

## Четыре встречи с Пикассо и одна — со Сталиным, Ворошилов на защите левого искусства, Исаак Бродский и его коллекция старых мастеров

<http://oralhistory.ru/talks/orh-236-237-238>

🎙 29 марта 1972

### Собеседник

Мидлер Виктор Маркович

### Ведущий

Дувакин Виктор Дмитриевич

### Дата записи

Беседа записана 29 марта 1972 и опубликована 11 января 2019.

### Введение

В последней беседе с Виктором Дувакиным художник и музейный деятель Виктор Мидлер рассказывает о Константине Юоне и Сарре Лебедевой, о Владимире Татлине и Давиде Штеренберге, о необыкновенном впечатлении от посещения квартиры Пикассо в Париже и дома Волошина в Коктебеле, о неожиданной и печальной встрече с коллекционером Сергеем Ивановичем Щукиным, о прогулках с Владимиром Татлиным и Игорем Грабарем. Одна из историй Виктора Марковича посвящена подготовке в 1933 году выставки к 15-летию рабоче-крестьянской Красной армии, где ему пришлось в борьбе за экспозицию призвать Ворошилова против Тухачевского и стать свидетелем очередного шага по укреплению культа личности Сталина.

Хронологически беседа является четвертой из пяти записанных. Сохранились только третья, четвертая и пятая, в которой Дувакин и Мидлер пытаются восстановить содержание первых двух.

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

## Последняя встреча с Сергеем Ивановичем Щукиным

**Виктор Дмитриевич Дувакин:** Ну что ж, Виктор Маркович, давайте сегодня будем считать, что это не продолжение, а уже и окончание. Но времени у нас много, и нашу программу, намеченную в прошлых встречах, надо, как полагается советским людям передовым, выполнять (*оба усмеваются*). Знаете что, давайте начнем с того, что вы не досказали из прошлых лет. Вот давайте начнем с того, о чем вы сейчас только что думали. С Щукина.

**Виктор Маркович Мидлер:** Хорошо.

**В. Д.:** Расскажите о ваших встречах с собирателем Щукиным.

**В. М.:** Я с удовольствием хочу рассказать о собирателе Сергее Ивановиче Щукине. Дело в том, что в моей памяти сохранилось очень много трогательных воспоминаний о встречах с этим, на мой взгляд, интереснейшим и чудесным человеком. Сергей Иванович Щукин, как известно, был фабрикантом, и, следовательно, был богатым человеком, что давало ему возможность быть коллекционером. Вам известно, что фабрикант в то время, в ту эпоху, был человеком влиятельным и в значительной мере в своей среде весьма уважаемым человеком. Тем более может показаться неожиданным, что такой уважаемый человек, как Сергей Иванович Щукин, мог позволить себе, вопреки тому, чем занимались лучшие люди того времени — я имею в виду коллекционеров, скажем, Павла Михайловича Третьякова, Остроухова, Боткина и ряда других, которые естественно, будучи патриотами своей страны, собирали русское искусство, главным образом. Нам известно, сколько собирал и как собирал Павел Михайлович Третьяков. Нам известны коллекции других деятелей, о которых я только что говорил. Но особенно неожиданным для каждого слушателя и человека, который не знает новой среды, то есть среды начала 20-го века, чтобы фабрикант, живший в другой совершенно атмосфере, в среде купцов и фабрикантов, мог позволить себе стать собирателем новейшего искусства западного, которое, по существу своему, было, можно сказать, враждебным ко всему тому, что было собираемо до этого момента (враждебным, я подчеркиваю), а не просто случайным собирателем. Значит, он себе позволял собирать то, чего не собирали другие и на что могли его сверстники, его друзья смотреть весьма криво, косо могли смотреть на то, чем занимается фабрикант Щукин.

**В. Д.:** Придираюсь к слову «сверстники». Он ведь, наверное, все-таки моложе Третьякова?

**В. М.:** Да, он моложе Третьякова. Но я имею в виду не Павла Михайловича Третьякова, говоря о сверстниках, а тех фабрикантов, заводчиков, который его окружали, в среде которых он находился. Они могли быть не коллекционерами, но все-таки среди них могли быть и культурные люди, то есть такие люди, которые строили, скажем, больницы для России.



Сергей Иванович Щукин. Фото с <http://visualrian.ru/>

**В. Д.:** Солдатёнков.

**В. М.:** Солдатёнков, потом еще... Ну, назовите еще имена...

**В. Д.:** Морозов.

**В. М.:** Морозов.

**В. Д.:** Морозовская больница.

**В. М.:** Вот я хочу этим сказать, что они, независимо от своей профессии (если назвать фабриканта профессией)...

**В. Д.:** Не профессии, а классовой принадлежности.

**В. М.:** Ну да. Они занимались этим. Это было их profession de foi, можно сказать, это было так. Эти люди, культурные люди, тоже могли — не только могли, а действительно смотрели — на его деятельность как на странную...

**В. Д.:** Как на чудачество.

**В. М.:** На чудачество.

**В. Д.:** Простите, вы не представляете себе, хотя бы приблизительно, год его рождения?

**В. М.:** Нет, это боюсь сказать.

**В. Д.:** Ну, хотя бы приблизительно?

**В. М.:** Ну, во всяком случае, я думаю, что 60-е годы.

**В. Д.:** 60-е годы, то есть в 910-м году это был человек лет пятидесяти, да?

**В. М.:** Нет, больше. Больше. Сейчас я скажу. По внешности... я не знаю точно даты его рождения, но по внешнему виду, не изношенному в связи с какими-то болезнями или другими причинами личного порядка, чувствовалось, что это человек уже пожилой. Ну, я сейчас, подумав, могу сказать, что, вероятно, ему было уже примерно... человек семидесяти, семидесяти с чем-то лет.

**В. Д.:** Это когда уж конец, к 17-му.

**В. М.:** Нет, не конец, а тогда, когда я начал с ним встречаться, то есть в первой части 10-х годов: в 14-м, 15-м, 16-м и так далее. Так, по облику его<sup>1</sup>. Можно продолжить?

**В. Д.:** Да-да.

<sup>1</sup> С. И. Щукин родился в 1954 году, следовательно, в 1914 году ему было 60 лет.

**В. М.:** Так вот, почему я говорю так тепло о нем? Потому что, если б я мог хорошо помнить черты лица его, то я бы охотно по памяти сделал, попытался, во всяком случае, сделать портрет-образ человека. Не просто портрет — портрет-образ. Так мне в памяти остался дорог этот человек. В чем же дело? Почему такая дорогая память? А дорогая память заключается в том, что надо помнить о том, что собой представляло это время, вот эти 10-е годы до революции, когда происходила в России такая горячая борьба между отдельными течениями в искусстве, когда еще боролись между собой люди, считавшие себя представителями искусства для искусства (так называли мирискуссников, в их программе такая мысль фигурировала — искусство для искусства), затем тогда же действовало очень горячо и очень убедительно искусство Союза русских художников в лице Серова, Коровина, Врубеля и многих других, которых, может быть, всех перечислять нет надобности. Достаточно этих крупных имен. И вот эта борьба между этими двумя течениями...

**В. Д.:** И с другой стороны, с остатками передвижников?

**В. М.:** Да-да-да.

**В. Д.:** Да? Ну, продолжайте.

**В. М.:** И вот в русском искусстве только-только закреплялись завоевания импрессионистского течения. И вот в такой среде вдруг появляется человек, который собирает самое крайнее новейшее западное искусство. Это было так неожиданно, что у многих вызывало это недоумение. Но вместе с тем молодежь, молодые группы художников очень увлеченно стали изучать это привезенное в Россию западное искусство такими лицами, как Щукин и Морозов, в особенности Сергеем Ивановичем Щукиным. Я хорошо помню, как Сергей Иванович Щукин не только позволял посещать свой особняк в Большом Знаменском переулке, но как он горячо приглашал зрителей к себе в этот особняк и с ними вместе ходил по развешенным в своих залах приобретенным им картинам, и с каким углубленным содержанием он знакомил новейших зрителей с тем западным искусством, которое еще не было так знакомо в России. Он ходил с каждым в отдельности, останавливался возле многих из картин и так убедительно рассказывал о содержании этих картин, о том новом, чего добиваются художники Запада. И таким образом он не только был собирателем, но и был популяризатором этого искусства, проводником понимания и знания того нового, что было на Западе. Вот почему я так горячо о нем говорю.



Зал Гогена (Большая столовая) в доме Сергея Щукина на Знаменке в Москве. 1913. Фото с <http://artguide.com/>

**В. Д.:** Ну вот, вспомните ваше конкретное знакомство, ваши встречи, эпизоды какие-нибудь...

**В. М.:** Ну, хорошо. Я могу только особенно подчеркнуть, как он показывал нам работы Матисса...

**В. Д.:** Очень хорошо!

**В. М.:** ...Матисса, которому он в свое время заказал специально картины для лестницы, ведущей в верхний этаж. Матисс так и написал картины, которые в своем характере могли показать движения человека, поднимающегося вверх.

**В. Д.:** Это что? «Танец» его знаменитый?

**В. М.:** Да, и «Танец», и...<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Для лестницы особняка Щукина Матиссом были выполнены два панно: «Танец» и «Музыка» (1910).



Анри Матисс. Танец, 1910. Государственный Эрмитаж

**В. Д.:** Вот он сейчас висит...

**В. М.:** Да-да-да. Это было специально заказано Щукиным Матиссу, который писал их здесь. Я могу тут чуточку... может, позднее я это скажу: о самом Матиссе, который побывал в России. Это я потом скажу.

**В. Д.:** Ну, это вы скажете вместе с Пикассо.

**В. М.:** Таким образом, я лично и мои сверстники могли хорошо познакомиться с этим новым искусством постольку, поскольку это позволяло потом работать мне в Отделе нового современного искусства, быть сведущим человеком и в отношении того,

что делается на Западе тоже.

**В. Д.:** Виктор Маркович, как вы с ним познакомились?

**В. М.:** Я познакомился с ним как рядовой зритель, которому стало известно (это еще было в 14-м году, в начале 15-го), что у Сергея Ивановича Щукина есть такая коллекция и можно свободно прийти.

**В. Д.:** Это еще официальной галереи не было?

**В. М.:** Нет! Это была частная коллекция, в частном доме, и он был хозяином этого дома и этой коллекции и, как я уже сказал, очень охотно приглашал.

**В. Д.:** Ну а скажите, до революции она стала общественной коллекцией, как Третьяковская галерея?

**В. М.:** Нет. Она сохранилась как частная коллекция до 18-го — 19-го годов, когда было конфисковано имущество: дом его и прочее его имущество, вместе с коллекцией, его и Морозова тоже.

**В. Д.:** Так. И тогда было...

**В. М.:** И тогда было объявлено собственностью Советского Союза и стало называться Музеем нового западного искусства.

**В. Д.:** Собственностью Советской республики. Союза не было.

**В. М.:** Ну, Советской республики. Я сейчас эти...

**В. Д.:** Ну, это неважно. Советской республики. Ну, и какова же позиция и положение самого Сергея Ивановича Щукина? Он остался при музее?

**В. М.:** Он временно остался. Остался владельцем этого особняка и владельцем этой коллекции. И продолжались экскурсии, в большем масштабе, чем они были до революции, и он продолжал участвовать в ведении этих экскурсий и в объяснении того, что он знал об этом искусстве.

**В. Д.:** Это все еще там ... А затем, когда конфисковали, то объединили с морозовской, да?

**В. М.:** Объединили с морозовской.

**В. Д.:** Вот теперешнее здание Академии художеств, то, в котором, на моей памяти, был Музей нового западного искусства, это что — особняк Морозова?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Значит, Щукина влили в Морозова?

**В. М.:** В Морозова, так.

**В. Д.:** А Морозов как? Уехал или он тоже показывал?

**В. М.:** Нет, уехал. Морозов уехал раньше.

**В. Д.:** Это какой же Морозов, по имени-отчеству?

**В. М.:** Как его звали? Вспомнить...

**В. Д.:** Не помните? Ну, ладно, бог с ним.

**В. М.:** Не помню тоже.

**В. Д.:** Это вся семья знаменитая. Ну, и что же...

**В. М.:** Портрет его, этого Морозова, сделан Серовым, и он висит в Третьяковской галерее.

**В. Д.:** Ах, этого Морозова!

**В. М.:** Этого Морозова.



Валентин Серов. Портрет Ивана Морозова. 1910. ГТГ

**В. Д.:** Вот я как раз и хотел это проверить. А когда стал существовать Музей нового западного искусства, самого Сергея Ивановича Щукина Наркомпрос привлек к работе в этом музее?

**В. М.:** Нет. Уж тогда, когда стало общим, объединенным музеем, Щукин уже перестал быть участником этого нового образования.

**В. Д.:** Значит, он там никому не показывал и не бывал?

**В. М.:** Нет, он уже не бывал.

**В. Д.:** Его просто отстранили?

**В. М.:** Да. Его работы были перевезены уже в тот новый дом.

**В. Д.:** А он продолжал жить в своем доме?

**В. М.:** Некоторое время продолжал жить, но затем конфисковали и дом тоже его.

**В. Д.:** Ах вот как.

**В. М.:** Да. Но никаких репрессий по отношению к нему, никаких неприятностей ему не делали. Очевидно, ему разрешили уехать за границу, потому что я с ним встретился на границе...

**В. Д.:** Вот последнюю встречу расскажите.

**В. М.:** Да-да. Я с ним встретился в конце 18-го года на так называемой границе между Россией... между Советским Союзом...

**В. Д.:** Советской Россией.

**В. М. (усмехается):** Советской Россией... Я еще не привык к этому. Забыл, вернее. Советской Россией и Украиной. Украина тогда была самостоятельным государством, это было еще владение Скоропадского.

**В. Д.:** Значит, это не Советская Украина была, а между Советской Россией и гетманской Украиной.

**В. М.:** Ну да, Украиной.

**В. Д.:** Вот расскажите подробно эту встречу.

**В. М.:** Эта встреча была случайной совершенно. Я, получив заграничный паспорт для поездки из Москвы в Одессу для того, чтобы вывезти оттуда случайно застрявшего младшего брата, очутился на границе где-то в районе Бобруйска, там, где была граница. Эта граница охранялась немецкими войсками, и частично украинцами тоже. Поезд наш стоял на границе, дожидаясь возможности продолжить путь уже при новых бригадах, украинских, и я, прогуливаясь по деревне, возле которой стоял этот поезд (это было уже примерно утро, часов 11 — 12 так, летнее утро), я, прогуливаясь, смотрю — возле какого-то

маленького украинского домика на скамье сидит как будто знакомая фигура. Я приближаюсь к ней и вижу, что сидит Сергей Иванович Шукин. Он меня узнал, конечно, я был частым посетителем его коллекции, и на мой вопрос: «Сергей Иванович, что вы тут делаете?» — он так горестно отвечает: «Как видите, мне приходится уехать из своей страны, из России (он не говорит «из Советской страны», а говорит «из России»). Должен уехать я на Запад, и вероятнее всего, что я уже не смогу возвратиться обратно. Так что считайте, что это наша последняя встреча, ну, и позвольте мне с вами проститься дружески, так как наши встречи были всегда дружескими». Ну вот, и на этом закончилась наша встреча.

**В. Д.:** Ну, а у него вид был очень расстроенный?

**В. М.:** Да. Вид был, конечно, расстроенный. Ну, вы сами себе представляете: сидеть где-то на пыльной дороге там, сидеть и ждать какой-то возможности двигаться дальше через Германию, которая была тогда тоже враждебно настроена к Советской стране, и прощаться с Россией, в которой он прожил такое значительное и интересное для себя время, и для общества, — и уехать с тем сознанием, чтобы больше не возвращаться.

**В. Д.:** Да, драматическая фигура. Просто драматическая.

**В. М.:** Да, я об этом иначе и не могу думать.

**В. Д.:** И правильно, и правильно совершенно. Странно все-таки, что Анатолий Васильевич его не удержал, не нашел ему...

**В. М.:** Может быть, это было не во власти Анатолия Васильевича<sup>3</sup>.

**В. Д.:** Возможно, возможно.

**В. М.:** Потому что мы знаем Анатолия Васильевича, что он к культурным людям не только внимательно относился, но всячески старался приблизить каждого культурного человека к новой стране, к советской власти, так сказать. Это мы знаем все хорошо.

**В. Д.:** Виктор Маркович, очень хорошо, что мы этот образ записали. Тем более, что я, например, никакого личного представления о Сергее Ивановиче Шукине не знаю, несмотря на то, что, как я вам говорил за чаем в прошлый раз, моя жена в каком-то родстве находится с этой семьей. О Третьякове я знаю. О Морозовых — тоже. А о Шукине ничего не знал.

<sup>3</sup> Луначарского.

## Об Абраме Эфросе и Анатолии Бакушинском

**В. Д.:** Давайте, рядом с Шукиным, если вы можете что-нибудь рассказать о встречах еще с одним человеком, который меня специально интересует...

**В. М.:** С кем?

**В. Д.:** Бакушинским Анатолием Васильевичем.

**В. М.:** А!

**В. Д.:** Вот что вы о нем можете сказать?

**В. М.:** Я могу сказать, что я ряд лет работал с ним в Третьяковской галерее, поэтому наши встречи были повседневными, ежедневными, и, должен сказать, что вопреки памяти о таких людях, как Эфрос и Машковцев, которые любили блистать шикарной литературной фразой в беседе об искусстве, — ну, каждый, конечно, по-своему... Я не хочу рассказывать подробно, в чем заключалась, на мой взгляд, шикарная фраза Эфроса. Кто знает Эфроса достаточно, может себе представить...

**В. Д.:** Это вы можете потом добавить.

**В. М.:** ...он, Анатолий Васильевич Бакушинский, был всегда очень сдержан, очень строг к своей фразе и к своей защите того или другого (я подчеркиваю слово «защите»), того или другого образца или произведения искусства, которые он рекомендовал для приобретения и пополнения коллекции Третьяковской галереи. Я очень хорошо помню, как горячо он об этом всегда говорил, но вместе с тем в чрезвычайно сдержанных и строгих фразах, настолько, что эти люди, о которых я говорил, очень любезно всегда называли его «семинаристом».

**В. Д.:** Ах, нахалы (*смеются оба*)! Это Эфрос его так обзывал?

**В. М.:** Да-да, и Эфрос, и Машковцев. «Ну, этот ваш семинарист!»

**В. Д.:** А Эфрос был... Уж если так продолжать этот спор (это, может, неуместно с моей стороны), если Бакушинский семинарист, то Эфрос белоподкладочник.

**В. М.:** Ах, белоподкладочником. Нет, я бы не так сказал. Я вам сейчас скажу. Он был бы эстрадным литератором и...

**В. Д.:** Конферансье.

**В. М.:** ... и конферансье. Вот-вот!

**В. Д.:** Потому что это, конечно, человек, который очень позировал, да?

**В. М.:** Да.



Юрий Анненков. Портрет Абрама Эфроса. 1921

**В. Д.:** Очень он себя... И вы говорите, что в вашей совместной работе по организации французской выставки он вел себя, мягко говоря, некорректно, да?

**В. М.:** Может, не стоит объяснять подробности, но я говорю, что он вел себя нехорошо. Но я могу дополнить — приписав себе всю деятельность по подготовке и организации этой выставки, в то время когда по моим документам вы знаете, что я не только... Я имел разрешение Луначарского продлить свое пребывание во Франции, в Париже в частности, для того, чтобы работу эту продолжить, и имел благодарность от Эрио.

**В. Д.:** Ну, хорошо. А об Анатолии Васильевиче [Бакушинском] каких-нибудь конкретных у вас эпизодов не осталось в памяти? О каком-нибудь произведении как он отзывался... Общий тон вы дали очень хорошо, а так, конкретного какого-нибудь эпизода нет?

**В. М.:** Ну, эпизоды только такие, что мы часто вместе подсказывали Правлению и Художественному совету галереи...

**В. Д.:** Подсказывали верное решение...

**В. М.:** О приобретении того или иного произведения искусства.

**В. Д.:** Ну, вот вы не помните конкретно какой-нибудь...

**В. М.:** Конкретно только это относилось к Чекрыгину.

**В. Д.:** О! Очень важно! Очень интересно! К Чекрыгину?

**В. М.:** К Чекрыгину. Ну, проповедником, можно сказать, и не только ценителем, но проводником значения искусства Чекрыгина среди советской интеллигенции было в особенности им остро и горячо проведено.

**В. Д.:** То есть он был проповедником...

**В. М.:** Да. В ряде статей, в ряде выступлений, ну, и конечно, в показе многих рисунков Чекрыгина на Совете Третьяковской галереи для приобретения.

**В. Д.:** Он какой пост занимал?

**В. М.:** Бакушинский?

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** Он был заведующим отделом рисунков Третьяковской галереи.

**В. Д.:** Рисунков? И он разглядел тогда совсем молодого Чекрыгина и покупал его, да?

**В. М.:** Ну, предлагал покупать. Конечно, не он покупал, а Совет покупал, но он как заведующий отделом рисунков настаивал



на том, что к этому художнику надо отнестись с максимальным вниманием.



Анатолий Бакушинский

## Парижские встречи: Ле Корбюзье и Якулов

**В. Д.:** Ну что ж, как будто бы наши основные темы по художникам мы с вами использовали. Вот только... Якулова вы мало знали?

**В. М.:** Я его знал больше в Париже, чем в России.

**В. Д.:** Ага! Тогда присоединим его к Пикассо.

**В. М.:** Нет, не только тогда. Я его знал...

**В. Д.:** Ну, вот, расскажите о Якулове и о Сарре Лебедевой.

**В. М.:** Я вам сейчас скажу. С Якуловым я познакомился в те же дни, когда я познакомился с Ларионовым и Гончаровой, так как он жил близко от них, и были они в большой дружбе и ежедневно встречались. И, следовательно, так как я тоже с ними встречался, то мы вместе и встречались.

**В. Д.:** Это в Париже?

**В. М.:** В Париже, да.

**В. Д.:** В 27-м году.

**В. М.:** В 27-м году. Достаточно сказать вот еще какую деталь, что эти лица, Якулов и Ларионов, обедавшие вместе со мной (и Гончарова тоже) в одной столовке ежедневно, там же нас (и его, и меня) познакомили с архитектором, знаменитым архитектором... как его фамилия?

