

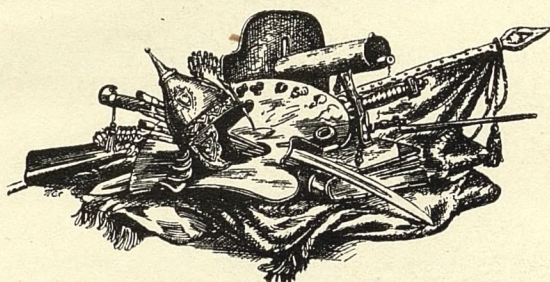


П. П. Соколов-Скаля. 1940.

П. П. СОКОЛОВ-СКАЛЯ
Автопортрет. 1940 г.

В. М. ЛОБАНОВ

ПАВЕЛ ПЕТРОВИЧ
СОКОЛОВ-СКАЛЯ



1940

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

«ИСКУССТВО»

МОСКВА—ЛЕНИНГРАД



Одной из основных задач советского изобразительного искусства сегодняшнего дня является создание тематической картины как художественного произведения, с наибольшей полнотой могущего отобразить нашу действительность и раскрыть в живописных образах руководящие идеи в жизни нашей великой социалистической родины.

Картины замечательных русских реалистов предоктябрьской эпохи Репина и Сурикова являются до настоящего времени образцами идейной глубины и живописного мастерства.

Десятилетия, отделяющие наши дни от последних великих созданий репинской и суриковской кисти, проходили в области русского изобразительного искусства под знаком сначала забвения традиций картины, а впоследствии и открытой борьбы с нею.

Конечной целью этой борьбы было отрицание не только идейного момента в художественном произведении, но и вообще всякого содержания, всякого реалистического отображения окружающей действительности.

Московская школа живописцев последних двадцати лет пред Октябрем в своей творческой деятельности, в основном, признавала и блестяще культивировала сочно написанный и эмоционально пережитый этюд с натуры.

Такой этюд являлся определяющей художественной формой для всей группы талантливых живописцев Москвы, державших в своих руках не только руководство тогдашним художественным вкусом, но и бразды педагогического правления в Московском училище живописи.

Одновременно с москвичами петербургская группа художников „Мира искусства“, с их увлечением графикой, с их ретроспективизмом, была тоже если не в состоянии борьбы с картиной, то, во всяком случае, полного к ней равнодушия и не стремилась сохранять строгие и профессионально трудные, требующие больших знаний ее традиции и каноны.

Футуристические, кубистические, супрематические и прочие формалистические течения предоктябрьского изобразительного искусства были уже явными могильщиками идейной и содержательной живописи.

Конечным результатом всех этих теоретических высказываний и художественной практики явились в произведениях художников или черный квадрат в белом круге, или белый круг в черном квадрате, или конструктивные головоломки из меди, железа, проволоки и дерева, не имеющие никакого отношения к изобразительному искусству.

В первые годы после Октябрьской революции „левые“ художники играли большую роль на фронте изобразительного искусства.

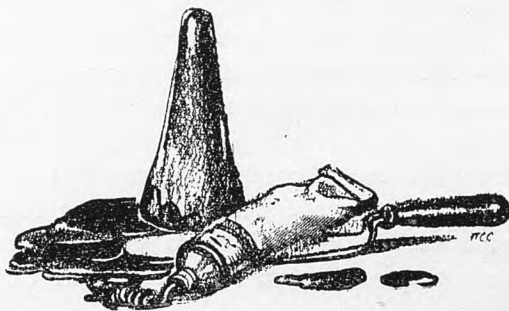
Эпоха Вхутемаса и Вхутеина, с ее засилием педагогов-формалистов, отрицанием образцов реалистического искусства и подведением под одну конструктивистическую „гребенку“ талантливой молодежи, хлынувшей со всех концов необъятной страны в широко раскрытые двери вузов, была последним этапом этого периода русского изобразительного искусства, который войдет в историю нашей художественной культуры, вероятно, под лозунгом борьбы с реалистической, идейно насыщенной, тематической картиной.

В наши дни, когда советское изобразительное искусство, вдохновляемое гениальным сталинским лозунгом социалистического реализма, не только вновь возвращается к тематической картине, но и начинает уже создавать достойные своей эпохи произведения, особого внимания заслуживают художники, которые развились и творчески выросли в советское время и с первых же шагов своей деятельности сумели сохранить, в хаосе формалистических увлечений, известное художественное „самообладание“, упорство и настойчивость в борьбе за картину как ведущее произведение советского изобразительного мастерства.

К таким борцам за реалистическую картину должен быть отнесен художник Павел Петрович Соколов-Скаля, в настоящее время занимающий заслуженное место в авангарде советских художников.

Его творческий путь — успехи и достижения, ошибки и срывы — во многом показателен и типичен для развития советской живописи.

Изучение этого пути не только раскрывает бытовые условия и обстановку, способствовавшие или мешавшие формированию нового типа советского живописца, но и подтверждает тот факт, что советский художник, органически связанный в своем творчестве с идеями великой Сталинской эпохи, неизбежно приходит к созданию идейно содержательной картины, отображающей окружающую его жизнь.





