

МИХАИЛ СОКОЛОВ

|

ГРАФИКА
•
СТАНКОВЫЕ
ПРОИЗВЕДЕНИЯ

МОСКВА

2018



М.К. Соколов. 1908

Михаил
Ксенофонович
Соколов

1885–1947

Авторы-составители

Нина Голенкевич

Юрий Петухов

Авторы статей и публикаций

Александр Балашов

Наталья Веденеева

Нина Голенкевич

Галина Ельшевская

Татьяна Лебедева

Юрий Петухов

Примечания к «Материалам для биографии

художника Михаила Соколова» Н. М. Тарабукина

Нина Голенкевич

Редактор

Полина Любимова

Корректоры

Инна Кроль

Екатерина Тарасенко

Дизайн и предпечатная подготовка

Игорь Ермолаев

Разработка шрифта для

обложки, титула и шмуцтитлов

Вера Евстафьева

Фотосъемка и сканирование работ

Влад Карукин

Игорь Ермолаев

Елизавета Мусаутова

Обработка изображений

Екатерина Богословская

Игорь Ермолаев

На обложке:

Натюрморт со скрипкой. 1916–1918

Авторские права защищены, материалы настоящего издания могут быть использованы в целом или частями только при наличии ссылки на настоящее издание и/или копирайта правообладателей.

© ModernArtConsulting, 2018

© Александр Балашов, Наталья Веденеева, Нина Голенкевич, Галина Ельшевская, Татьяна Лебедева, Юрий Петухов, тексты, 2018

© ГМИИ им. А.С. Пушкина, изображения, 2018

© Государственная Третьяковская галерея, изображения, 2018

© МВК МО «Новый Иерусалим», изображения, 2018

© Ярославский художественный музей, изображения, 2018

Все права защищены

Авторы благодарят за предоставленные материалы, помощь и содействие при подготовке настоящего издания:

Государственный музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина (Москва)

Марину Лошак

Олега Антонова

Наталию Веденееву

Государственную Третьяковскую галерею (Москва)

Зельфиру Трегулову

Галину Цедрик

Ирину Лейтес

Музейно-выставочный комплекс

Московской области «Новый Иерусалим» (Истра)

Людмилу Денисову

Лидию Куликову

Ярославский художественный музей

Аллу Хатюхину

Татьяну Лебедеву

Галерею «Наши художники» (Москва)

А также частных коллекционеров:

Стеллу и Вадима Аминовых (Москва)

Александра Балашова (Москва)

Ильдара Галеева (Москва)

Жерома Дюпей (Париж)

Нину Евстафьеву (Москва)

Игоря Ермолаева (Москва)

Михаила Каменского (Москва)

Наталию Курникову (Москва)

Виталия Ласкина (Москва)

Андрея Петрова (Москва)

Наталию и Сергея Садовских (Москва)

Нурбека Турдукулова (Нью-Йорк)

ISBN 978-5-89449-056-4 (I том)

ISBN 978-5-89449-059-5

Пояснения к каталогу

Настоящее издание является первой публикацией, максимально полно представляющей графические произведения Михаила Ксенофонтовича Соколова. Большая часть работ публикуется впервые.

При работе над изданием авторами-составителями были сделаны уточнения названий и датировок отдельных произведений. Уточненные даты создания отмечены *; уточненные названия отмечены **.

Сведения в каталоге приводятся в следующем порядке:

- Название
- Дата создания
- Материал, техника
- Размеры (в сантиметрах)
- Подписи, надписи
- Происхождение
- Инвентарный номер (для работ из музейных собраний)

Материалы для биографии художника Михаила Соколова

Николай Тарабукин Первая встреча¹

Медленно спускались сумерки. В воздухе пряно. Истомно. Пахнет весной. По оттаявшей мостовой громко стучит пролетка. В этом забытом за зиму звуке что-то манящее. На бульваре грязно. Беспокойными тенями скользят прохожие.

Среди группы гимназистов в светло-серых шинелях черное пятно: широкополая шляпа, короткая тальма, узкие, высоко подобранные брюки. С черным резко контрастирует бледное, молодое, худое лицо, обращающее внимание искусно сделанной миной.

«Присоединяйся!» — крикнул мне один из гимназистов, когда я поравнялся с группой стоявших. И так как я, не обращая внимания на других, глядел прямо в лицо незнакомцу в черном, то крикнувший, сделав жест в сторону тальмы, сказал: «Знакомьтесь! Михаил Соколов — моряк в отставке. Только что возвратился из дальнего плавания». Мы пожали друг другу руки. К искусственной мине лица присоединилась и манерность речи.

— Я о Вас уже слышал, — сказал Соколов, словно кокетничая со мной.

Мы двинулись. Искося я оглядывал мне еще неведомого человека, и все в нем казалось не вполне обычным, немного нарочитым, словно придуманным.

По пути Соколов всматривался в каждого прохожего, причем на его лице тотчас же отражалось и то впечатление, которое производил на него встречный, и то, которое он сам хотел произвести. Черта, которая в Соколове всегда обращала на себя внимание. Он умел в людском потоке не пропустить незамеченным ни одного лица. Я стал часто встречаться с Соколовым.

Бульвар из старых, вековых лип был местом, где по вечерам, как комары, толкались гимназисты, затевали невинные флирты с гимназистками, острили и гоготали. Соколов регулярно, каждый вечер мерил своими крупными и быстрыми шагами аллею бульвара.

Черный силуэт в шляпе и тальме привлекал внимание:

— Художник!

Для провинциальных девушек это было интригующе-заманчиво. Придумав «для начала» какую-нибудь оригинальную фразу, Соколов иронически улыбался, шевеля плечами, как бы слегка танцуя, подходил к незнакомой девушке и быстро завоевывал расположение.

Он не любил рассказывать о своих романтических «новеллах». Они были многочисленны и разнообразны. Какие это были «романы», начинавшиеся внезапно и так же быстро обрывавшиеся, — я не знал. Переживались они, видимо, легко и, как казалось, не заключали в себе ничего сложного. Если кто-нибудь проявлял любопытство, Соколов загадочно ухмылялся, отнекивался ничего не говорящими фразами, предоставляя простор воображению любопытствующего.

Образ Соколова приобрел еще более «романтический» характер под влиянием одного события. В молодости Соколов покушался на свою жизнь. Пуля прошла навылет, пробив легкое и не затронув кость. Это и спасло самоубийцу. Отправленный в больницу, он быстро поправился. Случай этот произошел до моего знакомства с Соколовым. Я ему никогда не задавал вопросов, связанных с этим фактом. Сам он ничего не говорил. Мне не была известна причина, толкнувшая его на этот поступок.

¹ События происходят в Ярославле в 1909 году.

Факты биографии

У родителей Соколова в Ярославле был небольшой собственный деревянный домик на краю города². Его отец — ремесленник-бондарь, скопил небольшое состояние и, перестав работать, жил на покое³. Отца своего Соколов не любил до такой степени, что изменил свое отчество и звал себя Константиновичем, вместо Ксенофоновича. Только впоследствии, далеко спустя после смерти отца, Соколов вновь вернул себе настоящее отчество.

По рассказам Соколова, отец его был суровым, деспотичным человеком, смотревшим на сына, не желавшего учиться, как на шалопая. Соколов ряд отрицательных сторон своего характера приписывал наследственности, полученной от отца. Он рано ушел из дому, и это с юных лет обрекло его на «бездомное» мыкание. Мать свою Соколов обожал и всегда говорил о ней с любовью и нежностью⁴. Она была кроткой, покорной, религиозной женщиной.

Первоначальное образование Соколов получил в Ярославском городском училище⁵. На деньги одного ярославского купца, решившего «поддержать зреющий талант», Соколов уехал в Москву и поступил в Строгановское училище⁶. Он поселился на «Ляпинке» — в этих студенческих трущобах старой Москвы. Как проходили его занятия живописью — не знаю. Он почти ничего не рассказывал о своих ученических годах. Училище не оставило следа ни в его жизни, ни в его искусстве. Видимо, он не усердствовал в занятиях. Приглядывался. Верил в свои силы. Жуировал, не сочиняя, а «делая» свои романы.

Через несколько лет пребывания в Строгановском училище Соколов бросил его, заявив, что ему не у кого и нечему учиться. Этот роковой шаг определил его дальнейшую судьбу. Он остался лишенным систематического школьного образования, что всегда сказывалось в его живописи. Он не только не владел, но и не знал о том, что такое строгий академический рисунок, что такое система в работе, что такое воля к труду и какими методами добиваются поставленных заранее целей.

Много лет спустя, когда Соколов вполне определился как художник, в его рисунках постоянно можно было заметить непропорциональность частей в человеческой фигуре: то одна рука короче другой, согнутой в локте, то кисть руки больше или, наоборот, меньше, чем ей полагалось быть. Я несколько раз высказывал по этому поводу недоумение, считая это не сознательной деформацией, которая имела место в его реалистических рисунках, а попросту неряшливостью. Соколов, отмахиваясь, говорил:

— Не в этом дело... У Рембрандта тоже не все благополучно со стороны пропорций, а от «грамотных» рисунков Бродского сдохнуть можно⁷.

Владея (впоследствии) до виртуозности линией в рисунке, Соколов не умел совершенно чертить. У него ни разу не хватило терпения, чтобы вывести точно букву для плаката или обложки. Для двух моих книг, изданных Пролеткультом, он сделал эскизы обложек, но чертили их мальчишки пролеткультовской мастерской ИЗО⁸.

Уйдя из Строгановского училища, Соколов не пытался продолжать, хотя бы в частной студии, свое художественное образование. Он был убежден, что нужного ему живописца нет. Он много времени проводил в музеях, и они стали его «университетами». Природу он в то время игнорировал и с натуры не рисовал.

² Дом находился на Мологской улице (с 1924 — ул. Победы), до настоящего времени не сохранился.

³ Ксенофонт Никанорович Соколов (1858–1920) — ярославский мещанин.

⁴ Устинья Васильевна Соколова (1858–1944) — мать художника.

⁵ Соколов окончил Ярославские городские классы рисования (1900–1904). Учился у П. А. Романовского, основоположника художественного образования в Ярославле и одного из ведущих художников-педагогов Ярославля.

⁶ В Строгановском художественно-промышленном училище Соколов учился у С. В. Ноаковского и С. И. Ягужинского с 1904 по 1907 год.

⁷ Рембрандт Харменс ван Рейн (1606–1669) — голландский художник. Исаак Израилевич Бродский (1884–1939) — русский живописец, график.

⁸ В «Библиографическом указателе трудов Н. М. Тарабукина, архивных материалов и литературе о Н. М. Тарабукине», составленном А. Г. Дунаевым (М.: ГИТИС, 1990), указаны три книги, изданные Пролеткультом: Опыт теории живописи. М.: Пролеткульт, 1923; От мольберта к машине. М.: Работник просвещения, 1923; Искусство дня. М.: Пролеткульт, 1925. Вероятно, Тарабукин имеет в виду именно эти издания. Соколов руководил студией ИЗО московского Пролеткульта с февраля 1923 по 1925 год.

Когда наступил срок военной службы, Соколов попросился во флот, имея намерение «поплавать по заграницам»⁹. Но в дальнее плавание его миноносец не ходил, пребывал у берегов Финляндии, в портах Риги, Митавы. Он служил простым матросом. Приходилось грузить уголь. В течение всей военной службы Соколов не брал карандаша в руки. Балтийское море его не прельщало. Бледный колорит его просторов не вдохновлял на пейзажи. Среди матросов он держался обособленно. Но его любили за простоту, искренность, да и за то, что полагавшуюся по уставу чарку водки он всегда отдавал другим.

Эстетика «Мира искусства»¹⁰

Время, когда произошло наше знакомство, было эпохой политической реакции. Шел 1909 год. В искусстве это был период расцвета символической поэзии, в живописи — в центре внимания была группа «Мир искусства».

Поколение, к которому принадлежал я с Соколовым, не испытывало преклонения перед живописью мастеров репинского толка... В момент, когда просыпалось к художественной жизни наше сознание, нашими воспитателями в искусстве и эстетике было поколение Александра Бенуа и Вячеслава Иванова¹¹. Мы читали, как «откровение», статьи в журналах «Весы», «Золотое руно»¹². Нам нравились вычурные изыски Мусатова и Сомова¹³. И Соколов в своей жизни и творчестве отдал дань ретроспективному эстетизму. Больше всего он увлекался в то время Врубелем¹⁴, имитируя до такой степени, что его рисунки можно было принять за врубелевские. Все же это не было только подражанием. Он был «заражен» Врубелем настолько, что как бы воспринимал искусство его глазами, будучи внутренне убежденным, что это его собственное восприятие. Сам Соколов обычно отрицал в себе «одержимость» тем или иным художником. «Зараженность» Врубелем была, пожалуй, одним из самых сильных и длительных «заболеваний» Соколова чужим искусством. Среди других мастеров он очень высоко ценил живопись Константина Коровина¹⁵, который был одним из любимых его художников.

Кроме живописи, к которой Соколов питал «род недуга», рассматривал ее как свою органическую стихию, которой жил, дышал, мыслил, чувствовал, он больше всего увлекался литературой и поэзией символистов, хорошо зная их. Жизнь театра не привлекала его внимания. Музыка он любил затаенной любовью, но, так сказать, без взаимности. При полном отсутствии слуха он не мог напеть даже самую простенькую мелодию. Во время наших студенческих пиршеств, когда запевали хором песню, подпевая, он всегда фальшивил. По бедности, которая никогда его не покидала, он не ходил на концерты и слушал музыку по радио¹⁶. Любимым его композитором был Моцарт¹⁷.

Внешний облик

Приглядевшись к Соколову ближе, я совсем по-другому стал воспринимать его, нежели те, кто его знал мало. В нем сидело как бы два существа: одно простое, наивное, доверчивое, быстро привязывавшееся; другой облик был рассчитан на внешний аффект: складка губ, скептически опущенных книзу, иронически-загадочный взгляд и необычный костюм.

⁹ Соколов служил с 1907 по 1909 год.

¹⁰ «Мир искусства» — художественное объединение, созданное в Санкт-Петербурге и существовавшее в Петербурге и Москве в 1898–1924 годах. Издавало журнал с одноименным названием.

¹¹ Александр Николаевич Бенуа (1870–1960) — русский художник, историк искусства, художественный критик, идеолог «Мира искусства». Вячеслав Иванович Иванов (1866–1949) — русский поэт, представитель и теоретик символизма.

¹² Ежемесячные журналы «Весы» и «Золотое Руно» выходили в Москве в 1904–1909 годах.

¹³ Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов (1870–1905), Константин Андреевич Сомов (1869–1939) — русские художники.

¹⁴ Михаил Александрович Врубель (1856–1910) — русский художник.

¹⁵ Константин Алексеевич Коровин (1861–1939) — русский художник.

¹⁶ Сам Соколов писал о роли музыки в его судьбе: «...музыка вошла в мою жизнь уже во второй половине моей жизни. До того она была, но не играла роли — теперь же я без музыки чувствую себя не только обворованным, а она насущный мой хлеб, как живопись, как литература, — равноценна им...» Письмо М. К. Соколова Н. В. Розановой от 9 ноября 1944 года. НА ЯХМ. Ф. 40. Оп. 2. Д. 2.

¹⁷ Вольфганг Амадей Моцарт (1756–1791) — австрийский композитор и музыкант.

У него было очень характерное лицо. Крутой лоб, который он искусственно увеличивал, выбривая часть волос. Длинные волосы причесывались на пробор и тщательно приглаживались. Энергичный нос с горбинкой. Крепко сжатые губы с опущенными вниз уголками. Большой скульптурно-вылепленный подбородок, на котором словно приклеена была небольшая эспаньолка. Щеки тщательно выбривались. На пальцах отпускали длинные ногти. Своей экстравагантной внешностью он постоянно обращал на себя внимание. Очень любил сниматься (но не у профессионалов фотографов), придавая лицу какую-нибудь надуманную мину.

Он не умел смотреть на себя критически со стороны. Однажды он попросил меня сопровождать его к портному. Портной был выбран модный и дорогой. Соколов предпочел сесть на хлеб и воду, но иметь хорошо сшитый костюм. Во время снятия мерки Соколов несколько раз прерывал закройщика, делая ему указания относительно деталей костюма и отступая от общепринятого покроя. Портной слушал, снисходительно улыбался, мягко возражая, подчеркивая, что «такой фасон нынче не носят», и, наконец, чтобы понять, с кем имеет дело, спросил:

— Приезжий, видимо, будете?

Выйдя из ателье, Соколов шепнул мне многозначительно:

— Заметил? Закройщик принял меня за иностранца.

Я не хотел обидеть друга и не поправил его:

— За приезжего провинциала.

Странное впечатление производила речь Соколова. Он пояснял мысль, как бы предполагая многое само собой разумеющимся. Многие слова он не вполне чисто выговаривал, как бы «проглатывая» часть слова. На сочетаниях некоторых согласных словно запинался. Ряд слов произносил по народному, например, «жизь» вместо «жизнь». Родившись в Поволжье, он слегка «окал» и «корова» произносил с округлым первым «о», но иностранные слова говорил с подчеркиванием «а»: «паэт», «Ателло», «кампазиция».

Провинциальная среда наложила на него свой неизгладимый отпечаток. Он не умел выступать публично и почти никогда не брал слова на художественных собраниях, посещать которые, однако, любил из-за любопытства. Выступить против, например, подхалима Бескина¹⁸, которого он ненавидел, его всегда подмывало.

Другое впечатление производят его письма¹⁹. Они отличаются сочностью и образностью языка, складно и живо написаны. Вести корреспонденцию он любил и отвечал на письма пунктуально и тотчас же. Но почерк был до такой степени небрежен, что разобрать все до конца не было никакой возможности. Просьбы писать разборчиво на него не действовали.

В беседе он придерживался диалога, и вести длительный рассказ не умел. Слушать внимательно не был способен. Но мысль собеседника схватывал быстро. Он был от природы умным человеком. Но образованным его нельзя было назвать. Никаких способностей, кроме как к живописи, у него не было.

Сочинение стихов, чем он занимался всегда, нельзя рассматривать серьезно. Соблюдать правила стихосложения у него не хватало терпения, и он держался свободного стиха. Стихотворения были для него лишь своеобразным «дневником», а не литературным занятием. Отсутствовали и серьезные интересы к чему-либо иному, кроме искусства. Читал он почти исключительно художественную литературу, которую знал неплохо. К научным занятиям не имел никакого влечения.