**В. Д.:** Яковлевым?

**В. М.:** Нет, архитектором. Это был француз, который...

**В. Д.:** Корбюзье?

**В. М.:** Корбюзье.

**В. Д.:** Вы встречались с Корбюзье?!

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Боже! Новый сюрприз.

**В. М. (смеется):** Если бы я вам рассказал [обо всех], с кем я встречался, так вам не хватит этой машинки. Ну вот, там я познакомился в столовой с Корбюзье, так как он обедал тоже там, в этой столовке. Это была маленькая столовка, в которой некоторые художники, в частности, вот, Ларионов, Гончарова, Якулов, как я уже сказал, и Корбюзье с женой ежедневно бывали и встречались. Корбюзье был уже мне известен по его строительству в Москве дома, который, кажется, был...

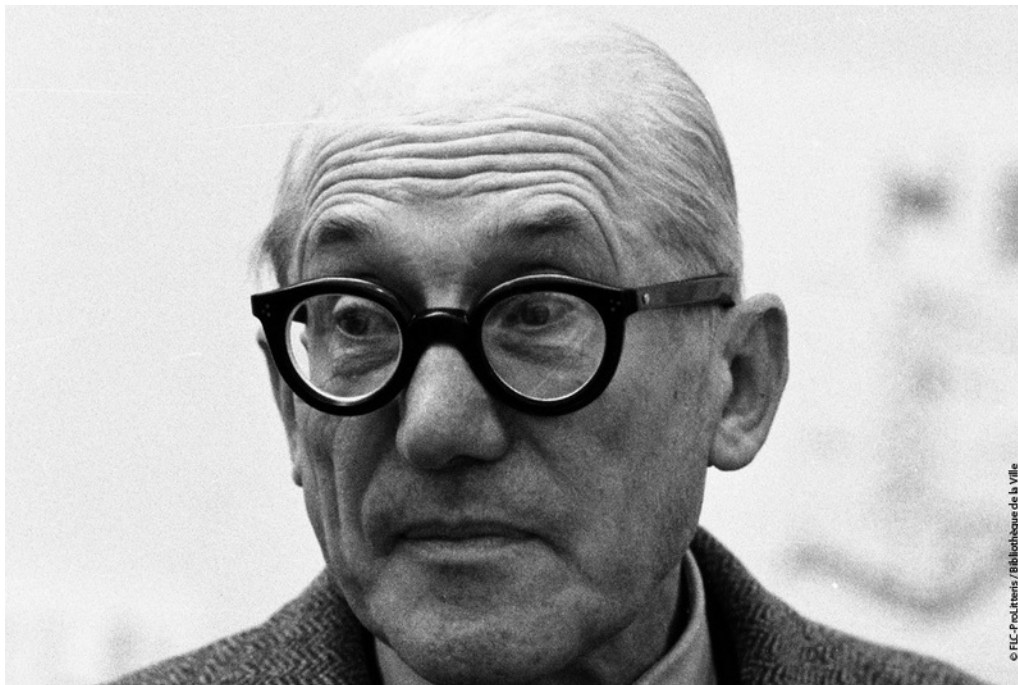
**В. Д.:** Дом Цетросоюза?

**В. М.:** Дом Центросоюза.

**В. Д.:** А разве он уже? Да, как раз строился.

**В. М.:** Да-да, он уже был построен тогда, этот дом. Я знал. Когда я познакомился с Корбюзье... Уж если мы заговорили о нем, разрешите несколько слов сказать.

**В. Д.:** Да-да-да!



Ле Корбюзье. Фото с <http://corbusier.totalarch.com/>

**В. М.:** Он мне вначале рассказывал, а потом даже показывал, и мы вместе с ним посетили его строительство в Париже особнячков и мастерских таких художников, как Шагал, как Хана Орлова и скульптор Липшиц. Это им были устроены эти особнячки-мастерские, и вместе с ним мы посетили их, и таким образом я побывал и у них. Ну, я побывал у них и позднее независимо, не только с ним, но это были первые шаги, когда Корбюзье показывал свои эти вот вещи. Ну вот, на этом...

**В. Д.:** Корбюзье — всё. А с Шагалом, Якуловым вы встречались в России раньше?

**В. М.:** С Якуловым не встречался в России, с Шагалом встречался, но примерно в 19-м — 20-м годах, когда он был главным и ценнейшим декоратором для Еврейского камерного театра. Это одно. И затем, когда я поступил в Третьяковскую галерею, его уже не было в России, но я организовал одну стену Третьяковской галереи, посвященную работам Шагала, о чем он знал впоследствии, что я был организатором этого. Но непосредственно с ним в России я больше не встречался, так как он уехал примерно в 20-м году.

**В. Д.:** Он в 23-м году уехал.

**В. М.:** Да, он уехал уже. Но в Париже я был не один раз у него там, дома.

**В. Д.:** Смотрели его работы, да?

**В. М.:** Не только смотрел его работы, но он мне подарил группу фото с его работ, у меня и надпись есть на них. Это раз. Кроме того, он через меня переслал в Третьяковскую галерею серию опять-таки репродукций и фото для Третьяковской галереи, что я и привез.

**В. Д.:** И они там есть, да?

**В. М.:** Они там есть.

**В. Д.:** Но это фоторепродукции, а не подлинники. А подлинники где? В Париже?

**В. М.:** Нет, подлинники... Ну да, часть подлинников в Париже, часть находится — репродукций часть, и старых работ, и новых работ, и старые работы в Третьяковской галерее хранятся, и в Русском музее, и в ряде других музеев, и, наверное...

**В. Д.:** Нет, но основное в Париже осталось, из того, что он потом делал? Он прожил долго?

**В. М.:** Он живет еще и поныне.

**В. Д.:** Как, он еще жив, Шагал?!

**В. М.:** Ну, конечно.

**В. Д.:** И все его работы, значит, попадают в...

**В. М.:** Одну минуточку! Ведь его персональную выставку Лувр устроил. Вы знаете значение этого: что Лувр устроил выставку русского художника в своих стенах? Это совершенно исключительное явление и редчайшее явление. Мы еще можем понять, что недавно была устроена выставка Пикассо в связи с его 90-летием, но Пикассо считается (хотя он испанец), французским художником, и естественно, что Лувр мог ему устроить такую выставку. Но устроить Шагалу выставку в Лувре и издать огромнейшую монографию о нем со значительным числом репродукций! Такие монографии редко встречаются.

**В. Д.:** По-моему, Шагал есть и в Эрмитаже?

**В. М.:** Есть и в Эрмитаже тоже, да, и в Русском музее есть, и в Витебске есть, потому что там его родина.

**В. Д.:** Так, очень интересно. А о Якулове что-нибудь можете добавить конкретного?

**В. М.:** Я могу только добавить то, что мы вместе были у Пикассо. Это я могу добавить. Это раз. Кроме того, Якулов рассказывал там, довольно грустно, вот о чем: что в характере его творчества (в характере — подчеркиваю — его творчества), кроме небольшого числа оригинальных картин, которые он сделал, он очень любил делать наброски и эскизы своих работ на папиросных бумажках, на салфеточках, которые можно было найти в любом ресторане, где он бывал. И действительно, такое число работ сохранилось и поныне у наследников Якулова. Настолько это было интересно и важно для искусства, что когда недавно Сарьян решил расширить собрание Ереванского музея, поскольку Якулов армянин, решил расширить коллекцию или экспозицию Якулова, то мне предложили пойти здесь в Москве — попросил Сарьян и жена его, — чтобы я познакомился с наследниками его имущества, Якулова, и выяснил, какое число работ еще сохраняется, с тем, нет ли возможности эти работы приобрести и прибавить к тем экспонатам, которые имеются в Ереванском музее. Я познакомился... Я был раньше знаком, но тут я специально направился на квартиру этих владельцев — кстати сказать, эти владельцы получили квартиру Якулова, в которой он жил и работал. Ну, и вместе с квартирой, в которой он жил и работал, они, очевидно, сохранили и его работы. И они отвечали: «У нас работ нет. У нас только есть вот такие мелочи, которые не могут фигурировать нигде, это не экспонаты, это наброски и так далее». Ну, на что жаловалась его жена, Якулова, которая осталась жива к тому времени, когда я был в квартире этого художника, владевшего остатками имущества, жаловалась на то, что они забрали и не возвращают. Она заявляет, что гораздо больше было. Ну, тут уже было трудно судить. У меня не было такой власти, чтобы я мог...

**В. Д.:** Кто забрал?

**В. М.:** Вот этот новый владелец имущества Якулова.

**В. Д.:** Ах, это, значит, в квартиру Якулова въехала не жена?

**В. М.:** Нет!

**В. Д.:** А что это за художник был?

**В. М.:** Ну, это такой... Я не могу сейчас вспомнить фамилию его, тоже армянин. Он работает больше по декорации. Художник не крупного порядка<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> В 1929 году после смерти Якулова в его мастерской на Большой Садовой, 10 начал работать его последователь и ученик, театральный художник Семен Иванович Аладжалов (1902–1987).

**В. Д.:** И непосредственно с Якуловым ни родственно, никак не связан?

**В. М.:** Нет, не родственник, кажется, не родственник. Он просто как армянин, может быть, они вместе и работали, как помощник Якулова в его деятельности, может быть и так, но, во всяком случае, чужие люди. Я знал работы Якулова, не только его станковые картины, но и его замечательнейшие декорационные работы для Камерного театра. Вот это я знал. Я посещал театр и знал его по этой деятельности. Правда, я слушал, было несколько случаев, — это не было встречами, а просто я присутствовал на тех собраниях больших художников, где выступал Якулов. Надо сказать, что его выступления могли считаться такими же яркими, какими можно считать выступления Маяковского (я подчеркиваю это слово — яркими), такими же, как, скажем, выступал Эфрос. Они были блестящими по форме...

**В. Д.:** Булгаков блестяще...

**В. М.:** Булгакова я не слышал, поэтому я не могу сказать.

**В. Д.:** А с Эфросом у меня соседство... Якулова и Маяковского с Эфросом и Коровиным (*усмехается*)...

**В. М.:** Дело не в этом, дело в том, что Эфрос выступал по линии искусства, выступал иногда очень интересно, очень ценно. А другое дело, что у него были черты, неприемлемые ни в общественном порядке, ни в личном, но это другое дело. Так вот, я говорю о той блестящей форме выступлений, какие... Считалось, что выступление Якулова — это было убийство для тех противников, по отношению к которым он выступал.

**В. Д.:** Он был блестящий полемист?

**В. М.:** Блестящим был оратором.

**В. Д.:** И оратор, и полемист?

**В. М.:** Да. И полемистом.

**В. Д.:** А о чем это было?

**В. М.:** Ну, споры были опять-таки о левом и правом искусстве: об «АХРР или не АХРР» — вот так. О чем могли быть споры в те годы? Это я говорю же о 20-х годах, когда уже споры были только на этой почве главным образом: о так называемом реалистическом, вернее натуралистическом, искусстве и том искусстве, которое считается и сейчас наиболее ценным — начала 20-х и 30-х годов в Советском Союзе — то искусство, к которому обращаются сейчас больше всего наши искусствоведы, изучают, печатают — вот так.

**В. Д.:** Теперь оно признано наконец.

**В. М.:** Ну да, теперь его признали, и тоже с осторожностью еще признают.

**В. Д.:** Есть блестящий у Якулова автопортрет — рисунок его, автопортрет.

**В. М.:** Вы говорите о портрете Кончаловского?

**В. Д.:** Нет-нет. Якулова есть автопортрет замечательный.

**В. М.:** Автопортрет? Я этого автопортрета не знаю. Я знаю: в Третьяковской галерее имеется портрет Кончаловского, написанный с Якулова. Портрет Якулова, написанный Кончаловским. И он также изображен, Якулов, как восточный человек, то есть сидит по-татарски или по-турецки скрестив ноги, на фоне на фоне оружия (*показывает руками*). Так вот.



П. Кончаловский. Портрет художника Георгия Якулова. 1910. ГТГ

## О Татлине и Штеренберге

**В. Д.:** Очень хорошо. Ну, давайте уж пойдём по художникам до конца. У нас осталась ещё Сарра Лебедева. И потом, конечно, Татлин. Вы говорили биографически, что вы работали в мастерской Татлина, но вы его тогда не видели.

**В. М.:** Нет, тогда не видел.

**В. Д.:** Вы с Татлиным больше там, в Париже виделись, да?

**В. М.:** Нет, в России! Зачем в Париже...

**В. Д.:** Вот давайте. И от Татлина можно перейти прямо к Пикассо, Бурделю, которому, кстати, будет выставка, и вообще французам.

**В. М.:** Так. Ой, тяжелая работа!

**В. Д.:** Да. Но, по-моему, радостная работа!

**В. М.:** Ну да, но тяжелая все-таки.

**В. Д.:** Тяжелая, конечно.

**В. М.:** Согласитесь, что мне нужно вспомнить ведь о таком значительном числе значительных людей и в очень коротких фразах, создать, если не образы, то хотя бы портреты этих людей и того времени.

**В. Д.:** Большой частью вам это удастся.

**В. М.:** Но это очень трудная задача для меня.

**В. Д.:** Надо сказать... Господи, вы даже Якулова... все-таки, вот то, что вы были с Якуловым и Пикассо... А как Пикассо с вами держался?

**В. М.:** Это уж, разрешите, тогда, когда я буду рассказывать о Пикассо.

**В. Д.:** Правильно, правильно, правильно. Ну, о Якулове кончили, да?

**В. М.:** Ну, только надо помнить о том, как мы были вместе у Пикассо.

**В. Д.:** Но это потом.

**В. М.:** Потом скажу, да.

**В. Д.:** Ну, сейчас кого вы хотите раньше — Лебедеву или Татлина?

**В. М.:** Татлина раньше видел. Татлина я видел в годы до революции, только в последние годы до революции, а не в ранние годы, потому что в те годы, когда я был в мастерской, его в России не было. Ну, что я знал тогда о Татлине? Татлин участвовал на тогдашних выставках — и «Бубнового валета», и «Мира искусств», и других. Это были своеобразнейшие работы, которые создавали уже и тогда его славу — славу очень интересного и очень ценного художника. В чем же заключалось качество и свойство этих работ? Заключалось оно в том, что в его работах как-то сквозила, если так можно выразиться, связь между древним русским искусством и новым западным искусством.

**В. Д.:** В работах Татлина?

**В. М.:** Татлина, да. А именно..

**В. Д.:** В этом смысле он стоит (в этом отношении только), он стоит где-то рядом с Гончаровой, да?

**В. М.:** Нет. Дальше, чем Гончарова. Потому что Гончарова с древним русским искусством ничего не имела общего. Она имела...

**В. Д.:** Вы считаете так?

**В. М.:** Да, я считаю так, и я знаю точно это. Дело в том, что она имела связь, можно сказать, только с примитивами в русском искусстве.

**В. Д.:** С лубком.

**В. М.:** В лубке...

**В. Д.:** А с русской иконой у Гончаровой, по-вашему, нет связи?

**В. М.:** Нет. А он имел.

**В. Д.:** Вы считаете, что она стилизует тут только?

**В. М.:** Нет, это не стилизация. То, что она делала, это не было стилизацией. Это было личным искусством, но переработавшим, как я уже сказал, называя ее эти характеры, примитив и лубок в русском искусстве... перерабатывая как тематику, как содержание своего искусства, в частности, скажем, такие темы, как «Прачки» и как «Женщины, работающие на поле» и другие — это было... так могли (ну, конечно, не так делает это профессионал — художник), так могли делать представители народного искусства.

**В. Д.:** Но ведь, по-моему, у нее есть и лица, и фигуры, с явной переключкой со старинной русской иконой.

**В. М.:** Нет, я такого рода искусства не знаю. Я знаю то, что я выставлял тогда и потом видел у нее, и вообще... Я не чувствовал связи с русской иконой.

**В. Д.:** А в Татлине больше?

**В. М.:** А в Татлине было.

**В. Д.:** Ну, продолжим о Татлине.

**В. М.:** Не только внутренняя связь, но даже внешнее оформление некоторых образов было близко к тому, как мы встречаем в искусстве иконы и фрески. Ну, скажем, в оконтуривании образа, в превращении в такой более плоскостный, как будто фресковый тип характера. Вот это исключительно тогда считалось за Татлиным, и это создало тогда такое отношение к нему как к ценному художнику русскому. Должен сказать, что в эти же годы он уже начинал отходить от этого стиля и стал думать об индустриальном искусстве. Что это означает? Индустриальное искусство... Вам, вероятно, известно, что он создал нечто вроде самолета...

**В. Д.:** Да-да, «Летатлин».

**В. М.:** ...который был назван «Летатлин».



Владимир Татлин. Летатлин. 1929 — 1932

**В. Д.:** Но это уже после революции.

**В. М.:** Ну да, но начало было уже тогда— приближение к так называемому индустриальному искусству. Частично, если вы помните, я отчасти говорил о Ларионове и Гончаровой...

**В. Д.:** Да-да.

**В. М.:** ...Что индустриальное тоже было и в их творчестве. Ну, если в начале революции уже он стал членом МОСХа, таким образом...

**В. Д.:** МОСХа не было тогда.

**В. М.:** Нет, я говорю не вначале, а так уже... Да, что я— МОСХ! Это, извините, я так, случайно! Нет-нет-нет. Но в тех обществах, которые существовали, в частности, в ОСТе... Нет, тоже не в это время, что я говорю!

**В. Д.:** Вначале, в 18-м году, у него были хорошие отношения со Штеренбергом?

**В. М.:** Да. Он был одним из ближайших людей...

**В. Д.:** Ну вот. Штеренберг же был комиссаром искусств.

**В. М.:** ...и еще Маяковского. Он был в среде Маяковского, в среде Малевича, если вы знаете этого художника.

**В. Д.:** Конечно.

**В. М.:** Ну да. Это были те лица: Малевич, Маяковский, Бурлюк...

**В. Д.:** Альтман?

**В. М.:** Альтман тогда еще не очень...

**В. Д.:** Ну, Бурлюк уже уехал.

**В. М.:** Нет! Вначале он... До революции он еще не уехал. Бурлюк уехал в 20-м году.

**В. Д.:** В 18-м году.

**В. М.:** Нет, в 20-м.

**В. Д.:** В 18-м. В 20-м году он уже попал в Японию. Но он уехал в 18-м году...

**В. М.:** Он был в Сибири...

**В. Д.:** ...в Сибирь, он был на колчаковской территории. А потом был в Сибири, в Чите, в Дальневосточной республике.

**В. М.:** Да-да-да.

**В. Д.:** А в 21-м году перекочевал в Японию. А из Японии уже...

**В. М.:** Уехал в Америку.

**В. Д.:** ...уехал в Америку.

**В. М.:** Ну да. Но я говорю о 18-х годах.

**В. Д.:** Вот 18-й год хочется как можно детальной. Ведь это как раз ничего неизвестно. Вы встречались с Татлиным сами?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Тогда?

**В. М.:** Тогда встречался.

**В. Д.:** Он тоже был большого роста, как Маяковский, да?

**В. М.:** Нет. Он был рослый, по росту, но очень худой. Худой, бледный, но высокого роста. Иногда можно было заметить еще некоторую сутулость в его фигуре, уж, если говорить о нем так. Вот что внешне представлял собой Татлин. Настолько он был близок к этой группе, что я назвал, что когда в музее Маяковского недавно сравнительно, несколько лет тому назад,

устроивали выставки, то была устроена выставка Малевича и Татлина в этом музее. Вы знаете об этой выставке?

**В. Д.:** Да-да.

**В. М.:** Ну вот. Это я только подчеркиваю потому, что насколько он был близок к Маяковскому.

**В. Д.:** Да. Ну, расскажите об этом самом Летатлине. Что же это все-таки такое было? Чем это было интересно художественно?

**В. М.:** Интересно это было вот в каком смысле: что, оказывается, можно (если так грубо выразиться) из прутьев соорудить такой организм, который представлял собой уже собой предмет искусства, явление искусства, то, что в последние, недавние или все эти годы, последние 20 — 30 лет так широко развернуто на Западе и, в частности, в Америке — так называемое абстрактное искусство.

**В. Д.:** Ну, абстрактное искусство — это одно. Оно может быть и чистой живописью.

**В. М.:** Нет!

**В. Д.:** Абстрактное искусство. Ну, просто...

**В. М.:** Ничего подобного. Подождите. Я произнес слово «абстрактное искусство», я имел в виду отнюдь не живопись и скульптуру, а именно такого рода произведения, которые строились из различных, совершенно неожиданных для зрителя предметов обихода житейского, как стулья, столы и сковородки даже — такого рода композиции, собрания делали абстракционисты<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Мидлер имеет в виду объекты.

**В. Д.:** Ну, вот скажите, действительно, татлинский этот из прутьев сделанный Летатлин... «Летат Летатлин?» — еще был вопрос. «Летат ли Татлин?» — Летает ли Летатлин?

**В. М.:** Нет, он не летает.

**В. Д.:** Он, конечно, не летал.

**В. М.:** Не летал, но вместе с тем...

**В. Д.:** Это был образ полета.

**В. М.:** Да-да. Но вместе с тем этот экспонат сохраняется и поныне в Военном музее...

*[Перерыв в записи]*

**В. Д.:** Виктор Маркович, так Летатлин существует?

**В. М.:** Да

*[Помехи в записи]*

**В. Д.:** Туда, наверное, открытого доступа нет?

**В. М.:** ...Выставка... я туда лично не попал, но те, кто были говорили, что они видели там Летатлин.

**В. Д.:** Ведь идея там та, что он должен летать на мускульной силе.

**В. М.:** Да, идея такова. И кроме того, над этой идеей работал он деятельно вместе с инженером-конструктором.

**В. Д.:** Значит, там все-таки конструктивная мысль тоже есть?

**В. М.:** Да, это не просто сборище прутьев, как можно было вначале подумать, когда я сказал, а это из прутьев сделано, но сделано в виде...