Стрельна — крупный дачный район под Ленинградом, где в семье железнодорожного работника в 1899 году,

3 июля, родился Павел Соколов, — не оставила ни характерных воспоминаний, ни сильных впечатлений в памяти художника.

Четырехлетним ребенком Павел Соколов живет с семьей уже в Саратове; в 1906 году он теряет отца, и овдовевшая мать, из-за создавшихся тяжелых материальных условий, отправляет сына в Иркутск, к деду.

В 1910 году Павел Соколов — вновь в Саратове, в изменившейся материально к лучшему обстановке, с иным кругом людей, с иными интересами и стремлениями.

В доме матери, вторично вышедшей замуж, начала бывать радикально настроенная саратовская молодежь, отражавшая в своих чувствах и взглядах начавшийся тогда в стране общественно-революционный подъем.

Этот подъем, характерный для русской жизни тех лет, был особенно заметен в Саратове, издавна, может быть, еще со времен Н. Г. Чернышевского, считавшемся неблагонадежным городом, окруженным кольцом деревень, очень активно участвовавших в революции 1905 года.

Обстановка семьи, революционизирующаяся общественная жизнь города, учеба в прогимназии Косолапова, а потом во Второй гимназии, где учение, по словам художника, шло „очень скверно“, оставили глубокие следы в памяти Павла Соколова.

В дальнейшем первые более или менее регулярные занятия рисованием, бессистемное поглощение огромного количества книг, изучение иностранных языков, жадное впитывание „всех впечатлений бытия“, начиная от окружающих людей и до своеобразного, находящегося под дыханием азиатских пустынь, напряженно колоритного, рыжеватого от раскаленного песка и белой пыли пейзажа Саратова, явились дополнительными определяющими вехами его начального жизненного пути.

Многие из этих впечатлений (особенно природы) отразились впоследствии в творчестве художника, повлияли на его палитру, а может быть, и на его художественные притяжения и отталкивания.

Саратов, горделиво носивший в дооктябрьский период русской истории наименование столицы Поволжья, издавна являлся, в отличие от многих русских губернских городов, одним из приволжских центров интенсивной культурной и в частности художественной жизни.

В годы детства Павла Соколова вопросы литературы, музыки и изобразительных искусств были в центре внимания довольно многочисленной группы саратовской интеллигенции, объединявшейся около музыкальных и художественных школ, музеев и театров.



Цветы. 1926 г.

В это время в Саратове был также очень активен, как отделение Всероссийского музыкального общества, кружок любителей изящных искусств с музыкальной и рисовальной школами.

Большое художественно-культурное значение имел и основанный в 1885 году профессором живописи, маринистом А. П. Боголюбовым, внуком знаменитого А. Н. Радищева, один из лучших в Поволжье Радищевский музей, где имелось прекрасное собрание работ русских и иностранных живописцев и скульпторов. При музее была школа рисования, помимо которой существовали и частные художественные школы с талантливыми, профессионально хорошо подготовленными педагогами, давшими советскому искусству ряд пользующихся общим признанием мастеров живописи и графики.

Саратовские художественные центры, дополнявшиеся театром, с тщательно подобранным, талантливым актерским составом, создавали в городе благоприятную атмосферу для возникновения и активного роста местных художественных дарований. В числе питомцев этой саратовской культуры имеются первоклассные, известные всей



Портрет матери. 1926 г.

стране художники, из которых можно отметить Борисова-Мусатова, Алексея Кравченко, Павла Кузнецова, Петрова-Водкина, А. Савинова, Петра Уткина и многих других.

Общая художественная атмосфера города и окружение семьи, где часто слушалась музыка, велись горячие споры о литературе и искусстве, будившие природные склонности Павла Соколова, дополнялись встречами и общением с людьми, стимулировавшими его природные художественные интересы.

В числе таких встреч Павел Соколов, или, вернее, уже художник П. П. Соколов-Скаля, в своих последующих воспоминаниях особенно отмечает две: вторичную встречу с приехавшим на лето из Сибири дедом и другую — с одним из местных художников.

Дед был человек очень своеобразный, с большой, органической, внутренней культурой, очень любивший и понимавший старую русскую живопись. Приехав в Саратов, он начал возить с собой внука по окрестностям, показывая ему выполненные прекрасными мастерами старинного письма иконы, в большом количестве хранив-

шиеся в многочисленных старообрядческих молельнях и разбросанных по богатым кулацким гнездам „медвежьих уголков“ тогдашней Саратовской губернии.

Старинное иконное письмо, условность поз и выражений лиц, экспрессивно переданных пламенными, не потухшими в веках красками, сложные цветовые и пространственные решения произвели глубокое впечатление на Павла Соколова и вместе с характерным колоритом саратовского пейзажа имели впоследствии большое значение для формирования его красочной палитры.

Вторым событием саратовского периода, повлиявшим, по признанию самого художника, на развитие его творчества, была случайная встреча на одной из саратовских окраин с местным живописцем Громовым-Белозерцевым.

