

Дунаев Алексей Георгиевич, кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник МГУ им. М. В. Ломоносова, Россия, Москва, ул. Колмогорова, 1. 119991. danuvius@mail.ru

Dunaev Aleksei Georgievich, PhD in History, leading researcher. M. V. Lomonosov Moscow State University, 1 Kolmogorova st., 119991 Moscow, Russian Federation. danuvius@mail.ru

Н. М. ТАРАБУКИН. КОЛОРИСТИЧНОСТЬ И ЖИВОПИСНОСТЬ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА МИХАИЛА СОКОЛОВА (ПРЕДИСЛОВИЕ И КОММЕНТАРИИ А. Г. ДУНАЕВА)

N. M. TARABUKIN. COLORNESS AND PICTURESQUENESS IN THE WORKS OF THE ARTIST MIKHAIL SOKOLOV (FOREWORD AND COMMENTS BY A. G. DUNAEV)

От издателя

Публикация текста

Настоящая публикация является первым изданием полного текста доклада Н. М. Тарабукина¹, прочитанного 6 февраля 1929 г. на выставке картин М. К. Соколова, организованной в Государственной академии художественных наук (ГАХН) при непосредственном участии искусствоведа. Текст — машинопись (19 листов половины стандартного формата с текстом на одной стороне и 4 с. «обложки») с авторской правкой (имеется также небольшая стилистическая правка рукой Г. С. Дунаева, при публикации опущенная), сохранившаяся (видимо, в единственном экземпляре) в архиве А. Г. Дунаева. На обороте титульного листа запись Н. М. Тарабукина: «Доклад, прочитанный в Академии Худож. Наук в феврале 1929 г. на заседании, посвященном выставке работ худ. М. Соколова». Орфография и пунктуация приближены к современным нормам.

Отрывки из доклада вошли в «Материалы для биографии художника Михаила Соколова», написанные Н. М. Тарабукиным после смерти художника в апреле 1948 г. Первое издание без купюр: *Материалы для биографии художника Михаила Соколова // Михаил Соколов в переписке и воспоминаниях современников / Сост., авт. предисл. и коммент. Н. П. Голенкевич. М.: Мол. гвардия, 2003. (Бка мемуаров: Близкое прошлое. Вып. 6). С. 17–69, комм. на с. 277–285. В настоящей публикации использовано переиздание: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 32–77 (комм. на с. 78–79), сокращенный текст доклада на с. 52–54, далее цитируется под сокращением М. Ошибочно как полный текст доклада эти отрывки изданы в кн.: Михаил Ксенофонтович Соколов: к 120-летию со дня рождения / Сост. Н. П. Голенкевич и др. М.: Русский Авангард, 2005. (Серия «Архив русского авангарда»). С. 50–52.*

При публикации полного текста мы решили выделить курсивом отрывки, выбранные Н. М. Тарабукиным для включения в «Материалы для биографии...», а также указать небольшие отличия текстов, так как просмотр текста, напечатанного обычным шрифтом, позволит определить «новый» текст, отсутствующий в «Материалах для биогра-

фии...». Кроме того, некоторые текстологические нюансы, указанные в постраничных сносках, отражают не только более позднюю авторскую стилистическую правку, но и желание искусствоведа сгладить после смерти художника любые личные моменты.

Н. М. Тарабукин как теоретик искусства

Доклад предваряется обширным теоретическим вступлением, в котором Н. М. Тарабукин предлагает свое понимание колористичности и живописности. В основе колористичности лежит цвет, тогда как в живописности цвет пронизан светом. «Колористичность — формально-техническая категория. Живописность есть стиль, то есть выражение мироощущения... Живописное, в противоположность колористическому, — результат органического мироощущения, особый способ ориентировки, приобретающий через свет, как формально-стилистический фактор, внешнее выражение... Предметом живописности служит образ, а не вещественный мир сам по себе». «...Не цветом ограничивается живопись. Увлечение техникой само по себе не редко идет в ущерб глубине образа». «В моем представлении живописное шире и глубже, чем одни формально-технические приемы... За поверхностным *sfumato* я жду образа, т. е. содержательности». «Только действительность может подсказать художнику его же собственный путь, научить его видеть мир и понимать самого себя».

Для понимания этого предисловия необходимо учесть два обстоятельства.

Прежде всего, Н. М. Тарабукин, отчасти следуя за Г. Вельфлиным² и А. Гильдебрандтом, разработал оригинальную теорию стилистического анализа живописи. Эта теория, принимающая во внимание формальный и содержательный аспекты произведения и эпохи, была отражена в четырех изданных в 1927–1929 гг. статьях³. Так, с точки зрения искусствоведа не всякое изображение природы является пейзажем и не всякое изображение человеческого лица — портретом. Например, портреты Сезанна искусствовед считал со стилистической точки зрения натюрмортами.

¹ О Н. М. Тарабукине, его трудах и литературе о нем см.: Дунаев А. Г. Николай Михайлович Тарабукин: Аннотированная библиография. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 2023 (готовится к публикации).

² В определенной мере Н. М. Тарабукина можно было бы назвать «русским Вельфлином», но, к сожалению, запрет на публикацию его работ сделал невозможным знакомство с ними специалистов и широкой публики. Некоторые ученики Тарабукина ставили его выше Вельфлина, что отчасти оправдано как с точки зрения широты эрудиции и интересов ученого, так и по глубокой разработке собственно формального метода, прежде всего стилистического и композиционного анализов (в частности, «теория диагоналей», вошедшая в современные учебники для вузов искусств).

