в ГОСЕТе спектаклем «Фрейлехс» (в тышлеровском оформлении), получившим Сталинскую премию. Фальшивый дар перед истреблением.

В основу спектакля был положен традиционный народный свадебный обряд — оформлять такие спектакли Тышлеру приходилось неоднократно — фольклор, тем более еврейский, он хорошо, «генетически» чувствовал.

Дочь Михоэлса пишет: «Спектаклем „Фрейлехс“, одновременно трагическим и жизнеутверждающим, который сверкнул, как молния, фактически закончилась жизнь ГОСЕТа»^[182].

А Флора Сыркина останавливается на своеобразном тышлеровском решении, когда красно-белый тент «одновременно играл роль и потолка (в доме жениха и невесты, в зале, где происходило свадебное пиршество) и хупе — палантина, под которым совершался свадебный ритуал»^[183].

Тут можно вспомнить акварель «Еврейская свадьба», подаренную Флоре в Ташкенте, где жених и невеста стоят под таким палантином. Вообще ситуация «свадьбы», «невест», «женихов» Тышлера, судя по всему, необычайно захватывала, давала пищу для личных размышлений и фантазий. Внутренне он «вечный жених», несмотря на свою приверженность Насте.

Тышлер чувствует, что все вот-вот обрушится. В 1945 году он страстно мечтает оформить пушкинский «Пир во время чумы»; предлагает Шостаковичу написать на этот сюжет оперу. Шостакович не пишет, но Тышлера не удержат — он делает эскизы, понимая, что упоение от победы — это «пир во время чумы».

А несколько раньше, в 1944 году и тоже без всякого заказа, по собственному желанию начинает работать над «Отелло», и каким «Отелло»! Впечатление, что он «изживает» собственные мучительные коллизии — ревность, ожидание неминуемого ухода Флоры, неминуемой

катастрофы всей его жизни. Уж не тышлеровский ли двойник этот возникающий на эскизах Отелло — подозрительно светел лицом, молод, хорош собой?! Прямой нос, красивой формы голова. Такого безумного, но не экзальтированного, а глубоко упрятого отчаяния, как в акварельном эскизе с рыдающим Отелло, закрывшим лицо руками и словно бы пошатнувшимся — фигура дана чуть наклонно, — мы у Тышлера, пожалуй, больше нигде не увидим! И не его ли это слезы? Флора ускользала, а он не мог ей предложить простого выхода, когда двое любят друг друга — свадьбы.

Той самой свадьбы, которую он напророчил и пообещал в знаменательной акварели 1943 года.

И Дездемона на эскизах — точно Флора! Ведь именно этот чеканный, правильный, задумчиво-самоуглубленный профиль будет впоследствии появляться в посвященных ей «Днях рождения». Именно он возникнет в наброске, ознаменовавшем их новую встречу через много лет...

В 1946 году появляется графическая серия «Блудный сын». Там Шекспир, тут Библия и любимый Рембрандт. Я уже писала, что в серии обыгрываются мотивы взаимоотношений Тышлера и Михоэлса. Но она имеет и более глубокий подтекст — «капризный ребенок», дерзкий художник, победитель женских сердец, — окончательно растерялся, не знает, как ему быть. И припадает с мольбой к «рембрандтовскому старцу», року, судьбе. Эти «моления» начались, как мы помним, уже в альбомных рисунках военных лет.

Смятение, ревность, пылкая любовь к Флоре, жалость и угрызения совести по отношению к Насте, к Елене Гальпериной, стремление найти какой-то выход из безысходной ситуации — вот трагический фон личной жизни Саши Тышлера второй половины 1940-х годов.

Флора внешне необычайно хороша, и это для Саши Тышлера важно, хотя ее яркая, чувственная красота привлекает мужчин, заставляя его ревновать. Быть может, беспочвенно, как случилось с Отелло?

Тышлер любит красоту как древний эллин. В его поздних высказываниях, записанных Флорой, есть очень не банальные размышления о красоте женщин, в частности, о Сарре Лебедевой, замечательном скульпторе.

Тышлер считает, что Сара^[184] была «самой красивой женщиной в Москве». К ней многие тянулись, и не потому, что она была хорошим человеком («хороших людей много, но это не значит, что к ним тянутся другие»). К Саре же тянулись потому, что «она была красива».

Саша Тышлер выделяет не талант, не ум, не доброту Сарры, — а ее

красоту! И делает ее **центром** личности. Настоящий гимн красивым женщинам!

Позже, в 1961 году он нарисует свою красивую Флору с изобретательностью Рембрандта и словно вспоминая работу над «Отелло». В акварели, хранящейся в ПТ, Флора предстает в облике молодого пажа с копной пышных рыжих волос вдоль щек и с плоской черной шляпой, чуть набекрень, напоминающей бархатный берет. Лицо с рефlekсами голубоватого и оранжевого, с яркими красными губами буквально светится на фоне черного берета и рыжих волос. Оно столь же прозрачно, что и голубоватый «воздушный» фон. Высокая шея, как у рембрандтовских женщин, убрана драгоценностями, а синие глаза под изломанными бровями задумчиво опущены. От «Отелло» этот молодой, бурлящий задор и сама похожесть на «венецианского» юношу-пажа.

В 1946 году он рисует ее удобно устроившейся на домашнем диване и читающей книгу. В квартире ее родителей, где он теперь частый гость. Где же еще им теперь встречаться? Флора — вольная птица, ушла из ГОСЕТа, учится в аспирантуре. Весь мир открыт перед ней. А он? Женат. С двумя детьми от разных женщин, которых должен (и хочет!) опекать, гораздо старше. Ему уже около пятидесяти, а ей нет и тридцати. Он ревнует, она смеется или сердится. И говорит о любви к нему. И вот-вот упорхнет. Он чувствует...

Критик Александр Каменский, познакомившийся с Тышлером в конце 1940-х годов, был поражен его молодостью — «производил впечатление совершенно молодого человека». При этом «жизнь в нем просто бурлила. Он буквально лучился улыбками, охотно отзывался на любую шутку, заливаясь смехом»^[185].

Тут снова мы встречаемся с тышлеровской способностью не то чтобы «скрываться» и «лгать», но не демонстрировать окружающим свои «переживания», быть в общении «легким». Но перед близкими он раскрывался.

Сохранилось два его письма к Флоре, написанных в 1946 году.

Вот первое, датированное 11 января 1946 года. Флора угодила в больницу (что впоследствии частенько с ней случалось), и Тышлер пишет туда. (Письма, судя по всему, передает мать.)

«Милая моя Флоринька!

Крепко, крепко Вас целую в самое Ваше больное место, а вдруг поможет. Я договорился с мамой (речь о матери Флоры — Мириам Вениаминовне Нейман-Сыркиной. — В. Ч.), что я не

приду, чтоб Вас не волновать, хотя мне очень хочется на Вас посмотреть. Я ясно вижу Вас через окошко, бледную, в халате, а я стою в снегу и жестикулирую, руками хочу Вам все сказать, чего не сказал словами. Меня особенно терзает то, что я не знал несколько дней, что Вы так серьезно заболели. Я в это время возился со своим фурункулом, который еще до сих пор причиняет мне много неприятных ощущений. Миленькая моя, абсолютно уверен, что Вы будете здоровы, Вы любую болезнь положите на обе лопатки, и все-таки я волнуюсь, уж слишком „Вы неожиданны в своих поступках“!

Вы должны быть здоровы потому, что Вы у меня — единственная. Итак, Флорик, до свидания. Целую и обнимаю Вас крепко, крепко, как только можно.

Ваш А. Т.».

И вот второе письмо в больницу, написанное 14 января, на третий день после первого:

«Милый мой Флорик!

Последний разговор мой с мамой меня очень обрадовал. Я и не сомневался в Вашей могучести. А теперь я уже не вижу Вас бледной и печальной, смотрящей в окошко, я не стою в снегу и не размахиваю рукой. Я вижу Вас в Вашей маленькой комнатке, сидящей на стуле, а себя в „моем“ кресле. (Видимо, у Саши Тышлера в этой комнатке было любимое кресло. — В. Ч.) И все так, как было и как будто ничего не случилось. Прибавить только можно серию больничных рассказов, печальных и радостных, бутылку вина (подчеркнуто Тышлером. — В. Ч.) и еще много замечательного, что, может быть, и не было у нас. О себе могу сказать, что ничего собственно не изменилось в моей жизни, работе. Состояние беспокойства и тревоги не покидает меня все время. Если у меня спросить, как я поживаю, ответить могу: очень переживаю... видимо, человеку в жизни, в работе без этого не обойтись. И сопутствовать ему должны всегда черное и белое. Вот сейчас, когда я пишу Вам, настроение, вернее, состояние у меня хорошее.

Был я у Вас, сидел в Вашей комнате и разговаривал с мамой. Какая она чудесная. Но без Вас не сиделось, как-то в комнате

было слишком чисто, слишком пустынно, и я делал вид, что тороплюсь.

А вот сейчас я опять еду к Вам, увижу маму в коридорчике. Вы меня возьмете под руку и пойдете меня провожать».

Флора поясняет, что эти проводы с квартиры на улице Обуха часто «сильно затягивались».

Что удивительно в этих письмах? Да все удивительно! Этот легкий, шуточный, но такой любовно заботливый тон! Эти «зримые» картины воображения! Это романтическое «Вы», которое даже заставляет сомневаться в характере отношений. Может, роман был платоническим?

Но нет. В поздних записях Флоры встречаем сетования Тышлера на то, что у них нет общих детей. У него был бы духовный наследник, сын...

Флора: «Почему же ты не хотел, чтобы я родила тебе наследника тогда, в 40-е годы?

Тышлер: Я берег тебя, любил и берег. Ведь я не мог оставить Настю, ты знаешь...»^[186]

Но все равно остается ощущение какой-то «недостижимости» Флоры. Они во многом похожи — она по гороскопу тоже Лев и тоже «непослушна» — «слишком неожиданна в своих поступках» (особенно в сравнении с уютной, домовитой Настей).

В бытовые, шуточные интонации вплетаются нешуточные признания. У Тышлера вокруг — множество женщин, но Флора — **единственная**. Это признание дорогого стоит, и, я думаю, Флоре было важно еще раз услышать, что она на особом счету, она выделена (хотя все работы, ей посвященные, буквально кричат об этом!). Но не в этом ли одна из важнейших причин той **тревоги** и тех **переживаний**, о которых он ей пишет во втором письме?

Конфликт трагически неразрешим. Флора не из тех женщин, которые удовлетворяются ролью **единственной**, но возлюбленной! Да и что скажет отец-академик? И «чудесная», любящая Сашу Тышлера, но заботящаяся о счастье дочери мама?

— Помнишь, Флора, этого высокого рыжеволосого красавца, он еще писал тебе в Ташкент с фронта? Не знаешь, где он теперь?

Флора неопределенно улыбается. Отелло, рыдая, закрывает лицо руками. Дездемона печально склоняет головку, глядя в сторону...

Через много лет, в 1956 году, в Ленинграде в Доме искусств и в Москве в ВТО прошла выставка тышлеровских шекспировских эскизов, декораций и костюмов.

Елена Сергеевна Булгакова, вдова писателя, пишет Тышлеру о своем впечатлении от выставки в Москве. И в частности: «Влюбилась в старую любовь — решение Отелло. (В свое время Булгакова курировала выставку-конкурс художников московских театров, на которой вне конкурса были выставлены эскизы к „Отелло“, выполненные Тышлером, как помним, в 1944 году. — В. Ч.) Мы с Татьяной Александровной Луговской (занятно, что опять в жизнь Тышлера „незримой свидетельницей“ входит Татьяна Луговская, сестра поэта. — В. Ч.) долго стояли перед стеной „Отелло“ и не могли оторваться от этой голубизны, молодости, воздуха, морской свежести. И это решение (м. б. я выдумала его?) Христос, Мадонна, Иуда — меня волнует...»^[187]

Выдумали, Елена Сергеевна, безусловно выдумали! Немножко «смешали» Булгакова и Тышлера. А он в данном случае весьма далек от евангельских ассоциаций. Ассоциации у него живые, жизненные, личные. Шекспировские нешуточные страсти кипят в его собственной груди. Он ревнует Флору, как не ревновал ни одной женщины прежде — ведь она **единственная**. И это делает его Отелло и его Дездемону такими горячими, молодыми и затаенно-страстными. Непредсказуемыми, как жизнь, как ветер, как Флора Сыркина...

Шекспировский сонет для Тышлера оказался пророческим. Флора окончательно ушла из его жизни, вероятно, в начале 1948 года. Еще в 1947 году он рисует ее карандашный портрет на картоне. С 1948 года — ни одного изображения. Он старается ее забыть. Это была «самая горькая потеря», но, увы, не последняя. Ушла Флора, как думается, не «тихо», а после очень серьезного, мучительного для обоих разговора, который привел не к «тлеющим» и «вспыхивающим» отношениям (как было у Тышлера с Татьяной Аристарховой, с Еленой Гальпериной, остававшимися где-то поблизости), а к окончательному и полному разрыву. Флора ушла навсегда.

В том же году уехавший в Минск, родной для Тышлера город, Соломон Михоэлс был там злодейски убит по приказу Сталина. Убийство выдали за автомобильную катастрофу («сбило машиной»).

Тышлер многое предчувствовал. Когда Михоэлс спросил у него, куда ему ехать смотреть спектакли — в Минск или Ленинград (он был членом Комитета по Сталинским премиям), Тышлер ответил — в Ленинград!^[188] Но Михоэлса уже вела трагическая судьба...

В Минске, незадолго до гибели, Михоэлс увидел пятнадцатилетнюю дочь Саши Тышлера Беллу, которая тогда была очень худенькой и

маленькой, как ребенок.

После вечернего спектакля в БелГОСЕТе Михоэлс пришел в гости в семейство Юдифи Арончик и Марка Мойна, актеров театра. В их семье, как мы помним, воспитывалась Белла Тышлер. Приведу кусок из ее неопубликованных воспоминаний: «Вечером, в день приезда, Михоэлс пошел смотреть спектакль БелГОСЕТа. В те годы спектакли начинались поздно и поздно заканчивались. После спектакля все пришли к нам. Жили мы в здании бывшего еврейского театра, где актерские уборные-гримерные были приспособлены для нашего жилья. Я проснулась от шума: „Где Белла, где Белла“, — кричал Михоэлс. Он сел на мою постель, взял меня на руки (я была такая тоненькая, как комарик, и с огромной копной волос) и приговаривал на идиш „кинд майне“, почему-то плакал, целовал меня и очень сильно обнимал. Успокоившись, он вдруг сказал мне: „Кинд майне, ты знаешь, почему ты на меня похожа? — я пожалала плечиками. — Когда мама носила тебя в животике, она глаз с меня не спускала“. Спел мне колыбельную, тоже на идиш. Все ушли в другую комнату и до утра слушали Михоэлса»^[189].

Из этих воспоминаний ясно, что Михоэлс предчувствовал близкую смерть — отсюда невероятная экзальтация, слезы, объятия, смена настроений от слез к юмору и весь рисунок поведения, словно у Короля Лира, выносящего в последнем акте трагедии на руках мертвую Корделию.

Михоэлс словно ощущает общее с Беллой сиротство, а колыбельная, спетая на идише, заставляет вспомнить фильм Григория Александрова «Цирк», где кадры с поющим колыбельную Михоэлсом периодически вырезались. Антисемитизм крепчал! И это в фильме об «американском» расизме!

Юдес стойко «сторожила» Михоэлса, везде его сопровождала и не давала спутнику Михоэлса увести его «на день рождения друга».

Дадим слово Белле:

«Когда остался день до их отъезда, Михоэлс говорит: „Юдеске, мне неудобно, он ведь приехал со мной, я пойду посижу с ними пару часов и вернусь“. И Юдес отпустила... А утром узнала об этой страшной трагедии. Юдес сопровождала гроб с телом Михоэлса до Москвы»^[190].

Из воспоминаний Тышлера мы знаем, что он встречал тело Михоэлса, убитого 13 января 1948 года, 15 января на вокзале. Тогда он, вероятно, встретился и с Юдес. Трагическая встреча!

Тышлер, судя по всему, прекрасно понял, что Михоэлса убили. Профессор Збарский, к которому он повез тело Михоэлса, скрыл гримом

«ссадину на правом виске», а обнаженное тело Михоэлса, якобы погибшего в автокатастрофе, было «не поврежденным». Власть не очень-то и скрывала, что это ее рук дело.

В ту ночь Тышлер вместе с Фальком и Рабиновичем, тоже художниками ГОСЕТа, его рисовали. Но Тышлер рисовал не мертвого Михоэлса, — ведь «это был уже не Михоэлс», а «по воображению» — Михоэлса — Лира, трагического и наивного, с просветленным лицом, с улыбкой на губах... Таким увидел трагически погибшего Пушкина Василий Жуковский: «Что-то сбывалось над ним. / И спросить мне хотелось: Что видишь?»

И покатилося...

Михоэлс был председателем Еврейского антифашистского комитета (ЕАК). В ноябре 1948 года комитет был распушен, большинство его членов были арестованы и впоследствии казнены (август 1952 года). В историю вошла «ночь казненных поэтов» — Маркиша, Квитко, Бергельсона... В декабре 1948 года прямо из больницы был доставлен в тюрьму Вениамин Зускин, сменивший Михоэлса на посту директора ГОСЕТа. А в 1949 году ГОСЕТ был официально закрыт.

Тышлер был близок со всеми — с Михоэлсом и Зускиным, с членами ЕАКа. Кстати, есть интересная статья Г. Костырченко, вскрывающая суть этой «провокации» властей.

Вернувшиеся из поездки по Америке Михоэлс и Фефер, окрыленные успехом своей миссии, решились на «безрассудный поступок» — отправили Сталину письмо с просьбой передать Крым евреям для создания Еврейской Советской Социалистической республики. Сталин эту идею посчитал вздорной и отверг. А через несколько лет, после убийства Михоэлса, это дело, по «заказу» того же Сталина, было представлено как «международная шпионская интрига, направленная против государственной безопасности СССР»^[191].

Дочь Тышлера Белла, приезжавшая в гости, вспоминает про чемоданчик, который стоял у отца возле дверей. Он ежедневно ждал ареста. Такой же чемоданчик с необходимыми в тюрьме вещами был собран у многих в те годы, в частности у Шостаковича. В это же время началась, постепенно усиливаясь, кампания против «безродных космополитов», направленная против евреев. Ее апофеозом стало развернувшееся незадолго до смерти Сталина позорное «дело врачей-вредителей».

Дочь художника Меера Аксельрода, поэтесса Елена Аксельрод, вспоминает, что на оборотной стороне тышлеровского плаката 1920-х годов против антисемитизма художники рисовали еще много лет —

поддерживали свой дух.

Сам Тышлер в год закрытия еврейского театра сумел сделать очень важное и благородное дело — спасти бесхозные панно Марка Шагала, украшавшие фойе театра на Малой Бронной (ГОСЕТа). Где он их держал целый год, можно только гадать, но в 1950 году он их тайно передал в Третьяковку, где их поместили в глухие запасники. Мне рассказывали, как критик Александр Каменский разыскивал их в этих запасниках перед приездом в Москву Шагала в 1973 году. Последний художник ГОСЕТа протянул руку помощи — первому. К этому сюжету мы еще вернемся.

А пока что Тышлер опустошен и бесконечно несчастен. Судьба вновь уберегла его от тюрьмы — он, как древнегреческий певец Арион (у Пушкина), спасся, когда остальные погибли.

Но единственное его желание — уйти, скрыться от всех тех бед, которые на него обрушились.

Александр Каменский запечатлел в мемуарах о художнике выразительный эпизод. В конце 1948 года происходило какое-то очередное собрание московских художников. Тышлер устроился на «приставных местах», рядом с молодым Каменским. Докладчик провозгласил, что «закрытие Музея нового западного искусства большая победа реализма», — а Тышлер обернулся к Каменскому и сказал с язвительной интонацией: «Еще несколько таких „побед“ — и не будет ни реализма, ни вообще искусства...»^[192]

Не осталось ни улыбок, ни веселых шуток. Горечь и ирония.

Некогда Пушкин писал, обращаясь к жене: «Пора, мой друг, пора! / Покоя сердце просит...»

Эти стихи наверняка читала Саше Тышлеру наизусть соседка, Елена Гальперина. Пушкин был их общей любовью. Пушкин звал жену в Михайловское, но также и в некие идеальные «метафизические» дали, некий «вечный приют» страждущих душ.

Тышлер поступил, как собирался поступить Пушкин. На деньги от Сталинской премии он купил в своей любимой Верее участок земли и в 1950 году выстроил там по своему проекту Дом. Дом — убежище, дом — «вечный приют», дом — отдохновение для глаз и для сердца. И зажил там с верной Настей, проводя большую часть года — от ранней весны до поздней осени, а иногда и зимы. Впоследствии в беседах с М. Таврог Тышлер говорил: «...меня спасла и вернула к жизни природа. Я стал ходить с этюдником и зонтом, писал этюды, вернулся в жизнь»^[193].

Мне кажется, что речь идет именно об этом периоде жизни. «Жизнь

упала, как зарница, / Как в стакан воды ресница...»

Это был своеобразный «уход». Так Лев Толстой ушел из Ясной Поляны в неизвестность странствия, а Сэлинджер — от своих оголтелых читателей в тишину уединения.

Глава десятая

ГОДЫ «ПОКОЯ»

*И я, ударившись о камни,
Окровавлен, но жив, —
И видится издалека мне,
Как вас несет отлив.*

В. Ходасевич. Скала

Стало так, словно приглушили звук. Похоже, но как-то глуше. Все живо, но словно уже немного «по ту сторону...». «Не слышно птиц, / Бессмертник не цветет...»

Почти нет продолжения любимых серий, нет больших картин, а если есть, то это пейзажи и в особенности часто — живописные натюрморты — самый метафизический и лиричный, самый «потусторонний» жанр, где время остановилось, запечатлев мгновения тишины и успокоения.

Исторические картины почти исчезли, а вместе с ними исчезло и историческое время. Все стало «мифологичнее», затаеннее. Мир стал камернее, укромнее, словно Веря — это единственное место на земле, где еще можно дышать.

Тышлеровские «букеты» этих лет (1950, 1953) поражают натурной проработанностью, — кисть выписывает каждый листик и каждый лепесток. Но цветы даны в такой сияющей и насыщенной цветовой гамме, так вспыхивают красными, желтыми, оранжевыми огоньками, что напоминают не «импрессионистические вариации», а нечто драгоценное и пребывающее в вечности. Эти «натюрмортные» качества распространятся и на другие жанры художника, их унаследуют такие мастера 1960–1980-х годов, как Владимир Вейсберг, Дмитрий Краснопевцев, Илья Табенкин — авторы «метафизических» натюрмортов.

В двух более поздних «букетах» — «Гладиолусы» № 1 и № 2 — один и тот же букет в вазе показан чуть издали (№ 2) и с более близкого расстояния (№ 1), но в обоих случаях отсутствует «пристальность» взгляда, цветы даны единой светящейся массой, эфемерной и почти потерявшей материальность, точно перед нами уже сами «души» цветов, проступающие на мягком, прозрачном фоне.

Женщины... Тышлер окружает себя портретами любимых женщин, тех, которые у него остались, которые его любят, которые его не покинут.

Начиная с 1948 года, года исчезновения Флоры, он рисует их летучей акварелью, запечатлевая нежно-женственные облики тех, кому он дорог и кто дорог ему. Все они в шляпках с вуалями. Вероятно, такая шляпка была привезена из Парижа Лилей Брик.

Портрет его Насти (1949), портрет Елены Гальпериной (1948), портрет Лили Брик (1949).

Флору нужно вычеркнуть из памяти, из жизни, — ведь есть эти, преданные и прекрасные женщины!

Тонкий профиль Елены Гальпериной с голубой вуалью, полузакрывающей бледное лицо с яркими губами, — само изящество, сам Древний Восток! Вот когда она вновь нужна, вновь любима! Вот когда без читаемых ею стихов невозможно жить!

Преданная, любящая Настя. Вуаль взметнулась, точно Настя куда-то спешит, лицо задумчивое и серьезное.

Лиля Брик — давняя и верная подруга — в тонком акварельном портрете рыжевато-зеленых тонов, с профилем, скрытым под вуалью, но с чуть выпяченной губкой и опечаленно-испуганным лицом... Сама она говорила: «Я бы хотела, чтобы будущие поколения знали меня по этому портрету»^[194].

Тышлер хватается за этих женщин, за их смешные и милые шляпки с вуалями, за их привязанность к нему. Он вкладывает в портреты всю свою нежность. Они окружают его любовным кольцом.

И природа. Природа Вереи, небольшого городка, где река Протва сливается с веселой, незамерзающей зимой речкой Раточкой. Холмистая местность, густые леса... Тышлер пишет маслом пейзажи Вереи. Их много — целая «серия» 1950-х годов. Виды городка даны с дальней точки обзора, точно путник выходит из леса и видит... Эти пейзажи поражают.

Вдалеке видны домики, иногда высвечен купол храма. Эти старинные «виды» пишутся в разных цветовых гаммах — то голубовато-сиреневой, то зеленовато-розовато-синей с бело-розовым сиянием там, где небо сливается с землей (два пейзажа 1952 года).

Трудно понять, какое время суток — нет ни солнца, ни луны. Но нет и темных, черных, мрачных тонов, нет резких контрастов, все высветлено, легко, прозрачно. Нет зимы, но лето, весна, осень — прочитываются.

Городок предстает взору как некое сияющее видение, небесный Иерусалим, к которому стремится душа.

Натурный пейзаж оборачивается картиной с символическим

подтекстом, как «Вид Толедо» Эль Греко. Но если у великого испанца речь шла об апокалиптическом видении, то Тышлер, удаляясь от городка, пишет его как последнюю надежду, пристанище больной души.

Небо, холмистая земля, цветные деревянные домики, деревья, низенький деревянный заборчик — вот скудный ассортимент мотивов, из которых строятся эти пронизанные воздухом, легкие, светлые, изысканные по выполнению пейзажи.

В натуральных пейзажах и натюрмортах 1950-х годов без всякого прикрытия «театральностью» и «условностью» выразилась тышлеровская «метафизическая» нота, его умение в земном и материальном увидеть отпечаток «божественного» — некий живописный «платонизм».

Татьяна Красина, молодая тышлеровская приятельница (дочь Леонида Красина — политического деятеля раннесоветских времен), описывает жизнь в Верее 1950-х годов с поэтическим воодушевлением: «...по его проекту был сооружен неповторимый по прелести и уюту двухэтажный дом с кирпичной печью в середине, с застекленной террасой-мастерской наверху. Ситцевые занавески, пестрые покрывала на топчанах, яркая керамическая посуда, плетеные половики, цветы на широких окнах, — все это так радостно сочеталось с медовым цветом проолифленного дерева стен, с выскобленными добела полами... Два лета мы с Саррой Лебедевой снимали комнаты по соседству. Каждое утро, если не было ненастья, Саша уходил с мольбертом писать окрестности Вереи — Протву, холмы, поле. Из леса он приносил куски дерева, коряги, сучья. Первые чудеса, которые он творил, открывая в них видимые только ему образы: Похищение Европы, Леший, петух, собака, женский торс. В плохую погоду он работал в мастерской по дереву или рисовал. У меня осталось два наброска с меня, очень быстро сделанных и очень похожих. Вообще я заметила, что рисовал он быстро и, на беглый взгляд, легко, без напряжения. А писал медленно, очень сосредоточенно, небольшими энергичными мазками, лицо при этом становилось непривычно строгим, даже брови хмурились. Он решил писать меня на фоне пейзажа Вереи, полулежащей, опершейся головой на согнутую руку. Видимо, его заинтересовало совпадение линий тела в этой позе с волнистой линией горизонта. Поэтому он выбрал довольно неподходящее место — тропку, по которой женщины ходили доить коров. Им приходилось огибать нас, при этом некоторые в сердцах сплевывали. Я невольно вздрагивала и ежилась, а он сердито покрикивал: „Лежи, не мешай мне работать!“ Смотрю сейчас на этот этюд, который скорее можно назвать картиной, и в памяти встает жаркий летний день с его луговыми запахами, синим небом, колокольной и крышами вдали. И Саша — в тени

зонта, в широкополой соломенной шляпе, с сосредоточенным лицом, с зорким взглядом, бросаемым то на залитую солнцем даль, то на меня, то на закрепленный на мольберте картон»^[195].

В этом описании много важных акцентов. Во-первых, — тышлеровский дом в Верее. Он был совершенно не похож на те «роскошные» дачи, которые строили (и по сей день строят) богатые вельможи сталинских (и постсталинских) времен. Дом был автопортретом хозяина — прихотливым и собранным, настроенным на работу и на веселую лень, он был уютен, а не выстроен «на показ», в нем отразилось живое лицо владельца.

Еще в 1920-е годы во время отдыха в Верее зародилась у Тышлера страсть облюбовывать коряги и что-то из них вырезать. Об этом пишет Сергей Лучишкин. В «классическом» тышлеровском варианте — это «Дриады», «Невесты», «Девушки», которых он вырезал в 1950–1970-х годах. Но были и лешие, и петухи. Со временем фигуры «овертикалились», стали «произрастать» из коряги, словно из кокона. В них отчетливее проступила «метафизическая» нота, свойственная позднему Тышлеру.