¹⁸ Осип Мартынович Бескин (1892–1969) — советский искусствовед, художественный критик.

¹⁹ Большая часть эпистолярного наследия Соколова собрана и хранится в архиве ЯХМ. Переписка охватывает широкий круг лиц — художников, искусствоведов, учеников, друзей, родственников. Частично опубликована в: «Кому повем печаль мою». Из писем художника М. К. Соколова (1885–1947) / Сост. Н. М. Михайлова // Москва. 1989. № 2. С. 177–194; Из писем М. К. Соколова Н. В. Верещагиной-Розановой. 1936–1940. Из архива Ярославского художественного музея / Предисл., комм. Н. П. Голенкевич // Палорама искусств. 1990. Вып. 13. С. 31–52.

Он обладал физической силой, выносливостью и исключительно крепким организмом. В движениях был быстр. Ходить мог без усталости. Хорошо и красиво плавал. Кроме гребли на лодке, не занимался никаким спортом. Ни в какие игры не играл.

Москва

В 1911 году я поступил в Московский университет и жил в студенческом общежитии в Грузинах. У меня была отдельная комната. В обычае этого общежития разрешалось к вечернему чаю приглашать в столовую гостей, хотя только мужчин. На столе стояли большие блюда с хлебом и сдобными булками, сахар, масло и молоко. Не только мы, но и наши гости могли пользоваться всем без ограничения.

Соколов стал бывать у меня часто, иногда чуть не каждый день, и это была его единственная еда за день. Он ухитрялся жить, не обедая. Он жизнь прожил аскетом в прямом смысле слова, если исключить его «романы». Он презирал мещанское благополучие и ради него никогда не жертвовал своей свободой артиста. Правда, в этом сказались варварство, которое бродило в крови этого человека, вышедшего из народной среды. Он был артист и аристократ-эстет в искусстве, но подлинный варвар в быту. Цивилизация его никак не коснулась. Он мирился с такими внешними условиями жизни, которые большинству были бы просто невыносимы.

В студенческом общежитии раза два-три в год устраивались вечера. Комнаты наполнялись гостями. Только во время этих вечеров в общежитие допускались женщины. В зале играл оркестр и шли танцы. В комнатах пили вино, напиваясь пьяными.

Для одной из вечеринок Соколов приготовил для украшения моей комнаты большое декоративное панно. Оно было написано темперой на склеенных листах бумаги, выдержано в блеклых зеленоватых тонах и изображало группу обнаженных женских фигур, жеманно изгибавшихся на фоне туманного пейзажа. Композиция и колорит напоминали не то раннего Павла Кузнецова, не то Феофилактова²⁰. Электрическая лампа была затянута зеленой бумагой, и комнату заливал мертвящий свет. На стол был подан крюшон, который оказался очень крепким. Не рассчитав его действия, все быстро опьянели. Соколов, никогда не пивший, на этот раз соблазнился и, охмелев, упал на мою постель. Это был, кажется, единственный случай в его жизни, когда он был пьян. Бывая в нашей студенческой среде в ресторанах, Соколов никогда не пил вина. И надо было удивляться, как он умел непринужденно держаться в пьяной компании.

Я бывал с Соколовым в Румянцевском музее²¹ и в Третьяковской галерее. Он впервые обратил мое внимание на живопись, которую я тогда плохо знал, увлекаясь поэзией и литературой. В Румянцевском музее Соколов высоко ценил этюды Александра Иванова к «Явлению Мессии», считая их значительнее самой картины²². В Третьяковке Соколов начисто отвергал всех «передвижников», Репина терпеть не мог, над Верещагиным издевался, Шишкина не удостоивал даже взглядом²³. Словом, вся середина галереи была зачеркнута и оставались приемлемыми ее начало и конец: то есть XVIII век с Рокотовым, Левицким, Боровиковским и Суриков, Серов, Врубель²⁴.

²⁰ Павел Варфоломеевич Кузнецов (1878–1968), Николай Петрович Феофилакт (1878–1941) — русские художники.

²¹ Румянцевский музей — первый в Москве общедоступный музей, созданный в 1892 году на основе художественного собрания и библиотеки графа Н. П. Румянцева. Музей расформирован в 1921–1928 годах по другим московским коллекциям.

²² Автор имеет в виду этюды к картине «Явление Христа народу» (1833–1857) А. А. Иванова.

²³ Илья Ефимович Репин (1844–1930), Василий Васильевич Верещагин (1842–1904), Иван Иванович Шишкин (1832–1898) — русские художники.

²⁴ Фёдор Степанович Рокотов (1730-е — 1808), Дмитрий Григорьевич Левицкий (1735–1822), Владимир Лукич Боровиковский (1757–1825), Василий Иванович Суриков (1848–1916), Валентин Александрович Серов (1865–1911) — русские художники.



На улице. Автопортрет. Начало 1920-х

Бумага, тушь, перо. 22×15

Справа внизу: М.Соколов

Частное собрание, Москва



Город. 1917

Бумага, тушь, кисть. 21×18

Справа внизу: Мих

Пост. в 2009 из наследия

Т. Ф. Панковой, Москва

ЯХМ, Р-7795

Живопись «Мира искусства» Соколов во многом принимал, но ряд художников казался ему не живописным. Любил Мусатова, Сапунова, Судейкина, Бакста, меньше Сомова и совсем отвергал какое-либо значение за Добужинским²⁵.

Ярославль

В бытность мою студентом Демидовского лицея²⁶, я опять встретился в Ярославле с Соколовым. Не выдержав голодовки в Москве, он переехал в дом своих родителей. Соколов мало в это время работал. Проходили недели, иногда даже месяцы, он не брал в руки ни кисти, ни карандаша. Но вдруг на него находил «стих», и в день он делал десятки рисунков без натуры, импровизируя и сочиняя.

В то время в европейском и русском искусстве на смену эстетизму, декадентству, символизму пришел футуризм, кубизм, супрематизм, экспрессионизм. Соколов увлекался этими течениями и стал прибегать к деформации рисунка и даже делать беспредметные вещи, иногда пользуясь разными материалами вроде железа, стекла, дерева, монтируя из них «конструкции». Мы бродили по городу, и Михаил обращал внимание на фактуру стен старого деревянного дома, на ноздреватый, изъеденный непогодой камень в цоколе особняка. Мы заходили во дворы и высматривали куски ржавого железа, забирая иногда их с собою, если уж очень приглянулась фактура. В дальнейшем они «вмонтировывались» в супрематические «вещи», во всякого рода «рельефы» и «контррельефы». Имена художников «Мира искусства» были вытеснены Пикассо, Браком, Татлиным, Малевичем²⁷.

Увлечение «левизной» не было для Соколова органичным. Он отдал ему дань, как быстро преходящей моде. Работы этого периода он не ценил, и, насколько мне известно, почти все они исчезли бесследно. Несколько «кубистических» рисунков тушью имеется у меня среди других работ Соколова, а две-три работы маслом этого периода сохранились у адвоката Н. К. Сердцева²⁸ на Арбате, который в студенческие времена был очень близок с Соколовым.

Исключительная по своим художественным достоинствам ярославская художественная архитектура XVII века не влекла к себе Соколова. Я думаю, что, несмотря на длительное пребывание в этом городе, уникальные храмы, столь известные по их описаниям, как церковь Иоанна Предтечи в Толчкове, Иоанна Златоуста в Коровниках, Ильи Пророка, Николы Мокрого и др., едва ли были хоть раз тщательно осмотрены Соколовым²⁹. В живописи и рисунках Соколова эта архитектура не оставила никакого следа. Равнодушным оставался Соколов и к фресковой живописи, столь обильно и прекрасно представленной в тех же краях.

Соколов в глубине души любил свой родной город, хотя внешне выражал противоположное отношение. Но он любил его не за его архитектурные красоты. В этой любви преобладал инстинкт. Так он любил и свою страну. Он был патриот. Много позднее, во время Второй мировой войны, присылая в письмах свои стихи, он их посвящал Родине, проклиная немцев и Гитлера.

Петербург

В середине лета 1914 года, как гром среди безоблачного неба, неожиданно разразилась война. По улицам города потянулись к вокзалу снаряженные по походному батальоны и полки солдат, отправляемых на фронт. Как матрос запаса

²⁵ О Мусатове см. примеч. 13, Николай Николаевич Сапунов (1880–1912), Сергей Юрьевич Судейкин (1882–1946), Лев Самойлович Бакст (1866–1924), Мстислав Валерианович Добужинский (1875–1957) — русские художники.

²⁶ Демидовский лицей или Высших наук училище — одно из ведущих юридических учебных заведений Российской империи, существовавшее в Ярославле с 1803 по 1918 год. Имело равные права с университетами. Его окончили поэты К. Д. Бальмонт, М. А. Богданович и другие.

²⁷ Французские художники Пабло Пикассо (1881–1973), Жорж Брак (1882–1963) и русские — Владимир Евграфович Татлин (1885–1953), Казимир Северинович Малевич (1878–1935).

²⁸ Н. К. Сердцев — адвокат, коллекционер.

²⁹ Церкви Иоанна Предтечи в Толчкове (1671–1687), Иоанна Златоуста в Коровниках (1649–1654), Ильи Пророка (1647–1650), Николы Мокрого (1665–1672).

³⁰ 31 августа 1914 года Санкт-Петербург был переименован в Петроград, но новое название не было воспринято однозначно. Старое название бытовало среди жителей города продолжительное время.

³¹ Веронезе (Паоло Кальери, 1528–1588) — итальянский художник венецианской школы. Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599–1660) — испанский художник. Алессандро Маньяско (Лиссандрино) (1667–1749) — итальянский живописец-маньерист. Жан Антуан Ватто (1684–1721) — французский художник.

³² Автор имеет в виду произведения итальянских художников из собрания Государственного Эрмитажа: Филиппино Липпи (1457–1504) «Благовещение» (середина 1490-х); Пьетро Перуджино (около 1450–1523), триптих «Распятие с предстоящими» (около 1485; до 1931 — собрание ГЭ); Джорджоне (Джорджо Барбарелли да Кастельфранко, 1478(?)–1510) «Юдифь» (1504); Андреа дель Сарто (1486–1531) «Мадонна с Младенцем и святыми Екатериной, Елизаветой и Иоанном Крестителем» (1513); Корреджо (Антонио Аллегри, 1489–1534) — видимо, речь идет о картине «Мадонна с Младенцем и ангелом» (копия XVIII века с оригинала 1529 года).

³³ Веронезе «Нахождение Моисея» (1570/75; до 1930 — собрание ГЭ); Тициан Вечеллио (между 1485 и 1490–1576) «Венера перед зеркалом» (около 1555; до 1930 — собрание ГЭ); «Святой Себастьян» (около 1570); Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770) «Пир Клеопатры» (до 1932 — собрание ГЭ); Диего Веласкес — имеется в виду «Портрет Папы Иннокентия X» (около 1650; до 1930 — собрание ГЭ); Эль Греко (Доменикос Теотокопулос, 1541–1614) «Апостолы Пётр и Павел» (между 1587–1592); Луис де Моралес (около 1509–1586) «Скорбящая Богоматерь»; Питер Пауль Рубенс (1577–1640), пять эскизов для серии «Жизнь Марии Медичи» (между 1622 и 1625), исполненных для Люксембургского дворца в Париже, и шесть эскизов для триумфальных арок, установленных в Антверпене в 1635-м; Рембрандт Харменс ван Рейн — имеются в виду картины «Давид и Ионафан» (1642) и «Возвращение блудного сына» (около 1668); Никола Ланкре (1690–1743), Жан-Батист Камиль Коро (1796–1875) — французские живописцы. Барбизонцы — группа французских художников, работавших в деревне Барбизон близ Парижа в 1830–1860-е годы.

³⁴ Нидерландский художник Ян ван Эйк (около 1390–1441) — имеются в виду две створки диптиха «Голгофа — Страшный суд» (около 1430; до 1933 — собрание ГЭ).

³⁵ Видимо, речь идет о полотне немецкого художника Лукаса Кранаха Старшего (1472–1553) «Мадонна с Младенцем под яблоней» (около 1530).

Соколов был призван во флот и отправлен в Петербург. Благодаря протекции ему удалось остаться в Петербурге, получив канцелярскую должность во 2-м Балтийском флотском экипаже. Вплоть до 1918 года он и пробыл на этом месте.

Вскоре меня опять свела судьба с Соколовым. Кончив лицей, я перебрался в Петроград³⁰. Война теряла с каждым месяцем популярность. Военными событиями мало интересовались. Политика была чужда. Весь интерес сосредоточился на искусстве.

Посещая довольно часто вместе с Соколовым Эрмитаж, я все больше увлекался живописью. Надо признать, что в выборе моей профессии искусствоведа Соколов сыграл немалую роль. Бродить с ним по залам Эрмитажа доставляло истинное удовольствие. Особенно он помог мне в восприятии колорита в картинах. Он умел ощущать живописную вещь в ее колористическом звучании, помимо сюжетной и даже предметной стороны. Колорит для него был как бы музыкальной мелодией, которую он видел глазами.

Соколов прекрасно знал все эрмитажное собрание живописи, проявляя прямолинейность и нетерпимость в оценках. Он буквально таскал меня за руку от одного полотна к другому, и, если я хотел задержаться около какой-либо картины, которую он не считал значительной, он нетерпеливо хватал меня за рукав, ругал автора грубыми словами и, проявляя форменное насилие, тащил дальше к Веронезе, Тициану, Веласкесу, Маньяско, Ватто³¹ и др.

Соколов обладал абсолютным вкусом в оценке художественных произведений. Все, что было им отмечено и установлено в качестве незыблемых ценностей, действительно принадлежало к шедеврам живописи. Я много позднее, став профессионалом-искусствоведом, не мог внести поправок в те отметки, которыми выделял Соколов лучшие произведения Эрмитажа.

Так были определены бесспорные ценности: Филиппино Липпи «Благовещение», триптих Перуджино, Джорджоне «Юдифь», «Мадонна со святой Екатериной» Андреа дель Сарто, «Мадонна» Корреджо, которой особенно восхищался Соколов³². «Нахождение Моисея» Веронезе, одна из самых любимых вещей Соколова, Тицианова «Венера перед зеркалом», его «Себастьян», Тьеполо «Пир Клеопатры», фактура которого прельщала Соколова, «Голова Иннокентия» — этюд Веласкеса, «Два апостола» — Греко, «Скорбящая Богоматерь» Моралеса, эскизы Рубенса к триумфальным аркам и к картинам в честь Марии Медичи, почти весь Рембрандт и прежде всего «Примирение Давида с Авессаломом» и «Блудный сын»; Ватто, Ланкре, Коро и барбизонцы — вот примерный список произведений, перед которыми не уставал восторгаться³³.

К северянам он оставался равнодушным. Признавая достоинства за створкой из триптиха Яна ван Эйка, он, однако, не считал подобную манеру живописной³⁴. Не привлекала его и «Мадонна с яблоками» Кранаха³⁵. Леонардо и Рафаэль ни в какой мере не затрагивали его³⁶.

Он обращал внимание на колорит, живописность, пастозную манеру письма, мягкую воздушность. Четкость рисунка казалась ему жесткой. Манеру графическую он не переносил. «Казнь Петра» (тогда эта работа считалась работой Караваджо) не любил за натуралистическую грубость³⁷. Раздражали его «болонцы»³⁸.

Прекрасно и очень чутко разбираясь в живописи, Соколов проявлял полное равнодушие к пластике и эрмитажную скульптуру знал плохо. Не влекла его и архитектура. Петербург он любил как живой город, а не как музей архитекту-

ры. Его привлекали проспекты, каналы, фонари, толпа, особенно толпа. Будучи истым горожанином, он часто шатался по многолюдным улицам, всматриваясь в лица, особенно женские.

Я часто с ним бродил по Невскому. Нижним чинам ходить по левой стороне Невского запрещалось. Соколов, рискуя получить замечание от офицера, всегда ходил именно по левой.

— Офицеры меня принимают за гардемарина,— наивно заявлял Соколов,— а поэтому и не придираются. Мое лицо интеллигентно. Трудно допустить, что я нижний чин.

Устав бродить по залам Эрмитажа или по Невскому, мы заходили в пирожную, что у Чернышева моста, и ели там «московские» пироги, запивая квасом.

К русской живописи Соколов был равнодушен. В Русском музее бывал редко. Здесь, как и в Третьяковке, вся середина выпадала из поля зрения и лишь XVIII да XX век привлекали внимание. Особенно нравились в Русском музее Соколову «Смолянки» Левицкого и «Овальный» портрет в зеленой гамме Рокотова³⁹.

Соколов в это время совсем не работал по живописи. Отчасти это объяснялось тем, что казарменная обстановка не позволяла ему иметь дело с красками. Но рисунку он отдавал много времени.

Познакомившись с молодым тогда искусствоведам Н. Н. Пуниным, Соколов заинтересовал его своими карандашными набросками. В статье «Рисунки нескольких молодых», напечатанной в журнале «Аполлон» (1916, № 4–5), Пунин писал о Соколове: «Блестящая техника, прекрасная манера и острая литературность, но это не серьезное мастерство, не стиль, не чистое искусство. Соколов не понимает формы, потому что не изучает, а схватывает натуру; он не имеет стиля, потому что мало ценит чистоту своего искусства, и за это мстит ему молчанием, которое он возмещает введением литературных мотивов. В его «Мужском портрете» нет, например, художественного характера, несмотря на сугубую характеристичность лица или рук. Линии его карандаша слабы и невыразительны, хотя в них есть виртуозность техники. Все мимоletное, случайное и эстетское живет в Соколове, пусть даже слабой и уходящей жизнью, но с великим упорством — именно на нем лучше всего видна та грань, которая отделяет два мира, два художественных мировоззрения: то — гаснущее импрессионистическое эстетство и это — живое, в предчувствии которого и сам Соколов кажется более мощным и более совершенным. Я не хочу никаких насилий над художником, но именно в Соколове хотелось бы найти усилие к более совершенному будущему, усилие и волю, упорство и напряженность. Дело его художественного вкуса — найти путь или отказаться от пути, но и мне позволено говорить или молчать, согласно велениям моего вкуса. Есть наслаждение в том, чтобы посмотреть на человека, стоящего на острие ножа, но это наслаждение утомляет, следовательно, оно ненормально. Соколова утомляет, несмотря на известную изысканность своего таланта, а может быть, именно в силу этой изысканности. Рядом с рисунками Митурича, Тырсы, а в особенности Бруни, как-то особенно понимаешь глубокую неискренность и позу Соколова; ему иногда прощаешь за его дарование, но может быть, за то же самое ему не простится многое (стр. 18–20)»⁴⁰.