Эту встречу уже в позднейших воспоминаниях художник Соколов-Скаля описывает так:

„Утро. Розовый воздух над цветущими садами. Вдали, в рыжей пыли и жарком мареве у Волги, раскинулся Саратов. На лужайке у каменоломни — непонятно как сюда попавшая и как-то нелепо выглядывшая фигура человека в чесучевой паре, с длинными космами из-под белой панамы. На коленях чистенький ящичек с кисточками, тюбичками, битончиками лака, тряпочками. На этюднике наколот разлинованный на клеточки холст. Над холстом деревянная рамочка с натянутой сеткой. Это для точности.

Это Громов-Белозерцев — саратовский талант. Мне пять лет. Я сижу на почтительном расстоянии и с замирающим дыханием, не мигая, слежу за каждым мановением его руки. И как ни странно, но то, что он делает, не вызывает во мне абсолютного преклонения перед авторитетом. Мне хочется, чтоб на холст попадали не слащаво серо-розовые и бледнозеленоватые пятнышки и мазочки. В моем ребячьем воображении художник должен делать обязательно что-то громоподобно значительное и блестяще эффектное (возможно, что виною этому была звучная фамилия первого увиденного мною художника). Выбрав пластинку серого песчаника, поровней, попросторней, я угольком и цветным сине-красным украденным у зазевавшегося живописца карандашом стараюсь выразить бурю ощущений, рожденную во мне лежащим передо мной куском пейзажа. Но нет ничего зеленого, и вот, памятуя выпачканные травяным соком коленки штанишек, я начинаю зверски натирать травой места на камне, долженствующие быть зелеными. Конечно, смешно говорить о том, что хоть намек на какое-то изображение получился, — дело не в этом. Важно то, что, если бы я сейчас пошел искать место для пейзажа, я остановил бы свой выбор обязательно на пейзаже в этом роде. Случайно обернувшись, чрезвычайно растроганный моими потугами что-то изобразить, „маэстро“ заявил моей матери, что меня обязательно надо учить искусству“.

Третьей саратовской значительной встречей был „Соломошка“ — одно из наиболее нежно оберегаемых соколовской памятью воспоминаний.

„Соломошку“ художник до настоящего времени считает в числе своих художественных учителей и воспитателей.

„Холодный сухой песок и пепельно-серую пыль носит над Саратовом поздняя осень. В жизни города еще заметны судороги недавних усмирений, кровоточащие раны еврейских погромов. Мы живем, — говорит художник, — в первом этаже дома, набитого различными мастерскими и квартирами ремесленников. Ниже, в подвале, живет портной с оравой потомков, среди которых я почему-то выбрал в товарищи „Соломошку“ — мальчика на четыре года старше меня.



Голова крестянина. 1926 г.



Крестьянин. 1926 г.

Десятилетний бледный, худенький заморыш окружил меня своими заботами, не детской трогательной серьезностью. Он сделал мне из планочек мольберт, заявив, что настоящие художники рисуют стоя, и на мой рев и жалобы на потоки акварельной краски ответил приобретением для меня акварели в тюбиках, могущей создать иллюзию густой масляной краски. Естественно, что такое ко мне отношение сделало Соломошку в моих глазах лучшим из людей. Его влияние на меня было огромно“.

Эти встречи и факты из истории раннего творческого роста и развития Павла Соколова, в годы 1910—1914 дополнялись посещением частной гимназии Добровольского, где он успел к весне 1914 года „хорошо перейти“ в пятый класс и начать летний отдых в обстановке приближающейся мировой империалистической схватки.

Дни душного, знойного, испепеляющего всякую растительность июля — августа 1914 года Павел Соколов провел под Саратовом, в богатом селе Верхний Курдюм, с его устойчивым, зажиточным старообрядческим бытом, среди „крепких“ мужиков и столетних дедов. Из последних особенно памятными остались „красавец-мужик“ Егор и, по словам художника, „на голову выше меня“ Савелий, в которых для буду-



Этюд головы к картине „Таманский поход“. 1926 г.

щего живописца воплотился яркий, выразительный типаж русских людей во всем своеобразии их бытового уклада.

Здесь Павлу Соколову пришлось стать свидетелем ломки этого быта, когда он видел, как уходили на фронт империалистической войны сильные и красивые люди, как вривалось в деревенскую жизнь горе матерей, жен и сестер.

Настроения и наблюдения этой поры дополнялись впечатлениями от работ по уборке богатого урожая, во время которых Павел Соколов, со всем увлечением четырнадцатилетнего юноши, управлял лобогрейкой, проводил долгие летние дни в поле, на току, в хлебных амбарах.

В начальные дни осени 1914 года Павел Соколов вместе с семьей был уже в Москве в номерах „Рождественского подворья“. От природы сметливый и сообразительный, он не растерялся в новой бытовой обстановке, решил уже самостоятельно устраивать свою жизнь, определять свой жизненный путь и выбирать профессию. Саратовская ли художественная атмосфера, дедовская ли любовь к иконам и ста-



Рисунок к картине „Таманский поход“. 1927 г.