И еще один важный момент. Тышлер в эти годы, как я уже отмечала, пишет пейзажи и натюрморты «с натуры», впрочем, достаточно обобщенные. Но это касается и людей, — женщин. Это наиболее привлекательный для него объект. Вот писал, например, с натуры Тату Красину. Но и здесь проявилась тышлеровская парадоксальность. То, что он «никогда никого не слушался». В самом деле, что за портрет он с нее писал? Почему деревенские женщины, проходя мимо по тропке, сплевывали?!

Можно предположить, что Тышлер писал свою модель, красавицу Тату, обнаженной или полуобнаженной, в позе джорджоневской Венеры, лежащей на пригорке и открытой взорам. Кстати, в альбоме 1940-х годов у него есть рисунок, повторяющий мотив «Спящей Венеры» Джорджоне.

Тогда понятна фраза о «совпадении линий тела» с волнистой линией горизонта — «линии тела» в одежде скрадываются, да и не писал Тышлер обычных «бытовых» портретов!

Теперь представим себе художника, живущего в России в 50-е годы XX века, возможно, еще при жизни тирана, и на глазах у него деревенских баб пишущего обнаженную натуру!

Поистине Тышлер всегда демонстрировал некое презрение к «конкретному» времени и месту, к их «злобе», вел себя как художник Возрождения. Он, как и Пушкин, еще один возрожденческий русский гений, жил и писал свободно!

В собрании семьи Каменских есть тышлеровский холст на картоне «Обнаженная», датированный 1952 годом. Можно предположить, что он восходит все к той же Татьяне Красиной.

Эта «Обнаженная» вполне в духе тышлеровских натюрмортов и пейзажей эпохи «ухода». Красавица Тата и на портрете чрезвычайно хороша, но эта красота не «чувственна», а словно бы «идеальна», отрешена от течения жизни.

Скульптурная фигура, окутанная плащом с капюшоном и обрезанная холстом по колени, возносится вверх античной статуей с круглящимися формами.

Но «языческая» античность здесь притушена сумрачным голубовато-коричневым колоритом. По-рембрандтовски работают вспышки света, выделяющего обтекаемое складками плаща тело и прекрасное задумчивое лицо в капюшоне, — словно перед нами Богоматерь в мафории. Языческая нагота и древнерусская духовность дают образ высокого идеального звучания.

Перед нами какая-то «недосягаемая» красота во всем блеске женского очарования.

Тут снова ощутимы мотивы «Спящей Венеры» Джорджоне, пропущенные сквозь античность, Рембрандта, иконопись...

Мотив обнаженности (у Тышлера достаточно редкий!) возникает и в серии карандашных рисунков жены Насти, лежащей на диване (1950-е годы). Они (как бы это выразиться?) почти сомнамбуличны, словно художник отчего-то спасается, множество раз воспроизводя с небольшими изменениями это зрелое женское тело. Оно слишком «свое», слишком «домашнее», — чтобы волновать. Тут нет обычного тышлеровского «отлета».

Но он и не хочет волноваться. Напротив, он хочет успокоиться, прийти в себя, даже немного пошутить, изображая грузную, «неклассическую» Настю в классической позе лежащей на диване обнаженной красавицы. В том же блокноте рисунок, где она в очках готовит у плиты...

К мотиву «обнаженности» он еще вернется. Там будут и «отлет», и чувственность, и поэзия, и волнение. Но это уже будет связано с другой женщиной и другим жизненным этапом...

Жизнь на природе и обращение к природным мотивам было для Тышлера необходимо не только в человеческом плане («покоя сердце просит»), но и как художнику, который много лет писал «по воображению».

Необходим был приток каких-то живых впечатлений, конкретных наблюдений. Необходимо было просто ощущение «природного мира», с

которым художник, работая, вступал в контакт.

Этот контакт ощутим в «видах» Вереи, всегда осиянных огромным небом, вписанных в космос. Он чувствуется и в «Дриадах», ведь они — некое прозрение «божественного» замысла, того, что словно бы существовало в коряге до «воплощения», как сказал Мандельштам: «Быть может, прежде губ / Уже родится шепот...»

Много позже, в 1969 году, Тышлер говорил посетившему его мастерскую молодому художнику: «Я советую вам — начните писать с натуры. Сначала она положит вас на лопатки. Вы будете делать наивные вещи. Какая-нибудь маленькая березка повалит вас. Но потом, через некоторое время вы подчините себе натуру и будете ею повелевать. Я говорю вам на основании опыта. Я сам в свое время построил для этого домик в Верее, чтобы спокойно писать с натуры»^[196].

И все же у Тышлера в работе с натурой всегда ощутима некая двойственность. Это не «метафизический» диалог, как у позднего Фалька, это всегда некое «преображение» натуры. Примером тут служил Пабло Пикассо, который, по его собственным словам, «писал с помощью натуры», то есть — пояснял Тышлер — «мог как угодно деформировать и толковать образ».

Все это очень по-тышлеровски.

Впрочем, «деформацией» он не увлекался, но от натуры всегда «отлетал». В пейзажах и натюрмортах 1950-х годов это были «отлеты» в сторону символической образности и метафизического обобщения.

«Преображение» натуры касалось и живой жизни. Даже в ситуации внутреннего надлома 1950-х годов Тышлер старался по возможности «театрализовывать» жизнь, избегать «пресного» течения дней.

Приведу один пример.

Его дети, сын Саша от Татьяны Аристарховой и дочка Белла, которая воспитывалась семьей тети в Минске, не знали о существовании друг друга, хотя с отцом активно общались. Белла с ним переписывалась и приезжала погостить.

В начале 1950-х годов Тышлер решил их познакомить и сделал это очень эффектно.

Белла Тышлер пишет: «Лето. Настя в Верее. Папочка в пижамке с кухонным полотенчиком на плече. Хлопочет на кухне. Это еще кировская коммунальная квартира. Телефон в коридоре. Раздается звонок. Отец снимает трубку, и я слышу, как он отвечает: „Нет, еще не знает. Мы тебя ждем“. Заходит в комнату (немного взволнованный) и говорит: „Беллушенька, ты уже взрослый человек, и поэтому я решил познакомить

тебя с твоим братом, — и без паузы продолжает, — его зовут Саша. Он чудный парень, интеллигентный, добрый. Очень много читает. Женат. У него уже есть сын. Вот ты увидишь, он тебе понравится. Я бы очень хотел, чтобы вы подружились“.

У меня был шок. Шок оттого, что все от меня скрывали. Не успела я опомниться, в дверь позвонили. В комнату вошел Саша с папочкиными сияющими глазами, с открытой улыбкой и произнес: „Ах, вот ты какая красивая? Похожа на папу“. Принес связку бубликов, еще совсем горячих. Мы пили вино, чай, много смеялись. Папочка рассказывал, как Шаляпин признавал своих детей: „Похож — мой, не похож — не мой“»^[197].

Оставим на совести автора некоторую умильность тона и явно придуманные «монологи» (Тышлер банальностей избегал). Нам важно, как обдуманно, «по замыслу» произошла эта встреча, на всю жизнь сблизившая сестру и брата^[198].

Интересно и то, что Тышлер в этой щекотливой ситуации находит опору в «великих», приводит «анекдот» о Шаляпине.

На самом деле все эти непростые семейные обстоятельства едва ли переживались им легко. Мы помним его ташкентские волнения о судьбе детей. Характерно, что встреча брата и сестры произошла в отсутствие Насти — та в Верее. И это не случайно. Она не общалась с Аристарховой и ее сыном от Тышлера. Да и с повзрослевшей Беллой в середине 1950-х годов произошла бурная ссора. (Беллины подружки разбили в верейском доме зеркало, а больная Настя посчитала, что это нарочно. И обвинила во всем Беллу. Во всяком случае, так описывает причину ссоры сама Белла.) Отношения «семьями» прервались, хотя Тышлер продолжает посылать Белле в Минск нежные письма и денежные переводы.

Не сложились у Насти отношения и с Еленой Гальпериной. Все это понятно. Не только «соперницы», но и люди разного культурного уровня. Настя простая портниха, а Гальперина — «книжница».

И между всеми этими спорящими из-за него женщинами — Саша Тышлер, который и не делает попыток их примирить, понимая, что это безнадежно. Удалось подружить детей — и то хорошо!

Нет, он не уходил в семейные дразги. Он их избегал. Гулял на природе, рисовал, мечтал, вспоминал... Он хотел дышать «шекспировским» воздухом, а не мелкими дразгами и страстишками...

В 1954 году Тышлер начинает работать над «Гамлетом». Спектакль, задуманный Ленинградским драматическим театром в Пассаже, осуществлен не был. Но Тышлеру выпала счастливая возможность

внутренне окунуться в шекспировские страсти, пережить их.

Сам год задуманной постановки симптоматичен. Только-только умер тиран и прекратилось дело «врачей-вредителей», в ходе которого, по слухам, евреев должны были выслать из Москвы и других городов на окраины России, на Дальний Восток. Вот чем обернулась прекрасная мечта о Крыме! После смерти Сталина всех «вредителей» выпустили — они оказались ни в чем не повинны. Среди выпущенных врачей был и двоюродный брат Михоэlsa — профессор Вовси.

Страна словно глотнула воздуха свободы — и затаилась, — будущее было не ясно. «Гамлета» при тиране почти не Ставили — не та фигура! И вот — можно попытаться!

Тышлеру, пожалуй, важнее всего — сам Гамлет, его образ, с которым он пробует отождествиться.

Его Гамлет, как и сам Тышлер, человек интуиции, «подкорки». Он все знает не «головой», а сердцем. Он вовсе не «мыслитель», не человек аналитического склада. «Рефлексия», «медитация» — эти «умные» слова не подходят к тышлеровскому Гамлету — пылкому, нежному, мечтательному. И недаром Тышлеру козинцевский «Гамлет» (1964) с замечательным Смоктуновским не понравился.

Григорий Анисимов передает отзыв Тышлера: «Люблю Шекспира. В кино его можно здорово поставить. Но нужно, чтобы это был настоящий Шекспир. У Козинцева это не получилось. Шекспир у него вышел бытовой, заземленный. А Шекспир — это чувства, страсти, надо передать его внутреннюю суть»^[199].

Анисимов, возможно, не совсем точно передает тышлеровские «возражения» или же сам Тышлер не совсем точно подбирает слова. Гамлет в исполнении Смоктуновского конечно же не «бытовой»! Но в нем и впрямь нет «романтического порыва», мечтательности, страстей, у Козинцева — все подчинено «философическому» прочтению трагедии, умеряющему «живые» страсти, почти сводящему их на нет.

С таким Гамлетом Тышлер смириться не мог!

Флора Сыркина впоследствии писала об этих его Гамлетах: «... нежные, задумчивые, скорбные, полные благородства и душевного обаяния, красоты и царственной грации»^[200].

Ни слова о «философическом» уме и вообще о «мыслях». Парадоксально, но тышлеровский Гамлет живет «чувствами», а не «головой» (что шекспировского Гамлета раздражает в стареющей матери). Но он-то молод!

На известном карандашном эскизе из ГМИИ им. Пушкина Гамлет и впрямь очень молод, мечтателен, добр. На нем высокая шляпа галантного кавалера. Плотная штриховка оставляет светлой часть щеки, носа и век — возникает выражение какой-то светлой задумчивости. Это скорее юный, влюбленный Ромео, благородный, изящный Меркуцио! Похожа на Джульетту и Офелия из собрания ГМ И И им. Пушкина, тоже очень юная, вся светящаяся нежностью и надеждой (1954).

В зарисовке Гамлета 1964 года — все та же мечтательная нежность, несмотря на его «рыцарскую» шпагу, висящую на поясе. И не оставляет мысль — такой Гамлет, такая Офелия не могли оказаться «победителями», они, как и Саша Тышлер, не хотели «учиться стрелять», жили в каком-то своем особом мире, сохранив свои лучшие человеческие качества.

Не очень-то «радужные» были у Тышлера в это время «социальные» ожидания. Внутренний «уход» продолжался.

Через два года, в 1956 году, прошли две небольшие тышлеровские выставки в Ленинграде и Москве. Тышлер «предъявил миру» свои шекспировские образы из поставленных и не поставленных спектаклей. Было показано более двухсот работ — живописных и графических. Поражает, как много было на этой выставке не просто «декорационных установок», эскизов занавеса и маскарадных костюмов, — то есть чего-то вполне «театрального», а выразительнейших «голов» — Лира, Ричарда III, Гамлета (32 карандашных наброска!), Отелло, Мальволио из «Двенадцатой ночи», — выполненных карандашом, гуашью, акварелью...

В сущности, на этих выставках Саша Тышлер представил не только образы Шекспира, — но и **внутреннюю историю собственной жизни** в ее развитии: период «бури и натиска» — «Король Лир» и «Ричард III» (1935), период безумных метаний, отчаяния, ревности — «Отелло» (1944), период «ухода» с его нежной, мягкой и чуть отрешенной грустью — «Гамлет» (1954)...

Мы помним, что московскую выставку посетили Елена Булгакова с Татьяной Луговской — и какое сильное впечатление она на них произвела.

И они были не одиноки! Тышлеровский Шекспир расширял зрительские горизонты, заставлял на свое время с его социальными «колебаниями» и «переменами» смотреть в масштабах «большого» времени и крупных, неординарных личностей. Не слишком обнадеживаться, но и не предаваться отчаянию, а «жить, думать, чувствовать, любить», как писал еще один «толкователь» Шекспира — Борис Пастернак.

Через год, в 1957 году, Тышлер оформил для Московского театра

сатиры «Мистерию-буфф» В. Маяковского. Словно он предчувствовал, что выход из ситуации отрешенного «покоя» где-то близко, и начал исподволь готовить почву. Этот бурный, шумный, гротескный взрыв должен был взбодрить душу, пробудить ее для деятельной жизни. Судьба, как всегда, дает Тышлеру возможность «проиграть» свои будущие жизненные коллизии в «театральном», гротескно-мистериальном варианте.

Вот как описывает единую декорационную установку в «Мистерии-буфф» Д. Сарабьянов: «...основой... стал земной шар, несколько раз опоясанный переходами-лестницами. В каждой сцене этот шар приобретал особый облик. То он оказывался берегом, к которому прибывало Ковчег, изображенный в виде огромной рыбы-корабля, то превращался в Рай, окруженный облаками, на которых покачивались ангелы и Бог, то становился Адом, и тогда из этого шара в нижней его части оказывался вырезанным кусок (как вырезают кусок арбуза), и внутри этой вырезанной части образовывалось место для игры в преисподней»^[201]. Мне все же кажется, что сама по себе пьеса Маяковского была для Тышлера чересчур «буффонной», лишенной «лирического подтекста», которым он очень дорожил и прежде оформлял стихи Маяковского-лирика. Но его взволновала сама, пусть с гротескным усилением, показанная борьба «дьявольского», «ангельского» и «человеческого» начал. Что противопоставить злу? Как его победить? Над этим вопросом задумывался Михаил Булгаков, посылая в новую Россию Воланда, представителя «преисподней», отстаивающего поправленную справедливость.

Интересно в этой связи, что у Тышлера в 1950-е годы некоторые изменения претерпевает образ Махно.

В работе «Махно на (черном) коне» (1950) из серии «Махновщина» Махно из зловещего фата и изувера-актера превращается в романтического рыцаря в ярко-красном берете, с взметнувшимся черным плащом, восседающего на поднявшейся на дыбы черной лошади, которую с трудом удерживают двое махновцев, тоже более благородных, чем прежде. Махно кажется настоящим исполином на фоне клубящихся красно-желто-синих облаков и маленьких белых хаток в отдалении. Его образ мифологизируется, лишаясь конкретно-исторических черт. Мне кажется, что с ним Тышлер начинает связывать представления о непредсказуемой судьбе, всесильном роке. Той самой Фортуне с завязанными глазами и на колесе, которая появится в его живописи гораздо позже. Во всяком случае — силы зла уже не так однозначно негативны.

Преображаются и красноармейцы из серии «Гражданская война». В 1955 году Тышлер пишет две работы с названием «Всадник с красным

знаменем».

Эпоха Гражданской отошла в прошлое. Сталин умер. Многие иллюзии рассеялись.

Тышлеровский боец в работе «Всадник с красным знаменем» № 1, тоже сидящий на вздыбленном голубовато-белом коне, изображенный на схожем «космически-апокалиптическом» фоне с желтым светилом и отдаленными домиками, — выглядит таким же «мифологическим» исполином, как и Махно.

Но только его голова в буденовке — уныло опущена, а красное знамя стыдливо «прячется» за спиной. «Знамя» в этом контексте не атрибут советской эпохи, а символ романтических гражданских идеалов и ожиданий.

Прежде его приходилось «спасать», на скаку отстреливаясь от врагов («Всадник, спасающий знамя», серия «Гражданская война», 1936), или лихо с ним отплясывать в кругу своих («Танец с красным знаменем», 1932).

Но теперь нет уже ни былой увлеченности, ни прежней веры.

Куда скакать? Что делать с прежними гражданскими идеалами? С прежней жизнью?

Эти вопросы волнуют художника. И он предпочитает вообще отдалиться от сферы социально-политической и углубиться в море общебытийных, экзистенциальных вопросов. И тут во всей остроте возникают проблемы «злого» начала в его бытийной и личностной неоднозначности.

Ангелы были в работах Тышлера и прежде, теперь появляются черти. Зачем? Почему? Григорий Анисимов пишет: «Тышлер по-детски шалил с чертовщиной, он забавлялся сам и заставлял играть своих зрителей...»^[202]

Мне представляется, что все обстояло несколько сложнее. Тышлер и впрямь порой с чертовщиной «шалит», но часто бывает вполне серьезен. Без «злого» начала в мире не хватает каких-то красок, остроты, страсти, тонкости. В воспоминаниях об Олеше (1970) он пишет довольно неожиданные вещи. Тот ему видится Чертом, который «отрубил себе хвост, чтобы облегчить путь в пространство, чтобы ничто не мешало ходить по земле, взлетая и отрываясь от нее, чтобы лучше увидеть тонкое и сложное в жизни и человеке»^[203].

Какой, однако, неожиданный ракурс!

Этот «бесхвостый» черт обладает не только большими возможностями, чем человек (и ходит по земле, и взлетает), но и превосходит «бестелесных», добродетельных ангелов, которым едва ли

доступно **видение** «тонкого и сложного» в жизни и человеке.

Интересно, что в некоторых работах из серии «Казненный ангел» (1964) Тышлер парадоксальным образом перевернет ситуацию. На место казнимого «ангела» он поставит «демона», даже иногда просто черта — с рожками, хвостом и без крыльев.

Действие одной из работ серии разворачивается в «небесных сферах», где вертикально стоящая фигура полуобнаженного черта одновременно исполнена смирения и вызова. Он смиренно скрестил руки на груди, ожидая казни, а с правого края холста на него мчится «стая» вооруженных палками юных ангелочков.

Бурное движение летящих ангельских тел словно какой-то незримой магической силой приостанавливается вблизи черта, горделиво откинувшего рогатую голову.

Юные ангелы с палками, с детства «обученные стрелять», и безоружный черт, в которого «стреляют», — согласитесь, — невероятно сильный и смелый поворот мотива! За всем этим стоят глубоко личные переживания художника, о которых я еще буду писать. Но большой мастер всегда обобщает и предсказывает.

Мне вспоминается один из романов современного чешского прозаика Милана Кундеры, где возникает своеобразная «антиутопия». Взрослый человек (женщина со всеми ее «грехами») попадает в «город детей», где милые крошки делают ее жертвой своих жестоких игр.

Во многом сохранивший в себе черты ребенка, Тышлер детей не идеализировал и видел возможности превращения «ангела» в «черта» и наоборот...

Итак, в творчестве Тышлера с конца 1950-х годов появляются «инфернальные» персонажи, словно спровоцированные работой над «Мистерией-буфф». Это серия «Ад и рай» (1960-е), «Мистерия-буфф» (1970-е), графическая серия «Погребок в раю» (1966). Ангелы станут героями его серий «Набат» и «Благовест».

Одним словом, — работа над пьесой Маяковского помогла Тышлеру визуально оформить интуиции добра и зла, которые, в сущности, пронизывают творчество художника с самого его начала.

И было еще одно важное жизненное следствие этой работы. Саша Тышлер как-то особенно напряженно стал прислушиваться к «зовам» судьбы, надеяться на ее непостижимую «мистику», которая всегда его выводила из сложных и трагических ситуаций.

Нужно только не прозевать этого «зова», откликнуться на явление Ангела, не испугаться Черта...

Но работа над пьесой Маяковского была редким «отвлечением» на театр.

В целом же в 1950-х годах живописных произведений очень немного и в основном это «тихие» жанры — пейзажи и натюрморты, помогающие уединиться в своем собственном мире, отрешиться от «суеты» общественной жизни.

Возле дома в Верее Настя сажала цветы. Сажала и овощи — у Тышлеров был небольшой огород на участке.

Шестого июня 1957 года Тышлер пишет дочери в Минск: «Только что приехал из Вереи — я пробыл там праздники, отдохнул, наслаждался природой, которая на глазах преобразается».

И вот это «наслаждение природой» с особенной силой запечатлелось в работах 1950-х годов. Потому что природа — спасала. Потому что больше — почти ничего и не было...

Глава одиннадцатая ВТОРАЯ ВСТРЕЧА

И вот опять явилась ты...

*А. Пушкин. К*** [Керн]*

В русской классической поэзии есть один архетипический мотив — вторая встреча героев после долгого перерыва, которая знаменует собой конец «спячки», начало нового жизненного цикла. Об этом пушкинское «Я помню чудное мгновенье» и тютчевское «Я встретил вас».

«И много лет прошло, томительных и скучных, — пишет Афанасий Фет. — И вот в тиши ночной твой голос слышу вновь...»

Для Фета эта новая встреча подтверждает то, что он интуитивно чувствовал: «...ты одна — вся жизнь и ты одна — любовь».

Интересно, что этот же мотив звучит в народной песне «Помню, я еще молодухой была», где героиня, простая девушка, в юности и в зрелости встречает одного и того же персонажа, только сначала он «барин молодой», а потом «седой генерал», но в обоих случаях «всю-то ноченьку ей спать было невмочь». Встреча подспудно осознается как важнейшее жизненное событие.

Простонародное и лирически утонченное чувства слились в одном мотиве, запечатлевшемся в русской культуре.

Нечто подобное произошло и в реальной жизни Александра Тышлера. (Поистине, кажется, что она построена на поэтических основаниях!)

Период «покоя», «полужизни», отрешенности от событий современности был внезапно прерван новым появлением в его жизни Флоры Сыркиной.

И как часто бывает, внутреннее пробуждение совпало с новыми общественными веяниями, получившими название «оттепели». В 1957 году в Москве прошел Международный фестиваль молодежи и студентов.

У Тышлера, «затворившегося» в Верее, неожиданно появляется серия «Фестиваль», посвященная этому событию. Работы писались в 1957–1958 годах.

О чем-то новом говорят даже письма Тышлера, отправленные в 1958 году дочери в Минск. Письма Белле он писал и прежде. Они нежны, полны советов, рассказов о собственном житье-бытье, но несколько «будничны». (Белла — некий «двойник» Насти, она тоже портниха, аккуратистка, она

прекрасно готовит и обожает отца.)

Вот и мартовское письмо 1958 года почти такое же^[204]. Тышлер пишет о болезни Насти, о своей работе в театре, о предполагаемом приезде Беллы в Москву (Тышлер договорился с Еленой Константиновной Гальпериной-Осмеркиной, что жить Белла будет у нее, — ведь с Настей у Беллы нелады). Пишет о своем желании поехать поскорее в Верею, где он будет «скульптурить и живописать»: «Это меня успокоит и я приду в себя». (Постоянный мотив этих лет — успокоит только природа и творчество.)

Далее идут элегические размышления об одиночестве и надвигающейся старости: «Как часто бывает, что хочется с тобой побыть, поговорить, поделиться мыслями... Но не с кем — я одинок в этом „историческом“ вопросе. Не всегда письма могут разрешить столь тонкое психологическое состояние. А годы идут, и я — безусловно, старею. Но на этом я обрываю свое письмо».

Однако оно обрывается вовсе не на этих «элегических» сетованиях, а на совсем иной интонации, в которой узнается прежний Тышлер: «Старость к черту, да здравствует молодость!»

И вот следующее мартовское письмо, где «элегические» интонации скорого финала перебиваются какими-то совершенно иными, и возникает **надежда на будущее**.

«Милая моя Беллочка!

Я наспех отправил тебе письмецо и у меня все время такое чувство, что я не все тебе сообщил, не все сказал. Но я думаю, что это мне кажется, а на самом деле просто хочется еще раз с тобой „покалякать“, а вернее всего — это от тоски по тебе. Уж очень я по тебе скучаю, миленькая моя Беллушка!..

Я сейчас занимаюсь мелкими делами, которые были мною забыты в период работы. Сейчас нужно заняться ремонтом дачи и некоторым ремонтом моего быта. Все это делать некому и все это нужно и необходимо, а самое главное, нужно осуществить все мои планы по работе — живописи, скульптуре, ведь из года в год все мечты, желания по работе нанизываются друг на друга, и все остается неосуществленным, а жить, в общем, осталось мало, а сделать нужно много. Ну и как же быть, миленькая моя Беллочка? Когда начинаешь подсчитывать, вернее, складывать все, что я „натворил“ по работе своей, то как будто бы „натворил“ много и даже очень много, а чувство такое, что сделано мало и что **все еще впереди и самое интересное впереди**»... (выделено мной. — В. Ч.).

Письма пишутся «милой Беллочке», но, как в ташкентских письмах Татьяне Аристарховой в какой-то момент отразилось присутствие Флоры

Сыркиной, — так и в этих письмах за строчками, обращенными к дочери, чудится Флорино благотворное «явление».

Тышлер не хочет стареть. Ведь Флора знала его молодым и полным сил. Он хочет еще многое сделать в искусстве. В нем пробуждается тот дух движения, изменения, новизны, который, казалось, совершенно испарился в его «неподвижном», домашнем «сидении» в Верее...

Но что же произошло? Каким образом они, расставшиеся «навсегда» в 1948 году, вновь встретились?

Сначала о Флоре.

В 1950-х годах она — кандидат искусствоведения, сотрудник Института теории и истории изобразительных искусств (где о ней помнят до сих пор!).

В конце 1940-х годов за ней стал усиленно ухаживать высокий рыжеволосый красавец — Зиновий Шур, с которым она давно была знакома и даже получала от него в Ташкенте письма с фронта.

Зиновий Шур, бывший студентом студии Станиславского, мог получить «белый билет», но, как написала мне его дочь Татьяна Шур, он предпочел пойти на фронт добровольцем. Дошел аж до самого Берлина, получив медаль «За отвагу».

А после войны он стал «литературным работником», писал стихи, пьески для детей, тексты для концертов. Это был очень неверный хлеб «свободного литератора», члена Комитета московских драматургов. Замечу, что в 1980-е годы, когда евреев вновь не брали на «приличную» работу, мне пришлось стать членом Московского профкома литераторов и зарабатывать исключительно литературными публикациями. Это трудное и малоденежное занятие. А в 1950-е годы оно было еще более необычным и едва ли более прибыльным.

К тому же литературного имени Шур себе не снискал. В литературных и читательских кругах его не знали.

В 1950 году тридцатилетняя Флора Сыркина вышла за него замуж. Есть такое выражение — выйти замуж «назло». У меня стойкое ощущение, что тут со стороны Флоры было нечто в этом роде. Высокий Шур до невысокого Тышлера явно недотягивал.

А Флора привыкла к тышлеровским масштабам, к тышлеровской романтической бесконечной любви.

И вот следствие — постоянные ссоры, ощущение семейной неудачи...

К 1958 году, заимев двух дочерей, супруги разъехались по разным квартирам, но не расходились. В это время Флоре позвонили из издательства и заказали работу о Тышлере^[205].

Зиновий Шур, зная о романе жены, категорически запретил ей встречаться с Тышлером. Но Флора и не подумала его слушаться, в духе своей любимой Ахматовой: «Тебе покорной? Ты сошел с ума! / Покорна я одной Господней воле!»

«Господняя воля» толкала Флору к Тышлеру и Тышлера к Флоре. Это было последней каплей, после которой последовал развод.

В 1958 году (не весной ли, не в марте, когда в письмах Тышлера к дочери появились какие-то новые «живые» нотки?) Флора ему позвонила и предложила **деловую встречу**. Она собирается написать о нем книгу. Есть заказ.

Они встретились. И... и Тышлер понял, что тешил себя иллюзией, думая, что он Флору забыл. «Единственных» не забывают.

Через некоторое время, написав по просьбе Флоры краткую автобиографию, он отметит в ней некие «лакуны»: «Чувствую, что пропустил какие-то важные события в моей жизни. Например, знакомство с Вами...»

Это знакомство было важнейшим фактом его внутренней жизни, а он писал ее — «эпическую» версию. Внутреннюю жизнь помогут понять сохранившиеся письма к Флоре Сыркиной^[206].

От постоянно теперь болевшей Насти появление Флоры (которая с ней не встречалась и в дом не приходила) все же не укрылось. Бедная Настя даже попросила приехавшую погостить Беллу (с которой была в многолетней ссоре!) поговорить с отцом о Флоре. Но разговор ни к чему не привел. Тышлер утверждал, что встречи деловые, что он — персонаж Флориной книги...

