

# О комплектовании отдела современного искусства Третьяковской галереи в 1920-е ГОДЫ

<http://oralhistory.ru/talks/orh-234-235>

🎤 27 марта 1972

## Собеседник

Мидлер Виктор Маркович

## Ведущий

Дувакин Виктор Дмитриевич

## Дата записи

Беседа записана 27 марта 1972 и опубликована 21 декабря 2018.

## Введение

В третьей по счету беседе (первые две были случайно стерты Дувакиным и частично восстановлены в [пятой](#)), художник Виктор Мидлер подробно рассказывает о своей работе в должности заведующего отделом современного искусства Третьяковской галереи с 1923 по 1929 год, в недолгий период до начала борьбы с «формалистами». За 6 лет работы Мидлер успел организовать выставки Павла Кузнецова, Роберта Фалька, ретроспективы «Голубой Розы» и «Бубнового Валета», побывать в мастерских московских и ленинградских художников разных направлений и способствовать приобретению их работ Галереей. Он рассказывает о дружбе со многими из этих художников, а также о знакомстве и переписке с Давидом Бурлюком. В беседе приводятся письма от Бурлюка и Фалька.

*В беседе принимает участие жена Мидлера, Берта Александровна Мидлер.*

**Виктор Дмитриевич Дувакин:** Мы с вами, собственно, обсудили, как мы дальше пойдём. Мы дошли до того, что вы стали...

**Виктор Маркович Мидлер:** Заведующим отделом...

**В. Д.:** ...заведующим отделом современного русского искусства Государственной Третьяковской галереи. В этой должности вы пребывали с 23-го по 29-й год. Так?

**В. М.:** До конца 29-го.

**В. Д.:** До конца 29-го года. Вот вы были так любезны, что достали тут некоторые каталоги выставок, которые делались в этот момент при вашем участии. Все это сейчас, конечно, библиографические редкости. Каталоги, вообще, очень теряются легко...

**В. М.:** Это только часть каталогов.

**В. Д.:** ...особенно в то время. Ну вот, давайте расскажите мне об этой вашей деятельности и остановитесь подробно на тех художниках, с которыми вам в связи с этой деятельностью как раз довелось встретиться. Причем я буду у вас просить говорить о них в целом, все, что вы по этому поводу знаете, а не только относящееся к времени. А что касается этих каталогов, то если вы их упомянете, то я вас буду на минуточку прерывать и делать точные библиографические ссылки...

**В. М.:** Чудесно.

**В. Д.:** ...потому что это, вероятно, искать будет довольно сложно. Прошу вас.

**В. М.:** Так вот, я хотел вам рассказать об очень важной встрече с художником Нестеровым. Дело в том, что в начале моей деятельности в галерее, в 23-м году, примерно к осени этого времени (я подчеркиваю даже даты) стало известно в Третьяковской галерее, что художник Нестеров очень бедствует, что для Третьяковской галереи показалось чрезвычайно тяжелым фактом.

**В. Д.:** Позорным, так сказать.

**В. М.:** Да-да-да. Причина этого бедствия заключалась в том, что к этому времени Нестеров себя совершенно отдал от всяких встреч с общественностью и с различными деятелями искусства и правительства. Он изолировал себя абсолютно. Поскольку получилось у него такое состояние жизни, естественно, что он мог попасть в такую...

**В. Д.:** Изоляцию.

**В. М.:** Изоляцию и беду. Деятели Третьяковской галереи очень всполошились этим явлением и решили устроить обязательную встречу с ним, несмотря на то, что он никого не принимал, абсолютно никого не принимал. И вот стали звонить ему на квартиру. Звонили следующие лица: Абрам Эфрос и Николай Машковцев — оба члены правления Третьяковской галереи. Нестеров, зная их...

**В. Д.:** Машковцева я никогда не знал и не видел, и туманно представляю, кто он был. А Абрама Эфроса я знаю как литератора, не с лучшей стороны, и встречал многократно по организации Всесоюзной юбилейной пушкинской выставки в Историческом музее в 1937 году.

**В. М.:** «15 лет Советской власти».

**В. Д.:** В 37-м году. Нет, Пушкинской выставки — столетие Пушкина, 37-го года.

**В. М.:** Ах, Пушкина! Это другое дело. Нет, я думал, что вы говорите... Так вот. Они звонили и просили разрешения приехать к нему и с ним встретиться. Так он переспрашивал: «Кто же приедет?». Они заявили: «Приедет Эфрос, приедет Машковцев и приедет Мидлер». Третью фамилию он не знал совершенно. Так он спрашивал: «Кто же это Мидлер такой?» Ему объяснили, что это художник, что сейчас он занимает должность заведующего современным отделом в Третьяковской галерее, и просят его, чтобы он разрешил ему тоже присутствовать при этой встрече. На что он ответил: «Ну, раз вы берете его с собой, значит, я не

возражаю против его приезда тоже ко мне».

**В. Д.:** А Машковцева он знал тоже?

**В. М.:** Машковцева он знал.

**В. Д.:** А кто был Машковцев такой?

**В. М.:** Машковцев был искусствовед, считавшийся к тому времени одним из лучших знатоков творчества Александра Иванова, и написавший одну книгу или статью, я не помню точно, но исчерпывающую в смысле понимания и знания его, это раз. Кроме того, он ведал музейной частью в отделе по делам музеев и охраны памятников искусств начиная с 18-го года по 23-й год. Вот кто был Машковцев. Ну и вот, за это время он и меня знал, и мы друг друга хорошо знали.

**В. Д.:** В тех случаях, когда вы помните, прибавляйте имя-отчество.

**В. М.:** А! Николай Георгиевич Машковцев. Я помню хорошо.

**В. Д.:** Абрам Маркович Эфрос.

**В. Д. (усмехается):** ...и Виктор Маркович Мидлер.

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** А Нестерова звали Михаил...

**В. М.:** Михаил Васильевич.

**В. Д.:** Так, значит, Михаил Васильевич ждал...

**В. М.:** Ждал нашего приезда, что мы и сделали быстро и приехали к нему на квартиру. Жил он рядом с Арбатской площадью, в квартире в первом этаже многоэтажного дома. Когда мы приехали к нему, он нас лично встретил и ввел в свою квартиру. Надо сказать, что квартира была такого среднего буржуа, можно сказать. Она не блистала никакими особенностями художественного свойства, она не была особенно прибрана, и убрана, и украшена, но все-таки на стенах висели отдельные этюды его картин, главным образом женские лица, характеризующие собой благочестивых сестер. Так можно выразиться?

**В. Д.:** Можно.

**В. М.:** Потому что я не нахожу другого определения его. Но там же был, на стенах его висел портрет его жены, это был уже портрет в рост, большая вещь, вот только это было. Когда мы стали с ним... то есть не мы, а они стали разговаривать с ним, с Нестеровым, расспрашивать...

**В. Д.:** Простите, раз уж вы сказали об обстановке, я хочу задать бытовой вопрос: значит, он все-таки занимал квартиру, или это была коммунальная квартира?

**В. М.:** Нет, квартиру, отдельная квартира.

**В. Д.:** Значит, его не стеснили, не уплотнили?

**В. М.:** Нет-нет-нет. К тому времени он не был ни утеснен, ни уплотнен. Так вот, он стал расспрашивать о цели нашего пребывания. Конечно, они, говорившие с ним, не стали говорить о том, что мы знаем о том, что он бедствует и нуждается. А просто говорили о том, что поскольку он занимает такое замечательное место в Третьяковской галерее своими произведениями, и был такой перерыв между знакомством с деятельностью Нестерова прошлой и этого года, то мы хотели бы познакомиться, нет ли новых произведений у Нестерова, с целью, чтобы они пополнили его монографию в Третьяковской галерее. Это было формальным объяснением, что, конечно, его не особенно забеспокоило, с точки зрения официальных таких взаимоотношений. Но он заявил об этом: «Я ничего не делаю. Я почти не работаю». Опять стали его убеждать в том, что этого не может быть, что такой большой художник вряд ли может сидеть столько лет без работы. Убеждали его, чтобы он все-таки показал то, что он делает. Он тщательно

и очень напряженно возражал против того, чтобы ходили смотреть то, что у него есть. В конце концов он сдался: «Ну ладно, я покажу. Вы посидите здесь в этой комнате, я зайду в ту комнату, в следующую, и вам покажу картину, которую я писал в течение трех — четырех последних лет». Мы ждали. Наконец он появился и сказал: «Ну, теперь можете войти посмотреть». Мы все трое вошли в ту комнату. Это была небольшая комната, и на мольберте стоял довольно большой холст, большая картина. Вот мы стали рассматривать эту картину, и чувствовалось, что все трое не только изумлены, но очень взволнованы тем сюжетом, который на этой картине изображен, — совершенно неожиданный для Нестерова, для всего его творчества и сюжет, и характер его исполнения. Сюжет такого рода: я вынужден встать, чтобы показать, а то там не видно.

**В. Д.:** Но как можно больше показывайте словами (*смеется*).

**В. М.:** Да, я понимаю, это я понимаю...

**В. Д.:** ...к сожалению, у меня нет телекамеры.

**В. М.:** Вообразите себе большой холст, и посередине холста стоит пожилой мужчина со скрещенными на груди руками, с опущенной головой. Это, как объяснил Нестеров, стоит Булгаков. А Булгаков был известен нам и вообще всем, как один из виднейших философов, сотрудников реакционной газеты «Новое время», редактором которой был Суворин.

**В. Д.:** Ну, «Новое время» — это деталь у Булгакова, поскольку он не журналист, но Булгаков был религиозный философ. Начинал он как марксист, потом был легальным марксистом, а потом он ушел просто в священники.

**В. М.:** Да. А еще он был виднейшим сотрудником газеты «Новое время».

**В. Д.:** А вот что он в «Новом времени» участвовал, я, по правде говоря, даже забыл. Это не так существенно, потому что он не с газетой связан.

**В. М.:** Я понимаю. Но я говорю, что он был известен еще со стороны его участия в такой реакционной газете, как «Новое время». Так вот этот Булгаков стоит так, и тема такая: Булгаков прощается с гибнущей Россией. Его фигура стоит на фоне могильных крестов. Значит, изображено кладбище, на котором разбросаны могильные кресты, и вот он прощается с умирающей, погибающей Россией. Вот тема такая была.

**В. Д.:** Да-а-а, положение ваше нелегкое.

” Вы представляете себе наше (вот вы правильно сказали), положение? Мы пришли приобретать для Галереи новую работу Нестерова, с целью продолжить его творческую деятельность, которую знает весь мир, и в частности, в особенности — Россия. И вдруг мы сталкиваемся с такой темой, которую, конечно, никак нельзя думать о том, что можно приобретать в Третьяковскую галерею.

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** Мы так поговорили, побеседовали и призадумались: что же делать? Нам же все-таки нужно что-то сделать. Тогда перестали говорить с Нестеровым относительно возможного приобретения этой картины Третьяковской галереей и обратили его личное внимание на то, что Третьяковская галерея не имеет портретов его работы, и что они очень хотели бы, чтобы портрет его жены стал экспонатом или собственностью Третьяковской галереи. Мы так выкрутились, таким образом. Он тоже возражал, что ему не хочется расстаться с единственным портретом жены, которую он любил и любит. В конце концов он вынужден был согласиться. И вот этот портрет был приобретен Третьяковской галереей. Была

выплачена ему соответствующая сумма.



М. Нестеров. Портрет жены. 1905. ГТГ. Приобретена у автора в 1927 г.

Вот с этого момента изменился совершенно Нестеров. В чем же заключается это? Заключается в том, что он стал вновь живым, действенным художником, но стал писать не на религиозные темы, а стал писать больше всего портреты очень видных деятелей России того времени, советского времени. В частности, могу вам напомнить, портреты двух братьев молодых — Кориных. Если вы помните, стоит в галерее. Это раз. Затем...

**В. Д.:** Портрет Юдина.

**В. М.:** Портрет академика Юдина тоже.

**В. Д.:** Хирурга.

**В. М.:** Хирурга, да-да-да. Ну вот, Юдина. И затем Павлова, академика.

**В. Д.:** Да, академика Павлова.

**В. М.:** И так далее. Я перечислил те, которые...

**В. Д.:** Нет, он в них не перестал быть Нестеровым, что вы! Нет, я возражаю...

**В. М.:** Но что общего между Нестеровым, который писал вот этих вот...

**В. Д.:** «Видение отроку Варфоломею»

**Б. М.:** Да, «Видение отроку Варфоломею»

**В. Д.:** «Видение отроку Варфоломею», и что же?

**Б. М.:** Такого нежного, такого какого-то удивительного...

**В. М.:** Одну минуточку. Поэтому я подчеркиваю, что он совершенно изменился. Он в тех вещах, вот «Видение отроку Варфоломею» и еще, и еще, — он был очень трогательным, очень лиричным, очень нежным художником. Его пейзажи в этих картинах, его фигуры, сделанные...

**В. Д.:** Даже немножко сентиментальным.

**В. М.:** Ну, это можно так трактовать. Во всяком случае, это был один тип. И когда вы переходите потом к хирургу Юдину, это уже совершенно другая линия, творческая линия художника.

**В. Д.:** Причем руки Юдина — это шедевр.

**В. М.:** Шедевр. Вот, вы же помните. Поэтому я и подчеркнул, что он совершенно изменился.

**В. Д.:** У него несколько вариантов, по-моему, было. Один из них я видел как раз на квартире у покойного Тютчева Федора... не Федора, конечно, а Николая Ивановича.

## О Павле Корине

**В. М.:** Ну, вот примерно то, что я хотел рассказать. Нет, это не все. Дальше его связь с Галереей стала уже нормальной. Он стал бывать в Галерее и соответственно с этим [мы стали] бывать и у него. Тут он в это время проявил исключительный интерес и внимание к молодым художникам Кориным, и даже просил Третьяковскую галерею, чтоб был направлен один из ответственных работников в мастерскую Корина посмотреть их работы и, если возможно, он хлопчет о том, чтобы Третьяковская галерея и к ним тоже проявила внимание и интерес. Я был направлен в мастерскую Кориных. Исключительно потому, что за них хлопотал Нестеров. Нельзя было не сделать этого, поскольку его хлопоты считались чрезвычайно существенными для внимания Третьяковской галереи. Мастерская Кориных тогда находилась на улице Кропоткина, на чердаке.

**В. Д.:** А не на Арбате?

**В. М.:** Нет. На Кропоткинской улице. На чердаке, в простом смысле слова. Когда я поднялся к ним в мастерскую на чердак, я увидел, что все чердачное сохранилось в том виде, в каком обычно находится чердак: все эти трубы, весь этот мусор где-нибудь в стороне... Правда, они убрали целый кусок, и там они работали. И вот я познакомился с ними и познакомился с их работами. Что особенно заинтересовало в их работах? Заинтересовала одна фигура, которая потом впоследствии вошла в его сюиту под названием «Уходящая Русь». Это был крепкий мужчина, в рубашке навыпуск, с бородой. Чувствуется, что это одна из крупнейших фигур того времени, в смысле физическом. И затем ряд акварелей Мстёр, откуда они происходили, Корины.

**В. Д.:** Это фигура Павла?

**В. М.:** Я не помню. Павла, Павла! Второй брат...

**В. Д.:** Александр.

**В. М.:** ...впоследствии отошел от живописи художнической и стал только реставратором и работал в Музее Пушкина как реставратор. Но было известно — кроме того, что я увидел, были известны копии Павла, и Александра, это оба делали, частей картины Александра Иванова. Мы их видели и считали, что очень умело эти копии сделаны, даже можно сказать, что это стало славой для них — как они замечательно

сделали части копии картины Александра Иванова. После большой беседы с ними я нашел возможным выступить с докладом в Галерее о них, рассказать об их деятельности и о том, что я считаю ценным в их работе, и указал, что было бы желательно, если бы Третьяковская галерея приобрела акварели их, потому что живопись ими не только не продавалась — они считали еще эту тему не завершенной, она была только в начальной стадии, и поэтому им было трудно расставаться с теми этюдами, которые могли бы быть тоже интересными для приобретения Третьяковской галереей.

**В. Д.:** Это этюды к будущей большой композиции «Русь уходящая»?

**В. М.:** Да-да, «Уходящая Русь». В Галерее мой доклад был принят, и, действительно, приобрели две акварели Павла Корина. Это: одна акварель «Мастерская». Не та, в которой я был, был очевидцем ее, а где-то была мастерская, там были изображены какие-то скульптурные фигуры и еще другие материалы, которые обычно составляют содержание мастерской. И кроме того, один из удлиненных этюдов его Мстёр. Таким образом, молодой Павел Корин стал уже экспонентом Третьяковской галереи.



П. Корин. Моя родина. 1928. ГТГ

**В. Д.:** Скажите, пожалуйста, а портрет Горького писался уже позже?

**В. М.:** Это уже значительно позднее. Это уже он писал его чуть ли не на острове Капри, там, где жил Горький, и они тоже жили там, Корины. Вот вам все, что я мог пока рассказать. Я вам мог бы попутно еще рассказать о ком-нибудь, но это, если представится...

**В. Д.:** О Кориных? Пожалуйста.

**В. М.:** Таким образом, мы исчерпаем эту тему — о Кориных.

**В. Д.:** Да-да. Уж мы не будем к ним возвращаться. Кончайте.

**В. М.:** Кончим о Кориных, поскольку уж я начал о них говорить. Ну, с тех пор, естественно, я стал если не другом Кориных, то, во всяком случае, человеком, который сделал для них более или менее приемлемое дело. Корины уехали потом (опять-таки по ходатайству Нестерова и с помощью Горького), в Италию работать там. Нет, вернее, Павел один уехал...

**В. Д.:** Нет, оба были.

**В. М.:** Оба были.

**В. Д.:** Я Александра записывал. Они оба были.



П. Корин. Портрет Горького. 1932. ГТГ

**В. М.:** Ну вот. Я его меньше знаю, поэтому я о нем меньше говорю. Значит, они прожили там несколько лет, в Италии, там же писали портрет Горького. Ну, и затем, по возвращении в Советский Союз, Корин-старший стал другом и близким человеком к Ягоде.

**В. Д.:** Это кто — Александр или Павел?

**В. М.:** Нет, Павел. Павел Дмитриевич. Он не был единственным человеком в доме Ягоды. Ягода окружил себя рядом писателей молодых и художников. Среди них был Корин. И вот Ягода ему помог получить квартиру и создать мастерскую для него, в которой он жил. И до сих пор сохраняется эта квартира как музей Корина, и мастерская его сохраняется, жена его осталась там хранительницей. Надо сказать, что это могло закончиться для Корина очень печально, как вся история Ягоды, но вмешался Горький и помог Корину остаться на свободе и, вообще, не иметь на себе каких-нибудь преследований.

**В. Д.:** Простите, тут я должен внести поправку. Вы маленькую тут, по-моему, неточность допускаете. Вы говорите так, что, когда пострадал... когда был...

**В. М.:** Изъят.

**В. Д.:** ...изъят, репрессирован Ягода, то с ним вместе мог полететь и Корин. Так я вас понял? И что Горький тут за него заступился. Этого не могло быть, что Горький заступился, потому что арест и осуждение Ягоды — это позже, чем смерть Горького.

**В. М.:** Чем смерть Горького?

**В. Д.:** Да. Горький умер 18 июня 1936 года...

**В. М.:** Совершенно верно.

**В. Д.:** ...а вся история с Ягодой была уже осенью 36-го года, и вот после этого (даже уже в начале 37-го) воцарился Ежов на место Ягоды. И надо сказать, что, действительно, то, что Ягода впал в немилость (да надо сказать, что он и много, действительно, скверного натворил), — это все повлекло за собой репрессии целого ряда очень крупных лиц литературы и искусства, в том числе секретарь Горького Крючков, хотя его не назовешь крупным, но, в общем, много народу там погибло позже. Но, дело в том, что Корина пощадили, как и почему, и при каких обстоятельствах — не знаю, только уже без заступничества Горького, потому что Горький уже умер.