*[Помехи в записи]*

**В. Д.:** Я не помню, как выглядел Летатлин... Нет, я видел! Там какие — то крылья есть, по-моему, на репродукциях. А ведь была же еще «Башня Третьего интернационала».

**В. М.:** Нет, это другое совершенно.

**В. Д.:** Вот эллипсис — то этот как раз...

**В. М.:** Ну да, но я помню о том, что называлось Летатлин.

**В. Д.:** А башню «Третий интернационал» вы не видели?

**В. М.:** Нет, не знаю.

**В. Д.:** И она не сохранилась?

**В. М.:** Это я не знаю, я просто ее не знаю.

**В. Д.:** Там идея была такая, что один этаж, нижний, вращается со скоростью поворота в год, средний этаж со скоростью поворота (второй) в месяц один раз, а верхний — каждый день. И еще, кажется, верхний чуть ли не раз в час. Вот это мне рассказывали, сам я этого не видел.



Владимир Татлин. Башня III Интернационала (модель). 1919

**В. М.:** Этого я не знаю.

**В. Д.:** Так. Но вы хотели еще что — то добавить о Татлине.

**В. М.:** Да, могу добавить уже о революционных годах, встречах с ним во время...

**В. Д.:** Вот, пожалуйста, пожалуйста, пожалуйста, о Татлине всё, мельчайшие подробности.

**В. М.:** Вот я вам сейчас скажу так. Как я говорил вначале, в Третьяковской галерее была собрана значительная часть экспонатов, находившихся до этого времени в Музее живописной культуры. И вот среди тех экспонатов было значительное число экспонатов Татлина, то, что в те годы считалось конструктивистским искусством, то есть они строили свои экспонаты из таких материалов, как дерево, железо, стекло, жель и так далее... Это делал и Пикассо, на Западе делалось, и стали делать в России тоже. Ну вот, в связи с тем, что были привезены экспонаты и развернут специальный отдел в Третьяковской галерее вот этого рода искусства, я стал встречаться с группой этих художников, в частности и с Татлиным, поскольку его работы были широко развернуты в стенах Третьяковской галереи. И с тех пор мы часто встречались вместе. Особенно в те годы, когда он поселился в том же доме, в котором жил и я, то есть на Петровско-Разумовской... *(обращаясь к Берте Яковлевне)* Как называлась: Петровско-Разумовская..?

**Берта Александровна Мидлер:** Аллея.

**В. М.:** ...аллея, да. Петровско-Разумовская аллея, дом 6. Жил я, и он, и Штеренберг жил в этом доме, и Татлин жил в этом доме, и Грабарь жил в этом доме.

**В. Д.:** Это деревянный дом, который существует и сейчас?

**В. М.:** Нет-нет-нет. Этот дом существует и сейчас, но это шести- или восьмизэтажный (не помню сейчас) каменный дом. Ну, надо сказать...

**В. Д.:** Значит, там жил и Штеренберг...

**В. М.:** Штеренберг жил, Татлин жил, Соколов-Скаля жил, Грабарь жил там... Ну, кто еще жил там?

**В. М.:** Иогансон.

**В. М.:** Иогансон жил. Иогансон был моим ближайшим соседом. Вот, видите, как эти квартиры рядом, напротив — так жили мы друг с другом, с Иогансоном.

**В. Д.:** Так. Ну, и с какой же стороны вы узнали лучше Татлина?

**В. М.:** Так вот. В это время я стал уже наблюдать его как человека, который почти что не у дел, в том отношении, что он бедственно жил, его власть имущие, в лице художников АХРР, всячески игнорировали тогда. Его искусство не принималось и не признавалось. Те работы, которые у него были, оставались у него и естественно, что он не мог жить.



И вот частые встречи с ним, прогулки по двору во все времена года — и летом, и осенью, и зимой... Он часто жаловался мне, я знал это, так что новшеством для меня это не служило, я знал о его тяжелом материальном положении. Может быть, это частично привело его к ранней смерти. Ну, правда, он в это время нашел возможность работать для театра: в частности, для Театра имени Моссовета он сделал ряд спектаклей. Я их не все видел, но кое-какие я видел, его декорации, его эскизы — я видел почти всё, что он делал. Ну вот примерно все то, что я мог бы сказать о Татлине.

**В. Д.:** Почему вы сказали: «Привело к ранней смерти»? Ведь он, кажется, дожил до 50-х годов?

**В. М.:** Ну, хорошо, до 50-х годов, но ведь это же...

**В. Д.:** А родился в 92-м...

**В. М.:** Если считать, что ему было 50 или 60 лет, то сравнительно с этими лицами, как Кончаловский, Лентулов, Машков, Пименов...

**В. Д.:** Кончаловский моложе умер.

**В. М.:** Как моложе умер? Кончаловский умер, когда ему было уже больше 80-ти лет.

**В. Д.:** Кончаловский?

**В. М.:** Ну да.

**В. Д.:** Разве? Ну, может, я ошибаюсь.

**В. М.:** Кончаловский родился в 60-х годах... 76-й год... может быть, так. А умер примерно лет восемь — десять тому назад.

**В. Д.:** Разве так недавно?

**В. М.:** Ну, конечно. Нет, как же «был моложе»? Как и Кузнецов — это были люди пожилые и очень большого возраста люди были. Поэтому я говорю о раннем возрасте.

<sup>6</sup> Владимир Татлин (1885 — 1953) умер в возрасте 67 лет, Петр Кончаловский (1876 — 1956) — 79 лет.

**В. М.:** Да и Штеренберг тоже умер сравнительно рано, тоже, попавший в такое же положение, как и Татлин. Ну, Штеренберг — понятно: он был один из воинствующих людей в отношении так называемого реалистического искусства, и поэтому они всячески его игнорировали. Единственная (ну, уж если мы заговорили о Штеренберге), единственная помощь была ему оказана, опять-таки Третьяковской галереей, для которой я, зная хорошо Штеренберга (я с ним очень близко был связан) ... по моему докладу было приобретено Третьяковской галереей ряд вещей, в том числе те, которые сейчас участвуют в экспозиции.

**В. Д.:** И сейчас, да?

**В. М.:** Да. Это его «Аниська» — девушка, ну и потом один из пейзажных этюдов своеобразнейших, и затем его «Селедки».



Давид Штеренберг. Аниська. 1926. ГТГ

**В. Д.:** А, знаю и даже помню.

**В. М.:** Это дало ему на короткое время какое-то материальное и моральное удовлетворение, Штеренбергу. А затем его совершенно игнорировали, и он попал в такое же материальное состояние, в каком был Татлин. И вот с этими двумя лицами, Татлиным и Штеренбергом, я имел удовольствие почти ежедневно встречаться в том нашем дворе, в котором мы жили вместе.

**В. Д.:** Так, значит, в Париже вы гуляли с Пикассо, Ларионовым и Гончаровой, а здесь, в Москве, с Татлиным и Штеренбергом.

**В. М.:** Еще и с другими лицами, не в этом дело.

**В. Д.:** Это, так сказать, левые... Вы действительно неисправимый левак. Ну, а с Иогансоном-то, с соседом, вы..?

**В. М.:** С соседом Иогансоном мы встречались, здоровались. Он ко мне относился неплохо, даже защищал одну мою картину, которую принимал художественный совет, на котором он участвовал в качестве члена совета. Мы не были друзьями, но мы жили дверь в дверь, так что мы ежечасно, ежедневно встречались. Если говорить о Иогансоне. Я однажды, будучи в эвакуации, жил в деревне, а он, живя в городе Молотове (в Перми) непосредственно, приехал ко мне в эту деревню... Я помог ему тем, что через председателя колхоза дали ему значительное число картошки, когда он появился.

**В. Д. (смеется):** Ну что ж, это натуральное дело, тут ничего левацкого нет.

**В. М.:** Это натуральная помощь была такая.

## О Сарре Лебедевой

**В. Д.:** Ну, а вообще, вы с этими... Вы одно время же, говорите, были в АХРРе, секретарствовали, так что вы имели дело с какими-то...

**В. М.:** Что-что?

**В. Д.:** Вот я не совсем понимаю... Ну, хотя бог с ним, оставим пока. Еще у нас осталась Сарра Лебедева.

**В. М.:** Ну, Сарра Лебедева — тоже очень трогательное знакомство. Дело в том, что я с Саррой Лебедевой познакомился независимо от тех работ, которые я знал как работающий в Третьяковской галерее. Я знал ее мужа, Лебедева, известного крупного графика ленинградского, очень ценимого в Ленинграде, и в ленинградском музее среди художников, и в Третьяковской галерее. Я его знал, познакомился с Лебедевым. А затем она переехала в Москву, а Лебедев остался в Ленинграде, и я сделался знакомым Сарры Лебедевой уже по Москве. Здесь наши встречи происходили чаще всего в мастерской и на квартире у скульптора Кепинова.



Сарра Лебедева. Фото с <https://konakovbiblioteka.ru/>

**В. Д.:** Кепинов?

**В. М.:** Кепинов, да.

**В. Д.:** Не знаю такого.

**В. М.:** Монографию я могу вам сейчас показать о нем, не мной лично написанную, но имеющуюся у меня. Она очень высоко ценила этого скульптора. Должен вам сказать, что Кепинов был очень культурным человеком, в молодые годы учившимся ряд лет в Париже, и издавшим в России тогда, до революции, еще задолго до революции, труд... перевод старых мастеров, автор которых... сейчас вспомню его фамилию... француз... он был первым переводчиком в России... под редакцией Волинского. Вы знаете такого старого крупного...

**В. Д.:** Волинского? Флексер? Это который книгу о балете написал...

**В. М.:** Нет...

**В. Д.:** ...и был когда — то редактором журнала «Северный вестник».

**В. М.:** Возможно, что он был редактором, но он написал книгу о Леонардо да Винчи, очень большую книгу.

**В. Д.:** Я думаю, это тот же самый.

**В. М.:** Вероятно, тот же самый, потому что сейчас есть сын Волинского, который тоже искусствовед, и литератор, и так дальше...

**В. Д.:** А этот Волинский, его настоящая фамилия Флексер, он крещеный еврей, а Аким Волинский — это...

**В. М.:** Тот Волинский был идеологом...

**В. Д.:** Идеологом идеалистического искусства.

**В. М.:** И символистов. Он был в группе Мережковского, Философова, Гиппиус.

**В. Д.:** Да-да-да, это тот самый.

**В. М.:** Тот самый, да.

**В. Д.:** У меня даже портрет его есть.

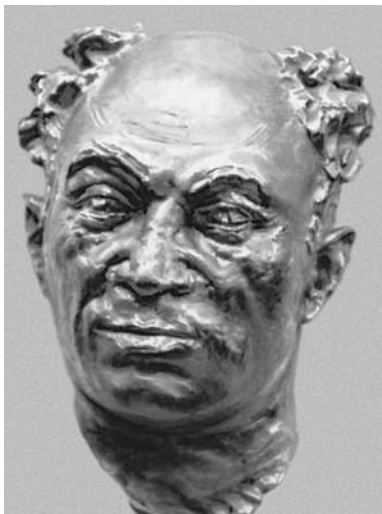


Юрий Анненков. Портрет Акима Волинского. 1921

**В. М.:** Под редакцией этого самого Волинского Кепинов издал здесь, в России (у меня имелась эта книга), очень ценная, это был первый труд замечательного... у меня есть оригинал... не его, а оригинал перевода. И вот этот Кепинов был большим другом Сарры Лебедевой. Она ценила его и как скульптора, и как очень культурного человека. И мы часто встречались на квартире у Кепинова. Ну, должен сказать, что я хорошо знал ее искусство и принимал участие в том, чтобы ее скульптуры были приобретены Третьяковской галереей.

Для меня было новостью в знакомстве с Саррой Лебедевой то, что она оказалась очень интересным и большим рисовальщиком, что среди скульпторов очень редко встречается. Мы знаем рисовальщиков художников как графиков. А то, что скульптор был таким значительным, ценным работником в области графики, я знал частично по тем экспонатам,

с которыми она знакомила меня еще у себя на квартире, но большая выставка была сравнительно недавно в Третьяковской галерее ее рисунков. Она была, по-моему, ученицей Бурделя, скульптора, долгие годы. И как скульптор она считалась и считается до сих пор, не делая ударение на левизну ее, она была западником в области скульптуры и очень тонким портретистом, очень тонким и глубоким портретистом в скульптуре.



Сарра Лебедева. Портрет Соломона Михоэlsa. 1939. Бронзовая отливка. 1961. ГТГ

В частности, я подчеркиваю ее портрет Михоэlsa, скульптурный, и ее — я не знаю, сделала ли она окончательно портрет Пастернака, но я его видел, ее работы в барельефе и в рисунке — чрезвычайно интересно! Никто не сумел так глубоко трактовать Пастернака так, как она это сделала. Ну, это естественно, потому что она была очень близка к этой группе: и к Маяковскому, и к Пастернаку, и к Цветаевой — это был ее круг друзей и знакомых. Отсюда вы можете представить себе ее как тонкого культурного человека, поскольку она была близка к этому кругу. Не правда ли, это характеризует человека? Она создала эскиз памятника Дзержинскому. Я только не знаю, ее ли памятник поставили Дзержинскому, во всяком случае, она...

**В. Д.:** По-моему, не ее<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Памятник Дзержинскому на площади его имени (Лубянская площадь) в Москве был установлен в 1958 году, скульптор Вучетич.

**В. М.:** Не ее. Она работала над ним. Возможно, поскольку он был левее возможности быть принятым, скажем, соответствующими правительственными кругами, то ее эскизы, [работа], может быть, не была завершена. Но, во всяком случае, она работала над этим. Она была принята в качестве члена-корреспондента в Академию Художеств, она была член-корреспондент. Но не в этом ее качество. Она была там фигурой малозначущей, малодейственной, потому что там все-таки в Академии главенствовали другие группы художников, чем она, но она наряду с Фаворским была членом Академии Художеств.

Почему я сейчас вспомнил о Фаворском? Вот почему. Вы, вероятно, знаете, что Фаворский, один из сильнейших русских художников, считавшийся, может, считающийся знаменитостью среди русских художников, был другом Сарры Лебедевой, естественно, потому что опять-таки, учитывая тех литераторов, которых я вам назвал, а также тех художников (я имею в виду Фаворского, Павла Кузнецова, Сарьяна и Петрова-Водкина), она была членом «Общества четырех искусств».

Я тоже был членом общества, вот откуда наше знакомство и наша, можно сказать, дружба. Потому что она была членом общества «Четырех искусств», я был членом общества «Четырех искусств», и вся эта группа людей, она связана. Ну, и как работник Третьяковской галереи — в те годы я встречался не только как член общества «Четырех искусств», но и как представитель Третьяковской галереи, который знакомился, как я уже сказал, с художниками на дому, в их мастерских. Вот почему я знал хорошо Сарру Лебедеву.

Должен вам сказать так, что когда (это уже другая черта, личная черта Сарры Лебедевой), когда Фаворский тяжело заболел и лежал года три — четыре парализованный у себя дома, потеряв даже возможность высказать какую-нибудь фразу, не мог даже разговаривать, был момент, когда надо было посетить квартиру Фаворского. И Сарра Лебедева, очень болезненно воспринимавшая состояние болезни Фаворского, упростила меня, чтоб я поехал к Фаворскому на квартиру, от ее имени передать письмо ему и выяснить его состояние, и нет ли возможности оказать какую-нибудь особую помощь Фаворскому в его состоянии болезни. В чем могла заключаться эта помощь? Проводилась параллель между двумя знаменитыми людьми в Советском Союзе: между Ландау, инженером, который... Знаете о его состоянии?

**В. Д.:** Ну да, попал в катастрофу.

**В. М.:** Вы знаете. ...Для которого были призваны ученые...

**В. Д.:** Со всего мира.

**В. М.:** ...со всего мира, да. Проводилась такая параллель и высказывалось: нет ли возможности договориться с советским правительством о том, чтобы и Фаворскому была такая же оказана помощь, потому что он такая же ценная личность

в области искусства, как, можно сказать, Ландау в области инженерии, в области науки. Но когда этот вопрос начал выдвигаться после моего визита, по просьбе Сарры Лебедевой, выяснилось, что нет необходимости это делать, потому что его переводят из его квартиры, где он болел, в Кремлевскую больницу, где считалось, что будет оказана всякая помощь, которая понадобится. Я об этом рассказываю потому, что как взволнованно относилась Сарра Лебедева к двум лицам — Павлу Кузнецову и к Фаворскому. Это характеризует ее как человека. Ну, третье лицо — это был Кепинов, этот скульптор. Вот это то, что я могу сказать о Сарре Лебедевой.

**В. Д.:** Очень хорошо, целостно. Образ вполне есть.

**В. М.:** Как видите, я привлек некоторые частные моменты для того, чтобы образ этот был яснее тем людям, которые не знали ее.

## О Грабаре и Бехтееве

**В. Д.:** Да. И с Грабарем вы встречались?

**В. М.:** С Грабарем я же не мог не встречаться, поскольку...

**В. Д.:** Вы работали вместе.

**В. М.:** Работали вместе до Третьяковской галереи и во время Третьяковской, и конечно, все годы его жизни, поскольку он жил рядом со мной и помнил и знал меня как соратника по Третьяковской галерее. Поэтому я с Грабарем мог очень часто встречаться. Но дать характеристику Грабарю нет необходимости, потому что он известен как ученый, как реставратор, как устроитель экспозиции Третьяковской галереи, так что, мне кажется...

**В. Д.:** А он после вас уже или раньше?

**В. М.:** Что?

**В. Д.:** Экспозицию Третьяковской галереи он делал до революции.

**В. М.:** До, до революции.

**В. Д.:** Первая экспозиция?

**В. М.:** Первая экспозиция, а потом он участвовал в реэкспозиции уж тогда, когда уже, как я рассказывал, призывались музейные работники из Ленинграда, из других городов — он же был во главе всего этого.

**В. Д.:** А вы его как художника высоко цените, или только как ученого?

**В. М.:** Ценил? Нет, не только как ученого, но и как интересного художника. Как художника я узнал его чуть ли не с девятьсот десятого — одиннадцатого года, когда Издебский привез выставку русских художников в Одессу, и в том числе незнакомую современным людям картину (я говорю «современным людям» — я имею в виду широкие круги людей, даже, может быть, искусствоведам и музееведам) большую картину Грабаря, большого размера, формата картину, на которой были изображены купчихи, то ли три, то ли четыре, огромного роста и толщины купчихи...

**В. Д.:** Это Кустодиева!

**В. М.:** Нет! Разрешите мне не путать (*смеется*). Это вы уж мне разрешите...

**В. Д. (*смеется*):** Простите! Да-да-да. Вы гораздо лучше меня знаете. Просто я воскликнул, потому что я запомнил, что...

**В. М.:** Я же вам сказал, что неизвестный многим кругам советской, или русской, общественности. Так я же не о Кустодиеве мог это говорить.

**В. Д.:** У Кустодиева маленькая.

**В. М.:** Да. Так я вот вам говорю...



Игорь Грабарь. Купчихи. 1908–1935. ГМИИ. Фото с <https://www.paintingstar.com/>

**В. Д.:** Так может, выходит тогда, что Кустодиев пошел по стопам Грабаря в этом смысле?

**В. М.:** Ну, настолько это индивидуально сделано, что трудно сказать, что по стопам. Только, может быть, тема была

использована и характер цвета. Так же, как Кустодиев использовал, может быть, лучше всех образы русских извозчиков того времени, так же можно сказать...

**В. Д.:** Да. Недавно была же его выставка. Я оттуда и познакомился с этим художником. Я раньше не знал. Я вообще стараюсь ходить на выставки...

**В. М.:** Так вот, я говорю, что я узнал Грабаря еще тогда, ну а затем... Одну минуточку. Если мы уж говорим о Грабаре. Он же был одним из главнейших проводников французского импрессионизма в Россию. И значительная часть его работ... Вы могли видеть недавно его выставку, которая была в Третьяковской галерее, на которой...

**В. Д.:** Пропустил, к сожалению. Болел.

**В. М.:** Это не вина (*усмехается*). ...На которой можно было видеть значительное число работ главным образом импрессионистического характера. Он считается и считался и в литературе, и в быту, в жизненном искусстве, одним из первых и ценнейших проводников импрессионизма в русском искусстве. Этот род стиля, если можно так говорить, импрессионистического, им проводился до конца его жизни. И даже в его картинах, посвященных уже революции: Ленину, «У телефона» — тоже были черты импрессионизма, им проводимого. Отсюда вам ясно, что я хорошо знаю искусство Грабаря, поскольку мы вместе работали, и я следил за его работами и знал его работы. Но, кроме того, в последние годы, когда он удалился из Третьяковской галереи — нельзя назвать это удалением его, но «удалился» — это можно сказать.

**В. Д.:** Сам удалился?

**В. М.:** Сам удалился — тут были некоторые неприемлемые черты: что он чувствовал движение АХРРа, которое было ему не близко вначале, движение АХРРа не только в отношении живописных стилей и живописной трактовки искусства, или тематической, сколько уже требования АХРРа влияния на Третьяковскую галерею, влияния на Третьяковскую галерею путем внедрения ряда лиц из числа ахрровцев в качестве работников, причем настаивали на том, чтобы ряд экспонатов были...

**В. Д.:** Сняты.

**В. М.:** Нет. Водворены в Третьяковскую галерею. О снятии уж и говорить нечего! Так, например, то, что я вам говорил о комнате, посвященной ряду картин, вывезенных из Музея живописной культуры — это давление со стороны АХРРа тоже.

**В. Д.:** Все убрали?

**В. М.:** Все убрали, да. Ну, и кроме того, давление АХРРа, Александра Герасимова, который снял все фрески Шагала, сделанные для Еврейского камерного театра, фрески, которые были на стенах залов, они были сняты и спрятаны в какой-то подвал даже.

**В. Д.:** А они что, в Третьяковке тоже были?

**В. М.:** Нет, они в Третьяковке не были. Я же говорю о фресках, сделанных для театра и там же находившихся.



Марк Шагал. Панно «Введение в новый еврейский театр». 1920. ГТГ

**В. Д.:** Он заставил их снять?

**В. М.:** Да. Мало сказать, если мы говорим об АХРРе и ахрровцах, нельзя же не вспомнить об Александре Герасимове, который был во главе, можно сказать...