рому русскому бытовому искусству, встречи ли с Громовым-Белозерцевым и Соломошкой, природное ли влечение и первые, казавшиеся ему удачными творческие опыты или, вернее, все это, вместе взятое, привело Павла Соколова, уже успевшего за это время побывать в Третьяковке, в Румянцевском музее, в собраниях у Остроухова, Щукина и Морозова, в канцелярию Московской школы живописи, где его встретил всесильный в то время делопроизводитель Г. Н. Соловьев.

— Что хотите, молодой человек? — спросил строго и официально Г. Н. Соловьев рослого детину, не особенно свободно чувствовавшего себя в казенной обстановке канцелярии школы.

— Хочу держать экзамен в школу.

— Где учились?

— В саратовской гимназии.

— Этого мало!



Рисунок к картине „Таманский поход“. 1927 г.

— Хочу держать в головной класс!

— Это ерунда! Из этого, молодой человек, ничего не может выйти. А впрочем, подайте заявление,—закончил официальным тоном Г. Н. Соловьев, даже не взглянув на принесенные Павлом Соколовым рисунки.

Немного обескураженный такой встречей и беседой, Павел Соколов вышел из канцелярии Школы живописи и, пойдя по Мясницкой, свернул в один из ее переулков, внимательно вглядываясь в лица прохожих, в мелькавших извозчиков и ломовиков, в дома и вывески. Неожиданно он увидел на одном из домов небольшую белую дощечку:

„Художественная студия под руководством И. И. Машкова“.

Павел Соколов быстро поднялся по указанной швейцаром витой, крутой лестнице, открыл дверь и увидел на фоне большой, с высоким потолком и громадным окном комнаты крепкого, коротко остриженного человека в белом халате.

- Мне нужен художник Машков!
- Я и есть художник Машков!
- Не может быть! Вы меня разыгрываете!
- Ты меня злить пришел?—неожиданно вспыхив, сказал художник.
- Художники, по-моему, другие!
- Ты учиться пришел? Показывай, что принес!

Павел Соколов развернул захваченные с собой рисунки, и И. И. Машков начал их внимательно разглядывать.

— Ты учился где?

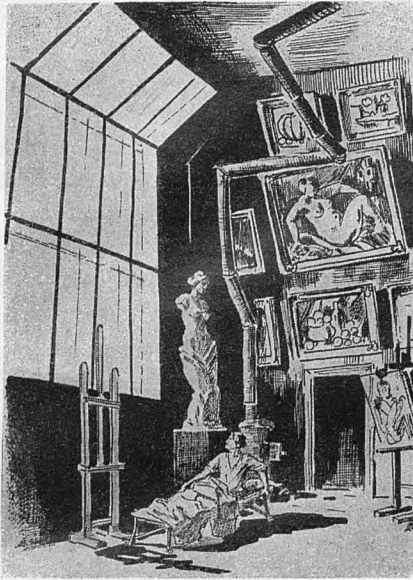
— В гимназии только!

— Врешь, — прервал И. И. Машков и неожиданно закончил: — Садись вот рядом с учеником, и будешь рисовать...

„Когда он пришел ко мне, — пишет в своих воспоминаниях лет двадцать спустя И. И. Машков, — обучаться, показав мне множество на различные темы эскизов, я увидел у него неудержимую, напористую страсть выявлять свои сложные мысли и чувства. Рисунки и все эти работы дышали мощным мажором, радостью, бурей, переполняя границы своей юности.. При его темпераменте, напоре в работе, желании изучить на практике живопись мне было нетрудно его обучать. Он был жаден и старался без „размозюкивания“ вбирать в себя все ценное и нужное...“

Этими биографическими моментами начался сложный, с большими срывами и настоящими удачами путь советского живописца, воспитанного целиком нашей эпохой, художника с неукротимой жаждой создавать искусство, стоящее на уровне великих дел его современников.





Сложной и своеобразной была жизнь художественной Москвы осенью 1914 года.

„Левые“ художественные идеи Запада властвовали над умами молодежи, интересовавшейся искусством.

Одним из оазисов передовых реалистических живописных традиций Москвы являлся „Союз русских художников“, главными участниками которого были москвичи: А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, К. А. Ко-

ровин, В. В. Переплетчиков и С. В. Малютин — сторонники и проповедники сочного, с темпераментом и с блеском красочности написанного этюда с натуры.

Эти художники были одновременно и преподавателями Школы живописи, единственного московского изюва, дававшего молодежи художественные знания.

Школа живописи в эти годы, несмотря на личную одаренность преподавательского состава, не являлась уже для своих питомцев непререкаемым авторитетом.

В недрах Школы среди ее преподавателей и особенно в массе учеников шла борьба влияний, взглядов, методов, снижавшая академическую успеваемость и часто ставившая под вопрос целесообразность самого обучения в Школе.

Биение художественного „пульса“ Москвы, центр творческой активности — и по линии преподавания и по линии практической художественной работы — в это время были перенесены и за стены Школы и за пределы „Союза русских художников“.