**В. М.:** Хорошо, может быть. Я не хочу в данном случае особенно останавливаться на этом моменте, нам было это известно.

**В. Д.:** Во всяком случае, знали, что Горький всячески ему благоволил, и Корин был фигурой, в какой-то степени официально признанной, к политике отношения не имел и был автором очень рекламировавшегося портрета Горького. Еще даже говорили, что вот он такой вредный, что (там волосы так лежат у Горького), что он с рожками его написал.

**В. М.:** Ну так вот. Что нам было известно? Нам было известно, что Ягода помог ему устроить квартиру и мастерскую. Это с его собственных слов, потому что он мне рассказывал о том, сколько было покушений со стороны домоуправлений всяких и других, чтобы его квартиру если не совсем ликвидировать, то, во всяком случае, в значительной мере сократить. Ну вот, и что в этом отношении Ягода ему помог.

**В. Д.:** Это подтверждает и Александр Корин, который у меня записан.

**В. М.:** Подтверждает это? Ну вот, видите, значит, я не выдумал. Ну, может, относительно личного содействия Горького в этот момент... Может быть, это был просто разговор об этом, объяснение, почему же Корин остался. Может быть, это не совсем точно. Ну вот, с Кориным я был до последних его дней жизни связан. Он отлично помнил о том, что я помог ему тогда вступить в число экспонентов Третьяковской галереи. Он это всю жизнь помнил, и всячески выказывал свое уважение ко мне.

**В. Д.:** Что он за человек был?

**В. М.:** Очень симпатичный человек был. В каком смысле он был симпатичный? Человек, который никогда не позволял себе кому-то словом или делом как-нибудь помешать, несмотря на то, что он был действительным членом Академии художеств, несмотря на то, что он был избираем в различные общественные организации, союзные и другие, где он мог бы своим именем, своим влиянием не только помочь, но и помешать — этого за ним никто никогда не наблюдал. Наоборот, когда бывали какие-нибудь моменты, вызывавшие то или другое отношение к тому или другому художнику, если это в какой-либо мере было в присутствии Корина, он всегда считал своим долгом заступиться и помочь тому лицу, против которого что-нибудь было. Это мы все знали, и поэтому его очень ценили как человека такого порядка. Мало того, когда умер Серов, президент Академии художеств...

**В. Д.:** Это теперь, недавно?

**В. М.:** Недавно. Когда умер Серов....

**В. Д.:** Виктор Серов?<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Оговорка: Владимир Александрович Серов, Президент Академии художеств СССР в 1962—1968 годах.

**В. М.:** Да-да. Предполагалось, что Корин станет президентом, но он всячески отказывался.

**В. Д.:** Простите, а когда умер Корин?

**В. М.:** Он умер года два — три тому назад.

**В. Д.:** Разве он умер после Серова?

**В. М.:** Да, конечно, после Серова.

**В. Д.:** Да?

**В. М.:** Корин умер не рано.

**В. Д.:** А не наоборот?

**Б.В. М.:** А когда Серов умер?

**В. Д.:** Серов умер года три<sup>2</sup>.

**В. М.:** Нет, раньше.

**Б. М.:** Раньше?

**В. М.:** Раньше, раньше.

**В. Д.:** Да, раньше.

<sup>2</sup> Мидлер ошибается, в действительности Павел Корин умер раньше Владимира Серова, в 1967 году.

## Давид Бурлюк в мастерской Павла Корина

**В. М.:** Теперь так. Еще один момент: выставка Корина была в Нью-Йорке, и там он очень близко сошелся с Бурлюком.

**В. Д.:** Вот это я не знал совсем. Это очень интересно.

**В. М.:** Разрешите, я вам подробно расскажу об этом факте.

**В. Д.:** Пожалуйста.

**В. М.:** Он очень близко там сошелся с Бурлюком. Ну, в чем заключалась эта близость, я не могу сказать подробно. Факт тот, что, когда Бурлюк приехал сюда в Москву, он очень хотел побывать в мастерской в доме Корина, но Корин в это время (это летом дело происходило), он в это время был в Мстёрах как будто. Так?

**Б. М.:** Да.

**В. М.:** В Мстёрах. А Бурлюк всячески упрашивал, чтоб ему помогли побывать... если не встретить самого Корина, то хотя бы побывать дома у него. И он рассказывал, что он был очень близок с ним там.

**В. Д.:** Это был первый приезд в Москву в 56-м, что ли, году?

**В. М. и Б. М.:** Нет!

**Б. М.:** В 65-м.

**В. М.:** Это было в 65-м году. Так вот, я обещал Бурлюку помочь посетить квартиру. Каким образом? Я телеграфировал, кажется?

**Б. М.:** Ты телеграфировал.

**В. М.:** Я телеграфировал во Мстёры Корину о том, что приехал Бурлюк и хочет побывать у него дома. Почему он так хотел побывать у него дома? Это тоже не просто. Дело в том, что в доме Кориных была первоклассная коллекция икон, собранных Кориним, первоклассная коллекция, не просто коллекция.

Это было известно всем, изучающим русские иконы, и на Западе это было известно — нам всем было известно, вплоть до того, что приезжавшие туристы с Запада, которые знали об этом, считали своим долгом упросить, чтоб им разрешили побывать, посмотреть эти иконы. Кроме икон, у него была прекраснейшая, первоклассная мебель, приобретенная Кориным у знаменитых российских митрополитов, патриархов и так далее. Это все составляло ансамбль квартиры Кориных.

Естественно, что Бурлюк, зная обо всем этом, кроме желания лично встретиться с ним после такой дружбы, которая была там, в Нью-Йорке, он хотел побывать. И вот моя телеграмма Корину была встречена им чрезвычайно благожелательно, и он распорядился, то ли по телефону, то ли каким-нибудь другим путем, чтобы те, которые проживают в этот момент в квартире Кориных, чтобы они допустили Бурлюка в квартиру, что и было.

**Б. М.:** Домоправительница.

**В. Д.:** У него была домоправительница, и он ей сообщил. Так?

**Б. М.:** Домоправительница. Экономка.

**В. М.:** Ну, там кто-то проживал, я не знаю точно, кто они такие. Ну вот, и это было сделано. Бурлюк имел возможность побывать на квартире.

**Б. М.:** Я с ними ездила, потому что ты был в Доме творчества тогда.

**В. Д.:** Так, ну так что же, Берта Александровна, расскажите, как же Бурлюк смотрел? Одну минуточку. Вы ездили вместе с Бурлюком на квартиру?

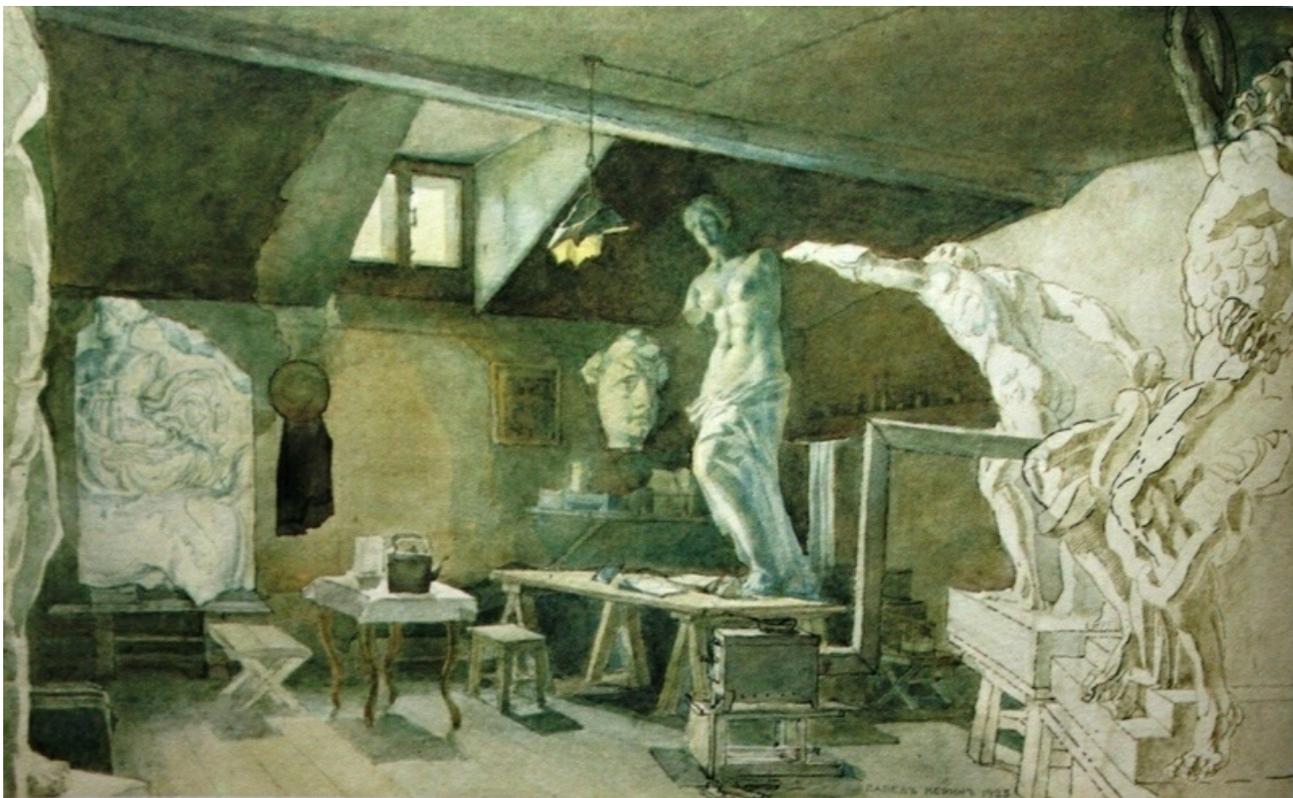
**Б. М.:** Мы ездили, да. Мы сначала с Бурлюками из гостиницы «Националь»...

**В. Д.:** «С Бурлюками» — вы имеете в виду Давида Давидовича и...

**Б. М.:** Давида Давидовича и Марию Никифоровну. Их пригласили в АПН на встречу с главным редактором и с журналистами, и они пригласили меня с собой.

**В. Д.:** Какую-то пресс-конференцию?

**Б. М.:** Пресс-конференция, да, в АПН. И они по телефону позвонили туда, в АПН, попросили разрешения, чтобы я с ними поехала, потому что я находилась с ними в этот момент в «Национале». И вот после этой пресс-конференции, на которой я тоже присутствовала, в АПН, на машине, по-моему, апээновской машине, нас повезли туда, в мастерскую Корина.



П. Корин. Мастерская. В мастерской художника. 1925. ГТГ

**В. Д.:** Никто ему не показывал? Он сам смотрел?

**Б. М.:** Там были две женщины. Две старушки, одна из них даже, по-моему, хромая. Они очень хорошо встретили в этой огромной комнате, я помню, светлой, солнечной, во-первых, стол был накрыт, очень красиво сервирован, они угостили их, кофе сделали, фруктов было много прекрасных. А потом они стали все смотреть. Там была церковная утварь, прямо вот целый ансамбль церковной утвари. Я неточно могу назвать эти вещи. Икон было очень много. Они всё очень внимательно осматривали. Собственно, им не показывали, потому что были только эти две старушки, которые, может быть, и не очень разбирались...

**В. Д.:** А смотрели кто — «они»?

**Б. М.:** Давид Давидович и Мария Никифоровна.

**В. Д.:** А апээновские гости не поехали с ними?

**Б. М.:** Нет, там был один из апээновских, в общем, сопровождающий.

**В. Д.:** Но прессы не было?

**Б. М.:** Прессы не было, нет, вот один был сопровождающий, и он вместе с нами все это смотрел.

**В. Д.:** Очень интересно.

**Б. М.:** Потом попросил он показать ему мастерскую.

**В. Д.:** Корина?

**Б. М.:** Да. И повели их в мастерскую. Это тут же в квартире, только в стороне немножко. Огромная мастерская, таких колоссальных размеров, что Давид Давидович пришел в большое удивление, потому

что он не предполагал, что у московских художников здесь, в России могут быть такие условия, как у Корина. И там стоял незаконченный, начатый какой-то холст, тоже очень больших размеров. Что на нем было, я сейчас просто не помню, потому что он был настолько еще начат, даже рисунок не полностью был набросан на этом холсте.

**В. Д.:** Ну, а Бурлюк, когда смотрел иконопись, не делал никаких замечаний, высказываний, не помните? Вообще, интересно, занятный его интерес к этому делу...

**В. М.:** Я кое-что могу рассказать по этому вопросу.

**В. Д.:** Сейчас, минутку. *(К Берте Александровне)* У вас будет еще что-нибудь по этому поводу добавить?

**В. М.:** Я замечаю про восхищение и интерес, который он проявлял, а замечания я просто не помню.

**В. Д.:** Так. *(Мидлеру)* Ну, пожалуйста.

**В. М.:** Я хочу добавить, что Бурлюки знали хорошо работы Корина, потому что Корин был в Нью-Йорке со своей выставкой персональной. Вот откуда Бурлюк мог хорошо знать работы, и вся эта тема «Уходящая Русь» была выставлена в Нью-Йорке.

**В. Д.:** Ах вот как!

**В. М.:** Ну да, поэтому...

**В. Д.:** А когда Корин был в Нью-Йорке?

**В. М.:** До визита Бурлюков примерно за год или за полтора...

**В. Д.:** То есть уже в 60-х годах?

**В. М.:** Да-да-да, в 60-х годах.

**В. Д.:** Теперь понятно

**В. М.:** Они его пригласили к себе. Они жили не в самом Нью-Йорке, Бурлюки, а под Нью-Йорком, в ста километрах. Они его пригласили к себе...

**В. М.:** Но выставка была в Нью-Йорке.

**В. М.:** ...и очень его хорошо приняли, и остались они очень довольны друг другом.

**В. Д.:** Так, ну хорошо, значит, от Нестерова мы естественно захватили Корина, а в связи с Коринным поговорили о Бурлюках. Давайте завершим... Значит, с Кориными всё, больше у вас нет?

**В. М.:** Можно на этом закончить.

**В. Д.:** У вас не было больше с ним каких-нибудь интересных...

**В. М.:** Нет. Мы встречались с ним, но особенно таких не было.

## О дружбе Мидлеров и Бурлюков

**В. Д.:** Тогда, может быть, вы добавите о ваших взаимоотношениях и знакомстве с Бурлюками. Может, что нам для этого придется вернуться на полвека назад, да?

**В. М. (смеется):** Нет. Ну, полвека назад — это короткое явление. Дело в том, что я вам рассказывал уже, что я вступил в Художественное училище Одессы, когда Давид Бурлюк кончал. Но я там учился вместе с его братом. Владимир был со мной в одном классе.

**В. Д.:** Владимир Давидович?

**В. М.:** Владимир был со мной в одном классе. Тут есть несколько замечаний по этому поводу, которые вызывают у меня улыбку.

**В. Д.:** Пожалуйста.

**В. М.:** Дело в том, что Владимир Бурлюк атлетом был. И мы были — он был здоровым, крепким мужчиной, уже взрослым, а я был еще юношей, вступившим только в эту школу. И вот что было интересно тут. Владимир Бурлюк, кроме того, что он был учеником, начальным (это было самой первой группой только начальной), он уже был и поэтом тоже. Так что и Давид, и Владимир писали уже стихи и были известны как поэты тоже. Но кроме того...

**В. Д.:** Это какой год?

**В. М.:** Ну, это был 908-й год.

**В. Д.:** Ну, он еще как поэт известен не был. 8-й год?

**В. М.:** 8-й.

**В. Д.:** Ну, он еще известен не был.

**В. М.:** Я не говорю, что он был известен в мире, но он был известен в кругах наших как поэт, как молодой поэт начинающий. И еще же был у них один брат, более интересный поэт.

**В. Д.:** Николай.

**В. М.:** Николай, да. Что вызывает у меня улыбку — это воспоминания вот какого рода. Он был атлет, а я был худенький мальчик. И он каждое утро, приходя в школу, вызывал меня: «Ну, Виктор, садись, будем руки перегибать. Кто сильнее из нас». Окружали нас все ученики и смотрели на это.

**В. Д.:** Локтем на стол и положить, и кто кого передавит.

**В. М.:** Локтем на стол.

 Это было смешно, потому что мне трогать его руку уже казалось подвигом с моей стороны, не только положить ее. Но он при этом так театрально кряхтел, возился, казалось, что ему чрезвычайно трудно перебороть мою руку. И когда в конце концов он все-таки положил мою руку, то раздавались аплодисменты всех присутствующих студентов (*смеется*).

**В. Д.:** А он ни разу не дал вам положить его руку?

**В. М. (*смеется*):** Не то что не дал — я и не пытался этого сделать.

**В. Д.:** Ты даже не пытался?!

**В. М.:** Ну, это даже смешно было бы: понимаете, атлет, борец, гиревик и черт его знает что еще. Я брал его руку, так прижимал... ну это, можно сказать, как к фонарному столбу.

**В. Д.:** Так. Ну, дальше.

**В. М.:** Да, дальше. Это начальное наше знакомство. Затем Бурлюк кончил в этом году школу и уехал в Москву и вступил в Школу живописи, ваяния и зодчества, и с тех пор я с ним уже не встречался. Мог с ним встречаться только уже в 14-м, 13-м, 15-м годах, когда он уже кончил школу и был уже...

**В. Д.:** На вечерах?

**В. М.:** На вечерах, когда вместе с Маяковским, с Василием Каменским выступали.

**В. М.:** То есть он был на этом вечере в Политехническом, о котором вы рассказывали в связи с Маяковским?

**В. М.:** Да-да. Он не один раз был. Он и в Петербурге тогда вместе с ним выступал, и в Москве не один раз выступал. Но я-то видел его один раз в Политехническом музее, тогда. Затем наше знакомство, можно сказать, было прервано на протяжении многих лет. Ну и так неожиданно для нас мы стали получать письма от него из Америки.

**Б. М.:** Прости, ты забыл кое-что. Я хочу тебе напомнить.

**В. М.:** Ну-ну, говори.

**Б. М.:** Ты встретился с ним на выставке, когда он приехал в 56-м или 57-м году.

**В. М.:** Ах, да-да! Правильно-правильно! Это ты мне напомнила. На юбилейной выставке Сарьяна, это, вы говорите, в 56-м году?

**В. Д.:** По-моему, в 56 году, это еще связывается с самоубийством Фадеева.

**В. М.:** Совершенно верно, в 56-м году это было. Я с ним встретился вот каким образом. Он как-то известил Сарьяна, что он хотел бы с ним встретиться на выставке Сарьяна. Сарьян его ждал, но как-то время шло, и он его никак не мог дождаться. Тогда Сарьян меня попросил, узнав о том, что я не собираюсь уходить с выставки, так вот, он меня просил, чтобы я остался, дождался прихода Бурлюка (он знал, что я его знаю, так что я его увижу и в лицо я узнаю его), и чтобы, встретившись с ним, сообщил ему о том, что Сарьяна можно видеть в такой-то час и в таком-то месте. Вот это была та встреча, о которой ты мне напомнила. Я уже об этой встрече забыл.

Ну вот, тогда, когда с ним встретились, мы вспомнили годы пребывания в школе: «я учился тогда-то», «я учился тогда-то», и таким образом вновь как будто бы встретились.

**Б. М.:** Он записал твой адрес, видимо.

**В. М.:** Да, очевидно, записал.

**В. Д.:** После этого он стал вам писать.

**В. М.:** После этого началась очень большая переписка с нами. Не только переписка, но он стал нам посылать, непрерывно посылать издания, которые выходили в Нью-Йорке, собственно, издателем он был сам и его жена, как ее... Мария?