При статье были воспроизведены три рисунка Соколова свинцовым карандашом, относящиеся к 1915 году: мужская фигура, сидящая за письменным

³⁶ Леонардо да Винчи (1452–1519), Рафаэль Санти (1483–1520) — итальянские художники.

³⁷ Микеланджело Меризи да Караваджо (1571–1610) — итальянский художник.

³⁸ Болонцы (Болонская школа) — условное название, обобщающее деятельность различных итальянских художников XVI–XVII веков, связанных с Болонской академией в Италии.

³⁹ Автор имеет в виду серию портретов воспитанниц Смольного института, созданных в 1773–1776 годах русским живописцем Д. Г. Левицким (1735–1822) и, возможно, «Портрет В. Н. Суровцевой» (1780-е) кисти Ф. С. Рокотова (1730-е — 1808).

⁴⁰ Пётр Васильевич Митурич (1887–1956), Николай Андреевич Тырса (1887–1942), Лев Александрович Бруни (1894–1948) — русские художники. Статья посвящена выставке «Мира искусства», проходившей в Петрограде и Москве в 1916–1917 годах, на которой экспонировались работы Соколова.

столом, автопортрет, мужской портрет на фоне городских зданий. Во всех трех воспроизведенных этюдах были некоторые элементы кубизма, воспринятого чисто внешне, «декоративно». По существу же рисунки были реалистические и крепко строенные по форме. Четвертый рисунок приписан Соколову по ошибке, видимо, типографией, и принадлежит, надо полагать, Л. Бруни, тем более что в тексте статьи Пунина упоминается один рисунок Бруни, а в перечне иллюстраций его нет.

Интимная жизнь Соколова в это время была мне больше известна, чем раньше. Как-то он рассказал мне одну из своих «новелл». Однажды на Конногвардейском бульваре он повстречал красивую даму с борзой собакой. Его поразила «стильность» сочетания высокой, стройной и строгой женской фигуры в черном, с белым пятном «декадентской» собаки вырождающейся «аристократической» породы. Соколов применил свой обычный в таких случаях «прием». Поравнявшись с дамой, он пошел рядом с ней, бросая реплики сначала о собаке, потом о том, о другом. Дама некоторое время молчала, затем ответила на несколько вопросов... завязался разговор, и через две-три встречи Соколов очутился у нее в доме. Она оказалась женой морского офицера, непосредственного начальника Соколова во 2-м Балтийском экипаже. Соколов стал бывать у нее в отсутствие мужа. В канцелярии в казарме Соколов вытягивался в струнку перед своим командиром и отвечал на вопросы:

— Так точно... Есть... — ничем не выдавая своего настоящего лица.

— Ты понимаешь, чем я рисковал, если бы «тайна» раскрылась командиру, — сказал Михаил, закончив свой рассказ.

Женитьба

В 1916 году Соколов имел со мной неожиданный для меня разговор. Он спрашивал моего совета относительно своего намерения жениться и захотел познакомиться со своей невестой. Это была дочь известного в Петербурге салонного портретиста Штемберга — начинающая художница⁴¹.

— Отец пошловатый живописец, хотя работать умеет, — говорил Михаил, — она обладает вкусом. Верит мне и начинает следовать моим советам. Я успешно ее перевоспитаю, отучаю от пошлостей, навязанных отцом и школой.

В назначенный день я приехал к Штембергу. Это была большая, богато, но аляповато обставленная квартира с огромной мастерской художника. Чтобы не обидеть хозяина, я проявил живой интерес к его работам и, лукавя, хвалил кое-что из его живописи. Этюды Надежды Викторовны Штемберг, будущей жены Михаила, были робки и безличны. Но в них была некоторая свежесть и отсутствие академической скуки и аккуратности. Я подумал о «разрушительном» влиянии Михаила.

Когда подали чай и все сели за стол, я увидел, что Соколов чувствует себя как бы «своим» в этой обстановке. Он был чрезвычайно непосредственен, ел, по-ребячески накладывая себе варенья, сколько ему хотелось, угощал меня, как будто был у себя дома, и мне показалось, что чопорного Штемберга, привыкшего к светскому обиходу, шокирует поведение Михаила.

Речь зашла, разумеется, о новых «левых» направлениях в искусстве. Штемберг говорил о кубистах и супрематистах с явной брезгливостью и попытался найти во мне сочувствующего. Но я не взял сторону хозяина и согласился с Михаилом.

— На Михаила Константиновича [Тарабукин здесь подтверждает факт отказа Соколова от отчества. — Н. Г.] я смотрю как на одержимого, — говорил

⁴¹ Виктор Карлович Штемберг (Штембер, 1863–1921) — живописец. Жил и работал преимущественно в Москве. В 1913–1914 годах в Петербурге прошла его персональная выставка. В 1917-м переехал в Петроград. Надежда Викторовна Штемберг (Штембер) — жена Соколова в период с 1916 по 1918 год, у них родился сын, но в 1918-м он умер, что послужило причиной разрыва. В конце 1920-х или в начале 1930-х Соколов встретился с Штемберг (см. воспоминания М. И. Баскаковой) и написал ее портрет, который хранится в собрании ЯХМ.

Штемберг, — но меня удивляет Ваша позиция. Вы знаете и понимаете старую живопись, как же можно совместить Рафаэля и эту чертовщину Пикассо?

Когда я признался, что не разделяю преклонения перед «великим» итальянцем Возрождения, Штемберг со светской учтивостью, но, явно иронизируя, признал себя отставшим от современности.

Дочь занимала неопределенную позицию. Манера ее держать себя — простая и естественная — мне понравилась. Когда я встретился с Михаилом на другой день у него в казарме, я сказал:

— Невеста твоя более приятна, чем ее живопись. Едва ли у нее имеется большой талант. Выбор одобряю. Но ведь надо подумать, на что ты будешь жить?

От последнего вопроса Михаил отмахнулся и пригласил меня быть шафером на свадьбе.

Революция

В предфевральскую пору 1917 года в Петрограде было волнующе тревожно. Дул порывистый ветер, и вместе с ним долетали откуда-то издалека предчувствия небывалого, манящего, пьянящего. На лицах было таинственное ожидание, озабоченность.

В Александринском театре после долгих лет подготовки наконец-то был показан последний шедевр театрального искусства дореволюционной России — «Маскарад» Лермонтова в постановке Вс[еволода] Мейерхольда и декорациях Головина⁴². Спектакль прозвучал как «пир во время чумы». Чарующее кружево декоративного оформления, оригинальность замысла режиссера, весь этот блеск искусства показался «потусторонним» в момент наступающей грозы. Мысль тревожно клекотала. Сердце ныло. На улицах раздавались выстрелы. Вышедшие из театра воочию увидели революцию.

Наутро грузовые автомобили с матросами и развевающимися, как пламя, красными флагами мчались в разных направлениях по проспектам города. Перестрелка не прекращалась несколько дней. Под конвоем солдат проводили генералов с сорванными погонами, городских жандармов. То там, то тут вдруг начинал стучать пулемет, установленный в слуховом окне на крыше. Было тревожно и радостно. Голова кружилась, как над пропастью. Мысли носились, как февральский ветер. Сквозь низко нависшие тучи прорывалась голубая даль.

Через три-четыре дня после переворота я пришел к Соколову в казарму. Теперь уж не пришлось через дежурного вызывать его в вестибюль и разговаривать вполголоса у притолоки, как это я делал в течение ряда лет.

— Можно позвать Соколова? — задал я обычный вопрос.

— Товарища Соколова? Пожалуйста, пойдите в его кабинет, — ответил, к моему недоумению, дежурный матрос.

Я вошел в просторную комнату; за огромным письменным столом в кожаном кресле сидел Соколов, отдавая приказание стоящему рядом матросу. На столе лежал браунинг. В комнату то и дело входили и выходили матросы.

— Товарищ Соколов! Надо отдать распоряжение об аресте капитана (такого-то).

— Товарищ Соколов! Подпишите приказ...

⁴² Спектакль «Маскарад» готовился В. Э. Мейерхольдом (1874–1940) и художником-декоратором А. Я. Головиным (1863–1930) на протяжении пяти лет. Премьера состоялась 25 февраля 1917 года.



«Будь на страже!» 1921

Эскиз плаката

Бумага, акварель, чернила, карандаш. 19,7×16,6 (лист);

11,6×9,3 (изображение)

Справа внизу: М. К. Соколов октябрь 1921 г.

Дар в 1975 С. Н. Юренева (по завещанию), Бухара

ГТГ, АРХ ГР-3976

— Товарищ Соколов! Необходимо снарядить оркестр для встречи приезжающего завтра товарища Ленина... и т. д. и т. д.

— Николай, будь добр, присядь, я скоро освобожусь,— бросил мне Соколов и продолжал подписывать бумаги и отдавать распоряжения...

Соколов был неузнаваем... Откуда взялась уверенность, расторопность, властный тон, деловитость. Интонации его голоса постоянно менялись, в зависимости от того, с кем говорил и о чем шла речь...

— Товарищ (такой-то), прошу вас поехать... — говорил Соколов мягко, но уверенно в одном случае.

— Черт побери,— кричал он, хватаясь за браунинг,— как смел (такой-то) отдать распоряжение... Я посажу его под арест...

Просидев около часа в кабинете Соколова, бывшем кабинете его непосредственного начальника, я убедился, что Михаил не освободится от этого потока дел, и, обещав зайти через день, я вышел из казармы.

Наши прогулки по Невскому и посещения Эрмитажа прекратились. Соколов был весь поглощен революционными событиями и занят с утра до вечера. Он не каждый день мог вырваться, чтобы приехать на час к жене, которая продолжала жить в квартире отца.

Как-то Михаил предложил мне посмотреть весьма «левацкую» выставку. Теперь мы шли уже не пешком, как раньше. Соколов заехал за мной на машине. На руках были белые перчатки. В движениях торопливость занятого человека. Пробежав залы, Соколов быстро отметил, что достойно внимания, обругав все остальное. Оценку он делал, как опытный дегустатор: хлебнет, чмокнет и — решение готово. Оно было всегда безошибочно.

Соколов занял в революционном движении крайнюю левую большевистскую позицию. В середине лета, после попытки большевиков взять в руки власть, ему угрожал арест. Осенью во 2-й Балтийский экипаж приехал Керенский⁴³. Соколов имел с ним крепкий разговор. Керенский пригрозил ему арестом. Соколов тут же потребовал своей отставки. Эта встреча, о которой Соколов вспоминал с негодованием и неприязнью к Керенскому, послужила переломным моментом в его революционной деятельности. Он вдруг охладел ко всему. Горячность и энергия сменились апатией. Михаил стал хлопотать об отставке, ссылаясь на нервное заболевание. Получить отпускную в момент, когда еще шла война, было чрезвычайно трудно. Но каким-то образом это удалось.

В Петрограде свирепствовал голод. По карточкам выдавали 200 гр скверного, со жмыхами, хлеба. Не было сахара, масла. Магазины стояли пустыми. Пустел и город. Аристократическая и бюрократическая верхушка общества эмигрировала. Кто мог, уезжал в провинцию, чтобы хоть как-нибудь питаться. Жена Михаила родила ребенка. Соколов фантазировал, как он будет воспитывать сына.

— Я сделаю из него гениального художника,— говорил Михаил.— Он сделает то, что не удастся мне. Талант, гений можно воспитать. Надо лишь знать, как это сделать.

— И ты знаешь?

— Да! Я это знаю, и я это сделаю.

Штемберг отправил свою дочь вместе с внуком в провинцию, кажется, в Тверскую губернию, чтобы обеспечить их питанием. Соколов уехал в Ярославль, к своей матери.

⁴³ Александр Фёдорович Керенский (1881–1970) — русский политический деятель.



Композиция с надписью «Стихи». 1921

Рисунок для авторской книги

Бумага, коричневая тушь, перо, кисть. 14,8×13

Справа сверху карандашом: 1/III-1922

Дар в 1975 С. Н. Юренева

(по завещанию), Бухара

ГТГ, АРХ ГР-3905

«Левизна»

Октябрьский переворот он встретил экс-политиком, находясь «на покое», в «отставке». В начале 1918 года в Ярославле была устроена выставка работ местных художников, в которой участвовал и Соколов. Я жил в это время в Москве и по зову Михаила приехал посмотреть выставку, написав рецензию, напечатанную в местной газете. Я писал: «Отдельная комната, отведенная Соколову, чрезвычайно показательна, ибо дает возможность проследить процесс творческой эволюции за многие годы и постепенное нарастание как идейного, так и чисто живописного содержания в его работах.

Начав с импрессионистических рисунков, в которых главной побудительной причиной творчества было желание дать красивую линию,— Соколов постепенно перешел к рисунку, где линия уже утратила самостоятельную ценность и где посредством ряда комбинаций с плоскостями дана форма предмета.

В этих рисунках нет перспективы, нет света и тени, нет обычных натуралистических пропорций в соотношениях человеческого тела. Все эти элементы, мешающие выявлению формы предмета, сознательно устранены из рисунка. В натюрморте форма, выходя за пределы зрительных впечатлений и нарушая обычные пропорции, строится по плану художника. Это ведет к “сдвигам”, которые наблюдаются в работах Соколова.

В “Музыкальных инструментах” уже полный уход от зрительных представлений о предмете и создание собственного музыкального инструмента таковым, каковым он рождается в творческой интуиции.

Дальнейший шаг по пути создания собственной вещи естественно приводит к тем рельефам, два варианта которых выставлены Соколовым и где краска заменена материальными предметами. Подобные рельефы лишь логический шаг к эволюции художественной формы. Сначала форма только подчеркивается, потом строится, в дальнейшем создается».

Далее, указав, что работы Соколова охватывают период от 1913 по 1918 год, я заключал такими словами: «Умение, любовь к работе, большие технические данные должны примирить с художником и тех, кто не согласен с его трактовкой живописных проблем и с его подходом к предметам видимого мира».

Статья эта называлась «Pro domo sua» с подзаголовком: «По поводу работ М. Соколова на выставке Ярославского художественного общества». У меня сохранилась только газетная вырезка, и поэтому я не знаю ни названия газеты, ни точной даты (примерно апрель 1918 года)⁴⁴.

В начале революционных лет в провинции умер на руках матери сын Михаила. Эта потеря его глубоко потрясла. Рухнула его мечта о «гениальном художнике», которого он хотел воспитать. Соколов поступил очень жестоко в отношении своей жены. Получив известие о смерти мальчика, он перестал писать Надежде Штемберг, обвинив ее всецело в потере сына. Они безмолвно разошлись.

Скитания

В 1919 году Соколов получил место преподавателя рисования и уехал в небольшой городок Нижегородской губернии — Сергач⁴⁵. Оттуда он перебрался в Тверь, где открыты были Художественные мастерские и Соколов был привлечен

⁴⁴ Тарабукин Н. М. Pro domo sua (По поводу работ М. Соколова на выставке Ярославского художественного общества) // Новый путь. 1918. № 57 (25/12 мая). С. 3—4.

⁴⁵ Автор ошибается, Соколов уехал в город Сергач в сентябре 1918 года, а в августе 1919-го возвратился в Ярославль, возглавил декоративные мастерские при ГубОНО и одновременно участвовал в организации ярославских ГСХМ.

преподавателем. Здесь он познакомился с Антониной Фёдоровной Софроновой — художницей, которая также приглашена была преподавать живопись в эти мастерские. Софронова навсегда стала преданным другом Соколова. Она оценила его как большого живописца, находясь невольно под его влиянием. Она полюбила его бескорыстно и как человека. Она постригала ему волосы, ибо парикмахеры не могли удовлетворить требованиям своеобразного эстета. Она ухаживала за ним как сестра, снося безропотно его строптивость. Соколов уже в Москве порвал с нею отношения из-за какого-то мелочного вздора. Софронова и здесь не сделала ему ни одного упрека. Примирение состоялось спустя много лет.

В Тверь в зиму 1921 года я ездил раз в месяц читать лекции по истории искусства в тех же Мастерских. Привлек меня Соколов. Это была очень тяжелая пора. Работа в Художественных мастерских кончилась у Соколова благодаря ссоре, которая произошла у него с руководителем этих мастерских Осмоловским⁴⁶. Соколов не выносил никакого «давления» над собой, не терпел никаких «указаний», считая правым себя. На Осмоловского он смотрел как на бездарность и презирал его.

Уйдя из Мастерских и лишившись заработка, Соколов впал в такую бедность, которая и для него, знавшего невзгоды, была исключительной. Если до этого времени, кроме разве службы во флотском экипаже, он не знал, что такое регулярные обеды, то в Твери он перестал есть совсем. У него не было ни копейки денег в буквальном смысле слова. Если бы не две-три знакомых семьи в Твери, которые изредка его подкармливали, он должен был бы умереть с голоду. Он лежал летом на берегу Волги и сосал ракушки, чтобы вызвать слюну, уподобляясь Гамсуну, как тот повествует об этом в поэме «Голод»⁴⁷.

Соколов выжил благодаря железному организму, который он унаследовал от отца. Выручила его А. Ф. Софронова. В Москве она рекомендовала Соколова художнику Гамза⁴⁸, который искал преподавателя рисования для школы в Яхроме (под Дмитровом). Михаилу не пришлось долго раздумывать, и он переехал в Яхром.

Он получил большую светлую комнату с отдельным входом. Мебель сводилась к столу, стулу и кровати. В пустоте резко отдавались шаги и звучали голоса. На лето Михаил предложил мне поселиться у него. На спектакле в Пролеткульте, где Сергей Эйзенштейн чудил над Островским, превратив «На всякого мудреца довольно простоты» просто в «Мудреца»⁴⁹, сделав из него политический памфлет и аттракцион, я познакомил Соколова с художницей Рыбаковой⁵⁰.

— Зови к себе на лето и Любовь Ивановну, — сказал я шутя.

Неожиданно обе стороны быстро сговорились. С наступлением теплой погоды я переехал к Соколову в Яхром. Вскоре приехала и Рыбакова. Ей отвели помещение в огромном широком коридоре, расположенном рядом с комнатой, устроив около окна из ширм изолированное помещение.

Эта жизнь втроем отличалась чрезвычайной примитивностью и непосредственностью. Не было ни посуды, ни регулярного обихода. Достав селедку, Соколов и Рыбакова, разрезав ее на газете, ели руками, смеясь и радуясь, как дикари.