Новая встреча, как и первая, отмечена графической «вехой» с символическим подтекстом. Существует работа, нарисованная черной масляной пастелью, «Девушка и ангел», помеченная 1958 годом. В тонком «камейном» профиле задумавшейся девушки узнается Флора в образе Дездемоны из эскизов к «Отелло» 1944 года. Только головка девушки повернута влево, а не вправо. За ней — некая вариация библейского мотива «лестницы Иакова» — юный крылатый ангел взбирается вверх по лестнице.

В эскизе словно бы зафиксировано тышлеровское «смятение чувств» — внезапное ощущение «чудесного спасения», затаенная грусть, сожаление о былом и абсолютная невыразимость того, что с ним произошло.

Любовные отношения после десятилетней разлуки возобновились не сразу. Флора, сделав первый шаг, ждала, как будет вести себя Тышлер. А

он, вероятно, тоже не сразу решился признаться себе, что теперь им больше не расстаться (хотя интуиция, выразившаяся в рисунке 1958 года, ему об этом говорила). Он по-прежнему не мог оставить Настю. Однако это теперь было почти неважно.



Девушка и ангел. Вариация на тему Флоры-Дездемоны. Бумага, масляная пастель. 1958 г.

Приведу одно сохранившееся тышлеровское письмо 1959 года, написанное перед отъездом в Верею, куда Флоре (из-за Насти) путь был заказан:

«Дорогая Флорочка!

Хочу заполнить свободную минуту Вами. Вчерашняя встреча наша вдохновила меня, приободрила, и я, даже несмотря на ряд неприятностей, уезжаю в хорошем настроении. Человеку, покуда он тянет ноги, это необходимо. Очень хорошо, что и Вы не грустите, в общем мы — романтики, а если это отнять, то останется одна профессия и стаж. Какая ерунда! Ну, так вот, я крепко, крепко Вас целую, мой милый.

Ваш А. Т.».

Характерно это «мой милый», где словно недописано словечко «ангел». Позже, в одной из записок ей в больницу, он так и напишет: «Мой дорогой Ангел!!!» В ранних письмах он это слово опускает, но оно незримо витает в его отношении к Флоре и их встрече.

В 1960 году Флора отправилась в писательский Дом творчества в Малеевку писать книгу о «Гонзаго», и Тышлер атакует ее письмами.

Вот, по всей видимости, первое из этих «апрельских» посланий. (Оно без даты.)

«Дорогая моя Флорочка!

Ой, как без Вас скучно, грустно. Исчезла моя модель, на которую я только смотрю, но не рисую. Видимо, такой творческий метод тоже возможен. Но когда я работаю, Вы всегда со мною. Напрашивается слово — вдохновение — не люблю я это слово. Зрительно оно выглядит примерно так. После Вашего отъезда не работаю — чувствую себя неважно. Делал снимок почек, завтра узнаю, какое количество камней я тащу на моей „каторге“. Флорик, Вы уже, вероятно, освоились в новом доме. К Вам уже, наверное, кто-нибудь прилип. Я имею в виду и женщин. В Москве хорошо, весна, и я уже думаю о своих родных местах (о Верее. — В. Ч.) и о Вас думаю и вижу Вас ясно — ясно и даже слышу Вас... Родной мой, Вы посланы мне природой, искусством моим. И как хорошо, что Вы живете, что я иногда Вас вижу. Я довольствуюсь этим малым, ведь и этого могло не быть. Обнимаю Вас, моя дорогая Фауночка. Крепко, крепко целую.

Ваш Тышлер».

В письме поражает смесь бытовых подробностей («снимок почек»), шутливости («Фауночка»), мужской ревности («кто-нибудь прилип») и высокого настроя чувства, романтической убежденности в его «неслучайности» («Вы посланы мне природой, искусством моим»). А также некоего «смирения», которому научили годы разлуки («я довольствуюсь этим малым, ведь и этого могло не быть»).

По сути, ситуация и сейчас «безысходна» — Тышлер по-прежнему с Настей. И Флора, наученная прошлыми терзаниями, медлит, не спешит с ответом...

В следующих письмах Тышлер, не слишком любящий углубляться в себя, все же делает попытку понять и выразить словами то, что с ним происходит, немного шутливо, но и очень серьезно.

Письмо от 12 апреля 1960 года:

«Флорочка, милая!

Очутился на почтамте^[207] — вижу все пишут письма, почему же я должен быть в стороне от общего ритма сосредоточенных умиленных лиц. Сегодня в Москве такой день, что просто не понятно, почему мы не бродим по Москве, не сидим в кафе и не смотрим друг другу в лицо? Настроение у меня, не бог весть какое. Я, конечно, отвлекаюсь всякой чепухой, но все же чувствую, что где-то как-то „ранен“. Ну, вот, миленькая моя, не буду Вам портить Ваше хорошее самочувствие, которое Вы, вероятно, уже обрели. В Москве Вы разбрасывали свои эмоции, а сейчас Вы собираете их в единый кулак. В общем, правильно, что Вы там. Скоро и я последую Вашему примеру и уеду к себе. Но как подумаю, что опять долго не увидимся, грустно становится. Думаете ли Вы над книгой обо мне. Не спешите, пишите ее смело — я вижу ее поэтичной, острой, без оглядки во все стороны, как это часто бывает...»

В сущности, это признание. Хочется сидеть с ней в кафе и смотреть в лицо. В 1946 году, незадолго до разрыва, он писал о своих «переживаниях», теперь он определяет свое состояние так — «ранен».

Маяковский некогда сказал о таком состоянии определеннее: «навек любовью ранен». Но эта «рана» оживляет жизнь, особенно же радуют мысли о Флориной книге...

Должна сказать, что ни «острой», ни «смелой» — книга о Тышлере не получилась. Писалась очень осторожно, впрочем, иную бы просто не пропустили. Да Флора и не из тех, кто пишет «остро». Она вполне «академический» исследователь.

Следующее письмо — новая волна нежности и умиления (от 16 апреля 1960 года):

«Несколько дней, как я не пишу Вам, и такое чувство у меня, как будто я перестал молиться. Человек к хорошему, к тому, что ему приятно, быстро привыкает. За это время ничего особенного в моей жизни не произошло. Снимок получился хороший, никаких камушков не обнаружено, но все же самочувствие неважное».

Далее Тышлер пересказывает письмо одного американца, который в журнале увидел воспроизведение «Девушки под кровлей» и влюбился в работу.

«Девушку» Тышлер писал с молодой Насти. Теперешняя, совсем больная Настя стояла между ним и Флорой. Но он был к ней привязан и вложил когда-то эту привязанность в работу...

Завершается письмо в обычной тышлеровской полушутливой, а на деле очень серьезной манере: «Смотрите, не сходите с ума и не толстейте, а, впрочем, мне все равно, лишь бы Вы были».

Следующее письмо от 21 апреля:

«Дорогая Флорочка!

После небольшого перерыва я почувствовал, что я в долгу у Вас. Хочется Вам писать, писать, что-то рассказывать, на что-то жаловаться и делиться хорошим, хотя последнего маловато. Все это, конечно, говорит о том, что Вы мне близки и без Вас трудно».

Важное признание. Тышлер понимает, что вся его душевная и творческая жизнь начинает вращаться вокруг Флоры, связана с ней.

А ведь у Тышлера всегда было две возможности: устойчивый домашний быт и мир «цыганских» страстей, уводящий от дома. С Флорой обе эти возможности неожиданно совпали. Она входит в детали его быта. И она понимает его творчество, он может ей о нем писать: «Все это время много работал, сделал много хорошего, много сомнительного. Но сомнительное пойдет в переделку. Количество зрителей, желающих попасть ко мне, увеличивается, но я слушаюсь Вашего совета и попридерживаю их». (К этому месту Флора делает примечание: «В ту пору, когда Тышлер был на полуполюгальном положении, я просто боялась за него. Он мог что-то не то сказать, а стукачей в те времена было видимо-невидимо».)

Отмечу, что тут впервые возникает некая коллизия, связанная с «вторжением» Флоры в тышлеровскую жизнь.

Старые друзья художника, дочь Белла, некоторые искусствоведы будут обвинять Флору в том, что она ограничила тышлеровское общение с друзьями, художниками, зрителями. Как выразился один из друзей дома: «При Насте все кипело, при Флоре все обезлюдело».

Из примечания ясно, что у Флоры были на то свои резоны, впрочем, сталинские времена прошли и «за слова» уже не сажали. Однако у меня есть свои соображения по этому поводу. Тышлер — человек очень самостоятельный, «никогда никого не слушался», «не слушался» он бы и Флоры, если бы ее советы не совпали с его внутренним ощущением. К 1960-м годам (ему за 60!) он уже несколько подустал от людей, от непрошенных зрителей, хочет тишины и сосредоточенности...

Тышлер пишет: «Другие (тоже женщины) говорят, что я неправильно поступаю, что не показываю работы. Лично у меня самочувствие лучше, когда я не показываю. Противно смотреть часто на свои работы и все время думать о них хорошо. Безусловно, вырабатывается некоторая слепота в отношении своих вещей».

В творческом плане Тышлер буквально «пробуждается». Конец 1950-х — начало 1960-х годов — бурный взрыв творческой активности. Он делает так много, что на долгожданной и триумфальной выставке в Музее изобразительных искусств в 1966 году работы последних лет, в особенности в графике и скульптуре, количественно преобладали, — такой фонтан новых фантазий забил, так хотелось показать, что он полон сил.

Выставка состоялась не без Флориной искусствоведческой помощи (она впервые была составителем каталога, что станет традицией) и ее хлопот (она была давней подругой директора музея Ирины Антоновой, решившейся на этот неслыханно смелый шаг). Небеса выставке тоже явно благоприятствовали — на приеме в Кремле к Антоновой подошла тогдашний министр культуры Фурцева с упреком: «Ирина Александровна, вы сделали выставку Тышлера? Но ведь это формализм!» Мимо пробежал Борис Иогансон, вмешавшийся в разговор: «Тышлер — хороший художник». С Иогансоном Фурцева считалась. И выставку преждевременно не закрыли. Она произвела огромное впечатление. Все живое, мыслящее, творческое на нее откликнулось, вся изничтожавшаяся долгие годы российская интеллигенция нашла в художнике человека, «спасшего свое знамя», пронесшего свой дар через эпоху террора.

Чуть раньше, в 1964 году, в Центральном доме литераторов в Москве прошла тышлеровская выставка шекспировских эскизов. Со скрипом, с неудовольствием, с оглядкой, — но художника стали выставлять. Новая встреча с Флорой принесла удачу...

В 1960-е годы Тышлер продолжает старые серии, которые как-то соприкасаются с нынешними его, весьма бурными эмоциями: «Цыганы», «Похищение Европы», «Семейные портреты», получившие новое название «Соседи моего детства», «Самодеятельный театр»...

Но есть серии, которые непосредственно вызваны «явлением Флоры», она в них — главная героиня, главный лирический импульс...

Это такие серии, как «Девушки с цветами», «Модницы», «Обнаженные», «День рождения»...

Оба родились под знаком Льва, зрелым летом — Тышлер 26 июля, а Флора 4 августа. Эти даты стали для них необычайно важны. Им придается некое «мистическое» значение. В тышлеровских письмах эти даты — постоянный мотив, и недаром почти к каждому Флориному дню рождения у Тышлера готова одна или несколько картин из серии «День рождения», где возникает чеканный, стилизованный «под античность» Флорин профиль, длинная стройная шея, и на голове — подставка со множеством горящих свечей.

Эти изображения несколько отгорожены от реальности, «натюрмортны», погружены в ауру длящейся лирической эмоции, словно в мечту о Флоре Тышлер перенес свою прежнюю мечту о неземном «покое».

Но есть и более земные, более чувственные, страстные, а порой и немного шутливые работы, связанные с Сыркиной. Это прежде всего серии «Обнаженных» и «Модниц».

Начинал юный Саша Тышлер, как помним, с портрета полуобнаженной девушки («Ванда»), но в дальнейшем мотив «обнаженности» почти исчез, с появлением же Флоры он становится постоянным вплоть до конца жизни.

В «Обнаженной» 1963 года рыжеволосая героиня, слегка изогнувшись и откинув голову, сидит на табурете в комнате. Тышлер «играет» соотношением «геометрических» пространств табурета, части красного стула, стены, пола, квадрата окна и гибкого, сияющего, волнующих очертаний тела героини. Пространство прорезано окошком, на котором стоит в горшке красный цветок, вторящий рыжевато-красным волосам красавицы. Образ прозрачно-нежен и скрыто-чувствен. То же самое можно сказать и о замечательной «Обнаженной» 1966 года, изображенной сидящей в комнате и взметнувшей вверх руки со сверкающей синей одеждой. Героиня на миг словно о чем-то задумалась, опечалилась, — и эта грусть будет постоянным мотивом, сопутствующим Флоре. Башня в проеме окна вторит вертикали ее тела и открывает пространство комнаты в «космический» мир.

К этой «обнаженной» очень подходят строки Заболоцкого: «Отчего же ты плачешь, красавица? / Или это мне только чудится?»

«Обнаженность» одновременно и сила, и слабость, чувственный порыв и бесконечная уязвимость...

В «Модницах» 1960-х годов отчетливее звучит ритм современной городской жизни. В Москве этого времени появился вкус к «нарядам», появились даже мужчины-«стиляги», и красивая, элегантная Флора была тут в первых рядах, как в первых рядах она была среди женщин-автолюбителей, вместе с бесстрашной Ириной Антоновой осваивая этот редкий тогда и для мужчин вид «любовительства». Ее бежевый автомобиль «москвич» седьмого выпуска Тышлер ласково называет «Бежиком». Уже в начале 1960-х годов Флора будет подвозить на нем Тышлера в Верею.

В «Модницах» (некогда начатых «мистической» работой 1946 года) героини, изображенные с юмором и нежностью, соперничают по стройности с вертикалями высоток, горделиво сидят на лавочках или демонстрируют в расцветке одежды любимый Тышлером радужный спектр.

Но пока что, в начале 1960-х годов, сеансы рисования и живописания только начинаются. Тышлер и Флора ведут себя как школьники, скрывающие свою любовь от «взрослых». Они вынуждены скрываться от Насти. Так, Флора не может поздравить Тышлера с днем рождения ни по телефону, ни телеграммой. И пользуется услугами общей приятельницы, знакомой еще по ГОСЕТу. Письма Тышлера все наступательнее. Без Флоры он уже себя не мыслит.

Письмо от 4 августа 1961 года — день рождения Флоры, отдохавшей в эти дни в Гурзуфе в Доме творчества имени Коровина:

«Дорогая Флорочка, я приехал в Москву на один-два дня (из Вереи. — В. Ч.), позвонил Б. М., поблагодарил ее за телеграмму, хотя авторство, конечно, принадлежит Вам. Вот я и Вас благодарю за поздравление. Я много о Вас думаю, хорошо думаю, не расстанусь с Вами, прямо скажу — скучаю. Последнее наше рисование особенно взволновало меня. (Флора поясняет, что оно состоялось в июне 1961 года, когда Тышлер приезжал из Вереи. — В. Ч.) Вас хорошо рисовать, писать. Вы очень пластичны. Какая досада, что Вас нет сейчас „под рукой“. Ну, что же делать? Буду рисовать девушек, похожих на Вас. (Флора — воплощенный тышлеровский тип женщины, о чем я уже писала. — В. Ч.) Дома у меня все так же — никаких изменений. Были гости, внесли некоторое оживление и все же хорошо, что уехали (подтверждение мысли о том, что **сам** Тышлер стал со временем тяготиться многолюдством в своем доме. — В. Ч.). Я немного работаю, немного купаюсь и много думаю о Вас. Кончится тем,

что я начну писать книгу о Вас (юмор не покидает! — В. Ч.). <...
> Ну, вот, дорогая, милая Флорочка! Не хочется мне уезжать. Так бы сидел с пером в руке и разговаривал бы с Вами. Желаю Вам хорошо отдохнуть, поработать и сильнее привязаться ко мне — я об этом мечтаю.

Целую Вас. А. Т.».

Хочется без конца цитировать эти письма, которые погружают нас в тышлеровскую повседневную жизнь, но при этом всегда приподняты над бытом, одухотворены чувством.

Вот бурный «романтический» финал письма от 5 мая 1962 года:

«Вас я всегда вижу, слышу, чувствую и люблю и, когда пропитаюсь всем, что связано с Вами, я, вероятно, начну работать и буду так работать, что забуду... нет, все равно не забуду, буду видеть, слышать, любить Вас».

Стихи, стихи!

Письмо из Вереи от 23 мая 1962 года:

«Милая Флорочка!

Приятно лежать в постели, слушать музыку Листа и писать Вам письмо. Когда к этому прибавляется прекрасный солнечный день, хочется Вас видеть, быть с Вами. Ведь нам вместе хорошо, не правда ли? Пользуясь хорошей погодой, приступил к работе, режу дерево. За это время сделал 5 скульптур. От непривычки болят руки, спина и немного сердце. Работаю на воздухе по 8–9 часов под непрерывным грачиным карканьем (к этому месту Флора делает примечание, что на тышлеровском участке росли две громадные сосны, где гнездились грачи. Жители Вереи их всячески гнали, а Тышлер им радовался. — В. Ч.). Если к вечеру усталость проходит, иду гулять. Один, и как хорошо, что один, никто мне не мешает думать о Вас и чувствовать Вас рядышком. Правда, со мной часто гуляет собака Мишка (Флора поясняет, что это рыжая собака соседа Феди. — В. Ч.). Но Мишка умница и все понимает. Гуляя, увидел абстракционистски раскрашенных кур. Петух был спокоен, терпим и философски поглядывал на это оформление. Петух, безусловно, был прогрессивней Андрея Лебедева (Андрей Лебедев — академик, искусствовед, боровшийся с формализмом. Пикантность фразы в том, что он был директором института, в котором работала Флора. — В. Ч.).

Ну вот, я чувствую, что заболтался и начну говорить неумные вещи, а посему обнимаю Вас сильно, сильно, поцелую мою родненькую Флорочку.

Ваш Тышлер».

В приписке к письму Тышлер просит Флору пойти на выставку акварели, где есть и его работы. Не выглядит ли он на общем фоне «абстракционистом».

Как видим, шутка в адрес петуха и кур обозначала проблему, достаточно актуальную и в начале 1960-х годов. Я, кстати, заглянула в книгу еще одного Лебедева с инициалом «П» — «История русского советского искусства», изданную в 1963 году. Тышлер в ней упоминается трижды и каждый раз в негативном контексте. Репутация «формалиста» и «мистика» в «номенклатурно-искусствоведческих» кругах за ним прочно закрепилась.

Что же касается лирического содержания письма, — то мы наблюдаем некое смещение привычных акцентов. Обычно женщины чего-то хотели от Саши Тышлера, а он «ускользал». Теперь же стареющий Тышлер эмоционально и творчески зависит от Флоры и с надеждой ее спрашивает: «Ведь нам вместе хорошо, не правда ли?»

В письме полным-полно животных: грачи, петух и куры, собака Мишка. Тышлер животных любит и дорожит их обществом. Об этом я еще буду писать. А пока — следующее письмо из Вереи, написанное через три дня — 26 мая 1962 года:

«Дорогая Флорочка!

Мне кажется, что я Вас век не видел. А иногда кажется, что Вы и вовсе не существуете. Вы мое воображение. Мой сон. Но так или эдак, я по Вас скучаю. Чувствую я себя хорошо, даже поправился. Закончил серию скульптур. Немного отдохну и возьмусь за эскизы „Они знали Маяк[овского]“. Хотя делать эту работу у меня особого желания нет, но ничего не поделаешь, деньги очень нужны и заработать их нужно честно, благородно и даже красиво. (Тышлер уже оформлял эту пьесу В. К. Катаняна в 1954 году для Государственного академического театра драмы им. Пушкина. Вероятно, это был какой-то „повтор“ для Художественного фонда. — В. Ч.)^[208] Я, кажется, Вам писал, что я все дни оглушен грачиным карканьем, и когда они смолкают, им на смену приходит соловей, видимо, не первой категории — поет небрежно, с большими интервалами, будто от астмы, а может быть, ему надоело повторять одно и то же. Словом,

„всюду жизнь“. Но вот если бы я хоть мизинцем мог бы коснуться Вас — совсем была бы жизнь, большая, красивая...

Целую Вас крепко, крепко.

Ваш А. Тышлер.

Вы мне часто снится. К чему бы это?»

Письмо написано как стихотворение. С рифмующимися «кольцевыми» темами. В начале возникает тема «сна» — Тышлеру кажется, что Флора — его сон. А в конце выясняется, что она и впрямь ему часто снится. Кстати, многие графические и живописные образы Флоры и впрямь словно привиделись во сне.

Тышлеру надоело оформлять один и тот же спектакль, но и соловью, возможно, надоело «повторять одно и то же». И вот Тышлер усердно, а соловей — небрежно делают свое дело — и это «жизнь». Однако влюбленный тем и отличается от прочих смертных, что постоянно мечтает о своем «предмете» — письмо завершается опять-таки Флорой, присутствие которой сделало бы жизнь «большой и красивой».

Письмо слагается почти в стихи, причем это происходит очень естественно и непринужденно. У Тышлера — врожденное чувство формы.

Тут появляется мотив усталости от театральных работ. В письмах к дочери он появился гораздо раньше.

В сущности, в 1961 году Тышлер делает свою **последнюю** осуществленную театральную работу: оформляет оперу молодого Родиона Щедрина «Не только любовь» в Большом театре. При этом возник какой-то конфликт, о котором можно лишь догадываться по косвенным материалам. Судя по всему, творческая воля Тышлера опять не совпала с режиссерским замыслом, а также с «помпезными» традициями Большого театра. В фильме, посвященном дирижеру Светланову, тот говорит Щедрина (с которым некогда учился на композиторском отделении Московской консерватории), что на опере «Не только любовь» его единственный раз освистали, а Щедрин подтверждает: «Было много свисту».

Не везло Тышлеру с операми! Прямо рок какой-то! Во время работы над «Семеном Котко» Прокофьева — был арестован Мейерхольд.

В 1947 году Тышлер оформил в ленинградском Малом оперном театре оперу Мурадели «Великая дружба». Ее показали в Ленинграде за два дня до гибельной премьеры в Большом, на которой присутствовал Сталин. Ему опера не понравилась, и она была повсеместно запрещена и «отмечена» постановлением ЦК.

Какая-то незадача случилась и в оперном спектакле 1961 года, который «молниеносно сошел со сцены». Ситуация со спектаклем Тышлера

настолько задела, что он даже написал заметку «О постановке оперы Р. Щедрина „Не только любовь“», чего не делал со времен «Короля Лира». Эту заметку через много лет Флора Сыркина включила в тышлеровский раздел сборника «Художники театра о своем творчестве». Сам Тышлер ничего не пишет о разногласиях с режиссером. Только о своем решении спектакля.

О возникших разногласиях с режиссером пишет в одной из своих статей о Тышлере Флора Сыркина и отчасти Родион Щедрин, отметивший, что художника «все дружно ругали». Оказывается, никто — «от министерских чинуш до хористов и музыкантов сценно-духового оркестра» — не понял его декораций и костюмов^[209].

Но что же произошло? Как «волшебной красоты», по словам того же Щедрина, декорации и костюмы могли не понравиться, вплоть до того, что в неудаче, как пишет Флора, «театр совершенно незаслуженно обвинил Тышлера»?!

Отчасти она объясняет ситуацию, говоря о расхождении жизнеутверждающих, песенных и поэтических тышлеровских декораций, деревенских девушек в разноцветных плащиках, собирающихся у околицы среди берез, и замысла режиссера, который акцентировал «переживания героини и коварство ее возлюбленного»^[210].

Однако и Сыркина чего-то недопоняла. Она пишет, что Тышлер иллюстрировал «не только любовь» как лейттему оперы. На первый план вышли «другие жизненные заботы и радости»^[211]. Сам же Тышлер считал, что «тема оперы — любовь, хотя опера и называется „Не только любовь“»^[212].

Мне кажется, дело в том, что саму любовь он понимает гораздо шире, чем режиссер, без мелодраматического пафоса, живее, естественнее, да просто веселее — так его серьезные письма Флоре всегда перемежаются шутиливой интонацией. И судя по всему, такое прочтение было гораздо ближе к щедринской «антипасторали». Я не зря вспоминаю личные тышлеровские письма. В оформление своего последнего спектакля Тышлер вложил много личных мотивов. Тут «аукнулись» все его прежние привязанности — Шекспир, народный театр, любовь к Верее и ее пейзажам.

Причем Верее вошла в спектакль не только «пейзажами» («маленькие домики на низком горизонте и огромное высокое голубое небо»)^[213], но Тышлер использовал ее глубинный пластический образ.

Он пишет, что ограничил место действия единой площадкой —

«местом, где любит собираться молодежь». И далее поясняет: «В его образе я шел от архитектуры деревенских ворот, на которых обычно видишь плакат „Добро пожаловать!“»^[214].

Флора Сыркина в своей статье замечает, что такие березовые ворота обычно называются «верея».

Так вот откуда название любимого Тышлером городка-деревни!

Мне вспомнилось, что и перед въездом в деревеньку Ивановку Рязанской области, где я много лет проводила лето, действительно, были такие ворота с радушной надписью.

Тышлер «окольцевал» последнюю театральную работу пластическим образом, напомиравшим о любимой им Верее.

Думаю, что сама естественная и живая поэтика Тышлера (чего стоят эти цветные полиэтиленовые плащики девушек!) была чужда «академическому», несколько помпезному театру, каким в ту пору был Большой. Последний театральный «аккорд» оказался диссонирующим. Но ведь мы помним, что Тышлер «никогда никого не слушался»... Теперь он целиком отдался живописи, графике, скульптуре.

Все это были дела 1961 года. Вернемся в 1962-й, к тышлеровским письмам к Флоре из Вереи.

Два следующих письма посвящены очень важной, чуть ли не сакральной для обоих теме дней рождения, следующих у них одно за другим, сначала у Тышлера, потом у Флоры.

Письмо от 30 июля 1962 года:

«Дорогая Флорочка!

26 — день в общем был не плохим, получил много телеграмм приветственных и в том числе от Вас. День был солнечный — точно он был Вами послан мне, как наилучший подарок. К дому подъехали 2 машины с гостями. <...>...было много суеты, болтовни, и я, конечно, устал от „шума городского“.

И уже на следующий день пошли дожди. Погостив 2 дня, гости уехали, оставив следы буксующих колес, консервные банки, небольшое количество пустых бутылок и приятный утихающий шум в ушах (это пишет сам Тышлер, а вовсе не „изгонявшая“ его друзей Флора. — В. Ч.). А Вы были все время со мной. Я не расстанусь с Вами, даже когда я рисую, пишу, мне кажется, что Вы стоите за спиной и охаете! А я будто не доволен, а все же приятно. Как Ваши автодела? Кого Вы переехали? Я мало работаю, дожди и холодно. На терраске работать холодно, в

доме тепло и не удобно. Подожду, будут же хорошие дни. Я ужасно хочу Вас видеть и слышать. На это одного воображения не хватает, нужна реальность.

Целую Вас крепко, крепко.

Ваш А. Тышлер».

Как видим, Флора становится «мотором» творчества Тышлера, и во время работы он с ней не расстается. Ему очень важно, что она ценит и понимает то, что он делает — «охает» от восторга.

Письмо от 10 августа 1962 года:

«Дорогая Флорочка!

4-го августа я послал Вам телеграмму. Хотел поговорить с Вами по телефону, но с Москвой связь была прервана из-за аварии. Боюсь, что и телеграмма в этот день не пришла. Я ждал этого дня так же, как жду Вас, когда Вы должны прийти ко мне. В моей верейской жизни ничего особенного не произошло: ухаживаю за больной и работаю. Пишу много, долго — потом снова переписываю, нервничаю. Когда заканчиваю — все же не доволен. Когда надо подписать вещь — кажется, что подписываю фальшивку. Пока не подписываю — подожду. Остался без красок, не рассчитал, и может, это к лучшему, сделаю небольшой перерыв, буду рисовать. Не в Вашем присутствии, к сожалению. Из-за периодических дождей делаюсь психом. Правда, серая погода хороша для живописи — это верно. Но она уже не серая. Кажется, будто ты сидишь в громадном аквариуме. Нет, Солнце — это все. В Солнце можно верить — даже секту такую можно организовать. Я берусь написать икону „Солнце — Бог“. Заодно свечи зажженные написать, чтобы свечи не покупать и не зажигать. А Вы, Флорочка, напишите молитву. На музыку объявим конкурс в Союзе композиторов. В крайнем случае, обратимся к Баху. Сейчас, когда пишу, прекрасный солнечный день. Как Вы отпраздновали свой день рождения? Когда я бываю с Вами, Вы всегда говорите, что привязались ко мне. Воображаю, как Вы отвязались от меня за это время разлуки.

Ну что ж! Надеюсь на самый маленький „узелочек“. Скоро вдогонку этого письма приеду, вероятно, 16-го. Чувствую я себя неважно. Часто простужаюсь. А в Москве никак к врачу не пойду

(в этом и Ваша вина), как приятно хоть долю вины приписать другому — сил нет за все одному отвечать.

Флорик, дорогой! Душевно Вас приветствую.

Ваш А. Тышлер».