**В. Д.:** Мария Никифоровна. «Издательство Марии Никифоровны Бурлюк».

**В. М.:** И у нас сохранилось значительное число этих изданий — и писем и изданий. Кроме изданий печатных, он клеивал во многие журналы собственные рисунки.

*[Пауза]*

**В. Д.:** Виктор Маркович, мы можем продолжить. Вы остановились на том, что в те издания свои, которые выпускал он там в «Издательстве Марии Никифоровны Бурлюк», Давид Давидович клеивал свои рисунки, может, какие-нибудь рукописные записки и так далее. Слово «акварели» уже не попало на пленку. Вы еще не закончили.

**В. М.:** Да-да.

**В. Д.:** Сейчас вы хотите включить сюда письмо Бурлюка?

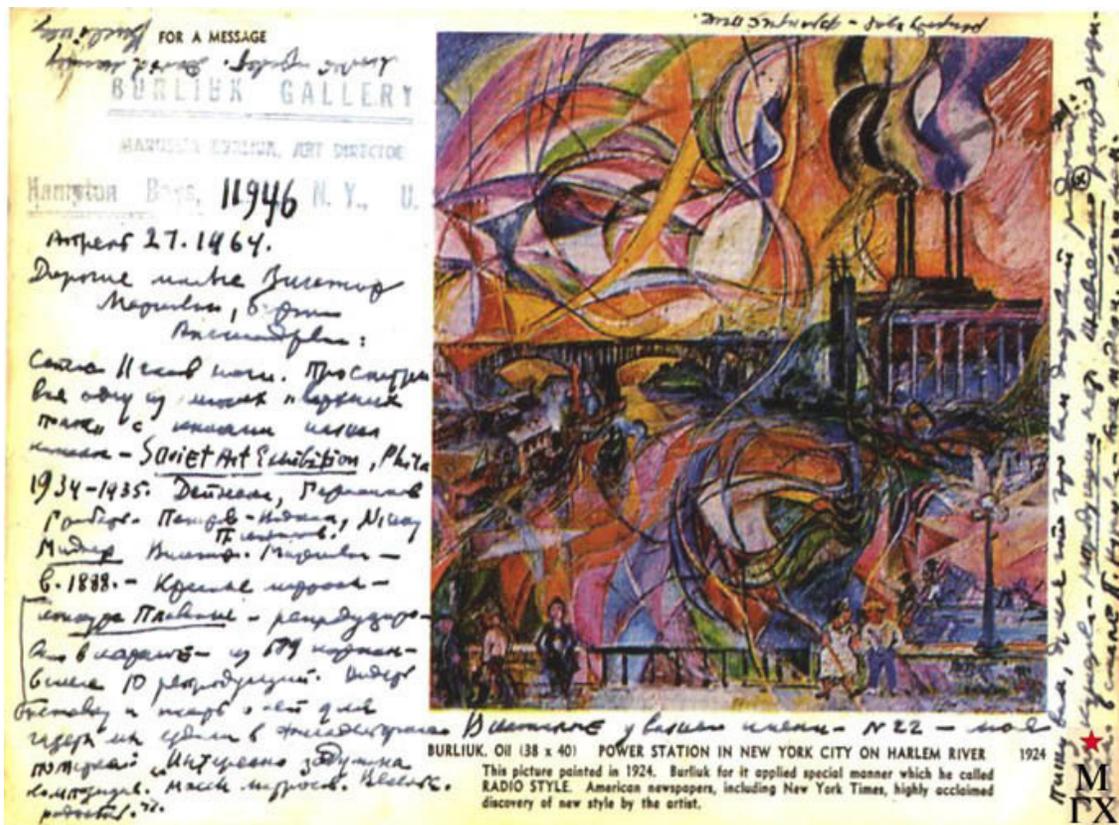
**В. М.:** Видите ли, это довольно важное для меня письмо.

**В. Д.:** Это 27 апреля 64-го года. Берта Александровна, прочтите, пожалуйста, это письмо.

**Б. М.:** «Апрель 27-го 1964 года. Дорогие, милые Виктор Маркович и Берта Александровна! Сейчас 11 часов ночи. Просматривая одну из моих верхних полок «с книгами», нашел каталог «Семь лет Art exhibition 1934 — 35-го года. Дейнека, Герасимов, Грабарь, Петров-Водкин, Нисский, Мидлер Виктор Маркович», — возраст — «(1888): “Красные матросы”, “Учебное плавание”. Репродуцировано в каталоге из 689 картин всего 10 репродукций. Видеть выставку и писать о ней для газеты мы ездили в Филадельфию. В каталоге у вашего имени № 22 моя пометка: “Интересно задумана композиция. Масса матросов, веселье, радость”. Репродукция — фронтиспис. Пишу вам, думая, что это вам доставит радость. Павел Кузнецов — репродукции нет. Шевченко репродуцирован, в стиле Павла Кузнецова более модерн». Еще фамилия Кацман упомянута, но ничего о нем не сказано. Кацман...

**В. Д.:** Ну, Кацман-то уж очень далек от левой живописи.

**Б. М.:** «Любовь. Привет. Давид, Маруся Бурлюк.



Письмо Д. Бурлюка В. Мидлеру от 27.04.1964. Фото с <http://www.maslovka.org>

**В. Д.:** Давид и Маруся Бурлюк.

**Б. М.:** Да.

**В. Д.:** Виктор Маркович, вы что-то еще хотите рассказать?

**В. М.:** Нет, я только хотел несколько слов сказать еще в дополнение, что среди этого большого количества изданий бывали вклеены оригиналы его рисунков, личные портреты — оригиналы, не то что какие-нибудь копии или репродукции, а оригиналы. Почти, можно сказать, что через каждые несколько журналов всегда были вклеены его рисунки. Таким образом я являюсь обладателем некоторых его работ. Это одно. Затем другое. Дело в том, что Давид Бурлюк имел в России достаточное количество работ, находящихся

в частных руках. Ему очень хотелось бы, чтобы эти работы были собраны, и чтобы была организована выставка здесь его работ из тех, которые находятся в частных руках, с одной стороны, и, кроме того, он хотел, чтобы его последующие работы, сделанные им уже...

**В. Д.:** В Америке.

**В. М.:** ...вне России, чтобы были присоединены. Иначе говоря, он хотел, как он объяснял, как патриот России, ему хотелось бы, чтобы его деятельность не прошла даром, без того, чтобы не было его выставки работ в Советском Союзе. Я с его просьбой обратился в Музей Маяковского, в дирекцию Маяковского.

**В. Д.:** Это было в 65 году, да?

**В. М.:** Ну, примерно так, может, позднее.

**В. Д.:** Значит, директор была Городецкая.

**В. М.:** Я не помню, как ее звали.

**В. Д.:** Женщина, да.

**В. М.:** Я ей показал письма Бурлюка, и сказал о его желании, чтобы была такая выставка сделана. Она заявила мне, что вряд ли это удастся сделать, потому что сейчас такое время, что с такими выставками приходится очень долго добиваться, чтобы они могли быть сделаны. Ну, это одно. Кроме того, я обратился к Лиле Брик. Мы с Бертой Александровной побывали у них дома, у Лили Брик, познакомились с ними, и у нас сохранился, кажется, каталог. На квартире Лили Брик нам дали в качестве памятной такой встречи дали нам маленький каталог рисунков Маяковского, которые были изданы, с надписью о нашем визите там. И я опять там повел речь о желании Давида Давидовича Бурлюка, чтобы его выставили. Не могут ли они помочь в этом вопросе? Ну, опять то же самое было о том, что это очень трудно, что из этого ничего не выйдет и, таким образом, это невозможно сейчас.

**В. Д.:** К сожалению, это правильно.

**В. М.:** Да, оказалось, что это правильно. Я тогда написал Бурлюку, что сейчас это затруднительно, но у меня есть предложение ему такого рода: нельзя ли устроить выставку рисунков Маяковского в Нью-Йорке, поскольку к нему отношение очень ценное в Нью-Йорке, к Маяковскому (когда он бывал там, к нему очень хорошо относились), так нельзя ли устроить выставку этих рисунков Маяковского там, с тем, чтобы к этим рисункам Маяковского были присоединены и работы Бурлюка, чтобы была выставка двух деятелей российских там. И тогда, после того, как такая выставка будет организована там, она могла бы вернуться в Советский Союз как отдельная выставка Маяковского и Бурлюка.

**В. Д.:** Тоже вряд ли... Не пробовали этого делать?

**В. М.:** Нет, я вам сейчас скажу. Я написал ему, но это уж, очевидно, совпало со временем, когда он умирал или умер, и уже на этот вопрос я ответа не получил.

**В. Д.:** Да, он, кажется, в 66-м году умер...

**В. М.:** Да-да-да.

**В. Д.:** Я точно сейчас не помню. Да. Ну, ваша коллекция изданий, конечно, исключительно интересна для меня, это прямо драгоценность.

**В. М.:** Вы говорите об изданиях этих?

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** Их такое количество! Так что, если вы захотите с ними познакомиться, мы вам дадим, конечно, эту возможность просмотреть, познакомиться. Тут есть много снимков с Маяковского там, в Нью-Йорке, и Лили Брик там, так что тут много есть таких вещей, которых, может быть, не у многих имеется в Москве.

**В. Д.:** Я бы даже имел возможность, может быть, на кафедре их репродуцировать отдельные страницы.

**В. М.:** Я лично не могу этого сделать, но если кто-нибудь заинтересуется, я, конечно, позволю, потому что память о Бурлюке у нас очень хорошая осталась, очень трогательная, в особенности в последний момент к ней (указывает на Берту Александровну) исключительное, любовное даже, и со стороны его, и со стороны ее. Достаточно сказать, что после их отъезда отсюда в Нью-Йорк ей выслали оттуда очень хорошую...

**В. Д.:** Кому «ей»?

**В. М.:** Берте Александровне.

**В. Д.:** Ах, Берте Александровне!

**В. М.:** Ну, да. Выслали ей такой подарок в память... У нас остались очень дорогая память и замечательные взаимоотношения. К сожалению, смерть прервала их.

**В. Д.:** Так что вы... Сначала, по-моему, умерла Мария Никифоровна, а потом он Или сначала он?

**В. М.:** Он, он умер сначала.

**В. Д.:** Да. А через год или даже меньше умерла Мария Никифоровна.

**В. М.:** Да. Ну, я мог бы еще такую деталь рассказать, что ему очень хотелось побывать на квартире у Павла Кузнецова, когда они были здесь. Почему? Потому, что...

**В. Д.:** Это уже во второй приезд?

**В. М.:** Во второй приезд, да.

**В. Д.:** В 65-м.

**В. М.:** Да, во второй приезд. И так как я очень дружил с Павлом Кузнецовым, а Павел Кузнецов очень хорошо помнил Бурлюка: они вместе учились в Школе живописи и ваяния, так что вместе участвовали в выставках, так что он, конечно, обрадовался, Павел Кузнецов, и пригласил их. Поехали вот кто: сын Василия Каменского, художник...

**В. Д.:** Сын Василия Каменского?

**В. М.:** Василия Каменского сын, живущий в Москве и ныне...

**В. Д.:** Слушайте, может быть, вы... а это не сын Василия Катаняна?

**В. М.:** Нет, нет. Сын Василия Каменского, это я точно вам говорю, носящий фамилию «Каменский», участник многих выставок советских, Василий Каменский, по имени Василий Каменский тоже.

**В. Д.:** Тоже Василий Васильевич?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Второй Василий Васильевич?

**В. М.:** Да-да-да, второй Василий Васильевич. Значит, поехали: Василий Васильевич Каменский, Берта Александровна и я, и затем Давид Бурлюк, и она, значит, жена Бурлюка, поехали к Кузнецову. Ну, Кузнецов очень...

**В. Д.:** Он еще был жив?

**В. М.:** Кто?

**В. Д.:** Кузнецов.

**В. М.** (*усмехается*): После смерти он не мог пригласить его.

**В. Д.:** Я думал, что мастерскую тоже смотреть.

**В. М.:** Нет, на квартиру Кузнецова. Ну вот, он их очень радушно принял, и мы там просидели довольно долго. И тут мы попросили жену Бурлюка, как ее звать? Марьяна... Я забыл точно имя ее.

**В. Д.:** Мария Никифоровна

**В. М.:** Ну да, Мария Никифоровна. И там же, сидя там, попросили ее рассказать свои впечатления о Москве. Я почему об этом говорю? Тут началось замечательное слово женщины, много лет отсутствовавшей в России, но прекрасно и очень культурно, и очень литературно говорившей о своих впечатлениях о Москве. Особенно ее, я подчеркиваю, растрогало то, что она увидела, что купола кремлевских и иных церквей позолочены и блестят, живые, живущие — то, о чем она не слышала, будучи в Нью-Йорке, или, вернее, рассказывали об их разрушении, об их уничтожении. Я подчеркиваю ее красивую речь, очень старое русское слово на русском, старом русском языке — и вот ее растрогавший этот факт. Ну, вот это я вам говорю последние мои слова относительно Бурлюков...

**В. Д.:** Вы мне позволите потом посмотреть эту папочку? Может, у меня какие-нибудь вопросы в связи с ними...

**В. М.:** Смотрите, пожалуйста.

[Пауза]

**В. М.:** Бурлюк, живя много лет в Нью-Йорке, сохранил самые дружеские отношения к Советскому Союзу, и был связан с Обществом друзей Соединенных штатов и Советского Союза.

**В. Д.:** Я поражен здесь вот чем. «Великому Бурлюку. Вол. Маяк.» Это что же, автограф Маяковского?

**В. М.:** Не знаю.

**В. Д.:** Это надо спросить Берту Александровну.

**В. М.:** Да-да-да, это автограф Маяковского.

**В. Д.:** Ну вот здесь тогда мы немножечко прервем. Я просмотрю эти все документы — может быть, есть вопросы. И тогда я включу магнитофон, и вы ответите мне на эти вопросы. Сейчас.

[Пауза]

**В. Д.:** Виктор Маркович, некоторые из этих журналов я видал, но вообще это очень большая ценность — эта коллекция, то есть историческая, культурная ценность. В какой мере? Может, можно даже и деньги за нее получить, не знаю...

**В. М.:** Мы об этом не думали (*смеется*).

**В. Д.:** Ну, я думаю, что у вас много другого есть, что проще. Но, во всяком случае, это сохраните. Это нужно, чтоб попало или в Музей Маяковского, если он выйдет из того состояния развала, в котором сейчас, в 1972 году, он находится; или, может быть, лучше, вернее — в Центральный государственный архив литературы и искусства, так называемое ЦГАЛИ, где материалов по Бурлюку довольно много, и где хранится фонд Маяковского, собранный Литературным музеем с 1931 по 1941 год. В основе этого фонда лежат материалы выставки «20 лет работы», переданные Маяковским предшественнику этого Гослитмузея — Литературному музею Ленинской библиотеки — через Артемия Григорьевича Бромберга, ныне уже покойного. Во всяком случае, нужно позаботиться о том, чтоб это не пропало. А автограф «Вол. Маяк.», «Вол. Маяковский»: «Великому Бурлюку» я буду у вас просить на день или два (не сегодня, а как-нибудь в другой раз, тогда, когда подготовлю), для того, чтобы репродуцировать просто для себя лично.

**В. М.:** Хорошо. Я вам заранее (*усмехается*) даю разрешение.

**В. Д.:** Вот. Сейчас я боюсь брать, потому что не знаю... Вы реставратором работали и хранителем, я десять лет проработал тоже музейным работником, и отношение к документам у меня музейно-архивное. Ну, а сейчас взглянем опять на нашу биографию.

## Поездка на Херсонщину и газета «Дер Эмес»

**В. М.:** Я хотел бы продолжить не только в плане именно этих разговоров, а об одном факте...

**В. Д.:** Связанном с вашей работой в Третьяковской галерее?

**В. М.:** Нет, это не связано с работой в Третьяковской галерее, но это связано со временем работы этого года — 24-го — 25-го года. Это имеет общественный интерес тоже.

**В. Д.:** Пожалуйста.

**В. М.:** Дело в том, что примерно в 24-м году меня редакция еврейской газеты «Эмес», в переводе на русский язык «Правда» (такая газета была) командировал вместе с двумя литераторами, с поэтом Годинером и журналистом Вевьёрка, командировали нас троих от имени газеты в Херсонщину, там, где создавались еврейские колонии земледельческие. Мы втроем поехали. Значит, цель была такая: сделать зарисовки этих строящихся и живущих уже там организаций еврейских колоний. С одной стороны рисунки, а с другой стороны, литературные встречи там могли быть. Цель была — я вам уже назвал ее, кроме того, тогда были в тех местах, на Херсонщине, были еврейские суды. И вот, так как это было совершенно новым явлением, и для Украины, и для среды евреев, они были очень интересны для газеты. Мы бывали на заседаниях суда, слушали производившиеся тогда судебные дела, зарисовывали и записывали, литературно записывали. У меня сохранился один номер...

**В. Д.:** Газеты «Эмес»?

**В. М.:** Нет, журнала, издаваемого газетой «Эмес», на обложке которого находится рисунок мой. На обложке там есть рисунок. А рисунок был вот какого рода. В одной школе было [устроено] нечто вроде пресс-конференции для этих приехавших литераторов вместе со мной, и было созвано большое собрание еврейской интеллигенции, на которых обсуждались вышедшие к тому времени, уже популярные к тому времени поэмы, статьи на еврейском языке. И вот эти двое выступали со стихами своими, рассказами, и тут же выступали собравшиеся там...

**В. Д.:** Обсуждение было.

**В. М.:** Да, обсуждение. И вот одно из выступлений было ученицы этой школы, наверное, ей было 16 лет, и я сделал рисунок. Она очень красиво, очень интересно выступила, хотя молодая девочка, нас всех это поразило: и этого поэта, и писателя, и меня, художника, что я сделал рисунок в момент ее выступления. И вот этот рисунок был помещен на обложке журнала, который у меня сохранился.

**В. Д.:** Ну, это, так сказать, эпизод из вашей работы как художника-журналиста.

**В. М.:** Да-да-да. Ну, я рассказал об этом интересе со стороны редакции, об этом явлении, организации... ведь это же...

## О выставке «Голубой Розы» в Третьяковской галерее в 1925 году и о Павле Кузнецове

**В. Д.:** Да. Но вернемся к Третьяковской галерее. Значит, вы рассказали мне о начале своей работы, о Нестерове, о Коринных, о Бурлюке, вы вскользь упомянули, это не попало в запись, но это не так важно, что вы у Бурлюка в 56-м году встречали Крученых. Но давайте вот что сейчас сделаем. Вот теперь как раз давайте поговорим о том, что вы как непосредственно работник Третьяковской галереи (на

это наталкивают лежащие передо мной каталоги), какие вы там устраивали выставки и в связи с этим о вашем общении с соответствующими людьми, то есть выставка ваша «Бубнового валета», «Голубой розы», а соответственно вы скажете...

**В. М.:** Павла Кузнецова, Фалька, Шевченко и Юона.

**В. Д.:** Да. Вот давайте тогда привяжем к Третьяковской галерее. Расскажите вот об этой выставке... Что у вас хронологически тут первое? Павла Кузнецова была тоже отдельная выставка?