**В. Д.:** Искусства в течение двадцати лет.

**В. М.:** ...АХРРа. Да, в течение многих лет, почти до самой смерти его. Он же заставил левое искусство Пикассо и других спрятать, снять со стен Музея новой западной живописи и спрятать их в подвал.

**В. Д.:** И закрыли...

**В. М.:** И закрыли Музей. И перевезены в Музей Пушкина только импрессионисты, которых он...

**В. Д.:** Более или менее признавал.

**В. М.:** Да-да. И сам даже был импрессионистом, хотя он об этом не хотел вслух говорить. Так вот, говоря о Грабаре — он почувствовал настроения, которые начинают господствовать, и он решил, очевидно, решил себя изъять из Третьяковской

галереи и перейти на организацию реставрационного отдела. И действительно реставрационная часть Советского Союза в искусстве было делом его рук и считается его личным влиянием. Ведь если реставрационный комитет еще существует и поныне — это все наследие Грабаря.

**В. Д.:** А это комитет был общегосударственный?

**В. М.:** Да, стал государственным.

**В. Д.:** И это реставрация также и архитектуры, и...

**В. М.:** И архитектуры, и картин, и фресок — и всего...

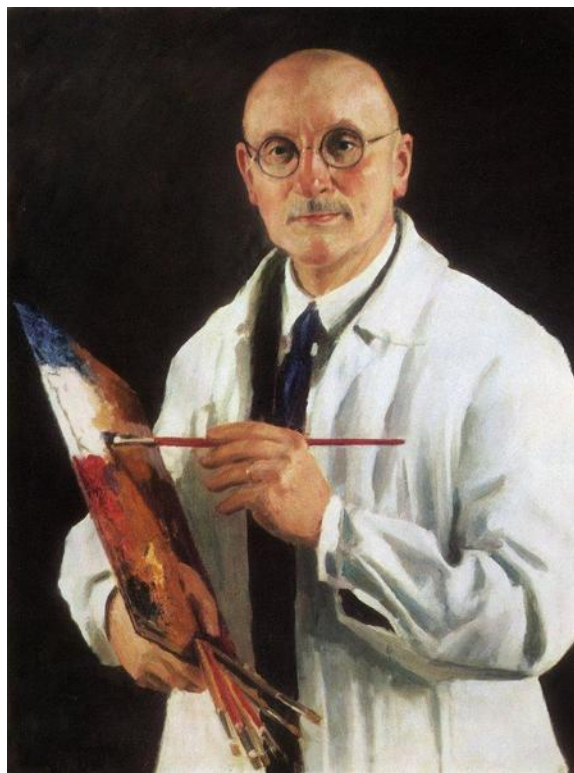
**В. Д.:** Существует и сейчас?

**В. М.:** Существует и поныне.

**В. Д.:** Сам он был человек очень сдержанный.

**В. М.:** Сам он был человеком сдержанным. Внешне вы его знаете?

**В. Д.:** Один раз [видел]. Он был лысый...



Игорь Грабарь. Автопортрет с палитрой (в белом халате). 1934. ГТГ

**В. М.:** Среднего роста, лысый, очень так объемистый человек. Поскольку он жил в том же доме, в котором жил и я, мы могли опять-таки с ним ежедневно встречаться, поскольку он считал для себя обязательными ежедневные прогулки по утрам, независимо от состояния погоды. Были ли дожди, были ли морозы, снега, метели — он исключал возможность отсутствовать в какой-нибудь из дней на прогулках. Ну, естественно, что мы могли на прогулках, так как я тоже прогуливался, мы часто встречались. Ну, естественно, что при встречах мы вспоминали совместную работу в Третьяковской галерее. Мы вспоминали его работу в музейном отделе, где он, почти не будучи во главе, был фактически главарем музейного отдела, не считаясь официально, потому что официально было партийное лицо...

**В. Д.:** Как, Грабарь был членом партии?

**В. М.:** Нет! Официальным было партийное лицо, а он не был партийным. Но он был главным действующим лицом не руководящим в музейном отделе.

**В. Д.:** Это в каком же музейном отделе? Наркомпроса или..?

**В. М.:** Да-да-да, Наркомпроса.

**В. Д.:** Это уже когда Феликс Кон возглавлял музейный отдел Наркомпроса до войны?

**В. М.:** Комитет по делам музеев и охраны памятников искусства старины.

**В. Д.:** А! Это другое, это другое.

**В. М.:** Я его сокращенно называю музейным отделом.

**В. Д.:** Музейный отдел Наркомпроса в тридцатые годы возглавлял Феликс Кон, старый большевик.

**В. М.:** Нет, это уже после этого. А вначале существовали комитеты по делам музеев, при Луначарском, по охране памятников искусств. Была Наталья Ивановна Троцкая главарем, а ее заместителем, не знаю, официальным или нет, но фактически он [Грабарь], был главарем комитета.

**В. Д.:** И Бакушинский там тоже работал.

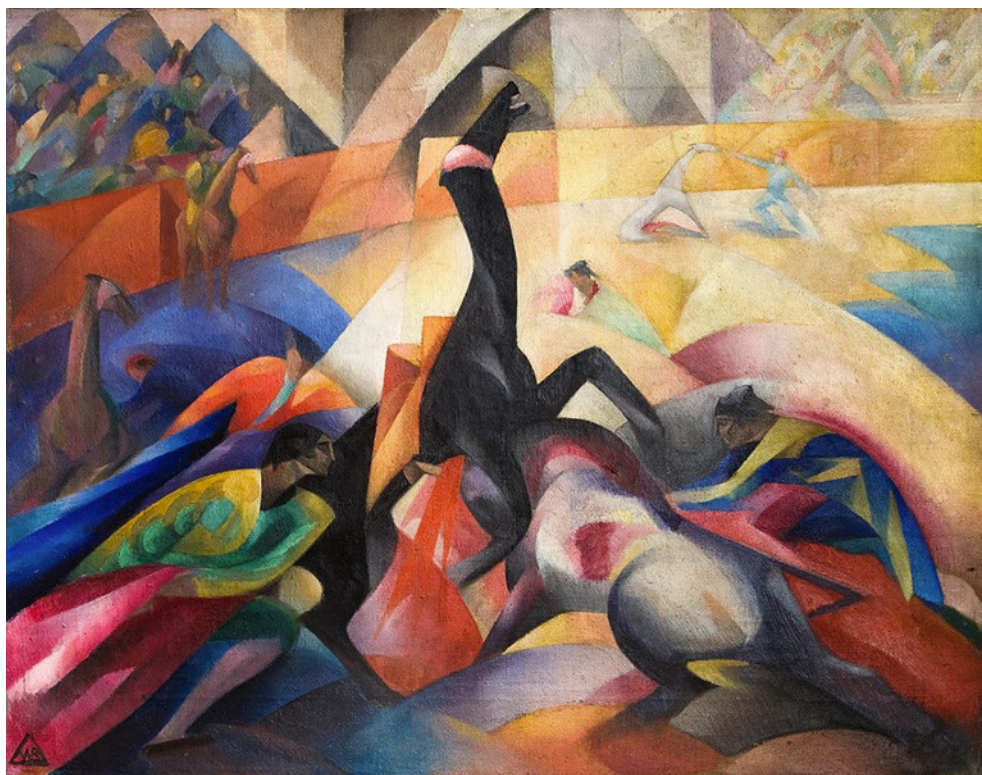
**В. М.:** Он тоже работал, но он не был главарем.

**В. Д.:** И там молодежь кое-какая работала, которая теперь...

**В. М.:** Кого вы знаете из молодежи?

**В. Д.:** Ну, такая была Лидия Евлампьевна Случевская, Ольга Александровна Рорберг (?). Тогдашние экскурсоводы.

**В. М.:** Там в музейном комитете, по делам музеев, помню, тогда были Эфрос, Машковцев, Грабарь, Щёкотов, ну и Бакушинский не очень близко был, но он бывал там... И там в качестве работников были две или три дамы, жены композиторов: Лядова, Скрябина... Вот (*показывает*), это относится к комитету...



Владимир Бехтеев. Бой быков. 1919. Екатеринбургский музей изобразительных искусств

**В. Д.:** А кто такой Бехтеев? Это я совсем не знаю.

**В. М.:** Бехтеев? Бехтеев тоже работал в комитете по делам музеев.

**В. Д.:** Это художник?

**В. М.:** Он художник, очень ценный художник, очень талантливый художник. Недавно была его персональная выставка, организованная Союзом художников. Это до смерти его. Он был в числе художников, которые создали в Мюнхене, в Германии, организацию под названием «Голубые всадники». Он учился там, в Германии, кажется, совместно с Грабарем. Он учился там много лет и был там участником ряда выставок этой знаменитой организации. Как в России была «Голубая роза», там была организация — «Blaue Reiter» называлась она, что в переводе «Голубые всадники»<sup>8</sup>. Там наш Кандинский занимал очень большое место в этой группе «Голубых всадников», ну, если вы знаете, главарем у них был Пауль Клей<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> «Синий всадник».

<sup>9</sup> Пауль Клее.

**В. Д.:** Кто?



**В. М.:** Клей. Немецкий художник Пауль Клей — один из главарей этой организации. Это те лица, которые были связаны с Пикассо, с Матиссом и так далее...

**В. Д.:** Как все закручено было!

**В. М.:** Всё закручено, в том — то и дело. Вот, в числе этих лиц был и Бехтеев. Он был... драгуном или как? Как называются эти военные?

**В. Д.:** Гусаром?

**В. М.:** Гусаром. Он был гусаром, и затем переехал в Германию, учился и работал там в этой группе. Ну, что еще?

**В. Д.:** Берта Александровна, вы, кажется, что-то хотите добавить о Бехтееве? Вы с ним еще встречались?

**В. М.:** Да, мы встречались с ним, я лично встречалась у Павла Варфоломеевича [Кузнецова] и Юрия <нрзб>. Меня поражал просто этот очень старый человек своей сохранившейся элегантностью, элегантностью во всем своем облике. Он никогда не забывал целовать дамам ручку. За обедом он пил водку (*смеется*), за обедом он пил только одну водку.

**В. Д.:** Это тоже было элегантно?

**В. М.:** Нет. Но я хочу сказать, что ему было 93 года, а он пил только одну водку. Рядом с ним сидели люди гораздо моложе его, которые просто не прикасались к этому. Алпатов, например, никогда не пил кроме воды ничего или слабого вина. А Бехтеев пил только одну водку. Но он был <нрзб> Он производил впечатление большого барина — во всех смыслах.

**В. Д.:** Без иронии?

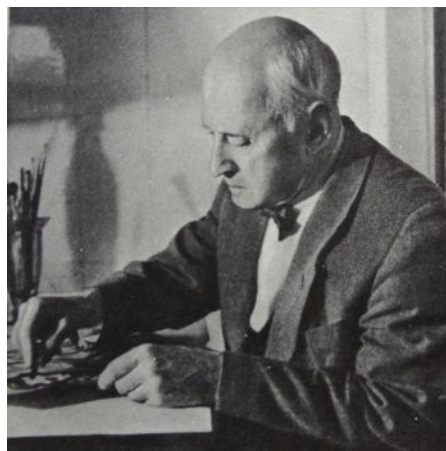
**В. М.:** Без иронии, да.

**В. Д.:** Русский барин.

**В. М.:** Русский барин. Может быть, не столько барин, сколько... очень большой интеллигент и аристократ во всех своих привычках, проявлениях и в каждом движении — во всем.

**В. Д.:** Слово «барин» более, так сказать, отрицательно... а аристократ...

**В. М.:** Я, пожалуй, на барине не настаиваю, а на аристократе... во всем своем облике и во всех проявлениях, разговорах, жестах — абсолютный аристократ. Он и был по рождению старого дворянского рода, старинного дворянского рода.



Владимир Бехтеев за работой. 1950-е. Опубликовано в монографии Д. Э. Коган «Владимир Бехтеев». Москва, 1977. С. 317

**В. Д.:** Он умер когда?

**В. М.:** В прошлом году, в июне месяце.

**В. Д.:** В прошлом году. В каком же возрасте?

**В. М.:** Девяносто три года.

**В. Д.:** 93 года, значит... Меня немножко смутило то, что вы говорили об аристократе, и в гусарах был, а вместе с тем умер поздно. Он очень старый... Он что же, участник первой мировой войны?

**В. М.:** Да. И он вообще говорил о том, что осталось <нрзб>.

**В. Д.:** А он долго за границей жил?

**В. М.:** Нет, он поехал туда учиться и там много лет прожил, и множество его картин находится в Германии, в Швейцарии, в Бельгии, кажется.

**В. Д.:** Это он поехал туда до 14-го года?

**Б. М.:** Да, он поехал до 14-го года.

**В. Д.:** И там застрял? А вообще когда он вернулся?

**Б. М.:** Он вернулся... он был на фронте в 14-м году, а потом он снова уехал, и вернулся уже...

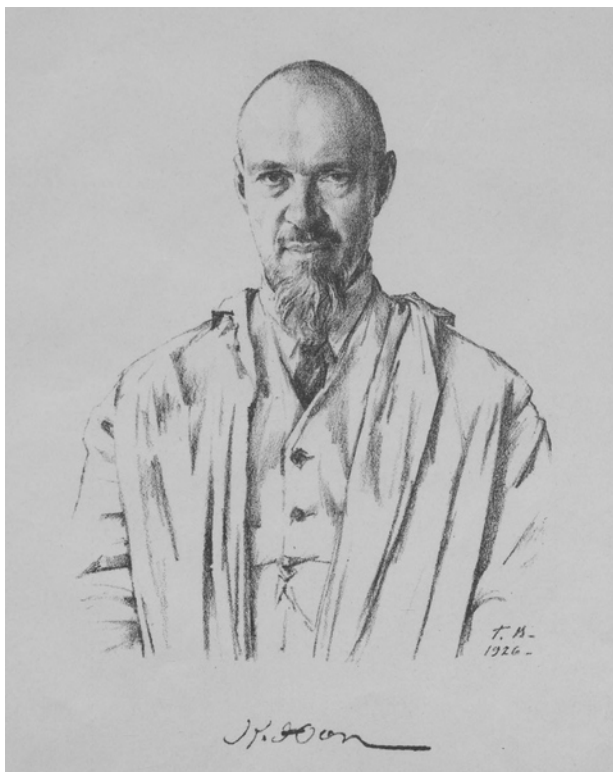
**В. Д.:** Был на фронте и уехал после революции. А вернулся когда?

**Б. М.:** Да, он вернулся, а в каком году, я не помню...<нрзб>

**В. Д.:** Значит, он потом работал в совете... Вы его знали по работе в комитете по делам музеев?

**В. М.:** В отделе по охране памятников искусства...

## О Юоне



Георгий Верейский. Портрет Константина Юона. 1926

**В. Д.:** Вы с Юоном встречались когда-нибудь?

**В. М.:** Много встречался, но намного раньше.

**В. Д.:** Вот расскажите, попробуйте о Юоне.

**В. М.:** Прежде всего, я вам говорил, что я организовал выставку Юона персональную в Третьяковской галерее.

**В. Д.:** Это когда? Вот когда вы возглавляли: между 23-м и..?

**В. М.:** Да, и 29 — м. Это означало, что я бывал много раз у него в его мастерской, выбирал работы, беседовал по поводу этих работ. Причиной моих посещений была не только личная дружба с Юоном...

**В. Д.:** Как его звали?

**В. М.:** Я уж забыл.

**В. Д.:** Ну ладно.

**В. М.:** ...но и то, что по работе своей в галерее был включен. Был юбилей Юона, я сейчас не припомню точно, юбилей какого характера: то ли его рождения, то ли его творческих работ. Это было в 20-х годах. Но в связи с юбилеем было решено организовать персональную выставку в Третьяковской галерее. Вот почему я бывал у него. Что можно сказать о Юоне? Можно сказать о том, что это был один из культурнейших художников. Я подчеркиваю это слово — культурнейших. Потому что были часто очень передовые художники, творчески, но они не были...

**В. Д.:** Не были носителями такой высокой культуры.

**В. М.:** ...знатоками поэзии, знатоками философии. Он писал много статей, <нрзб>. В свое время, в начальные годы, он был членом общества «Союз русских художников», но затем принимал участие в «Мире Искусства». Его работы в ранние годы считали более ценными, чем более поздние <нрзб>.

## О Петрове-Водкине

**В. Д.:** Виктор Маркович, вы о Петрове-Водкине что-нибудь можете добавить?

**В. М.:** Могут добавить...

**В. Д.:** Пожалуйста.

**В. М.:** Что я хорошо знаю лично его и его искусство, потому что мы вместе участвовали в ряде выставок общества «Четырех искусств» до 29-го года. Это одна сторона дела. Я ездил к нему в Ленинград знакомиться с его работами по поручению Третьяковской галереи, которая желала пополнить коллекцию картин, имеющихся в Третьяковской галерее. Я могу только сделать такого рода вывод из моего знания искусства Петрова-Водкина. Первое. Я сказал уже, что он был традиционалистом. Это был один из тех немногих художников, которые глубоко внедрялись в традиции наследия прошлого искусства, как я уже сказал, как итальянского, так и русского искусства. Вместе с тем имеется вклад в советское искусство еще и другого порядка. Так, например, кто знает его «Всадника на белом коне», его большую картину — это одна сторона его искусства. Затем, тот вклад в золотой фонд...

**В. Д.:** «Всадник на белом коне»?

**В. М.:** Да, большой конь, я не помню, белый или розовый конь...

**В. Д.:** Нет. Я знаю «Купанье красного коня».

**В. М.:** О! Значит, называется правильнее — «Купанье красного коня». Вот это вернее, да. Я просто забыл название. Значит, это одно. Затем, его известная картина «Петроградская мадонна»...

**В. Д.:** Тоже помню.

**В. М.:** Тоже помните. Ну, натюрморты его с обратной перспективой, что было не так ново в работах русских художников. И, наконец, вклад его в золотой фонд советского искусства — это «Смерть комиссара».



Кузьма Петров-Водкин. Смерть комиссара. 1928. ГРМ

**В. Д.:** Да, тоже помню. Большая картина.

**В. М.:** Большая картина. Надо сказать, что это было в ранние годы советского искусства, и поэтому такая значительная вещь и так серьезно и глубоко трактованная художником была воспринята советской общественностью (я уж теперь могу говорить

широко о советской общественности) — было воспринято чрезвычайно глубоко и...

**В. Д.:** Положительно.

**В. М.:** ...и положительно. Я повторяю, что это одна из работ его, считающаяся вкладом в золотой фонд советского искусства.

**В. Д.:** Скажите, пожалуйста, но когда были дискуссии и... так сказать, это ж бомба была, эта картина «Купание красного коня»... Это было без вас, это вы еще не приехали?

**В. М.:** Нет. Это было задолго, задолго до революции.

**В. Д.:** Да-да, это было без вас.

**В. М.:** Это было задолго до революции.

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

**В. М.:** Я с ним познакомился только уже во времена работы в Третьяковской галерее.

**В. Д.:** Ах, после 23-го года.

**В. М.:** Да, 23-го года.

**В. Д.:** Тогда понятно, что у вас в центре осталось...

**В. М.:** И отсюда мое большое знание его искусства, его личности, потому что я бывал и дома у него в Ленинграде, и он приезжал очень часто в Москву, на выставки, и так просто. Он был одним из видных представителей общества «Четырех искусств», был другом, большим другом Сарьяна, Павла Кузнецова и других (чтоб не перечислять). Должен сказать, что уже недавно сравнительно, несколько лет тому назад, учитывая значение этих ценнейших русских художников, выходцев из Саратова (я имею в виду Борисова-Мусатова, Петрова-Водкина, Павла Кузнецова, скульптора Матвеева и ряда других), было внесено предложение в Министерство культуры о том, чтобы была организована специальная выставка этих четырех представителей Саратова, старых Саратовских художников, которые считаются не только местными художниками, но являются чрезвычайно ценными во всем развитии русского советского искусства. Но это не...

**В. Д.:** Не вышло?

**В. М.:** Это не вышло, потому что ряд лиц, которые этим интересовались, умерли: и Герасимов, и другие лица...

**В. Д.:** Какой Герасимов?

**В. М.:** Сергей Герасимов. Вот почему я и говорю, как важно было иметь, так сказать, в памяти интерес к Петрову-Водкину.

**В. Д.:** Да. Ну, а так, лично, вы ничего не помните о нем?

**В. М.:** Ну, лично я только помню выслушиваемые с огромным вниманием его трактовки и рассказы о своей родине, о своем городе, и не только о таких личных, семейных и других биографических чертах, но и его беседы об искусстве. Он был очень большим знатоком, большим теоретиком искусства. Повторяю, что в среде этого общества «Четырех искусств», где он часто вел такие беседы, всё это заслушивалось с огромным вниманием, потому что он был очень умелым рассказчиком и чудесным человеком, пользующимся прекрасным русским языком. Вот что я могу о нем сказать.

## Об АХРРе

**В. Д.:** Ну, Виктор Маркович, я думаю, что нагнетать нам дальше монографии о русских художниках уже не стоит, тем более, что я чувствую, что, очевидно, мне пришлось бы тогда выстроить по алфавиту вообще всех художников XX века.

**В. М.:** *(смеется)* Да, совершенно верно.

**В. Д.:** Я не буду вас понуждать говорить о художниках — ахровцах, поскольку ясно, что это для вас чужое. Ну, вы что-то сказали об Иогансоне... Знали вы, вероятно, и Бродского?

**В. М.:** Да. Знал Бродского, бывал у него в Ленинграде дома. Знал его коллекцию западных художников, которую он собирал в очень большом количестве...

**В. Д.:** Кто?! Бродский?

**В. М.:** Бродский.

**В. Д.:** Интересно!

**В. М.:** Он был богатым человеком и имел очень ценные картины западного искусства.

**В. Д.:** Это факт интересный. А рисовал так, как будто бы этого искусства не было.

**В. М.:** Да. Ну, я вам рассказываю, как особая черта. Ну, наследницей этого его имущества (отчасти, потому что часть была передана в музей) является его дочь, которая здесь находится, в Москве, и художница, и жена этого... как его фамилия...