В письме тема долгожданного Флориного дня рождения как-то пересекается с темой «Солнца — Бога», для которого художник напишет зажженные свечи. Такие же свечи Тышлер писал на головах девушек в серии «День рождения», посвященной Флоре. Глухо звучит тема ревности («отвязались от меня за это время разлуки»).

Поздний Тышлер, как кажется, испытывает «хронический» любовный голод. Он будет ревновать не только Флору, но и дочь Беллу, которая вышла замуж и родила сына. В нем появится нечто от вздорной «ребячливости» короля Лира до его «по-взросления». Но это потом, пока же довольно милые намеки на ревность.

И еще замечание. Тышлеровские письма не нуждаются в ответах, да Флора и не могла ему писать из-за Насти. Ответы он получает «по воздуху».

Из-за простуды он задержался в Верее несколько дольше, чем планировал.

Приведу отрывок из письма от 28 августа:

«Сегодня Вы мне снились, сон был длинный, со всеми парадоксами, нелепостями и штучками. И все же Вы во сне были на себя похожи, что редко бывает во сне и, как говорится, и на том спасибо. Я, пожалуй, весь сентябрь не проживу здесь. Н. С. (Настя. — В. Ч.) так плоха, что придется ее везти в больницу. Вот так человек постепенно привыкает к печальной и довольно тяжелой жизни (я имею в виду себя). Я говорю — привыкает, но все же в моей жизни и в окружении есть еще много интересного и хорошего. Все это время, несмотря на недомогание, я работал. От некоторых вещей я все же добился некоторого отражения моих желаний, чувств, а некоторые так и остались глухонемыми. Но ничего, я их заставлю, если не петь, то хоть „слово сказать“...»

Тышлер, зная, что Флора пишет книгу не только о нем, но и о И. Рабиновиче, рекомендует ей весьма интересный прием: «Одного из художников превратить в очки и через них разглядывать другого». Но тут же себя обрывает — Флора меньше всего нуждается в его «наивных советах». Флора изначально «книжница» и интеллектуалка, и Тышлер ей охотно уступает эту роль. В конце письма он совсем по-детски обижается,

почему Флора, доставив его на машине до дачи, так быстро исчезла. Флора в примечании оправдывается, что Тышлер по дороге «ударился головой о стекло», и она от его дачи «в ужасе уехала», так как «входить в его дом она не могла».

Важное **пояснение!** В августе 1962 года Флора еще не входила в дом Тышлеров (что противоречит распространенной среди знакомых версии о том, что именно она ухаживала за больной Настей). Ухаживал за женой сам Тышлер.

В очень тяжелой жизненной ситуации Тышлер не хочет перед Флорой выглядеть «несчастливым», и, кажется, ему это удается.

И вот последнее письмо из Вереи, помеченное 6 сентября 1962 года, письмо полумедицинское-полутворческое:

«Дорогая Флорочка!

Сегодня чувствую себя хорошо. Вчера делали электрокардиограмму, о результатах ничего еще не знаю. Врач (женщина) бывает каждый день, говорит, что были нервы в полном расстройстве. А как их „настроить“? Да, плохо сконструирован человек. Нет того, чтобы нервы можно было менять так же, как меняют струны на инструментах. Очень хочется работать, ну, хотя бы посмотреть то, что уже наработал. Стоят вещи, повернутые спиной, точно они в обиде на меня. Ну, Бог с ними — встану, разозлюсь, всем плохо будет. Здесь хорошие дни, а вот сейчас слышу, гром гремит, опять явился непрощенный надоедливый „гость“. Мечтаю хоть что-нибудь о Вас узнать, услышать... Мечтаю в Вашем присутствии что-нибудь нарисовать для Вас, для Ваших детишек и как-нибудь для „Бежика“. Пришли кровь брать, придут укол дибазола делать, потом придет врач и уже к вечеру посетители. Медицинский уход отличный. Вот, ничего от Вас не скрываю. Целую ужасно. А. Тышлер».

Последнее «минорное» письмо 1962 года, последнего года до общей «перемены участи». Но ни Тышлер, ни Флора об этом не знают. Тышлер болеет, хандрит и мечтает что-нибудь нарисовать для всего Флориного семейства, вплоть до «Бежика».

И все эти умиленно-поэтические признания совмещаются с подробным «медицинским» отчетом. Тут есть даже некий вызов («Вот, ничего от Вас не скрываю»).

Он хочет, чтобы Флора **и это о нем знала** и вовремя ушла. Впрочем, должно быть, он все же надеется, что Флора не уйдет...

В коротком письме дочери в Минск, написанном в конце октября 1962 года, Тышлер сообщает новость: они с Настей наконец-то получили новую отдельную квартиру из двух комнат. (Кстати сказать, квартиру очень

маленькую — чуть больше 20 квадратных метров.)

Появляется новый тышлеровский адрес: Верхняя Масловка, 9, квартира 14.

Через несколько лет он получит и мастерскую на этой «улице художников».

В самом начале рокового 1963 года Тышлер пишет дочери в Минск подробное письмо, вознаграждающее ее за его длительное молчание:

«Дорогая Беллочка!

Настя и я также благодарим тебя за подарок. Он очень понравился ей: посылка пришла в ночь под Новый год. Настя очень болеет, — она периодически лежит в больнице. Дома она больше лежит, ухаживаю за ней я. Очень, очень мне ее жалко. Я чувствую себя неплохо и только иногда побаливаю, особенно сердце. Ты меня прости, что я не пишу тебе, у меня бывают в этом роде „припадки“, и все же я еще раз напомню тебе, что мое поведение никакого отношения не имеет к моему чувству и любви к тебе. Очень я люблю Юдеску и вообще вы хорошие „ребята“...

Тебя я не забываю. Часто думаю о тебе. Не могу свыкнуться с твоей новой ролью матери. Еще раз шепчу тебе на ухо, — люблю тебя, моя милая дочурочка».

Какой-то «припадок» любви! Причем если в письмах к интеллектуалке Флоре любовь выражена почти в «стихотворной» форме, где сплетаются темы быта, творчества и любовного томления, — то тут просто непрерывное повторение слов любви. Едва ли Тышлер лгал. Свою «рубенсовскую дочь» (как он представлял ее гостям) он действительно очень любил. Но тут слышен какой-то надрывный звук — словно ему самому отчаянно недостает любви. Да ведь и в самом деле он был в отдалении от любящих его и любимых им женщин — Флоры, Беллы. Его ранит даже то, что у Беллы родился сын и частичку любви она отдает сыну.

Впоследствии в письме к дочери, которая сама готовила сына к школе, он обиженно замечает: «Я только не люблю, когда матери любят своих детей больше, чем своих отцов».

А Флора, тогда уже тышлеровская жена, к письму делает шутливую приписку: «Ревнивый твой отец, видимо, хочет, чтобы ты его тоже учила».

Вновь возникает тема «капризного ребенка» — короля Лира, которому хочется, чтобы дочери любили только его! Тышлер и впрямь безумно ревнив. Когда Белла и дочери Флоры, Таня и Люба, сдружившись, шалили и хохотали в Верее, «папочка, когда это происходило без него, ужасно ревновал и злился».

Тышлер так устроен, что ему нужно «много любви», он должен в ней

купаться, как это было у Федора Тютчева. Это всепоглощающее и неудовлетворенное желание отчасти «разряжается» в его работах — женских образах конца 1950–1960-х годов. Их поразительно много! И почти за каждым стоит Флора, связывая все тематические нити: «океанида», «модница», «обнаженная», девушка с цветами и со свечами на голове, героиня портретов и беглых зарисовок — многоликая, таинственная, ускользающая...

В эти годы он вновь обращается к серии «Самодеятельный театр», начатой еще в 1930-е годы. Мотив для него необычайно важен. Тышлеру всегда хотелось уловить колдовской переход от реальности живой к реальности театральной, условной, часто преображающей даже кукольное и муляжное. Вспомним, как он описывает античные статуи в коридоре Киевского училища: они то живые, представшие в фантастическом «театральном» освещении, то окончательно мертвые. Эту магию театра, оживляющего все, что попадает в его круг, — он изображает в одной из работ 1932 года, где «самодеятельный» занавес, крепясь на двух обструганных столбах, делит пространство на отдаленные подмостки с лицедействующими актерами в чем-то вроде тот и просцениум, где «самодеятельный» актер привязывает розовой веревкой к столбу смешную хавронью в соломенной шляпе с деревцем вместо пера («Агитспектакль», 1932). Тут высокое «лицедейство» забавно сталкивается с наивным «балаганом». И все сияет тем ослепительным, желто-туманным, ни солнечным, ни лунным светом, который отличает многие тышлеровские акварельные и живописные работы 30-х годов (от акварельной серии «Батуми», 1930, до живописной серии «Материнство», 1932).

Эта сияющая желтизна, вероятно, как-то характеризует его внутреннее состояние — стремление избежать слишком сильных, трагических переживаний и потрясений, увидеть мир по возможности праздничным и приветливым.

Возвращение к серии «Самодеятельный театр» в конце 1950-х годов ознаменовано, напротив, бурным всплеском чувств, пробуждением от долгих лет отрешенного «покоя», что отразилось на цветовой гамме.

В работе 1959 года «Самодеятельность (Песня народная)» цвету возвращена густота и земная «материальность». Все вновь, как когда-то в 1920-х годах, строится на контрасте теплого и холодного, — красного и синего тонов, причем красный и его оттенки доминируют в нижней части холста — в изображении поющих на самодеятельной сцене женщин, гармониста в кумачовой рубашке, красноватой, словно от закатного солнца, травы и холма, на котором в отдалении белеют мелкие домики. Верхняя же

часть — сам плотный перекрученный занавес и небо, которое за ним открывается, — тонет в синеве.

Я уже писала, что во Флоре Тышлер словно бы обрел возможность совмещения разных «бытийных» начал своей жизни, которые прежде не совмещались, — дома, размеренного уклада и бесконечной, «цыганской» дороги, жизни на вольной природе. Мне кажется, что мотив «самодеятельного театра» в новом варианте как раз и передает эту искомую гармонию «дома» и «космоса», пространства закрытого и открытого.

В чеховской «Чайке» самодеятельное представление пьесы Треплева идет в естественных декорациях озера, неба, луны, только очерченных магическим кругом сцены и занавеса.

То же происходит и здесь.

Подмостки и занавес композиций из этой серии обычно «распахнуты» в естественное пространство с небом, холмами и далекими домиками. Круг сцены — это почти что дом, нечто устойчивое и постоянное, имеющее свое ограниченное пространство. Но оно не замкнуто театральной «стеной», а открыто в природный мир.

Вероятно, такая «композиция пространства» была для художника, избегавшего замкнутых пространств, особенно привлекательна — серия будет продолжаться и модифицироваться до конца жизни, обретая все большую динамичность и эмоциональную взволнованность («Представление с чучелами», серия «Самодеятельный театр», 1975; «Ряженные», серия «Русский народный кукольный театр», 1977)...

...Девятого мая 1963 года или чуть раньше — 7 мая (Флора путается в датах)... Этот день, праздничный или предпраздничный, Тышлер решает провести с Флорой. Принарядившись, как это за ним всегда водилось, он едет на улицу Вавилова, где жил отец Флоры — академик и вся его семья^[215].

Флора его угощает лакомствами, и Тышлер немного отходит от гнетущей домашней атмосферы, — ведь Настя давно и серьезно больна, почти не встает с постели...

Он настолько оживлен, что ему хочется поглядеть на вновь открывшийся универмаг «Москва», расположенный неподалеку от Флориного дома. Но там, на эскалаторе, ведущем на второй этаж, ему становится плохо.

Флора спешно везет его в академическую поликлинику, к которой прикреплена вся ее семья.

Тышлеру велено немедленно лечь в постель.

Флора на такси отвозит его в его собственный дом на Масловку.

Прежде она в этот дом не входила, но сейчас пришлось войти, — ведь Тышлера нужно было уложить, а Настя болела. Думаю, что в этот день, «у двери гроба» Настя с Флорой примирилась. Точно так же через несколько дней она примирится с сыном Тышлера Сашей, который заглянет к отцу, — но того уже в квартире не застанет.

На следующий день после поездки к Флоре Тышлер попадет в больницу с инфарктом. Поразительно, но у него еще хватит сил успокоить Флору из больницы запиской от 10 мая.

«Дорогой Флорик,
Спасибо Вам за все и цветы. Чувствую себя хорошо. Уже все „пытки“ надо мной проделали. <...>

Врач говорит, что у меня ничего серьезного нет, лежу я свободно и верчусь вокруг своей оси. Передайте привет Насте. Не забывайте меня, крошку.

Ваш А. Т.».

Привет Насте, который он передает через Флору, как раз и говорит о том, что произошло «примирение». Тышлер конечно же надеется, что Флора не оставит Настю в беде — на попечении лишь соседей-художников.

А «крошка» — вечная тышлеровская самоирония.

Все развивалось с бешеной скоростью. Через несколько дней уже самую Настю забрали в больницу. Сын Тышлера Саша, придя ее навестить после их примирения, дома Насти уже не застал.

Флора Сыркина пишет в Минск письмо Белле о болезни Тышлера и Насти. Письмо сохранилось в архиве дочери. Оно датируется 20 июня. Написано ровным красивым почерком, очень подробное. Вероятно, Тышлер боялся, что дочь «сорвется» в Москву, и просил Флору ее успокоить — за больными очень хорошо присматривают, к Тышлеру она ходит ежедневно, а Анастасию Степановну навещает в очередь с другими знакомыми семьи Тышлеров.

Уже даже найдена женщина, которая в будущем, когда они оба вернутся домой, будет ухаживать за Анастасией Степановной...

Однако в конце июня Настя умерла. Сохранилось письмо, написанное дрожащей рукой больного Тышлера, почти без знаков препинания, из больницы в больницу своей верной подруге. Оно написано 18 июня 1963 года, — Настя еще жива.

«Дорогая Настя,

Я счастлив, что могу тебе хоть пару слов написать. Чувствую себя лучше. Сейчас прохожу лечебную физкультуру. <...>

Вот у меня нет больше сил писать, и сил нет в руках, и на душе тяжело. Тебя я нежно обнимаю и крепко целую. Твой очень больной Саша. Если начну сидеть, буду писать чаще».

Ответа от Насти он не ждал — у нее было плохо с глазами. Письмо передал кто-то из общих знакомых, возможно, Флора.

Смерть Насти от Тышлера поначалу скрыли. Похоронили ее без него. На похороны едва успела Белла, которая, навестив в больнице отца, о Насте ему не сказала.

В июле Тышлер — уже дома, на Масловке. Однако рядом с ним нет Насти, но есть Флора.

Горе и радость переплелись, перемешались. Впоследствии Тышлер напишет Белле, как он вместе с Флорой и женой покойного двоюродного брата посетили могилу Насти — он хочет оформить ее могилу «скромно и просто», и само это место «тихое и скромное, какой была сама Настя».

А еще находясь в больнице, он напишет Белле: «...после известия о смерти Насти я, конечно, опять сдал, но теперь понемногу отхожу, но прийти в себя не могу. Плохо сплю и — появилось большое какое-то тревожное состояние. Совесть у меня перед ней чиста. Я долгие годы был возле нее, я все делал, что было в силах моих, чтобы облегчить, продлить жизнь ее...»

Есть летучий рисунок черным фломастером, помеченный как раз 1963 годом, в котором узнается Настя, но Настя — юная, в причудливом «театральном» наряде и в головном уборе, напоминающем домик с кровлей. Этот чудесный рисунок Флора Сыркина поместит и в своей книге о Тышлере, где он значится просто как «Театральный костюм», и в серию тышлеровских рисунков, попавших в книгу «Связующая нить. Александр Тышлер. Борис Пастернак» (Ставрополь, 1990), где он назван «Девушка в колпачке».

Флора рисунки подбирала «со смыслом» и наряду с теми, которые посвящались ей, выбрала несколько с «мифом» о первой жене.

В рисунке узнается ее поэтический образ — скромная причудница, чем-то опечаленная, стройная, в очерченном фломастером складчатом одеянии, склонившая головку в театральном колпачке. Тут есть отсыл к давней вдохновенной «Девушке под кровлей». Это же касается и рисунка 1964 года «Девушка с домиком», своеобразного графического варианта «Девушки под кровлей» — вплоть до озорных флажков, которыми окружен домик. Но глаза героини, некогда доверчиво, с близорукой рассеянностью

распахнутые в мир, — теперь опущены. Лоб и правая половина лица заштрихованы почти до черноты. Образ производит впечатление глубокой печали.

Эти лирические воспоминания о первой жене чередуются с рисунками Флоры, помеченными тем же 1963 годом.

Она включена в ритм современного города, его высотных домов и магазинов, на фоне которых узнается ее необычайно вытянутая, «башнеобразная»

фигура (Тышлер называл Флору «палочкой») с подчеркнутой грудью и какой-то замедленной мечтательностью облика, противоречащей «урбанистическому» мотиву («Женщина и город», «Модница», обе 1963).

Но она же — очень динамично нарисованная фломастером «океанида» с рыбой, парусником и флажками на голове (1963), она же — победительная восточная красавица в карнавальном наряде с обнаженной грудью («Девушка в карнавальном наряде», 1963).

Как видим, и в творчестве грусть и радость, воспоминания и мечты о будущем — все смешалось.

Трагический опыт этого года отразился в целом ряде последующих работ художника.

В 1964 году у Тышлера вновь, как когда-то, возникает «расстрельная» серия, графическая и живописная. Он возвращается к серии «Расстрел голубя» в живописном и литографическом варианте, создает серию «Казненный ангел», тоже в двух вариантах. В этом «возврате» чувствуется и воспоминание о прежнем «безумии» середины 1920-х годов, из которого вытянула любовь и преданность Насти, и новая волна трагических переживаний, связанная со смертью Насти и с размышлениями о собственной жизни, о неясном будущем.

Поражают работы из живописной серии «Казненный ангел» 1964 года. Одну из них с чертом в роли ангела я уже прежде рассматривала. Сейчас обращусь к несколько иному варианту, где отчетливо проступает жгучий личный подтекст.

Тышлер вновь возвращается к «табуированному» для себя мотиву — «учись стрелять». Но, в сущности, стрелять обучился вовсе не он. Самого художника можно отождествить с фигурой поверженного крылатого демона с рожками, неестественно изогнувшегося на земле и покорно скрестившего руки на груди. Он «крылат», то есть соприроден ангельскому племени, в отличие от изображенного в другом варианте черта. Хотя ангелы бестелесны и бесполо, Тышлер дает понять, что поверженный — мужчина. А вот крылатое воинство, вооруженное палками и с яростной жестокостью

повергнувшее наземь своего собрата, — состоит... из рыжеволосых женщин и детей. Слабый пол и милые ангелочки прекрасно орудуют палками.

Мотив поражает своей неожиданностью и жестокостью. Поневоле вспоминаешь ситуацию Тышлера, потерявшего жизненную опору — Настю. Теперь он окружен враждующими женщинами и детьми. И перед ними всеми он «виноват», и все они могут его «сразить».

В пушкинских черновиках стихотворения «Воспоминание» есть строки о двух женщинах — ангелах, посланных ему некогда судьбой. Теперь же, умершие, они встают перед ним «с крыльями и пламенным мечом». Какие-то сходные трагические переживания были и у Тышлера, отразившись в работах серии «Казненный ангел».

С этими переживаниями связана и апокалиптическая, на предельных нотах экспрессии написанная и нарисованная серия «Набат», героями которой тоже становятся «крылатые» существа, оповещающие мир звоном колоколов о возникшей опасности. Начатая во второй половине 1960-х годов, она продолжится до конца жизни, сопровождая какие-то моменты горечи и отчаяния.

Но даже эти апокалиптические композиции поражают фантастической причудливостью. Колокола то находятся внутри крыльев звонящей в них полуобнаженной кричащей женщины (1968), то представляют собой завершение коромысла, которое держит на плечах тоже полуобнаженная, но более гармоничная золотоволосая крылатая женщина, — а в них из всех сил звонят маленькие ангелочки (1979), то этот колокол держат «зависшие» в небе ангелы-амурчики, а звонит в них исступленная женщина, напоминающая косо поставленную «падающую» башню (1971). Все эти композиции вынесены в «открытый» космос, и в них разворачиваются «небесные мистерии».

Этот «набатный» колокол мы увидим в одной из последних работ художника, написанной в год смерти, где толпы взволнованных людей взбираются по узким лестницам своего сказочного жилища («Верблюд» из серии «Архитектура. Сказочный город», 1980).

Но Тышлер не был бы Тышлером, если бы не попытался отыскать какую-то альтернативу апокалипсису. Ею стала тоже «космическая» и тоже «мистериальная» серия «Благовест» (впоследствии по цензурным соображениям переименованная в «Мир миру»), начатая в том же 1968 году и тоже писавшаяся до конца жизни. В ней летящий над землей крылатый ангел с трубой, звучащим рогом, а иногда и с гитарой, — разносит повсюду радостную весть. Причем пейзажи, над которыми он пролетает, часто

напоминают виды Вереи.

В двух этих сериях художнику удастся трансформировать свои страхи, сомнения и надежды в работы общечеловеческого звучания.

Кстати сказать, живописная и графическая серия «Фашизм», начатая тоже в 1960-е годы и продолженная в 1970-х, в этом отношении мне представляется несколько «головной», публицистически однозначной, хотя у Тышлера и тут, как прежде в серии «Махновщина», были личные мотивы для ненависти к фашистам — они убили его брата.

Тут «неживое» окончательно мертвеет. Ощетинившиеся жерлами пушек механические монстры слишком «эмблематичны», чтобы вызывать живые эмоции, будить воображение. Тут зло явлено в своей голой прямолинейности и однозначности, без тех сложных обертонов, которыми сопровождается образ черта-демона, да и позднего Махно.

Личная подсветка в тышлеровских работах необычайно важна!

Ведь даже в такой «чувственный» мотив, как «обнаженная», он, под влиянием каких-то тревожных и горестных мыслей и воспоминаний, может внести иной, чем прежде, трагический оттенок, что мы видим в работе 1968 года из серии «Обнаженная».

Тут снова комната со скамейкой и зеленым ковриком под ногами у юной девушки, печально склонившей голову и скрестившей руки.

Одежда не победительными крыльями поднята над головой (как было в образах, навеянных Флорой), а спустилась к ногам. Замкнутое пространство комнаты, на этот раз не прорезанное окном, дано в какой-то фантастической, едва ли не «обратной» перспективе древнерусского искусства с нагромождением скошенных, непараллельных прямых. К древнерусскому искусству отсылает и условная трактовка тела, в особенности — скрещенные руки-палочки. Перед нами словно юная мученица, ожидающая казни. Образ восходит явно не к Флоре, возможно, это «вариации» на тему Татьяны Аристарховой.

Но все эти и трагические, и лирические, и жизнеутверждающие мотивы 1960-х годов так или иначе передают жизнь души «очнувшейся», деятельной, невероятно чутко реагирующей на все вокруг...

Выйдя из больницы, Тышлер в июле 1963 года пишет дочери о своей новой жизни, определяя новый статус Флоры Сыркиной. Это ему необходимо сделать. Ведь обе женщины друг друга недолюбливают. За Тышлера всегда идет «борьба».

Привожу выдержки из этого письма:

«Ты, Беллушенька, спрашиваешь... кто за мной присматривает — отвечаю: Флора — она все время со мной и готовит она же и очень вкусно,

чего не ожидал».

Это некий «укол» дочери. Настя и Белла — «хозяйки», а «интеллектуалки» никогда «хозяйками» не были, но вот привередливый Тышлер заявляет, что Флора «вкусно готовит». Он может с гордостью сообщить дочери, что не просто «не одинок», но окружен заботой. Флора устроила празднование его дня рождения 26 июля. (Эти даты были, как мы знаем, для обоих очень важны.) Тышлер описывает, как весело проходило застолье (где ему приходилось быть только свидетелем — ни пить, ни есть), и в конце мягкий упрек дочери: «Было много телеграмм, кроме тебя и Саши, все поздравили меня».

Можно предположить, что детей (как это часто бывает) не устраивала перспектива новой женитьбы отца. А в 1964 году он и впрямь оформил свои отношения с Флорой. Сбылось его пророчество в давней работе «Еврейская свадьба». (В 1964 году возникло «Падение ангела» как реакция на бесконечную перед всеми близкими «виноватость»!)

Между тем Тышлер Флору любил! Но любил он и своих детей. Примиришь эти «стороны» было, как всегда, невозможно. Настя детей Тышлера не очень привечала. Холодные отношения сохранятся между ними и Флорой.

Не без мстительности она отметит в одном из примечаний к тышлеровским письмам, что после его смерти замечательный дом в Верее, завещанный детям, был ими немедленно продан и тут же пошел на слом.

Об этом, конечно, можно только горько пожалеть!

Дочь Белла в своих воспоминаниях будет напирать на то, что Флора изолировала Тышлера от всех прежних друзей.

На это можно заметить, что Тышлер «командовать» собой никому не позволял.

С Флорой у него началась какая-то новая жизнь. И в нее не вписывались некоторые прежние друзья. Кроме того, Тышлер и сам хотел большего уединения. Об этом напишет его внук, чьи воспоминания впереди.

В том же июльском письме к дочери: «Меня навещают друзья и всякий народ, конечно, художники. Но Флора не дает им меня забалтывать».

Сказано без осуждения, напротив, Флора его «спасает», освобождая время для отдыха и работы. А работал Тышлер — ежедневно.

Глава двенадцатая **НОВАЯ ЖИЗНЬ**

Каков я прежде был, таков и ныне я...

А. Пушкин

«Воцарение» в доме Тышлера Флоры Сыркиной, а скорее — их новая встреча в конце 1950-х и впрямь ознаменовали какой-то новый этап личной и творческой жизни художника, хотя... все намеченные им некогда **жизненные правила** — остались при нем. Он ни от чего не отрекался. Но 1960-е годы — момент активного вхождения искусства художника в культурную жизнь Москвы. Я уже писала о двух его выставках 1964 и 1966 годов. С конца 1960-х и в 1970-х годах пройдут еще три его персональные выставки в выставочном зале на улице Вавилова (1969, 1974, 1978), которые, по свидетельству Елены Аксельрод, дочери художника Меера Аксельрода, сделают этот зал популярным. За Тышлером, как это всегда бывало, потянутся и другие художники.

Однако ореол «полулегальности» (для руководящих искусством чиновников) будет окружать Тышлера до конца его дней.

Его положение в художественной среде парадоксально. Как Ахматову, Пастернаку, Мандельштаму, — интеллигенция считает его «классиком» и более того — «гением». Но он не вписывается в создавшийся художественный контекст. Он «двух станов не боец»: не входит в «оппозиционный» андеграунд с выставками на Малой Грузинской, но и творчески далек от новой волны художников, членов МОСХа, объединенных в статьях критика Александра Каменского в идейно-стилевое единство под названием «суровый стиль». Это Павел Никонов, Николай Андронов, Дмитрий Жилинский (кое с кем из них Тышлер дружит «домами»).

Но и «правые» и «левые» на него оглядываются, к нему прислушиваются.

В архиве дочери художника сохранилась фотография, на которой Тышлер с сосредоточенным лицом о чем-то беседует молодым, высоченным Михаилом Шемякиным, — на фоне собственных работ в выставочном зале на улице Вавилова. Опыт тышлеровской «театральности» и «фантастичности» явно не прошел мимо начинающего «авангардиста», покинувшего Россию в 1971 году.

Талантливейший Виктор Попков, начинавший в рядах «суровых», спрашивает у него, почему он не выступает в печати. Наверняка хочет поучиться у мастера.

В самом деле, почему Тышлер не публикует статьи, не выступает в печати? Когда-то же выступал!

Но это **осознанная позиция**. Теперь он не хочет тратить энергию и силы на «мелочи». Думаю, что и к ситуации «оттепели» он относился настороженно; и в самом деле больших «свобод» для искусства она не принесла.

Его живопись не приспособливается к «злобе дня». Напротив, он становится «мифологичнее» и обобщеннее, чем в 1920–1930-е годы, годы «бури и натиска», когда он сам активно участвовал в общественной жизни страны, писал «Махновщину» и «Гражданскую войну». Теперь даже одиночные работы из этих серий представляют собой «экзистенциальные» размышления, о чем я уже писала.

В этой связи интересны метаморфозы образа Махно. В работах 1930-х годов еще ощутима аура конкретно-исторической личности с ее каким-то «противоестественным» желанием прикинуться нежной и мечтательной женщиной, при грубой и жестокой мужской внешней и внутренней сути.

В работе 1950 года «Махно на (черном) коне» (серия «Махновщина») образ мифологизируется и несколько героизируется. За Махно чудятся какие-то «роковые» силы времени и человеческой судьбы.

В поздней работе «Махно на коне» (серия «Махновщина», 1976) идет дальнейшая разработка образа в экзистенциальном и личном планах.

Этот Махно изображен в голубовато-синих «воздушных» тонах, усиливающих мифологическое звучание образа. Сама композиция по сути повторяет композицию «Махно на (черном) коне» 1950 года, но появляются некоторые парадоксальные и гротескные детали, препятствующие прежней «героизации».