**В. М.:** Отдельная выставка.

**В. Д.:** Это позже. А хронологически первая у вас из этих трех каталогов...

**В. М.:** По-моему, выставка «Голубой розы».

**В. Д.:** Выставка «Голубой розы» — 25-й год.

**В. М.:** Ну да.

**В. Д.:** А «Выставка произведений группы художников «Бубновый валет»?»

**В. М.:** 27-й.

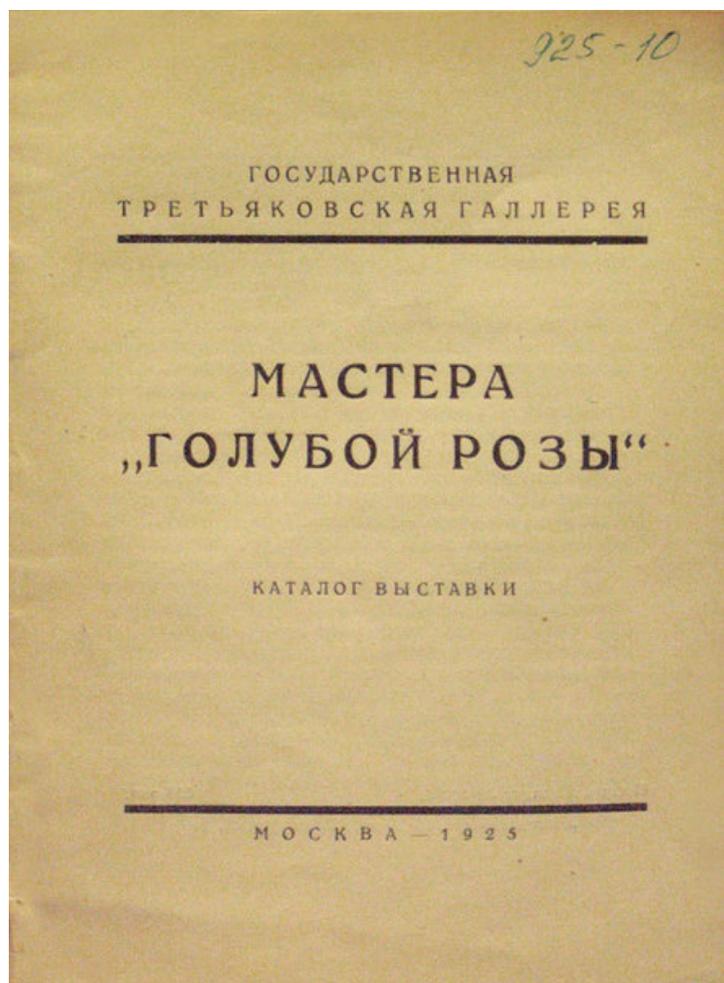
**В. Д.:** Ну, давайте начнем... Да, как будто бы. Странно, тут уж очень бумага плохая на «Бубновый валет». А, нет, вот у вас в предисловии пишется тоже «25-й год». По-моему, интереснее начать с «Бубнового валета».

**В. М.:** Разве 25-го года «Бубновый валет»?

**В. Д.:** А, нет — март 27-го.

**В. М.:** 27-го года.

**В. Д.:** Ну, давайте хронологически. Вот передо мной лежит ваш каталог «Государственная Третьяковская галерея. Мастера «Голубой розы». Каталог выставки. Москва. 25-й год». Каталог предпослано небольшое, на четырех маленьких страничках, предисловие «Выставка произведений мастеров «Голубой розы», подписанное «В. Мидлер», вашей фамилией. Ну, мы не будем, конечно, включать это предисловие в запись, раз это опубликовано. Вы просто расскажите об этом, как идея эта возникла, кто горячо принимал участие, ну, может быть, о некоторых людях.



Каталог выставки «Мастера «Голубой Розы». ГТГ., 1925

**В. М.:** Я хочу только напомнить о том, что к этому времени участники выставки «Голубой розы» вновь возбудили интерес не только музейного порядка, но и среди художественных кругов. Дело в том, что на этой выставке... Я должен одну деталь еще рассказать.

**В. Д.:** Пожалуйста.

**В. М.:** К этому времени вспомнили о том, что два художника этой «Голубой розы» — Павел Кузнецов и Сарьян, когда они были еще студентами Московской Школы живописи и ваяния, учениками Валентина Серова, то Валентин Серов, несмотря на то, что он был совершенно иного стиля и характера работы, чем эти молодые художники, нашел мужество, можно сказать, и очень большой интерес к тому, что эти молодые художники, работавшие совершенно не в духе Серова... Нашел необходимым предложить Третьяковской галерее в те годы, когда он и Остроухов были членами Художественного совета Третьяковской галереи, нашел необходимым настаивать на том, чтобы их работы были приобретены Третьяковской галереей. Это прецедент для молодых художников попасть в Третьяковскую галерею — это был совершенно неожиданный прецедент.

**В. Д.:** Сам по себе прецедент был очень важен.

**В. М.:** И вот я об этом рассказываю, о чуткости этих двух художников, и знаменитых уже к тому времени, и Серова, и Остроухова...

**В. Д.:** Это когда же было? В 907-м году?

**В. М.:** Это было в 906-м году еще.

**В. Д.:** 6-м даже?

**В. М.:** В 6-м, до выставки, до организованной выставки этой. Я вам рассказываю потому, что это такой интересный прецедент.

**В. Д.:** Ну, понятно.

**В. М.:** Потому что их приобрели, действительно, приобрели их работы. Это были первые работы молодых художников, попавших к тому времени в коллекцию Третьяковской галереи благодаря настоянию Серова и Остроухова.

**В. Д.:** И вот теперь это вспомнили в 25-м году...

**В. М.:** Да, не только об этом факте вспомнили, а о том, что участвовали такие замечательные художники, как...

**В. Д.:** Сарьян?

**В. М.:** Ну, Сарьян — это само по себе. Нет... Батюшки, это все равно, что я сейчас должен называть фамилию Репина и не могу вспомнить.

**В. Д.:** Ну, Павла Кузнецова?

**В. М.:** Нет, я не о нем хочу вспомнить. Ну ладно, дело не в этом. Так вот, я говорю о том, что интерес к этой группе художников на выставке «Голубой розы», впоследствии ставших такими ценными художниками в советском искусстве — естественно, было желание Третьяковской галереи вновь восстановить эту выставку «Голубой розы» и познакомить с ней современных молодых художников Советского Союза, которые не могли знать эту выставку 907-го года...

**В. Д.:** Ну, понятно. Сейчас уже немножко сжатее можно...

**В. М.:** Ну вот, эта выставка и была организована в Третьяковской галерее. Что еще я могу сказать о ней? Что она вызвала большой интерес и большую литературу, независимо от того, что был издан каталог.

**В. Д.:** Ну, а об участниках ее... вы с ними были знакомы? Вы говорите, что в вашем каталоге написано: «Для современных наших художников настоящая выставка интересна тем, что дает возможность проследить появление в русском искусстве тех элементов чистой живописности, которые встретились с сезанизмом, сыгравшем столь большую роль в искусстве наших дней. Выявить взаимодействие этих начал живописи последнего 25-летия до революции, установить степень их значительности и ценности для некоторых основных границ в характеристике общего течения русской живописи — задача современной историко-художественной мысли. Отбор материалов для этих выставок, которые вы тут дальше обещаете, дает возможность выделить произведения для постоянной экспозиции в залах Третьяковской галереи. Галерея идет на помощь историко-художественной мысли и вместе с тем пытается дать ответы на вопросы, предъявляемые русскому искусству нашей современностью». Очень, вообще, интересно ваше это вступление, вступительная статья, потому что вы ставите перед выставкой задачи не только чисто демонстрационные, но и научные. Значит, вообще, сам по себе интересен факт, что во второй половине двадцатых годов устраивались выставки прежних, уже закрывшихся группировок.

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Сюда входили, вы говорите, Сарьян и Павел Кузнецов?

**В. М.:** Не только они.

**В. Д.:** Ну, вот, может быть, в этой связи вы сейчас расскажете о вашем знакомстве с Павлом Кузнецовым?

**В. М.:** Я Павла Кузнецова знал до работы своей в Третьяковской галерее. Я следил за выставками, организовывавшимися в Москве. Я вам рассказывал о выставке 15-го года, где была выставка под именем «Мира искусств», на которой участвовали эти художники — Павел Кузнецов и Сарьян.

**В. Д.:** И вы тогда же с ними познакомились?

**В. М.:** И тогда, значит, я уже знакомился с обоими.

**В. Д.:** Что это за человек, Павел Кузнецов?

**В. М.:** Ну, Павел Кузнецов — он выходец из Саратова. Довольно странная фигура. Странность заключается вот в чем: что он не мог выразить свои мысли языком, который был бы доступен и понятен слушателю.

**В. Д.:** Очень интересно.

**В. М.:** Я вам об этом и рассказываю, поэтому я и говорю этот факт. А между тем они были настолько интересны, его мысли, что всякий слушатель с огромным напряжением прислушивался к тому, о чем говорил Кузнецов, стараясь запомнить и сложить отдельные слова, фразы, которые не имели четкого образа.

**В. Д.:** Мысль которых не могла быть сразу уловлена.

**В. М.:** Да. И запомнить те глубокие мысли, которые мог высказывать Павел Кузнецов, так неумело пользуясь фразой как таковой. Это сохранилось до конца его жизни. И когда он был, часто, членом правления МОСХа, и других... он выступал, говорил, и слушатели могли, повторяю, с огромным напряжением прислушиваться, что же он говорит, потому что то, что он говорил, было чрезвычайно ценно в отношении понимания искусства.

**В. Д.:** Но выражено было невнятно.

**В. М.:** Не только невнятно, но страшно неумело, так что было очень трудно слушателю в конце концов собрать эти слова и составить из них мысли. Но это делали те, которые интересовались им как художником и как слушатели.

**В. Д.:** Вот это штрих интересный. Если у вас есть еще что-нибудь, добавьте, а если нет — перейдем к другому.

**В. М.:** Ну, что добавить? Я могу добавить то, что я был связан с ним до конца его жизни, с Павлом Кузнецовым. Много раз был на всех его домашних праздниках и общегосударственных праздниках. Мы с Бертой Александровной бывали у него всегда дома.



П. Кузнецов. Натюрморт. Утро. 1916. ГТГ

**В. Д.:** Компанейский был человек или замкнутый?

**В. М.:** Нет, он был компанейский человек, компанейский, но не очень крикливый, не очень шумный, очень сдержанный человек, так, внешне сдержанный. Очень сдержанный человек. И его любили, бывали на его домашних встречах... Алпатовы, и многие другие литераторы. Его очень ценили архитекторы, музыканты, композиторы, литераторы, поскольку он был одним из сильнейших художников Советского Союза, и его многие очень любили.

**В. Д.:** Ну, а вот юношей вы его помните?

**В. М.:** Нет, юношей я его не знал.

**В. Д.:** А вот когда выставку-то устраивали, в седьмом году, вы тогда не встречались?

**В. М.:** Нет, тогда я его не знал. Я ж в Москве только был с 14-го года.

**В. Д.:** А! Так что ваши воспоминания относятся уже к более позднему времени?

**В. М.:** К более позднему, да.

**В. Д.:** А с Сарьяном вы когда познакомились?

**В. М.:** С Сарьяном я познакомился в начале 20-х годов, в начале, опять-таки благодаря выставке «Голубой

розы», которая была организована в Третьяковской галерее.

**В. Д.:** Вот эта самая?

**В. М.:** Да-да-да. Я с ним тогда познакомился.

**В. Д.:** В 25-м году.

**В. М.:** Кроме того, наша дружба (не только знакомство) с Павлом Кузнецовым и с Сарьяном началась с того момента, когда я... неудобно о себе так говорить, но блестяще развернул их стены в Третьяковской галерее как постоянной экспозиции, после тех выставок. Можно сказать без преувеличения, что оба эти художника, и Павел Кузнецов, и Сарьян, стали моими близкими друзьями благодаря (и Ларионов в том числе тоже), благодаря тому, что я так внимательно и ценно развернул их экспонаты в стенах Третьяковской галереи. И вот с тех пор...

**В. Д.:** Видно, они, конечно, были очень благодарны, для художника это страшно важно...

**В. М.:** Ну, конечно. Они были сами по себе знаменитыми художниками, и поэтому я мог их так блестяще развернуть в стенах Третьяковской галереи, это естественно.

**В. Д.:** Вам еще тогда позволили это, да?

**В. М.:** Да. Тогда мне не только позволили, но ценили эту работу, можно сказать так.

**В. Д.:** Это было до 29-го года...

**В. М.:** Да-да-да.

**В. Д.:** А потом (это уже без вас) началось гонение на всю эту живопись.

**В. М.:** Да. И при мне уже началось тоже. И при мне уже началось гонение. Если можно, я могу разъяснить причину моего ухода из Третьяковской галереи, связанную с этим.

**В. Д.:** Вы мне говорили...

**В. М.:** Нет, это не то. Я вам могу дополнить более интересные факты, чем те, о которых...

## О начале дружбы с Сарьяном и о других участниках «Голубой Розы»

**В. Д.:** Пожалуйста. Ну, а о Сарьяне больше ничего не добавите? Вы его как художника очень высоко ставите?

**В. М.:** Дело в том, что с Сарьяном я всю жизнь с тех пор связан непрерывно большой дружбой. Я вам покажу его письма ко мне и недавно полученные даже от него поздравительные, ну, скажем, с Новым годом, с другим... где он... и даже надпись есть, вы можете увидеть здесь, на этой штуке.

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** Вы ее читали, эту надпись?

**В. Д.:** Да-да, я читал.

**В. М.:** На некоторых каталогах, которые он мне подарил, он пишет, что я его старый испытанный друг.

**В. Д.:** Да. «На добрую память старому другу Виктору Марковичу Мидлеру». 65-й год.

**В. М.:** Да-да. Ну, поскольку мы говорим о Сарьяне, я должен сказать следующее: что примерно в это время предполагалась организация выставки...

**В. Д.:** Это 65-й год?

**В. М.:** Да, 65-й — 66-й год. Предполагалась организация выставки Сарьяна в Париже. Занялся этим делом очень заинтересованно и любовно Эренбург. Он хотел организовать эту выставку Сарьяна в Париже. Ну, может быть, неофициальные мотивы были такие, что Эренбург хотел таким образом связать Общества друзей Франции и СССР крепить вот этой акцией — организацией выставки Сарьяна в Париже. Сарьян дал свое согласие и написал письмо Эренбургу, что он, давая согласие на такую выставку, хочет, чтобы организатором этой выставки и экспозитором этой выставки в Париже был я. Он поручает мне это дело.

**В. Д.:** Но вы уж были в очень преклонном возрасте в это время.

**В. М.:** Ну, это ничего не значит. Сарьян тоже был — он старше меня, в этом возрасте (*смеется*). Таким образом, подготовлялась эта выставка Эренбургом, мной, ну, и отчасти Союзом советских художников. Я говорю «отчасти» потому, что тут был еще один момент, который затруднял организацию этой выставки — момент материальный. Дело в том, что Сарьян...

**В. Д.:** Это уж так подробно не стоит...

**В. М.:** Нет, одну минуточку, это интересный факт. Сарьян имел несчастье после одной выставки на Западе, кажется, даже в Париже — случилось то, что его выставка погибла на пароходе, который утонул.

**В. Д.:** Ах!

**В. М.:** Да. И все его работы молодых лет, ну, за исключением тех, которые не были на той выставке, погибли. Ну, была застрахована эта выставка, он получил, допустим, страховку, но художника не интересует страховка. Факт тот, что значительная часть работ погибла. Ну, и поэтому вопрос о страховке был тут вновь выдвинут, потому что иначе Сарьян не дал бы работ. И вот часть (я уж сокращу эту фразу, для того, чтобы не было много слов по этому поводу) брало на себя Общество друзей Франции и СССР и армяне, проживающие в Париже.

**В. Д.:** А-а-а!

**В. М.:** Вот почему я подчеркиваю этот момент. Видите, какая штука. Частично Министерство культуры брало на себя.

**В. Д.:** А Сарьян вообще, так сказать, свои армянские корни, так сказать, подчеркивает?

**В. М.:** Очень глубоко их имеет и очень чтит глубоко, и поэтому такое исключительное отношение к нему не только со стороны центральных властей, но и со стороны местных властей. Должен вам сказать, что он единственный художник в Советском Союзе, которому при жизни устроили музей его имени в Ереване. Единственный художник! И он существует, музей, он организован, существует, и экскурсии водят.

**В. Д.:** Так, понятно. Ну, а тогда-то ведь вы тоже с ним встречались, с молодым Сарьяном?

**В. М.:** Когда?

**В. Д.:** Ну, вот когда выставка «Голубой розы» была.

**В. М.:** Я повторяю, выставка «Голубой розы» была в 7-м году...

**В. Д.:** Нет-нет-нет... Повторно.

**В. М.:** Ах, это!

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** С этого началась наша дружба, с этой выставки.

**В. Д.:** А что он там давал?

**В. М.:** Много работ. Не только он давал, те, которые у него есть, но были же собираемы работы с выставки

седьмого года. Так от различных владельцев, коллекционеров, которые имели работы Сарьяна, и Кузнецова, и ряда других, были собираемы. Организатором выставки «Голубой розы» 7-го года был Рябушинский.

**В. Д.:** Ну да, он издавал «Золотое руно».

**В. М.:** Да-да-да, это владелец и организатор журнала «Золотое руно». И у наследников Рябушинского были работы, затем у Морозова были работы и у целого ряда коллекционеров, так что приходилось собирать эти работы не только те, которые имелись в официальных музеях, в Русском музее и в Третьяковской галерее, но и у различных коллекционеров.

**В. Д.:** Ну, понятно, в частных коллекциях. Виктор Маркович, у вас в каталоге здесь помечен Борисов-Мусатов. Но вы его уже не застали в живых?

**В. М.:** Да. Вот я хотел вспомнить это имя, когда я сказал вам, что имя Репина мне трудно вспомнить.

**В. Д.:** А-а-а!

**В. М.:** Вот о Борисове-Мусатове. Борисов-Мусатов считается, и по сие время, и считался одним из сильнейших художников того периода. Должен вам сказать, что уже в последние годы пребывания, уже после Третьяковской галереи и во время Третьяковской, была мною выдвинута мысль, чтобы организовать выставку саратовцев. Это Борисов-Мусатов, Петров-Водкин, Павел Кузнецов и скульптор Матвеев. Она не осуществлена была по разным причинам, но во всяком случае эта идея была. Почему она была, эта идея, выдвинута? Потому что эти ценнейшие художники современного русского искусства, в особенности 20-х и 30-х годов, до последних лет — было желательно, чтоб молодыми художниками были просмотрены работы этих художников, которые оказали большое влияние на наших художников.

**В. Д.:** Я заглядываю в ваш каталог, потому что я не представлял себе общего состава — тут еще одно очень крупное имя — Крымов.

**В. М.:** Да. И Крымов тоже был участником.

**В. Д.:** Он был участником 25-го года выставки?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** А вы с ним тоже лично?

**В. М.:** Был лично знаком с Крымовым. Мало того, пополнил коллекцию Третьяковской галереи из работ Крымова, которые были отбираемы мною (я не хочу сказать, что это единолично) на квартире у Крымова. Так что мы были хорошо знакомы.

**В. Д.:** И мне менее знакомое имя — Николай Николаевич Сапунов. Его уже к тому времени...

**В. М.:** Сапунова лично я не знал.

**В. Д.:** Он уже умер тогда.

**В. М.:** Он погиб в 15-м году.

**В. Д.:** В 12-м году.

**В. М.:** Когда?

**В. Д.:** Тут помечено: 12-й год. А почему погиб?

**В. М.:** Видите, такая легенда есть о том, что ему гадалка предсказывала, что он утонет...

**В. Д.:** И он действительно утонул?

**В. М.:** И он действительно утонул.

**В. Д.:** Феофилактов — это слабенький художник.

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Он иллюстрировал как раз часто тоже «Золотое руно»

**В. М.:** Феофилактов, да, он гравером был, иллюстратором был. Но это не очень сильный художник. Но поскольку он был участник...

**В. Д.:** Судейкин...

**В. М.:** Судейкин, Сапунов — это были ценными художниками.

**В. Д.:** Это декораторы в основном?

**В. М.:** Да-да. Ну, Сапунов нельзя считать, что он только декоратор. Ведь из работ, которые сейчас выставлены в Русском музее, он был очень ценным, замечательным не декоратором, а декоративным художником. Его натюрморты считались шедеврами в свое время. Ну, если сейчас не был бы такой поворот в другую сторону искусства, и сейчас бы считали его одним из ценнейших художников русского искусства. Фонвизин, скажем так, участник этой выставки тоже. Ну, Фонвизин сейчас жив.