³ Проблема пейзажа // Печать и революция. 1927. № 5. С. 37–64; Натюрморт, как проблема стиля // Советское искусство. 1928. № 1. С. 42–52, 73; Портрет, как проблема стиля // Искусство портрета: Сборник статей Комиссии по изучению философии искусства / Под ред. А. Г. Габричевского. Изд. ГАХН, 1928. (Философское отделение; Вып. 3). С. 159–193; Жанр, как проблема стиля // Советское искусство. 1928. № 4. С. 13–27.

Кроме того, одним из основных *credo* Н. М. Тарабукина как искусствоведа на протяжении всей его жизни было отрицание теории «искусства для искусства», чистого эстетства. Это нашло отражение не только в самом знаменитом манифесте «производственного искусства» — брошюре «От мольберта к машине», но и в таком отличающемся по стилю и материалу исследовании, как «Философия иконы». Искусство должно отражать действительность в виде образа, пережитого и прочувствованного художником, в том числе — если не прежде всего — религиозно. Подлинное искусство всегда одухотворено. И в этом смысле Н. М. Тарабукина никоим образом нельзя причислить к «формалистам», хотя формальный анализ был доведен им почти до совершенства. Искусствовед всегда понимал непреложность закона соответствия формы содержанию.

Н. М. Тарабукин и М. К. Соколов

Как известно, в середине 1930-х гг. между искусствоведем и художником произошел разрыв, преодоленный только в 1944 г., после трагических событий в жизни М. К. Соколова. Друзья дали другу обещание никогда не говорить о поводах для этого разрыва, и мы никогда не узнаем, были ли для этого какие-то личные причины. Однако в докладе 1929 г., особенно в некоторых текстологических деталях, уже заметно расхождение между друзьями в отношении к искусству. Н. М. Тарабукин все больше замечает в творчестве М. К. Соколова склонность к внешним техническим эффектам в ущерб внутреннему содержанию. Известно, насколько болезненно художник относился к критике своих работ. Возможно, это стало одной из причин скорого конфликта. Духовную суть разногласий можно уловить по одному месту из «Философии иконы», где, на мой взгляд, автор подразумевает именно М. К. Соколова, хотя и не называет его по имени:

«Если же от произведения искусства обратиться к самим авторам, то впечатление будет еще менее отрадное. В их жилье мы обнаружим чад богемы; в их быту — анархию; в их отношениях с людьми — заносчивость; в их оценке себя — самообольщение. Но, если разобьются в том, чем же собственно так горды эти мировые “гении”, то окажется, что самообольщены они не столько мыслями, выраженными в их произведениях, а достигнутым мастерством, которым они жонглерски щеголяют. Я знал одного живописца, который, потеряв чувство всякой меры в самовосхвалении, говорил только о формальных сторонах своих произведений. Будучи художником с тонким колористическим чутьем и обладая вкусом в оценке произведений искусства, он проявлял невыносимую безвкусицу в том, что сам непомерно расхваливал свои пустые по содержанию рисунки, неизменно повторяя, обращаясь к посетившему его “любителю изящного”: можете ли Вы указать что-либо подобное по совершенству во всей современной, да даже мировой живописи?! Кроме своей живописи и желчного осуждения своих собратьев по кисти, он ни о чем не говорил. Он вычеркивал из “списка живых” всех, проявлявших скепсис в отношении искусства. Не подозревая всей ограниченности своей мысли, он заявлял с гордостью, что он только художник и никто больше. Но оставим в стороне внутреннюю пустоту искусства. Допустим на минуту, что в линиях и в цветовых пятнах художник дает совершеннейшие образцы. Чем же собственно он горд? Оказывается тем, что с ловкостью циркача он положил несколько розовых оттенков на спине изображенной им обнаженной женщины, которая, судя по запечатленному образу, не безупречна в нравственном отношении и явно тупа и убога в духовном смысле. И за удачное сочетание цветовых пятен на задку изображенной проститутки художник убежден, что человечество “обязано”, оторвавшись от своих “печных горшков”, возложить на его голову венок неувядаемой славы с выражением признания и восторга. И, когда человечество продолжает заниматься своими делами, не обращая внимания на “гения”, “гений” сердится, “гений” раздражен несправедливым отношением. Было бы тщетно пытаться убедить такого человека, что ряд пятен, из сочетания которых вырисовывает-

ся дегенеративная физиономия пошлой женщины, которая самому художнику представляется изысканной аристократкой, еще не является основанием для всеобщего и не теряющего исключения преклонения. Самовлюбленность, самообольщение, узость и ремесленная ограниченность составляют непреодолимое препятствие к тому, чтобы художник осознал, что к нему можно предъявлять большие требования, чем уменье, хотя бы и виртуозно, распорядиться цветовым пятном ради самого пятна и графической линией ради самой линии»⁴.

Резкая тональность этих слов вызвана, видимо, горечью недавнего разрыва отношений (окончательная редакция «Философии иконы» производилась в середине 1930-х гг.). Однако впоследствии жизнь вернула все на свои места, свидетельством чего остались исключительные по богатству содержания и великолепию литературного стиля «Материалы для биографии художника Михаила Соколова».