Лето стояло жаркое. С утра шли купаться и загорать. Михаил насчет загара был мастак. Он добивался особенной черноты. И, если загар ложился не везде ровно, он смачивал водой менее загоревшие места. Вскоре он превращался в индийца. На темном лице блестели белые зубы и иссиня-серые глаза. Белая

⁴⁶ Николай Георгиевич Бонч-Осмоловский (1883–1968) — художник и педагог, руководил тверскими СГХМ с 15 июля 1921 года.

⁴⁷ Психологический роман Кнута Гамсуна «Голод» (1890).

⁴⁸ Лицо не установлено.

⁴⁹ Сергей Михайлович Эйзенштейн (1898–1948) — советский режиссер. Спектакль по пьесе А. Н. Островского «На всякого мудреца довольно простоты» в Московском театре Пролеткульта в 1923 году.

⁵⁰ Любовь Ивановна Рыбакова (1882–1972) — художник, сестра писателя Г. И. Чулкова (1879–1939).

рубашка с воротом «апаш», белые подтянутые штаны и белые же полуботинки на босую ногу еще более оттеняли загар. Вся фигура его, с высоко поставленными плечами и быстрыми, как бы торопливыми движениями, обращала внимание прохожих. Как-то мы втроем шли по улице к речке. Навстречу, в гору, поднималась девочка с коромыслом. Завидев Соколова, она остолбенела, затряслась и, поставив ведра с водой на землю, побежала опрометью прочь. Мы начали неистово хохотать и часто вспоминали этот случай.

Соколов влюбился в Рыбакову, сделал ей предложение.

— Я буду для Вас работать, я решительно изменю свою жизнь, — говорил Михаил, искренне веря в этот момент в возможность такого перерождения.

В Яхrome мы устроили выставку соколовских работ. Это была почти сплошь «беспредметчина». Я прочитал на выставке доклад о живописи Соколова. Десяток местных интеллигентов: учительница, судья, два-три инженера, почтовый чиновник скептически выслушали доклад, в котором в кубизме и супрематизме усматривалось новое прозрение. Мне было задано несколько недоуменных вопросов и послано две-три дерзких записки. Так не только в Риме, Париже, Москве, но даже и в маленькой Яхrome был брошен «вызов общественному вкусу».

Жить в Яхrome — фабричном местечке — было неудобно и пыльно жарким летом, и мы решили перебраться в соседнюю деревню — Муханки. Сначала Михаил хотел ехать вместе с нами. Но, обиженный равнодушием Рыбаковой, остался в Яхrome. Вскоре Рыбакова стала моей женой.

С осени я стал хлопотать о переезде Михаила в Москву. Я работал в то время в Пролеткульте, и мне удалось привлечь его в мастерскую ИЗО преподавателем рисунка⁵¹. Пролеткульт был оплотом «левых», и манера Соколова вполне отвечала общей тенденции. Обстоятельства сложились удачно, прежде всего потому, что Пролеткульт предоставил в своем общежитии комнату Соколову. Общежитие находилось на углу Арбатской площади и Калашного переулка, в нескольких шагах от Пролеткульта, занимавшего дом бывшего Морозова, что на Воздвиженке⁵². Я жил невдалеке — в Среднем Кисловском переулке.

Соколов приходил ко мне по утрам. Он сообщал мне новости художественной жизни. Работа его в Пролеткульте шла удачно. Ученики любили Соколова за простоту, хотя и видели в нем «чудака». Несмотря на искусственную мину скептика, как бы пренебрегавшего всем, они быстро распознали в нем искреннего человека. Со всеми своими учениками Михаил был на «ты». Они приходили к нему на дом, и он показывал им сотни своих рисунков.

Французы

В середине 20-х годов Соколов очень много работал, преимущественно над рисунком. «Левизна» сходила с художественного рынка, и Соколов быстро освободился от нее. От одной крайности он впал в другую. Наступил период увлечения Ватто, Коро, барбизонцами, импрессионистами, особенно Ренуаром⁵³.

С современной западной живописью Соколов познакомился еще по собранию С. И. Щукина, в его особняке в Б. Знаменском переулке. По воскресеньям С. И. Щукин позволял каждому желающему осмотреть свое собрание⁵⁴. Набиралось к 12 часам дня человек 25–30, и сам хозяин, заикаясь,

⁵¹ Событие относится к осени 1922 года, в Москву Соколов переехал лишь зимой 1923-го, с февраля начал работать в студии ИЗО московского Пролеткульта.

⁵² Автор имеет в виду дом купца А. А. Морозова (1874–1908) — особняк в мавританском стиле на Воздвиженке, построенный в 1894–1899 годах по проекту В. А. Мазырина (сейчас Дом приемов Правительства РФ).

⁵³ Пьер Огюст Ренуар (1841–1919) — французский художник.

⁵⁴ Сергей Иванович Щукин (1854–1936) — купец, крупнейший коллекционер полотен французских импрессионистов и постимпрессионистов. Собрание размещалось в доме Щукиных (ныне Большой Знаменский переулок, д. 8). В 1918 году коллекция была национализирована и на ее основе создан 1-й Музей новой западной живописи. В 1923-м собрание вошло в состав Музея нового западного искусства, существовавшего до 1948 года. Затем картины были распределены между Музеем изобразительных искусств имени А. С. Пушкина и Государственным Эрмитажем (см. прим. 57).

⁵⁵ Анри Матисс (1869–1954) — французский художник; фовисты (фр. *fauve* — дикие) — представители течения, возникшего во Франции в 1905 году.

⁵⁶ Под «Скрипками» Пикассо подразумеваются картины из собрания Государственного Эрмитажа, в частности «Музыкальные инструменты» (1912), «Кларнет и скрипка» (1913), «Гитара и скрипка» (1913).

⁵⁷ Иван Абрамович Морозов (1871–1921) — купец, коллекционер. Собранная им коллекция французской живописи не уступала щукинской. Собрание национализировано в 1919 году, на его основе создан 2-й Музей новой западной живописи (был открыт в здании городской усадьбы Морозова на улице Пречистенка, 21). В 1923-м музеи были объединены в Музей нового западного искусства, который размещался в доме на Пречистенке (сейчас — здание Академии художеств).

⁵⁸ Эдгар Дега (1834–1917) — французский художник.

⁵⁹ Андре Дерен (1880–1954) и Пьер Пюви де Шаванн (1824–1898) — французские художники.

⁶⁰ Эдуард Мане (1832–1883) — французский художник. Его картина «Кабачок» (1879) находится в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина.

⁶¹ Клод Моне (1840–1926), Камиль Писсарро (1830–1903), Поль Гоген (1848–1903), Морис Дени (1870–1943) — французские художники.

⁶² Автор имеет в виду картину Рембрандта «Артаксеркс, Аман и Эсфирь» (1660), хранящуюся в собрании ГМИИ им. А. С. Пушкина.

⁶³ По-видимому, автор имеет в виду историческое полотно Джанантонио Гварди (1699–1760) «Александр Македонский у тела персидского царя Дария» (1740-е) и два пейзажа Франческо Гварди (1712–1793) «Архитектурная фантазия с двориком» (первая половина 1780-х) и «Архитектурная фантазия с разрушенной аркой» (первая половина 1780-х) из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина.

⁶⁴ Джованни Баттиста Тьеполо (1696–1770) — итальянский художник.

косноязычно, но фанатически убежденно пояснял картины своего собрания. До 1914 года, ежегодно бывая в Париже, он приобретал все, что в то время составляло «последнее слово» современного искусства. В его московском особняке за десять лет была собрана лучшая в Европе картинная галерея из Матисса, Пикассо и «фовистов»⁵⁵.

Деловая Москва косилась на затею купца, занявшегося не прямым своим делом. Но для художников, вкусивших от западного плода, собрание Щукина стало новой школой искусства. Не все приемлемо было и для самого хозяина. Помню, что кто-то из посетителей задал вопрос С. И.:

— Как надо понимать «Скрипки» Пикассо?⁵⁶

Заикаясь, Щукин ответил, может быть, и не без хитрости:

— Да я и сам еще не понимаю.

— Зачем же вы приобрели это полотно? — снова последовал вопрос.

— Надо присмотреться. Вот я остаюсь с ним один на один и всматриваюсь.

Хочу понять... Может быть, со временем и пойму.

Когда после Октябрьского переворота были организованы сначала два музея — Щукинский и Морозовский, а потом слиты в один, в особняке на Пречистинке, Соколов проводил там буквально все дни⁵⁷. Он прекрасно изучил каждое полотно и, как всегда, сделал отбор первоклассных вещей, в художественной ценности которых не сомневался.

Московский Музей западной живописи вытеснил из его эстетического репертуара почти все предшествующие увлечения и его кумирами в это время стали Ренуар и Дега, а к кубистическому и беспредметному Пикассо он был равнодушен⁵⁸. Внимательно всматривался в темно-коричневые пейзажи и натюрморты Дерена, и почему-то (мне это непонятно) выделяя Пюви де Шаванна⁵⁹. «Кабачок» Эдуарда Мане ценил высоко⁶⁰. Вообще Мане Соколов любил, хотя знал его только по репродукциям. К Клоду Моне не пылал восторгом. Его больше волновал Писсарро. К Гогену и Матиссу был равнодушен. Это не были живописцы его «круга». Мориса Дени не любил⁶¹.

В середине 20-х годов в Музее изобразительных искусств [здесь и далее автор имеет в виду Государственный музей изящных искусств. — Н. Г.] была развернута картинная галерея, составленная из бывшего собрания Румянцевского музея, из прекрасной коллекции голландцев С. И. Щукина и ряда эрмитажных экспонатов, присланных в Москву в обмен на произведения современных французов, отправленных в Петербург из Музея западной живописи.

К сожалению, я не бродил с Михаилом по залам Музея изобразительных искусств рука об руку, как это обычно бывало в Петербурге в Эрмитаже, и я не могу со всей уверенностью передать то, что он больше всего ценил в этом собрании. Но знаю, что «Эсфирь»⁶² Рембрандта его восхищала. Он считал это произведение шедевром московского музея. Три картины Гварди — «Смерть Дария» и два маленьких венецианских пейзажа — приводили его в восторг, особенно пейзажи⁶³. Он смаковал пастозную манеру кладки мазка в большой картине этого позднего венецианца. Любил и Тьеполо⁶⁴, хотя здесь этот подлинный гений закатных дней Венеции представлен лишь эскизными вещами. Разумеется, он не мог пройти мимо маленькой жемчужины, переливающейся как драгоценность, подаренной Москве Эрмитажем, «Минервы» Веронезе. Он ее помнил еще по Петербургу. Сколько прекрасных очарований доставлял Соколову в Эрмитаже этот холодный Паоло

из Вероны. Когда в московский музей была привезена Тицианова «Венера перед зеркалом», Соколов буквально не выходил из этого зала.

Но все же ближе ему были французы XVIII и начала XIX века. Особенно Коро — его любимец. Читил барбизонцев, из них на первом месте Дюпре⁶⁵. И, наконец, глубоко трогало его последнее приобретение музея — пейзаж Монтичелли, поступивший сюда из Самары в обмен на какие-то полотна старых мастеров⁶⁶. Пейзаж Монтичелли Соколов воспринимал, я так думаю, словно свое собственное создание, может быть, так, как мы воспринимаем наших родных, с которыми нас связывают тысячи неведомых нитей. Он в полном смысле слова «обсасывал» эту вещь, заглядывал и за раму, чтобы убедиться, что это живописное «диво» действительно написано на коричневой ореховой доске с гениальной простотой и покоряющим колоризмом.

Увлечение музейной живописью сразу сказалось на работах Соколова. Теперь он очень много писал маслом и пастелью. Стены его небольшой комнаты были увешаны прекрасными этюдами, очень тонкими в колористическом отношении. Но, увы, в каждой вещи проглядывал то Ренуар, то Коро, то Ватто. Боже упаси было намекнуть об этом Соколову. Он раздражался и ни за что не хотел признать своего подчинения другим мастерам. Он не видел этого в своих картинах. Он был искренен. Это была свойственная Соколову «зараженность» другим художником, которую его художественный организм как бы не ощущал в себе.

Прекрасно зная петербургские и московские музеи, чутко воспринимая стилистические приемы старинных и современных мастеров, Соколов мог делать рисунки в самом разнообразном духе. В 1923 году готовилась к печати моя книжка «Опыт теории живописи». Мне пришла мысль иллюстрировать ее, вместо репродукций с произведений различных художников, рисунками Соколова, сделанными в разной стилистической манере: импрессионизме, сезаннизме, кубизме и проч. Соколов тотчас же согласился на мое предложение и на другой день принес с десяток рисунков, в которых можно было легко различить приемы Гюиса, Тулуз-Лотрека, Матисса, Пикассо, Леже и т. п.⁶⁷. К сожалению, эта затея не была осуществлена, ибо издательство, стремясь к удешевлению издания, выпустило книжку без иллюстраций.

Публикация работ

Соколов не примыкал ни к одной из имеющихся тогда (20-е годы) довольно многочисленных художественных группировок Москвы.

Мы решили с ним устроить его персональную выставку. Был снят зал в Доме Герцена, что на Тверском бульваре. Заказана большая афиша и расклеена по Москве (1928)⁶⁸. Народ, правда, не «валил валом», но выставку посещали.

В противовес моим увещаниям Соколов устроил ретроспективный обзор, продемонстрировал эволюцию своего творчества за ряд лет, показав вещи и кубистические и реалистические. Это производило невыгодное впечатление, тем более что интересных вещей, сделанных в «левой» манере, у него никогда не было. Последние же работы, преимущественно пейзажи, были очень живописны и по-настоящему ценны. Соколов проводил на выставке все дни и прислушивался к замечаниям зрителей.

⁶⁵ Жюль Дюпре (1811–1889) — французский художник.

⁶⁶ Адольф Монтичелли (1824–1886) — живописец, работал во Франции и Испании.

⁶⁷ Константин Гис (Гюис, 1802–1892), Андре де Тулуз-Лотрек (1864–1901), Фернан Леже (1881–1955) — французские художники.

⁶⁸ Персональная выставка в Доме Герцена в Москве была открылась 13 января 1929 года.

— Petite galerie! — воскликнул один посетитель иностранного вида. Соколов был почему-то горд этим замечанием. Я не знаю, что думал иностранец, произнося эту реплику. Но, вероятно, вспоминая парижский Petit Palais, где собраны Пюви де Шаванн, Боннар, Дега, Роден и другие современные мастера, он хотел сказать, что репертуар картин Соколова скорее напоминает галерею, составленную из произведений различных авторов, чем индивидуальную выставку одного художника⁶⁹.

Центром художественной жизни Москвы во второй половине 20-х годов была Академия художественных наук. Я был членом-корреспондентом Академии, и мне удалось организовать специальный показ работ Соколова и вечер, посвященный обсуждению его вещей⁷⁰. Доклад читал я. У меня сохранилась рукопись этого доклада, и я приведу ряд извлечений из нее, характеризующих живопись Соколова, как она была представлена на выставках в Академии и в Доме Герцена. Доклад этот был прочитан в феврале месяце 1929 года⁷¹.

В живописи существуют три основных образования: раскраска, цвет и свет. В процессе исторической эволюции культуры, как и в развитии отдельной личности, эти образования следуют именно в указанном порядке. Ребенок начинает с раскраски. Формирующийся художник бывает увлечен цветом. И если его мироощущение органично — он овладевает и стихией света. Те произведения мы называем колористичными, чья основная ценность выражается в цвете, который горит и переливается, как драгоценные камни, который создает игривую колоратуру тональных переходов. Живописными мы называем те произведения, в которых цвет пронизан светом, где цвет становится уже выражением света, где цвет изменяет свою формальную консистенцию, претворяясь в свет, и картина приобретает волнение, полное сокровенной жизни. Колористическое произведение обладает структурой. Живописное произведение обладает обликом, выражением. Колористичность — формально-техническая категория. Живописность — есть стиль, то есть выражение мироощущения. Свет — начало начал живописности. Живопись, понятая как живописность, есть живое письмо, то есть насыщенное подлинным трепетом жизни. Отсюда живописное изображение неизбежно образное. Ибо живописное преобразует лицо мира, то есть создает свое толкование мира в образе, который не может быть мертвым, ибо образ есть сказ живого о живом. Живописность — способ восприятия мира, а поэтому не только техника, но прежде всего стиль. Живописное мироощущение — органическое по преимуществу. Живописность граничит с музыкальностью и требует особой настроенности, своеобразно живописного глаза, подобно тому, как в музыке необходим слух.

Переходя после этих предварительных определений колористичности и живописности к работам Соколова, я охарактеризовал бы его творческий облик, как интенцию колористической воли выйти за пределы колористичности и устремленной к живописному. Эта направленность творческой воли получила свое выражение по преимуществу в последних работах художника, а поэтому может служить залогом будущего.

Такие его работы, как «Битва», «Бульвары», «Портреты», — колористичны. Пригоршнями драгоценных камней разбросана краска. Она горит, играет, пребывая в картине, однако как нечто самостоятельное, вне органической, я бы сказал, детерминистически-логической связи с изобразительностью и сюжетом.

⁶⁹ Пьер Боннар (1867–1947) — французский художник. Огюст Роден (1840–1917) — французский скульптор.

⁷⁰ Заседание состоялось 6 февраля 1929 года. Наряду с Н. М. Тарабукиным доклады прочитали Д. С. Недович и А. В. Бакушинский.

⁷¹ Доклад Н. М. Тарабукина впервые опубликован в книге: Михаил Ксенофонтович Соколов. К 120-летию со дня рождения / Сост., авт. ст. Н. Голенкевич, Т. Лебедева, И. Лейтес, Г. Цедрик. М., 2005. С. 50–52.

Цвета приятные по сочетаниям, полноценные в самих себе, составляют как бы орнаментальное украшение, внешний покров картины, воспринимающийся как мозаика, инкрустация, шитье. Цветовая композиция картины по преимуществу декоративна. Кажется, что художнику безразлично, где и на чем, по выражению поэта, «рассыпать огненный стеклярус».

Портрет отсутствует у Соколова-колориста. У него изображения лиц, а туалеты, составленные из цветного бисера. Пусть не посетует на меня художник за сказанное. Не вяжется эта колористическая орнаментация и с пейзажем, если понимать под последним живой образ природы. Этот прием художника чрезвычайно шел бы к натюрморту. Вот блестящая тема для искусства Соколова этой колористической манеры, но совершенно им не использованная (заметим в скобках, что в дальнейшем Соколов увлекся темой натюрморта и создал в этом жанре, пожалуй, самое лучшее, на что он был способен).