## Подготовка выставки Сарьяна, поездка в Армению и сорвавшийся разгром его искусства

**В. Д.:** Пожалуйста.

**В. М.:** Было высказано пожелание организовать персональную выставку Сарьяна. Для этого, для этой цели требовалось некоторое время: познакомиться с теми работами, которые имеются там дома, в Ереване у Сарьяна, ну, и в ряде городов Советского Союза, которые приобретали. Требовалось время. Вот откуда получилось мое близкое отношение к Сарьяну, потому что мы вместе работали над тем, чтобы подготовить возможную персональную выставку.

**В. Д.:** Помимо французской?

**В. М.:** Это до, это было в 20-х годах. Это до французской выставки. Было такое предположение. Ну, естественно, что встречи с Сарьяном, выискивание, высматривание, вспоминание о тех или иных работах создавали возможность часто с ним встречаться, и именно эти встречи создали дружбу между мной и Сарьяном. Я, продолжая разговор о Сарьяне...

[Помехи в записи, фрагмент с помехами приводится курсивом]

*...Подготовить к выставке Сарьяна во Франции, в Париже, которая была намечена примерно в 65-м — 66-м году...*

Когда я был в 27-м году в Париже, там была открыта выставка общества «Мира искусства». Общество «Мир искусства» известное, это во главе с Бенуа, Добужинским, Лансеро...

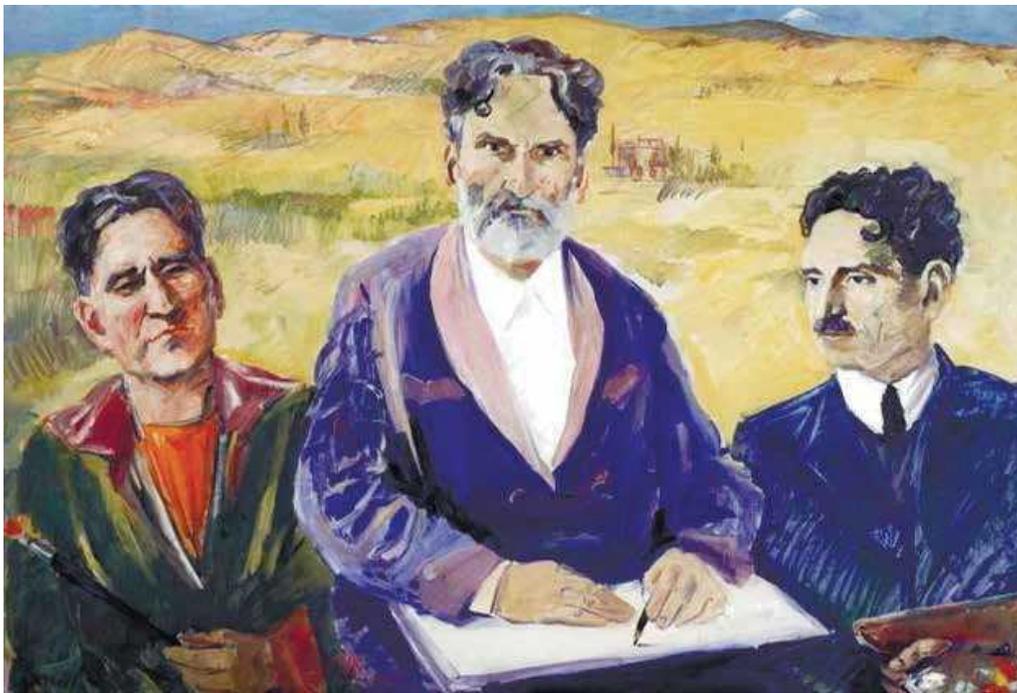
**В. Д.:** Грабарь.

**В. М.:** Грабарь? Он участвовал, но он не считался так непосредственным. Лансеро... И вот на этой выставке участвовал и Сарьян тоже. Я, когда был в Париже, я с ним встречался и знаю эту выставку, я бывал на этой выставке и встречался с этими мирискусниками. Ну, вот, продолжалась так дружба с ним там же. Но самое интересное в моей связи с Сарьяном — это два момента последующие: это пребывание мое, по приглашению Сарьяна, в гости, в Ереван, в котором были я и Павел Кузнецов. Мы там прожили некоторое время, ежедневно встречались, конечно, с Сарьяном, и вместе ходили на этюды, буквально бок о бок мы сидели писали. Ряд этих вещей, как у Сарьяна, так и у Павла Кузнецова, были приобретены и центральными музеями, и Русским музеем, и Третьяковской галереей — о местных музеях и говорить

нечего. И ряд моих работ тоже приобретен, главным образом в Ереване, и там экспонирован. Это все характеризует наши взаимоотношения.

Последующий этап, относящийся к более позднему времени, уже к 60-м годам, в частности, к 65-му году: Эренбургом был поднят вопрос об организации персональной выставки Сарьяна в Париже. Он не только из уважения и чудесного отношения к Сарьяну как к художнику хотел такую выставку организовать, но еще, исходя из тех соображений, что значительная колония армян в Париже, очень большая группа лиц, очень хотела бы познакомиться со своим сородичем. Кроме того, в целях сближения и пропаганды взаимоотношений Франции и СССР, в особенности Общества друзей Франции и СССР, по мнению Эренбурга, было очень важно показать советского художника в Париже. И вот Сарьян изъявил согласие на такую организацию выставки, и в продолжение длительного срока эта выставка подготавливалась. Подготовка потребовала ознакомления со многими работами, находящимися в различных городах Советского Союза, и можно сказать без преувеличения, что почти что нету города, где имеется художественное отделение или целый художественный музей, чтоб не было работ Сарьяна. Не говорим уже о большом количестве работ, находящихся в Ереване и в Третьяковской галерее, в Русском музее и так далее. Вот со всеми этими работами надо было хорошенько познакомиться и организовать выбор наиболее ценных работ, которые могли бы быть показаны в Париже. Это потребовало времени большого. И вот мы вместе, Эренбург и я, и затем Сарьян сам в пределах Еревана и ближайших районов, работали над сбором этих вещей.

Ну, я не знаю, рассказать ли о причине, почему выставка не состоялась?



М. Сарьян. Автопортрет. Три возраста. 1943. Дом-музей М. Сарьяна. Ереван

**В. Д.:** Ну, вы скажите просто в двух фразах, не надо так подробно историю.

**В. М.:** Ну, я скажу, скажу. Так как для поездки в Париж предполагалась поездка самого Сарьяна, жены, старшего сына и меня, то в последний момент перед тем, как уже получить визы, случилась катастрофа в Ереване, и старший сын погиб в этой катастрофе.

**В. Д.:** В автомобильной катастрофе?

**В. М.:** В автомобильной катастрофе.

**В. Д.:** И поэтому Сарьян...

**В. М.:** И поэтому Сарьян отказался от этой выставки, коротко говоря. Да! Я хотел еще рассказать...

**В. Д.:** А как эту выставку, здесь поддерживали?

**В. М.:** Поддерживали ли армянскую выставку?

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** Да, долго не соглашались, но не соглашались не по принципиальной причине, а в связи с тем, что требовалась очень большая сумма страхования этой выставки. Вот поиски этих денег для покрытия страхования задерживали ее [подготовки] окончание...

**В. Д.:** Это наше Министерство культуры организовывало в основном, то есть Фурцева?

**В. М.:** Впоследствии это уже организовывалось... считалось, что Союз советских художников и Министерство культуры организуют эту выставку.

**В. М.:** Если разрешите, я вспомнил об одном очень важном эпизоде по поводу столкновения между Сарьяном и бывшим президентом Академии художеств Александре Герасимове?

**В. Д.:** Пожалуйста, очень интересно!

**В. Д.:** Когда это было?

**В. М.:** Ну, это было... я не помню точно года, но это было до...

**В. Д.:** До войны или после?

**В. М.:** До войны.

**В. Д.:** Ага. Перед первыми выборами?

**В. М.:** Я не понял.

**В. Д.:** Перед выборами в Верховный Совет?

**В. М.:** Да-да-да, в Верховный Совет. Так вот, дело было так. Я был на квартире у Сарьяна, в Москве, и наблюдал взволнованное состояние Сарьяна. Он ходил по комнате своей взад и вперед, бледный, расстроенный, на все мои вопросы, что случилось, он откладывал ответ. Наконец сказал, что готовится статья... [Помехи в записи] ...которая должна была заявить о том, что из-за Сарьяна армянское искусство отстало на десять лет, что он мешает развитию армянского искусства. Ну, надо представить себе, какое впечатление это могло произвести в Союзе, если такая статья от имени Академии художеств, разгромная, можно сказать, появилась бы. Вот поэтому я рассказываю о взволнованном состоянии Сарьяна. Статья эта должна была появиться на следующий или еще через день в советской прессе. На другой день утром, рано утром, радио передает о том, что Сарьян избран депутатом Верховного Совета Союза ССР. Ну, естественно, что...

**В. Д.:** Наверное, еще только выдвинут.

**В. М.:** Нет, избран. До этого времени он был депутат Верховного Совета Армении. А затем, когда было избрание в Верховный Совет Союза, он был избран. И вот когда объявление стало известным, уже разговор об этой статье прекращен был, и замяли это дело. Таким образом, ликвидация, можно сказать, Сарьяна как художника была прекращена.

**В. Д.:** Разгром сорвался.

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Ну, как будто бы все о Сарьяне?

**В. М.:** Да, о Сарьяне, я думаю, уже достаточно.

**В. Д.:** И о «Голубой розе»... Ну, значит, вы были знакомы... Мне бы, конечно, хотелось, чтобы вы больше говорили о самих этих людях, в смысле их характеристик, впечатлений, а не только о ваших взаимоотношениях с ними.

**В. М.:** Ну, я как будто бы делаю и то, и другое, но насколько это полно и ценно, я не знаю.

## О Кончаловском, французах и возрождении традиций Павла Третьякова

**В. Д.:** Передо мной лежит еще один ваш каталог, очень интересный, очень.

**В. М.:** «Бубновый валет».

**В. Д.:** Да. «Выставка произведений художников «Бубновый валет» от марта 27-го года. Издание Государственной Третьяковской галереи. Москва». Для меня вообще новость, что сам «Бубновый валет» как группа еще осознавался в 27-м году, мне казалось, что это уже было *plusquamperfectum*, давно прошедшее. Между тем каталог начинается с того, что «в основу этой ретроспективной выставки положен живописный материал, характеризующий за время от 1910 по 1925 год художественное движение основного ядра общества «Бубновый валет». Так называла себя группа молодых художников, объединившаяся для организации самостоятельных выставок и оформившаяся в 1911 году в виде Общества, со своим уставом...» и так далее. Это я цитирую вас, так как предисловие подписано «В. Мидлер». Ну, вполне естественно — вы возглавляли отдел современного искусства Третьяковской галереи, вы организовывали эти выставки, и ваше предисловие. Так вот, я вас прошу рассказать и об этой выставке, и попутно, так же, как мы сделали с «Голубой розой», о знакомстве с каждым из художников, не обязательно мною названных в цитате, а принимавших участие в выставке и имевших отношение в качестве художников к «Бубновому валету». Прошу вас.

**В. М.:** Ну, как вы уже сказали, название и общество было организовано задолго до революции, в 11-м году. Надо сказать, что если выставка «Голубой розы» и ее участники были в основном людьми очень сдержанными и не вызывали особого шума, как в обществе, так и просто среди художников, то, наоборот, общество «Бубновый валет» было с первых же моментов весьма шумным обществом, боевым, ну и, можно сказать, вызвавшим к себе очень большие споры и толки как в отношении названия, так и в отношении их искусства. Надо сказать, что к этому времени, к моменту организации и в течение ряда лет это общество больше всего в своем искусстве базировалось и строило свои движения на связи с современным западным искусством. Они были ближе к западному искусству, чем многие из «Голубой розы». Надо сказать, что «Голубая роза» тоже имела корни в современном западном искусстве, но «Бубновый валет» больше базировался на этом всем. Ряд лет это считалось проводником не только сезаннизма как такового, так и считается в литературе и в теории движение «Бубнового валаета» проводником сезаннизма в искусстве. Естественно, что в среде русских художников других групп, в частности, «Мира искусства», «Союза русских художников» и отчасти живших еще протопередвижников такое течение «Бубнового валаета» могло вызвать только большие споры. И, действительно, они происходили.

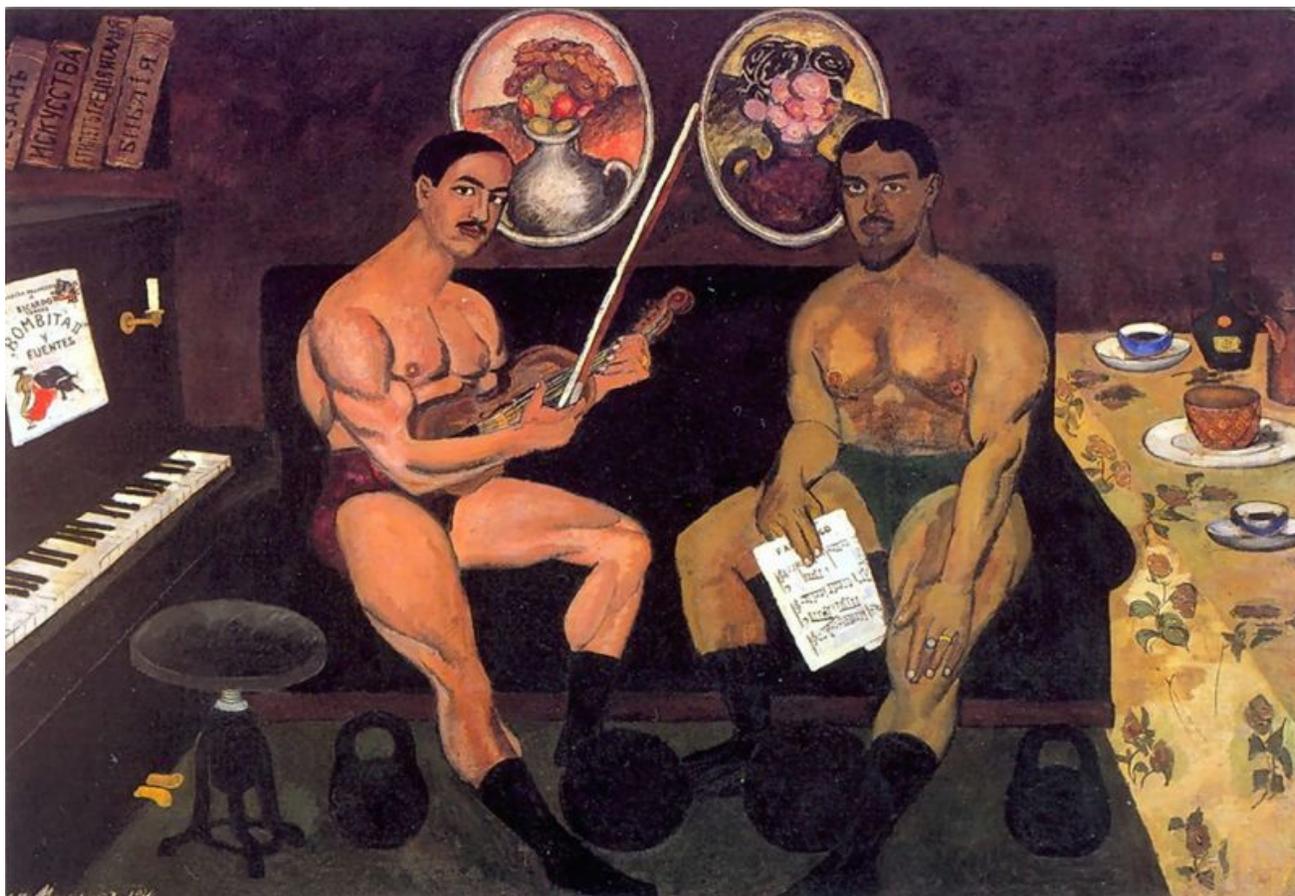
**В. Д.:** Просто отрицательную реакцию.

**В. М.:** Да, спорили отрицательно, конечно, в отношении него. На мой взгляд, напрашивается параллель в движении этого общества, напоминающая отчасти шумное движение футуристов в литературе...

**В. Д.:** Ну, конечно.

**В. М.:** ...Маяковского и его всей группы. Так же, как та группа очень шумно добивалась признания и согласия со своим искусством, так и бубнововалетчики тоже очень шумно, очень энергично и публично

очень резко выступали против своих противников, и не только на словах, но и, конечно, в своем искусстве. Кроме того, мне хочется и на такое замечание указать: как это ни покажется странным, но физически, внешне, эти люди тоже казались соответствующими их шумному искусству. Это были здоровяки, крепкие люди, высокого роста, как Кончаловский, Машков, Лентулов. Они казались бойцами в области искусства, не только теоретического, но и физического порядка. Это я уж так, частные замечания, для характеристики этих людей как таковых.

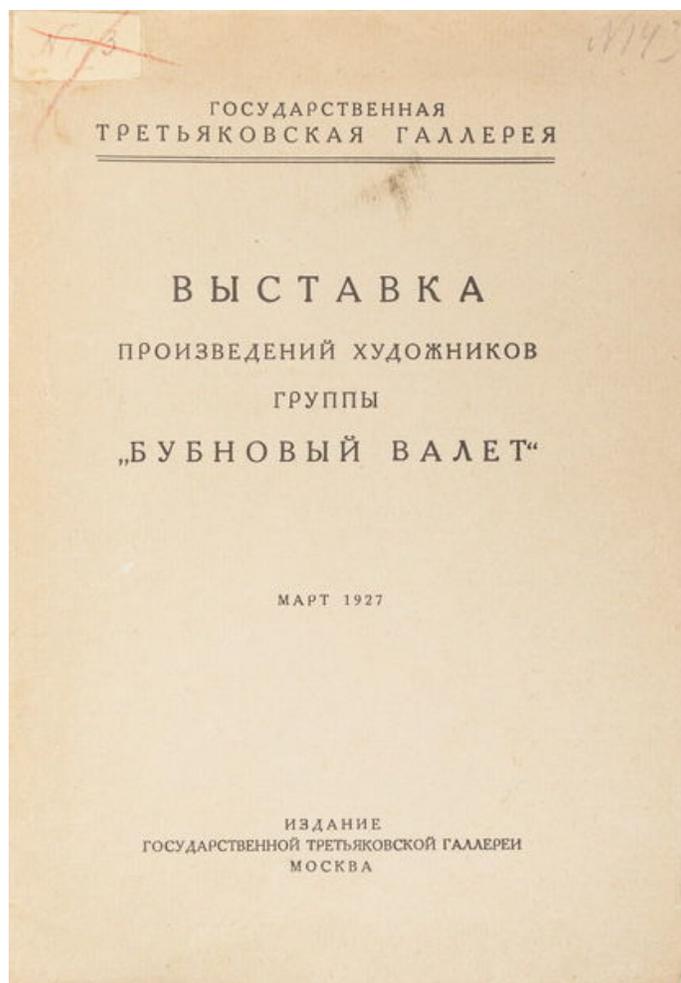


И. Машков. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910. ГРМ

В 15-м году эта группа художников, не вся, а частично, тоже была приглашена участвовать в этой выставке «Мира искусства», о которой я говорил ранее, которая была организована в пользу военных. Но они все-таки еще много сохранили свое раннее лицо. Что было особенного (как мне трудно говорить сейчас...) показательного в их работах? Кроме того, что они были поклонниками и проводниками французских влияний, они еще в значительной мере допускали в своих работах приближения к примитивам, не только западным, но и к русским. Я имею в виду примитивы лубка, примитивы вывески — вот такого рода примитивы, и в их работах это можно очень ярко и четко заметить...