**Б. М.:** Решетникова.

**В. М.:** Решетникова. У меня с фамилиями плохо.

**В. Д.:** Ну, этого я не знаю. А...

**В. М.:** А о Бродском что я могу сказать? Что он был учеником Одесского художественного училища, что он его окончил и перешел в Академию, что в Академии он числился одним из лучших студентов, что его очень ценил Репин, и что по поводу его искусства часто бывали споры, теоретические споры между Репиным и Александром Бенуа.

**В. Д.:** Александр Бенуа его не хвалил, а Репин хвалил.

**В. М.:** Ну, а Репин чрезвычайно его ценил.

**В. Д.:** Понятно. Он действительно такой, в общем, по типу — эпилгон, но эпилгон хороших художников.

**В. М.:** Ну да.

**В. Д.:** Ну, а Кацман — это помельче?

**В. М.:** Ну, конечно, значительно меньше. Это нельзя сравнить с Бродским. Бродский все-таки был фигурой в искусстве русском. Кто любил, кто не очень любил, но, во всяком случае, это был художник большого масштаба. Надо сказать, что в Ленинграде улица называется имени Бродского.

**В. Д.:** Ну да, ну, это... улица...

**В. М.:** Это же не случайно все-таки.

**В. Д.:** Улица, на которой он жил, улица, которая ведет к Русскому музею?

**В. М.:** Да-да.

**В. Д.:** Ну, по-моему, это несправедливо все-таки.

**В. М. (смеется):** Это еще об этом сказал... как его... писатель этот...

**В. Д.:** По-моему, Эренбург об этом писал, или кто-то еще?

**В. М.:** Книжка, которая потеряна, — «Письма из Русского музея».

**В. Д.:** А! Солоухин.

**В. М.:** Солоухин.

**В. Д.:** Бродский неплохой художник, но, во всяком случае, нельзя же...

**В. М.:** Ну да, в том-то и дело.

**В. Д.:** ...сказать, что генеральный путь русского искусства — это Бродский.

**В. М.:** Нет улицы Сурикова, нет улицы Репина, там, рядом с Русским музеем, а есть улица Бродского.

**В. Д.:** Да. Это, конечно, бестактность. Ну, а так... Кто же еще там? Ну, вот Серова — Виктора Серова...

**В. М.:** Это неинтересно рассказывать.

**В. Д.:** Совсем неинтересно?

**В. М.:** Нет, не хочу о нем говорить.

**В. Д.:** Даже говорить не хотите? Ну, а теперь приведу вас как следователь к некоторому покаянию...

**В. М.:** А именно?

**В. Д.:** А именно. Как же это так? У меня каждое лыко в строку. Я шучу, конечно. Но вы, будучи таким, в общем, в течение всей жизни антиахрровцем, как же вы оказались секретарем АХРРА?

**В. М.:** Сейчас вам скажу. Немножко неточно ваше последнее выражение — «антиахрровцем». Одну минуточку. Я объясню, что это означает, почему я возражаю против этого выражения. Должен вам сказать, что, когда я поступил работником Третьяковской галереи, то я был ближе и более склонен к левому искусству, чем к среднему или прошлому искусству. Но, приняв меня в соучастники работ Третьяковской галереи, мне сразу заявили и Грабарь, и другие работники: «Мы хотим, чтобы вы работали у нас, но вы должны знать следующее: что кто работает в музеях, в частности, в таком музее, как Третьяковская галерея, не может быть партийным, не в политическом смысле слова, а...

**В. Д.:** Групповом.

**В. М.:** ...а групповом в отношении искусства. Вы должны уметь ценить и внимательно относиться ко всем стилям в искусстве и, умея отличать рост, качество, и развитие, и ценность этих людей». Поскольку это было так, я уже с самого начала должен был внимательно относиться к тому, что делается в советском искусстве в это время. И поэтому я стал посещать наряду с раньше названными художниками, такими, как Кончаловский, Машков, Петров-Водкин и другие, я должен был посещать и Кацмана, и Перельмана, и... как поэта этого?

**В. М.:** Родимов?

**В. М.:** Родимова.

**В. Д.:** О! Эта фигура меня интересует. А он ахрровский художник, да?

**В. М.:** Типичный. Он был создателем, одним из создателей и председателем АХРРА был одно время.

**В. Д.:** У Маяковского есть строчки... Дело в том, что Родимов писал стихи такие на крестьянские темы, но архаическим таким стихом, гекзаметром. Так вот у Маяковского есть строчка: «О, сколько нуди такой городимо, от которой мухи падают замертво. Чего только стоит один Родимов с греко-рязанским своим гекзаметром».

**В. М.:** Греко-рязанский! Это гекзаметр его такой (*смеется*)? Ну, вот, видите, я повторяю...

**В. Д.:** Ясно. Не надо повторять. Ну, а как же все-таки случилось, что вы стали секретарем АХРРа?

**В. М.:** Так я вам рассказываю. Поскольку ликвидировались общества художников к тому времени...

**В. Д.:** Так вы уже не секретарем АХРРа стали, а секретарем, одним из секретарей Союза советских художников?

**В. М.:** Нет, АХРРа, один год еще продолжался АХРР как предисловие к Федерации художников.

**В. Д.:** Ах, это вот как было!

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** Когда реорганизовали Союз писателей, а Союз художников через год, хотя в постановлении ЦК от апреля 32-го года было: «Ликвидировать Российскую ассоциацию пролетарских писателей. Объединить всех советских писателей, все группировки в единый Союз советских писателей с коммунистической фракцией при нем». И последний пункт: «Провести аналогичную реорганизацию в области живописи, скульптуры и архитектуры». И вот это было немножко позже.

**В. М.:** Да-да.

**В. Д.:** Ну, ладно, это уж не так важно, но...

**В. М.:** Почему я стал секретарем? Могу объяснить тоже. Я ведь был одним из секретарей общества «Четырех искусств». Об этом знали и ахрровцы, и все другие художники. Когда мы перешли в АХРР, так они меня и сделали секретарем АХРРа.

**В. Д.:** Ах! Вы были вроде федерации, представителем своего...

**В. М.:** Ну да.

**В. Д.:** А! Это другое дело.

**В. М.:** Вот каким образом.

**В. Д.:** Это как тоже, Маяковский, когда образовалась федерация писателей, Маяковский возмущался, что Абрам Эфрос будет сидеть в федерации от союза поэтов, а ЛЕФу там места нет. Значит, этот период переходный, понятно.

**В. М.:** Да, переходный.

## О подготовке выставке, посвященной 15-летию РККА

**В. Д.:** Так. Теперь, вы вот упоминали (и сейчас мы к этому как раз и подошли) о том, что вам довелось участвовать в организации... Собственно, это последние ваши организационные большие дела, в пределах, во всяком случае, того времени, которое меня интересует, — в организации выставок больших юбилейных. Вот давайте к этому и перейдем.

**В. М.:** Не только. Я же был членом правления МОСХа. Это ж тоже организационная работа.

**В. Д.:** Это уж потом, да?

**В. М.:** Нет, это ж с 32-го года начинается.

**В. Д.:** С 32-го до 37-го?

**В. М.:** По 37-й год.

**В. Д.:** Ваша работа как секретаря МОСХа — это чисто биографический момент, я на этом не останавливаюсь, а вот расскажите мне об организации выставок: советской юбилейной в Ленинграде и выставки, посвященной 15-летию Рабоче-крестьянской Красной Армии. Подробно.

**В. М.:** Раньше, вначале была организована выставка советских художников за пятнадцать лет Советской власти, в Ленинграде. Впоследствии была переведена и организована в Москве. Тогда же я был выдвинут МОСХом, правлением МОСХа, по организации экспозиции выставки «15 лет Красной Армии».

**В. Д.:** В Москве?

**В. М.:** В Москве.

**В. Д.:** Вот расскажите, пожалуйста, подробно.

**В. М.:** Как вам известно, помещения такого большого в Москве не нашлось для такой большой выставки, потому что в это время строилась выставка (в Историческом музее) русских художников за 15 лет, то пришлось специально достроить павильон большой против выставки...

**В. Д.:** Против Дома Советской Армии?

**В. М.:** Нет-нет-нет-нет. Против Парка культуры.

**В. Д.:** Ага, так!

**В. М.:** Против Парка культуры. Это было сарайное помещение, огромное, правда, которое Дом Красной Армии стал достраивать и приводить его в надлежащий порядок. Когда это было сделано, началась организация экспозиции. Надо сказать вам, что начальник Дома Красной Армии стоял во главе организации экспозиции этой выставки, но вдохновителями этого был непосредственно Ворошилов (он считался шефом этой выставки как министр) и затем Тухачевский и третье лицо... я сейчас не могу припомнить, как его точно фамилия, он был членом Реввоенсовета тоже. Вот это были основные лица, работавшие по организации этой выставки. Я же был, как я сказал уже, организатором экспозиции.



Павильон выставки «XV лет РККА». Фото с <https://history-of-art.livejournal.com/693827.html>

**В. Д.:** А вы были организатором чего?

**В. М.:** Экспозиции всей этой выставки. Мной были привлечены еще к этой работе...

**В. Д.:** Как художник, так сказать.

**В. М.:** От МОСХа я был, как художник и как музейный работник, как работник, знающий, что такое экспозиция и как ее строить, не только как художник. Были привлечены еще к этой работе Бакушинский Анатолий Васильевич (я его привлек тогда) по разделу рисунков, которые должны были участвовать на этой выставке, и Машковцев по разделу скульптуры. Мы вдвоем работали. Эту работу по линии искусств возглавлял я. Надо вам сказать, очень важное явление происходило при организации этой выставки. А именно: началом этой выставки, введением в нее должен был служить зал, посвященный Ленину. Это был зал, в котором были сосредоточены значительное число, почти полностью, работы скульптора...

**В. Д.:** Андреева?

**В. М.:** Андреева.

**В. Д.:** И не только скульптора, но и рисунки его, наверное?

**В. М.:** Ну, да. Но рисунки его имеют меньшее значение для этого раздела, чем скульптуры его. Иначе говоря, зал...

**В. Д.:** Вся лениниана.

**В. М.:** Вот это я и хотел сказать — знаменитая лениниана...

**В. Д.:** Знаменитая лениниана Андреева, хорошего скульптора.

**В. М.:** Да-да, автора... против дома Моссовета стоял обелиск — это была его работа.

**В. Д.:** Ах, это его работа?



Николай Андреев, Дмитрий Осипов. Монумент Советской Конституции (обелиск и статуя Свободы) на Советской (Тверской) площади в Москве. 1919

**В. М.:** Да, это его работа. Впоследствии заменен, как вам известно, памятником, посвященным...

**В. Д.:** Снесли его совсем, а потом через десяток лет сделали Юрия Долгорукого, очень страшного.

**В. М.:** Да, но его нет на этом месте, его не существует.

**В. Д.:** Долгоруков-то существует.

**В. М.:** Долгоруков был вместо него построен. Так вот, эта лениниана должна была служить началом, введением ко всей выставке. Выставка расположилась чуть ли не в тридцати залах, то есть были так разделены эти комнаты, большое помещение, на части, которые представляли собой отдельные комнаты, отдельные залы. Почему я подчеркиваю и рассказываю так подробно об этом? Потому что следующим залом, являющимся...

**В. Д.:** Второй.

**В. М.:** Второй зал, но между ними еще коридор, входной, между этими двумя залами был зал, посвященный Сталину. Первый зал был Ленина, затем второй зал. Вся выставка начиналась залом Сталина.

**В. Д.:** Сталин и Красная Армия, да?

**В. М.:** Нет.

**В. Д.:** Просто Сталин?

**В. М.:** Нет-нет. «Сталин на XVII партсъезде» называлось, или «партконференции».

**В. Д.:** Это картина так называлась?

**В. М.:** Да. Картина так называлась. Содержание было такое. Сталин стоит в белом кителе, произносит речь, а вокруг него сидят члены правительства, все члены правительства, которые в то время были при Сталине. Такой групповой портрет. Это была работа Александра Герасимова.





Александр Герасимов. Доклад тов. Сталина на XVI партсъезде. 1931

**В. Д.:** Но что же, в этом зале только эта картина была или..?

**В. М.:** Только. Только эта картина.

**В. Д.:** Я сначала вас неверно понял, при первом пересказе. Я думал, что там вообще были картины Сталину.

**В. М.:** Нет-нет, только эта картина.

**В. Д.:** Значит, специально была комната...

**В. М.:** Для этой картины, да. Но трудно назвать это комнатой, потому что было только три стены. На одной была эта картина, окруженная цветами, затем дальше было декорировано лозунгами, цветами и так далее, так что больше никаких картин в этом разделе не было. Это считалось комнатой Сталина.

**В. Д.:** Это последний съезд, который был как раз... «Сталин на XVII съезде»?

**В. М.:** Партсъезде. Или партконференции, или партсъезде — тут я точно не помню.

**В. Д.:** Может быть, партконференции. Потому что XVII съезд был уже в 34-м году, а это 33-й<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Имеется в виду картина Александра Герасимова «Доклад тов. Сталина на XVI партсъезде» (1931).

**В. М.:** Партконференция — так называлось это. Так вот, что произошло дальше? Когда закончилась подготовка к экспозиции, то в процессе, до ее окончания, так как в этой работе принимали участие и Тухачевский, и Гамарник, который был тогда главой... как называлось?

**В. Д.:** Политуправления.

**В. М.:** ...политуправления.

**В. Д.:** ПУ — Политическое управление Красной Армии.

**В. М.:** Да-да, Политическое управление Красной Армии. Тут возник (я говорю — до открытия, до окончания этой выставки), возник ряд инцидентов между Тухачевским и Ворошиловым. Эти инциденты были довольно резкого свойства. А именно: Тухачевский и второй член Реввоенсовета, фамилию которого я не могу припомнить, просиживали целыми днями, приглядываясь к тому, как производится экспозиция, и какие экспонаты должны пойти на сцену, и, по их мнению, ряд картин должен был быть исключен из экспозиции. Я вынужден был подчиниться, поскольку тут главы Красной Армии приказывают это сделать. И Мутных, который был главарем Дома Красной Армии...

**В. Д.:** Фамилия, да?

**В. М.:** Да. Мутных — фамилия. Он был с четырьмя ромбами. Это какой-то тоже высокий чин...

**В. Д.:** Это генеральский.

**В. М.:** Генерал, да. Вот он был начальником Красной Армии. Он подчинился.

**В. Д.:** ЦДКА.

**В. М.:** Да-да, ЦДКА. Ну, и я вынужден был тоже подчиниться. Но когда была изъята значительная группа картин, в том числе и Штеренберга, и других, я немедленно позвонил в МОСХ с тревожным сообщением об этом факте, и они тут же вызвали Ворошилова. Когда Ворошилов явился...

**В. Д.:** Вызвали?!

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** МОСХ мог вызвать Ворошилова?!

**В. М.:** Да-да-да. МОСХ — потому что во главе МОСХа были тогда ахрровцы, был Кацман, Викторов и другие, которые были друзьями и работниками Ворошилова и работали больше в Кремле, чем в своих мастерских. Вызвали его не только потому, что они были близкими ему, но и потому, что во главе ж ведь стоял он.

**В. Д.:** Значит, левых художников — Штеренберга и других — исключили...

**В. М.:** Не только левых, но и более средних даже, не только левых, не чисто левых. Значительное число картин, которые считались вредными с точки зрения Тухачевского и второго, для экспозиции.

**В. Д.:** Гамарника?

**В. М.:** Нет, не Гамарника. Гамарник в этот момент не присутствовал. Он возглавлял...

**В. Д.:** Но это что же, действительно, были более слабые картины или это была вкусовщина?

**В. М.:** Нет-нет. Это была вкусовщина, или это была политическая вкусовщина, с точки зрения этих лиц, военная, может быть, вкусовщина, может быть, личные вкусы, просто вкусовщина, как таковая. Но, как я уже сказал, я тревожно сообщил об этом в МОСХ. И вот вызвали они Ворошилова, и они сами, представители правления МОСХа, прилетели в этот момент туда. И вот начались споры между Тухачевским и Ворошиловым. Ворошилов обратился ко мне с предложением: «Покажите эти картины, которые (я забыл, как имя и отчество Тухачевского) неприемлемы (так, иронически сказал) для Тухачевского». Ну, я вытащил все картины, и тут уже между Тухачевским и Ворошиловым начался действительно спор, и Ворошилов очень резко реагировал на это: «Почему вам не нравится такая картина? Чем плоха такая картина? Я считаю, что она очень приемлема. Товарищ Мидлер, вешайте, пожалуйста, эту картину». И так почти большинство (я даже не могу сказать, было ли исключение) всех тех работ, которые были исключены этими двумя представителями Реввоенсовета, были водворены на сцену. Это было до открытия.



Климент Ворошилов и Михаил Тухачевский. Фрагмент фото ТАСС

Затем накануне открытия, когда мы там ночевали во время работы, и целыми днями и ночами работали, то Мутных и меня увез на своей машине на Ленинские Горы, там был крупный ресторан специально для высшего состава Красной Армии, для генералитета, пообедать туда. Мы уехали, днем это было, в три — четыре дня, и вот, когда мы сидели за обедом, раздался звонок, что едет на выставку Политбюро: Сталин, Ворошилов, Орджоникидзе и Молотов — едут на выставку. Это значит, они примут выставку до открытия, накануне открытия. Естественно, что мы бросили обед и полетели туда. Действительно, когда мы приехали на выставку, были выведены из здания выставки все, кроме небольшой группы художников, которым Ворошилов заранее разрешил присутствовать при приезде представителей Политуправления.

**В. Д.:** Политбюро.

**В. М.:** Да. Ну вот, была группка примерно человек двадцать.

**В. Д.:** Ну, и охрана, конечно.

**В. М.:** Ну, и охрана естественно. Не только охрана, но и прочие лица, которые должны были участвовать. Что случилось в этот момент? Было организовано так, что Сталин идет впереди этой группы Ворошилова, Орджоникидзе и Молотова, с одной стороны Мутных, а с другой стороны я, с тем, что все вопросы, которые будет задавать Сталин по поводу выставки, давали мы ответы на них: Мутных должен был на организационно-военные, а я по линии художественной, какие могут быть вопросы со стороны Сталина и других лиц. И вот что случилось в первый момент. Естественно, что раньше всего ввели Сталина и группу эту в Ленинский зал, поскольку это было введением.

**В. Д.:** Это был вводный как бы зал?

**В. М.:** Да. Это было вводным залом. Ну вот, и когда он пришел туда и рассматривал этот зал, эти скульптуры, он заявил: «Нет, это не Ленин».

**В. Д.:** По отношению к какой-нибудь одной скульптуре?

**В. М.:** В отношении ко всем, к этому залу.

**В. Д.:** Он все-таки осмотрел зал?

**В. М.:** Да-да, он осмотрел зал довольно внимательно, не только он, но и другие эти представители. И он заявил вслух, что это не Ленин.



**Надо вам сказать, что когда Сталин заявил, что это не Ленин, этот зал перестал быть вводным залом.**

**В. Д.:** А до Сталина кто его смотрел?

**В. М.:** А до Сталина? Крупская смотрела, Бубнов смотрел, Луначарский смотрел, Мария Ильинична смотрела...

**В. Д.:** Кржижановский?

**В. М.:** Кржижановского я не помню, но этих лиц я помню, поскольку они при мне приходили.

**В. Д.:** Значит, Крупская, Мария Ильинична Ульянова, Луначарский и Бубнов.

**В. М.:** Бубнов и Луначарский, и многие-многие другие лица, которые знали. Никто из них ни одним словом не обмолвился о том, что это не Ленин. Иначе мы бы не считали это вводным залом и не оставляли бы такое количество. Могли бы ограничиться одной — другой скульптурой Ленина, но не делать лениниану тогда. Так вот, представьте себе наш....

**В. Д.:** Шок.

**В. М.:** ...шок, когда вдруг Сталин заявил, что это не Ленин. Ну, таким образом это перестало быть вводным, первым залом. И поскольку, как я вам рассказывал, вход на выставку...

**В. Д.:** Был между вводным и первым, да? В вводный надо было повернуть налево, скажем, а это — направо, или наоборот.

**В. М.:** Наоборот: направо надо было вести к Ленину, а налево начиналась...

**В. Д.:** Начиналась вся экспозиция. Понятно.

**В. М.:** Так как он перестал быть вводным, естественно, он стал последним залом, лениниана, вы представляете себе? Значит, начинается со Сталина, идет круг...

**В. Д.:** Ах, кругом?

**В. М.:** Ну да, идет круг по всем залам и заканчивает комнатой Ленина. Почему не было протеста со стороны видных партийных людей, этого я уж не могу сказать. Но факт тот, что, очевидно, слово Сталина было законом для всех тогда.



Николай Андреев. Ленин пишущий. 1920

**В. Д.:** Уже тогда?

**В. М.:** Ну, в 33-м году.

**В. Д.:** Это какой месяц, не помните?

**В. М.:** Нет, могу вспомнить...

**В. Д.:** Февраль, наверное! Ведь это годовщина Красной Армии?

**В. М.:** Ну да.

**В. Д.:** 22-го февраля это было?

**В. М.:** Нет.

**В. Д.:** 23-го февраля годовщина...

**В. М.:** Нет, это не было к годовщине. Это было осенью, одновременно с открытием выставки советского искусства. Это было чуть ли не в октябре. В октябре-ноябре<sup>11</sup> — вот когда это было.

**В. Д.:** Так, может быть, в октябре-ноябре 32-го?

**В. М.:** Нет-нет, 33-го.

<sup>11</sup> Выставка открылась в июне 1933 года.

**В. Д.:** В октябре-ноябре 33-го года? И, таким образом, выставка стала начинаться с этой картины Александра Герасимова.

**В. М.:** Да. Должен вам сказать, что эту картину писали двое: он работал над фигурами, а был еще один художник, который работал над антуражем вокруг всех этих фигур. Ну, о втором художнике история ничего не говорит...