Прекрасен по пепельно-коричневой гамме «Пречистенский бульвар с памятником Гоголя» и тончайшее по колориту, излюбленное самим художником «Купанье». Сочетание серого, розового и черного слилось в сложный тональный контрапункт. Это полотно производит впечатление не сразу. Я сам сознаюсь, что, видя его не однажды, не воспринимал в нем всего, что открывается при медленном всматривании. Ницше требовал для поэзии «медленного чтения». Живописная и колористическая концепция требует такого же отношения. Для тех, кто привык «впечатляться» только под ударами матиссовских плетей, тональные нюансы этой картины, да и многое, что есть в живописи и рисунках Соколова, останется за пределами «порога раздражения». Такие картины, как друзья, требуют длительного знакомства с собой и раскрываются тем больше, чем дольше их знаем.

Но Соколов устремлялся и к живописному. Влюбленный в цвет, он прельщается и жизнью в свете. Под звонким покровом красочности загорается внутренняя жизнь света. Свет рождается медленно, пронизывает цвет, перевоплощая его в живую стихию движения. На рубеже колористичности и живописности стоит небольшая по размерам работа маслом «Мост вечером», которую в качественном отношении я поставил бы на одно из первых мест. Я не нахожу для этой вещи лучшего сближения, как с некоторыми колористическими жемчужинами Врубеля. Только у последнего краски, переливаясь, горят, а у Соколова они волнуются, как окрашенная среда атмосферы.

Но вот живописец овладевает и образом, который не столько зрительно воспринимаем, сколько слышен для внутреннего слуха. Я имею в виду полотно «Старая Москва». Изображена приземистая, сросшаяся с землей ветхая церковь, окрашенная в какой-то трудно определимый красноватый цвет.

— Какая из церквей изображена? — спросил я художника.

Он лукаво посмотрел и ответил:

— Московская!.. Ведь это синтез. В действительности такой может быть и нет. Но она все же московская.

Вот достойный ответ художника, мыслящего образом. Что убеждает в этой картине? Ее жизненность. Она не списана с действительности, но она живет, подобно действительности. Перед зрителем образ, то есть неизбежно живое, ибо образ рождается у художника в результате переживания действительности. Средства выражения здесь очень просты. И этой простотой

постепенно овладевает художник. Техника Соколова стоит на большой высоте. Мастер обладает большим вкусом к цвету. Его работы доставляют изысканное удовольствие глазу. Они красивы в благородном смысле этого слова.

Из рисунков по живописности значительны «Баржи на Волге», «Пейзаж с водой», «Коровы», в которых художник соприкоснулся с природой непосредственно. «Баржи на Волге» сделаны просто, но выразительно. Это прекрасный, здоровый, вполне современный рисунок, лишенный всякой позировки. Перед нами художник не только большого мастерства, но и зоркого современного зора.

В рисунках Соколов прибегает к валерам, то есть подлинному отношению интенсивностей света. Живописный рисунок это и есть в чистом виде письмо валерами. Художник пользуется «малыми интервалами» в переходах от одной световой насыщенности к другой. В рисунках Соколова свет волнуется чрезвычайно разнообразно. Он распределяется то равными пятнами, то собирается в концентрические круги, создавая как бы очаги световой энергии, то скачкообразно, разрывами потрясает композицию. В рисунках Соколов обнаруживает себя именно живописцем. В некоторых случаях стихия света присуща больше его рисункам, нежели живописи. И в его рисунках меньше эскизности, нежели в некоторых работах маслом. В рисунках явственнее обнаруживается особенность его искусства: дар композиции.

Композицией владеет Соколов прекрасно. Импровизационный эскиз у него всегда хорошо построен. Свойственный ему дар импровизационного сочинительства ведет к тому, что художник, как правило, искренне любит только что сделанным. Все, что сделано сейчас, — хорошо. Все, что отошло в творческое вчера, — позабывается, даже вычеркивается из биографии. У Соколова нет его собственной, в документах запечатленной биографии. От «измов» прошлого у него не сохранилось следа. У Соколова в этом смысле нет творческой памяти. Он роковым образом живет только сегодня.

Импровизация расточительна. Расточителен и наш мастер. Он разбрасывает полными пригоршнями данное ему талантом и не собирает. Отдает, а не умножает. Сочиняет, а не строит. Импровизация есть прямая и непосредственная картина жизни. «Где частица природы, — говорит Д. Уден, — передана с непосредственной искренностью, там природа представлена целиком».

Но надо заметить, что Соколов часто импровизирует, исходя не из наблюдений над природой, а выдумывая, замыкаясь в круг излюбленных личин, повторяя самого себя, разнообразя лишь технику, в которую влюблен и которой отдал большую часть своих сил. Многие рисунки художника показывают, какого нужного рисовальщика лишается современность из-за того, что художник, столь строгий к форме и технике, не потрудился пересмотреть свою тематику. Обветшалость сюжетной стороны его искусства всем бросается в глаза. Но если в тематическом репертуаре мастера были бы только «Пьеро» и «Маскарады», я не вышел бы на эту кафедру. Только потому, что у Соколова есть «Вид на Коровники», «Мост вечером», «Баржи на Волге» — я вижу мастера, помимо маски — и подлинное лицо.

Я думаю, что Соколов выставил свои «художественные воспоминания», как он назвал одну из своих работ, только потому, что перед нами первый серьезный общественный показ художника. Засидевшийся в одиночестве — он хотел вынести на народный суд все, чем болел наедине с самим собой. Мы ждем от его искусства содержания и близости к жизни.



Пейзаж с баржей. 1916

Бумага, угольный карандаш. 18×22

Справа внизу: 9162 (подчеркнуто) М.Соколов

Частное собрание, Москва



Бульвар. 1922
Лист из альбома

Бумага, сепия, кисть,
карандаш. 28,9×20,4
Справа внизу: Март 2
Дар в 1975 С. Н. Юренева
(по завещанию), Бухара
ГТГ, АРХ ГР-3938

Соколов остался доволен моим докладом в Академии художественных наук, но не восхищен. Как-то он мне сказал, прочитав напечатанную в то время мою статью о Богаевском⁷²: «Вот в каком стиле я хотел бы иметь от тебя монографию о себе».

Кроме этого доклада я читал в Академии в секции у К. Ф. Юона⁷³ доклад о современной графике, посвятив большую часть времени рисункам Соколова, доказывая, что они являются лучшими по живописности из всего того, что дает в этом отношении современность. Юон, считаясь в то время с моим мнением, улыбался, делая вид, что соглашается со мной. Соколов не любил Юона, считая его плохим живописцем и двуличным.

Наконец, третий раз я пропагандировал в Академии Соколова, организовав выставку-доклад на тему «Живописность в живописи». В большом зале Академии были продемонстрированы в качестве иллюстраций основных тезисов моего доклада полотна Л. Жегина, Л. Рыбаковой, А. Софроновой, В. Пестель, Флоренской и др.⁷⁴. Львиная доля экспонатов принадлежала Соколову.

На протяжении первой половины 30-х годов, если я не ошибаюсь, Соколов только один раз участвовал на выставке «Графики и рисунка» в Музее изобразительных искусств⁷⁵. Кажется, один или два рисунка были воспроизведены в «Печати и революции» при статье, посвященной обзору этой выставки. Один из этих рисунков был «Марат»⁷⁶. Третьяковка, приобретя несколько графических работ Соколова для отдела рисунка, которым ведал А. В. Бакушинский, экспонировала их на выставке новых приобретений⁷⁷.

Помню, я много убеждал Соколова продавать в частные руки свои работы по доступной цене, не запрашивая за них примерно столько же, сколько могли бы дать богатые меценаты за пастели Дега или за перо Ван Гога. Однажды мне удалось его уговорить снизить к кошельку современного интеллигента и продать несколько рисунков Букшпану⁷⁸. Думаю, что это Михаил сделал больше под моим давлением, нежели для того, чтобы получить деньги. Большого бессеребренника я не встречал в жизни.

Манера работать

Бывшие в конце 20-х годов в Москве выставки китайского искусства и немецкой живописи не затронули Соколова. Немецев он не любил. Искусство Востока оставляло его равнодушным. Он принимал с энтузиазмом только то, что было ему близко «по крови», родственно в прямом, «биологическом» смысле.

Французская выставка не принесла с собою ничего, что могло бы обновить впечатление, уже сложившееся о современной Франции по морозовско — щукинскому собранию⁷⁹. Новостью был Утрилло⁸⁰, которого Соколов отметил и пейзаж которого был приобретен Музеем западной живописи. Обратил на себя внимание небольшой вещь Дерен (которого ценил Соколов) — тем, что картина была сделана совсем реалистично.

К концу 20-х годов окончательно сформировалось в творчестве Соколова то, что составляет его зерно. Теперь Соколов обрел самого себя и предстал как изысканный колорист огромной живописной культуры, большого и утонченного вкуса.

Темпы работы Соколова убыстрялись с каждым годом. Он не только, как правило, писал свои картины *a la prima*, но иногда в день делал по несколько

⁷² Константин Фёдорович Богаевский (1872–1943) — русский художник. См.: Тарабукин Н. М. Художественный образ в искусстве Богаевского (К 30-летию художественной деятельности) // Искусство. Т. IV. Кн. 1–2. 1928. С. 43–51.

⁷³ Константин Фёдорович Юон (1875–1958) — художник-педагог, был действительным членом ГАХН с 1921 по 1929 год.

⁷⁴ Лев Фёдорович Жегин (1892–1969), Вера Ефремовна Пестель (1887–1952), Раиса Александровна Флоренская (1896–1932) — художники, работавшие в Москве в 1920–1930-е.

⁷⁵ Произведения Соколова в 1930-х экспонировались на ряде выставок. Наиболее значительные: выставка приобретений Государственной комиссии по приобретениям произведений изобразительных искусств за 1928–1929 годы (Москва, 1930); «Художники РСФСР за XV лет (1917–1932). Графика» (Москва, ГМИИ; 1933–1934); выставка живописи, графики, скульптуры (Москва, выставочный зал Всекохудожника, 1936).

⁷⁶ Графический лист «Марат» был создан в цикле «Французская революция» конца 1920-х — начала 1930-х годов и поступил в собрание ГТГ в 1934-м.

⁷⁷ Был издан каталог выставки: Русский рисунок за десять лет Октябрьской революции. Каталог приобретений галереи. 1917–1927 / Вступ. ст. А. В. Бакушинского и краткие биографии художников. Государственная Третьяковская галерея. М., 1928. С. 16, 64.

⁷⁸ Лицо не установлено.

⁷⁹ Имеется в виду выставка «Современное французское искусство», на которой экспонировались произведения французских и русских художников, проживавших в Париже (Москва, 1928).

⁸⁰ Морис Утрилло (1883–1955) — французский художник.

вещей маслом, затрачивая на каждую по 1½–2 часа. Впоследствии он сократил срок до 45 минут и по-детски хвастался этим. Рисунков пером он мог сделать в день несколько десятков.

Темы, сюжеты, живописные приемы были крайне разнообразны. В репертуаре его искусства встречались выдуманные пейзажи никогда невиданных в природе ландшафтов, городских «видов», сюжетных картин вроде «Битвы конных всадников», Голгофы и проч. Виды Москвы напоминали Париж, в «Голгофах» тревожно разбросаны были пятна света и тени, создавая впечатление барочного рисунка⁸¹.

У Соколова — «русского мужичка», как его называла моя жена, простого и немудреного варвара в жизни, ничего не было «русского» в живописи и графике. Все его искусство истоком своим имело французскую культуру. В его городских видах и пейзажах отсутствовал *couleur locale*. Он был «француз». В своих бесплодных мечтаниях о путешествии за границу его тянуло только в Париж. Он говорил, что если бы перед ним встала альтернатива: Италия или Париж, он, не колеблясь, выбрал бы последний.

У Соколова была манера работать циклами. Один из самых обширных и длительных был цикл женских портретов. По существу это был один и тот же образ, мерещившийся его романтическому воображению. Это была его «Незнакомка». Она была сродни блоковской. Здесь и старинный покрой платья, плотно облегающий шелками упругий стан. Здесь и «шляпа с траурными перьями» и в «кольцах узкая рука», с нарочито длинными и тонкими пальцами. Соколов любил поэзию Александра Блока. Думаю, что в созданном творческой фантазией образе мелькали и реальные черты тех женщин, которых встречал на своем пути Соколов. В то время это был «воображаемый портрет», художественная мечта, возвышавшаяся над действительностью⁸².

Сотни вариантов этого образа переливались нежными перламутровыми красками. Чаще всего это были пастели, реже акварели и огромное количество монохромных рисунков углем, тушью, карандашом. Образ был чужд современности. Казалось, он перешел к Соколову с полотен живописи XVIII столетия, получив декадентскую интерпретацию. Весь эстетизм Соколова вылился в этих воображаемых портретах.

Меньше всего в живописи Соколова я ценил именно этот цикл. Я убежден, что Михаил обладал абсолютным вкусом в оценке художественных произведений. Но в своих вещах он не всегда был на высоте утонченного вкуса. Объяснялось это отсутствием у него строгой критики по отношению к себе и декадентским эстетством, которое было у него в крови еще с юношеских лет увлечения Бакстом, Сомовым, Мусатовым. «Мир искусства» давно был пережит, XVIII век оставлен далеко позади, как пройденная веха, а «зараза» эстетизма осталась и давала себя знать в искусстве и в жизни.

Его художественные симпатии нередко определялись именно его эстетизмом. Благодаря ему он выделял на первое место «Камеристку» Рубенса, смаковал портреты ван Дейка⁸³, преклонялся перед «Fetes galantes» Ватто, из всего Пикассо искренне ценил только «Испанку», и одно время «Пьеро» занимала в его искусстве центральное место. Любимой книгой по изобразительному искусству были «Воображаемые портреты» Патера — самого утонченного эстета в искусствознании⁸⁴.

⁸¹ Соколов создал ряд композиций под названием «Голгофа» (живописные и графические варианты) в цикле «Страсти» во второй половине 1920-х годов.

⁸² Женские портреты можно разделить на два цикла — «Воображаемые портреты» и «Прекрасные дамы». Они проходят через все творчество Соколова с 1910-х до 1940-х годов.

⁸³ «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» работы фламандского художника Питера Пауля Рубенса из собрания Государственного Эрмитажа. Антонис ван Дейк (1599–1641) — фламандский художник.

⁸⁴ Уолтер Патер (1839–1894) — английский писатель. Его книга «Воображаемые портреты» (М., 1916), как говорил сам Соколов, на протяжении многих лет была для него настольной.

Соколов любил показывать свои вещи. Показывая, он ставил их под стекло и накладывал раму. При этом, не дожидаясь реплик зрителя, сам и оценивал, говоря о колорите:

— Перламутр. Бирюза. Топаз. Это настоящий шедевр. Что скажешь? Прав я?

Если зритель не полностью соглашался в оценке с автором или, даже хваля, не проявлял энтузиазма, Соколов мрачнел, прекращал показ или приходил в «раж», обвиняя зрителя в тупости и непонимании. Мне он многое прощал. Я иногда с жестокой откровенностью говорил ему:

— Прекрасно! Но как досадно, что твои пейзажи напоминают Коро, а портреты — Гейнсборо⁸⁵. Напиши живую женщину. Напиши это со всей присущей тебе живописностью. Твои картины подобны искусствоведческим трактатам о Ватто или Монтичелли, только написаны они не в научной форме, а выражены в образах на холсте краской.

Соколов всегда защищался, отстаивал свою индивидуальность. Он был предельно самоуверен. Он посещал все выставки с одной целью: сделать вывод, что никто не равняется ему. В своих суждениях о художниках был крайне невыдержан. Москва живет сплетнями, и, конечно, *mots* Соколова доходили до авторов. Это создавало ему много врагов.

30-е годы

После того, как прекратилась работа Соколова в Пролеткульте, он принял предложение преподавать живопись в Ярославском художественном техникуме, куда он ежемесячно ездил, не порывая связи с Москвой⁸⁶. Там у него была группа преданных и высоко его ценивших учеников, из которых некоторые впоследствии стали известными мастерами (например художник Лавров).

Жить в Москве Соколов продолжал в том же бывшем пролеткультовском общежитии, в небольшой комнатке, в которой в начале 30-х годов поселилась его жена — Марина Ивановна Баскакова, а несколько позднее появилась еще и собака Эльга — доберман-пинчер. На стенах висели картины в золоченых рамах. Старинные рамы Соколов очень любил, придавал им большое значение в оформлении картины и покупал их в комиссионных магазинах. У стены стояли штабеля с подрамниками, загораживая и так узкий проход к окну, где находился маленький столик, — *en tout cas* заваленный газетами, бумагой, книгами, вперемешку с которыми валялись куски хлеба, бритвенные принадлежности и маленькое зеркальце, в которое он часто смотрелся.

Соколов некоторое время преподавал живопись на курсах по повышению квалификации художников, где среди его учеников был выдвинувшийся впоследствии скульптор Орлов.

Как ни странно, но Соколов всегда имел некоторую сумму денег про запас. Он распределял ее на длинный срок и вот тут проявлял необычайную, казалось бы, несвойственную его характеру выдержку. Он ухитрялся проедать буквально на несколько копеек в день. Обеды, как правило, были исключены из его обихода. Он покупал хлеб и сахар. Сушил сухари, клал их в стакан, заваривал кипятком и питался этой тюрей. Проходили годы, и надо было удивляться железному организму, который не слабел от этого чудовищного сверхтюремного питания. Вставал Соколов рано.

⁸⁵ Томас Гейнсборо (1727–1788) — английский художник.

⁸⁶ Соколов преподавал в Ярославском художественно-педагогическом техникуме с 1925 по 1928 год, ежемесячно приезжая из Москвы на две недели.

Среди дня по несколько часов высиживал на Никитском бульваре — на солнышке. Летом шел на Москву-реку и загорал до негритянской черноты. Без шляпы, с плотно приглаженными на пробор длинными волосами, с раскрытой шеей, в коротком желтовато-коричневом пальто Соколов быстрым маршем пролетал бульвары и свой излюбленный Арбат, обращая на себя внимание встречных. Его фамилия была известна тем, кто его знал лично. Но по внешнему виду его знала вся Москва. Бывали случаи, когда речь заходила о Соколове и собеседник утверждал, что такого художника не знает. Но стоило намекнуть на наружность Михаила и сказать, что на Никитском бульваре на него, наверное, не раз было обращено внимание, как собеседник кивал головой:

— Ну, как же, как же! Разумеется, встречал.