**В. Д.:** Виктор Маркович, вы сделайте больше... Это все правильно и интересно, но это, так сказать, теоретически более или менее известно как общая характеристика...

**В. М.:** Да-да-да.



Каталог выставки произведений художников группы «Бубновый Валет». ГТГ., 1927

**В. Д.:** Вот. Поэтому я вас прошу больше индивидуальных и характеристик, и главное, что вы о каждом их них помните: когда вы познакомились... Вот то, что вы отметили, что они все молотобойцы были — это вот как раз и передает... Это как раз хорошо. Между прочим, такой художник Лукьянов, который учился у Машкова, мне тоже именно с этой стороны дал Машкова. А Кончаловский, он, по-моему, более рыхлый такой барин был, нет?

**В. М.:** Нет-нет, он не был рыхлым барином. Ну, относительно главаря этой организации, скажем, — Кончаловского. Вы правильно назвали его отчасти барином, но не в отношении рыхлости, а в отношении происхождения своего и в отношении тех близких ему родственников и друзей. Надо сказать...

**В. Д.:** Происхождения его я не знаю, я имел в виду его поведение.

**В. М.:** Да-да, вот я вам говорю о том, что один из братьев его был знаменитый профессор Кончаловский, хирург. Кроме того, он был женат на дочери Сурикова...

**В. Д.:** Ах, да-да-да, это я забыл.

**В. М.:** Вот это окружение. Суриков жил тогда, Суриков бывал у них, они бывали у него. Ну, и родство с такими видными деятелями...

**В. Д.:** Культуры.

**В. М.:** ...культуры давало облик Кончаловского. Кроме того, лично он имел очень большое окружение, если так можно выразиться только, со стороны многих представителей тогдашней общественности, которые были близки к нему, бывали у него, не только советские и русские, но и западные приезжали концертанты. Он очень любил музыку, сам пел очень неплохо...

**В. Д.:** Пел, да?

**В. М.:** Да, очень неплохо. И особенно он умел петь испанские песни, почему-то так, Кончаловский. Ну, кстати сказать, он одну из декораций своих на испанский... я не помню, где это, кажется, в Большом театре, делал оперу. Он и ездил много за границу. Он бывал в Испании, во многих других странах. Знал хорошо французский язык. Словом, его можно считать одним из культурнейших художников того времени. Его искусство, как я уже сказал, имело особенное влияние. Я помню то большое впечатление примерно в 15-м — 16-м году на выставке, которое произвели два — три его произведения, известных и ставших потом достоянием Третьяковской галереи и других крупных музеев. Вот я назову, скажем, «Скрипача», потом «Натурщицу возле печки»... Ну, я сейчас забыл название третьей вещи. Повторяю, они считались лучшими образцами проводника западного искусства в Советский Союз.

**В. М.:** И их на Западе их хорошо встречали?

**В. М.:** Как?

**В. Д.:** И на Западе их, их вещи тоже хорошо, высоко оценивались?

**В. М.:** Я не скажу, что высшее отношение было к ним, к этим вещам. Их знали, их ценили, но... Разрешите тогда уж один эпизод, который может охарактеризовать лучше, чем мои слова, в этом отношении.

**В. Д.:** Вот-вот, пожалуйста, конкретные примеры.

**В. М.:** Я расскажу. Примерно в 65-м, что ли, или в 66-м году Эренбург обратился ко мне с просьбой помочь ему пройти познакомиться с запасником Третьяковской галереи, так как запасник был очень строго закрыт для доступа зрителей без непосредственного разрешения Министерства культуры. Ну, я это сделал. Благодаря моей связи с Третьяковской галереей, мне было заявлено директором о том, что «я ему разрешу посетить, только при условии, если вы лично будете с ним вместе там». Что мы и сделали. Так вот что случилось при просмотре. Когда Эренбург просмотрел запасники, и его особенно интересовали работы бубнововалетчиков и «Голубой розы», то вывод у него был так оглашен: «Если бы французские художники видели бы сейчас эти работы, то они совершенно по-другому отнеслись бы к ним, чем тогда, когда они появлялись только что вышедшими из...

**В. Д.:** Мастерской.

**В. М.:** ...мастерской того или другого художника». Я был очень удивлен такому резюме. Я говорю: «Почему же так?». — «Да вот причина — почему: тогда во Франции французские художники, считали, что русские художники им подражают, поэтому у них было такое очень не горячее отношение к этим произведениям. Но если бы они сейчас посмотрели их, когда прошел уже горячий срок первых встреч с искусством, то они бы увидели, что это не только подражание, но это еще очень национальное искусство, очень русское искусство, несмотря на внешнее одеяние, которое имело».

**В. Д.:** На внешний сезаннизм?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Это Эренбург так сказал?

**В. М.:** Это Эренбург так сказал.

**В. Д.:** Это очень интересно. Это, значит, чохом и про бубнововалетчиков, и про «Голубую розу»?

**В. М.:** Да-да-да, и про «Голубую розу». Вот поэтому-то на ваш вопрос, как относились там, я сейчас могу

сказать словами Эренбурга... Я не был во Франции тогда и не знаю, как это было. Но сведения, которые к нам поступали, были такие: что относились хорошо, но не чрезмерно.

**В. Д.:** Но смотрели, что «это наши, мол, подражатели». Подражатели французов.

**В. М.:** Да-да-да, французского искусства.

**В. Д.:** То есть по инерции повторяли свое мнение 1914 года?

**В. М.:** Да-да.

**В. Д.:** Так. Вот Кончаловский.

**В. М.:** Это не только относилось к Кончаловскому.

**В. Д.:** Ну, а вы сами как Кончаловского оцениваете?

**В. М.:** Я к нему очень хорошо относился, показателем чего является следующее. Примерно в эти годы моего пребывания в Третьяковской галерее, когда я бывал часто в мастерской Кончаловского, у нас бывали беседы по поводу той или другой работы его, но как-то надо было уже это подытожить каким-то конкретным действием, а не только посещением... Да, я должен тут еще одно отступление сделать. Мои визиты и посещения художников, о которых мы сейчас говорим, и ряда других, было связано с тем... Я должен это формулировать таким образом. С момента моего поступления в Третьяковскую галерею я изъявил желание проводить принцип работы в Третьяковской галерее по образцу самого Павла Третьякова.

**В. Д.:** Вот это очень важно. В чем этот принцип, Кто от него отступил и как?

**В. М.:** Сейчас я скажу. Принцип Третьякова был таков. Что он знакомится с работами художников не только на выставках, когда уже эти работы завершены и уже получают общественное отношение к себе. А он обязательно посещал мастерские художников и следил за тем, как они делали то или другое произведение. И даже случалось, что он поддерживал материально того или другого художника, когда ему казалось, что это произведение, над которым он работает, идет так, что оно потом станет желательным для него в качестве приобретенного. Так вот, этот принцип я хотел ввести в Третьяковскую галерею, заключающийся в следующем: что мы тоже, Третьяковская галерея, должна следить за художником не только тогда, когда появляются работы на выставках, потому что, кроме всего прочего, значительная часть художников не всегда участвует на выставках, и могут ряд лет не участвовать. Следовательно, Третьяковская галерея не имеет никакой связи, никакого представления о том, что же делают русские художники в значительном количестве, кроме того, что появляется на выставке. Я потребовал, чтобы была создана возможность следить за работой художников таким образом: создать картотеку художников, чтобы мы (у меня было два сотрудника тогда) посещали художников, независимо от выставок, и записывали свои впечатления — не только впечатления, но и характеристику того или иного произведения, над которым художник работает. Вот почему я имел возможность в течение ряда лет пребывания в Галерее быть связанным с художниками, непосредственно на дому, что называется. Я назвал это принципом Павла Третьякова. Он был поддержан, несмотря на то, что ряд лет до моего поступления этот принцип уже не присутствовал в работах галереи.

**В. Д.:** Когда умер Павел Михайлович Третьяков?

**В. М.:** Я не очень точно помню года, но он умер задолго до революции. Он умер, примерно...

**В. Д.:** В 90-х или 900-х?

**В. М.:** По-моему, в 90-х годах еще.

**В. Д.:** Смысл моего вопроса вот в чем. Этот принцип Павла Михайловича Третьякова был нарушен революцией или уже задолго до революции?

**В. М.:** Нет, задолго до революции. В частности, я могу сказать, что Грабарь, который организовал экспозицию в Третьяковской галерее задолго до революции, еще при наличии Городской думы, уже этого принципа не держался. Вот почему я оказался, если не называть меня пионером, то, во всяком случае, человеком, который хотел поддержать традиции.

**В. Д.:** Реставратором.

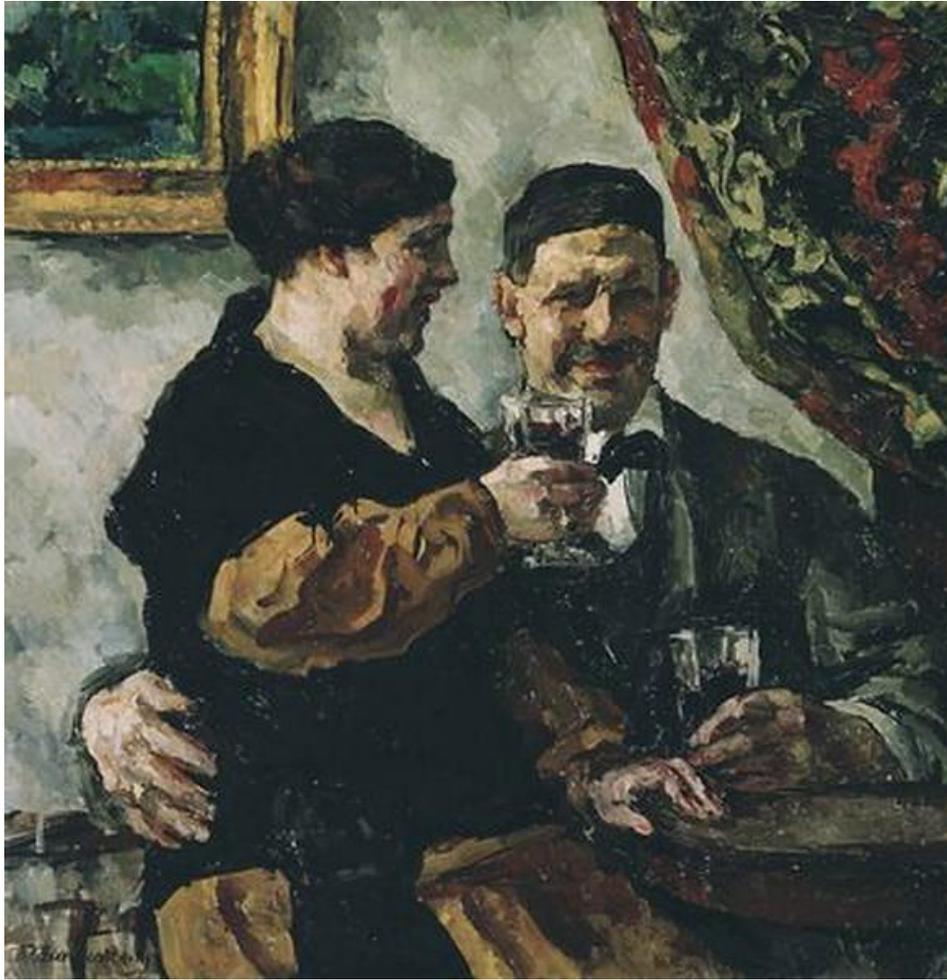
**В. М.:** Да. Реставратором — можно так назвать. Я бы назвал просто продолжателем традиций. Ну вот, таким образом, вам понятно, почему у меня была такая длительная и частая связь с художниками, жившими не только в Москве, но у меня были выезды в Ленинград, где знакомился с работами многих художников ленинградских тоже. Естественно, что мои визиты заканчивались часто (я не скажу — всегда) докладами о визите и предложениями приобретать ту или другую картину художников, что часто поддерживалось Художественным советом. Я подчеркиваю — часто, но не говорю — всегда, потому что это было бы преувеличением, и несколько неприятно характеризующим меня как рассказчика вам.

**В. М.:** Да. Реставратором — можно так назвать. Я бы назвал просто продолжателем традиций. Ну вот, таким образом, вам понятно, почему у меня была такая длительная и частая связь с художниками, жившими не только в Москве, но у меня были выезды в Ленинград, где знакомился с работами многих художников ленинградских тоже. Естественно, что мои визиты заканчивались часто (я не скажу — всегда) докладами о визите и предложениями приобретать ту или другую картину художников, что часто поддерживалось Художественным советом. Я подчеркиваю — часто, но не говорю — всегда, потому что это было бы преувеличением, и несколько неприятно характеризующим меня как рассказчика вам.

Я бывал у Кончаловского часто. После частого пребывания у него я внес предложение Третьяковской галерее о том, чтобы были приобретены следующие работы Кончаловского Галереей: это автопортрет его, затем портрет жены и себя — двойной портрет Кончаловского с женой, сидящими, несколько напоминающий по своей композиции рембрантовскую композицию, где Рембрант с женой сидят и держат бокал в руке. Вы, вероятно, знаете такую картину, так?

**В. Д.:** Рембрант и Саския?

**В. М.:** Да-да, Рембрант и Саския. Даже поговаривали о том, и это не скрывалось, что это под влиянием Рембранта Кончаловский и делал. Кстати, к тому времени у него уже был переход от типично бубнововалетчиковского стиля к стилю уже старых мастеров, начиная от Рембранта, впоследствии, уже к концу своей жизни, он ряд лет стал уже приближаться к стилю Сурикова, к работам Сурикова, что было отмечено в большом количестве его работ последних лет. Дочка его Наташа была в картине...



П. Кончаловский. Автопортрет с женой. 1923. ГТГ

**В. Д.:** Она стала потом писательницей.

**В. М.:** Да-да, и женой... Вы знаете, чьей женой?

**В. Д.:** Нет.

**В. М.:** Ну как его... председатель Союза писателей РСФСР, как его фамилия?

**В. Д.:** Я не знаю, сейчас кто... Марков? Соболев?

**В. М.:** Нет. Сейчас председатель. РСФСР.

**В. Д.:** Не знаю.

**В. М.:** Ну как его? Он детский писатель.

**Б. М.:** Михалков?

**В. М.:** Михалков! Она стала женой Михалкова.

**В. Д.:** Вот не знал.

**В. М.:** Вот видите, как фамилии иногда трудно вспомнить. Таким образом, Третьяковская галерея приобрела ряд его работ, которые стали центральными работами Кончаловского в Третьяковской

галерее. Ну, я думаю, что хватит.

## О Лентулове

**В. Д.:** Хватит. Лентулов? Куприн? Фальк?

**В. М.:** Теперь о Лентулове. Лентулов был одним из ярких представителей «Бубнового валета». Его работы строились на принципе, показанном Пикассо в отношении разложения кубического строения картины на мелкие части. Иначе говоря, это называлось тогда, теоретически, «отыскиванием четвертого измерения предметов и вещей». У него это проявилось в ряде картин, посвященных русским соборам и церквам. Вы знаете их, наверное?

**В. Д.:** У меня есть книжка о Лентулове, каталог иллюстрированный.

**В. М.:** А, каталог? Ну, я их знал тогда по выставкам еще, эти вещи. Они были очень красивые, очень интересны по своим замыслам. Они были достаточно серьезны, хотя для широкого зрителя они были неприемлемы, непонятны, но вместе с тем это не лишало их достоинств, которые были за Лентуловым. Это был своеобразный художник, отличавшийся от всех своих товарищей своим личным характером, портретом личных вещей, если можно так выразиться. Мне очень трудно сейчас говорить, поэтому я так путаюсь в словах. Это одна группа вещей его, значительная. Она не была в малом количестве, она была в довольно большом количестве, такие работы. Но в особенности прославилась его работа под названием... Как назывался вход в Кремль? Там была церквушка...

**В. Д.:** Иверская?

**В. М.:** Да! Иверская. Вы ее, вероятно, видели на лентуловской выставке, она имеется в каталоге тоже. Она была давно приобретена Третьяковской галереей, эта «Иверская», она считалась очень интересной. Кроме таких, чисто русских вещей...

**В. Д.:** И он тоже такой, по автопортрету судя, крупный такой дядя.

**В. М.:** Да-да-да. Он был очень остроумный человек, любивший очень шутку и всегда произносивший ее, он не прятал ее, и не только в исключительных случаях, но при встречах с людьми он очень любил шутить, причем не злостно шутить над чем-нибудь или над кем-нибудь — очень добродушно, но очень остроумно. И считалось, встреча с Лентуловым всегда обогащала слушателей веселым номером его рассказов...

**В. Д.:** Ничего не запомнили?

**В. М.:** Нет, я не запомнил. Ну, это ж давно дело было.

**В. Д.:** Так.

**В. М.:** Вот характеристика Лентулова. Ну, кроме того, можно сказать, что он, в отличие от других бубнововалетчиков, любил и выпить тоже, чего не любили ни Кончаловский, ни Куприн, ни Машков, ни Фальк — никто из этих людей. Ну, он был, как вы знаете уже, здоровяк, очень крепкий мужчина был, очень веселый человек, очень интересным он был декоратором, тоже в театре, он и для театра работал.

**В. Д.:** Вы тоже, значит, имели с ним дело как заведующий...

**В. М.:** Также как заведующий, бывал у него дома, и одним из предпоследних результатов моего визита к нему домой было приобретение Третьяковской галереей большого пейзажа... как называется этот район в Крыму?

**В. Д.:** Коктебель, что ли?

**В. М.:** Нет, не Коктебель. Гористый... Тьфу, черт!

**В. Д.:** Симеиз? Алупка?

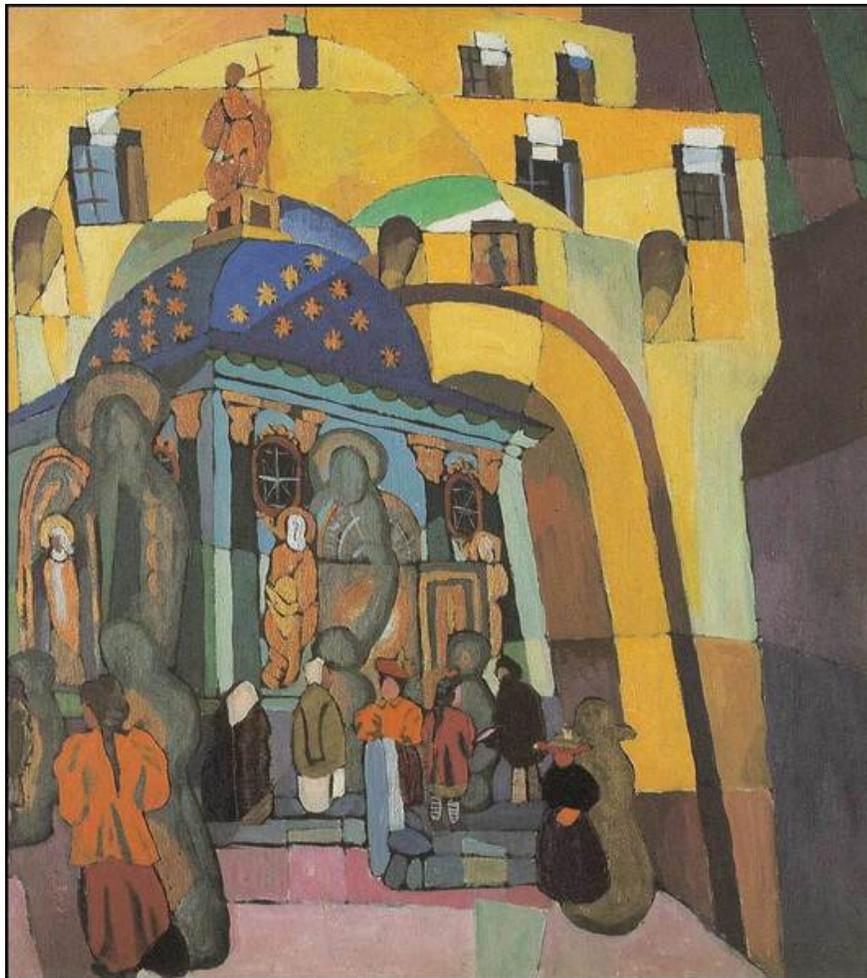
**В. М.:** Алупка. Но как там называлось... спуск к этой горе?