**В. Д.:** А у него была фамилия все-таки?

**В. М.:** Да, конечно. Он был художник известный.

**В. Д.:** Как его фамилия?

**В. М.:** Я сейчас не могу точно вспомнить его фамилию. Он сравнительно недавно умер тоже. Так вот, началось движение по залам. Как я вам сказал уже, движение идет таким образом: впереди всей этой группы, и Политуправления, и художников, идут трое: Сталин, Мутных и я. Идем так. Сталин долгое время ни одного слова не произносит по поводу увиденного на выставке. Проходит молча. Мало того, художники в лице скульптора... как его фамилия...

**В. Д.:** Томский?

**В. М.:** В лице скульптора... автор памятника Достоевскому, автор памятника на Никитском бульваре Тимирязеву, как его?

**В. Д.:** Меркуров!

**В. М.:** Меркуров.

**В. Д.:** Он был жив еще?

**В. М.:** Ну, как же! Много лет жил еще после этого, много лет. Ну вот, видите, как у меня устала голова, что я таких фамилий сразу не могу припомнить. Меркуров, да. Меркуров был особенно энергичен в вопросах, задаваемых Сталину. Например: «Иосиф Виссарионович, почему вы нам не скажете, какие впечатления у вас от этого зала?», — скажем так, и дальше. Он отвечал каждый раз на такие задаваемые ему вопросы: «Нет, вы подождите, я должен очень внимательно познакомиться, очень внимательно продумать то, что я увидел, после чего я только смогу сказать свое мнение о том, что я вижу». Это не мешало ему все-таки в двух случаях высказаться, независимо от того, долго ли он просмотрел или коротко. Первое. Он очень был обрадован и восхищен экспонатами Палеха.

**В. М.:** Палеха, да?

**В. М.:** Да, участвовало на выставке много экспонатов: коробочками всякими и так далее. Знаете, что такое Палех?

**В. Д.:** Знаю, и знаю, что в то время усиленно внедряли туда современные сюжеты.



Первый трактор. Палех. 1927. Фото с <https://hasid.livejournal.com/912323.html>

**В. М.:** Совершенно верно. Он очень восхищенно об этом говорил. Ну что ж, возражать, конечно, нам не было надобности, потому что мы тоже относились к этому искусству не очень плохо. Я подчеркиваю эту фразу — «не очень плохо». Понимаете, какая штука. Ну, кроме того, какой смысл было возражать. Если мы не могли возражать в первом случае, что мы будем тут возражать. Так что это прошло гладко. Но вот был другой случай. Он остановился возле картины незначительного художника. Тема картины была такая: разлив Днепра возле города Киева. Это была река разлитая там, воздух был такой голубой...

**В. Д.:** А при чем Красная Армия?

**В. М.:** Нет, там, кажется, была не то стройка моста, не то разрушение моста...Какое-то отношение это имело. Ну, мы же знаем, что во все эти годы, и в гражданскую, и в другие, Киев часто участвовал...

**В. Д.:** Может, тут уже Днепрогэс был?

**В. М.:** Нет-нет, это не Днепрогэс, нет, абсолютно нет, не Днепрогэс. Ну, вот такого рода картина. Ему очень понравилась, и он восхищенно вслух стал говорить об этой картине. Ну, случилось так, что он говорил в такой момент, когда все остальные как-то в стороне были и между собой разговаривали, так что свидетелем этого восхищения был только я и Мутных. Должен сказать, что я отнесся очень неодобрительно к этому восхищению и считал своим долгом не разглашать восторги Сталина об этом случае, так как знал, что если станет известно, что автор этой картины такой замечательный человек в устах Сталина, он станет во главе искусства советского. Он будет диктовать.

**В. Д.:** А фигура мелкая.

**В. М.:** А фигура мелкая как в искусстве, так и личностью своей. Он был ахрровцем, типичным ахрровцем. Но дело не шло против АХРРа, а против незначительности этой картины, хотя она была очень прилично сделана, иначе она не была бы принята. Вот об этом случае я считал долгом не говорить другим, потому что я только один слышал это. Был другой

случай, когда Молотов, Орджоникидзе и Ворошилов, встретились со скульптурой Чайкова, там же на выставке. Тема скульптуры была вот какой: футболисты или футбол, что-то в этом роде, так называлась эта скульптура. Эта скульптура стала потом собственностью Третьяковской галереи, ее приняли туда. Но Молотов очень резко вслух говорил: «Как можно такую скульптуру пустить на выставку Красной Армии!». Очень отрицательно отнесся к ней. Опять-таки, и этот случай прошел мимо ушей всех остальных. Потому что отрицательное отношение к этому художнику со стороны Молотова — это значило погубить этого художника на весь остаток его жизни. Так как я опять был слушателем, тут я и этот факт решил промолчать и чтоб никто об этом не знал.

**В. Д.:** А Мутных?

**В. М.:** Мутных относился к этим вещам...

**В. Д.:** Ему это было неважно.

**В. М.:** Да. Вот эти два инцидента я привожу, поскольку это были значительные явления...

**В. Д.:** Интересно.

**В. М.:** И вот так дальше шла и шла вся эта группа по залам. И опять — таки, после каждого обращения то Меркурова, то Богородского (знаете такую фамилию художника? Он был одно время председателем МОСХа еще тоже) и ряда других: «Иосиф Виссарионович, Иосиф Виссарионович, почему вы нам не скажете?» И, наконец, последнее наступление на Сталина было со стороны Меркурова и со стороны других вот на какую тему: «Иосиф Виссарионович, мы все годы вынуждены лепить и писать вас по фотографиям. Когда вы будете нам позировать? Ведь Ленин позировал художникам и скульпторам». Он ответил на это: «Вы подождите еще. Я сейчас очень занят вопросом устройства сельского хозяйства...» Это было тогда еще, когда...

**В. Д.:** Еще коллективизация шла.

**В. М.:** Да-да. «...Я очень занят сложным вопросом, я не могу. Но немножко освобожусь — я обещаю вам, что я вам буду позировать». Ну вот, вот в таком плане шли. Наконец, обошли все залы и всю выставку. Опять: «Ну, Иосиф Виссарионович, вы видели всю выставку. Вы представляете, как нам интересно, художникам, знать ваше мнение?». На что он ответил: «Нет, я вам не скажу. А не скажу потому, что я знаю (это я точно повторяю), что если я вам скажу, вы назавтра же на фронте эти мои слова вывесите. Нет, мне нужно подумать, только тогда я смогу...». Ну, на этом закончилась наша встреча со Сталиным. Я повторяю, мы шли из зала в зал... ну, были еще мелкие вопросы, о которых мне не стоит даже упомянуть, но основные ценные, главные были вот эти вот.

**В. Д.:** Очень интересно.

**В. М.:** Ну вот, кончилось дальше дело. Когда выставка эта просуществовала там месяца полтора — два, пришел туда и Бубнов, конечно. Он был во главе выставки, которая устраивалась в Историческом музее, и главарем экспозиции был Абрам Эфрос — там, а я — здесь. Понимаете, какая штука. Бубнов приходил тоже смотреть. Бубнов был довольно ядовитым человеком. Он часто с Эфросом так пикировался, что я не знаю, кому из них было здоровее в эти моменты — так он говорил. И вот выставка просуществовала примерно полтора — два месяца...

**В. Д.:** Значит, Сталин ее разрешил?

**В. М.:** Да.

**В. Д.:** И на следующий день она была открыта?

**В. М.:** Было официальное открытие. Значит, она просуществовала столько-то времени и затем, очевидно, Ворошиловым и Политуправлением (не знаю, кто разрешал) было решено эту выставку повезти в ряд городов советских: в Ленинград, Киев и Харьков. В Ленинград повезли ее без меня. Я не знаю причин, почему я не участвовал в этот раз. Но когда надо было повезти эту выставку в Киев и в Харьков, тут меня опять взяли с собой, чтобы я им тоже там организовал эту выставку. Ездили с этой выставкой непосредственные работники Дома Красной Армии, и я как начальник экспозиции. Вначале ее делали в Харькове. Ну, в Харькове было отведено большое помещение. Подробности об этом мне не стоит рассказывать, потому что ничего особо существенного в этом нет.

Был момент еще в Киеве, который стоит подчеркнуть. Когда привезли эту выставку в Киев, ей отвели залы лучшего музея киевского, прекраснейшие залы старого дома стали музеем: высокие стены, высокий потолок и прочее, и прочее. И вот началась экспозиция этой выставки. И тут я столкнулся с таким явлением. Картина Александра Герасимова, получившая такой резонанс по всему Союзу, что все газеты, и провинциальные, и столичные городские писали об этой картине. Надо сказать, что чуть не целая страница «Правды» была посвящена этой картине.

**В. Д.:** А вешать ее здесь негде было.

**В. М.:** И вот в Киеве... Тут я вам рассказал, каким образом, окруженная всякой такой штукой...

**В. Д.:** Да.

**В. М.:** Так она действовала. А там на больших стенах я вешаю эту картину — боже мой! Она незначительная картина. Ну как же будет? Ведь придут представители уже и киевского Политотдела...

**В. Д.:** Политбюро.

**В. М.:** Политбюро. А эта картина, получившая такой резонанс, не звучит, не действует. Мы, работники, посоветовались — ну что же с ней делать? Перевешиваем в другую комнату, меньшую, на другие стены, на другие — ничего не получается. Могут обвинить меня в том, что я нарочно делаю так, чтобы эта картина перестала действовать. Доказывай, что я тут ни при чем.



Мне пришлось прибегнуть к фокусу такому экспозиционному, к которому вообще не прибегают: я сделал вторую раму, чуть ли не на три четверти или на целый метр шире, чем сама картина, тоже с натянутым холстом и прочее, и поместил эту картину на такую большую раму, толстую, широкую, набитую раму с холстом, и тогда она заняла уже огромную часть стены, она стала центром этой же самой рамы — и зазвучала по-другому.

**В. М.:** Я таким образом спас, может быть, картину, а может быть, свою личную репутацию в этом деле (*смеется*).

**В. Д.:** А может, голову.

**В. М.:** А может, голову. Вот накануне открытия этой выставки опять пришло Политбюро, киевское...

**В. Д.:** Кто же это был?

**В. М.:** Вот тут я назвал вам уже фамилию Якира... Я забыл фамилию военного представителя...

**В. Д.:** Вот Якир и был военным.

**В. М.:** В общем, кто-то пришел в военном наряде таком, тоже из главарей...

**В. Д.:** Может, Косиор?

**В. М.:** Может быть, я не знаю.

**В. Д.:** Петровский не был?

**В. М.:** Кто?

**В. Д.:** Петровский, председатель.

**В. М.:** Нет, Петровский не был. Был Якир. Тоже пришли, тоже восхищались этой картиной. Надо сказать, что эта выставка пользовалась большим успехом в кругах киевских граждан.

**В. Д.:** Открыли выставку?

**В. М.:** Да, открыли, и выставка действовала, тоже месяца два, по крайней мере, существовала эта выставка. Ну, и были организованы значительные экскурсии, как военных, так и граждан туда, было обставлено значительным количеством цветов. Словом, это была одна из...

**В. Д.:** Парадная... И это, собственно, ваша последняя такая активная экспозиционная деятельность?

**В. М.:** В 37-м году...

**В. Д.:** Значит, не последняя?

**В. М.:** Нет. В 37-м году организовалась выставка под названием «Индустрия социализма». Во главе этой выставки стоял Орджоникидзе, и средства для привлечения художников и на строительство выставки были ассигнованы Министерством...

**В. Д.:** Наркомтяжпромом.

**В. М.:** Да.

[Перерыв в записи]

## О Михоэлсе

**В. Д.:** Ну, а насчет Мейерхольда-то мы поговорим?

**В. М.:** Так. О чем вы хотите, чтоб я сейчас рассказал?

**В. Д.:** Ну, во-первых, о Мейерхольде.

**В. М.:** О Мейерхольде я не берусь сейчас рассказывать. У меня голова не работает в этом плане.

**В. Д.:** Ну, давайте начнем с Михоэлса. Может быть...

**В. М.:** О Михоэлсе легче будет.

**В. Д.:** Ну, давайте сначала.

**В. М.:** Тоже немножко скажу. С Михоэлсом я познакомился тогда, когда стал действовать Еврейский камерный театр. Во главе этого театра был Грановский, вторым лицом был Михоэлс как один из лучших актеров того времени. Ну, как я был знаком с ним? Я посещал спектакли, почти все, которые ставили тогда, был влюблен в этот театр. Затем я был хорошо знаком с рядом художников, которые работали для этого театра. Скажем, я назову их: ну, о Фальке мы уже...

**В. Д.:** Говорили достаточно.

**В. М.:** Да. Я только напоминаю, что Фальк. Потом, Аксельрод был. Он был менее значительным художником для этого театра, но все-таки он там работал, он талантливый был человек. Затем Рабинович, один из крупных, действующих в области театра художников. Он и для Еврейского камерного театра, и для Большого театра тоже работал. Вообще, был крупным. Вот с этими художниками я был хорошо знаком. Через них я был знаком с театром ближе, мог бывать на репетициях, мог бывать на ближайших премьерах. И таким образом я встречался и с Михоэлсом, и с Зускиным — с двумя такими крупными деятелями театра.

Но более близкая встреча непосредственно с Михоэлсом вне театра была такого рода. Примерно в 25-м — 26-м году, я не помню точно числа, была организована самостийно четверка, которая занялась разработкой вопросов о еврейской декаде в области искусства. Ну, вам известно, вероятно, что к тому времени очень широко разворачивались декады различных народов Советского Союза.

**В. Д.:** Вы говорите, в 25-м году?

**В. М.:** Примерно так, в 25-м — 26-м.

**В. Д.:** Декады больше были в 30-х годах.

**В. М.:** Ну, уже раньше начались они.

**В. Д.:** Может быть. Узбекская была в 35-м...

**В. М.:** Нет-нет, значительно раньше. Ну, должен вам сказать так: я в 30-м году уже не работал в музее, а это было еще во времена моей работы в Третьяковской галерее и до поездки в Париж. Следовательно, это могло быть только в 26-м и 25-м. Инициативная группа состояла из Михоэлса по линии театра, Крейна по линии музыки, композиции, Эфрос по линии журналистики, театра, искусства. Я же был...

**В. Д.:** Эфроса как литератора или как искусствоведа?

**В. М.:** Как литератора и как театрального деятеля. Он ведь много тогда участвовал в постановках и МХАТ, и...

**В. Д.:** Камерного.

**В. М.:** ...Камерного театра, и так далее. Так что он мог по линии театра побыть, но не в качестве постановщика, не в качестве актера, а в качестве литератора по театральной линии. И затем я должен был работать по линии изобразительного искусства. Что это означало? Это означало, что, если бы эта декада осуществлена была, то я должен был организовать такую выставку или подготовку к выставке из работ еврейских художников, конечно, имея в виду наилучших в этой области, которые могли быть представлены. Вот эта четверка довольно долго работала. Мы встречались либо в Камерном театре, в отдельной комнате, там, где работал и действовал Михоэлс, либо...

**В. Д.:** Как Камерного? Еврейского театра.

**В. М.:** Еврейского, Еврейского...

**В. Д.:** Вы сказали — Камерного.

**В. М.:** Нет, он так и назывался — Камерный еврейский театр.

**В. Д.:** Ах, так!

**В. М.:** Поэтому я говорю «Камерный». Было два Камерных. Один — еврейский, один — таировский театр камерный. Ну вот. В одной из уборных... не знаю, во всяком случае в одной из комнаток при театре, где мы собирались и обсуждали, готовили эти вопросы. Ну, и затем на квартире у Эфроса. Когда эта работа была проделана, когда была составлена программа и написаны были даже те статьи, которые должны были быть представлены на утверждение ВЦИКа... не ВЦИКа, а ЦК. Так вот, было представлено это заявление от имени организационной группы, но, к сожалению, ее не допустили.

**В. Д.:** До чего?

**В. М.:** До осуществления.

**В. Д.:** Декаду?

**В. М.:** Декаду. Ее не разрешили.

**В. Д.:** Странно, в 25-м году как раз...

**В. М.:** Ну, так, видите ли, в том-то и дело... Мы были уверены в том, что это хорошо пройдет, потому что такие декады, такие декады — почему не быть и этой декаде?

**В. Д.:** Вероятно, это одна из первых декад.

**В. М.:** Нет, там уже были декады, до этого. Вряд ли могла эта группа быть инициатором такого вопроса. Это же надо тоже представить себе. Ну, что, евреи вылезли бы вперед и сказали: «А мы хотим декаду». Понимаете, это же не могло быть. Это могло быть по примеру других декад, могло быть пожелание или предложение организовать такого рода декаду.

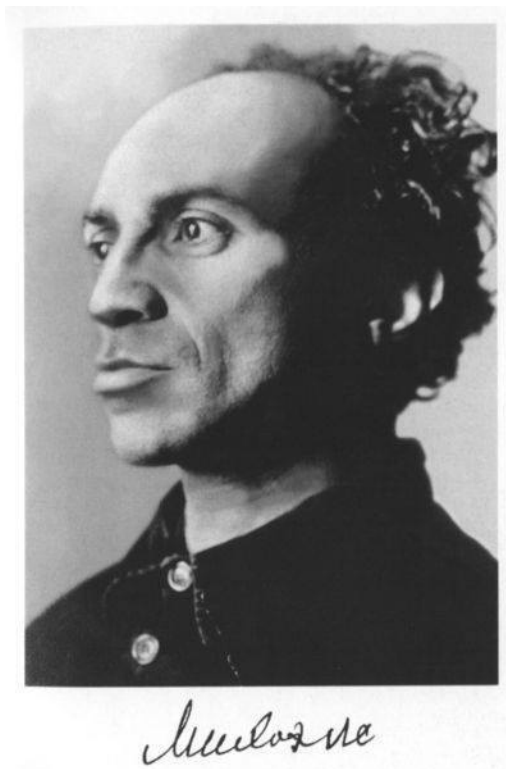
**Б. В. М.:** А в чем это должно было выразиться?

**В. М.:** Ну как, в чем? Как все декады: должны были быть театральные постановки, должна быть выставка, должно быть музыкальное... А что такое декады? Так оно и было.

**В. Д.:** Декады искусств. Теперь они называются фестивали.



**В. М.:** Декады искусств. Вот откуда было взято для меня знакомство с Михоэлсом непосредственно.



Соломон Михоэлс

**В. Д.:** Так, Виктор Маркович, только я все-таки очень сомневаюсь из того, что вы сказали, что (и мотивирую вам), что это могло быть в 25-м — 26-м году. По двум причинам. Во-первых, вы правы, это, вероятно, уже какие-то декады были. А если это в 25-м году, то это безусловно была первая. А во-вторых, слово «декада» — неделя тогда была, а декада — слово — родилось в 29-м году, когда перешли на непрерывку.

**В. М.:** Нет, это не так. Видите, исторически... Слушайте, Виктор Дмитриевич, я ж не могу вам придумать такого явления.

**В. Д.:** Я понимаю.

**В. М.:** Если вы в этом сомневаетесь. Я не утверждаю, что это было в 25-м году, может быть, это были не декады, может быть, это были недели. Хорошо. Допустим. У меня же сохранились в памяти все эти обсуждения, все эти встречи.

**В. Д.:** Это они остаются в силе, и их надо рассказать. Но я, как историк, тут же сразу начинаю сопоставлять факты. И я вспоминаю, что слово «декада» появилось вместе со словом «пятидневка», то есть тогда, когда отменили воскресенье.

**В. М.:** Это я не знаю.

**В. Д.:** А они были, действительно, декадами.

**В. М.:** Ну, да.

**В. Д.:** Это можно, конечно, выяснить, если это надо.

**В. М.:** Виктор Дмитриевич, может быть, я допустил ошибку в этом слове: называю декадой вместо недели.

**В. Д.:** Может быть, это неделя?

**В. М.:** Может быть. Поскольку, знаете, когда проходит столько десятилетий, то после этого...

**В. Д.:** Господи, я ж вам не в упрек говорю (*смеется*).

**В. М.:** Нет, не в этом дело. Я говорю не в смысле оправдания, говорю, может быть, я изменил, поскольку потом стало популярно слово «декада», может быть, я заменил этим словом слово «неделя». Может быть, так.

**В. Д.:** А в 20-х годах была «банная неделя», «неделя топлива», может, потом пошли и «недели искусств».

**В. М.:** Я не помню такого названия. Это я не помню. Может быть, были. Я помню только декады, помню декады украинской, декады узбекской, и в том числе... грузинской, армянской — боже мой! Без конца сыпались декады чуть ли не одна за другой. И поэтому, может быть, в связи именно с этим, появилась инициатива в этом отношении. Должен сказать, какие еще были предположения, что это может быть принято. Потому что к этим годам стали уже так хорошо относиться и к еврейской

колониальной такой эпохее, в том смысле, что тогда строились колхозы на Херсонщине, в других местах, тогда осуществлялись уже и биробиджанские идеи, и это стало уже фактором...

**В. Д.:** Да-да-да.

**В. М.:** Ну, вот видите. Это что ж, в 30-х годах? Нет, это не может быть...

**В. Д.:** Это 28...

**В. М.:** Может быть, я допустил ошибку? Это было в 28-м, а не в 26-м. Допустим такую штуку, но только в этом.

**В. Д.:** Боюсь, что это было уже после вашего возвращения из Парижа.

**В. М.:** Ну, может, это было после возвращения, в 28-м, так как я был в 27-м. Но по некоторым таким признакам, что-то мне не помнится, что это было после возвращения.

**В. Д.:** Ну, неважно.

**В. М.:** Так, хорошо. Разрешите мне формально не задерживаться на точности даты.

**В. Д.:** Да, это уже мое дело.

**В. М.:** Но факт, существо встреч наших и работа над тем, чтобы была такая неделя или декада, — это никаких сомнений у меня лично не может быть, поскольку встречи четырех лиц на квартирах и обсуждение этих вопросов — это слишком важный фактор и в моей жизни, даже так.