Жена Соколова Марина Ивановна была украинка, первое время говорившая с заметным украинским акцентом. Она была мягким, уступчивым человеком, покорно сносящим деспотический характер Михаила. Когда Соколов начинал «кипятиться», проявляя крайнюю раздражительность, Марина Ивановна, умеряя его крики, со всей серьезностью обращалась к нему:

— Михайлушка, ты шипи, а не кричи!

Натура

Как это было у старинных мастеров, жена Михаила стала объектом его живописи. Он писал ее портреты маслом, пастелью и делал сотни рисунков карандашом, пером и тушью. Это не были портретные изображения в смысле точного сходства. Подобно Рафаэлю, превратившему Форнарина в Мадонну, Соколов из своей Марины делал аристократическую даму в стиле английских портретов Гейнсборо и Рейнолдса⁸⁷.

Тем не менее отныне натура стала исходным моментом для живописи и встреча с Мариной Ивановной явилась переломным моментом в творчестве Соколова. Михаил начал тяготеть к натуре и ценить ее наличие. Он стал писать с натуры натюрморты. Кета, селедка, дичь преображались в них в изысканные колористические симфонии. Особенно хороша была серия натюрмортов с семгой, где розовое сочеталось с серебром, создавая ощущение драгоценностей. Композиционно эти натюрморты были построены просто. Заметно было, как живопись Соколова освобождалась от музейных реминисценций.

— Наконец-то,— говорил я,— ты обретаешь самого себя, ты идешь от натуры, она тебя обогащает.

— Я никогда не отрицал необходимость натуры,— возражал Соколов,— если я обходился без нее, так это потому, что у меня не было возможности иметь постоянно нужную и интересную мне натуру. Вот Марина принесла кусок семги, и я воспользовался, чтобы создать гамму из розовых тонов. Дело-то ведь не в том, что здесь у меня изображена семга. Написать ее всякий дурак сумеет. Дело в том, какую музыку цвета я вызвал на холсте, пользуясь куском рыбы только как поводом. Посмотри-ка на эти лессировки и скажи: у кого ты видел что-нибудь подобное? Ты говоришь о необходимости работать только с натуры,— продолжал Михаил дальше,— но где в этом закутке я могу расположить натуру. Расставленный мольберт занимает уже всю комнату. Мне нужна мастерская, вот только тогда я напишу то, на что я способен.

⁸⁷ Джошуа Рейнолдс (1723–1792) — английский художник.

Связь с людьми

Михаил обладал удивительной способностью быть в курсе всех событий художественной жизни Москвы. Живописцев, даже очень второстепенных, он всех знал по их работам на выставках. Некоторых обвинял в заимствованиях у него.

— У меня содрал,— бросал Михаил про того или иного живописца, пробегаая по выставочным залам. В число таких плагиаторов он зачислял и Рыбченкова⁸⁸. Но особенно он возмущался <...> который одно время часто бывал у Соколова и, по его словам, обворовывал его.

Несмотря на то что в живописи Соколова налицо заимствования у французских мастеров, у него было свое лицо, которое всегда можно было узнать, ни с кем не смешивая. Это было то индивидуальное, неповторимое, соколовское, чему недаром подражали некоторые художники, что дает повод говорить о «школе Соколова».

«Художественная общественность», то есть все те, кто стоял у различных «кормушек», делали все, чтобы не допустить к ним Соколова. Этого было нетрудно достичь. Самолюбивый, не знающий компромисса, готовый претерпеть все жизненные невзгоды, чтобы только не унизить себя просьбой, Соколов мог быть устранен от любого дела одним недружелюбным взглядом, в котором выражалось отрицательное к нему отношение. Соколов не учитывал, что время бежит и пропасть между ним и «художественным миром» увеличивается. Круг его общения был узким. Он встречался лишь с теми, в ком находил принятие своего искусства.

Из крупных имен он не был близок ни с кем. По его словам, доброжелательно к нему относился Сергей Герасимов⁸⁹. О ряде людей он имел данные, что они пакостили ему не один раз. К таким принадлежали Богородский, Бескин, Алякринский, с которым когда-то Соколов был на «ты»⁹⁰. Из искусствоведов дружил с А. И. Анисимовым, Д. С. Недовичем, был в хороших отношениях с Г. В. Житковым и В. Н. Лазаревым⁹¹. Последний, в период очень бедственного положения Соколова в Рыбинске, помогал ему материально.

О Недовиче он писал в одном из писем: «Д(митрий) С(аввич) во время оно и до последних дней в отношении меня был джентльменом в полном смысле этого слова. Я безмерно благодарен ему за многое. Морально для меня это было непререкаемой ценностью. Я бы хотел увидеть его и подать благодарственно руку».

Большая дружба была у Соколова с его учеником С. К. Эйгесом, племянником художника Вениамина Эйгеса. С большой печалью сообщал Соколов в письме о гибели С. К. Эйгеса на войне. Из старых друзей, с которыми Соколов встречался в их студенческие годы, он вспоминал не раз об адвокате Н. К. Сердцеве, талантливом человеке, поэте, написавшем интересную пьесу в стихах о Лермонтове, но не сумевшего пробить себе дорогу в литературу. Печальна была память о Б. М. Работнове — нашем общем любимом друге, с которым в юношеские годы было много пережито и передумано⁹². «Человек ведь обладал большим, чем многие,— писал о нем Соколов,— а личная жизнь ему не удалась, была скучна и неинтересна. Разве не так?..» Да. Так. Но в духовном плане Борис Работнов был гениальным человеком и неудачником. Еще в гимназии он писал очень талантливые и оригинальные стихи, прекрасно играл Несчастливцева в «Лесе» и декламировал «Записки сумасшедшего»⁹³. Война

⁸⁸ Борис Фёдорович Рыбченков (1899–1994) — советский художник..

⁸⁹ Сергей Васильевич Герасимов (1885–1964) — советский художник.

⁹⁰ Фёдор Семёнович Богородский (1895–1959), Пётр Александрович Алякринский (1892–1961) — советские художники.

⁹¹ Александр Иванович Анисимов (1877–1937) — искусствовед, исследователь древнерусского искусства. Соколов познакомился с ним в Ярославле в 1919 году. Герман Васильевич Житков (Жидков, 1878–1953) — искусствовед. Соколов мог познакомиться с ним в Ярославле в период с 1925 по 1928 год, когда Житков преподавал в художественно-педагогическом техникуме историю искусств. Впоследствии они поддерживали отношения и в Москве. Житков был заместителем директора по научной работе в ГТГ. В 1940-е они вели переписку (частично сохранившиеся письма находятся в архиве ЯХМ).

⁹² Б. М. Работнов — лицо не установлено.

⁹³ Автор имеет в виду героя из пьесы А. Н. Островского «Лес» (1870) и повесть Н. В. Гоголя «Записки сумасшедшего» (1835).



Мужчина с прищуренным глазом
(Портрет Н. М. Тарабукина?)**.
Начало 1920-х*

Бумага, зеленая тушь, перо. 22,9×18,2
Справа внизу: М. Соколов
Дар в 1975 С. Н. Юренева
(по завещанию), Бухара
ГТГ, АРХ ГР-4005

1914 года помешала ему закончить естественный факультет Московского университета. И это обстоятельство обрекло его на скромную должность преподавателя в провинциальных техникумах. Во время моего объезда с целью изучения архитектуры Владимиро-Суздальской области я встретился с ним в Юрьеве-Польском, где он учительствовал. По старой памяти мы распили бутылку вина в его маленькой каморке и, провожая меня на вокзал темной ночью, он декламировал под звездным небом свои стихи о звездах.

Искусствоведческую литературу Соколов читал мало, а историю искусств знал поверхностно. Явление почти общее для художников. Я сомневаюсь, читал ли он даже Вёльфлина⁹⁴. Из русских искусствоведов ценил П. Муратова⁹⁵. Увлекался художественной литературой. «Жан-Кристоф» Ромена Роллана и «Погоня за утраченным временем» Пруста — были его любимыми книгами⁹⁶. Много читал Гофмана и Диккенса⁹⁷. К последнему в 30-х годах делал иллюстрации. Из поэтов выделял Эдгара По, особенно поэму «Ворон», Верхарна, Уитмена⁹⁸. В русской поэзии ближе всего ему был Александр Блок, позднее Борис Пастернак. В одном из писем к моей жене Михаил писал: «Пастернак из самых любимых моих поэтов-современников» (1944).

Из людей, не принадлежащих к художественному миру, у Соколова завязалась крепкая дружба с инженером В. С. Городецким, дочери которого Михаил давал уроки рисования. Городецкий одно время принимал деятельное участие в судьбе Соколова, стараясь разными способами облегчить его трудное положение. Но надо заметить, что Михаил стоически переносил свои невзгоды, никогда не жалуясь, никому не завидуя, будучи чаще всего бодро настроенным. Он был наделен от природы колоссальным запасом жизненной энергии, которая его спасала в самые трудные периоды жизни. Я его называл, имея в виду его чудовищно крепкий организм, железным.

В середине 30-х годов Михаил бывал у меня на даче в Комягине. День он проводил по-своему: с утра, раздевшись догола, в одних трусах лежал перед домом на солнце — загорал. Позавтракав, он проделывал то же самое. Гулять не любил. Заманить его в лес по грибы было невозможно. Он еще ходил с нами в малинник — по ягоды. Но в корзинку не собирал, а клал прямо в рот. После обеда до вечера начинались разговоры об искусстве.

Против дома, где я жил, на широком лугу, стояло архитектурное диво — храм XVII века с пятью главками, крытыми лемехом, украшенный поверху тремя рядами кокошников вперемежку с резными по кирпичу фасонистыми оконными наличниками, филёнками по фризу и шатровой со слухами колокольней.

— Хорош? — хотел я прельстить Соколова.

— Хорош, — отвечал он, но в голосе было равнодушие.

Соколов любил только живопись. К архитектуре и скульптуре был равнодушен. Когда я осенью возвращался из своих путешествий по Кавказу, Крыму, Средней Азии, Соколов не проявлял к моим рассказам никакого интереса. Мои снимки и зарисовки со старой архитектуры даже не рассматривал. Природа юга его тоже не влекла. Он никогда не бывал на юге. Он был горожанин до мозга костей. Через 4–5 дней пребывания в деревне его тянуло в Москву, и на Никитском бульваре он чувствовал себя более в своей тарелке.

Приезжая в деревню, не брал с собой не только этюдника с красками, но и просто карандаша. У него была хорошая зрительная память, и, рассматривая

⁹⁴ Генрих Вёльфлин (1864–1945) — швейцарский искусствовед.

⁹⁵ Павел Павлович Муратов (1881–1950) — искусствовед.

⁹⁶ «Жан-Кристоф» — роман-эпопея французского писателя Ромена Роллана (1866–1944), опубликованный в 1904–1912 годах. Имеется в виду цикл из семи романов «В поисках утраченного времени» (1913–1927) французского писателя Марселя Пруста (1871–1922).

⁹⁷ Эрнст Теодор Амадей Гофман (1776–1822) — немецкий писатель. Чарльз Диккенс (1812–1870) — английский писатель.

⁹⁸ Эдгар Аллан По (1809–1849) — американский писатель-романтик. Стихотворение «Ворон» было написано в 1845 году. Эмиль Верхарн (1855–1916) — бельгийский поэт-символист. Уолт Уитмен (1819–1892) — американский поэт, публицист.

деревья, он запоминал арабеску их ветвей и черпал из этого запаса нужные формы, когда, склонившись над листом бумаги у себя в каморке над Арбатской площадью, сочинял пейзажи, в которых соревновался с природой.

События 30-х годов

Во второй половине 30-х годов споры наши об искусстве стали приобретать все более резкий характер. Обозначились все большие разногласия о смысле искусства. Если раньше наши вкусы и оценки во многом совпадали, то теперь наметились целые области художественной культуры, к которым Соколов проявлял равнодушие. Мне казалось, что наступил момент переоценки французского искусства. Ведь невозможно было питаться всю жизнь, хотя и чудесными, но все же поверхностными пустячками французских импрессионистов. Надо было искать другое, более глубокое в искусстве, чем штрих, мазок и игра валеров.

Все менее приемлем становился для меня «эстетизм» живописи Соколова. Я должен признаться, что я стал избегать подниматься на 4-й этаж к Михаилу и месяцами не бывал у него, ибо смотреть сотни вариантов все одной и той же темы Незнакомки со страусовыми перьями было тяжело. Соколов это чувствовал, но словно не хотел этому верить. Как-то зайдя к нему, я увидел вновь написанный пейзаж на петербургский мотив. Утро, молочный туман, бледность очертаний далеких зданий Васильевского острова за Невой...

— Каков колорит? — спросил Михаил, ставя на мольберт пейзаж.

— Мне представляется он белесым, — ответил я.

Это взорвало Соколова. Он разразился страстной тирадой о «серебристом» колорите своей картины. Он стал упрекать меня, что я разучился видеть, а поэтому драгоценное «серебро», «жемчуг» и его переливы воспринимаю как белесость.

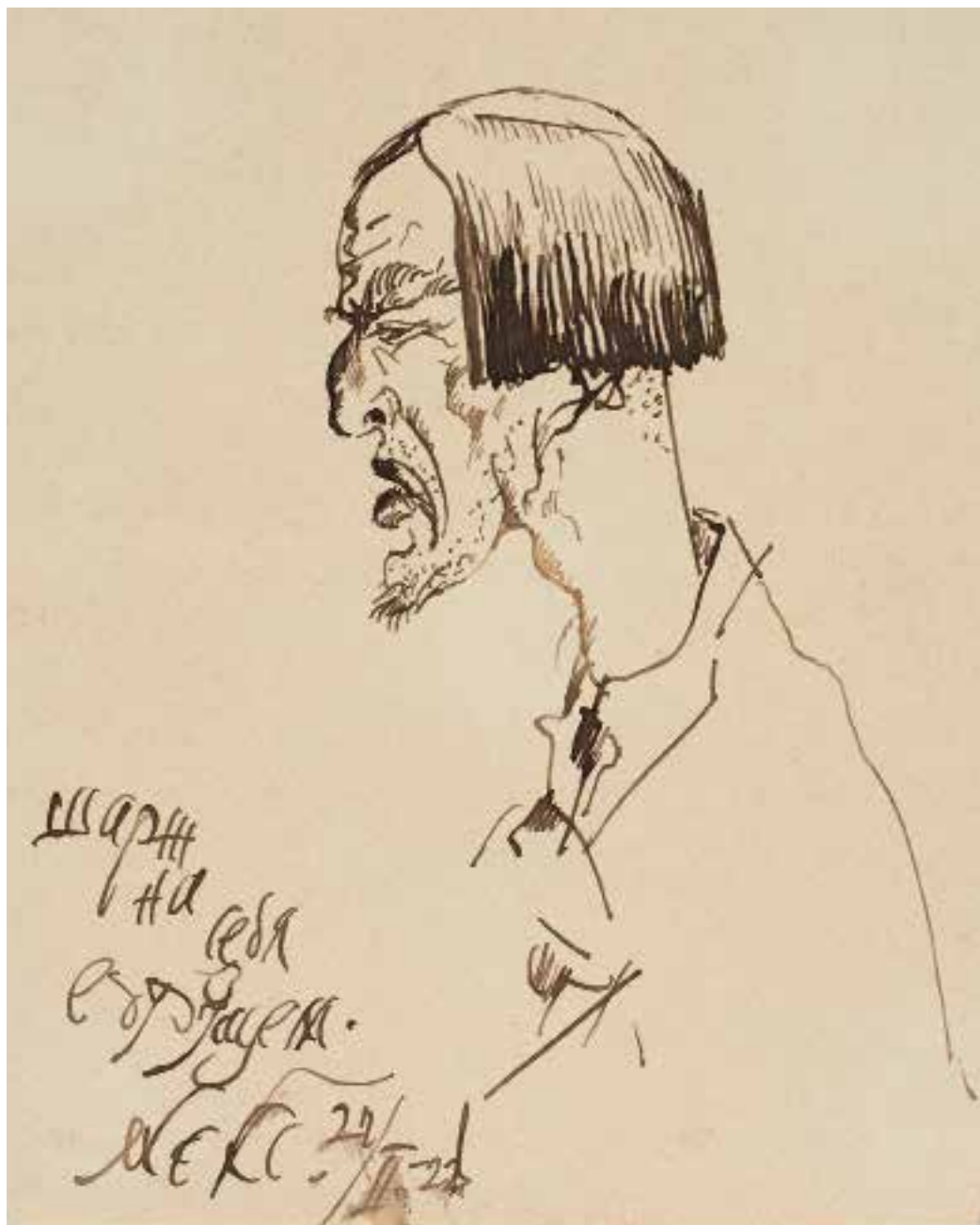
Мы встречались все реже. Наконец, одно обстоятельство, о котором я умолчу, ибо я дал в том слово Михаилу, совсем нас разлучило. Мы, живя рядом, не встречались даже случайно на улице. Ходить же друг к другу в гости перестали. Дальнейшие события в жизни Соколова протекали вне моего непосредственного наблюдения. Я о них знал по сообщению других. Передам об этом кратко.

Марина Ивановна много работала, стуча на машинке до того, что из-под ногтей выступала кровь. Из гордости Михаил не хотел пользоваться ее заработком. И они вели совсем разные режимы. Она питалась относительно более нормально (в столовке). Он сидел на тюре *en toure lettere* (с квасом?). Отношения между ними ухудшались. Они мирно разошлись после десятилетней совместной жизни.

Через меня Михаил познакомился с Надеждой Васильевной Розановой, дочерью писателя В. В. Розанова⁹⁹. Между ними стали завязываться дружеские отношения. Розанова, разойдясь со своим мужем, уехала в Ленинград. В ее комнате, на Мойке, против Летнего сада, висели окантованными несколько рисунков Соколова. Когда я встречался с ней во время своих приездов в Ленинград, она интересовалась моим мнением о Михаиле. В ее рисунках появились отголоски соколовских приемов. Два раза Соколов побывал за это время в Ленинграде.

Между тем художник Лукьянов начал энергичные хлопоты о предоставлении Соколову мастерской. По его инициативе было послано Сталину

⁹⁹ Василий Васильевич Розанов (1856–1919) — русский писатель, философ, публицист.