**В. Д.:** А-а-а, какой-то спуск есть...

**В. М.:** Имеет свое название.

**В. Д.:** Ну, бог с ним. Крымский пейзаж. Байдарские ворота, что ли?

**В. М.:** Байдарские ворота, да, вот так. Нет, это называлось по-другому, но это в районе Байдарских ворот. Через полчаса я вспомню, а сейчас не могу.



А. Лентулов. У Иверской. 1916. ГТГ

## О Машкове

**В. Д.:** Так. Ну, Куприн, Александр Васильевич?

**В. М.:** Куприн — это уже другой тип совершенно. Этот не был уже ни крупным мужчиной, ни крепким...

**В. Д.:** Да, Машков! Машков сначала.

**В. М.:** Вот Машков еще был одним из этих. У Машкова, в отличие от всех других, была своя студия, в которой учились очень многие молодые художники. Я тоже как-то в течение одного месяца в 14-м году

побывал в его мастерской. Помощником был у него художник Мильман, который вскоре уехал за границу и там остался, но я о нем вспоминаю потому, что был очень своеобразный портрет двойной — Машкова и Мильмана, на одном портрете он написал, причем Мильман был чуть ли не в двух лицах: в профиль, и в фас, и что-то в этом роде. Ну, это была такая своеобразная композиция, поэтому я, о нем вспоминая, вспоминаю об этом Мильмане тоже. Так вот, Машков, ну, как фигуру физическую я ее присоединяю к этой группе...

**В. Д.:** К этому типу.

**В. М.:** Типу, да — Кончаловского и Лентулова. Но он отличается еще тем, что он много ездил не только на запад, но в Египет и в африканские страны и вынес оттуда огромное количество впечатлений, о которых он любил много рассказывать. И в частых встречах с ним, не только моих, но и групп целых, он мог часами сидеть и рассказывать о своем пребывании в Египте, о том впечатлении, которое производил на него Египет и другие страны. Ну, это считалось личным таким свойством Машкова. Но по примеру Павла Кузнецова он так же косноязычно рассказывал. Очень интересно было слушать его, очень своеобразные были рассказы, но так же косноязычны. Но он на общественных выступлениях (он любил общественно выступать) — он всегда, в любом выступлении, по любому поводу, всегда приводил свои пребывания в Египте. Казалось, что это, может быть, что это не к селу, не нужно, но уж у него была такая [особенность], что он никак не мог никак обойтись при любом случае говорить о Египте. Его работы такого порядка: он тоже в ранние годы был поклонником и проводником западного искусства. Но опять-таки в его вещах чувствовалась физическая крепость, как это ни покажется странным, в картинах. Ну, в частности: вы могли видеть натюрморт — большое блюдо, и на блюде — сливы.



**Но когда вы смотрите на натюрморт, вам кажется, что либо ел это Геркулес, либо писал Геркулес, так это звучало сильно и крупно.**

Ну вот, характерно для его вещей. После этого он стал писать... ну, нельзя это назвать духом голландцев, но какая-то внутренняя близость есть. Заключалась она в том, что так же, как голландцы любили натюрморт и интерьеры своих квартир описывать очень детально и очень строго и выразительно, и вместе с тем не натуралистически, несмотря на мое слово «детально» это не было натуралистическим, — точно так же Машков. Он любил писать мясо, он любил писать бублики, калачи, хлебы различных видов и сортов. Это было очень сильно, очень крепко. Они имеются в Третьяковской галерее, потому что они казались очень ценными по живописи своей. Но он больше всего делал в этом плане, так мы их и называем: голландскими, в духе голландцев, но русским искусством.

**В. Д.:** Ну, что ж, Машков тоже получается.

**В. М.:** Давайте закончим с Машковым.

**В. Д.:** Получился хорошо.



И. Машков. Натюрморт (Синие сливы). 1910. ГТГ

## О Куприне

**В. Д.:** Переходим теперь к Александру Васильевичу Куприну.

**В. М.:** Александр Васильевич Куприн — один из числа организаторов «Бубнового валета» — в противовес своим товарищам (я имею в виду Кончаловского, Машкова, Лентулова и других) это был хрупкий человек, небольшого роста, очень худенький, бледный и тяжелый заика.

**В. Д.:** Бедняга! Значит, совсем не похожий на Александра Куприна писателя?

**В. М.:** Не похож ни на кого из них. Заика. Несмотря на это тяжелое качество, он был очень милым, очень гостеприимным, очень трогательным человеком, любившим делить свое понимание искусства и свои работы с тем, кто об этом...

**В. Д.:** Кто в этом нуждался.

**В. М.:** Нуждался и интересовался. В частности, в 18-м году меня с ним познакомил Фальк. Я попросил у Александра Васильевича Куприна разрешения поработать в его мастерской (в мастерской, не студии) рядом с ним, что он и разрешил. И я стал работать с Александром Васильевичем Куприным вместе. Меня удивило раньше всего вот что: этот хрупкий человек умел сам лепить, и склеивать, и строить натюрморты, фрукты и всё, необходимое ему для натюрмортов, своими руками: яблоки, груши, сливы и все прочие предметы, которые нужны, вплоть до чашек и других, все он делал своими руками — лепил. Сделав это, он строил натюрморт и писал его.

**В. Д.:** Что, лепил натюрморт из глины?

**В. М.:** Да, да.

**В. Д.:** У него были не настоящие яблоки, а муляжи?

**В. М.:** Никаких настоящих не было, ничего. Замечательно в этом не только то, что он лепил их, а то, что как очень тонкий художник он не стремился сделать из искусственных плодов... писать их, чтобы они были похожи на естественные. Он писал их так, что каждый зритель мог увидеть, что это искусственный плод. Но искусственный плод привлекал внимание своим высоким искусством.

**В. Д. (смеется):** Искусственный плод сам был искусством.



А. Куприн. Натюрморт с тыквой. 1912. ГТГ

**В. М.:** Стал искусством. Был искусством и стал искусством. Кроме того, он не только умел эти лепить... Как назвать человека, который умел все делать, строить? Столы, стулья...

**В. Д.:** Умелец?

**В. М.:** Умелец. Даже, кажется... я боюсь точно сказать, даже рояль он сам себе построил. Причем он, действительно, прекрасно играл, так же как и Фальк. Оба эти художника умели хорошо играть на рояле.

**В. Д.:** А остальные бубнововалетчики было мало музыкальны, да?

**В. М.:** Кончаловский, я сказал, умел петь и любил петь. Мало того, я вам сказал, что к нему приезжали все лучшие концертанты, приезжавшие сюда на гастроли свои, обязательно побывали у Кончаловского,

и не только побывали, но проводили время у него: пели, играли и танцевали. Ну вот, это относится уже к Кончаловскому. Я так, случайно. Вот каков был Куприн.

**В. Д.:** Значит, он был искусник.

**В. М.:** Искусник. Это можно совершенно свободно к нему применить, этот термин — искусник. Умелец, искусник. Причем это все делалось чрезвычайно тихо, без такой внешней показательности для кого-нибудь, чтобы похвастаться: «Вот я делаю то, вот я делаю другое». Он это делал. Он сам себе верстаки делал, подрамники, сам рамы делал — всё, всё.

” Все они грунтовали холст. Это был такой момент, когда они считали, что купленный готовый фабричный холст никуда не годится, точно так же, как фабричные краски казались им негодными, они сами краски делали. Это было общее для всех них.

Но вот рамы, подрамники или верстаки и все прочее — никто этим не занимался, кроме него. Он это делал искусно и очень хорошо. Увы, с ним случился трагический семейный случай: единственный сын у него, очень красивый и очень тонкий по своей натуре и характеру мальчик, 15-ти — 16-ти лет, пошел купаться в Москва-реке и там утонул. Единственный мальчик его. Ну, надо представить себе, какое горе доставило это родителям. Ну, я об этом эпизоде рассказываю потому, что на ряд лет Куприн как-то ушел в сторону от общения с другими своими сверстниками по искусству. Давая работы на выставки, он как-то делал это так, что лично как будто и не присутствовал. Это сказалось тяжелое впечатление этого тяжелого переживания, которое было у него.

**В. М.:** Так вот, мы знали Куприна как художника, как вы говорите, искусника, но искусственного искусника, в смысле внешних вещей, которые делались... Через некоторое время Куприн стал ездить... как это называется, перед Севастополем...

**В. Д.:** Симферополь?

**В. М.:** Нет, не Симферополь, а до Симферополя... местечко там...

**В. Д.:** Джанкой?

**В. М.:** Там бахчисарайский фонтан.

**В. Д.:** Бахчисарай?

**В. М.:** Бахчисарай! Никак не мог вспомнить. Бахчисарай. Стал ездить. Не то что один раз приехал, а стал ездить и проводить значительную часть лета там и стал писать пейзажи, связанные с Бахчисараем. Первые его пейзажи были немножко жестковатые, напоминавшие по своей характеристике ту искусственность в плодах, которая была раньше этого. Но впоследствии он стал очень легким живописцем, по натуре, может быть, не по внешнему признаку, близким к Крымову, в смысле такой лиричности.

**В. Д.:** Некоторой акварельности.

**В. М.:** Да, и акварельности такой — к Крымову. Это не значит, что он был близок ему так, что можно сказать, он подражает или продолжает Крымова. Нет-нет. Я говорю, только по характеру. Это показывает, насколько глубок был человек в этом отношении, что, делая уже реалистические пейзажи, связанные с Бахчисараем, он их делал чрезвычайно тонко, очень живописно. Ну, и они привлекли раньше всего внимание Третьяковской галереи (кроме зрителей на выставках), так что Третьяковская галерея стала приобретать их каждый раз, как только встречалась с такого рода его работами, хотя имела и первичные работы тоже его. Ну, вот примерно то, что можно сказать о нем. Ну, был эпизод... Не знаю, стоит ли об этом говорить?..

**В. Д.:** Давайте. Эпизод — это как раз конкретное...

**В. М.:** Эпизод. Когда я работал у него, он не был моим учителем, он меня не учил, ни слова не говорил об этом. Просто мы стояли рядом. Он писал натюрморт, и я писал натюрморт. Он строил новый натюрморт и стал писать, я тоже писал. Как-то после одного такого характера работы, когда он закончил натюрморт, я закончил натюрморт, он сказал: «Ну, Виктор Маркович, я хочу сейчас посмотреть, как вы пишете». Обычно он не подходил даже. Подходя, он смотрел, смотрел. «Вы знаете, — он говорит, — вот, национальность сказывается». Я прямо опешил. Почему? В натюрморте? Я писал — я ему не подражал, но вместе с тем все-таки, так как он писал рядом со мной, нечаянно все-таки некоторые — ну, если не влияние, то какие-то зрительные впечатления переносились от него ко мне. И вдруг он определяет: «Вот, видите, сказывается национальность». Это сохранилось у меня в памяти. Насколько тонок был человек и чуток к работе и к творчеству другого человека, что мог уловить в каких-то случайных черточках, которые никак наглядно это не чувствовались, мог определить отношение. Я был не скажу, что польщен, нет — я был тронут таким...

**В. Д.:** Национальность — что вы еврей, да?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Значит, он почувствовал в ваших натюрмортах...

**В. М.:** В одном натюрморте...

**В. Д.:** ...руку еврея.

**В. М.:** ...и высказал эту мысль свою.

**В. Д.:** В этом не было ничего ни обидного, ни...

**В. М.:** Боже упаси! Это было так сказано, в таком ласковом и дружеском тоне, что я это принял как подарок, который мне дают. Это что означало для меня?

**В. Д.:** Что свое-то есть.

**В. М.:** Свое есть. Несмотря на то, что мы стоим рядом, и я ученик по сравнению с ним, он уже мастер известный, все-таки у меня сохранилась какая-то черточка моя личная. Вот как это понималось мной! Ну, я говорю, что я не считаю... может, это...

**В. Д.:** Это хорошо!

**В. М.:** Ну, вот, я считаю, что достаточно для Куприна. Если хотите, я расскажу немножко о Фальке, и на этом давайте сегодня закончим.

## О Фальке

**В. Д.:** Фалька обязательно. Кто у нас из художников остался? Грабарь! Вот кончим вот эту...

**В. М.:** Фальк и Грабарь. Ну, попробую. О Фальке я вам говорил уже, что я познакомился уже давно с ним, и в начале революции...

**В. Д.:** Вы под конец говорите лучше. Когда уже, кажется, сил нет, а вы как раз — второе дыхание является.

**В. М.:** Нет, у меня его нету, я уже выжимаю его, это дыхание. Ну вот, Фальк, я начал с ним знакомство значительно раньше. Во-первых, по выставкам он мне был ближе других, хотя я любил все остальное. Но он мне ближе потому... Может быть, потому, что он еврей (я позволю себе такую штуку). И может быть, потому, что в его искусстве было много и рационального, рационалистического, и вместе с тем интимно-лирического, что больше, чем у многих других. Если я говорю о Машкове, что он был голландцем,

в смысле такой любви к изобилию, к красоте и изобилию, этот был более лиричен и более утончен в своих высказываниях живописных. Вот так. Поэтому я чувствовал бóльшую близость к нему, и поэтому я в семнадцатом году пошел в его мастерскую, а не в мастерскую всех других, которых я уже хорошо знал. Ну, я вам рассказывал о том, что мы вместе в конце семнадцатого, начале восемнадцатого участвовали на первой еврейской выставке Каган-Шабшя, это я вспоминал...

**В. Д.:** Это вы рассказывали, да.

**В. М.:** Я только напоминаю, о чем я уже говорил в отношении Фалька. Дальше продолжалось наше уже близкое знакомство не только в отношении работ, но в отношении встреч у него дома и в его мастерских, и так далее, хотя я уже перестал быть учеником его. Мой отъезд на три года в Турккесреспублику прервал, конечно, эти связи. Но по возвращении, когда я вступил в Третьяковскую галерею, я, как уже сказал, стал бывать у художников принципиально, а не только случайно, потому что я считал это принципом своей работы, и, естественно, я стал бывать у Фалька.

Что же я наблюдал у Фалька? Наблюдал вот такого рода явления. Это был мужчина высокого роста, но без мускулов, без такой физической силы. Он был довольно бледный, смугловатого такого цвета лица, с очень тихим голосом, чрезвычайно строго относящимся к своей любой фразе. Он буквально процеживал каждую мысль, которую он хотел высказать кому бы то ни было. Это одно его свойство. Второе свойство — его тихий голос, который часто в фразах, построенных даже на философском начале, все это произносилось так, что это было какой-то лирической... можно сказать, лирической философией. Это, может быть, странно звучит, но я как-то соединяю эти два слова...

**В. Д.:** Созерцательно, да?

**В. М.:** Ну да, вот так. В эти годы у него, можно сказать, учился Станислав Рихтер<sup>3</sup>, пианист.

**В. Д.:** Чему учился?

**В. М.:** Живописи.

**В. Д.:** Рихтер учился живописи?

**В. М.:** Да. У Фалька. Ну вот. И как ученик Фалька в живописи они вместе вчетвером<sup>4</sup> играли на рояле, и Рихтеру было нетрудно иметь такого спутника, или как это называется?

<sup>3</sup> Оговорка: Святослав Рихтер.

<sup>4</sup> Имеется в виду в четыре руки.

**В. Д.:** Партнера.

**В. М.:** Партнера, да, партнера по игре. Это означает, что Фальк тоже хорошо играл. И в разговорах о живописи он делал частые сравнения с музыкой, с отдельными явлениями в музыке, с отдельными авторами, с отдельными композициями в музыке. Это показало Фалька, как вы представляете себе, как человека очень культурного, человека, который знает хорошо музыку, играет хорошо, любит ее, и знает хорошо живопись и теорию искусств. Надо вам сказать, что когда Фальк стал участвовать в декорации (главным образом, для Еврейского камерного театра), то им создан ряд спектаклей, ряд декораций для спектаклей, которые на Западе произвели очень большое впечатление. Я это знал по литературе, но мне рассказала об этом еще недавно Александра Вениаминовна, когда...

**В. Д.:** Александра Вениаминовна Азарх-Грановская?

**В. М.:** Да-да, Грановская. Я говорю, я знал это кроме нее, но особенно подчеркнула в рассказе Грановская это. Что когда там показали «Ночь на старом рынке», то это колоссальное впечатление произвело на Западе. И ряд других еще вещей. Это означало вот что. Что он не только был станковым живописцем, я подчеркиваю эту фразу — станковый, потому что эта группа художников, бубнововалетчики (я об этом забыл сказать) проповедовали главным образом станковое искусство в противовес графическому, декоративному, декорационному и так далее. Хотя они писали декорации тоже. Но принципом

их живописи была станковость, эта часть искусства. Так, несмотря на то, что Фальк был станковым живописцем, он эти декорации делал первоклассно, так что они производили впечатление не только на зрителей Еврейского камерного театра и других, но и на Западе. Ну вот. Вам известно, что я организовал выставку Фалька в Третьяковской галерее. С этой выставки было приобретено четыре его работы. Среди них две наиболее замечательных. Это «Красная мебель», вероятно, вы знаете эту вещь его...

**В. Д.:** Знаю. Она на выставке была в 68-м году.

**В. М.:** Ну вот. Она считалась произведением золотого фонда русского искусства. Золотой фонд — это самые драгоценные (не в смысле золота конкретно).

**В. Д.:** Понятно.

**В. М.:** Ну вот, золотой фонд. Ну, и второе — «Татарин» — это портрет. Ну, и ряд других вещей. Как вы представляете себе, в Третьяковской галерее организуют персональные выставки чрезвычайно редко и только тогда, когда художественный совет Третьяковской галереи соглашается с заведующим отделом современным, что этот художник заслуживает того, чтоб его показали персонально в Третьяковской галерее. Отсюда ясно, что Фальк тоже был принят как заслуживающий такого уважения и такого мероприятия в Третьяковской галерее.



Р. Фальк. Портрет татарского журналиста Мидхата Рефатова. 1915. ГТГ

**В. Д.:** Это тоже в эти же годы?

**В. М.:** В эти же годы.

**В. Д.:** Раньше или позже «Бубнового валета»?

**В. М.:** Это уже кончался «Бубновый валет», уже начинался новый период его. Надо вам сказать, что в 27-м году, когда я был в Париже и когда я вернулся оттуда, первое лицо из числа художников, кому я очень много рассказывал о своих встречах, о своих впечатлениях парижских, был Фальк. Я в конце 27-го вернулся, а он в 28-м уехал в Париж, и, уехав в Париж, он мне писал письма. Если было бы сейчас настроение и желание, и не усталость, стоило бы прочитать эти письма, потому что они содержат, кроме таких личных отношений, они содержат в себе очень много ценных мыслей в отношении русского и западного искусства.