Публикация текста, предисловие, текстологические сноски и комментарии подготовлены А. Г. Дунаевым. При составлении пояснений к некоторым упоминаемым картинам М. К. Соколова использованы комментарии (к сокращенной версии доклада Н. М. Тарабукина) старшего научного сотрудника Ярославского художественного музея, заслуженного работника культуры РФ Н. П. Голенкевич, опубликованные в 4-м томе каталога работ М. К. Соколова (Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 24–27).

КОЛОРИСТИЧНОСТЬ И ЖИВОПИСНОСТЬ В РАБОТАХ ХУДОЖНИКА МИХАИЛА СОКОЛОВА

Те «художественные критики», которые на вернисажах рассматривают картины затылком, усвоили себе манеру обходить молчанием живого и произносить трогательные со слезой надгробные речи *sub specie aeternitatis*¹. Я предпочитаю чувствовать, нежели хоронить. Лучше преувеличить значение, чем недооценить. Лучше оправдать виновного, нежели осудить невинного.

Анатоль Франс говорил об одном физиологе, что тот, производя опыты, страшился гипотез как причин заблуждения. Он не желал быть гениальным из боязни ошибиться. Он вскрывал обаяние и кроликов, но без всякой предвзятой мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал¹¹.

Рядом с теоретиками искусства работают некоторые историки искусства, все усилия которых ограничиваются описанием произведений, без предвзятого намерения что-либо в них найти. Теоретической безрезультатностью своей работы они роковым образом напоминают физиолога, о котором говорил Анатоль Франс. Моя задача совсем другая, нежели словесный пересказ живописи Соколова. В каждом даровании бьется индивидуальный пульс жизни. У него есть свой ритм, темп, конфигурация. Почувствовать своеобразие этого биения, определить интенцию художественной воли, обнаружить творческую диалектику — не это ли задача искусствоведа?

Но нужно знать, что ищешь, чтобы найти. Надо желать увидеть, чтобы прельститься.

В живописи существуют три основных образования: раскраска, цвет, свет. В процессе исторической эволюции культуры, так 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.

Цвет лежит в основе колористической структуры художественного произведения. Свет порождает живописный стиль.

Те произведения мы называем колористическими, чья основная ценность выражается в цвете, который горит и переливается, как драгоценные камни, который создает ирризирующую колоратуру тональных переходов и заставляет зри-

⁴ Тарабукин Н. М. Смысл иконы. М., 1999. С. 41–42.

теля любоваться картиной, как он любит парчой, тканями коврами, жемчугом и бисером.

Живописными мы назовем 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, становясь микрокосмом, живущим столь же сложными путями, как и окружающая жизнь.

Колористическое произведение обладает структурой, оно сделано руками мастера, хвалу которым воздает прельщенный зритель.

Живописное произведение обладает обликом, выражением, подобному тому как существует выражение в человеческом лице, ибо такое произведение порождено творческим духом художника и толкает зрителя, как волнует нас сама жизнь.

Колористическое произведение, помимо всех его формальных достоинств, по существу, все же вещь, восхищающая зрителя своим мастерством.

Живописное произведение — организм, требующий от зрителя вчувствования.

Колористичность — формально-техническая категория. Живописность есть стиль, то есть выражение мироощущения. Колористичной может быть и nature morte, живописной — только nature vivante.

Вельфлинское определение живописности, как наиболее формальное, ближе приложимо к работам Соколова. В них есть и неопределенность очертаний, сплошность или непрерывность цветовой и изобразительной массы, пространственность и вибрация и, наконец, даже импрессионизм, который, по Вельфлину, трудно отмежевать от живописного. Но, однако, и Вельфлин проводит границу между живописным и красочным, утверждая, что в живописной картине «das Licht hat das Wort»¹¹.

Моя концепция живописного выходит за пределы только формального. Для меня живописное, в противоположность колористическому, — результат органического мироощущения, особый способ ориентировки, приобретающий через свет, как формально-стилистический фактор, внешнее выражение. Вот почему свету я придаю в формальном определении живописности решающее значение. Свет — основной фактор живописной картины. И я склонен полагать, что все качества живописности, которые перечисляет Вельфлин: жизненность, движение, мягкость и неопределенность очертаний и пр. — являются лишь следствием наличия в картине световой среды. Свет есть начало начал живописности. Но свет как элемент живописности надо понимать как фактор стиля картины, а не как простое средство моделировки изобразительной формы, чему служила светотень в живописи кватроченто. Свет по природе своей — сама энергия. Вводя свет в качестве фактора картины, художник вводит, тем самым, в свою композицию элемент динамики и жизни. Живопись, понятая как живописность, есть живое письмо, т. е. насыщенное подлинным трепетом жизни. Отсюда живописное изображение неизбежно образное. Ибо живописное преобразует лицо мира, т. е. создает свое толкование мира в образе, который не может быть мертвым, ибо образ есть сказ живого о живом.

Живописное мироощущение — органическое по преимуществу и может быть противопоставлено натюрмортизму — этому мертвому слепку с мира, понятого как мертвый механизм.