Автошарж. 1922

Бумага, сепия, перо. 9,1×7,4

Слева внизу: шарж на себя в будущем.

Ниж: МЕСО 22/II 22

Приобр. в 1997 у А.А. Калика, Москва

ГТГ, РС-13950

письмо, в котором указывалось на невыносимые для работы жилищные условия талантливого художника. Просьба была удовлетворена, и Соколов получил на Масловке в Доме художника мастерскую. Исконная мечта сбылась. Но рок сулил другое. Соколов сказал какую-то неосторожную фразу в присутствии своего бывшего ученика и был вскоре арестован, осужден на семь лет и сослан в Сибирь¹⁰⁰.

Это было в 1938 году. Соколов пережил очень много тяжелого. Он был близок к смерти, и лишь железный организм помог ему вынести физические недуги. В заточении он писал стихи и делал чудесные миниатюры, посылая их в Москву¹⁰¹. Рисунки делались на маленьких листочках бумаги, иногда на конфетных обертках, пером, карандашом и были чуть подкрашены. В Москве ими любовались как живописными видениями. В них изображалась тайга, снег, сосны. Красавец олень, опершись передними ногами на высокий камень и подняв голову, высматривал что-то в туманной мгле. В маленьком пейзаже было запечатлено извечное молчание природы, сосредоточенное величие и монументальность. Казалось, если миниатюру увеличить до больших размеров фресочной живописи, то она зазвучит еще более полным голосом. И в то же время каким сиротством веяло от маленького клочка бумаги! Но отчаяния не было, а лишь любовь и нежность даже в этой неприютной природе.

Перелом

В этих маленьких кусочках бумаги было много лирики, нежной человеческой души. Как разительно они отличались от того, что делал Соколов раньше. Если формальная сторона всегда его привлекала больше, чем содержание как в своих, так и в чужих работах, то теперь стало наоборот. При изумляющей простоте средств художник достиг большой выразительности, глубокой теплоты и искренности образа.

«Какая огромная перемена произошла с Михаилом!», — невольно восклицалось при взгляде на его миниатюры.

Эстет преобразился, пережив «Балладу Редингской тюрьмы»¹⁰². Он любил это произведение Уайльда больше, чем другие его вещи. Пена жизни испарилась. Осталось затаенно-человеческое. Любовь тянула его к жизни и спасла его. Муки были превзойдены. Старое переплавлено. Организм вынес борьбу со смертью. Михаил стал новым Лазарем и явился к живым не озлобленным, а примиренным.

*От буйств, безумств и заблуждений
Родится к благу поворот,
Растет покорность Провиденью,
Участье к ближнему растет.*
(Гёте. «Фауст»)

Из формалиста он вырос в поэта-лирика; из вычурного эстета — в простого истинного художника, из язвительного критика — в доброжелательного человека. Страдания оказались горнилом, в котором перекипела жизнь. Отбыв срок заключения, он не имел права возвратиться в Москву. Больше года пролежал в больнице в Ярославле.

¹⁰⁰ 28 октября 1938 года художника арестовали. Соколову предъявили обвинение по статье 58, пункт 10 («Пропаганда или агитация, содержащие призыв к свержению, подрыву или ослаблению Советской власти или к совершению отдельных контрреволюционных преступлений»). В соответствии с решением ОСО при НКВД СССР (решение Мосгорсуда РСФСР от 16 апреля 1939 года) художника приговорили к семи годам лагерей и сослали в Кемеровскую область на станцию Тайга.

¹⁰¹ Над созданием миниатюр Соколов начал работать в лагере.

¹⁰² Автор имеет в виду поэму Оскара Уайльда (1854–1900) «Баллада Редингской тюрьмы» (1898).

«К больнице вкуса не имею,— писал он в одном из писем ко мне.— Довольно вкусил этой прелести. В одной Ярославской больнице пробыл 9 месяцев, да потом месяца 4 — целая вечность. Больницы — это кладбище (сыт ими)». Здесь смерть снова караулила его. «У меня задумана книга,— писал он,— “Путешествие за смертью” — на фактическом материале. Только условия мешают приступить к осуществлению. А может, когда-нибудь и осуществлю. Материал богатый во всех отношениях: и в бытовом и в философском смысле».

Рыбинск

Избрав местом жительства Рыбинск, Соколов переехал в этот нудный, бездарный городишко, получив место преподавателя рисования в Доме пионеров. Получая скудный паек и мизерную плату, Соколов вел привычный для него образ жизни аскета. Московские друзья кое-как старались ему помочь.

В Рыбинске Соколов сделал ряд иллюстраций к Пушкину и к Гоголю. Несколько не очень интересных листов, выполненных пером, кистью и тушью, через знакомых удалось продать в московский Литературный музей. Получив две тысячи, Соколов, не рискуя оставлять их у себя в комнате, которая находилась среди воровского окружения, взял их с собой в карман и поехал на пароходе на прогулку с московским художником, приехавшим навестить его. Во время этой поездки у него выкрали все деньги.

Московские друзья, как, например, скульптор Орлов, старались восстановить Соколова в правах члена МОСХа. Ряд враждебно относящихся к нему лиц, как Богородский, Бескин, Алякринский, тормозили дело. Но все же, по окончании войны, в 1946 году Соколов стал получать увеличенный паек от Ярославской организации художников, поскольку Рыбинск входил в Ярославскую область. Он обладал педагогическими способностями, не придерживаясь при этом строгой системы, не следуя заранее разработанной программе. Он «хватал быка за рога» сразу, умея внушить ученикам ряд приемов, с помощью которых те овладевали умением видеть и передавать виденное.

Некоторые из его рыбинских учеников успешно выдерживали конкурсные экзамены и поступали в московские художественные институты. Эта педагогическая сноровка применялась Соколовым издавна: и в Твери, когда он там вел занятия в художественных мастерских, и в Пролеткульте в Москве, и в Ярославле, а теперь в Рыбинске. У него было много учеников, преданных ему и не порывавших с ним связи и впоследствии.

В 1944 году осенью я получил по почте письмо от Соколова из Рыбинска. Это было первое обращение ко мне Михаила с момента нашего разрыва в 1937 году. Прошло семь лет. Он пережил катастрофу, голод, моральные и физические муки, болезни и испытал дыхание смерти. Михаил писал, что он видит во мне единственного друга, с которым у него духовное родство, с которым было пережито много общего и близкого ему в искусстве, что повод к разрыву наших отношений не был основателен и он осознал это теперь. Он просил меня начать с ним общение через письма. В течение 44–47 годов мы часто переписывались.

Больше всего Михаил интересовался художественной жизнью Москвы. Я далеко не полностью мог его в этом отношении информировать. Я бывал далеко не на всех выставках и не встречался с художниками. Когда осенью

1945 года в Москву привезли картины Дрезденской галереи и мне удалось их увидеть и описать в письме Соколову, он прислал мне ответное письмо, которое тяжело было читать¹⁰³. Он буквально страдал от невозможности все это увидеть своими глазами. В последующих письмах он просил меня более подробно пояснить ряд полотен, о которых я ему сообщал. Очень был заинтересован Рембрандтом. Спрашивал, выдерживает ли конкуренцию «Эсфирь» с вновь привезенными полотнами голландца. О небольшом погрудном портрете Саскии¹⁰⁴ 1634 года, который я расценивал выше многих вещей, как самого Рембрандта, так и других полотен Дрезденской галереи, Михаил осведомлялся во всех подробностях. Он просил тщательно описать его колорит. И в ответ на мои объяснения сообщал, что видит эту вещь словно своими глазами. На мой скепсис относительно «Сикстинской» Рафаэля¹⁰⁵ он дал реплику: «Я, наверное, так же бы ее воспринял». И я вспомнил, как в Эрмитаже перед полотном Рафаэля он недоумевал, что заставляет людей «боготворить» этого мало колористического живописца. Соколов утешал себя надеждой увидеть все это своими глазами. Но это ему не удалось. Когда летом 1946 года он приехал в отпуск в Москву, Комитет по делам искусства перестал выдавать пропуск на осмотр привезенных картин. Тем более об этом нельзя было помышлять летом 1947 года, когда Соколов вновь был в Москве.

Письма Соколова из Рыбинска обрисовывали обстановку, в которой он жил, и его душевное состояние в период 1944–47 годов. Он занимал две полутемные комнаты, бедно обставленные. Его печальную судьбу разделяли сначала галчонок с подбитым крылом, а потом мохнатый, некрасивый пес-дворяняга.

Михаил всех своих друзей и знакомых в Москве просил писать ему. Письма из Москвы ему необходимы были как воздух: он их ждал, жадно прочитывал и тотчас же на них отвечал. Это было его правилом. Он сетовал, если ему долго не писали, и не мог понять, что, живя в Москве, иногда в течение нескольких недель нельзя выбрать часа, чтобы сесть за письмо. Если от меня он не получал долго ответа, он начинал забрасывать открытками, прося написать хотя бы два-три слова.

Несколько раз с нарочными, приезжавшими в Москву из Рыбинска, он присылал мне в подарок свои миниатюры. Он привык к этой буквально микроскопической форме и не хотел ей изменять и тогда, когда мог пользоваться любым размером бумаги. Это были очаровательные фантазии, но выполненные с такой простотой и реалистической правдой, что, казалось, были написаны с натуры. Художник А. А. Шапошников называл их «жемчужинами»¹⁰⁶.

Как изменилась эстетика Соколова вместе с душевным переломом, им пережитым. Страдания сделали его снисходительным к другим. Во время встреч в Москве летом 1946 года я был удивлен неожиданной мягкостью, с какой Михаил говорил о художниках и их картинах, виденных на выставках. Многие ему нравились; ко многому он был крайне снисходителен. Я задал ему вопрос:

— Что в творческом акте для тебя самое существенное?

И он ответил:

— Переживание... Я хочу в пейзаже изобразить то чувство, которое я испытываю, соприкасаясь с природой.

В этих работах выступило наружу то индивидуальное, что составляло ядро соколовской живописи и предстало со всей очевидностью то неповторимое, что создал Соколов, что он принес с собой в мир и что не будет утрачено в будущем,

¹⁰³ Произведения из собрания Дрезденской галереи поступили в ГМИИ им. А. С. Пушкина в августе 1945 года. Вскоре были организованы просмотры этих работ для актива МОСХа. По специальным пропускам просмотры разрешались с 10 августа 1945 по 1946 год.

¹⁰⁴ Харменс ван Рейн Рембрандт «Портрет Саскии» (1633; Галерея старых мастеров, Дрезден).

¹⁰⁵ Рафаэль Санти «Сикстинская Мадонна» (1515–1519; Галерея старых мастеров, Дрезден).

¹⁰⁶ Андрей Александрович Шапошников (1906–1986) — советский художник.

если судьба изменится к Соколову и выведет его искусство из тьмы затворничества на свет. К этой своей будущей судьбе художник относился весьма пессимистично. «На будущие поколения, — писал он мне, — я совершенно не рассчитываю, так как не имею надежд, что что-то сохранится для этого будущего. Уже сейчас у меня лучшее погибло, а то, что осталось, находится в большой неопределенности».

В письма из Рыбинска Соколов вкладывал свои стихи. Они не отличались ни поэтическими достоинствами, ни мастерством. Он много писал стихов в Сибири. Но они пропали вместе с огромным числом его рисунков.

Теперь стихи стали еще более безыскусственными. Он не придерживался классических правил стихосложения. Ему важна была мысль, чувство, содержание, а не форма. И он пренебрегал структурой стиха. Менял размеры, ритм в одной и той же строфе, то рифмуя, то переходя на белый стих. Стихи ему самому дороги были, потому что в них он раскрывал свое сокровенное. Это были не «сочинения», а частица его души. Вот почему он был чувствителен к оценке его поэзии.

Как стихи, так особенно письма, дают обильный материал для биографии Соколова и для суждений о его эстетике, о его симпатиях к людям и антипатиях в искусстве, о его отношениях к людям, с которыми он встречался. Полагаю, что в этом смысле Н. В. Розанов обладает большим запасом эпистолярного материала. С ней Соколов вел переписку в разные периоды своей жизни. Мне он писал только из Рыбинска с 1944 по 1947 год. Не имея привычки хранить письма, я и в этом случае их часто уничтожал и лишь немногие случайно сохранил, из которых и привел некоторые цитаты.

То же надо сказать и о встречах Соколова с людьми. У него был очень обширный круг знакомств. Упоминаемые мною имена — лишь незначительная часть тех, с кем он соприкасался в жизни... Весьма вероятно, в этот список не попали те, кто играл в его биографии существенную роль. Это объясняется тем, что они мне не известны. Несмотря на длительность моей дружбы с Соколовым, я не могу сказать, что я знал все стороны его жизни и его характера.

Не спору, что в ряде случаев мое восприятие искусства Соколова, как и эпизодов его биографии, носит субъективный характер. Но я старался держаться фактической стороны и описывать только то, чему был свидетелем. Вот почему свой очерк я рассматриваю лишь как материал для биографии и монографии о художнике.

Галчонок

Его Соколов подобрал во дворе, и они стали друзьями. Галчонок садился на стол перед Михаилом и смотрел ему в глаза. Галчонок дремал у него на плече. Встречал его на пороге. Откликался на зов.

«Я с ним делю свои дни, ночи, вечера и свои мысли, но, увы, он безмолвен как могила. Я ему отдаю половину моего хлеба», — писал Михаил. Галчонок заменил ему недостающего друга и смягчал тоску одиночества. Это не была прихоть. Он так сжился со своим пернатым приятелем, что когда тот погиб, задушенный крысой, Михаил искренне страдал. Он оплакивал галчонка в трогательных стихах, как самое близкое существо. Читать их нельзя было без большой горечи и печали за Михаила. В них была такая тоска одиночества, которая посещает человеческую душу только в предсмертное время.

«У меня теперь другое существо — пес,— писал он мне несколько спустя,— принесли его не больше кулака, думал, будет маленький песик, а он, сукин сын, рос, рос и все еще растет и сейчас немного меньше Эльги (собака Соколова в Москве). Но беда в том, что аппетит у него не собачий, а львиный, ну и накладно мне очень,— часто сам щелкаю зубами, а ему отдаю — нельзя же. Не пошлешь же его “добывать”. А расстаться уже не могу — стал “свой”, спим вместе. Порода неважнецкая — самая чистокровная дворня, а зовут “Ванька” (как и галчонка); в память галчонка он и имя получил».

Из полотен, написанных в Рыбинске, в свой приезд в Москву летом 1946 года Соколов привез своего «Галчонка» — страшную «гойевскую» вещь. Мертвый галчонок был изображен с распростертыми крыльями. Черное и берлинская лазурь сплелись в зловещую гамму, словно выстраданную в жестоких муках. Вещь была написана на фанере. На нее было тяжело смотреть. И одновременно она притягивала к себе. Мировая живопись не знала такого «натюрморта». Перед ним *Vanitas vanitatis*¹⁰⁷ голландцев XVII столетия с бутафорией и черепами кажутся детскими пугалами. Соколов создал не «мертвую натуру», а написал самую смерть, без аллегорической косы и традиционного оскала зубов, а так, как она является человеку в последнюю минуту жизни всегда в непредвиденном ощущении. Соколовский галчонок отныне стал самым страшным по безнадежности «реквиемом», когда-либо написанным человеком.

Это было его последнее значительное произведение. Из старых работ оно в какой-то мере перекликалось только с циклом его рисунков на тему «Голгофа». В них Соколов проникался мыслью и переживаниями о страданиях Христа. Весьма вероятно, что доля автобиографичности была вложена в эти рисунки, исполненные тревоги и скорби. В мертвом галчонке Соколов изобразил Голгофу. Михаил любил уайльдовское «*De profundis*» (?). И создал свое. Оно звучит как последние аккорды 6-й симфонии Чайковского¹⁰⁸. Ни гольбейновская циничная «Пляска смерти», ни преисполненный патетики листовский «Танец смерти» — ничто возле молчания Смерти Соколова¹⁰⁹. Это произведение когда-нибудь будет оценено как шедевр искусства.

Художественное наследство

Большое наследство Соколова сосредоточилось перед войной в руках инженера В. С. Городецкого. При эвакуации Москвы в 1941 году Городецкий, по его словам, отправил вещи Соколова куда-то в Сибирь. Н. В. Розановой стоило большого труда разыскать полотна Соколова, часть которых все же осталась найденной. «Основное, большое количество находится у В. С. Городецкого. По некоторым причинам их нужно взять», — писал он мне в то время. Шероховатости, возникшие в связи с поисками картин, послужили причиной разрыва между Соколовым и Городецким.

В одном из писем, написанных мне из Рыбинска, Михаил просил меня быть его «душеприказчиком» на случай его смерти. Я вынужден был за полным неумением вести подобное дело отказаться. Михаил, видимо, был огорчен. Но не настаивал. Естественнее всего эту роль могла выполнять Н. В. Розанова. Так это и случилось волею обстоятельств.

¹⁰⁷ Перевод с лат. — *Суета сует*.

¹⁰⁸ Пётр Ильич Чайковский (1840–1893) — русский композитор.

¹⁰⁹ Ганс Гольбейн Младший (1497–1543) — немецкий художник. Ференц Лист (1811–1886) — венгерский композитор, пианист, дирижер, написал произведение «Пляска смерти».

Во время своего приезда в Москву в 1946 году он остановился у Н. В. Розановой. В приезд 1947 года он уже прямо называл Н[адежду] В[асильевну] своей женой. Но они не были ни венчаны, ни официально зарегистрированы.

Все художественное наследство постепенно стало сосредотачиваться у Н[адежды] В[асильевны]. В этом деле она проявляла большую энергию и поразительную заботливость. Она всячески помогала Соколову сама и через друзей. Она была ему в полном смысле «сестра, любовница и мать», сказал бы я, заимствуя строку у поэта.

В письмах Соколова последних лет часто звучала бодрая, жизнеприемлющая и жизнеутверждающая нота. В ответ на некоторые мои переживания этот человек, из глубины своей провинциальной трущобы, обреченный на одиночество, нищету, бездействие, коротавший свои суровые зимы с мохнатым уродливым псом, пытался меня ободрить и внушить веру в жизнь. Таков был в нем заряд жизненной энергии.