Наиболее активной художественной группировкой, не терявшей окончательных связей с изобразительными элементами в живописи, притягивавшей к себе многие одаренные и талантливые силы молодежи, стал „Бубновый валет“, со своими вдохновителями и руководителями П. П. Кончаловским, А. В. Лентуловым и И. И. Машковым. Очень шумные, эмоциональные и популярные, они в те дни давали руководящий тон художественной молодежи, формулировали художественные вкусы, претендовали быть арбитрами всей передовой, с тогдашней точки зрения даже революционной живописи.

Центром устремлений художественной молодежи, жаждавшей знаний и профессиональной выучки, была уже не Школа живописи, а многочисленные частные „художественные студии“, среди которых большой популярностью пользовалась „Студия Машкова“ с ее основным руководителем И. И. Машковым.

В Студии Машкова выращивались и культивировались кадры для пропаганды и реализации нового искусства, „левых“ художественных вкусов, новой эстетики.

В значительной мере отражая взгляды своего руководителя и верная традициям „Бубнового валета“, Студия ставила своей задачей научить разрешению проблем цвета, формы и композиции, научить передаче вещиности предметов видимого мира,

т. е. многому из того, что по существу было растеряно живописью во время безраздельного, критически не освоенного увлечения импрессионистическими образцами.

„Всех нас, бубновалетистов, — говорит, вспоминая об этом времени, П. П. Кончаловский, — объединяла тогда потребность пойти в атаку против „Союза русских художников“ и „Мира искусства“. Существующая живопись казалась всем нам сплошь тривиальной. Мы считали, что остро сделанная тема все равно станет острой, какова бы она ни была в действительности. Нам тогда казалось, что нужно прежде всего овладеть живописным языком — и все окажется великолепным, что бы ни писал художник!“

Студия Машкова в плане бубновалетской эстетики воспринимала и старалась передать на полотне действительность и предметы реального мира не в их конкретных, реально воспринимаемых глазом формах, а, как тогда определяли, в их „живописном состоянии“, с подчеркиванием не столько их схожести с действительностью, сколько их материальности и вещественности.

„Бубновый валет“ как художественно-выставочная организация и Студия Машкова как питательная среда для выращивания художественных кадров, не порывавших окончательно с элементами реальной изобразительности, в это время владели как бы „переходным знаменем“ передовых идей в живописи.

Но это „знамя“ „Бубнового валета“ уже оспаривалось и атаковалось слева более решительно настроенными группировками, проповедывавшими уничтожение всякой изобразительности, ратовавшими за культ „чистой формы“.

Случайная, на первый взгляд, встреча увлекающегося, жаждущего применения своих, казалось, неисчерпаемых юношеских сил Павла Соколова со Студией Машкова дала как бы соединение двух творческих энергий.

Три года первого московского периода жизни Павла Соколова, территориально и идейно связанные с машковской студией, стали первой профессиональной школой будущего художника.

В атмосфере бубновалетской художественной идеологии, в обстановке предреволюционной художественной Москвы, с ее распадом мировоззренческих и бытовых канон, началось художественное образование будущего живописца, которое носило несколько своеобразный характер: в его программу входило и беганье с различными поручениями, и растирание и составление красок, и бессистемное чтение огромного количества всякого рода книг, и увлечение впервые по-настоящему понятой и почувствованной серьезной музыкой, впоследствии давшей очень много творческому вдохновению художника.

Занятия в Студии рисунком и писание натюрмортов сопровождалось обычно нескончаемыми разговорами об искусстве с И. И. Машковым.

Многому из того, что в одних случаях положительно, а в других отрицательно, в дальнейшем влияло на творческую практику Павла Соколова, последний обязан в некоторой степени дискуссионной атмосфере Студии. Она способствовала формированию Павла Соколова как художника, подходившего с определенными взглядами к разрешению и осуществлению живописных и композиционных задач своих произведений.

За эти годы пребывания в машковской студии недостаточность дисциплинирующей, всесторонней профессионально-школьной учебы до известной степени восполнялась развитием его художественной памяти, вбиравшей все, что развертывала перед ним расшатываемая войной и фронтовыми неудачами Москва.

Сменяя одно художественное увлечение другим, быстро разочаровываясь в очередных художественных идолах и богах, не оставлявших, правда, особенно глубо-



Портрет жены. 1928 г.