Живописность есть способ восприятия мира, подыскивающий соответствующую форму выражения этого восприятия. Вот почему живописность — это не только техника, но прежде всего стиль¹. Быть художником живописного стиля — это значит по-особому воспринимать мир. Научиться этому восприятию трудно, почти невозможно, если оно органически не присуще самому художнику. И уже средства выражения имеют вторичное значение. Живописность может быть выражена и в цветовом пятне, и в линии. Живописность

граничит с музыкальностью. Но это соответствие живописного музыкальному находится не в плане соответствия одного цвета тому или иному звуку, о чем фантазировал Скрябин, а в плане общей энергетической концепции, присущей природе и звука, и света, главным же образом — в плане общего органического мироощущения. Живописность требует особой живописной настроенности, своеобразно-живописного глаза, подобно тому как в музыке необходим музыкальный слух. Живописность как качество живописи по существу беспредметна в отношении предметной изобразительности, но в высшей степени конкретна в отношении образа. Т. е. я хочу сказать, что предметом живописности служит образ, а не вещественный мир сам по себе. Образ же есть чистое звучание. Ритм света, создавая неопределенность очертаний, разрушает предметность изображенного. Зритель видит световое волнение поразительных объемов. В световом волнении в картине слышится мелодия. Колорит надо уметь видеть, как надо уметь слушать музыку.

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 направленность² воли получила свое выражение по преимуществу в последних работах художника, а поэтому может служить залогом будущего. Я остановлюсь отдельно и на колористических, и на живописных работах мастера.

Такие его полотна, как «Битва»^{IV}, портреты^V, «бульвары»^{VI} — колористичны. Пригоринями драгоценных камней разбросана краска. Она горит, играет в картине, пребывая в ней, однако как нечто самостоятельное, вне органической, я бы сказал, вне детерминистически-логической связи с изобразительностью и сюжетом. Цвета приятные по сочетаниям, полноценные в самих себе, составляют как бы орнаментальное украшение, внешний покров картины, воспринимающейся как мозаика, инкрустация, шитье. Цветовая композиция такой картины по преимуществу декоративна. Кажется, что художнику безразлично, где и на чем, по выражению поэта, «рассыпать огненный стеклярус»^{VII}. И вот его цвета загораются своими переливами на дамских платях, как и на крупах лошадей, на копиях всадников так же, как в пейзажах с бульварами.

Портрет отсутствует у Соколова-колориста. У него не изображения лиц, а туалеты, составленные из цветного бисера. Пусть не посетует на меня художник за сказанное. В утешение, если он нуждается в этом, я напомним, что портретам даже Рубенса и ван Дейка не однажды отказывали в портретности.

Не вяжется эта колористическая орнаментация и с пейзажем (городские виды, бульвары), если понимать под последним живой образ природы. Пользуемый здесь³ приём художника чрезвычайно шел бы к натюрморту. Вот блестящая тема для искусства Соколова этой колористической манеры и периода, но совершенно им не использованная⁴.

Из портретов Соколова очень тонки по колориту обе пастели, особенно «Голова девочки»^{VIII}. Даже можно посоветовать на художника, что он редко пользуется таким благодарным для его задач материалом, как пастель, ныне почти забытая, но воскрешающая в памяти живописные образы Розальбы Карьера^{5, IX}.

В серии эскизов, в которых художник ограничил свою палитру черным и белым, создав превосходную по тонкости серебристую гамму, он опять-таки выступает как колорист. Его «Мол» и «Гавань» (одна «Гавань» и другая)^X очаровывают цветом, тональностью. Но они не говорят о свете, о его динамичной среде, полной немолкнувшей жизни. Перед этими колоритными пейзажами в силу их полной антистетичности световому Тернеру вспоминается определение марин английского родоначальника экспрессионизма, сделанное Paulhan'ом: «Природа Тернера — это мир ослепления»^{XI}.

¹ Далее в М: «Живописное мироощущение — органическое по преимуществу».

² Далее в М добавлено: «творческой».

³ В М вместо «пользуемый здесь»: «этот».

⁴ Далее в М: «(заметим в скобках, что в дальнейшем Соколов увлекся темой натюрморта и создал в этом жанре, пожалуй, самое лучшее, на что он был способен)».

⁵ До правки: «Каррера».

Прекрасен по пепельно-коричневой гамме «Пречистенский бульвар с памятником Гоголю»¹¹. И, наконец, тончайшее по колориту, излюбленное самим художником «Жуанье»¹². Сочетани[я] серого, розового и черного слились в сложнейший тональный контрапункт. Это полотно производит впечатление не сразу. Я сам сознаю, что, видя его не однажды, не воспринимал в нем всего, что открывается при медлительном взгляде⁶. Нищие требовал для поэзии «медленного чтения»¹³. Живописность и колористичность⁷ требуют такого же отношения. Для тех, кто привык впечатляться только под ударами матиссовских плетей, колористические⁸ нюансы этой картины, да и многое, что есть в живописи в рисунках Соколова, останется за пределами «порога раздражения». Те, кто поставил себе за правило уделять на осмотр картины по несколько секунд и притупил взгляд на жестяной живописи современности, не увидят, как из тумана, опустившегося на реку, медленно вырисовывается противоположный берег с холмами и едва уловимыми очертаниями. Такие картины, как друзья, требуют длительного знакомства с собой и раскрываются тем больше, чем дольше мы их знаем. В этой же работе отсутствует и эскизность: ее композиция строга и закончена. Но едва ли я ошибаюсь, причисляя и это произведение к колористическим. Я вижу в нем цветовые градации, но не ощущаю биение светового пульса. Если со мной кто-либо будет спорить, и может быть сам автор, то я готов признать это полотно живописным в Вельфлинговском смысле этого понятия, но колористичным в своем толковании этих двух категорий.