Он писал: «...несмотря на всю бессмыслицу и толчею окружающего — жизнь есть и мы живем. Она в нас, в нашем творчестве, а не творить мы не можем (плохо ли, хорошо ли — это вопрос другой) и мы будем творить, пока мы мыслим, а другого положения я не признаю. Я когда был при смерти и мне невероятных усилий и физических и волевых нужно было на то, чтобы повернуться на другой бок, творческая мысль работала еще острее. Я тянулся к карандашу и еле царапал им по бумаге. Или мысленно сочинял стихи или писал пейзажи, что видели глаза, и с такой отчетливостью я видел все написанным не только в цветовых сочетаниях, но и в фактуре: где как краска лежит, где как кисть прошла. Поверь, невозможность — только обостряет. Если есть что сказать творчески — нужно сказать, не ожидая расплаты тут же». «Наша работа — это внутренняя потребность и эту потребность нужно удовлетворять и уже в фиксации этой потребности — ее вознаграждение».

Михаил ощущал в себе неиссякаемый запас жизненных сил, которые клочкотали в нем, как в юноше, а по годам он был уже старик. Как это слово не вяжется с его обликом!

«Я теперь, — писал он в 1945 году, — чувствую себя озорным мальчишкой в 15–17 лет и готов напроказничать». «У меня все бурлит, и озорства и молодости имею на двадцать молодых», — утверждал он в письме к моей жене.

Катастрофа

В приезд летом 1947 года Соколов успел быть у меня только один раз, отобедав вместе с Надеждой Васильевной. Он стал плохо слышать. Вид у него был усталый. Глаза грустные. Сердце и душа стали еще мягче. Он жаловался на недомогание, не понимая, что с ним. Вместо беготни по выставкам, музеям и знакомым, чем он занимался усердно в приезд летом 1946 года, теперь он предпочитал сидеть дома и нехотя выходил. Он приехал с надеждой, что ему в этот раз удастся прописаться в Москве и не ехать в Рыбинск. Так оно и случилось. В Рыбинск он уже не поехал, прописали его через два месяца после смерти.

Не прошло и трех недель после его приезда в Москву, как Н. В. Розанова позвонила мне по телефону. Тревожным голосом она сообщила, что с Михаилом творится что-то непонятное. Вечером он пришел от Измайльских, где наелся

пирогов, и у него начались страшные боли в желудке. Может быть, заворот кишок? Что делать? Я посоветовал вызвать «скорую помощь» и отправить Михаила в больницу. Когда его привезли к Склифосовскому, врачи решили тотчас же сделать операцию.

На другой день Надежда Васильевна мне звонила, что операция прошла благополучно, но вскрытие обнаружило нечто неожиданное.

— Что именно? — спросил я, а в мозгу уже зрело роковое слово.

— Рак, — ответила она едва слышно.

Михаилу об этом не сказали. Он был все время убежден, что у него был заворот кишок, и теперь надо отлежаться, окрепнуть, чтобы окончательно поправиться. Профессор Юдин объявил, что положение безнадежное, и предрек смерть в страшных мучениях. Он сделал распоряжение, чтобы не жалели морфия и впрыскивали ежедневно.

Хватаясь за последнюю надежду, Надежда Васильевна обратилась к «Тайнинскому старику». Узнав, что была сделана операция, знахарь отказался помочь. Но узнав, что Юдин¹¹⁰ признал положение безнадежным и что Соколов — талантливый художник, — сказал: «Я его вылечу», и дал настой своих трав.

Больница согласилась испытать снадобья знахаря. Настойку давали под видом больничного лекарства, скрывая, что это привезено из Тайнинки. Через неделю совершилось чудо: Михаил встал с постели, еще раз пережив «воскрешение Лазаря».

Вскоре он был отправлен в санаторий, где быстро начал крепнуть. Но вдруг наступило ухудшение. Михаил снова слег и был перевезен в ту же палату в больницу Склифосовского¹¹¹. И уже больше не вставал. Он превратился в скелет, обтянутый кожей. Страшная болезнь быстро пожирала тело. Но железный организм боролся долго. Все прогнозы врачей о сроках не оправдались: Михаил прожил дольше, чем это можно было предполагать. Сам он продолжал надеяться на поправку. Скульптор обещал ему по выздоровлении предоставить свою мастерскую для работы. Как это его радовало и вселяло надежды!

Я несколько раз бывал у него в палате. Он интересовался текущей художественной жизнью, продолжал быть убежденным, что никакой страшной болезни у него нет. В этом сказалась детская доверчивость Михаила.

Незадолго до смерти, обращаясь к навещавшим его друзьям, он просил их привезти то «Литературную газету», то журнал «Искусство» и т. п. Он лишь сетовал на врачей, что те не могут поставить точный диагноз. Покорность и мягкость сменились крайней раздражительностью. Н. В. Розанова дежурила у его постели дни и ночи. Доставала ему все, что он хотел.

— Вся внутренность горит, — говорил он, проявляя исключительное терпение и силу воли.

Последнее свидание

За три дня до смерти Надежда Васильевна вызвала меня, передав слова Михаила: «Хочу проститься с Николаем».

— Должно быть, конец приходит, — сказал он, целуя меня.

Ему было предложено причаститься.

— Я не готов еще к этому, — последовал ответ.

¹¹⁰ Сергей Сергеевич Юдин (1891–1954) — хирург, репрессирован в 1948 году.

¹¹¹ Николай Васильевич Склифосовский (1836–1904) — врач-хирург, в 1923 году Московскому научно-исследовательскому институту скорой помощи присвоено его имя.



Смерть Арлекина. Вторая половина 1920-х

Бумага, сангина. 38×35

Пост. в 1989 из наследия

М.И. Баскаковой, Москва

ГМИИ, Р-21201

Был ли он верующим? Нельзя ответить определенно. Он не был атеистом. Но не был и церковником, исполнявшим обряды. Давным-давно он как-то сказал, что еще успеет «покаяться». Когда теперь пришел «одинадцатый час», он ответил уклончиво. Этот ответ, может быть, и характеризовал его отношение к религии: он уклонился, не принимая и не отрицая. В одном из своих стихов он вопрошал:

*Душа, душа, не знаю я, что ты за птица —
Ты временно во мне, иль вечно?*

Вот одно из его стихотворений, написанное незадолго до болезни и представляющее собой исповедь:

*Своих грехов несу в себе я тяжесть,
Своих ошибок и причуд,
Но не одна у них судьба, одна и та же —
Где подвиг, святость, и где чудь.
Расплата близко. Расплачусь сполна.
К тому ведь приучен я с детства.
Еще полна моя казна, полна,
И никогда я не спасался бегством.
Я жизнь не промотал — мотался много —
Любил, безумствовал и жил.
Скажите, разве это так уж плохо —
Все делать, не жалея сил?*

¹¹² Георгий Иванович Чулков (1879–1939) — поэт-символист, драматург, прозаик, критик, брат жены Н. М. Тарабукина Л. И. Рыбаковой.

Узнав об исключительной по просветленности смерти писателя Георгия Ивановича Чулкова¹¹² — брата моей жены (а поэтому о ней мы знали все подробности), Соколов писал в письме 1944 года: «Смерть Георгия Ивановича такова, что можно лишь позавидовать. Хотел бы себе такой. Увы, на то надежды не имею».

Когда-то гордый, самоуверенный и земной, Соколов пережил благодаря катастрофе трагедию, подобно шекспировскому Лиру. Лир, потерявший земную власть, приобрел духовное богатство. Внешне смирившийся, но духом возвысившийся, Лир пережил катарсис, и страдания, им вынесенные, примирили зрителей с ним. Катарсис Соколова подвел его к «последней черте». Но «черту» Соколов не переступил. Он трагически смотрел за пределы «порога». Во взгляде был ужас и недоумение.

Ан[тонина] Фёд[оровна] Софронова сделала несколько рисунков с Соколова в больнице. Это страшные рисунки, перекликающиеся своей трагичностью с «Галчонком» Соколова. Исхудавший, превратившийся в скелет, в холщевой рубашке, висевшей на нем, как на вешалке, с воспаленным взором словно невидящих глаз, блесневших в глубине темных впалых орбит, с поднятой вверх рукой, схожей с тонкой тростью, Соколов был трагическим воплощением умирающего Дон Кихота. Другой рисунок Софроновой изображал Соколова спящим: страшная маска мертвеца, столкнувшегося с черной бездной. После операции Михаил передавал ощущение, испытанное им в момент хлороформирования (наркоза). Оно походило на падение в бездну, «в ничто»... Рисунки Софроновой — прекрасная иллюстрация к последним страницам моего очерка.

Когда я посетил последний раз Михаила в больнице, его состояние было чрезвычайно плохим. С трудом говорил. Глаза закатывались. Слаб был неимоверно. Но и теперь, за три дня до смерти, он еще не терял надежды.

Во всей прошлой жизни Михаил плохо ориентировался в обстоятельствах, в людях, то им слишком доверял, то попросту их вычеркивал из своего бытия. И вот теперь, перед лицом смерти, его наивность сказала в полной мере.

У него отсутствовало критическое чувство в отношении себя и других. Он был доверчив и непосредственен. Он не знал того, что Гёте называл «вторым сознанием»: одно творческое, другое критическое. Художник — одновременно и творец, и зритель. Метод творчества Тициана исходил из наличия «двух сознаний», когда мастер извлекал из забвения давно начатое полотно, смотрел на него как на чужое произведение и начинал работать над ним, видя критическим оком все, что в нем было неприемлемого.

Соколов в этот роковой час своей жизни не умел отдать самому себе отчет, что с ним творилось. Желанием Надежды Васильевны было держать в тайне от него болезнь, не называть ее. Едва ли это было правильным, когда выяснилась полная безнадежность на выздоровление. Быть может, истина помогла бы ему сосредоточиться мыслью над смертью и приготовить к ней себя.

В последний мой приезд к нему я пробыл у него около трех часов. Ему трудно было говорить, и он хотел послушать. Но разговор не клеился. Смерть уже держала его в своих руках. Смеркалось. В открытое окно глядел осенний закат... Михаил тянулся взглядом к розовато-золотистому небу. Но веки беспомощно опускались. Он хотел вдохнуть свежесть вечера, но задыхался, ловя воздух отрывистыми, короткими глотками. Подали ужин. Он проглотил две чайные ложки компота и уснул, прося меня не уходить. Начались боли. Впрыснули камфару... На мгновение Михаил оживился, и тусклые с предсмертной поволокой глаза заискрились тревожным блеском. Надежда Васильевна ушла минут на 30. Это его привело в состояние крайней растерянности.

— Куда ушла? Зачем? Скоро ли возвратится?

Он боялся остаться один. Наконец, часов в 9 вечера, поцеловавшись, мы расстались навсегда. Через три дня он умер, сознавая это лишь в самые последние минуты. Его отпевали по церковному в храме на Пятницком кладбище, что возле Рижского вокзала. На похоронах присутствовали его друзья и самые близкие знакомые, любившие его. Небольшая группа проводила его до могилы. Небо было покрыто тучами. Накапывал дождь. Было по-осеннему холодно. Наступила мучительная тишина. Я прервал ее, сказав:

— Прощай, Михаил. Это про твою Музу сказал поэт: «И поражен бывает свет ее лица не общим выраженьем...»¹¹³

Надгробное слово произнес скульптор Орлов. Поэтесса прочла стихи. Еще кто-то помянул восторженным словом художника. Надежда Васильевна устроила у себя на квартире поминки. Гости выпили за упокой души рыцаря красоты, пронесшего сквозь строй невзгод незапятнанным образ возлюбленного им искусства, которому поклонялся и ему одному служил.

При последнем свидании я обещал Михаилу написать о нем записки. Пользуясь пребыванием в Голицине под Москвой, я набросал эти страницы, которые пусть будут сырым материалом для того, кто напишет монографию, достойную значительного художника.

¹¹³ Цитата из стихотворения
Е. А. Баратынского «Муза» (1829):
«Но поражен бывает мельком свет /
Ее лица не общим выраженьем...»



Оплакивание. Положение во гроб. 1925–1928

Из цикла «Страсти». Вторая половина 1920-х

Бумага, тушь, перо, кисть, белила, лак. 22×28,8

Пост. в 1990 из наследия Е.Д. Танненберг, Москва
ЯХМ, Р-3868

Романтик

Соколов был романтик в жизни и в искусстве. Ирония не была его свойством. К людям и окружающему он относился серьезно. Искусство было для него кумиром, а он его жрецом. В искусстве он не знал компромисса и за всю свою жизнь ни разу в этом отношении не изменил себе. Он не торговал искусством ни в метафорическом, ни в прямом смысле.

В одном из писем ко мне у него была фраза: «Нужно прожить так, чтобы перед собой не было стыдно». Искусству он служил как средневековый паладин своей даме сердца. На щите Соколова кровью было написано старинное изречение всех рыцарей искусства: «*Vita brevis, ars longa est*»¹¹⁴.

— Если бы я не мог заниматься искусством — я не мог бы жить, — сказал он однажды.

В искусстве он воплотил свою мечту о красоте. Он был апостолом прекрасного. Оно было его эстетическим кредо. Но жизнь предъявила ему жестокий вексель. Требования жизни, несовместимые с его понятием о творчестве, Соколов отвергал всегда. Жизнь ему отомстила.

Он был Дон Кихотом. И до последнего вздоха не изменил себе.

Голицыно, Дом творчества СП

1–12 апреля 1948 года

¹¹⁴ Перевод с лат. — Жизнь коротка, искусство вечно.



**Николай Михайлович
Тарабукин**

1889–1956

¹ При жизни Н. М. Тарабукина «Материалы...» были отпечатаны в нескольких машинописных копиях и долгое время хранились у друзей, учеников и близких. В настоящее время экземпляры рукописи хранятся в РГАЛИ, НА ЯХМ (Ф. 40. Оп. 1. Д. 1), в частных архивах Москвы и Ярославля. Впервые опубликованы с купюрами: Ярославский архив. Историко-краеведческий сборник. М. – СПб.: Atheneum, Феникс, 1996.

² Тарабукин Н. М. Врубель. М.: Искусство, 1974.

«Материалы для биографии художника Михаила Соколова»¹ — первое монографическое исследование, написанное другом художника, искусствоведом Н. М. Тарабукиным в 1948 году. Жизнь и творческие интересы Тарабукина и Соколова на протяжении многих лет пересекались. Знакомство произошло в юношеские годы в Ярославле. Трудно оценить роль, которую они сыграли в творческой судьбе друг друга. Под влиянием Соколова Николай Тарабукин стал искусствоведом, позднее посвятил художнику ряд исследований — статей и докладов, которые помогли Соколову войти в число наиболее значимых художников Москвы 1920-х годов.

«Материалы...» написаны после смерти Соколова и носят характер воспоминаний. Как пишет сам автор, они не претендуют на монографический труд. Вместе с тем они имеют большую ценность. Многие факты жизни и творчества Михаила Соколова стали известны благодаря этой рукописи Тарабукина. Распечатанная в нескольких машинописных экземплярах, она долгое время хранилась у друзей, учеников и близких людей из круга художника.

Творческое наследие самого Тарабукина постигла та же участь, что и наследие Соколова. В 1930-е годы он вошел в число тех исследователей, чьи труды перестали печатать. Хотя в истории отечественного искусствознания его роль неоспорима. В 1920-е Тарабукин был действительным членом Государственной академии художественных наук (ГАХН), в 1928-м избран членом-корреспондентом Академии, занимался проблемами теории живописи, организовывал выставки современных художников и проводил их обсуждение, в частности, дважды с работами Соколова. Исследования и труды Тарабукина привлекали внимание специалистов и широкой аудитории любителей. Начиная с 1930-х годов Тарабукин был вынужден большую часть времени посвятить преподавательской деятельности. Более двадцати лет он читал курсы лекций по истории искусства в московских институтах — кинематографии (ВГИК) и театрального искусства (ГИТИС). Так же как и творчество Соколова, творческое наследие Тарабукина становится доступным для широкой аудитории лишь в последние годы. Только благодаря авторитету М. В. Алпатова в 1974 году впервые была опубликована монография Тарабукина о Михаиле Врубеле². В 1989-м увидело

свет исследование, посвященное иконе «Троица» Андрея Рублёва³, а в 1993-м — монографический труд «Проблема пространства в живописи»⁴. В 1994 году были опубликованы тексты лекций по истории костюма⁵, написанные Тарабукиным еще в 1938–1939 годах для ГИТИСа, где он возглавлял кафедру искусствоведения (1934–1956). В 1999-м был издан его труд «Философия иконы»⁶.

Канва жизни художника, которая положена в основу рукописи, иногда дана автором пунктиром. К сожалению, между Соколовым и Тарабукиным в середине 1930-х годов произошла размолвка. И именно в пору творческой зрелости Соколова контакты с лучшим другом были прерваны. Только в 1944 году, когда Соколов жил в Рыбинске, между ними возобновилась переписка, восстановившая прежнюю дружбу. Нельзя сказать, что Тарабукин всегда точен и объективен в изложении фактов и событий, не всегда можно согласиться с его точкой зрения. Взгляд Тарабукина на жизнь и творчество Соколова — это взгляд современника. Мы смотрим на них на расстоянии времени, которое расставляет точки... Бесспорно одно — и тот и другой являются яркими личностями, представителями русской художественной культуры первой половины уже минувшего столетия. В «Материалах...» заложены страницы жизни и творчества мастеров, в отношении которых должна восторжествовать историческая справедливость.

³ Троица Андрея Рублёва. Антология / Сост. Г. И. Вздорнов. М.: Искусство, 1989.

⁴ Тарабукин Н. М. Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствоведения. 1993. № 1–4.

⁵ Тарабукин Н. М. Очерки по истории костюма. М.: ГИТИС, 1994.

⁶ Тарабукин Н. М. Философия иконы // Смысл иконы / Вступ. ст. Г. И. Вздорнов, А. Г. Дунаев; публ., подг. текстов А. Г. Дунаев; примеч. А. Г. Дунаев, Б. Н. Дудочкин. М.: Издательство Православного братства святителя Филарета Московского, 1999. С. 27–159.

УДК 76(084)

ББК 85.15я6

С 59

С 59 **Михаил Соколов. Т. I. Графика. Станковые произведения.** — М.: Издательство ЗАО «2К», 2018. — 312 с., илл.

ISBN 978-5-89449-056-4 (I том)

ISBN 978-5-89449-059-5

ISBN 978-5-89449-056-4



Формат 70 × 100/8. Тираж 500 экз.
Заказ № 04723/17
Печать офсетная 39 п. л.
Отпечатано в соответствии
с предоставленными материалами
в ООО «ИПК Парето-Принт»,
170546, Тверская область,
Промышленная зона Боровлево-1,
комплекс № 3А
www.pareto-print.ru