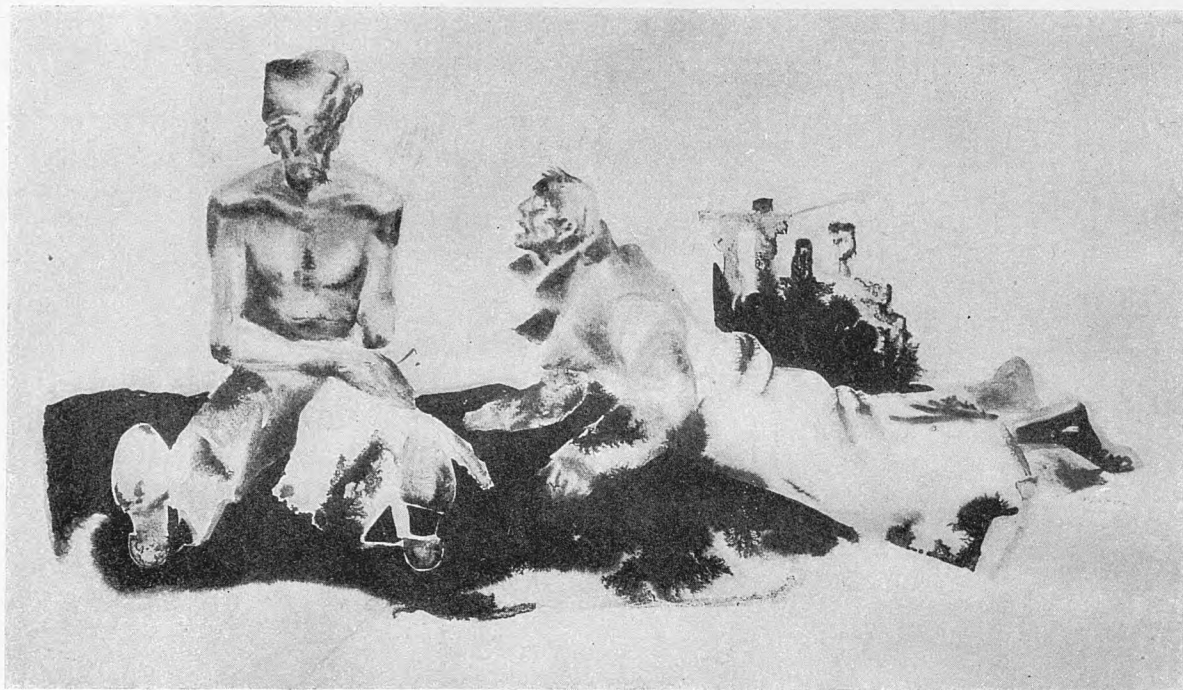
кого впечатления, осваивал молодой Павел Соколов трудную науку художественного ремесла.

При всей, на первый взгляд, неустойчивости тогдашних своих художественных увлечений и вкусов, при игнорировании в Студии фактов реальной жизни и ее явлений и пропаганде натюрморта, как единственного источника и объекта художественного вдохновения, Павел Соколов, в силу природных склонностей, неустанно все же стремился к сюжетам и темам, связанным с окружающей его действительностью.

Случайно сохранившиеся ранние живописные работы и рисунки Павла Соколова подчеркивают эти особенности его основных реалистических художественных вкусов.

В этот период его художественное внимание было привлечено к отдельным эпизодам развертывавшейся империалистической войны.

Одновременно с этим очень увлекали художника и героические образы прошлого русского народа, сохраненные величавым эпосом „Слово о полку Игореве“.



Из серии рисунков „Годы и люди“. 1929 г.

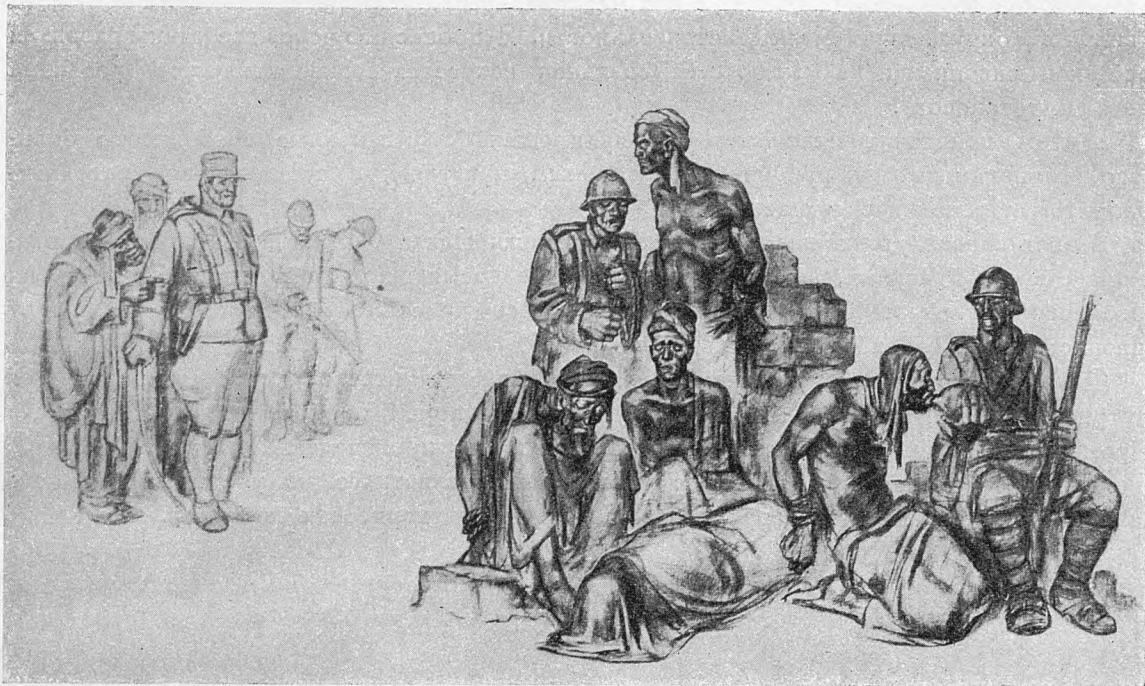
Эти темы и сюжеты нашли свое отражение в первых творческих опытах молодого Павла Соколова, стремившегося и любившего всегда, по его позднейшим признаниям, принимать в современности лишь то, что „декоративно, героично, драматично и романтично“, в чем „чувствуется воздух эпохи, аромат сегодняшнего дня“.