Но Соколов устремляется и к живописному. Влюбленный в цвет, он прельщается и жизнью света. 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»¹⁴, которую в качественном отношении я бы поставил на одном из первых мест. Я не нахожу для этой вещи лучшего сближения, как с некоторыми колористическими жемчужинами Врубеля. Только у последнего краски, переливаясь, говорят, а у Соколова они волнуются, как окрашенная среда атмосферы. Присяжные монографисты о подобных вещах у художников любят говорить, что наличия и одной такой работы достаточно, чтобы вписать имя художника в исторические анналы. В этом маленьком произведении колорит уточнен до музыкального восприятия, и картина подлинно звучит.

В простой, но проницательной работе «Вид на Коровники»¹⁵, изображающей фабрику на другом берегу широкой, стекающей ровной гладью реки — больше живописности в моем смысле, чем во многих, более совершенных по колориту полотен. Только тем <...>⁹

Но вот живописец овладевает и образом, который не столько зрительно воспринимаем, сколько слышим для внутреннего слуха. Я имею в виду полотно «Старая Москва»¹⁶. Изображена приземистая, сросшаяся с землей ветхая церковь, окрашенная в какой-то трудно определимый красноватый, я бы сказал, «московский» 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 так убеждает в этой картине? Ее жизненность. Она не списана с действительности, но она живет, подобно действительности. Перед зрителем — образ, т. е. неизбежно живое, ибо образ рождается художником¹⁰ в результате переживания действительности¹¹. Изображенное может быть сочиненным. Но оно становится убедительным, как природа, ибо явилось по-

рождением живого о живом. Если обратить внимание на технические средства¹², то они здесь очень просты¹³. И это опять-таки одно из доказательств правдивости образа. Художник взглянул на природу непосредственно, забыв свои музейные увлечения. И зритель видит без маски и лик природы, и лицо мастера.

В моем представлении живописное шире и глубже, чем одни формально-технические приемы. Одними туманностями меня не обманешь. За поверхностным sfumato я жду образа, т. е. содержательности. Как не все, что заключено в рифму, есть поэзия, так не все туманное и неопределенное в очертаниях есть живописное.

Техника Соколова в колористическом отношении стоит на большой высоте. Мастер обладает большим вкусом к цвету. Его работы доставляют изысканное удовольствие глазу. Они красивы в благородном смысле этого слова. Но ведь не цветом ограничивается живопись. Увлечение техникой само по себе не редко идет в ущерб глубине образа. Художники-формалисты склонны к аналитичности и впадают неизбежно в виртуозность, которая превращается в самоцель. Они начинают превозносить средства выше цели. Их интересует манера, а не жизнь.

Из рисунков по живописности значительны не те тонущие в тумане неопределенности, навеянные Сейра¹⁷, а «Баржи на Волге»¹⁸, «Лейзаж с водой»¹⁹, «Коровы»²⁰, в которых художник соприкоснулся с природой непосредственно.

«Баржи на Волге» — сделана просто, но выразительно. Ее изобразительный остов крепок и четок. Он лишен той определенности абриса, который делает рисунок графичным. «Баржи на Волге»¹⁴ — прекрасный, здоровый, вполне современный рисунок, лишенный всякой позировки. Такие именно рисунки, в которых художник становится непосредственно перед лицом природы, показывают, что перед нами художник не только большого мастерства, но и зоркого современного взора.

В рисунке живописность появляется, так же как и в живописи краской, не путем внешних приемов, а благодаря способу восприятия. Линия сама по себе — вне стиля. Линия приобретает стиль в руках художника, обнаруживая его творческую целеустремленность. Там, где линия — граница изобразительных форм, там, где она очерчивает точный абрис изображенного — там она графична. Рисунок перестает быть графичным, если линия теряет свойства абриса, становясь пятном, т. е. цветовым, а в конечном счете и световым мотивом. Не линия сама по себе определяет графичность рисунка, а ее формальная функция. Она делает рисунок живописным — если становится выразителем световой стихии. А там, где появляется свет, — рисунок оживает, загорается жизнью, движением, т. е. становится живописным. Я сознательно из многочисленных рисунков Соколова остановился на указанном именно потому, что он линейен. И хотел показать, что и в этом линейном рисунке художник показывает себя живописным по преимуществу. В рисунке Соколова прибегает к *valeur*²¹, т. е. к подлинному отношению интенсивностей света. Живописный рисунок — это и есть в чистом виде письмо *valeur*²²ами. Художник пользуется «малыми интервалами» в переходах от одной световой интенсивности к другой. В рисунках Соколова свет волнуется чрезвычайно разнообразно. Он распределяется то ровными волнами, то собирается в концентрические круги, создавая как бы очаги световой энергии, то скачкообразно, разрывами потрясает композицию. В рисунках Соколов обнаруживает себя именно живописцем²³. Стихия света присуща больше его рисункам, нежели живописи. И если некоторые работы маслом у Соколова по существу своему — рисунки, совсем неграфичные, напротив очень тонкие по колориту, то многие из его рисунков тушью и карандашом суть настоящие картины. Я бы сказал, что у него в рисунке меньше эскизности, нежели в некоторых работах маслом.