«Синий всадник» сидит на синем коне в синем воздушном пространстве, где вдалеке видны домишки. Но теперь он женственно откинулся назад, а лошадь игриво подняла копыто и наклонила голову в шляпке. Шляпы у лошадей бывали и прежде — это «бытовая» деталь оберегания лошадей от солнца. Но теперь шляпка увенчана букетиком цветов. Лошадь — «дама». А два охраняющих Махно бойца, перепоясанные пулеметными лентами, со штыками в руках, — подозрительно смахивают на женщин, в кокетливых шляпках, с накрашенными губами.

Тышлер осмысляет ситуацию в современном мире (и в собственной

жизни), где «правят бал» женщины. И вояка Махно в окружении женщин выглядит изнеженным и слабым. В трактовке этого Махно ощутимы ноты самоиронии.

Интересно, что некоторые тышлеровские бывшие коллеги по ОСТу переживают в 1960–1970-е годы взрыв нового интереса к современности.

Яркие жанры из жизни простых людей пишет Юрий Пименов, как прежде, очень живо улавливая «воздух» современности. Александр Лабас в сериях акварелей рисует приметы новой Москвы — шумные улицы, уличные переходы, сценки в метро и в кабинах машин, в основе которых «метафизика счастья», мысль о бесценности каждого мига обыденной жизни.

У Тышлера такого прямого обращения к общественным реалиям мы не встретим, хотя его женские и в особенности мужские типажи порой напоминают «хиппующую» молодежь 1960-х годов.

Даже его поздняя серия «Путешествие в космос» представляет собой фантастическую мечту о космическом пространстве, где люди будут свободно перемещаться на летающих «трамвайчиках».

Очень «косвенный» ответ на реальные полеты в космос российских космонавтов.

По сути, он выходит в какое-то иное пространство и время, где его собеседниками становятся Шагал, Пикассо, Модильяни, а также великие живописцы прошлых веков...

В начале 1960-х годов практически покончивший с оформлением театральных спектаклей, он замещает тоску по театру разнообразными сериями условно-игровых, театрализованных работ, предвосхищая «театральные» мотивы у целого ряда последующих художников (Н. Нестерова, Т. Назаренко, О. Булгакова).

У Тышлера это серии «Балаганчик», «Карусель», «Карнавал», «Старинный русский театр», «Самодеятельный театр» и др.

В этих сериях он работает с пространством, ставит перед собой новые колористические и композиционные задачи. Очень часто он сталкивает и преобразует «живое» и «неживое». Еще подростком он подметил, что античная статуя в темном коридоре может «ожить», а в классе совсем «умереть». Вот и теперь, во всеоружии мастерства, Тышлер изображает всевозможные превращения живого и неживого в композициях со скоморохами, ряжеными, чучелами, масками, куклами...

В одном из блокнотов 1970-х годов Тышлер шариковой ручкой виртуозно работает с маской, заостряя и удлинняя ей нос, меняя выражение глаз, всячески оживляя, казалось бы, совершенно «муляжное».

Этот же прием мы встречаем в серии «Скоморохи». В работе «Скоморох и маска» (серия «Скоморохи», 1975) невероятно живому, дураковатому выражению лица скомороха, стоящего в профиль с выпученным глазом и открытым ртом, противостоит «мертвая» маска, которую он держит перед собой. А вот в «Дудочке» из той же серии оживает лицо, составленное из двух профилей — масок. Идет забавная игра с возможностями увидеть это лицо в его «тройном» единстве. В зеленоватой синеве с красными вспышками белеют три дудочки, четыре руки, одно «составное» лицо — маска и три развеселые куклы-скомороха на шляпе этого скрывшегося за масками персонажа. Во всех этих эксцентрических «превращениях» проявляется «шутовская», «протестная» нота, свойственная Тышлеру с юности.

Но не изменяет он и своему давнему пристрастию к «девушкам» — их лицам, причудливым головным уборам и нарядам.

Тут можно обнаружить некоторые изменения. В начале 1960-х годов в сериях «День рождения», навеянных Флорой, они были «натюрмортны», закрыты, погружены в себя. В 1970-е годы они более экспрессивны, повернуты к зрителю, их выразительные лица повторяются из года в год. Запоминается «Девушка с лентой» (1976), примыкающая к серии «Диван со свечами», в эмоциональном порыве повернувшая к зрителю лицо с бездонными глазами без зрачков (как у Модильяни), с полуоткрытым, загадочно улыбающимся ртом. Ее длинное платье составлено из заостренных геометрических фигур и напоминает металлическую башню, контрастирующую с нежной женственностью лица и длинной руки с браслетом.

Во всем этом ощутим даже некий вызов, желание противопоставить «естественному» старению молодую горячую экспрессию, живость и яркость чувств.

Когда больного Гейне четыре сиделки уносили в ванную, он успел выкрикнуть приятелю, что женщины до сих пор носят его на руках. Вышедшего из больницы Тышлера Флора купала, однажды даже попросила это сделать Беллу.

Не стала ли эта повышенная экспрессивность в изображении «девушек» неким тышлеровским ответом на «немощи» организма?! Он не хотел стареть, терять свою радость и любовь!

Постепенно его домашняя жизнь с Флорой устраивается.

Первое время после больницы он с ней — частый посетитель домов творчества и санаториев, где Флора очень любила бывать. Но Тышлер остался верен Вере.

В письме к дочери он пишет, что не променяет «одно бревно старое дома в Верее на весь архитектурный ансамбль санатория в Узком».

В домашнем быту он весел и шутлив. Его шутки расходятся по Москве. Елена Аксельрод приводит тышлеровскую фразу, что он хотел бы хоть один Новый год встретить без винегрета и стукача.

Со стукачом все ясно, а чем не угодил винегрет? Оказывается и тут — причуды человека тонкой организации, которые касаются и еды. В гостях Тышлер ел «одни бутербродики», а дома спешил к домашнему ужину, приготовленному прежде Настей, а теперь Флорой или приехавшей в гости Беллой.

Дочь приводит еще один пример тышлеровского юмора. Однажды она с сыном приехала в Москву на Новый год, захватив с собой фаршированную индейку. За праздничным столом собралось все разношерстное семейство: Тышлер, Белла с Борькой, Флора и две ее дочери от первого брака — Таня и Люба.

Тышлер встал и произнес тост: за пятерых прекрасных дам. Борька стал пересчитывать «дам», но число не сходилось.

— Дедушка, а почему за пятерых?

— А индейка? — невозмутимо ответил Тышлер.

Все расхохотались.

Оживляется и жизнь в Верее.

Белла пишет, что туда, особенно на день рождения хозяина, съезжались молодые художники с женами — Никичи, Курилко-Рюмины, Жилинские, Сойфертис... Машин у них тогда не было — приезжали и уезжали на автобусе, и могли не только есть, но и пить.

Варили картошку в ведре, вели беседы, играли в футбол и ходили гулять на Раточку — любимое тышлеровское место. На дне этой речушки было много разноцветных отшлифованных камней. Тышлер отыскивал «куриных богов» (продырявленные камни) и дарил их гостям на счастье.

Но получал подарки и он сам. Так, дипломат и коллекционер Владимир Семенов подарил ему роскошный арабский ковер и дубленку. Тышлер смог, наконец, сменить старую кожаную куртку, подаренную еще Лилей Брик (и накрепко запомнившуюся юной Тане Осмеркиной), на дубленку, которая ему очень шла. Вещи он любил, и они его красили. Но с удовольствием он ходил и в маленькие местные магазинчики, ездил с гостями в Боровск и Можайск.

Из этих «путешествий» он привозил красивые чашки и блюда, пренебрегая сервизами, где «все одинаковое».

(Я читала, что Арсений Тарковский любил прогулки по поселковым

магазинчикам, чему не мешала даже затрудненность ходьбы на протезе. Общность «простых радостей» утонченнейших людей!)

Белла описывает «идиллическую» жизнь летней Вереи, где много народу, но каждый занят своим делом: Тышлер поднимался на террасу, где работал каждое утро, Флора стучала на машинке, Таня садилась рисовать, Люба подметала пол, Борька играл в «войнушку», а она сама священнодействовала на кухне. Однажды сам Тышлер испек ржанных лепешек на соде и всех угостил (что Елена Гальперина посчитала бы страшным «мещанством», но ее теперь в гости не звали).

После обеда в любую погоду шли гулять и брали с собой палки, выструганные Тышлером специально для этого случая. После жаркого дня в избе становилось сыро, и он растапливал печь, не доверял эту работу никому...

Однако речь идет о ситуации общего присутствия в доме, что бывало далеко не всегда. Белла с Борькой уезжали в Минск, Флора из-за дел и болезней часто оставалась в Москве.

Возникающее одиночество Тышлер переносил очень тяжело — переставал есть, хандрил, не мог работать. Ему необходим был «климат» любви, заботы, веселья. Он и сам любил создавать этот климат, приписывая к холодноватым Флориным письмам к Белле «поцелуйную часть».

С Флорой отношения складывались иначе, чем с безропотной Настей. Они, судя по всему, были не ровные и бурные. Оба быстро зажигались и вскипали — Львы!

Белла описывает несколько таких «сцен».

Вот Тышлер в ярости кричит: «Вон из моего дома!» — а Флора на коленях умоляет ее простить.

Вот Флора, видимо, недолюбливая художника Никича, отсиживается на кухне, а потом вбегает в комнату, говоря, что все было не так, как тот рассказывает. А Тышлер яростно кричит, что верит Никичу, а не ей.

Вероятно, так оно и было. Но Белла видела ссоры, а были и примирения, скрытые от ее глаз. Были удивительные письма и лиричнейшие рисунки.

Я уже писала о ревнивом нраве Тышлера, да и Флора могла ревновать к той же Татьяне Аристарховой.

И все эти бурные эмоции окрашивают позднюю живопись Тышлера какой-то сильной экспрессией, иногда brutальной и жесткой, как в «Кукле для битья» (1978), иногда порывистой и романтической, как в серии «Легенда о девушке-кентавре» («Путешествие», 1970-е годы).

Кстати, об Аристарховой. У меня нет сведений о том, как

складывались их отношения при Флоре. Но ясно, что Тышлер посещал семью сына, где мог встретиться и со своей давней любовью. В 1976 году, когда она умерла, Тышлер стал посещать сына вместе с Флорой.

В «Семейных портретах» 1960–1970-х годов угадываются члены семьи Аристарховой — сын Саша, его жена, их сын, она сама — в разных комбинациях. В двух «Семейных портретах» 1967 года (№ 1 и 2) из серии «Соседи моего детства» — это семейство некой «цирковой четверкой» выстраивается в пространстве комнаты, отбрасывая на стене тени, что создает ощущение «многорукого» чудовища (№ 1), или позирует, уже без ребенка, громадным треугольником вписываясь в космическое пространство (№ 2).

Персонаж Татьяны Аристарховой, в сущности, такого же возраста, как жена сына. Тышлер, как правило, «пренебрегает» реальным возрастом женщин. Но есть гораздо более выразительные образы, восходящие, судя по всему, к этой же модели, и писались они на протяжении десятилетий в 1960–1970-е годы!

В архиве Татьяны Аристарховой есть тышлеровская портретная зарисовка лежащей Татоши, сделанная в 1930 году, но есть и несколько выразительных эскизов, навеянных этой же моделью с причудливыми сооружениями на головах. Когда они сделаны? Весьма вероятно, что уже в 1960-е годы, когда Тышлер вновь стал ее видеть, приходя в гости к сыну.

В целом ряде тышлеровских живописных работ 1960–1970-х годов эти эскизы варьируются. Модель очень похожа на Флору (общий, любимый Тышлером женский тип!), но обладает более выразительной «актерской» мимикой, более подвижным и живым лицом и огромными глазами, которые выделяются на небольшом округлом личике.

Вот она в шляпке, напоминающей скворечник, в задумчивости прижимает к себе птенца («Скворечня», серия «Шелковая лестница», 1968), а вот в невыразимой печали, в позе рембрандтовского Урии, прижимает руку к груди, причем «карусельная» шляпа и карнавальный костюм противоречат этой печали, создавая пластический конфликт («Карусель», серия «Карусель», 1966).

С Аристарховой связаны в основном карнавальные и театральные мотивы — все же она и по складу, и по профессии — актриса. Причем такого богатства выражений, такой экспрессивной мимики не возникает при изображении ни одной другой модели!

Как видим, «нота» Аристарховой, вроде бы совсем заглохшая к середине 1930-х годов, в позднем тышлеровском творчестве вновь начинает звучать. Вероятно, как-то звучала и в жизни.

Приведу несколько отрывков из воспоминаний тышлеровского внука, сына Саши Тышлера-младшего, которые дают какой-то иной ракурс жизни стареющего Тышлера, чем мемуары дочери Беллы. Внук видел деда достаточно редко и запомнил какие-то «взлетные» моменты этих встреч:

«В нашей семье существовал культ А. Г., который создал мой папа Ал. Ал. У него был странный комплекс безмерного обожания творчества А. Г. и сыновней нелюбви. Впервые я увиделся с дедом, когда мне исполнилось 5 лет. Он был приглашен на мой день рождения. Когда он пришел, я с испугом залез под стол и просидел там большую часть его визита. Дед подарил мне коробку чешских цветных карандашей KOH-i-NOOR, которые очаровательно пахли. К этим карандашам у меня было особое отношение, и все, что я ими ни рисовал, у меня вызывало восторг.

Лет в 12–13 меня отдали к частному преподавателю по рисунку. Было скучно. Когда дед увидел мои рисунки, он сказал, что мне вредно учиться, так как меня испортят советские педагоги, но сам учить меня отказывался.

Атмосфера в его квартире на Масловке была очень необычайной для меня, привыкшего к тесным коммуналкам и серым хрущевкам. Поражали антикварная мебель, коллекция древних икон, резная скульптура из липового дерева, покрытая льняным маслом, медные ступки и подносы. Все было подобрано с тонким вкусом. Интерьер создавал особое тышлеровское пространство, чувство измененной реальности, маленькой вселенной посреди враждебного холодного космоса советской действительности. Это вселяло в сердце надежду и чувство гармонии... Особенно ярко запомнился один день из моего детства. Приехала Белла из Минска, и мы с моим отцом отправились на встречу с ней и дедом на Дзержинской. Встретились в „Детском мире“. Дед подарил мне модель „Бьюика“ 54 года красного цвета. Для меня это было неопишуемой радостью. Самый лучший подарок в моей жизни! Потом мы гуляли по Кировской. Зашли в Чайный магазин (ныне магазин „Чай — кофе“ на Мясницкой. — В. Ч.) с его кофейными ароматами. Я был обескуражен запахом и интерьером. Все в этот день казалось особенным, сказочным, волшебным. Впервые в моей жизни я испытал счастье от таких, казалось бы, простых событий и вещей. Возможно, что я попал в зону тышлеровского восприятия мира и пережил то, что художник переживал каждый миг».

В воспоминаниях внука схвачены, как мне кажется, некие полярные составляющие мира «позднего» Тышлера.

С одной стороны, тяготение к эстетизированной, изолированной от суеты повседневности реальности. Некий уход в балаганно-кукольный мир,

где порой как-то не хватает «живой» природы, любви, воздуха, пусть даже балаганные куклы, чучела, скоморохи в масках, ряженные на полотнах художника «оживают».

С другой стороны, возникает мир детский, ска-зонный, драматичный и праздничный, где важны «простые» события и вещи.

Этот открытый в реальную жизнь мир встречаем в особенно интимных и камерных работах художника — в сериях «Диван со свечами», «Лунный свет», «Цветочные полки», в многочисленных «девушках», «обнаженных», «океанидах», запечатленных в живописных и графических вариантах.

Приведу еще отрывок из воспоминаний внука: «После армии я стал чаще видаться с дедом; когда умерла Тата (папина мама), дед и Флора стали навещать отца и приглашать нас на Масловку. Я зачастил к нему со своей новой женой Ольгой, которая А. Г. нравилась. Он дарил ей дорогие украшения и давал нам деньги. Когда мы навещали его мастерскую, он всегда, прежде чем открыть дверь, накрывал мольберт покрывалом. Никогда не показывал неоконченные полотна. Он также очень бережно относился к кистям. Хвалился, что они ему служат годами, тщательно мыл их и сушил после работы. Срок жизни моих кистей — около месяца.

В разговорах со мной он признавался, что ему не хочется бывать на людях. Окружающий мир его пугал и отвращал. Он творил в вакууме, который, как батискаф, защищал его от давления внешнего мира».

Даже в этом отрывке мы видим, что «изоляция» от мира была далеко не полной. Положим, Тышлеру приятно было общество молодой и красивой жены Игоря, он дарил ей драгоценности, то есть ходил в магазин, выбирал...

Натиску «кукольного», «механического», ставшего сухой «эмблемой», противостояло то живое, горячее, детское, что художнику удалось пронести через всю жизнь.

И тут я хочу написать о замечательной тышлеровской поздней работе «Лунный свет» 1972 года (серия «Лунный свет»), которую Александр Каменский считал «вершиной тышлеровского мастерства»^[216].

Все тышлеровское творчество пронизано любовью и говорит о любви. Но в этой поздней работе, как в «Темных аллеях» пожилого Ивана Бунина, удивительно наглядно переданы молодое упоение, счастье, красота (и подспудный трагизм!) любви.

Художник тут действительно берет за основу свои молодые работы, но обогащает их возникшей артистической свободой и мощным, уже без всяких признаков гротеска, лиризмом. Он теперь может себе это позволить!

Работа перекликается с ранней «Женщиной и аэропланом», — во всяком случае, к ней восходит образ девушки, «вписанный» в фигуру обнимающего ее юноши. Без прежних абстрактных пространственных штудий такую композицию не создать!

Все, что было утрировано в ранней работе, теперь очищено и опоэтизировано. «Мочалка» желтоватых волос превратилась в роскошное, сверкающее, как драгоценность, «руно», переданное отдельными касаниями кисти.

«Египетский» разворот лица преобразился в нежный светящийся овал, где неожиданное наложение ракурсов представляется почти естественным. Образы юных влюбленных необыкновенно конкретны. Возможно, Тышлер представлял своего внука с женой или кого-то еще из близких ему молодых людей. Но все пропущено через собственное сердце и обобщено.

Возникает «формула любви» в нежнейшем и лиричнейшем варианте, где фигуры влюбленных написаны словно самим «лунным светом» и тонут в «лунном сиянии»...

Глава тринадцатая

ДВИЖЕНИЕ К НАЧАЛУ

*Зато слова: цветок, ребенок, зверь —
Приходят на уста все чаще.*

В. Ходасевич. Стансы

Поздний Тышлер все более молодел, двигался не к концу, а к началу.

Это касается не его облика — на фоне молодой эффектной Флоры он уже не кажется молодым, хотя юношеский «горячий» взгляд он сохранил до конца своих дней.

Дело касается его внутреннего мира. Он всегда, как ребенок, жил «впечатлениями», а, положим, не размышлениями и не воспоминаниями. Все его «воспоминания» тут же становились «впечатлениями», включались в живой контекст «теперешних» переживаний. Даже серия «Соседи моего детства», написанная с оттенком шутильной стилизации под «старую фотографию», подсвечивалась и утеплялась живыми эмоциями.

К старости его детские черты стали как-то особенно, «контрастно» вытнны, бросались в глаза.

Возвращение к «началу» ощутимо и в творчестве. В 1977 году он обращается к своим юношеским абстрактным композициям «Цвет и форма в пространстве», создав по старым рисункам новые живописные вариации (1923–1977).

Из этого следует, что абстракция была в некотором смысле «фундаментом» всего его последующего творчества, и он от нее никогда не отрекался.

Но, может быть, еще нагляднее его возвращение в юность, и особенно детство, отразилось в его характере и поступках. Уж не знаю, сознательно или бессознательно, но дочь в своих воспоминаниях описала множество таких «детских» черт, роднящих пожилого Тышлера с внуком Борькой.

В Верее они вместе слушали сказки по радио в исполнении Ильинского или Литвинова. Тышлер прерывал работу, ложился на диван и закрывал глаза. В этом ощутима некая «техника» переключения, ухода из реальности в мир воображения, которой Тышлер, судя по всему, владел в совершенстве. И использовал ее в своем творчестве. Так, положим, серию

«Космос» («Путешествие в космос») он писал с «закрытыми глазами», то есть вглядывался в образы своего воображения^[217].

Когда появился телевизор, они с Борькой смотрели мультики и Чаплина. И тут характерен «детский» выбор репертуара. Иногда они с Борькой не могли поделить купленную в магазине нарядную игрушку, — и внук уступал ее деду (уж не знаю, как младший или как старший?). Думаю, Тышлеру игрушка нужна была для работы воображения — будила фантазию.

Но когда Борька прибрал тышлеровский сарай, дед, растрогавшись, подарил ему транзистор, которым сам очень дорожил. В нем сохранилось юношеское великодушие. Кстати говоря, всех своих близких (а порой и дальних) он осыпал подарками и деньгами. Дарил и работы, но Флора за этим строго следила и, как рассказывают, иногда в коридоре могла отобрать подаренное Тышлером.

Работы покупали музеи и коллекционеры. И вообще Флора не хотела их «распылять», хотя конечно же все это выглядело не лучшим образом.

В семидесятые годы дочь привезла ему джинсы. Он поначалу хотел носить их только в Верее («они в огромном количестве шагают по Москве»), но потом эта молодежная мода пришлась ему по душе — он стал носить джинсы и в Москве.

Белла называла его своим ребенком, напоминая в этом отношении Настю, всегда Тышлера опекавшую. Когда Белла приезжала из Минска, он спрашивал: «А что ты мне привезла?» И очень радовался подаркам. Любил праздники — Новый год, дни рождения.

Иными словами, в нем сохранилась **живая детскость**, которую он не подавлял, а культивировал. Это чувствовали и об этом писали многие тышлеровские знакомые последних лет. Вениамин Каверин ему писал: «... у меня такое впечатление, что Вы сберегли свое детство и повели его за руку за собой, превращая (по-разному) в дивное средство искусства. Вы сохранили даже ту „повторяемость“, которая характерна для детей, по тысяче раз произносивших поразившее их слово»^[218].

Критик Александр Каменский поздравил Тышлера с семидесятилетием письмом, в котором писал о «чистоте и звонкости детского голоса»^[219].

Все это было очевидно для людей творческих, в той или иной мере тоже сохранявших детские черты.

Иногда Тышлер становился «капризным ребенком», Лиром до его прозрения, — о чем я уже писала. Но это своеобразные издержки

«детскости», не позволяющие видеть Тышлера с «крылышками». Он и сам не прочь был отождествиться с чертями, соблазняющими гитарными серенадами юных дам.

Хочется написать и о его отношении к животным. Оно тоже «из детства», детской близости ко всем живому.

Мы помним из писем Флоре, что Тышлер не прогонял со своего участка грачей (единственный в Верее!) и работал под их грай. Животные интуицией чувствовали его любовь. Татьяна Тарасова-Красина пишет: «Стоило Тышлеру появиться в Верее, как немедленно у их дома возникал Мишка — белый пушистый пес. (Флора пишет, что Мишка был рыжий. — В. Ч.) У него были хозяйева, но он изменял им с Тышлером, которого обожал. Появлялась серая кошка, иногда она сопровождала его на „пленэр“. (У Тышлера в блокноте есть несколько „кошачьих“ зарисовок. — В. Ч.) Он любил животных самых простых, беспородных, видел их красивыми, неповторимыми, часто говорил: „Посмотри, какие у него [Мишки] красивые полосочки идут от уголков глаз к ушам“. Или: „До чего нежные и тонкие оттенки шерстки!“ — это про моего Барсика. Для всех других это были самые простецкие, ничем не примечательные собака, кот или воробей»^[220].

(Интересно, что и в живописи он изображал «простые» вещи, но в необычных сочетаниях!)

Еще более удивительные истории рассказывает Белла.

Оказывается, что когда в верейском доме строили новое крыльцо, то Тышлер настоял, чтобы под ним было место для собак и кошек — как защита от дождя.

В конце участка была яма для пищевых отходов, и туда каждый вечер направлялась семья ежей. Тышлер следил, чтобы для них была еда, и потом бежал проверить, все ли они съели.

Белла много писала ему о своей собаке Джесси, и Тышлер мечтал ее увидеть. Однажды Белла и впрямь привезла ее в Верее. Собака Тышлера так полюбила, что по утрам кидалась к нему в постель и лизала. Тогда он говорил: «Сегодня я умываться не буду, Джеська меня всего вылизала». Прощаясь, он грустно сказал, что мечтал «побыть с собакой, а побыл с человеком».

Он и впрямь «очеловечивал» своих любимых животных. Подаренная Флорой канарейка, по его словам, при пении «так надрывалась», точно хотела, чтобы Белла с Борькой ее услышали. Словно и канарейка вместе с Тышлером ожидала из Минска его дочь и внука!

И все эти очень живые и очень непосредственные, «детские» эмоции,

сохраненные до старости, Тышлер вкладывал в свои холсты и графику.

Совершенно удивителен тышлеровский рисунок, иллюстрирующий «Хорошее отношение к лошадям» В. Маяковского, выполненный в 1950-е годы. Это более развернутая вариация на тему рисунка 1930 года.

Лирический герой — двойник Маяковского, держит лошадь на руках, как возлюбленную, причем их фигуры сливаются, так что трудно определить, где лошадь, а где поэт. Грива превращена карандашом художника в подобие пышной женской прически, морда тянется к букету цветов, протянутому поэтом. Тут опять комически и лирически сливается «лошадиное» и «женское». Рисунок совершенно виртуозен по целостности и лиризму художественного образа.

Одна из самых последних тышлеровских живописных серий, над которой он работал в два последних года жизни, как раз и посвящена «простым» животным в причудливых сочетаниях («Архитектура. Сказочный город», 1979–1980). Поражает «детская» безудержность фантазии в изображении слона, жирафа и верблюда, представших в космическом пространстве. Художник создает свою архитектуру — архитектуру органических форм и детской выдумки. Длинная шея жирафа становится башней с окнами и балконами, а наверху — смотровая площадка — место для романтических встреч. «Эйфелева башня» — ажурная металлическая «мертвая» конструкция — здесь преобразилась в конструкцию живую и по-детски увлекательную.

Столь же причудливо осмыслен верблюд — знакомый по Ташкенту и описанный некогда сыну. Его туловище изрезано окнами, а взобраться в «квартиры» можно только по крутым приставным лестницам.

Такая же лестница ведет наверх, где над туловищем и головой верблюда — прямоугольная площадка с колоколом, флагами, возбужденными людьми.

Тышлер всю жизнь работал с «открытым» и «замкнутым» пространством, разнообразно их соединяя. В этом выразились две его противоположные «тяги» — к «замкнутому» пространству дома и к «открытости» природного мира.

В «Лирическом цикле» — выбор сделан в пользу дома — плетеной корзины с «окнами». Окна — необходимая деталь, так как пространства, замкнутые «наглухо», вызывают у него безотчетный страх, нечто вроде «клаустрофобии». В «Цыганах» возобладали жизнь на природе, кибитки нужны только для переездов. В «Самодеятельном театре» найдена некая гармония дома и мира, пространство сцены — своеобразный дом — распахнуто в природный мир.

В последней серии «Сказочный город» — доминантой становится **вертикаль**, путь от дома к небесам, что особенно заметно в «Верблюде», последней работе серии, написанной в год смерти.

Эти сны о животных-домах причудливы и беспокойны. Беспокойны устремленные вверх приставные лестницы, сочетание контрастных тонов: теплого, коричнево-розового низа и холодноватого, сине-зеленого небесного свода со вспышками «пожара», с движущимися вверх людьми, преодолевающими лестницу за лестницей...

Это сны о движении, о порыве ввысь, о преодолении, о животных и людях, о непостижимости, красоте и трагизме мира и о грозных разрядах любви и смерти...

Глава четырнадцатая И СНОВА ФЛОРА

*...Творец
Тебя мне ниспослал...*

А. Пушкин. Мадонна

Флора Сыркина — добрый (а иногда и злой!) ангел тышлеровской жизни, составительница почти всех его прижизненных каталогов, автор первой монографии о его творчестве, устроительница его дел, разделяющая с ним трудную жизнь художника с ее падениями и взлетами. У позднего Тышлера, в сущности, нет друга-мужчины, поверенного его мыслей и чувств. Делится он своим сокровенным только с Флорой.

Я уже приводила письма Тышлера к Флоре периода их новой встречи после многолетней разлуки. Теперь есть смысл вчитаться в его поздние письма, когда Флора давно уже его жена.

Изменилась ли их интонация? Может быть, любовь со временем превратилась в привычку? Может, Флора вызывает уже только раздражение (что отчасти звучит в воспоминаниях дочери)? Это раздражение неминуемо бы прорвалось, даже если это письма и записки в больницу (а письма к Флоре в основном и писались, когда она попадала в это малоприятное учреждение).

В январе 1966 года, в самый разгар подготовки тышлеровской выставки в Музее изобразительных искусств, Флора попадает в больницу в связи с предстоящей ей черепно-мозговой операцией. Апрельские письма этого года связаны с операцией и выздоровлением.

В 1978 году она оказалась в Боткинской по поводу гипертонического криза и уже в больнице сломала лодыжку.

В 1979 году она попала в автомобильную аварию и лежала в московской квартире, а Тышлер писал ей из Вереи.

Привожу отрывки из этих писем.

Январь 1966 года:

«Милая дорогая моя Флорочка!