Отмеченные начальные в смысле дальнейшего раскрытия и творческого формирования художника работы очень показательны для основных художественно-тематических тенденций будущего живописца.

Для Павла Соколова, как это подтвердилось впоследствии, живое, непосредственное, эмоционально пережитое ощущение сегодняшнего дня, „аромат эпохи“ явились главной движущей силой, определявшей основные моменты его жизненной и творческой биографии.

Павел Соколов в это время, как ученик машковской студии, вращался в рафинированной атмосфере тогдашней художественной Москвы, желавшей замкнуться в „башне эстетических созерцаний“ и уйти от усложнявшейся — и от военных неудач и от растущего революционного движения — действительности. Но, несмотря на это, отмеченное уже свойство его творческого характера, а именно — чувство современности, жадно привлекало его внимание к событиям, развертывавшимся в тылу и на фронтах неудачно складывавшейся войны.

Острая, может быть, в то время не вполне ясно осознанная горечь от военных неудач, как результат бездарного руководства, несмотря на героизм и беззаветную храбрость солдат, заставляла Соколова с увлечением вчитываться в „Слово о полку Игореве“.



Восточная политика. 1930 г.

В образах героической повести о борьбе с внешним врагом, в одном из самых патриотических, проникнутых государственной мудростью русских художественных произведений искал он выхода для своих чувств, мыслей и настроений.

Работа „Всадники жизни“, написанная в плане символики, питавшейся врубелевскими реминисценциями, темы разгрома немецких магазинов и особняков в Москве в мае 1915 года, ряд этюдов в связи с убийством Григория Распутина, композиции в плане сложных аллегорических толкований дней Февральской революции 1917 года, пережитых на московских улицах и площадях, явились внешним, количественно очень небольшим, отражением творческой работы Павла Соколова за три года московской жизни.

Этот производственно незначительный итог первой, более или менее систематической школьной учебы, в известной мере ослабленной как богемной обстановкой машковской студии, так и общей художественно нездоровой, эстетствующей атмосферой тогдашней Москвы, все-таки имел определенное воспитательное влияние на Павла Соколова в отношении приобретения известного творческого опыта.

Уже много лет спустя, вспоминая эти годы, художник дал им толкование, очень многое уясняющее в дальнейших его путях и перепутьях.

„Мое развитие, — сказал на одном из своих творческих вечеров художник, — ведет меня „исторической логикой“ через все этапы, пройденные современным мне живописным искусством. Я — ученик „Бубнового валета“, со всеми его фокусами, „ничевочествами“ и со всеми хорошими живописными основами, со всеми твердыми его установками в области понимания цвета, как выразителя и творца всякой формы

и формы как выразителя объема, с его материальным и материалистическим подходом к видимой, окружающей меня действительности. Я пронес это через все этапы развития советской живописи и не мыслю себе создания искусства социалистического реализма вне этих установок“.

В этом признании правильно сформулированы существенные особенности большого, темпераментного, руководимого сильным чувством, с повышенным красочным колоритом дарования художника.

В этих словах уточнены некоторые установки Павла Соколова, которые по сравнению с его братьями, не прошедшими в свое время школы интенсивного освоения живописной культуры, придают своеобразие его красочной палитре и его методу живописной трактовки действительности.

Одновременно с этим художник вскрывает и органические недостатки, таящиеся внутри бубнововалетской живописной культуры и порой отрицательно влияющие на выразительность и художественную законченность произведений Павла Соколова, снижая, или, точнее, нейтрализуя художественно-реалистическую убедительность его грандиозных по размаху и современных по тематике творческих замыслов.





Предоктябрьский период 1917 года дал очень много если не для творческого роста, то для творческого самосознания художника.

Культом самодовлеющей живописи, пропагандируемой машковской студией, гипертрофические идеи какого-то „сверхмощного“ искусства, стоящего над жизнью, культ профессионального мастерства, увлечение музыкой, привившее молодому Павлу Соколову убеждение в необходимости величественного и торжественного звучания всякого большого художественного произведения, — все это сменилось новыми впечатлениями московского быта, сорванного со своих вековых устоев Февральской революцией.

В первые дни Февраля Павел Соколов — все время на улицах Москвы; он смотрит и запоминает события, людей, выражения лиц, жесты.