⁶ В М вместо «медлительном взгляде»: «медленном всматривании».

⁷ В М: «Живописная и колористическая концепция».

⁸ В М вместо «колористические»: «тональные».

⁹ Фраза не закончена в машинописи.

¹⁰ В М: «у художника».

¹¹ Далее в М: «Средства выражения здесь очень просты. И этой простотой постепенно овладевает художник».

¹² В М: «средства выражения».

¹³ Далее в М: «И этой простотой постепенно овладевает художник».

¹⁴ В М: «это».

¹⁵ Далее в М добавлено: «В некоторых случаях».

Рисунок делает Соколов быстро, уверенно и даровито. И именно в них-то легче всего¹⁶ обнаруживается особенность его искусства: дар композиции¹⁷.

Импровизации сопутствует эскиз. Ценность эскиза — в его возникновении, в факте его происхождения, а не в самом существовании. Соколов это чувствует интуитивно. Отсюда у него такая болезненная цепетильность к тому, что только что сделано и небрежность к отошедшему во прошлое. Для него самого нет хороших или плохих произведений. *Все, что сделано сейчас — чаще всего хорошо. Все, что отошло в творческое вчера — позабывается¹⁸, вычеркивается из биографии. У Соколова нет его собственной в документах искусства запечатленной биографии. От «измов» прошлого у него не сохранилось следа. У Соколова нет творческой памяти. Он роковым образом живет только сегодня.*

Импровизация по своему существу, обычно, обречена на гибель. *Импровизация расточительна. Расточителен и наш мастер. Он расточает, а не собирает. Он разбрасывает полными пригоршнями данное¹⁹, а не умножает. Он выдумывает, но не убеждает.*

Импровизация есть прямая и непосредственная картина жизни. «Где частица природы передана с непосредственной искренностью, там природа представлена целиком», — говорит д'Удин^{XXII}.

Но как²⁰ часто Соколов импровизирует, исходя не из наблюдений над природой, а²¹ повторяя самого себя или других, замыкаясь в круг одних и тех же²² личин²³, разнообразя лишь технику, в которую влюблен и которой отдал большую часть своих сил. Но некоторые рисунки, в которых художник стоит непосредственно перед природой²⁴, показывают, какого нужного рисовальщика лишается современность из-за того, что художник, строгий к своей технике²⁵, не потрудился пересмотреть свою тематику.

Я не буду говорить о обветшалости сюжетной стороны его искусства. Это почти всем бросается в глаза²⁶.^{XXIII} Но, если бы в тематическом репертуаре²⁷ мастера были только «Пьеро» и «Маскарады»^{XXIV}, я не вошел бы на эту кафедру. Только потому, что у Соколова есть среди живописи «Вид на Коровники» и «Мост вечером», а среди рисунков — «Баржи на Волге» и подобные этому, я вижу в мастере²⁸ помимо маски и подлинное лицо.

Я думаю, что Соколов выставил свои «художественные воспоминания», как он сам назвал одну из подобных работ, только потому, что перед нами первый серьезный «общественный показ» художника. Засидевшийся в одиночестве, он хотел вынести на общественный суд все то, чем болел наедине с самим собой. Я думаю, что это предстательство перед лицом народным произведет на художника отрезвляющее действие и он откажется стать непосредственно перед природой. Только действительность может подсказать художнику его же собственный путь, научить его видеть мир и понимать самого себя. В противном случае и художник не видит природы, и от нас скрыто лицо его.

Со стороны общественной биографии Соколов — молодой живописец. Ибо лета художника измеряются не по паспорту, а по общественным выступлениям. Быть может, сейчас перед нами стоит задача: поклониться земным поклоном великим учителям, благодарить их за вдохновение и обратиться к природе — единственному учителю и вдохновителю. И в простоте ума и чувства, с простыми средствами выражения возвыситься до большего, чем техницизм, заговорить своим голосом — внятным и искренним, взлелеянным внутри себя, заговорить о нашей жизни, о людях и человеке, о борьбе, труде и чаяниях.

Мы ждем от его искусства содержания и близости к жизни.

Николай Тарабукин

1929 г.

Январь

¹⁶ В М начало фразы: «В рисунках явственнее...»

¹⁷ Далее в М: «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».

¹⁸ В М далее добавлено: «даже».

¹⁹ Далее в М: «ему талантом и не собирает. Отдает, а не умножает. Сочиняет, а не строит».

²⁰ Начало фразы в М: «Но надо заметить, что...»

²¹ Далее в М добавлено: «выдумывая, замыкаясь в круг излюбленных личин».

²² В М вместо «одних и тех же»: «излюбленных».

²³ В М далее добавлено: «повторяя самого себя».

²⁴ Начало фразы в М: «Многие рисунки художника...»

²⁵ В М: «столь строгий к форме и технике».

²⁶ Вместо этой фразы, вписанной ручкой, в машинописи зачеркнутый первоначальный текст: «Об этом уже достаточно сказал Дмитрий Саввич [Недович. — А. Д.] и, наверное, к этому вернуться дальнейшие лекторы. В личных беседах с художником я не однажды касался ее».

²⁷ Зачеркнуто: «багаже».

²⁸ В М вместо «в мастере»: «мастера».