**В. Д.:** Нету у вас тут сейчас?

**В. М.:** Есть.

**В. Д.:** Разрешите, я посмотрю. Если они об искусстве, то давайте их прочтем. Эти письма не опубликованы?

**В. М.:** Они предполагаются быть опубликованы в монографии.

**В. Д.:** Но пока что нет?

**В. М.:** Пока нет. Я их никому не давал.

**В. Д.:** Так. Монография когда-то выйдет и неизвестно, выйдет ли.

«Дорогой Виктор Маркович. Во-первых, начинаю прямо с дела. Мне интересно узнать о судьбе своей балаклавской картины и акварели. А во-вторых, об очень многом. Должен с вами поделиться своими впечатлениями о искусстве Парижа. Не буду говорить о Лувре, о картинах, еще не так давно живших героях, как Мане, Дега, Сизлей и прочие. Нет, о том, что сейчас можно видеть на Rue de <нрзб>. Это что за улица?

**В. М.:** Это улица, одна из улиц Парижа, на которой находится много галерей художественных.

**В. Д.:** А! Вот это мне и важно. «...или в Тюэльрийском салоне. Виктор Маркович, прямо скажу вам, что после ваших зимних рассказов я сильно разочарован. Нет больше настоящего пульса искусства в Париже. Возможно, что я много интересного и важного не видел, но думаю я, что общая атмосфера все-таки ясна. Ловкость рук и вкуса, и мертвое сердце, и бездеятельный глаз...» Ох, какие замечательные характеристики! «Смотрю на героев сегодняшнего дня. Утрилло, может быть, когда-то писал неплохо, но бесконечно слабее Сизлея, Писсаро, Моне, с которыми в старых работах у него много общего. Но сейчас это весьма слабый, трафаретный художник, или изломанный Сутин, или манерный, сладкий Кислинг. Но ведь характерно для настоящего Парижа, что такая ничтожная сладкая личность, как...»

**В. М.:** Мари Лоренсен.

**В. Д.:** «...Мари Лоренсен, занимает такое исключительное положение. Нет, Виктор Маркович, в сравнении со всем здесь виденным русские художники, принимая еще во внимание тяжелые условия их работы, очень большие молодцы. И многие из нас не хуже, во всяком случае, весьма прославленных французских имен. Я считаю, что это дело ваше, Эфроса, Терновца — всех тех культурных работников, которые побывали за границей, — встряхнуть с себя гипноз парижской марки и громко крикнуть об истинном положении дела. С Ларионовым мы так встретились, как будто и не было тех 13 лет, которые мы с ним не виделись. Хотели вместе на юг поехать, но пришлось этот план оставить: наши визы истекают скоро. Нужно быть в начале сентября в Париже, чтоб хлопотать о продолжении. Обретаемся поэтому в настоящее время в маленькой деревушке в сотне километров от Парижа. Для работы здесь масса материала. Но главный материал — изумительный французский свет, который дает тончайший цвет. Вот именно это совсем пропало в современной живописи. Но одна беда: наступили дожди, так что больше облизываешься, чем работаешь. Крепко жму руку. Р. Фальк

P.S. Напишите о московских художественных делах. Наверное, открылась французская выставка<sup>5</sup>. Интересно, какой отклик она нашла среди художников».

<sup>5</sup> Выставка «Современное французское искусство». Москва, Государственный музей нового Западного искусства – Государственная Третьяковская галерея. 1928

Ну, большое вам спасибо, что предложили прочитать, потому что это, конечно, надо включить.

**В. М.:** Это первое письмо. Вспомните, он пишет: «Дело ваше, Эфроса и Терновца — крикнуть о том, что русское искусство не хуже».

**В. Д.:** Так. Даты только, по-моему, там не было. Теперь второе письмо. На том письме, на копии вообще нет даты. Париж... Нету совсем на первом письме. Наверное, на конверте, разыщите — надо обязательно датировать. Теперь второе письмо. «Дорогой Виктор Маркович...» Письмо это... дата тут как будто есть... Нет, нет. Может, в конце...

**В. М.:** Здесь должна быть дата.

**В. Д.:** «Дорогой Виктор Маркович! С самого начала должен вам заявить: вы победили. Моя точка зрения на французскую живопись изменилась и, как мне кажется, сейчас почти совпадает с вашей. Для этого достаточно было увидеть несколько хороших вещей, по-настоящему хороших, — и мечты оправдались. Я, конечно, говорю о современности. Видел один пейзаж Сегонзак...»

**В. М.:** Да, Сегонзак.

**В. Д.:** «...Сегонзак, несколько тончайших...» Модильяни, да?

**В. М.:** Модильяни.

**В. Д.:** «...несколько тончайших Модильяни и, наконец, Сутина, одну его вещь, которая меня окончательно покорила. Тема его обычная: мясная туша в натуральную величину. Написана эта вещь с такой силой и убедительностью, почти большого старого мастера. Я ему за это простил все его извороты и однообразие. Я думаю так, что в среднем наша художественная атмосфера гораздо более серьезна, больше личного подвига в ней, но... Есть большое «но», а именно: сознание художников незаметно для них и себя отравляется волной скучного натурализма. Приехав сюда, я сам убедился, что последние годы этот процесс и со мной происходил. Два художника, особенно пострадавших в этом смысле, я считаю Кончаловского и Машкова, особенно первый. У нас перестали происходить пластические события...»

**В. М.:** Вот это слово. Мы подчеркиваем это слово. Больше никто не сумел так определить — «пластическое событие». Понимаете?

**В. Д.:** «...у нас перестали происходить пластические события, а вот здесь это еще имеет место. Правда, сравнительно с тем кипением зрительного художественного пафоса, который был в XIX веке, его очень небольшая доза, но зато здесь такой поток дряни, столько кривляния, вранья, модернистской салонности, что подчас душно становится и появляется вроде желания взорвать такое учреждение, как кафе «Du Dome». Ознакомившись с здешними условиями, я должен сказать, что особый подвиг — организация французской выставки в Москве. Я...»

**В. М.:** Это говорит о том, что я сделал.

**В. Д.:** Почему?

**В. М.:** Об этой выставке.

**В. Д.:** Ах, об этой выставке! «...Я уже несколькими недовольным из Москвы писал об этом. Поздравляю вас с этим делом, особенно с развеской в Третьяковке. По последнему поводу мне писали, что очень хорошо получилось. Вопрос о моей здешней выставке пока откладывается. Это очень и очень сложно. Вещи у меня крупные. Если даже выставить только штук 30 — 35, и то потребуется большое помещение. А цены на такое помещение вздорожали еще, по отношению к прошлому сезону. Например...» Ну,

тут какая-то фамилия, очевидно, хозяина «Берже», что ли.

**В. М.:** А! Бернар Жорж.

**В. Д.:** «...Бернар Жорж требует за 12 дней 15 000 франков. Как видите, что-то совершенно невозможное. Придется ограничиться маленькой галереей. Был у меня...

**В. М.:** Вальдемар Жорж.

**В. Д.:** ...Вальдемар Жорж...

**В. М.:** Это известный французский художественный критик.

**В. Д.:** ...говорил кучу комплиментов и обещал помочь в устройстве. Но все это также не ближе, чем месяца через три. Писал поэтому во Вхутемас и просил о продлении отпуска. Мешают мне в моих делах весьма сильно последствия прошлогодней болезни. От сырой осени <нрзб> ревматизма, приходится часто лежать. К тому же <нрзб> энергии, которая здесь так исключительно необходима. Мне писала Елизавета Сергеевна беспокойное письмо по поводу моей работы, купленной Третьяковской. Ее беспокоят две вещи. Во-первых, что не было еще оценки. Выходит, что срок выплаты денег еще удлинится. А во-вторых, сама предполагаемая сумма. Она весной от меня слышала, что возможно до 600 рублей. Я так, приблизительно».

Ну, и третье и последнее, письмо. «Дорогой Виктор Маркович! Во-первых, сразу к делу. Относительно «Балаклавы». Я уже писал Елизавете Сергеевне, чтобы она сговорилась с галереей по указанной вами цене 400 рублей. Только на самом деле было бы хорошо, если бы получение денег вышло бы поскорей, так как у Елизаветы Сергеевны сейчас денежные затруднения. Меня очень интересует сейчас атмосфера в галерее. В какую сторону, можно предположить, будут идти будущие покупки? Я сильно сомневаюсь, что для нашей группы тут будет удача, потому что думаю, что ОСТ теперь будет проникать». ОСТ — это Общество станковистов?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Это я знаю, но не представляю, какие там?

**В. М.:** Штеренберг, Тышлер...

**В. Д.:** Ага. «Как вы сами, Виктор Маркович? Удастся ли работать для себя? Должен признаться, что для меня время, проведенное в Париже, не было чересчур благоприятным для работы. В будущем уверен, что да, но не сейчас. Причин к этому много. Во-первых, сам Париж для меня такая встряска, что только сейчас начинаю в себя приходить. Свет здесь настолько иной, что требуется полная перестройка глаза. Другая причина — мое нездоровье. После прошлогодней болезни такая чудовищная утомляемость, что совершенно делает неспособным к длительному усилию, чего требует любая работа. Кроме того, имел несколько небольших портретных заказов. Это, конечно, также мешало работе для себя. И, в конце концов, выставка, которая взяла у меня бесконечное количество сил и времени. Не полагается хвастаться, но мне представляется, что при моих весьма небольших организаторских способностях выставка эта прямо героический подвиг. Должен вам сказать, что я никак не рассчитывал на такую благоприятную встречу среди критиков и вообще сведущих людей. Начинаю прямо со слона. На выставке был Воллар, а после этого зашел еще ко мне в мастерскую и позвал к себе посмотреть коллекцию. Он сказал, что вещи весьма интересные и очень личные. Здесь также его слова весьма высоко расценивают. Принцип отношений приблизительно так определяется. Лучше всего отношение французов, довольно благоприятно, в отношении тех русских художников, которые давно сюда переехали. И хуже всего отношения французов в отношении тех русских художников, которые недавно сюда перекочевали. По их мнению, большая моя беда, что мои работы не имеют той общей модернистской печати, которую можно видеть в большинстве магазинов. Ларионова и Гончарову иногда встречаю. У первого были в Салоне Независимых выставлены очень и очень неплохие натюрморты, а у второй громадный холст: опять испанка — абсолютно жуткая работа. Интересных выставок в этом сезоне пока не было. Единственно

интересны — акварели. Моя выставка дала мне, в общем, моральное удовлетворение. Кое-что продано, так что расходы покрою. Пришел к выводу, что для материального успеха здесь требуется длительное пребывание. Вот года через полтора — два можно рассчитывать на регулярную продажу, но не раньше. Перед возвращением осенью думаю съездить на юг и немного пописать. Жму руку. Ваш Р. Фальк. От Раисы Вениаминовны тоже привет. В конце апреля она уезжает. Прилагаю две рецензии. Когда у меня будут лишние экземпляры других, тоже вышлю». И опять нет даты, и на подлиннике тоже. Ну, какой же это год?

**В. М.:** Двадцать восьмой...

**В. Д.:** Двадцать восьмой год. Что за женская манера не ставить даты?

**В. М.:** Двадцать восьмой, двадцать девятый примерно.

**В. Д.:** Так, хорошо. Теперь... Вы уже говорили о Ларионове и Гончаровой, но, собственно, тогда, когда только-только знакомились. Они у вас фигурируют и в этой выставке, 27-го года.

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Но ни они не приезжали, ни от вас куда не ездили?

**В. М.:** Нет.

**В. Д.:** Значит, просто вы здесь выставили то, что было в запасниках Третьяковской галереи?

**В. М.:** Не только, и из других мест тоже.

**В. Д.:** Кое-что собрали из частных рук?

**В. М.:** И частных, и музеев тоже, в частности Русского музея.

**В. Д.:** Ну, и был ли какой-нибудь резонанс вот от этой выставки, каталог которой я держу в руке?

**В. М.:** Какой? О какой выставке вы спрашиваете?

## Борьба АХРРА с другими художественными группами и уход Мидлера из Третьяковской галереи

**В. Д.:** Вот 27-го года. Выставка произведений группы художников «Бубновый валет». Ведь мы сегодня говорили о «Бубновом валете». Был какой-нибудь резонанс, общественный, критический? Как она прошла? Или малозаметно?

**В. М.:** Сейчас я вам скажу. Вам надо знать, что в эти годы происходила очень сильная борьба между этими группами и АХРРом.

**В. Д.:** Так. А ОСТ был ближе к «Бубновому валету», против АХРРа, да?

**В. М.:** Конечно. И против и четырехискусственников — общество «Четырех искусств», бывшая «Голубая роза», и ОСТ, и вот эта группа, бывшие бубнововалетчики, ставшие ОМХом...

**В. Д.:** Общество московских художников?

**В. М.:** Это все были враги и противники АХРРа, и поэтому резонанс был заглушен в отношении прессы. Не давали просто печатать как следует. Вот откуда.

**В. Д.:** Да. АХРР уже в это время начинал душить?

**В. М.:** Не начинал, АХРР раньше начал это. АХРР начался в 24-м году.

**В. Д.:** Нет, но он еще не был так силен.

**В. М.:** Он был больше силен, чем когда бы то ни было, потому что тогда его поддерживали высшие власти, которые были у власти. Ну, скажем, так: Ворошилов, потом... я назову вам целый ряд лиц...

**В. Д.:** Буденный.

**В. М.:** ...бывших у власти, которые поддерживали их целиком. Отсюда эта сила Александра Герасимова. Потому что он был главарем АХРРа, не главарем фактическим, но таким...

**В. Д.:** Ну да. И когда в 32-м году слились, то фактически руководство Союза художников перешло к бывшим ахрровцам.

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** И Александр Герасимов, Кацман, впоследствии Серов.

**В. М.:** Да. Но когда стал МОСХ, немножко рассеялось это влияние, потому что в МОСХ вошли представители и других организаций, кроме АХРРа. Ну, в частности, я вам назову, в МОСХ вошли от «Четырех искусств»: Кузнецов, Сарьян, Истомин, я вошел, потом Фаворский вошел, Мухина вошла, Сара Лебедева вошла. Видите, какие фигуры вошли? Также и с остальных других групп тоже. Так что получилось... Равновесием нельзя было назвать, конечно — большинство было за АХРРом, но все-таки какая-то разжиженность этой силы получилась.

**В. Д.:** Так. Теперь — Фальк вас спрашивает о ваших делах в Третьяковке. Вот давайте вы скажите о них. Значит, как же вам работалось там последние годы и почему вы ушли.

**В. М.:** Сейчас я вам скажу. Последние годы стало тяжелее мне работать. По причине? Первая причина то, что я был организатором этой французской выставки. Это для ахрровцев было очень тяжелым событием. Следовательно, это и лично сказывалось в отношении меня лично.

**В. Д.:** Но, подождите, выставка же не состоялась. А, это там не состоялась, а здесь состоялась выставка?

**В. М.:** Да, состоялась.

**В. Д.:** Это она в каком же году была?

**В. М.:** В 28-м. Она была в Музее западного искусства, на Пречистенке, на Кропоткинской.

**В. Д.:** А-а-а! Правильно, Пречистенка.



Каталог выставки «Современное французское искусство» 1928 года

**В. М.:** Это первое. То есть ко мне стали немножко так осторожнее относиться. Это раз. Но это еще не решало вопрос. Решал вопрос вот какой. До этого времени директором Третьяковской галереи был архитектор Щусев. Архитектор Щусев был человеком, который галереей интересовался постольку-поскольку. Он был таким милым директором. Понимаете?

**В. Д.:** Царствовал, но не управлял.

**В. М.:** Да. Так и было. Поэтому можно было при нем делать то, что я делал, скажем, в 27-м — 28-м году. То есть он не мешал, но он даже санкционировал мою поездку в Париж от Третьяковской галереи. Он хорошо относился. Но вот после него директором стал Кристи. Ну, Кристи — это фигура типично такая политическая, из старых большевиков. Словом, не человек искусства, хотя он любил его, интересовался, и поэтому мог прислушиваться к тому, кто был ближе ему по духу, и поддерживать те истины, которые провозглашал тот человек. А тем человеком стал Федоров-Давыдов. Что это за фигура — Федоров-Давыдов? Федоров-Давыдов, как я как-то сказал уже, был спутником Павла Новицкого в «Октябре». Ну, значение «Октября» вы знаете, конечно.

**В. Д.:** Так. Что, журнал «Октябрь»?

**В. М.:** Журнал и теория «Октября»... Ну, они стали вещниками, если можно так...

**В. Д.:** Вы говорите про какой-то другой «Октябрь», чем литературный журнал «Октябрь»<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Мидлер говорит о художественном обществе «Октябрь» (Объединение новых видов художественного труда «Октябрь»), основанном в Москве в 1928 художниками, архитекторами, деятелями кино и критиками с целью «содействия развитию классовых пролетарских течений в области пространственных искусств».

**В. М.:** Да, я... неважно. Так вот, этот Федоров-Давыдов стал близким к Кристи. Федоров-Давыдов — то ли он был партийным, то ли он считался...

**В. Д.:** Он был, был партийным.

**В. М.:** Он был партийным.

**В. Д.:** Он тогда еще был молодой...

**В. М.:** Он был еще молодой, крикливый, шумный и настырный. Вот вам точное слово.

**В. Д.:** Да, настырный. Но не глупый.

**В. М.:** Нет. Я не сказал, что глупый.

**В. Д.:** Сейчас он, до недавнего времени, был профессором на искусствоведческом отделении. Совсем недавно умер.

**В. М.:** Да-да. Так вот тогда, как я вам сказал, действующими лицами были Эфрос, Машковцев, Щёкотов. Я вам этой фамилии случайно не назвал. Вы, может быть, знаете его. Не знаете — я вам потом скажу. Ну, они все были беспартийными. Кроме того, Эфрос был даже с плохим знаком. Знаете об этом? Дело в том, что он до революции был депутатом Городской думы от эсеров. Вот какая штука. И если относились к нему благожелательно и благосклонно, так это как-то так, считалось, что он эстет и что это не очень значительно.

**В. Д.:** Да он и сам был настырный — Эфрос.

**В. М.:** Кто?

**В. Д.:** Эфрос. Тоже ведь был настырный.

**В. М.:** Тоже был настырный. Ну да. Но он был другого плана настырный.

**В. Д.:** Другого плана. Он был эстет, конечно.

**В. М.:** Вот я и говорю: не коммунистического свойства настырный. Это Эфрос был. А этот был коммунистического. И что ж проводил Федоров-Давыдов длительно, настойчиво, упрямо, с поддержкой директора? Он проводил то, что впоследствии называлось псевдомарксистской трактовкой искусства.

**В. Д.:** Вульгарный социологизм.

**В. М.:** Или вульгарный марксизм. Он это очень резко, очень настырно проводил. Бесконечно спорили по этому поводу, но властью пользовался он. Тем более, что туда поступили в качестве временных [сотрудников] зам. директора и другие представители АХРРА.

[Пауза]

**В. М.:** Ну вот, Федоров-Давыдов стал, как я уже говорил, проводить этот псевдо, или, как вы называете...

**В. Д.:** Вульгарный социологизм.

**В. М.:** ...вульгарный марксизм. В чем это заключалось, в частности, в отношении моего отдела? Это заключалось вот в чем. Для примера. Ну, скажем, есть в Третьяковской галерее портрет Гиршмана. Гиршман — её — и Гиршмана. Гиршман был заводчиком, фабрикантом, он был богатым человеком. А портрет Серова — очень хороший портрет. Также там был портрет Морозова тоже.

**В. Д.:** Так он требовал снять?

**В. М.:** Нет, он не требовал снять. Он оставлял их висеть, но требовал, чтобы были написаны аннотации под ними, рассказывающие о том, что Гиршман был заводчик, эксплуатировал рабочих, был против...

**В. Д.:** Ну, понятно.

**В. М.:** В таком духе. И что в портрете выражено мелкобуржуазное искусство. Вот такого порядка. Я сказал, что я этого делать не могу. И так по отношению ко многим другим (это я для примера взял), очень многим другим произведениям, где требовалось от меня, чтобы я указывал: «мелкобуржуазное», «крупнобуржуазное», «среднебуржуазное», — его отношение к рабочему классу и к правительству, и так далее. Ну, вот это мне, работавшему столько лет в галерее...