Большое тебе спасибо за письмо. Как-то сразу стало веселей,

хотя, как говорят, на душе скребут кошки, чувствую себя хорошо, сплю хорошо, ем хорошо и к тому же достал боржомом (предписанное врачом. — В. Ч.), так что получается полная гармония».

И финал: «Ну вот, милый мой дружок, прелестная моя Флорочка-палочка, слушайся врачей... <...> Целую крепко, обнимаю, крепко, еще раз целую, будь здорова.

Твой беспокойный художник Саша не черный уже».
(Тышлер обыгрывает имя поэта Саши Черного. — В. Ч.)

А вот письмо сразу после операции, от 17 апреля 1966 года:

«Милый мой Флорик!

Ну, значит все в порядке — Ура!!! Все позади — ура!!! Я счастлив. Жду момента, когда увижу твою головку, твои глазки улыбающиеся. Целый ряд вопросов, связанный с твоей операцией, „улажен“ и на это пусть будет — ура!!! Одним словом, я сейчас лишился речи и могу кричать только — ура!!! Беллочка — гениальный ребенок и все твои близкие сверхгениальные, им ура!!!

Теперь о себе скажу, что „парень“ я неплохой. Ура!!! Флорику милому дорогому. Обнимаю твою раненую головку нежно, нежно, так, чтобы она скорее зажила.

Саша».

Такой накал эмоций был у Тышлера только в записке сестре Тамаре, связанной с его романом с Татьяной Аристарховой и эйфорией в ожидании рождения сына.

На людях всегда достаточно сдержанный, с близкими он давал волю порывам «экстатической» радости.

А вот письмо, написанное на следующий день, где бурная радость выразилась в обращении:

«Мой дорогой Ангел!!!

Искали тебе виноград, но не нашли, достали сок винограда, и тут же я и Беллочка едем к тебе, чтобы передать.

Почему у тебя температура? Я спокоен, но тети твои уже шумят. Миленькая Флорочка, я очень тебя люблю. Сегодня немного работал — от непривычки устал — пятки болят. Все время думаю о тебе. Обнимаю тебя, целую сильно, сильно.

Твой Сашик. Беллочка прелестное существо».

Третье письмо, помеченное все тем же 18 апреля:

«Дорогая моя, родненькая Флорочка!

Все время вижу тебя в белом тюрбане, хочется тебя рисовать, целовать и вообще приложить свои губы к любому твоему месту. Очень по тебе я скучаю. Мне все время до твоей операции не хотелось работать, а теперь хочу работать. Когда уже существует радость — хочется работать, и если сегодня ничего не помешает, пойду в мастерскую, которую я совершенно забросил. Чувствую себя прилично. Белка изумительное существо, замечательный организатор. Флорочка, милая моя, я обожаю тебя, ты моя любовь — ты мой первый лучший зритель. Все, что я делаю в искусстве, — все делаю для тебя. Выздоровлявай. Крепко тебя целую и нежно, нежно обнимаю мою Флорочку.

Твой Саша».

Письмо поразительное! Тышлер все более удаляется от участия в «общественной жизни», он не преподает, не пишет статей, не выступает на телевидении. Он уже не работает для театра, что предполагало общение с «людьми театра». Он все более уходит в свой мир, где центром становится Флора, не только любимая женщина, но и «лучший зритель», способный оценить его работу.

В одном из последующих писем он называет Флору «дорогое мое дитя». Если Настя была для Тышлера скорее матерью, то Флора стала «дочкой». И дело не только в разнице возрастов — Белла была младше Флоры, но играла роль опекающей, «взрослой». А Флора то и дело нуждалась в помощи и сочувствии, и Тышлер открывал в себе необъятный запас нежности и заботливости. Он готовит ей кофе, колет орехи, режет колбасу — для больницы.

В одном из писем Тышлер перечисляет тех людей, которые интересуются больной Флорой. Это их **общие** друзья, в отличие от

художников, которые порой имели дело лишь с Тышлером, а Флора отсиживалась на кухне (как в случае с Никичем).

Приведу этот список очень известных и тогда, и теперь имен: Лиля Брик и Василий Катанян, скульптор Сарра Лебедева, кинорежиссер и кинооператор Сергей Урусевский с женой, Любовь Эренбург — жена Ильи Эренбурга, коллекционеры Денисовы и Семеновы, бывшие оловцы — Александр Лабас и Меер Аксельрод...

Как видим, круг друзей достаточно широк. Флора не всех «отвадила».

Навещает Тышлер и Флориных девочек, живущих с дедом на улице Вавилова, причем пишет Флоре, что обе они похорошели и он по ним скучает.

В письме от 23 апреля — любопытный штрих. Один из пейзажей Вереи у Тышлера приобрело Министерство иностранных дел, и Громыко, тогдашний министр иностранных дел, отвез его в Италию для подарка Фонфани — итальянскому министру иностранных дел. Тышлер острит: «Я бы на месте Фонфани подарил его Третьяковке». В остроте — горькая ирония. Тышлер хочет признания у себя на родине. Хочет, чтобы новые работы тоже были в Третьяковке.

Есть в письмах и реакция на знаменательную выставку 1966 года в Музее изобразительных искусств — Тышлер пишет, что находится «под ее впечатлением». Эта выставка, прошедшая с огромным успехом, конечно же дала много новых сил и много радостных эмоций.

А вот письмо, написанное 3 августа 1966 года из Вереи, накануне дня рождения Флоры. Сама она в это время проходила в Москве курс послеоперационного облучения. Приведу отрывок письма, из которого ясно, что дата осталась «сакральной» и влюбленность никуда не ушла:

«Как ты, моя радость, себя чувствуешь? Я не оставляю тебя ни на секунду, бесконечно думаю о тебе, думаю хорошо, думаю так, как может думать любящий и влюбленный. Да! Да! Так что мне не скучно».

И в конце пишет, что 4 августа, конечно, пошлет телеграмму.

Проходит 12 лет — огромный срок для семейных отношений. Может быть, теперь появятся «раздражение» и «привычка», будничные «брюзжащий» тон?

Письмо из Москвы в Боткинскую больницу, где оказалась Флора. От 3 июля 1978 года — Тышлеру, между прочим, 80 лет!

«Дорогая моя Флорочка!

Все твои беды и страдания я, конечно, переживаю, но все обойдется хорошо, даже твои костыли (если тебе к ним нужно

будет прибегнуть) буду приветствовать как самых близких помощников в нашей жизни — „конструктивно“. (Флора в больнице сломала лодыжку. — В. Ч.) Живу я хорошо. Без Любы (дочь Флоры. — В. Ч.) я бы, конечно, пропал. Иногда мне кажется, что я нахожусь в детском доме и каждый день жду долгожданную Любу. Иногда у нас происходят „стычки“, но я ведь капризный ребенок. И прелестная Таня тоже приносит много хорошего в наш маленький коллектив.

О других моих переживаниях, которых у меня копошится множество, я писать не буду. Ты их хорошо знаешь.

Жду тебя Флорочка, „палочка“ на двух „палочках“, а можно и без них.

Целую крепко, крепко. Твой Саша».

Много нежности, юмора и самоиронии. Никакого «брюзжания» не замечается! Флора понимает его «без слов», ей не нужно все объяснять. Нежность окутывает не только Флору, но и ее дочек. «Прелестная» Таня, старшая, уже замужем и живет отдельно. Тышлер остался «на попечении» младшей, Любы, выступающей в роли «взрослой», а он — «капризный ребенок». Трогают строчки о «детском доме» — без любви и заботы Тышлер увядает, ему становится холодно и пустынно, «как в детском доме». В нем живут, как я уже писала, неиссякающая до конца жизни потребность в любви и желание обжитого и веселого домашнего очага. Флора для него остается молодой и привлекательной, и никакие «костыли» этому не могут помешать.

За год до этого письма, в 1977 году, он делает целую серию (14 работ!) карандашных рисунков Любы. Вероятно, фломастер, к которому художник пристрастился в 1960-е годы, не мог передать «нюансов» этого облика, длинноносого и чуть нелепого, но окутанного аурой мягкой задумчивости и простоты. Карандашные линии, то четкие, то растушеванные, то яркие, то блеклые, то прямые, то закрученные спиралью, — делали это с большей выразительностью («Люба» № 12, 1977).

Старшую дочь Флоры, Таню, Тышлер не рисовал, а учил рисовать. А облик Любы, как водится преображенный и мифологизированный, узнается в целом ряде его поздних работ («Океанида», серия «Океаниды», 1975, «Девушка с домиком и цветами», 1976).

В «Девушке с домиком и цветами» Тышлер использует контраст геометрических, ставших почти абстрактными форм и живой, хрупкой

«телесности». К характерному, очень серьезному длинноносому профилю с «египетским» глазом пристраивается геометризированный домик с флажками, а девичья фигура в платье решена как сияющая по краям радужными тонами объемная конструкция. Теплоты и женственности прибавляют в композицию вспыхивающие золотом кольца волос и тоже излучающие свет — голубой, зеленый, желтый — тонко выписанные цветы в ее руке. Вообще весь поздний Тышлер «сияет» и «светится», вещи и люди на его полотнах излучают теплый свет...

Сохранилось последнее тышлеровское письмо Флоре из реанимационного отделения Измайловской больницы, куда он попал после сердечного приступа. Письмо датируется 4 февраля 1980 года, а через несколько месяцев уже дома, утром 23 июня (немного не дожив до дня рождения) Тышлер умер:

«Дорогая Флорочка!

Сегодня я могу даже присесть и написать тебе пару слов, а то ведь рука была привязана этой „наклейкой“, вся грудь обкручена шнурами и ты лежишь, как заключенный. Тем не менее все это оказывается можно пережить.

О сестрах и докторях я пока воздержусь, при личной встрече все расскажу. Я воспользовался отсутствием врача и сел писать — он запретил мне это, а лежа писать не могу, т. ч. перерыв. (Вероятно, зашел врач. — В. Ч.)

Продолжаю писать. Еще не завтракал. Кушать как будто хочется, но больше всего на волю в мастерскую, домой к тебе. Хочется, чтобы ты мерила мне давление — как приятно. Тут каши вкусные, я их ем *хорошо* (подчеркнуто Тышлером. — В. Ч.). Когда меня перевезут в палату, не знаю, но пока что меня так искололи, на просвет я, наверное, похож на голландский сыр...
<...>

Вот пока все. Целую тебя крепко, крепко и за все благодарю. Всем привет».

В последнем письме — поразительное мужество и верность себе. Он и тут демонстрирует свою «непослушность», не слушая врача, запретившего сидеть.

Доктора и сестры «чужие», а ему хочется на волю — в мастерскую, домой, где, даже когда Флора мерит давление, — это приятно. Очень «тышлеровское» признание в любви.

Кстати, Белла в своих воспоминаниях пишет о «плохих» профессорах, которых Флора звала для лечения Тышлера. Ей кажется, что врачи из поликлиники Литфонда лучше. Я эту поликлинику еще застала, единственным ее преимуществом было — отсутствие очередей. Хорошие врачи — везде счастливое исключение. Вот и Тышлер собирается Флоре что-то рассказать о местных сестрах и докторях, едва ли очень воодушевляющее. Тышлер подчеркивает, что ест хорошо. Это их особый условный язык, — ведь Тышлер невероятно брезглив, но больничными кашами не пренебрегает.

Последние слова последнего тышлеровского письма — слова благодарности жене...

Александр Лабас описывает свою последнюю встречу с другом юности на Масловке — после возвращения Тышлера из больницы: «Я его поддерживал на лестнице и довел до его квартиры на втором этаже. Грустно было на душе. Это просто ужасно увидеть его в таком виде. Куда ушло его здоровье? Куда девалось его беспокойство, его жизнелюбие?»^[221]

Но это были последние месяцы жизни художника, когда он, добираясь с помощью Беллы до мастерской, уже не мог работать.

Тем удивительнее, что Тышлер, в отличие от многих своих собратьев, работал **до последнего года своей жизни**. Я уже писала о замечательных животных из серии «Сказочный город», написанных в 1979–1980 годах.

Незадолго до смерти написаны и вечные его «девушки» (обе — 1979): «Обнаженная» (серия «Шелковая лестница») и «Девушка в карнавальной шляпе. Ветряная мельница» (серия «Клоуны»).

В смерть художник заглядывал, видя перед собой прекрасное женское лицо. Так когда-то голову умирающего командира (с которым он внутренне отождествился) поддерживала на холсте девушка-боец («Смерть командира», № 1, серия «Гражданская война», 1937).

«Обнаженная» чрезвычайно напористо предстает перед нашим взором в пространстве без глубины, сияюще-воздушном, обтекающем ее «скульптурное» тело. Она прекрасна и загадочна, но сияющее лицо с огненной челкой неподвижно, словно маска.

Доминирующей вновь становится **вертикаль**, подчеркнутая легкими «шелковыми» лестницами, которые, словно радужные ленты, опускаются от ее шляпы в виде распахнутого деревянного домика с флажками. Домик с желтыми распахнутыми створками напоминает зловещий «замкнутый» ларец из декораций к «Королю Лиру», но в его глубине что-то сияет и переливается. Может, там выход? Просвет? Прорыв?

Фантастическая, пугающая, волнующая, как любовная встреча,

неизвестность...

Глава пятнадцатая ТЫШЛЕР-УЧИТЕЛЬ

*Но старик Державин воровато
Руки прятал в рукава халата.
Только лиру не передавал.*

Д. Самойлов. Старик Державин

Поражают тышлеровские свобода и антидогматизм, пронесенные сквозь чудовищные «проработки», борьбу с формализмом и прочими «измами», характерными для эпохи.

Он ужасно не любил «систем», включая и «систему Станиславского» (ставшую застывшей догмой). Как-то на вечере в театре имени Ермоловой в 1968 году он, не сдержавшись, выкрикнул: «Система Станиславского! Почему никто не говорит о системе Рембрандта? Нет системы. Есть гениальные художники!»^[222]

Может быть, поэтому он и не преподавал — не хотел делать из своей живописи «систему»? Не хотелось ему и включаться в «бюрократический», рутинный распорядок общественных учреждений. Даже участие в правлении МОСХа он с трудом выносил. Флора записывает его слова о предстоящем заседании правления: «Посижу часок, увижу беспокойные нехудожественные лица. Интересно — художники собираются и никогда об искусстве не говорят. <...> Все ясно, о чем спорить?»^[223]

Сам он в разговорах с молодыми художниками как раз и касается трудных и спорных моментов — природы и ее творческого преображения. В эпоху навязываемого сверху «реализма» он ссылается на Рембрандта, Сезанна, Пикассо, древнерусскую икону, где всегда есть преображение природы. Но для этого преображения необходима творческая смелость.

Приведу запись Флоры Сыркиной за ноябрь 1970 года:

«Один из соседей Саши по мастерской художник Быков — гитарист и изготовитель гитар — часто советуется с ним по поводу своих работ. Вот и сегодня он пригласил Тышлера, чтобы показать ему свои летние этюды. Когда зашла в мастерскую Тышлера, вижу, что он не работает, но глаза его блестят, он доволен. И рассказывает мне: „Быков, правда, сделал некоторые успехи после того, как я ему в прошлый раз говорил, что надо писать

общей. Но все равно этюды плохие. Я говорю: Вы все пишете адреса, а надо писать 'на деревню дедушке'. Никому не интересны ваши адреса. Например, 'Август. Сосны'. Вы пишете: На деревню, дедушке! Потом весь холст у вас занят зеленью. Это и трудно, и неинтересно. У вас есть репродукции пейзажей Сезанна? Посмотрите, как он komponует пейзаж. У Быкова нашлась монография о Сезанне. Я показал ему: Сезанн берет только край зелени, ландшафт, гору, домик, небо — из этого складываются сложные и красивые цветовые отношения. Быков кивает головой, но кто его знает, может быть, он со мной не согласен. А я продолжаю: Вы пишете картинки, а вот у вас лежит маленький набросок. Он гораздо лучше, шире и смелее написан“»^[224].

Во всем узнается «непослушный» Тышлер, даже в этой шутливой метафоре — писать «на деревню дедушке», то есть обобщая и преобразуя натуральный мотив. Художник ссылается на Сезанна, но сам он вовсе не «сезаннист», его цветовые и композиционные построения более фантастичны и свободны. Это некие видения, сны.

Об этом, кстати, есть в воспоминаниях его внука, художника Игоря Тышлера. В конце 1960-х — начале 1970-х годов Тышлер следил за его уроками рисования, хотя «учить» и тут отказался: «Как-то я показал А. Г. акварель: черная коза на зеленом лугу. Он поморщился, сказал, что зеленый цвет у меня ядовит, надо всегда мешать краски, а не писать открытыми цветами. Рисунки (мои) с натуры он не одобрял, говорил, что надо больше фантазировать. Но, по его мнению, фантазия лимитирована временем. Из этого колодца нельзя пить вечно, с годами вода в нем убывает. К старости, говорил он, фантазия может вообще иссякнуть и начинается перепевание старых мотивов».

Игорь Тышлер полагает, что с дедом это и произошло: повторение одного и того же, бесчисленные женские головки с замками («бабы-башни»).

Последнее утверждение говорит лишь о том, что внук не видел позднего творчества Тышлера в полном объеме — с большим разнообразием мотивов — от «обнаженных» до «клоунов», от «женихов» до сказочной «животной» архитектуры. Но даже внутри одного мотива — Тышлер бесконечно разнообразен, отталкивается всегда от какого-то конкретного женского образа, фантастически преображая модель. Тышлера тревожило не столько затухание воображения (судя по работам, до конца жизни ярчайшего!), сколько утрата непосредственного «природного» импульса. Он то и дело возвращается к писанию «с натуры», в особенности когда работает в Верее. Мы помним, что в годы «затворничества» в Верее,

в 1950-х годах, работа с натуры его буквально спасла, — и в человеческом, и в творческом плане. Флора записывает его высказывание: «Художник может взять от природы столько, сколько ему нужно. Остальное он должен добавить от себя»^[225].

Но это, так сказать, «теория». А есть более конкретный и выразительный эпизод, тоже записанный Флорой, — где Тышлер пытается обучить этому непростому искусству свою падчерицу Таню.

Дело происходит 26 июля 1970 года (между прочим, тышлеровский день рождения!) в Верее: «Тышлер стоит во дворе возле большой сосны, где он устроил свой самодельный верстачок (очень примитивный, но удобный для работы) и режет деревянную скульптуру — очередную Дриаду. Из домика (маленького домика для гостей, который стоит на самом спуске участка и получил название „Домик“, в отличие от основной дачи — дома-хаты) выходит Таня с этюдником (в то лето она не пожелала жить в хате и обитала в домике). Останавливается перед Тышлером, и они о чем-то долго говорят. Потом Таня уходит куда-то писать, а Саша идет ко мне в дом... <...> Тышлер сам, подойдя ко мне, говорит: „Только что я прочел Тане целую лекцию. Я читал в „Новом мире“ воспоминания генерала Драгунского. Он там между прочим пишет, почему немцы проиграли последнюю войну. Потому что они все делали по правилам, по науке, а наши — исходя из обстоятельств... каждый раз сообразуясь именно с данным случаем, и потому мы часто выигрывали сражения и победили. То же и в живописи. Таня написала пейзаж. В нем есть хорошие места, но основная ее ошибка была в том, что она написала то место, где церковь, заняв почти весь холст зеленью, и оставила только узенькую полоску неба. Так она видела. А между тем в этом месте как раз огромное высокое небо. И надо было его написать. Таков этот образ. То есть надо изображать не только то, что видишь глазом, но и думать. Не надо бояться глаза и подчиняться ему. Надо почувствовать образ. Это в свое время сумели сделать Коро, импрессионисты и многие другие. Это делал Сезанн“»^[226].

Опять апелляция к Сезанну, который «конструктивно» выстраивал пейзаж. Но Тышлеру этого мало. Речь заходит о небе. Таня его не увидела. А Тышлер всегда видел небо, видел солнце или луну, впрочем, порой трудно определить, солнце или луна изображены на его полотнах. Тут можно сказать, что художник любил писать закаты, пограничные состояния между днем и ночью. И, как замечает Флора, садился писать природу лицом к юго-востоку и писал до темноты, когда возникало соединение захода солнца и восхода луны. Все это так. Но все же Тышлер не был, даже

исходя из его наставлений Тане, «натурным» художником. Он исходил из целостного образа. В его картинах часто возникает некое фантастическое космическое «светило», не луна, которую столь любили представители предшествующего «символически-декадентского» периода, и не солнце, которое восславил Маяковский и любил Петров-Водкин.

Вообще небо и это самое «небесное светило» — некий опознавательный знак тышлеровского мира, знак приобщенности всего земного, милого, простого и привычного, — к космическим началам. Это некая «романтическая» окрыленность, высота, полет, — свойственные всем творениям художника. «Научить» такой окрыленности нельзя. Нет такой системы ни в театре, ни в живописи...

И еще один любопытный штрих к теме «Тышлер-учитель».

Однажды многолетний приятель Тышлера — искусствовед Григорий Анисимов привел к нему своего двенадцатилетнего сына, начинающего художника. Шел 1980 год, последний год жизни Тышлера. Видимо, Анисимову хотелось, чтобы произошла «передача лиры» от старого художника к молодому.

Не произошла. Тышлер посмотрел рисунки и сделал множество замечаний:

«— Пусть рисует. В этом возрасте все дети рисуют. Будущее покажет.

— А вы, — не унимался отец, — в этом возрасте уже хорошо рисовали?

— Да, — отвечает Тышлер, — да, в двенадцать лет я хорошо рисовал. А в четырнадцать уже успешно выдержал в Киеве экзамен и поступил в Киевское художественное училище»^[227].

(Есть запись Флоры характерного диалога с Тышлером: «В каком возрасте вы начали рисовать?

— Не знаю. По-моему, я рисовал всегда».)

Тышлер своей «лирой» не разбрасывался и прекраснодушием не страдал. В сущности, свою «лиру» ему передать было некому.

Русское искусство этих лет пошло какими-то иными путями, и лишь несколько «маргиналов» на Тышлера оглядывались. Их имена я уже называла. Но думаю, что и им бы Тышлер свою «лиру» не передал, да и они были уже вполне взрослыми, сложившимися художниками.

Его роль была иной. Он олицетворял собой в искусстве 1960–1970-х годов некий «гамбургский счет», ту предельную самоотдачу, к которой должен стремиться любой художник.

В конце 1970-х годов он говорил Тане, мастерившей куклы из папье-маше: «Не делай героев Пушкина. У тебя есть свой мир. И ты делай то, что

ты чувствуешь. Верь в себя и имей мужество»^[228].

Поразительно, как эти советы соотносятся с теми правилами, которые художник набросал для себя в начале 1930-х годов. Помните? «Искренность. Любовь к своему ремеслу. Знание своего решения».

Все тот же нестигаемый, искренний, мужественный художник! Ничто его не берет!..

Припомнился записанный на пленку вечер Булата Окуджавы, проходивший в эпоху «перестройки». Его спросили из зала, когда он чувствовал себя свободнее — теперь или в годы застоя. Само собой подразумевался ответ — конечно теперь! Окуджава спокойно ответил: «Одинаково для меня».

Я думаю, что если бы Тышлера спросили об этом в годы «оттепели», — он ответил бы так же. Его «чувство свободы» не регламентировалось общественной ситуацией. Редкий дар внутренней свободы, «тайной свободы», — как называлось это в русской традиции...

Глава шестнадцатая

ВСТРЕЧИ И НЕВСТРЕЧИ С ШАГАЛОМ

*Таинственной невстречи
Пустынны торжества...*

А. Ахматова. Первая песенка

Шагал с Тышлером в реальности, кажется, не встречались. По крайней мере, сведений об этом нет. Но через их жизни проходят метафорические встречи.

Невероятно схоже их «мистическое» чувство призвания, идущее из детства. Об этом я писала.

Шагал был первым художником ГОСЕТа, Тышлер его последним художником.

Летом 1973 года Марк Шагал впервые после долгого перерыва приехал в Россию, в Москву. Но и тогда художники, столь близкие друг другу по духу, не встретились.

Существует две версии этой «невстречи». Одна идет от Флоры Сыркиной, винящей в ней Шагала — не проявил должной активности.

Другая — от Григория Анисимова — сам Тышлер, когда его попросили принять у себя Шагала, наотрез отказался: «О чем мы будем с ним говорить? Выслушивать его сожаления, снисходительные оценки?»^[229]

Видимо, причин было несколько, и Тышлер в вопросе о встрече с Шагалом колебался.

В тышлеровском архиве сохранилось взволнованное письмо в Верею младшего современника и хорошего знакомого Тышлера, писавшего о нем статьи, а о Шагале целые книги, — Александра Каменского, в котором тот описывает свою встречу с мэтром:

«Дорогой Александр Григорьевич!

Сегодня 10 июня я побывал в гостинице, где остановился Шагал.

Этому предшествовала целая эпопея. К Шагалу все эти дни, что он приехал, решительно никого не допускали, да и сам он не искал контактов, по многим причинам — 86 лет, опасения провокаций и т. д. Он ни у кого не был в гостях, кроме официального приема у Фурцевой и полуофициального у Костаки (известного коллекционера. — В. Ч.). Людей туда, естественно,

не приглашали, только всяких доверенных лиц...

Шагал побывал в Третьяковке, в музее им. Пушкина, где, в частности, ему показали Ваши работы. Я при этом не присутствовал. Женя Левитин (искусствовед из ГМИИ. — В. Ч.) рассказывал, что Шагал очень доброжелательно отнесся к Вашим работам, особенно к тем, что выполнены в 30-е годы.

В разговоре с Шагалом я упомянул о Вас. „Я видел его работы, — сказал Шагал. — Он очень талантливый человек“. Затем я рассказал, что Вы спасли его панно в Еврейском театре^[230]. Старик страшно разволновался и растрогался. „Передайте ему мою сердечную благодарность“, — сказал Шагал.

„А Вы лучше напишите сами“, — ответил я и показал ему кусок твердой бумаги. Шагал написал, причем очень волновался при этом. В центре листа — то ли женский портрет, то ли автопортрет. И написал следующее:

„Москва 1973

Дорогой Алек. Тышлер

Милый художник, мы передаем Вам — спасибо.

(рисунок)

Я не умею рисовать сейчас, т. к. я взволнован — Марк Шагал“.

Письмо у меня, и как только Флора появится в Москве, пусть позвонит, я передам. Беседа была интересной, хотя крайне сумбурной.

Доброго Вам здоровья и счастья!

Ваш А. Каменский».

Флора делает к этому письму примечание: «В июне 1973 года в Москву приехал Шагал... <...> его бдительно опекала его жена „Вава“. Да и сам он, видимо, щадя себя, не искал встреч со старыми знакомыми. Тышлер в это время жил с Сыркиной в Верее. Он надеялся, что старый коллега захочет его повидать и свяжется с ним. Но этого не произошло. А Тышлер, человек весьма деликатный, не захотел навязываться ему сам»^[231].

Итак, вопрос о личном знакомстве остается открытым. Критик А. Каменский, судя по письму, его не предполагает, а Флора в комментариях на него намекает.

Косвенно подтверждают это и мемуары Лабаса.

В 1922 году в Москве проходила «Выставка трех» с участием Натана Альтмана, Давида Штеренберга и Марка Шагала. На ней, кстати говоря, экспонировались и панно Шагала, сделанные для ГОСЕТа. Лабас в своих

воспоминаниях пишет, что «коротко разговаривал с Шагалом» на этой выставке и потом на открытии его панно в ГОСЕТе. В том же году Шагал уехал из России.

Тышлер и Лабас в пору раннего знакомства были, как мы помним, «неразлучны». Возможно, и молодой Тышлер «был представлен» Шагалу, но тот за давностью лет мог об этом позабыть.

Старый Лабас, в отличие от Тышлера, на открытии выставки Шагала в Третьяковке летом 1973 года, на которую приехал из Франции сам мэтр, — присутствовал^[232].

Противоречивы и интерпретации «невстречи». Флора, как видим, винит в ней Шагала и его «бдительное» окружение. А Анисимов пишет, что именно Тышлер, вероятно, еще до приезда Шагала, «наотрез отказался» с ним встречаться. Вероятно, причин было несколько, — и идущих от Шагала — старость, опасения, усталость от встреч, и от Тышлера, — он был не в Москве, а в Верее. Но ведь в важных случаях он оттуда приезжал! За всем этим ощущаются какие-то «тайные комплексы» художника.

Он видел себя вровень с Шагалом. Но тот европейски знаменит, признан. А он? Его выставки за рубежом из-за «бдительных» чиновников срывались. Так, в 1966 году в Париже должна была состояться выставка, о которой, как рассказывала приехавшая оттуда вдова Алексея Толстого, Людмила Толстая, по всему городу возвещали афиши. Кроме Тышлера, в ней должны были участвовать Петр Кончаловский, Павел Кузнецов (их называет в воспоминаниях Белла) и Мартирос Сарьян (его добавляет Г. Анисимов). Можно себе представить, с каким успехом прошла бы эта выставка! Но ведь чиновники ничего в искусстве не смыслят! Фурцева не пустила за границу Тышлера, и выставка не состоялась.

Добавлю только, что ВОКС^[233] регулярно вывозил тышлеровские работы за рубеж. Они выставлялись на 32 выставках и побывали во Франции, Италии, Германии, Голландии, Англии, Бельгии, Америке, Канаде, Японии...

Все так... Но Шагалу досталась, конечно, несоизмеримо большая мировая прижизненная слава.