Сокращения

М = Н. М. Тарабукин. «Материалы для биографии художника Михаила Соколова», фрагменты из доклада 1929 г. Цит. по изд.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 32–77 (сокращенный текст доклада на с. 52–54 выделен в настоящей публикации курсивом).

Михаил Соколов. Графика. 2018 = Михаил Ксенофонтович Соколов. 1885–1947. [Каталог в 4-х т.] Графика. Станковые произведения. Книжная иллюстрация. Миниатюра. Т. 1: Графика. Станковые произведения / Авт.-сост. Н. П. Голенкевич, Ю. М. Петухов. М.: Издательство ЗАО «2К», 2018.

Михаил Соколов. Живопись. 2022 = Михаил Ксенофонтович Соколов. 1885–1947. [Каталог в 4-х т.] Графика. Станковые произведения. Книжная иллюстрация. Миниатюра. Т. 4. Живопись / Авт.-сост. Н. П. Голенкевич, Ю. М. Петухов. Альбом-каталог. М.: Издательство ЗАО «2К», 2022.

Комментарии

¹ «С точки зрения вечности» (лат.).

^{II} Имеется в виду очерк «La tresse blonde» («Белокурая прядь») из второй серии «Литературной жизни» А. Франса, в котором упоминается одноименный роман Ж.-О. Тьерри (1889). В сборник «Литературная жизнь» было включено около 140 статей в четырех сериях, написанных за период с 1882 по 1892 гг., когда А. Франс вел личную рубрику в газете «Время». Полного русского перевода четырех серий нет. Французский оригинал: France A. La vie littéraire. Vol. 2. Paris, 1921. P. 306. Тарабукин мог заимствовать этот пример опосредованно из книги, где цитируется этот пассаж: Эрберг К. Цель творчества. М., 1913. С. 77 («Опыт, без которого ученый обойтись не может, наложил на научное творчество такой яркий отпечаток рационализма, что в глазах большинства ученых весь процесс творчества сводится только к опыту. Как гротеск припоминается здесь физиолог Мажанди, о котором говорит Анатолий Франс. «Мажанди производил множество опытов без всякой пользы. Он страшился гипотез, как причин заблуждения. — У Биша был гений, — говорил он, — и он ошибся; — Мажанди не желал иметь гения из боязни также ошибиться. И действительно, он не имел гения и никогда не ошибался; он вскрывал ежедневно собак и кроликов, но без всякой предвзятой мысли и не находил в них ничего по той простой причине, что ничего не искал»). Физиолог Ф. Мажанди (1783–1855), член Парижской академии наук (1821) и ее вице-президент (1836), член Национальной медицинской академии (1819), был в свое время первым вивисектором.

^{III} «Свет обладает словом» (нем.). См.: *Wölfflin H. Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* München, 1917. S. 53 («Das Licht hat das Wort, nicht die plastische Form...»), в рус. пер. А. А. Франковского («Слово принадлежит свету, а не пластической форме...»): *Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве* (М.; Л., 1930 и переиздания: ч. 1, раздел «Живопись», гл. 2).

^{IV} Живописная работа под названием «Битва» может быть соотнесена с живописным полотном «Воины». Конец 1920-х. Холст, масло. 69 × 70. Собрание Государственной Третьяковской галереи. Поступила в коллекцию в 1987 от М. А. Моторина, ученика М. К. Соколова. Воспроизведена в изданиях: Михаил Ксенофонтович Соколов: К 120-летию со дня рождения». [Каталог]. М.: Русский авангард, 2005. Кат. 5. С. 209; илл. стр. 103; Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 295, № 26, илл. на с. 25.

^V Из портретов к этому периоду можно отнести картину «Дама». Конец 1920-х. Холст, масло. 59,5 × 49. Собрание Н. Курниковой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 295, № 27, илл. на с. 26.

^{VI} К серии бульваров относится картина «Серый день». Конец 1920-х. Холст, масло. 48,5 × 63,5. Собрание Государственного музея искусств республики Карапакалстан (Нукус). Поступила в 1980 из ВПХО (Всесоюзное производственно-художественное объединение им. Е. В. Вучетича, Москва), ранее — собрание Е. Д. Танненберг, Москва; до 1956 принадлежала Н. В. Верещагиной-Розановой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 296, № 30; илл. на с. 136.

^{VII} Из стихотворения А. Белого «Преданье» (1903).

^{VIII} В четырехтомном каталоге работ М. К. Соколова похожей картины (с датировкой 1920-ми гг.) нет, атрибуция требует дальнейших разысканий.

^{IX} Розальба Каррера (Каррера) (1675–1757) — итальянская художница, рисовавшая пастелью портретные миниатюры.

^X Картины, которые соответствовали бы таким названиям и черно-белой палитре, не установлены.

^{XI} Цитата из книги: *Paulhan Fr. L'esthétique du paysage.* Paris, 1913 («Le monde de Turner est un éblouissement», p. 166).

^{XII} Подразумевается картина «Арбатская площадь». 1927. Холст, масло. 45 × 45. Собрание Астраханской картинной галереи им. П. М. Догадина. Поступила в 1930 из сектора искусств и литературы Наркомпроса, приобретена у М. К. Соколова Комиссией по приобретениям произведений работников изобразительных искусств. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 292, № 9; илл. на с. 33.