**В. Д.:** Это четыре человека, это, значит: Зускин, Михоэлс...

**В. М.:** Нет, не Зускин. Михоэлс, Эфрос, Крейн и я.

**В. Д.:** Крейн? Вот Крейн, я не знаю, кто такой.

**В. М.:** Крейн — это один из известных композиторов того времени, Крейн, крупных композиторов.

**В. Д.:** Ага! А то есть Крейн еще — музейщик.

**В. М.:** Вот я вам говорю: Крейн — один из известных крупных композиторов того времени, тех лет. Ну, вот, вот что происходило, вот откуда было мое знакомство. Были попытки сделать зарисовки его, были попытки даже использовать его некоторые роли, но они не осуществлялись, потому что Михоэлс не очень-то был охоч на позирование. А без позирования было мне трудно это сделать, поэтому они не были осуществлены. Но, во всяком случае, вот каким образом были наши встречи.

Ну, о том, какие роли мне особенно врезались в память, это, может быть, не имеет большого значения.

**В. Д.:** Нет, это интересно, интересно. Давайте, давайте!

**В. М.:** Имеет?

**В. Д.:** Конечно!

**В. М.:** Я могу сказать, что я почти все спектакли этого театра знал, не только посещал, а знал. Повторяюсь, моим другом был Фальк, о чем уже много раз говорилось. Его постановки «Ночь на старом рынке», которая стала популярной в кругах особенно еврейских, и не только еврейских, но и западных театров, так как театр Грановского — Камерный театр, выезжал во Францию и в Германию, и особенно к этой постановке особенно внимание было привлечено. Ну, я же хорошо это знал, и поэтому я бывал на репетициях, я бывал на моментах, когда декорации эти строились, писались. Ну, вот, таким образом у меня было приближение к этому театру через этих моих друзей, с которыми были связаны эти постановки.

Дело в том, что я воспитывался в очень еврейской обстановке и поэтому был хорошо знаком с еврейским бытом, с еврейской литературой, с еврейской историей и прочее, прочее, прочее, что можно отнести к старому еврейству. Кроме того...

**В. Д.:** А язык ваш был идиш, а не иврит?

**В. М.:** Нет, идиш, только идиш. Ну, вот, это одно. Ну, затем я как-то упомянул вам о знакомстве с Бяликом. Это тоже относится — не к этому времени, но к моему знакомству с еврейством как таковым. Я даже готовился быть еврейским литератором. Вот в чем дело. Поэтому я хорошо знал литературу еврейскую, ну, и естественно, что Еврейский камерный театр должен был мое внимание захватить. И не только по этим причинам, а потому, что Еврейский камерный театр блеснул особенной глубиной понимания духа еврейства, в особенности старого духа еврейства. Но не в качестве пропагандирования и проведения интереса к старому еврейству, чтобы восстановить его значение, нет, а с тем, чтобы как-то исторически показать новым поколениям еврейства, в частности, в Москве и в тех местах, где эти евреи — театр приезжал познакомить с тем, что собой представляло еврейство как таковое, как нация, к которой, как вам известно, многие страны и многие нации относились достаточно враждебно. Это вы знаете. Но враждебность эта не была просто так, враждебность эта была основана на том, что считали еврейство талантливой нацией, и считалось, что она может быть конкурирующей с другими нациями. Поэтому к еврейству было привлечено особое внимание во всех странах.

Может быть, поэтому и в России после того, как еврейство было приглашено и привлечено дружелюбно Екатериной II и целым рядом других поколений, до Николая I, может быть, поэтому и считалось необходимым еврейство заселить уже в черте оседлости, чтобы оно не двигалось в сторону столиц русских и в сторону старых русских городов. Поэтому еврейство жило скованно, скомканно и сдавлено в одной области, в черте оседлости, начиная от Бердичевского района и кончая Подолией, и действительно многомиллионный, — ну, сколько? Все-таки было пять — шесть миллионов, если не больше, евреев, — был так тесно сгруппирован. И вот, может быть, эти причины и создали такое желание

у интеллигенции, в частности, еврейского искусства, как-то познакомить широко с духом и значением еврейства как такового. Должен вам сказать, что до этого театра существовал только один еврейский театр на языке идиш — Гольдфадена, но это было нечто вроде среднего между опереттой в самом буквальном значении этого слова и театром как таковым, на еврейском языке. Там главным образом, в том театре, образы анекдотичны были. Ну, сама музыка и песни были популярны среди евреев, но опять-таки, это были широко распространенные уличные, или квартальные, или городские песенки как таковые.

**В. Д.:** Ну, и каково же место Михоэlsa в этом всем?

**В. М.:** Место Михоэlsa? Ну, Михоэлс был первым актером в этом театре. Не первым в количественном отношении, а первым по значению актером — самым талантливым из артистов этого театра. Кроме того, он именно создавал те исключительные образы — образы евреев в театре, причем образы...

**В. Д.:** Не только евреев. Он короля Лира играл!

**В. М.:** Нет, подождите! О короле Лире я отдельно вам скажу. Я говорю о евреях. Ведь «Король Лир» был уже из последних спектаклей, после длительного ряда других постановок, создавших имя и значение этого театра, и, в частности, роли Михоэlsa в этом театре. Так вот в чем же качество его? Он как-то балансировал между образом комического характера и трагического.

**В. Д.:** Ага, понятно.

**В. М.:** Вот в чем дело.

**В. Д.:** Это очень хорошая формулировка, очень важная формулировка.

**В. М.:** Да, я подчеркиваю это значение. Так что мы любили Михоэlsa, когда он играл очень веселые, сейчас назову вам эту роль... как именно характеризуется...

**В. Д.:** Тевье-молочник?

**В. М.:** Нет, Тевье-молочник не комическая роль — драматическая, она не трагическая, но драматическая роль... Ну, как... сейчас вам скажу... роль... Ну, я сейчас не помню, мне трудно так. Вот в чем заключалось. И комическое заключалось и в costume его, и во внешнем его облике... Ну, надо знать лицо Михоэlsa, физическое лицо: у него была отвислая губа, широко отвислая губа, вот так вот, и подбородок, длинный нос — ну, это все это — все это было типично, можно сказать, грубо национально так выраженное лицо. Но вместе с тем оно было и очень тонкое, и очень культурное. Понимаете как?

**В. Д.:** Конечно! Он ведь потрясающий актер. Говорят, что это был актер, так сказать, совершенно первого класса.

**В. М.:** Да-да, безусловно, он был актером первого класса. Я же помню, как его принимали... не как актера, в смысле участия его в том или другом спектакле, но просто как личность среди других театров: и Мейерхольда, и таировского театра, и целого ряда других театров.

**В. Д.:** Он играл в пьесе Маяковского. Меншевика играл в «Мистерии-буфф» в постановке Мейерхольда.

**В. М.:** А, «Мистерии-буфф»? На этом спектакле я не был.

**В. Д.:** Не были?

**В. М.:** Нет, не был. Не был на этом спектакле.

**В. Д.:** Играл, знаете, в постановке «Мистерии-буфф» даже не Мейерхольдом, а Грановским для Конгресса Коминтерна, на немецком языке играл. И слушатели были 60-ти языков.

**В. М.:** Да. Ну, вот какое значение имел. Должен сказать вам так, что его игра строилась и на танце еврейского свойства и еврейского характера, и на жесте, которым был особенно богат Михоэлс. Его жест был исключителен во всех ролях, в которых он участвовал. Запоминался его жест, запоминался его голос, запоминалась его дикция, запоминалось его пение. Причем он не был певцом, не был певцом, никаким певцом не был, а вместе с тем его песенки, созданные... ну, как их фамилия, этих...

**В. Д.:** Ну, не важно.

**В. М.:** Забыл фамилии, хотя я знаю хорошо эти фамилии. Созданные для спектаклей, они, можно сказать, разучивались и распевались почти во всех домах еврейских, почти — я могу сказать так. Должен сказать, что этот театр посещался не только евреями. Очень многие русские посещали этот театр, несмотря на то, что они языка не могли понимать, не знали, но игру они видели, и понимали, и чувствовали ее — настолько был этот театр и популярен, и жил напряженной творческой жизнью. Можно сказать, что ряд лет при Грановском и затем после того, как Грановский уехал, до ликвидации этого театра... Ну, между прочим, скажу, куда Грановский уехал. Грановский уехал — в 27-м году уехал в Германию, в Берлин, для участия в театре... (*Обращаясь к Берте Александровне*) Как фамилия?

**Б.В. М.:** Рейнгардт.

**В. М.:** Рейнгардта. Ну, я произношу «Рейнгардта», а это произносится «Райнгардта», оказывается. Меня поправила Александра Вениаминовна<sup>12</sup>, когда мы об этом вспоминали вместе. А Театр Рейнгардта был совершенно исключительный театр в понятии театра как такового. Он строил свои постановки на уличной игре с огромной толпой непрофессиональных актеров, чем он воскрешал...

<sup>12</sup> Азарх-Грановская.

**В. Д.:** Это и мейехольдовская тоже идея.

**В. М.:** Ну да, но Мейерхольд это пробовал и делал в малом количестве, а тот делал это в большом, широком количестве. И поэтому я рассказываю о Грановском, пожелавшем участвовать вот в этом театре Рейнгардта. Когда уехал Грановский (я почему вспомнил о нем), во главу театра встал Михоэлс. Он, кроме того, что был режиссером, он был ответственным художественным руководителем, и всем тем, что можно назвать главой театра — был Михоэлс. Что еще можно сказать о нем? Ну, о том, что это был остроумнейший в быту человек, это, я думаю, популярно известно всем. Человек, который обладал такой изумительной жестикуляцией, жестом, и игрой лица, и пользованием словом, и он хорошо говорил по-русски, действительно, знал хорошо русский язык, поэтому он свободно с ним обращался, не хуже, чем еврейским языком. Естественно, что встречи с ним, в быту — это было праздником для тех, кто были его соседями в эти моменты.

*[Перерыв в записи]*

**В. Д.:**...О «Короле Лире», да?

**В. М.:** Сама пьеса, и роль Михоэлса, и, кроме того, декорации Тышлера.

**В. Д.:** Хорошая декорация.

**В. М.:** Не только хорошая, это недостаточное слово — она была совершенно исключительная в театре вообще, не только в данном спектакле. Так ставить декорации — никто еще не делал. Так строить сцену, так строить возможности актера двигаться по разным уголкам, и так внешне... Это, можно сказать, шедевр Тышлера. И получилось два рода шедевра: декорации, с одной стороны, и Михоэлс в роли Лира.



Александр Тышлер. Эскиз декорации к спектаклю «Король Лир». 1934

**В. Д.:** Этот спектакль смотрели, конечно, не только евреи...

**В. М.:** Да-да-да, вот я и говорю.

**В. Д.:** Я ужасно жалею, что я ни разу не был.

**В. М.:** Да-да, конечно. Хотя играли на еврейском языке.

**В. Д.:** Да, но ведь и многие евреи не знали этого языка, и все равно ходили.

**В. М.:** Да, в общем, вы правы, многие евреи тоже не знали этого языка. Ну, я был, может быть, одним из небольшой группы немногих евреев, которые знали этот язык, и поэтому...

**В. Д.:** Московское молодое поколение, конечно, не знало уже.

*[Перерыв в записи]*

## О Волошине

**В. Д.:** Ну, Виктор Маркович, наговорили мы с вами 12 дорожек, и все-таки мне места не хватает. На этом мы закончили с этим...

**В. М.:** Но представляют ли эти 12 дорожек интерес для вас?

**В. Д.:** Да, безусловно! Эренбурга оставим в покое, молодого Катаева и Олешу тоже, а вот Волошина мне, конечно, хотелось бы. Но Волошина у вас, наверное, очень мало?

**В. М.:** Нет, я хорошо его знал. Но если вас это интересует, я могу рассказать очень коротко, вернее, не коротко, а сжато могу говорить о нем. Так вот, я приехал в Коктебель, зная, что там живет Максимилиан Волошин, и не столько его знал, сколько его ближайшего друга художника...ох, усталость!.. но я вспомню через минуту, — у которого, можно сказать, если

не фактически учился, то духовно учился у него, у этого художника, который жил в Феодосии<sup>13</sup>.

**В. Д.:** Кто? Волошин у него учился?

**В. М.:** Да, Волошин у него учился. Я говорю не в том смысле, что он был учеником, а в том смысле, что он его искусство считал самым близким для себя, в смысле работы над своими работами. Так вот, так как я был знаком с тем художником и действовал в сторону привлечения этого художника, увеличения, вернее, его экспозиции в Третьяковской галерее, то Волошин об этом знал. Он об этом знал. И когда я приехал в Коктебель, Волошин меня пригласил к себе в качестве жителя в его дом. В это время был и Нюрнберг со мной тоже. Мы вместе устроились там у него.

<sup>13</sup> Мидлер имеет в виду художника Константина Богаевского.

Несколько слов о характере самого Волошина и о его обстановке. Я буду очень сжато говорить. Самое большое, что на меня производило впечатление, это внешний образ Волошина. Меня привлекло к нему то, что я знал о значении Волошина как поэта, как литератора, как критика... вернее, не критика, а искусствоведа в области изобразительного искусства, человека, который написал одну из лучших работ по поводу Сурикова...

**В. Д.:** Я даже не знал об этом.

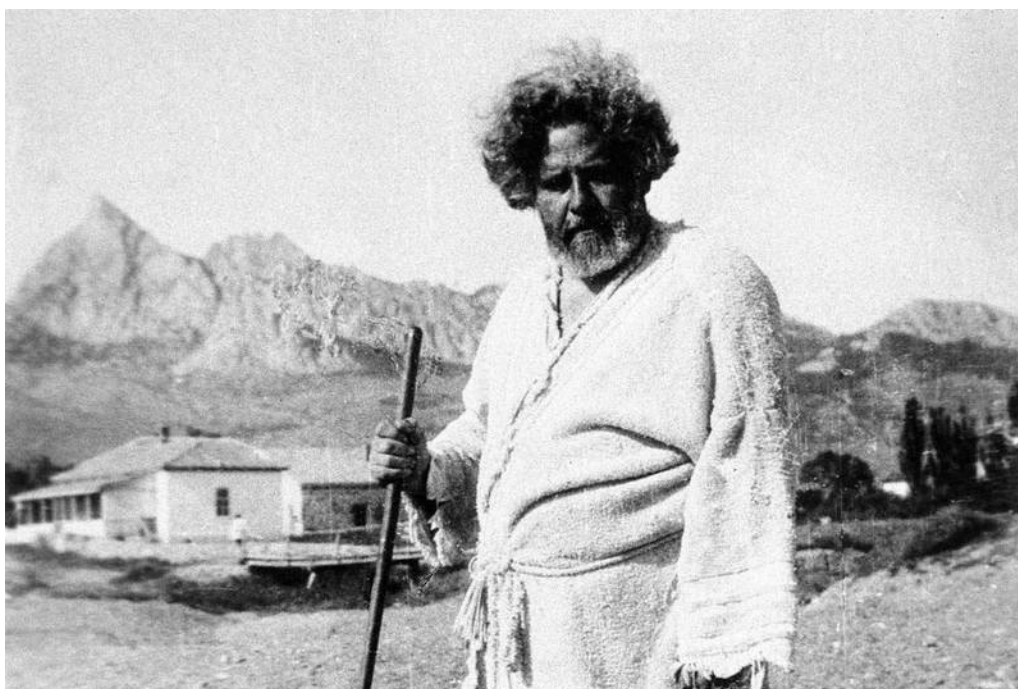
**В. М.:** Так что кое-что я могу сказать, что для вас будет интересно. Это я все знал до приезда к нему, и поэтому... И еще знал одну очень анекдотическую вещь, которая меня тоже привлекла: его, Волошина, называл в одной из своих статей литератор Меньшиков, один из главных сотрудников «Нового времени»...

**В. Д.:** Да, знаю.

**В. М.:**... Он его называл кучером в тоге.

**В. Д.:** Очень здорово (*смеется*)! А подходяще, между прочим, внешне.

**В. М.:** Ну, вот, видите. Кучером в тоге. Почему кучером в тоге? Потому что Волошин был крупный мужчина...



Максимилиан Волошин в Коктебеле

**В. Д.:** Он похож. Носил рубаху навыпуск, подпоясывался...

**В. М.:** Да-да-да, имел длинные такие волосы, и тут еще обручем или лентой обвязывал эту штуку так. Он его называл кучером в тоге. Правильно или неправильно — не важно. Во всяком случае, это довольно резкое название привлекло внимание. И он был похож на то название, когда я его встретил. Что было интересного в наших встречах? В наших встречах его интересовала моя работа в Третьяковской галерее, значение этого отдела, в котором я существовал, ну, и то, что он сам занимался в это время очень энергично живописью. Характерная сторона его работы — это была своеобразная сторона — на пляже, примыкающем непосредственно к его дому двухэтажному, было много камушков очень хорошего цвета, морского, всяких, их собирали приезжавшие туда и жившие там. А он пользовался ими, раскладывая у себя на столе, когда он работал, и пользовался ими как материалом не изобразительного порядка, а цветовыми отношениями, которые на этих камушках море откладывало.

**В. Д.:** Интересно.

**В. М.:** Это было, конечно, своеобразной, личной чертой творчества, которая не встречалась у многих других художников, поэтому я об этом рассказываю. Должен сказать, что Волошин очень был заинтересован в том, чтобы я помог организовать его выставку в Третьяковской галерее. Я не мог этого обещать до приезда в Третьяковскую галерею, но говорил о том, что я об этом буду очень напряженно говорить в галерее. Он мне подарил три своих акварели. Если было бы время, Берта нашла бы, мы можем их показать.

**В. Д.:** Потом.

**В. М.:** Потом. На одной из акварелей даже есть личная надпись, что для меня подарена. Что было особенно интересно в пребывании? Были интересны экскурсии [для] приезжавших девушек и юношей, больше девушек, к нему. Он считал своим долгом их очень хорошо встречать и водить по замечательным местам в окрестностях Коктебеля. А, как вам известно, там действительно имеются замечательные места, чудесные по своей архитектуре, по своей старине, по своей природе и так далее. Он водил их и умел изумительно рассказывать об этих местах как человек, хорошо знавший и умевший строить свои представления об этих местах чудесно так. Это одно явление его. Я присутствовал при одном таком акте. В один из солнечных дней он и группа девушек, приехавших специально к нему, он их повел на какое-то расстояние от Коктебеля, повел их на тему о неопалимой купине.

**В. Д.:** У него есть стихи на эту тему.

**В. М.:** Вы знаете стихи эти?

**В. Д.:** Знаю.

**В. М.:** Ну вот, он их повел. Очевидно, существовала — я-то не особенно обратил внимание, не заметил, что в этом дереве что-то такое, что могло бы мое внимание так привлечь, но он об этом так рассказывал, и так умело рассказывал, что это стало для меня явлением новым в моей жизни. Представьте себе этого большого мужчину, в этом халате длинном таком белом, светлом; окруженный такой лентой вокруг волос, с посохом в руке, как какой-то апостол, ведет эту группу девушек (я присоединился к ним), ведет к этому дереву и стоит там, поет стихи и рассказывает о значении неопалимой купины в Библии, или где там.

**В. Д.:** Неопалимая купина — это эпизод из Библии, а для Волошина это был, кроме того, символ России.

**В. М.:** Да-да. Вот я же рассказываю вам, что он говорил о неопалимой купине как о библейской теме и, кроме того, о своем личном понимании этого. Вот это одно впечатление среди многих других.



Дом Волошина в Коктебеле

Надо вам сказать, что дом Волошина был двухэтажный. Первый этаж — это были общие комнаты, а верхний этаж — это была огромная терраса, открытая совершенно. И вот на этой террасе собирались каждый вечер приезжавшие к нему гости, в том числе и я. Надо вам сказать — это самый интересный момент — там присутствовал почти все время, когда мы были, Андрей Белый.

*[Перерыв в записи]*

Были Габричевский с женой, был Николай Чуковский с женой, и ряд других: музыкантов, актеров и так далее. Что это означало? Это означало, что каждый вечер, когда собирались на эту террасу, происходили бесконечные чтения стихов и Волошиным, и Андреем Белым, ну, и кроме того, может быть, некоторыми актрисами и актерами, которые присутствовали. Затем музыкальные были номера тоже в эти вечера. Вот в чем состояли встречи там, на этой террасе. И это происходило ежевечерне, потому что лето там держалось ровно. Вы представьте себе: при лунном освещении, рядом море — это же на самом берегу моря, — вот эти встречи наверху при таком ведении этого вечера, что это собой представляло. Вот я хочу на этом сократить значительно свой рассказ.

В. Д.: Замечательно!

## Об Андрее Белом

Б. М.: А об Андрее Белом?

В. М.: Об Андрее Белом? Ну, хорошо. Для меня Андрей Белый был новый физически человек, а не как поэт и как писатель. Я знал его литературу, знал о нем. И вот образ его, образ человека примерно сорока лет, может, немножко больше, может, немножко меньше, сохранившего еще белокурую вьющуюся шевелюру...

В. Д.: Он же седой уже был.

В. М.: Седой? Сорокалетний был седой?

В. Д.: Он очень рано поседел.

В. М.: Ну, может быть, мне казалось это...

В. Д.: Он незаметно...

В. М.: Может быть, так. Во всяком случае, выглядел он как светлый блондин.

В. Д.: Ведь это не двадцатый год? Это все-таки примерно тридцатый?

В. М.: Нет! Это 24-й — 25-й, может быть, 26-й.

В. Д.: Ну, если 25-й — 45 лет. Он в 80-м году родился. Значит, в 26-м году ему 46 лет.