В свое время Тышлер хотел уехать из России, как это сделал Шагал. Но Луначарский его не отпустил.

Все ли он сумел осуществить, живя в России? Все ли сделал? Не стал бы он во Франции или Америке свободнее, прославленнее, счастливее? Не будет ли Шагал перед ним таким «мэтром», а он «мальчишкой» (как часто себя и ощущал!), оправдывающимся, смущенным?!

Но вышло не так. До него дошла, переданная друзьями, похвала Шагала и его взволнованное, благодарственное письмо...

Мне кажется, встреча все же произошла. В том «мистическом», сказочном, воображаемом пространстве, к которому оба были привержены в своем творчестве и о котором знал еще Рафаэль, изображая в «Афинской школе» мыслителей и поэтов разных веков.

Вот они идут по тропинке — один высокий, костлявый, худой, другой — пониже ростом, но ладный и крепкий. Оба с красивыми живыми лицами, полу-седые. Шагал всклокоченный, с развевающимися, по-детски пушистыми волосами вокруг круглой лысины, а Тышлер — коротко подстрижен, с аккуратно подрезанной челочкой (вечный «мешанин»). Но оба чем-то неуловимо похожие, и оба похожи на хулиганистых мальчишек, только прикинувшихся взрослыми, даже старыми.

Тропинка вьется по тенистому саду, а они оживленно беседуют. О чем?

О России, неприветливой и притягательной России, о живописи, о евреях, о революции, о Рембрандте и, конечно, о женщинах, о женщинах...

Вдалеке, сквозь дымку не то вечернего, не то утреннего тумана видны очертания какого-то городка. Одному кажется, что это старый Витебск с деревянными заборчиками, покосившимися домами, церквушками, галками...

А другой различает свою Верею, какой она возникала на его пейзажах времен «ухода» — холмистая земля с деревянным тыном, ведущим к милым дальним домишкам под огромным, светлым, вечеряющим небом...

Оба видят словно бы и не эти городки, а небесный Иерусалим...

Такой мне представляется встреча этих двух российских гениев, голоса которых в годы мирового террора и бесконечного насилия славили любовь, только любовь!

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Отец и мать Александра Григорьевича Тышлера с внуками — Тусей Лотоцкой и Шуриком Шевелевым. Фото. 1920-е гг.



*Сидят: сестра Соня, мать Тышлера, сестра Тамара; стоят: сын Сони
Шурик и неизвестная. Фото. 1920-е гг.*



Младшая сестра Соня. Фото. 1920-е гг.



Молодой Тышлер развлекается. Фото. Начало 1920-х гг.



*Семейный портрет. Серия «Соседи моего детства». Холст, масло.
Конец 1920-х гг. Предположительно, изображены мать Тышлера и
четверо старших братьев*



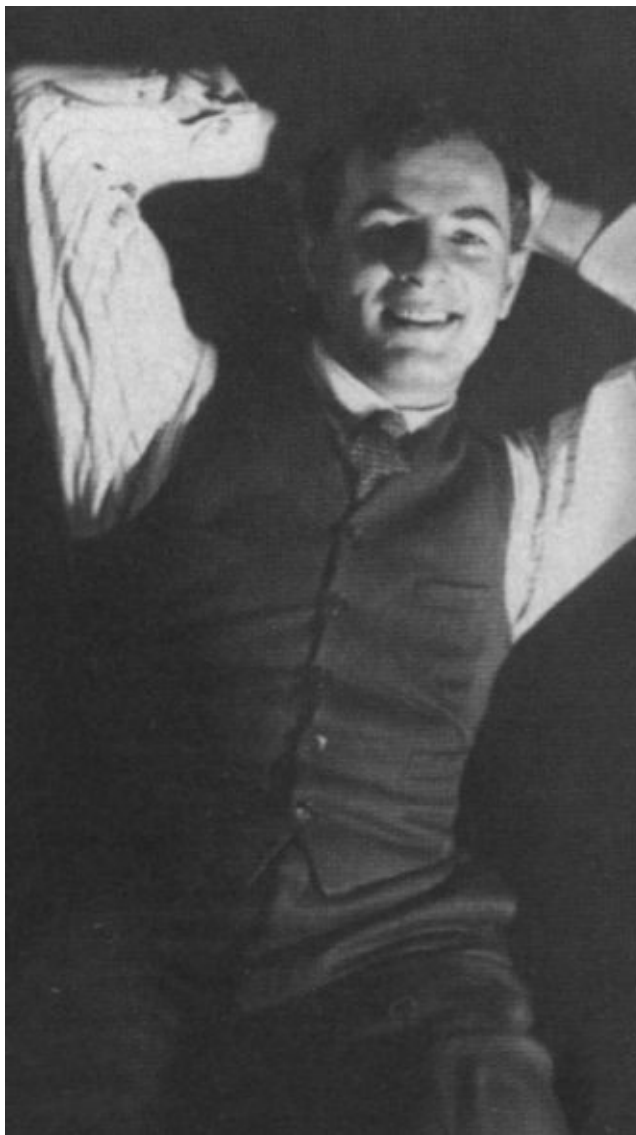
*Девушка со сценой на голове. Холст, масло. Конец 1920-х гг.
Предположительно, изображена старшая сестра Тамара*



Девушка под кровлей. Вариация на тему Анастасии Тышлер. Холст, масло. 1930-е гг.



Портрет жены (с птицами). Бумага, карандаш. 1926 г.



Саша Тышлер. Фото. Вторая половина 1920-х



Сима Арончик. Фото. Конец 1930-х



Юдеска (Юдифь) Арончик. Фото. 1950-е гг.



*«Остовцы»: первый ряд — неизвестный, Д. Штеренберг, Н. Шифрин;
второй ряд — М. Аксельрод, П. Вильямс, А. Лабас, А. Тышлер. Фото.
Конец 1920-х гг.*



Сын Саша. Фото. Середина 1930-х гг.



*Татьяна Аристархова с сыном — Сашей Тышлером-младшим. Фото.
Середина 1930-х*



Флора Сыркина. Ранний автопортрет. Картон, масло



Дочь Тышлера Белла. Фото. 1953 г.



«Рубенсовская» Белла. Фото. 1960-е гг.



Модница. Вариация на тему Флоры Сыркиной. Картон, акварель. 1946
2.



Еврейская свадьба. Бумага, акварель. 1943 г. С посвящением Флоре Сыркиной



Флора на диване. Бумага, карандаш. 1946 г.



Портрет Анны Ахматовой. Бумага, карандаш. 1943 г.



*Вариация на тему Елены Осмеркиной-Гальпериной. Бумага, акварель.
1946 г.*



Портрет Елены Осмеркиной-Гальпериной. Бумага, акварель. 1948 г.



Портрет Насти Тышлер. Бумага, акварель. 1949 г.



Тышлер в Верее. Фото. Конец 1940-х



Настя Тышлер в доме в Верее. Фото. 1950-е гг.



Дом в Вере. На втором этаже — мастерская.



Портрет Флоры Сыркиной. Бумага, акварель. 1961 г.



Девушка в колпачке. Воспоминание о Насе. Бумага, фломастер. 1963 г.



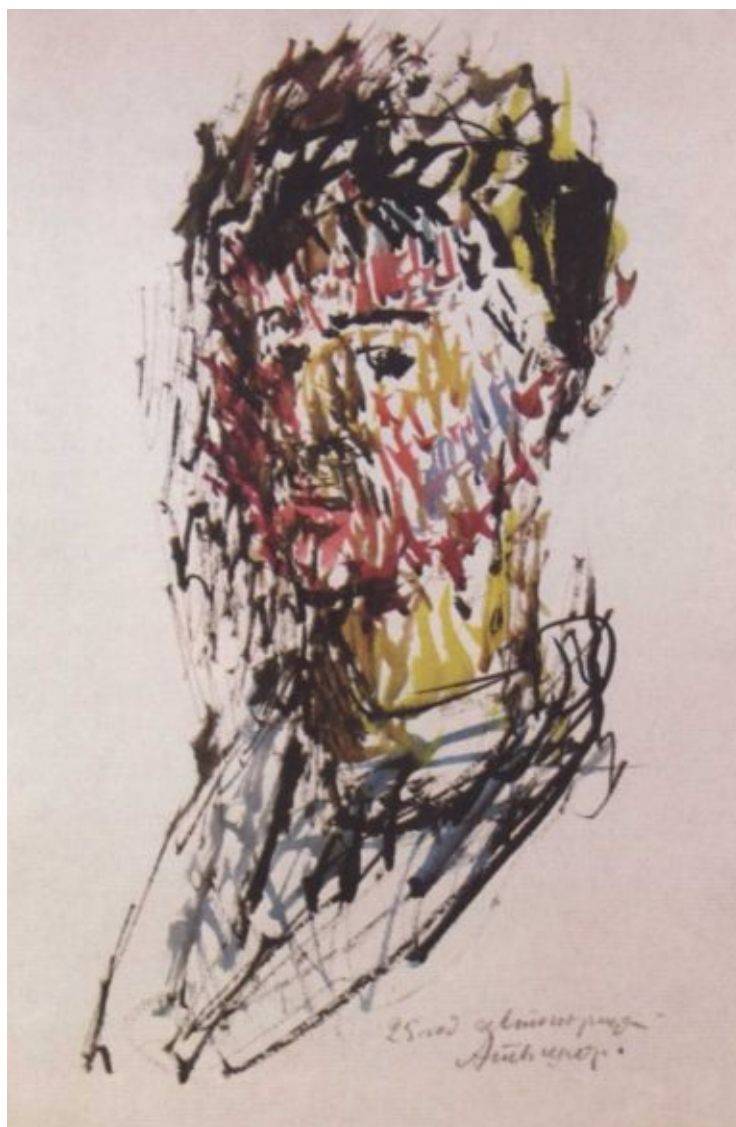
Тышлер и Флора. Фото. 1964 г.



*Тышлер с молодыми художниками, справа — Михаил Шемякин. Фото.
Конец 1960-х гг.*



Тышлер в квартире на Верхней Масловке. Фото. Начало 1970-х гг.



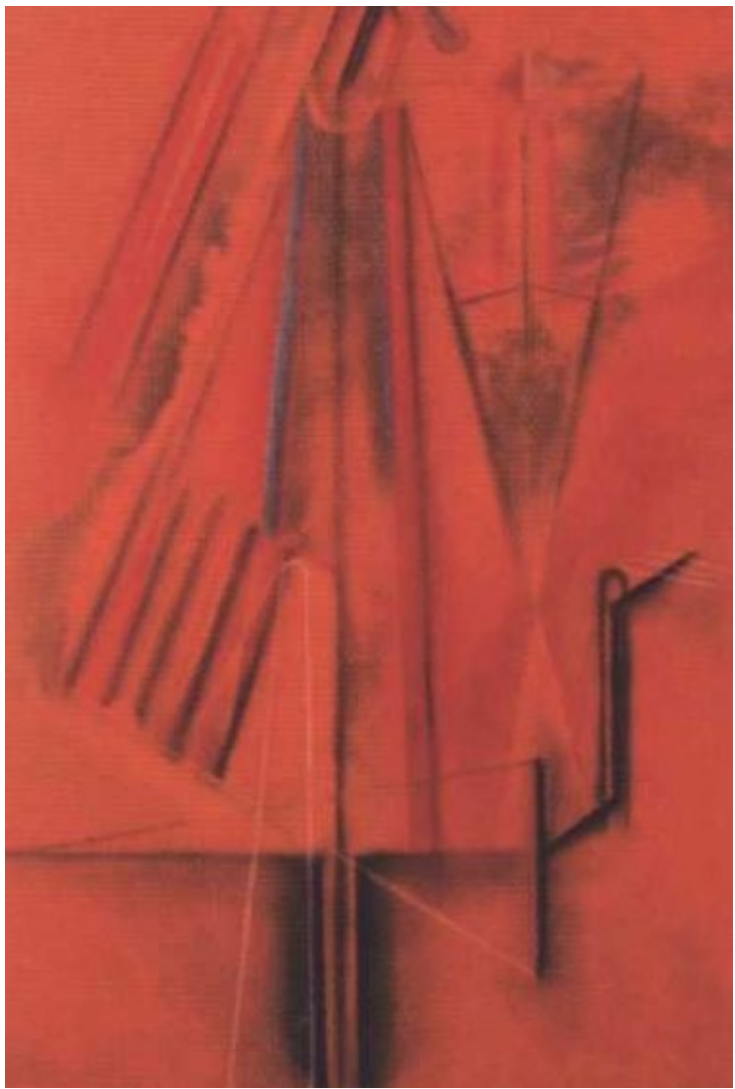
Автопортрет. Бумага, гуашь. 1925 г.



Продавец птиц. Серия «Продавцы». Бумага, акварель. 1920-е гг.



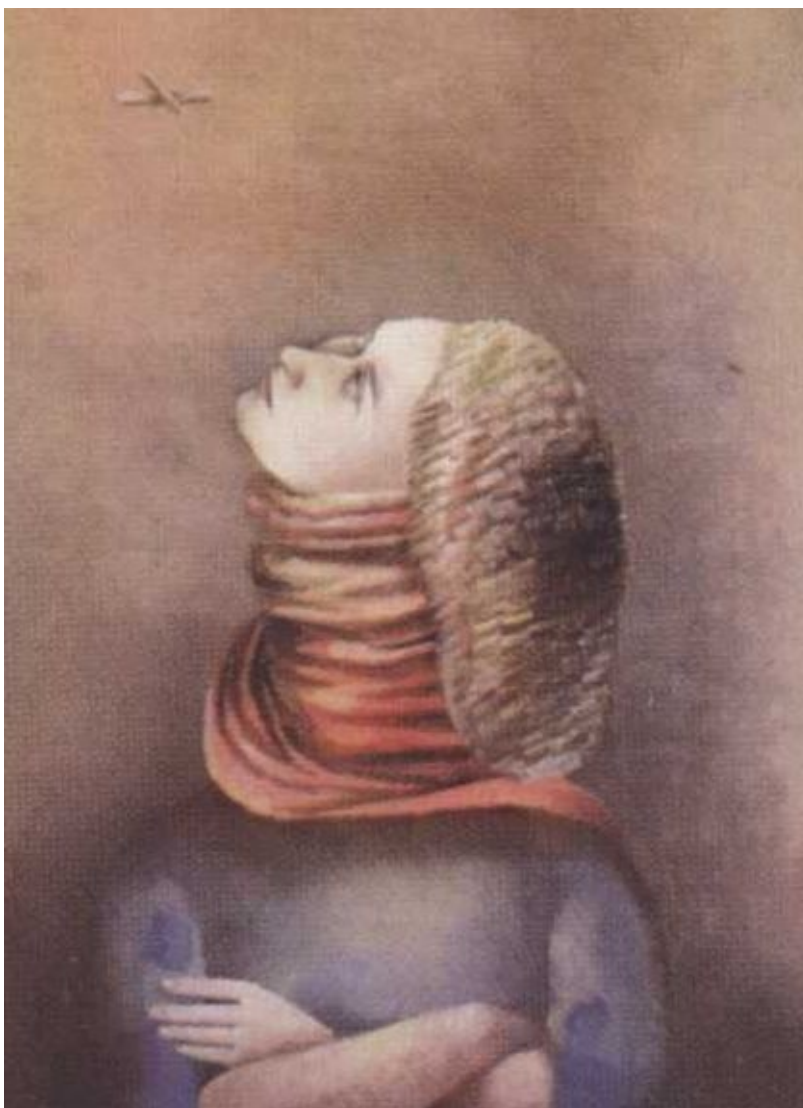
Бойня. Тушь, перо. 1925 г.



Цветоформальное построение красного цвета. Холст, масло. 1922 г.



Махно в роли невесты. Серия «Махновщина». Бумага, чернила, карандаш. 1926 г.



Женщина и аэроплан. Холст, масло. 1926 г.



Качалка. «Сон в летнюю ночь», триптих. Холст, масло. 1927 г.



Махно перед зеркалом. Серия «Махновщина». Холст, масло. 1933 г.



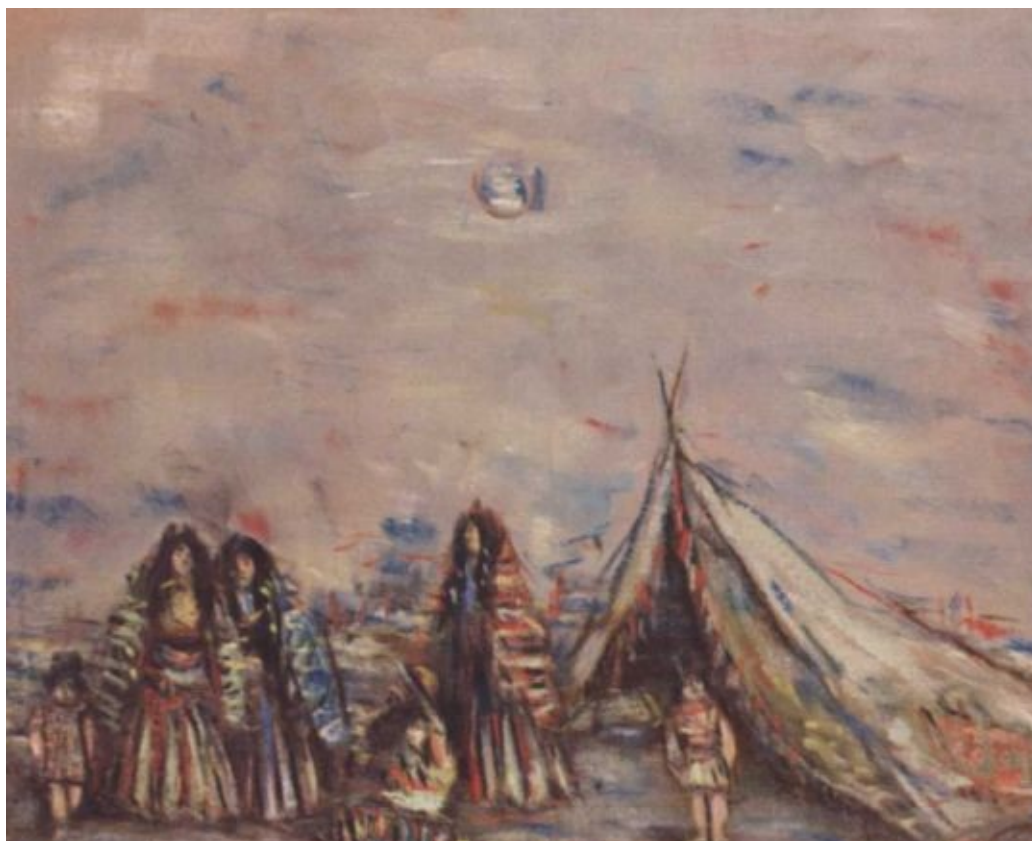
Евреи на земле. Серия «Евреи на земле». Бумага, акварель. 1929 г.



Постановили снять чадру. Серия «Батум». Бумага, акварель. 1930 г.



Король Лир. Макет единой декорационной установки. 1935 г.



Цыганы. Серия «Цыганы». Холст, масло. 1935 г.



Из «Лирического цикла», № 1. Холст, масло. 1928 г.



**Смерть командира № 1. Серия «Гражданская война». Холст, масло.
1937 г.**



Эскиз декораций к спектаклю «Кармен». Бумага, карандаш. 1934 г.



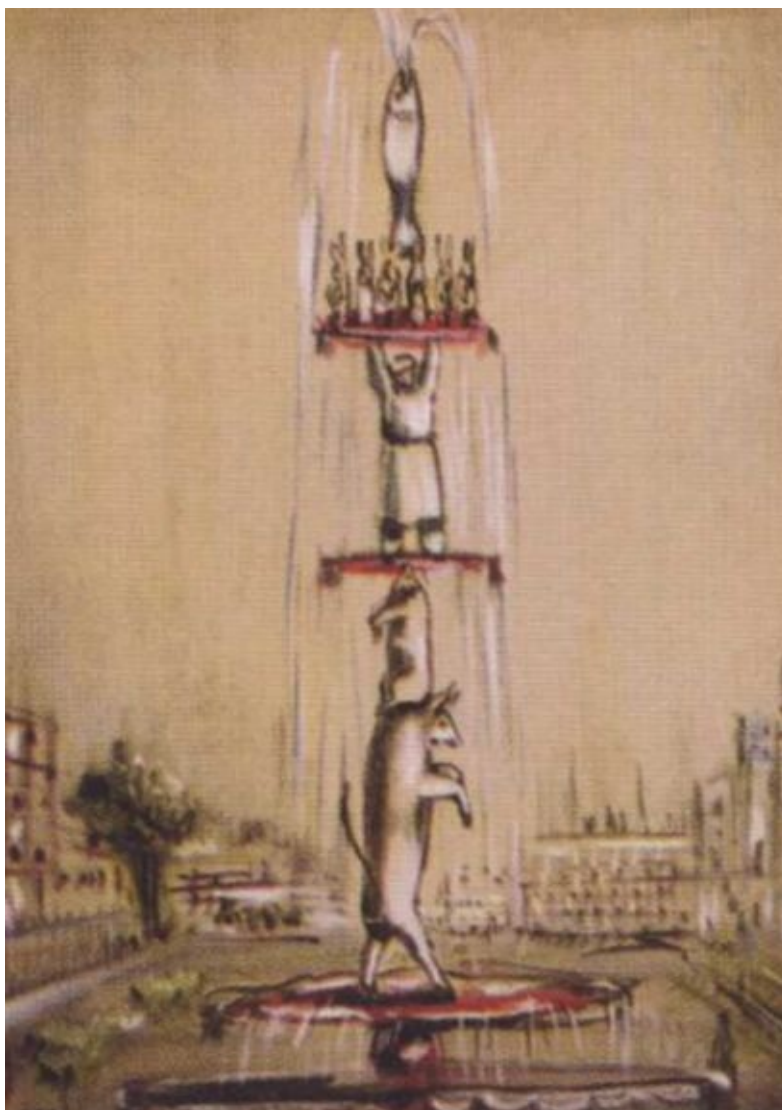
Рыдающий Отелло. Бумага, акварель. 1944 г.



Старик-нищий. Бумага, карандаш. 1943 г.



Голова Отелло. Эскиз образа. Бумага, карандаш. 1944 г.



*Проект-эскиз фонтана в Москве на площади Маяковского (ныне
Триумфальной). Бумага, акварель, гуашь. 1932 г.*



Вид Вереи. Холст, масло. 1952 г.



Гладиолусы № 1. Холст, масло. 1959 г.



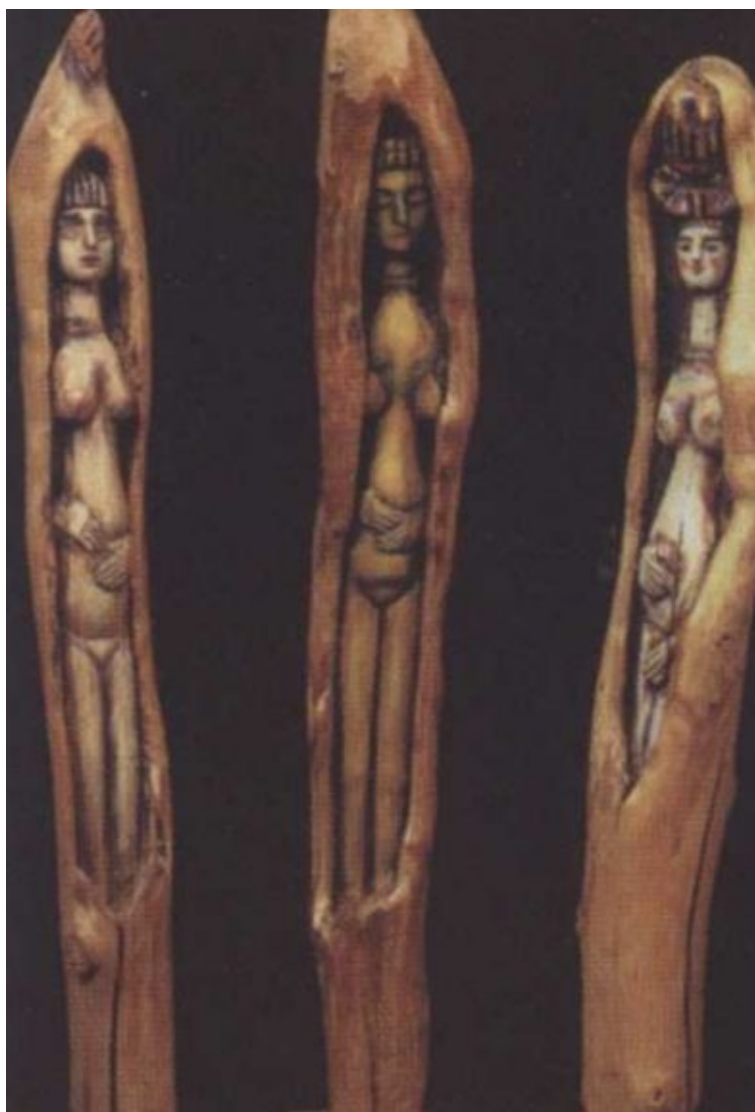
Всадник с красным знаменем № 1. Серия «Гражданская война». Холст, масло. 1955 г.



Модница. Серия «Модницы». Холст, масло. 1960 г.



Обнаженная. Серия «Обнаженная». Холст, масло. 1963 г.



Дриады. Дерево, олифа, лак, масло, темпера. 1950–1970-е гг.



Фортуна № 2. Серия «Фортуна». Холст, масло. 1970 г.



Падение ангела. Серия «Казненный ангел». Холст, масло. 1964 г.



Набат. Серия «Набат». Холст, масло. 1971 г.



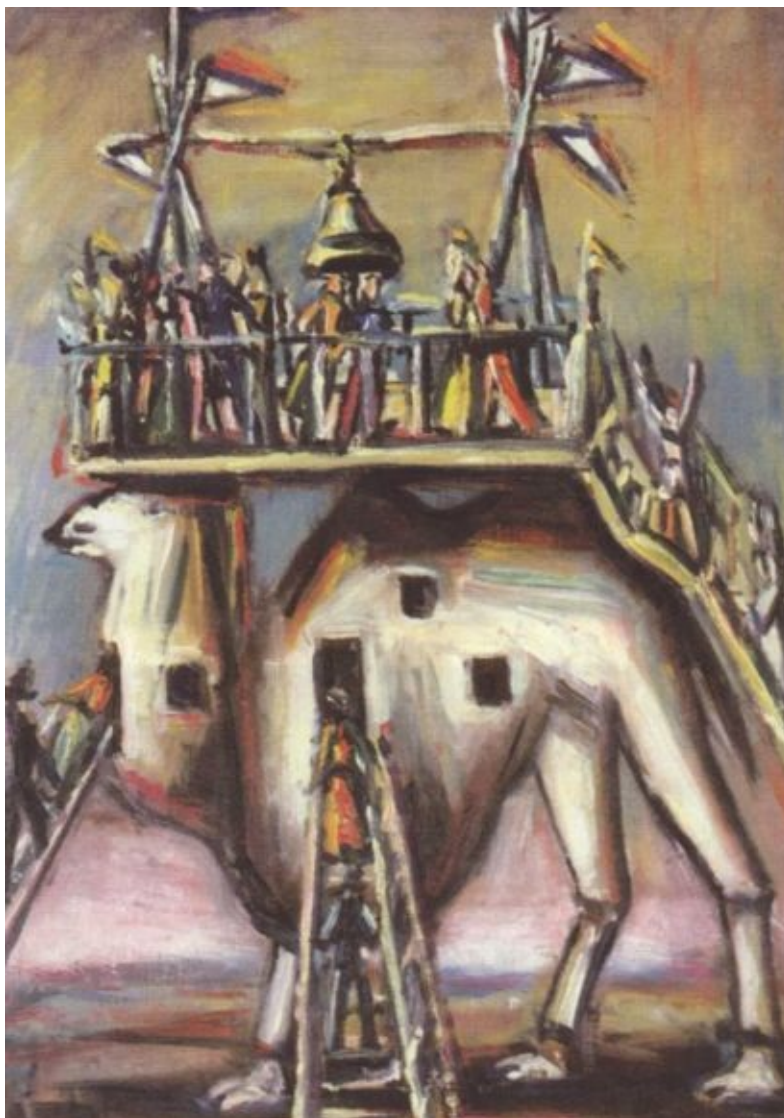
*Представление с чучелами. Серия «Самодеятельный театр».
Фрагмент. Холст, масло. 1975 г.*



Скоморохи. Серия «Скоморохи». Фрагмент. Холст, масло. 1979 г.



Махно на коне. Серия «Махновщина». Холст, масло. 1976 г.



Верблюд. Серия «Сказочный город». Холст, масло. 1980 г.

ОСНОВНЫЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА А. Г. ТЫШЛЕРА

1898, 26 июля — родился в Мелитополе в семье потомственного столяра Григория Тышлера. Младший (восьмой) ребенок в семье. Мать — кавказская еврейка, в девичестве Джин-Джих-Швиль.

1912–1917 — обучение в Киевском художественном училище у А. Франковской, Н. Струнникова, И. Селезнева, Г. Дядченко, Ф. Красицкого и др.