^{XIII} Описанию Н. М. Тарабукина могут соответствовать две композиции из частных собраний в Москве. Скорее всего, имеется в виду картина «Купальщицы». 1926. Холст, масло. 45 × 45. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 291, № 4; илл. на с. 127–129. Как пишет Н. П. Голенкевич (там же, с. 24–27), эта одна из любимых работ художника многие годы хранилась в комнате на Арбате, где жила М. И. Баскакова, и лишь в 1980-е попала в частную коллекцию. Ср. также: «Пруд». 1927. Холст, масло. 62 × 88. Собрание В. А. Дудакова и М. К. Кашуро. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 292, № 10; илл. на с. 149.

^{XIV} Мысль о филологии как искусстве медленного чтения сформулирована Ф. Ницше в сочинении «Утренняя заря, или мысль о моральных предрассудках» (1881). Применительно к поэзии эта идея была развита русскими символистами — в частности, А. Белым в работе «Лирика и эксперимент» (в книге «Символизм». М., 1910, с. 241 и переизд.: М., 2010, с. 182): «Некоторые филологи утверждают, что филология есть наука медленного чтения; искусство вчитываться в произведения поэзии есть, конечно, искусство еще более медленного чтения; ведь каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом, называемом — лирическим стихотворением».

^{XV} Скорее всего, подразумевается работа: «Вид на набережную и арочный мост». Вторая половина 1920-х. Холст, масло. 30 × 35,5. Хранится в Музее Москвы, поступила в 1990 из наследия М. И. Баскаковой. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 294, № 23; илл. на с. 152.

^{XVI} Н. М. Тарабукин, наверное, имеет в виду одну из двух работ М. К. Соколова, сохранившихся в московских частных собраниях: «Розовая фабрика» (1927. Холст, масло. 45 × 45. См.: Михаил Соколов. Живопись. 2022. С. 291, № 5) или «Городской пейзаж (Розовое утро)» (1927. Картон, масло. 37 × 37. См. там же, с. 291, № 6). Под «фабрикой», скорее всего, подразумевается Ярославская Большая мануфактура (переименованная в 1922 г. в фабрику «Красный Перекоп»), построенная из красного кирпича в районе Ярославля Коровники за рекой Которосль.

^{XVII} Полотно можно сопоставить с двумя картинами М. К. Соколова, хотя они лишь отчасти соответствуют описанию Н. М. Тарабукина: «Окраина Москвы» (конец 1920-х — начало 1930-х. Холст, масло. 51,5 × 68,5. Из собрания Ярославского художественного музея. Поступила в 1986 из наследия Е. Д. Танненберг, Москва; до 1956 — собрание Н. В. Верещагиной-Розановой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. С. 297, № 39; илл. на с. 189) или «Пейзаж с колокольней» (конец 1920-х — начало 1930-х. Холст на картоне, масло. 53 × 67,6. Собрание Государственного Русского музея (СПб). Приобретена в 1974 из собрания Н. П. Лаврова, Москва; до 1956 — собрание Н. В. Верещагиной-Розановой, Москва. См.: Михаил Соколов. Живопись. С. 297, № 40; илл. на с. 185).

^{XVIII} Имеется в виду Ж.-П. Сера (1859–1891), основатель неомимпрессионизма.

^{XIX} Работы М. К. Соколова периода 1920-х с изображением барж отсутствуют в четырехтомном каталоге (имеются рисунок 1916 г. и картина 1931 г.).

^{XX} Из-за отсутствия описания атрибутировать рисунок не представляется возможным.

^{XXI} Ср.: «Пейзаж с двумя коровами». Вторая половина 1920-х. Бумага серая, уголь. 23,4 × 27,4. Собрание Государственной Третьяковской галереи, поступление 1989 из наследия М. И. Баскаковой, Москва. Илл.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 294; «Пейзаж с коровами». 1920-е. Бумага, уголь. 24,5 × 21,5. Частное собрание, Москва. Илл.: Там же, с. 297.

^{XXII} *Д'Удин Ж.* Искусство и жест / Пер. с фр. кн. С. Волконский. СПб.: Издание «Аполлона», [1911] (М., 2012 и переизд.). С. 28.

^{XXIII} Тарабукин подразумевал доклад Д. С. Недовича в ГАХН «Стиль и стилизация в искусстве Михаила Соколова» (текст см.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 307–310), где докладчик говорил, что Соколов «упирается в свою фантазию и не признает становящегося дня» и еще не обрел своего стиля. Третий доклад был прочитан А. В. Бакушинским (тезисы см. там же, с. 304–306), согласно которому очевидный эклектизм Соколова не мешал проявлению индивидуальности художника.

^{XXIV} Из живописных работ М. К. Соколова сохранилась серия «Цирк», относящаяся к первой половине 1930-х гг. Из рисунков периода 1920-х см.: «Пьеро» (1928. Бумага, сангина. 45,4 × 34,8. Ярославский художественный музей. Илл.: Михаил Соколов. Графика. 2018. С. 130), «На маскараде» (1928. Бумага, сангина. 44,8 × 35,9. Ярославский художественный музей. Илл.: Там же), «Арлекин и Пьеро» (перв. пол. 1920-х. Бумага, сангина. 36,2 × 41,4. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина. Илл.: Там же. С. 131) и многие другие (илл. там же на с. 134–141).