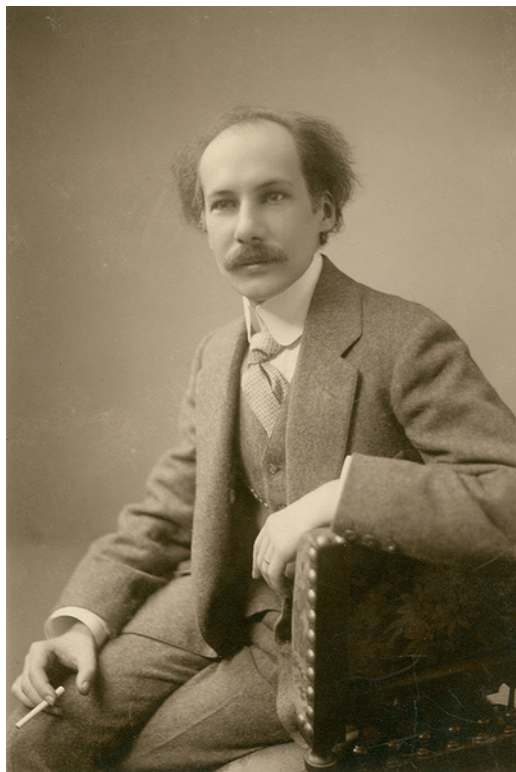
В. М.: Я не знаю точно год.

В. Д.: Точно, 80-й.

В. М.: Да, значит, 44 года, 43 — 44 — 45, может быть, так. Но, во всяком случае, он выглядел еще отнюдь не стариком.

В. Д.: Но лысый, а тут кудряшки.

В. М.: Кудряшки. Причем такие светлые кудряшки. Еще одну черту, которую я подчеркнул в памяти своей — он не шел, а почти прыгал так, у него были какие-то быстрые движения ног, и казалось, что он перепрыгивает с одного места на другое. Вот такое движение. Ну, как стрекоза, может быть, как что-нибудь в этом роде (*смеется*).



Андрей Белый. Фото с <https://www.liveinternet.ru/users/stewardess0202/post439680346/>

В. Д.: Это все говорят. Марина Цветаева это отмечала.

**В. М.:** Тоже говорит об этом?

**В. Д.:** Да-да.

**В. М.:** Видите? Я не знал, что Марина Цветаева говорит об этом. Это характерно для него.

**В. Д.:** Танцевал как бы, на цыпочках.

**В. М.:** Да, вот такое было его хождение. Ну, затем... Что я еще могу подчеркнуть в образе его? Что он говорил очень сложным литературным языком. У него не было обычного разговора, обычного разговорного языка, как мы часто можем говорить. Его фразы строились как будто бы для того, чтобы они вошли в печать. Может быть, это было нарочито, а может быть, это было уже его свойством, его характером.

**В. Д.:** Это привычка уже была.

**В. М.:** Может, и привычка. Вот что я отлично запомнил в образе Андрея Белого. Ну, о чем еще? Ну, помню беседы о современном французском искусстве.

**В. Д.:** Беседа с кем? С Волошиным?

**В. М.:** Между Волошиным, Андреем Белым, гласно для присутствующих всех это было, но происходили как будто беседы между двумя, но слышалось всеми, и если не непосредственно, то как слушатели не участвовали в этой беседе. Он очень много говорил о Бодлере. Это я помню хорошо. О Верлене очень много говорил. Почему-то мне запомнилось особенно его обращение к Вилье де Лиль-Адану. Я к тому времени еще мало или почти не был знаком с этим тончайшим французским поэтом. Я потом понял, что это один из тончайших французских поэтов-символистов того времени. Это я помню хорошо. Но и помню, конечно, не возражения, но соответствующее участие в этой беседе Волошина, потому что он был не менее знаком и не менее знал, чем Андрей Белый эту литературу. Я могу только подчеркнуть, насколько это было интересно для всех слушателей — такого рода беседы. И часто они эти беседы сопровождали цитированием стихов этих поэтов, о которых они вспоминали. Так что таким образом многие просто знакомились с рядом поэм и стихов и Бодлера, и, как я уже сказал, Вилье де Лиль-Адана и так дальше. Я считаю, что этого достаточно.

**В. Д.:** Достаточно. Вот один вопрос только. Белый и Волошин вот там, на террасе, свои стихи читали когда-нибудь?

**В. М.:** Да. Всегда читали. Почти каждый вечер читали.

**В. Д.:** Строчек не запомнили ни одной?

**В. М.:** Ну, нет, конечно, нет.

**В. Д.:** Белый не читал свою «Россию»? «Россия, Россия, Россия...»

**В. М.:** Нет, это я не помню.

**В. Д.:** А у Волошина есть стихи «Неопалимая купина», обращенное к России, которое кончается строчкой: «Дивное диво — горит, не сгорая, Неопалимая Купина». Я слышал его, только в Москве.

**В. М.:** Что я еще запомнил из стихов, которые читал Волошин, это стихи, под которыми подписывался не Волошин, а Керубина де Габриак — имя. Господи ты боже мой, как это? Женское имя, совершенно неизвестное...

**В. Д.:** А! Это мистификация литературная.

**В. М.:** Он подписывался этим именем, и для многих это было неизвестное имя, не знали, что это Волошин. Для многих это была тайна, а потом это выяснилось, что под этим именем подписывался Волошин. Я знаю, я сейчас вспомню<sup>14</sup>.

**В. Д.:** Я тоже знаю, но не помню сейчас.

<sup>14</sup> Керубина да Габриак – под этим псевдонимом-мистификацией, придуманным совместно с Волошиным, печаталась поэт Елизавета Дмитриева. Она (а не Волошин, как следует из слов Мидлера) являлась автором стихов.

## Четыре встречи с Пикассо

**В. М.:** Я, когда приехал в Париж, кроме командировочного удостоверения, которое лежит перед вами, на котором обозначалось, что я должен изучить постановку музейного дела и западное искусство, имел визитную карточку на французском языке, которая обозначала, что я старший хранитель Государственной Третьяковской галереи в Москве. Эта карточка дала мне возможность посещать такие места, которых, может быть, многие жители Парижа никогда в жизни не могли увидеть, не только жители, но и художники тоже. Какие именно места я имею в виду? Ну, скажем, коллекции разных послов, которые имели у себя в квартире коллекции. В частности, я помню посещение посредством этой карточки посла нидерландского или голландского, не помню, у которого была изумительная коллекция Ренуара и других. Ну, это так, частный вопрос. Благодаря такой визитной карточке Ларионов сообщил по телефону Пикассо о том, что «приехал представитель Третьяковской галереи и хотел бы побывать у вас». Он, конечно, охотно разрешил.

И вот первый визит был. Со мной был Ларионов, Якулов и Мариенгоф. Мариенгоф был женат на Некритиной, на артистке, если вы знаете такую артистку таировского Камерного театра, они оба были в Париже, но он пришел один. Вот эта четверка была на квартире у Пикассо. Должен предупредить этот визит. Дело в том, что я очень хорошо был знаком и даже изучил искусство Пикассо до приезда в Париж. Кроме личного изучения его, существовали семинары в Музее западного искусства по изучению западного искусства новейшего, в частности, Пикассо и Матисса. Я как работник Третьяковской галереи участвовал в этих семинарах, и поэтому я мог считать себя хорошо знающим Пикассо и его искусство. Но кроме этого знания, у меня было такое странное представление о Пикассо, навеянное случайным чтением одной большой статьи Бердяева.



Вы знаете, конечно, этого философа?

**В. Д.:** Да-да.

**В. М.:** У которого в статье его о Пикассо он, и не только он один, но многие литераторы того времени из группы символистов, в том числе Мережковский (я имею в виду эту группу), говоря в статьях или в других видах бесед о Пикассо, почему-то о нем говорили как о человеке-демонe. Точное слово, которое часто применялось в их беседах, в их разговорах и в статьях. В частности, Бердяев характеризовал его как человека-демона, причем даже говорил о том, что его глаза настолько сверкают, как могут сверкать у демона, и они пронизывают стоящего возле него и разговаривающего с ним человека, что человек теряется в присутствии Пикассо, независимо от желания Пикассо его уничтожить.

*[Перерыв в записи]*

**В. Д.:** Значит, у вас был один образ от произведений, и плюс на него накладывалась вот эта характеристика Бердяева.

**В. М.:** Почему я говорю об этом, потому что, идя, или поехав, туда к нему, я был как — то настроен немножко, если хотите, напряженно, напугано — что я встречу в лице Пикассо? Когда, с одной стороны, мы знаем его как художника, как новатора, как революционера своего времени в области искусства, как человека, который рушит, так сказать, каноны искусства различных времен, и вместе с тем еще и демона... Вот с таким настроением я шел к нему.

Ну, и тут легко вам представить. Когда мы пришли, встречает нас человек, ниже среднего роста, но широкоплечий. Ему было к тому времени... если он родился в 81-м году, значит, в 27-м году ему было... Сколько лет, значит?

**В. Д.:** 46 лет.

**В. М.:** 46 с чем-то лет. Волосы черные, глаза, действительно, очень яркие, черные, смуглое лицо. Человек очень милый, улыбочивый, очень тихий в разговоре, очень тепло пожимающий руку, очень тепло берущий эту руку и приводящий к стулу, на котором должен сидеть я или другие. И что со мной получается? Я, настроенный так страшно по отношению к человеку, вдруг встречаю человека очень милого, можно сказать, семейственного в отношении встречи с людьми. Ну, и вот в течение этого большого срока разговоров с ним, ничего не только демонического (*смеется*), ничего страшного собой он не представлял.

Что представляла собой его квартира? Это обыкновенная квартирка, двух-трехкомнатная, к которой примыкает его мастерская...

**В. Д.:** Это в Париже или за городом?

**В. М.:** В Париже, в Париже. ...К которой примыкает его мастерская, обставленная, так, как может обставить еекакой-нибудь средний присяжный поверенный или хороший зубной врач, в смысле шкафов, мебели. Ничего подчеркнутого и художественного во всем этом не было. Это очень уютная квартирка, в которой можно сидеть за столом, чай пить, ужинать, обедать, но думать о том, что это квартира Пикассо, вершителя умов... не вершителя, но человек, который держит...

**В. Д.:** Властителя.

**В. М.:** Властителя умов — это было трудно представить. Ну, в это время он позвал свою жену. Жена, фамилия ее была... Хохлова! Вспомнил. Русская, рыжая, надо подчеркнуть, что по тому времени не красили волос, как сейчас, и встретить рыжую — это было редким явлением среди людей.



Ольга Хохлова и Пабло Пикассо. 1920-е

**В. Д.:** Высокого роста?

**В. М.:** Нет, не очень высокого роста, среднего роста как раз. Она была танцовщицей, актрисой театра Дягилева.

**В. Д.:** Слушайте, может, это родная сестра? Хохлова была жена... тоже рыжая и некрасивая, была женой (она жива еще, я пойду ее записывать), женой недавно умершего знаменитого старейшего, собственно, режиссера кино Кулешова. Я спросил человека, который ее знал, Лавинского, сына, Никиту: «Она красива?». Он говорит: «Как вам сказать? Она по-своему выразительна. Она красива так, как может быть красива новенькая швабра». Поэтому я спросил, высокая ли она. Может, она... тоже рыжая, но поменьше ростом, может, это ее родная сестра?

**В. М.:** Может быть, это я не скажу.

**В. Д.:** Вполне возможно. Кулешов много раз бывал за границей<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Дувакин говорит об Александре Хохловой (урожденной Боткиной) — киноактрисе, жене режиссера Льва Кулешова. Родственницей Ольги Хохловой, жены Пикассо, она не была.

**В. М.:** Я запомнил ее фамилию. Он нас познакомил, мы говорили по-русски друг с другом.

**В. Д.:** Пикассо говорит по-русски?

**В. М.:** Нет. Это я с ней говорил по-русски. И тогда был тот мальчик, сын ее, который фигурирует в его картинах в белом костюме, в белом наряде, с одной стороны, и, кроме того, сидящим в кресле.

**В. Д.:** А на ослике не он?

**В. М.:** И на ослике тоже. Вот это и есть тот мальчик, который был сыном ее и его к этому времени.

**В. Д.:** Это сын Хохловой, значит?

**В. М.:** Сын Хохловой, да. Ну вот, мы познакомились, очень мило беседовали. Она участвовала потом и в угощении нас, словом так она присутствовала, как может присутствовать жена художника, но не Пикассо, а жена художника, который... Пикассо был тогда уже участником балета Дягилева своими декорациями...

**В. Д.:** Дягилева?

**В. М.:** Да, Дягилева, своими декорациями. Может, отсюда и их знакомство, и близость с этой Хохловой...

**В. Д.:** Возможно.

**В. М.:** И отсюда есть, кроме выставочного знакомства с Ларионовым, Ларионов еще как декоратор, и Гончарова, тоже декоратор балета Дягилева, и Якулов тоже был декоратором. В чем состояла первая встреча. Ну, говорили обо всем. Он расспрашивал о том... поскольку он был влюблен в Россию, можно сказать, влюблен не как человек, любящий какую-то страну, а человек, который, может быть, стал таким важным и чудесным художником благодаря России, то есть благодаря Щукину и Морозову, которые в ранние годы его молодые приобрели ряд его работ еще синего и голубого периода, что поставило на ноги Пикассо как художника и как человека материально обеспеченного. Вот, поэтому он мог так тепло относиться к России вообще, в частности, к представителю искусства, то есть к музейному работнику. Он знал, что такое Третьяковская галерея и относился к ней с большим уважением. Поэтому наша беседа протекала, можно сказать, скользила между воспоминаниями отдельными, между разговорами и Ларионова, и Якулова о Дягилеве, о музеях, о выставках в Третьяковской галерее и о том, что творится в Париже — вот в этом протекала довольно длительно, может быть, часа полтора — два, не меньше. Это была первая встреча.

Затем через какое-то время, через две — три недели была вторая встреча. Вторая встреча тоже происходила в присутствии Ларионова, Якулова, но уже Мариенгофа не было в это время. Опять была такая же теплая встреча, но значительное явление в этот момент, в эти часы пребывания у Пикассо было то, что, вот, открывается дверь и входит (я подпрыгиваю от удивления), входит Воллар. Воллар, живой Воллар, чей портрет [работы] Пикассо я отлично знаю в Щукинской галерее, а потом в Музее западной живописи, тот кубистический, разбитый на отдельные кусочки Воллар — он входит. Боже мой! Так ведь...

**В. Д.:** Вот на последней выставке?

**В. М.:** Он все время выставлен. Он все годы был выставлен.

**В. Д.:** В Эрмитаже?

**В. М.:** Он все годы был выставлен, в Эрмитаже ли или здесь, но он был всегда выставлен, он всегда участвовал в экспозиции как очень ценный. Я его знаю еще по Щукинской галерее, я его знаю отлично по Музею новой западной живописи. Одно время он был в Музее Пушкина, а потом он, очевидно, перекочевал в Эрмитаж, когда картины поделили между собой. Почему я подскочил? Потому что я вижу живого человека, который так похож у Пикассо — кубиста! Что меня так поразило? Это живое лицо человека, которого я знал...

**В. Д.:** Живое лицо человека, составленное из кубиков.



Пабло Пикассо. Портрет Амбруаза Воллара. 1910. ГМИИ им. А. С. Пушкина

**В. М.:** Да, такие вот кубики, такие вот квадратики, которые там участвовали в этом портрете. Вот я говорю, что на меня произвело колоссальное впечатление. Ну, затем он сел за общим столом, вместе, и Воллар в течение чуть ли не целого часа, во-первых, показывал, а во-вторых, рассказывал. Показывал он те первые оттиски литографий, или, может быть, другой вид печати это был, которые он проводил в жизнь, по его заказу делали Пикассо, затем Шагал, затем...

**В. Д.:** А он сам издатель или кто он, Воллар?

**В. М.:** Он эти вещи издавал. Он не был издателем в широком смысле слова, но взял на себя... может, он субсидировал, может, просто на его деньги делалось это, но считать, что он издатель как таковой, имея в виду профессию — это не было такого. Вот он привез эти первые образцы, образцы иллюстраций к «Метаморфозам», я вспомнил название...

**В. Д.:** Овидия?

**В. М.:** Овидия, да. Которые, в какой-то мере, были началом тех рисунков его, посвященных теме: художник и модель, скульптор и модель, которые он потом в большом количестве делал в качестве самостоятельных, не иллюстрации, а рисунков его. Затем он показал, как я уже говорил, иллюстрации Шагала к Гоголю. Потом иллюстрации художника Боннара. Четвертого — я забыл, кажется, Матисса. После показа и беседы Пикассо с Волларом по поводу его иллюстраций, Воллар стал рассказывать о своих встречах с Ренуаром. Этот рассказ длился долго, больше часа, может быть, но я могу очень ответственно сказать, что такого красноречивого и очень тонкого рассказа человека, который был коллекционером, а не художником, о его встречах с Ренуаром, я ни в литературе, ни в других рассказах людей, которые могли знать Ренуара, больше не встречал — так изумителен был его рассказ о Ренуаре. Вот на этом я заканчиваю эту встречу с Пикассо.

**В. Д.:** Это была последняя встреча?

**В. М.:** Нет, это была вторая встреча. А у меня была затем еще третья встреча. Третья встреча была со Штеренбергом вместе, без Ларионова, без других, только я и Штеренберг был. Штеренберг знал хорошо Пикассо, и Пикассо знал хорошо Штеренберга. Они друг друга очень хорошо знали. Надо вспомнить о том, что Пикассо был в курсе той деятельности Штеренберга в начале революции, в начале советской власти в Советском Союзе.

**В. Д.:** В Советской России.

**В. М.:** В Советской России. И знал он Штеренберга до поездки его в Советскую Россию. И поэтому их беседа могла главным образом коснуться того, какие результаты деятельности Штеренберга и всей его группы работников по изобразительному искусству России. Штеренберг рассказывал, без оттенка жалобы на то, что, может быть, не удалось в достаточной мере его деятельность привести к хорошим результатам. Он об этом не очень так горестно рассказывал, но вместе с тем сквозили какие-то оттенки того, что все-таки в Советской России не удалось провести целиком и так, как хотелось новым руководителям изобразительного искусства, чтобы новое западное искусство было целиком принято к руководству и к деятельности художников России. Эта беседа тоже тянулась значительное время, но самый главный интерес был на этом сосредоточен.

Затем я был четвертый раз у Пикассо. Это случилось уже в конце лета, осенью глубокой, чуть ли не в ноябре месяце, когда Пикассо после длительного пребывания на юге Франции в его даче и мастерской, которая там была в течение ряда лет, привез большое число этюдов, сделанных им там, на юге Франции. Тут я уже был приглашен в мастерскую его. До этого времени я в мастерской не был, а на четвертый раз я был один у него, и он меня пригласил в мастерскую, что я считаю достойным внимания слушателей и зрителей. Дело в том, что я к тому времени уже привык встречаться с мастерскими русских художников в Москве, и частично в Ленинграде, которые обставляли свои мастерские с той возможной для них роскошью, которая должна была привлечь людей, приходящих в мастерскую художника. Тут бывали, в этих мастерских, и ковры, и канделябры такие, и мебель такая — словом, так шикарно, что это должно было поразить того гостя, который приходил, может быть, по делу, а может быть, просто так к некоторым художникам в Советском Союзе. Я не говорю, что это у всех художников было, но у некоторых художников это было в значительной мере.

И вот мое удивление: к богатому человеку, человеку, который уже имел славу, можно сказать, во всем мире... мастерская была так скромно обставлена, она состояла из чистых четырех стен, побеленных, ни одной вещицы, которая могла бы украсить эти стены, ни одного стула или стола, или чего-нибудь такого, которое могло бы свидетельствовать о том, что человек этот богат, и что к нему приходят люди, желающие увидеть богатого известного художника. Было много разбросанных на полу и составленных в штабеля, и просто сложенных холстов, картин, отчасти и скульптур, и все это было в таком беспорядке, точно в эту мастерскую не входил известный художник, а случайно сброшены вещи в какой-то комнате. Меня это, конечно, очень удивило.



Пабло Пикассо. Купальщицы. 1928

Затем он стал показывать эти этюды. Я могу сказать, что это было не меньше количеством сорока — пятидесяти штук, сделанных им за время пребывания его на юге. Это были небольшого формата картонки, примерно размером, может, 30 на 45, или 30 на 40, примерно такого формата, и на них были изображения уже следующего этапа, после строгого и сурового кубизма, являющегося характерным для Пикассо, а были уже какие-то фигурки, которые на меня производили очень странное впечатление. Я скажу уверенно, что они мне не нравились. Но я не мог так сказать Пикассо, нравятся мне или не нравятся. Я считал, что я должен сказать ему нечто такое, которое было бы нечто среднее между этими двумя приемлемыми и неприемлемыми понятиями для такого художника. Я говорю о том, что они интересны, что эти работы меня интересуют, что мне нужно еще очень хорошенько с ними знакомиться, может быть, изучить их, для того, чтобы я мог дать более точное, более четкое определение моего отношения к этим произведениям его работы. Но что они очень интересны и меня очень интересуют — вот единственное, что я мог сказать. Ну, он это мое выражение принял очень просто, без того, чтобы это его либо удовлетворило, либо не удовлетворило. Он считал, что это нормально — мое заявление. Ну, вот на такой беседе, на таком показе своих работ и расспросом о моем дальнейшем пребывании закончилось четвертое посещение мастерской Пикассо.

**В. Д.:** И это было последнее?

**В. М.:** Это было последнее.

**В. Д.:** Больше вы его не видели?

**В. М.:** Это было приближалось к концу мое пребывание в Париже, я с ним уже простился и сказал, что вряд ли я смогу еще раз посетить его дом.

**В. Д.:** Ну, теперь и я с вами прощаюсь, дорогой Виктор Маркович. Надеюсь, что я, может быть, еще и посету ваш дом...

**В. М.:** Я извиняюсь за то беспокойство, которое я вам причинил. Должен вам сказать только, не для печати, что можно было бы гораздо глубже и пространнее рассказывать о многих вещах, о которых я рассказал, но я считал, что мы уже так много поработали в этой области, что и физически и морально у меня нет больше прав на то, чтобы эксплуатировать ваше внимание.

**В. Д.:** А я хочу... Но, думаю, что мы все-таки еще раз вернемся к Пикассо... Хотя Пикассо меня удовлетворяет. И Эренбург есть еще. Ну, спасибо, спасибо. Жаль, что нет видеокамеры для того, чтобы засвидетельствовать наше рукопожатие. А вам, Берта Александровна, хотя я не могу себя считать старым аристократом... *(Виктор Дмитриевич, прощаясь с Бертой Александровной, целует ей руку).*