1917–1918 — занятия в Киевской студии А. Экстер. Знакомство с И. Эренбургом, О. Мандельштамом, Н. Хазиной (будущей женой О. Мандельштама), Г. Козинцевым и др. Оформление улиц к революционным праздникам, расписывание агитпоезда и агитпарохода.

1919 — ассистирование в качестве художника-исполнителя И. Рабиновичу в оформлении спектакля «Овечий источник» («Фуэнте Овехуна») по Лопе де Вега в бывшем театре Соловцева в Киеве.

1919–1920 — добровольный уход в Красную армию. Красноармеец отряда особого назначения 12-й армии. Служба в качестве художника, оформление агитспектаклей и рисование плакатов. В годы Гражданской войны один брат Тышлера повешен врангелевским генералом Слащевым в Симферополе, другой убит махновцами. (Третий брат будет расстрелян фашистами в Мариуполе в 1942-м.)

1920 — демобилизация. Первое участие в выставке Культур-Лиги в Киеве под псевдонимом Джин-Джих-Швиль. Возвращение в родной Мелитополь, организация вместе с М. Поляновским «Окон РОСТА». Женитьба на подруге старшей сестры Тамары Анастасии (Настасье) Гроздовой.

1921 — переезд в Москву для поступления во ВХУТЕМАС в мастерскую Фаворского. Но, судя по всему, там не учится, предпочитая свободное общение в художественной «вхутемасовской» среде.

1922 — вступление в группу «Метод», организованную С. Никритиным. Начало самостоятельной работы для театра. Серия абстрактных картин «Цвет и форма в пространстве».

1920-е, первая половина — встречи с В. Маяковским, С. Есениным, Э. Багрицким, И. Сельвинским, Бриками, С. Лебедевой, В. Инбер, Р. Фальком, А. Осмеркиным, Н. Альтманом и др.

1924 — участие в Первой дискуссионной выставке объединений

активного революционного искусства.

1925 — вступление в Общество станковистов (ОСТ). Участие во всех его выставках, кроме первой.

1920-е, середина — «расстрельная» тематика в творчестве («Расстрел в конюшне», «Расстрел в Крыму», «Расстрел ночью», «Бойня» — все тушь). Начало «долгоиграющей» серии «Махновщина» в графическом и живописном вариантах. Рисует странствующих персонажей: продавцов (серия «Продавцы»), бондарей (серия «Бондари»), жонглеров, музыкантов... Знакомство с Вс. Мейерхольдом, А. Таировым, С. Михоэлсом, А. Ахматовой, Б. Барнетом.

1927 — начало 1930-х — работа в Белорусском государственном еврейском театре (БелГОСЕТ). Оформление пьес А. Вевьюрко «Ботвин» (1927), Лопе де Веги «Овечий источник» (1927), Д. Бергельсона «Глухой» (1928) и др. Живописный триптих «Сон в летнюю ночь» («Дом отдыха», 1927) и работы «Лирического цикла» (1928), которым предшествует серия крымских акварелей (созданная после поездки в Крым в 1927-м). Начало работы над сериями «Семейный портрет» (которая впоследствии вольется в серию «Соседи моего детства»), «Гражданская война», «Парад», «Самодеятельный театр».

1930, лето — творческая командировка в Одессу и Батуми в сопровождении Т. Аристарховой. Серия акварелей «Батум(и)».

1930–1932 — создание карандашных и акварельных иллюстраций к стихотворению В. Маяковского «Хорошее отношение к лошадям»: «Маяковский и лошадь», «Хорошее отношение к лошадям».

1931, 23 июня — рождение сына Александра (от Т. Аристарховой). Творческая командировка на Кавказ, послужившая созданию акварельной серии «Армения».

1931–1934 — работа сценографом в только что созданном цыганском театре «Ромэн». Оформление спектаклей М. Безлюдского «Жизнь на колесах» (1931), «Кармен» по новелле П. Мериме (1934) и др. Начало живописной серии «Цыганы», работа над которой продлится до конца 1930-х и возобновится в конце 1950-х.

1932 — правительственный указ о расформировании всех художественных группировок. Вступление в МОССХ (Московский союз советских художников). Живописная серия «Материнство».

1932–1941 — работа в театрах Москвы, Ленинграда, Минска, в московских издательствах. Продолжение серий, начатых в конце 1920–1930-х годах. Оформление шекспировских спектаклей «Ричард III» в Государственном Большом драматическом театре в Ленинграде и «Король

Лир» в московском ГОСЕТе (обе премьеры состоялись в 1935-м).

1934, 15 июля — рождение в Минске дочери Беллы (от Симы Арончик).

1939 — сценография оперы С. Прокофьева «Семен Котко» в оперном театре им. К. С. Станиславского. Режиссер спектакля В. Мейерхольд арестован в ходе совместной работы. (Премьера оперы в режиссуре С. Бирман состоялась летом 1940-го.) Награждение орденом «Знак Почета» в связи с 20-летним юбилеем ГОСЕТа.

1940 — первая персональная выставка (совместно с И. Чайковым) в Еврейском музее в Одессе.

1941–1943 — годы эвакуации в Ташкенте с труппой ГОСЕТа. (С 1941-го по 1949-й, год закрытия театра, Тышлер — главный художник ГОСЕТа.) Персональная выставка (без каталога) в выставочных залах ташкентского отделения Союза художников Узбекской ССР. Знакомство с Флорой Сыркиной, будущей второй женой. Получение звания заслуженного деятеля искусств Узбекской ССР за работу в узбекских театрах.

1945 — Сталинская премия за оформление спектакля «Фрейлехс» по пьесе Э. Шнеера (Окуня) в ГОСЕТе.

1947 — оформление оперы В. Мурадели «Великая дружба» в Малом оперном театре в Ленинграде (режиссер Э. Каплан). Спектакль был запрещен после премьеры в Большом театре, на которой присутствовал Сталин.

1950 — постройка по собственному проекту дома в городке Верея Московской области, где начинает проводить большую часть года. Пишет метафизические «Виды Вереи» и нематериальные натюрморты. Серии деревянных скульптур «Дриады», «Невесты», «Девушки» (продолжение — до последних лет жизни).

1954 — оформление «Гамлета» Шекспира для Ленинградского драматического театра в Пассаже. Постановка не осуществлена.

1955 — начало живописной серии «Девушка с натюрмортом» (продолжение — до 1970-х). Две работы «Всадник с красным знаменем» из серии «Гражданская война».

1956 — персональная выставка в ленинградском Доме работников искусств имени К. С. Станиславского.

1957 — оформление пьесы В. Маяковского «Мистерия-буфф» в Московском театре сатиры.

1950-е, конец — 1960-е, начало — начало серий «Девушка с цветами», «Обнаженная», «Модницы», «День рождения» — навеянные новой встречей с Ф. Сыркиной. Продолжение серий «Похищение Европы»

(«Кармен»), «Цыганы», «Самодетельный театр».

1961 — оформление оперы Р. Щедрина «Не только любовь» в Большом театре в Москве. Заканчивает работу сценографа.

1963 — тяжелая болезнь (инфаркт). Смерть жены Настасьи Степановны Гроздовой.

1964 — персональная выставка в ЦДЛ в Москве эскизов к шекспировским спектаклям. Женитьба на Флоре Сыркиной.

1960-е, середина и конец — возвращение к «расстрельным» мотивам в живописных и графических сериях «Расстрел голубя», «Казненный ангел», «Фашизм». Начало серий «Благовест» и «Набат» (продолжение — до 1970-х). Начало живописной серии «Шелковая лестница» (продолжение — до 1979-го, когда написана одна из последних работ серии «Обнаженная»). Возобновление серий «Невесты» и «Женихи». Серия «Ад и рай», графическая серия «Погребок в раю» (фломастером). Карнавально-театрализованные серии «Карнавал» (в живописном и графическом варианте), «Балаганчик», «Старинный русский театр» (продолжение — до конца 1970-х).

1966 — персональная выставка в Государственном музее изобразительных искусств имени А. С. Пушкина.

1969 — персональная выставка в Выставочном зале Московского отделения Союза художников на улице Вавилова.

1970 — живописные серии «Путешествие в космос» и «Фортуна». Начало серии «Легенда о девушке-кентавре» («Путешествие») в живописном и графическом вариантах (продолжение — до конца 1970-х).

1970-е, первая половина — начало серий «Лунный свет», «Девушка и город», «Диван со свечами» (продолжение — до конца 1970-х).

1974 — персональная выставка в Выставочном зале Московского отделения Союза художников на улице Вавилова. 1975–1979 — живописная серия «Скоморохи».

1977 — графическая серия «Легенда о сенежской статуе». Серия карандашных портретов дочери Ф. Сыркиной Любы. Серия картин «Цвет и форма в пространстве» по рисункам 1923 года.

1978 — персональная выставка в Выставочном зале Московского отделения Союза художников на улице Вавилова. 1979–1980 — создание трех работ серии «Сказочный город»: «Слон», «Жираф» и «Верблюд».

1980, 23 июня — умирает от сердечной недостаточности в Москве. Похоронен на Новокунцевском кладбище.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

Александр Тышлер: Выставка произведений: Живопись, скульптура, графика, театральные эскизы: Каталог выставки / Сост. Ф. Сыркина. М., 1966.

Александр Тышлер: Живопись, графика, скульптура, театр: Каталог выставки к 85-летию со дня рождения / Сост. Ф. Сыркина; вступ. ст. Д. Сарабьянова. М., 1983.

Александр Тышлер: Живопись, графика, скульптура: Каталог выставки / Сост. Ф. Сыркина. (Первая публикация очерка А. Тышлера «Моя краткая биография»). М., 1978.

Александр Тышлер и мир его фантазии: К 100-летию со дня рождения: Каталог / Сост. Ф. Сыркина; вступ. ст. Д. Сарабьянова (переопубликована с купюрами из каталога 1983 г.). М., 1998.

Анисимов Г. Великий художник. Об Александре Тышлере // Лехаим. 2000. № 11.

Генс-Катанян И. Дома и миражи. Нижний Новгород, 2005. Раздел «Дружба с Тышлером».

Дергачёв Б. Загадка Тышлера. Заметки реставратора // Собрание. 2008. № 4.

Каменский А. Александр Тышлер в жизни и в зазеркалье // Наше наследие. 2001. № 57.

Костин В. ОСТ (Общество станковистов). М., 1976.

Лабас А. Воспоминания//Альманах. Вып. 86. СПб., 2004. Раздел «Александр Тышлер».

Лебедева В. Александр Тышлер. Тайна творчества // В. Е. Лебедева. Мои современники. М., 2008.

Лебедева В. Театральность Александра Тышлера // Русское искусство. 2006. № 1.

Лучишкин С. Я очень люблю жизнь: Страницы воспоминаний. М., 1988.

ОСТ: Графика Общества станковистов (1925–1932): Каталог выставки/ Сост. Т. Михиенко, М. Молчанова. М., 2009.

Светляков К. А. Александр Тышлер. М., 2007.

Сыркина Ф. Александр Григорьевич Тышлер. М., 1966.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки // Советская музыка. 1989. № 2.

Таврог М. Беседы с художником Тышлером // Лехаим. 2002. № 9.

Тышлер А. О себе Публ. Ф. Сыркиной / Юность. 1989. № 11.

Чайковская В. Ранний Тышлер и его «сошествие в ад». (О жизненных истоках одного мотива) // Собрание. 2008. № 1.

Чайковская В. Светлые образы, тайные тени. Женщины Тышлера // Собрание. 2009. № 2.

notes

Примечания

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские.

Маврина Т. А. Цвет ликующий. М., 2006. С. 143.

Светляков К. А. Александр Тышлер. М., 2007.

Российский государственный архив литературы и искусства.

Архив А. Тышлера, составленный Ф. Сыркиной, был передан в РГАЛИ ее дочерью, Т. Шур, в 2008 году.

Лабас А. Воспоминания // Альманах. Вып. 86. СПб., 2004. С. 123.

Здесь и далее выделено автором.

Тышлер А. О себе Публ. Ф. Сыркиной / Юность. 1989. № 11. С. 66.
(Рукопись переопубликована в книге: Связующая нить: Б. Пастернак, А. Тышлер. Ставрополь, 1990.)

Самые ранние сохранившиеся тышлеровские работы датируются 1916 годом.

РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников — существовала в 1931–1932 годах в Москве (что тоже подтверждает более раннюю датировку автобиографического очерка. — *Прим. авт.*).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тарасова-Красина Т. Милый Саша.*
Рукопись).

Александр Тышлер: Живопись, графика, скульптура, театр: Каталог выставки к 85-летию со дня рождения / Сост. Ф. Сыркина, вступ. ст. Д. Сарабьянова. М., 1983. С. 23.

Малевич о себе: Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т. / Сост. И. Вакар, Т. Михиенко. М., 2004. Т. 1. С. 19.

Александр Тышлер: Живопись, графика, скульптура, театр: Каталог выставки к 85-летию со дня рождения. С. 23.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки // Советская музыка. 1989. № 2. С. 94.

Там же.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись).

Тышлер А. О себе. С. 63.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись).

Тышлер А. О себе. С. 63.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись).

Малевич о себе: Современники о Малевиче... Т. 1. С. 23.

Малевич о себе: Современники о Малевиче... Т. 1. С. 21.

Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2007. С. 94.

Тышлер А. О себе. С. 63.

Там же.

Сыркина Ф. Александр Григорьевич Тышлер. М., 1966. С. 10.

Тышлер А. О себе. С. 63.

Там же.

Тышлер А. О себе. С. 63.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись). Зрелый Тышлер рассказывал, что в детстве мать его водила в женское отделение бани, но женщины восстали и отлучили его от этого зрелища. А у художника, вероятно, на всю жизнь осталось ощущение «тайны» и «запретности» женской наготы.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера.

Там же.

Тышлер А. О себе. С. 63.

С. Ю. Витте и «еврейский вопрос» в преддверии революции 1905 года/
Вступ. ст., публ. и прим. В. В. Чепарухина// Архив еврейской истории. М.,
2004. Т. 1. С. 245.

Сыркина Ф. Александр Григорьевич Тышлер. С. 9.

Тышлер А. О себе. С. 63.

Анисимов Г. Великий художник. Об Александре Тышлере // Лехаим. 2000. № 11. <http://www.lechaim.ru/ARHIV/103/anisimov.htm>

Тышлер А. О себе. С. 64.

Тышлер А. О себе. С. 64.

Светляков К. А. Александр Тышлер. С. 14. Кстати, сама формулировка Тышлера осторожна, он пишет, что «отправился в мастерскую Фаворского», а не «учился» в этой мастерской.

Тышлер А. О себе. С. 64.

ОСТ — Общество художников-станковистов.

Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. Л., 1930. С. 44.

Маврина Т. Цвет ликующий. С. 193.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С.* Воспоминания о Тышлере. Рукопись). В воспоминаниях Лучишкин утверждает, что все показанные на Поварской работы были отобраны самим Штеренбергом.

Лабас А. Воспоминания. С. 35.

Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. С. 135–136. Критик имеет в виду ситуацию с ОСТом, когда враждебная критика сделала Тышлера мишенью для борьбы с этим объединением, но высказывание содержит и более глубокий, характеризующий позицию художника смысл.

Тышлер А. О себе. С. 65. Думаю, что «вхутемасовского» диплома у Тышлера конечно же не было! — Прим. авт.

Лабас А. Воспоминания. С. 37.

Александр Тышлер: Живопись, графика, скульптура, театр: Каталог выставки к 85-летию со дня рождения. С. 6.

Дискуссионная выставка объединений активного революционного искусства. Она стала основой для создания ОСТа.

Тышлер А. О себе. С. 65.

Тышлер А. О себе. С. 65.

Государственный институт художественной культуры.

Лазарев М. Давид Штеренберг. М., 1992. С. 175.

Там же.

Тышлер А. О себе. С. 65.

Александр Тышлер и мир его фантазии: К 100-летию со дня рождения:
Каталог. М., 1998. С. 56.

Тугендхольд Я. Искусство Октябрьской эпохи. С. 136.

Там же.

Лабас А. Воспоминания. С. 106.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*).

Лабас А. Воспоминания. С. 106.

Берман Б. Об эксцентрике в творчестве Тышлера 20-х годов// Советская живопись-79. М., 1981.

ЧОН — Части особого назначения.

*Дергачев Б. Загадка Тышлера. Заметки реставратора // Собрание. 2008.
№ 4. С. 23.*

Таврог М. Беседы с художником Тышлером // Лехаим. 2002. № 9.
<http://www.lechaim.ru/ARHIV/125/tishler.htm>

Тышлер А. О себе. С. 64.

Там же.

БелГОСЕТ — Белорусский государственный еврейский театр.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера.

В Первой выставке ОСТа 1925 года Тышлер не участвовал, что тоже наводит на размышления о его «тяжелом» состоянии.

Быков Д. Борис Пастернак. М., 2007. С. 152.

Кстати, Тышлер иллюстрировал «Думу про Опанаса» Багрицкого (1935), причем в его иллюстрациях Махно и махновцы представлены в иронико-гротескном ключе.

ГОСЕТ — Московский государственный еврейский театр.

Светляков К. А. Александр Тышлер. С. 38.

Радзишевский В. Между жизнью и смертью. Хроника последних дней Владимира Маяковского. М., 2009.

Анисимов Г. Незаконченные биографии. М., 1988. С. 96.

Дергачев Б. Загадка Тышлера. Заметки реставратора. С. 24–25.

Лебедева В. Александр Тышлер. Тайна творчества // Лебедева В. Е. Мои современники. М., 2008. С. 23.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Беренгоф Б.* Воспоминания о Тышлере. Машинопись).

АХРР — Ассоциация художников революционной России; АХР (с 1928) — Ассоциация художников революции. РАПХ (1931–1932) — Российская ассоциация пролетарских художников, созданная по инициативе АХР. (Объединения поддерживались властью.)

Эфрос А. Вчера, сегодня, завтра // Искусство. 1933. № 6. С. 44–45.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Беренгоф Б.* Воспоминания о Тышлере. Машинопись).

Луначарский А. По выставкам // Известия. 1926. 23 мая.

ВХУТЕИН — Высший художественно-технический институт, в который в 1926 году был преобразован ВХУТЕМАС.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А. О встрече с Луначарским.* Машинопись).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А. О встрече с Луначарским.* Машинопись).

МОСХ — Московское отделение Союза художников РСФСР.

Рогинская Ф. Лицо ОСТ // Искусство в массы. 1930. № 6. С. 10.

ОСТ: Графика Общества станковистов (1925–1932): Каталог выставки.
М., 2009. С. 247.

Тышлер А. О себе. С. 66.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись).

Пастернак Б. Л. Об искусстве. «Охранная грамота» и заметки о художественном творчестве. М., 1990. С. 264.

Этот дом сохранился и даже не перестроен.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тарасова-Красина Т. Милый Саша. Рукопись*).

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. М., 1997. С. 154.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*).

ОСТ: Графика Общества станковистов (1925–1932): Каталог выставки.
М., 2009. С. 67–68.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*).

Тышлер Б. Воспоминания об отце. Рукопись.

Лабас Ю. А. А. Лабас. М., 2006, без пагинации.

Рукопись записок, как и письма Тышлера к Аристарховой, хранится у наследников Татьяны Аристарховой.

Всероссийское кооперативное товарищество «Художник» (1928–1953).

Вайсфельд И. 2-я выставка кооператива «Художник». 1931. № 23 // ОСТ. Графика Общества станковистов (1925–1932): Каталог выставки. М., 2009. С. 69.

Гальперина-Осмеркина Е. Встреча с Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой. М., 1991. С. 237–244.

Лабас Ю. Когда я был большой. М., 2008. С. 104. У Волошина:
«Подожгла посадки и хлеба, *Разорила древние жилища*, И пошла
поруганной и нищей, / И рабой последнего раба». — *Прим. авт.*

Тышлер Б. Воспоминания об отце. Рукопись.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Лучишкин С. Воспоминания о Тышлере. Рукопись*). Лучишкин вспоминает о лете не то 1926-го, не то 1928 года, которое они с женами провели в Верее, причем уже тогда Тышлер стал собирать коряги и сучки, превращая их в «мчащихся ланей, веселых чертиков, змей и скорпионов». К деревянной скульптуре он вернется в 1950–1970-х годах.

Тышлер Б. Воспоминания об отце. Рукопись.

Гальперина-Осмеркина Е. Беседа с В. Дувакиным об Анне Ахматовой
// Воспоминания об Анне Ахматовой.

Гальперина-Осмеркина Е. Беседа с В. Дубакиным об Анне Ахматовой
// Воспоминания об Анне Ахматовой.

Фальк Р. Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике.
М., 1981. С. 198.

Лабас Ю. Когда я был большой. С. 191. Интересно, что в Молдавии вместе с ним в какой-то момент были его прежняя жена Е. Потехина, его жена А. Щекин-Кротова и его ученица М. Левидова.

Лабас А. Воспоминания. С. 49.

Лабас А. Воспоминания. С. 49.

Тышлер А. Диалог с режиссером // Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 255.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А.* Заметки о «Короле Лире» и «Ричарде III». Машинопись).

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. С. 75.

Тышлер А. О себе. С. 65.

Михоэлс С. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира// *Михоэлс: Статьи, беседы, речи: Статьи и воспоминания о Михоэлсе.* М., 1981. С. 91.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А.* Заметки о «Короле Лире» и «Ричарде III». Машинопись).

Михоэлс С. Моя работа над «Королем Лиром» Шекспира // *Михоэлс: Статьи, беседы, речи...* С. 93.

Гаевский В. Смерть короля Лира // Наше наследие. 2001. № 57. С. 45.

Загорский М. «Кармен» в Цыганском театре // Известия. 1934. 12 мая.

Тышлер А. О работе в Цыганском театре // *Художники театра о своем творчестве.* М., 1973. С. 260.

Светляков К. А. Александр Тышлер. С. 64.

Нагибин Ю. Из записных книжек (Воспоминания о Тышлере) // Дружба народов. 1987. № 1.

Юзовский Ю. Ленинградские письма // Советское искусство. 1936. 29 мая.

На чуждых позициях *Редакционная статья* / Культура и жизнь. 1949.
30 января.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А.* Заметки о «Ричарде III» и «Короле Лире». Машинопись).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А.* Заметки о «Ричарде III» и «Короле Лире». Машинопись).

Там же.

Сурин Е. Леонид Мясин и Пикассо // Пикассо и окрестности. М., 2006.
С. 262.

Шагал М. Моя жизнь. С. 229.

Шагал М. Моя жизнь. С. 230.

Замечание очень в духе Тышлера. Он проверял вкус на «мелочах», вернее, это не было мелочью, одежда входила в круг бытия, в его «милые привычки».

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А.* Заметки о «Ричарде III» и «Короле Лире». Машинопись). В отрывке воспоминаний «О судьбе „Короля Лира“ в ГОСЕТе» возникает еще более острая коллизия. Динамов говорит, что «декорации произвели на него исключительное впечатление», хвалит игру актеров, а про режиссера — ничего.

Там же.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А. О судьбе «Короля Лира» в ГОСЕТе. Машинопись*).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тышлер А.* Заметки о «Ричарде III» и «Короле Лире». Машинопись).

Этот эскиз Ф. Сыркина после смерти Тышлера подарила В. Ванслову, а тот отдал его в ГМИИ им. Пушкина.

Тышлер А. Моя первая работа над Шекспиром // Советское искусство.
1935. 11 февраля.

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. С. 101.

Рюмин А. Шут и король // Наше наследие. 2001. № 57. С. 41.

Там же. С. 42.

Тышлер А. Три встречи с Мейерхольдом // *Художники театра о своем творчестве.* М., 1973. С. 261.

Тышлер А. Три встречи с Мейерхольдом // Художники театра о своем творчестве. М., 1973. С. 262.

Александр Герасимов — президент Академии художеств с 1947 по 1957 год.

Лабас А. Воспоминания. С. 47, 49.

Малевич о себе: Современники о Малевиче... Т. 1.С. 269.

Государственный институт художественной культуры.

Малевич о себе: Современники о Малевиче... Т. 1.С. 278.

Там же. С. 284.

ОСТ: Графика общества станковистов (1925–1932): Каталог выставки.
С. 269.

Александр Шевченко: Живопись. Графика: Каталог. М., 2010. С. 14.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тарасова-Красина Т. Милый Саша.*
Рукопись).

Лабас Ю. Когда я был большой. С. 230.

Громова Н. Все в чужое глядят окно. М., 2002. С. 27.

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. С. 144.

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. С. 148.

Громова Н. Все в чужое глядят окно. С. 262–263.

Здесь и далее в письмах кое-где исправлена пунктуация. — *Прим. авт.*

Громова Н. Все в чужое глядят окно. С. 76.

Лабас Ю. Когда я был большой. С. 182.

Лабас Ю. Когда я был большой. С. 182.

Громова Н. Все в чужое глядят окно. С. 77.

Речь идет о семье писателя В. Иванова, его жена Тамара была знакома с Таней.

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. С. 157–158.

Тышлер А. Я вижу Михоэlsa// Михоэлс: Статьи, беседы, речи... С. 416. Эти воспоминания Тышлер написал в 1963–1964 годах.

Анисимов Г. Великий художник. Об Александре Тышлере // Лехаим.
2000. № 11.

Таврог М. Беседы с художником Тышлером // Лехаим. 2002. № 9.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки. С. 96.

Там же.

Олейник С. Если я умру, женись на Флоре //Деловая столица. 2005. № 35. <http://www.zn.ua/3000/3760/51151/>

Институт философии, литературы и искусства.

Тышлер А. Я помню Анну Ахматову // Панорама искусств: 1977 / Научно-популярный сборник. М., 1978. С. 285.

Вовси-Михоэлс Н. Мой отец Соломон Михоэлс. С. 183.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки. С. 95.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись). Имя С. Лебедевой везде написано с одним «р».

Каменский А. Александр Тышлер в жизни и зазеркалье // Наше наследие. 2001. № 57. С. 33–39.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (письмо Е. Булгаковой от 19 июня 1956 года).

Тышлер А. Я вижу Михоэлса // Михоэлс: Статьи, беседы, речи... С. 417.

Тышлер Б. Воспоминания об отце. Рукопись.

Там же.

Костырченко Г. «Крымский проект»: Загадка американского участия // История и культура российского и восточноевропейского еврейства: новые источники, новые подходы. М., 2004. С. 390–391.

Каменский А. Александр Тышлер в жизни и зазеркалье. С. 33–39.

Таврог М. Беседы с художником Тышлером.

Генс-Катанян И. Дома и миражи. Нижний Новгород, 2005. С. 36. О романе Тышлера и Лили Брик ничего не известно, но, как сказала в устной беседе та же И. Генс, он не исключен.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тарасова-Красина Т. Милый Саша.*
Рукопись).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает. Машинопись).

Тышлер Б. Воспоминания об отце. Рукопись.

Александр Александрович Тышлер умер в 2007 году. Сам он был «технарем», но его сын Игорь стал художником. Белла Тышлер с семьей сына сейчас живет в Израиле.

Анисимов Г. Великий художник. Об Александре Тышлере.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (дневниковые записи Ф. Сыркиной. Апрель 1967 года).

Сарабьянов Д. Вступительная статья / Александр Тышлер: Живопись, графика, скульптура, театр: Каталог выставки к 85-летию со дня рождения. М., 1983. С. 21.

Анисимов Г. Великий художник. Об Александре Тышлере.

Тышлер А. Юрий Олеша // Панорама искусств: 1977. С. 282.

Рукописные копии тышлеровских писем были предоставлены Беллой Тышлер.

Вероятно, это предложение исходило из «Советского художника», где в 1966 году, через несколько лет после ее завершения, вышла монография Флоры Сыркиной о Тышлере.

Письма хранятся в РГАЛИ.

Главпочтамт — на углу Мясницкой (бывшей улицы Кирова).

В начале 1960-х годов Тышлер сделал в частности ряд повторов шекспировских эскизов для Художественного фонда.

Александр Тышлер и мир его фантазии: К 100-летию со дня рождения:
Каталог. М., 1998. С. 50.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки. С. 97.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки. С. 97.

Тышлер А. О постановке оперы Р. Щедрина «Не только любовь» // *Художники театра о своем творчестве.* М., 1973.
С. 264.

Сыркина Ф. Не мыслил себя без музыки. С. 97.

Тышлер А. О постановке оперы Р. Щедрина «Не только любовь» // Художники театра о своем творчестве. С. 264.

В 1969 году отец Флоры получит квартиру на улице Горького.

Каменский А. Александр Тышлер в жизни и зазеркалье. С. 33–39.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (Тышлер рассказывает).

Александр Тышлер и мир его фантазии: К 100-летию со дня рождения:
Каталог. С. 42.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (*Тарасова-Красина Т. Милый Саша.*
Рукопись).

Лабас А. Воспоминания. С. 107.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (дневниковые записи Ф. Сыркиной).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (из высказываний Александра Тышлера).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (дневниковые записи Ф. Сыркиной).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (дневниковые записи Ф. Сыркиной).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (дневниковые записи Ф. Сыркиной).

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера (дневниковые записи Ф. Сыркиной).

Там же.

Анисимов Г. Великий художник. Об Александре Тышлере.

Семь панно Шагала в 1973 году были ему в Третьяковке показаны, и он каждое подписал.

РГАЛИ. Фонд А. Тышлера.

Лабас А. Воспоминания. С. 117.

Всесоюзное общество культурной связи с заграницей.