Увлеченный ломкой старого быта, он, как работник студенческой милиции, ищет по чердакам и квартирам городских, борется со спиртоносами, впервые знакомится, как помощник начальника милиции первого Мещанского района, с жуткой жизнью старых московских трущоб, с ночлежками в помещении бывшей развесочной чайной фабрики „Губкина и Кузнецова“.

Он неутомимо скитается в поисках типажа по всем концам Москвы, бывает в знаменитой „Можаровской квартире“, изучает „Домниковку“, издавна пользовавшиеся плохой славой скопища беспризорного и темного, деклассированного люда.

В эти весенние месяцы 1917 года Павел Соколов — участник разрушения московского старого быта и вместе с тем жадный собиратель типового и сюжетного материала, который только через несколько лет, обогащенный и дополненный более сложными и героическими впечатлениями, даст плоды уже художнику Павлу Соколову-Скаля.

Этот период, хронологически очень краткий, важен для последующего творческого развития Павла Соколова тем, что художник, отрываясь от эстетствующей атмосферы машковской студии, учился понимать и ощущать жизнь не по образцам французской живописи последнего времени, а по подлинным, жизненным событиям, которые только одни и могут дать основу для формирования настоящего художника-реалиста.

„Я тогда, работая под Матисса, все же твердо решил, — как-то сказал художник, вспоминая это время, — что буду, что должен писать большие картины с людьми, с переживаниями, со всей той сложностью, в плане которой разворачивалась передо мной жизнь, которая увлекала меня, тащила в свое пекло, заставляла глубже и осяза-

тельнее чувствовать ее дыхание, ее температуру, биение ее учащенного, лихорадочного пульса“.

Московские впечатления, несмотря на все их разнообразие, не утоляли все же полностью всей той жажды нового, которая охватила молодого художника.

Москва ему стала мала и тесна, и с сознанием, что в „мире свершается что-то необычайное, великое, хотя в то время и мало понятное“, художник 4 мая 1917 года уехал на фронт, под Тарнополь.

Без твердых и ясных планов, с одним желанием увидеть своими глазами войну Павел Соколов попадает, после целого ряда сложных перипетий, под Яссы, в местечко Катюжны, где фронт держался только уже силами так называемой „дикой дивизии“.

Боевая обстановка империалистической войны весны 1917 года предстала перед глазами художника в одну из трагических минут своего существования.

Художник увидел фронт, оголенный от регулярных войсковых частей, переживавших полосу распада и понявших бесцельность империалистической войны. Перед его глазами развернулись жуткие картины брошенных, размытых дождями и развороченных артиллерийским огнем окопов, оставленных орудий, что впоследствии нашло свое живописное и образное отображение в „Окопной Правде“ и в „Годах и людях“.

Потрясенный, взволнованный страшными картинами „правды империалистической войны“, в санитарном поезде через Киев Павел Соколов в мае вернулся в Москву.

Летние месяцы 1917 года были проведены на даче, в Мамонтовке, а осенью опять началось хождение Павла Соколова в машковскую студию, все ученики которой были в это время уже переведены в другую студию.

Оставшись вдвоем в старом помещении, И. И. Машков и Павел Соколов много работали, преимущественно над натюрмортом, и особенно много говорили об искусстве и его задачах в новой слагающейся обстановке.

За этот очень короткий промежуток времени, благодаря творческой сосредоточенности, молодой художник получил в смысле овладения профессиональным мастерством, может быть, больше, чем за весь предшествующий период обучения у И. И. Машкова.

Этот преподаватель,—по позднейшему определению П. И. Соколова-Скаля, „художник подчеркнуто-декоративного мышления, художник „переднего плана“, берущий всегда предметы в упор и видящий их изолированно с такой цветовой зоркостью, какая дана очень немногим, человек, гипертрофически воспринимающий и передающий вещественность, материальность предметов“, — очень многому научил, очень многое объяснил за это время своему молодому другу.

И. И. Машков наглядно и убедительно показал Павлу Соколову, как надо художнику живописно „делать предметы“, как их передавать цветом, сохраняя всю их вещественность и материальность.

Эти дни и месяцы были, по признанию художника, наиболее продуктивными для его общего творческого развития.

Павел Соколов в этот период индивидуальных занятий с И. И. Машковым учился понимать законы „красочной кухни“; по-настоящему раскрывались перед ним законы цветового воздействия, законы того живописного темперамента, той физической силы красочности, которыми в те годы вполне владел И. И. Машков и элементы которых, взятые в должных пропорциях, должны быть в каждом подлинном живописном произведении.



Путь из Горок. 1929 г.

Первые дни Октября Павел Соколов провел в машковской студии, наблюдая из ее огромного окна, как ложились и звенькали пули о железо соседних крыш.

Его работа живописца, его писание преимущественно натюрмортов иногда прерывалось возгласом И. И. Машкова:

— Ложись на пол! Стреляют!

За осенние, зимние и весенние месяцы первого года Октябрьской эпохи художник здесь увидел много нового, может быть, вполне все это не осознав, но зато обогатив свою память, жадную на все яркое, драматическое, сильное.

Весной 1918 года Павел Соколов с одним из товарищей художников уехал писать этюды на Волгу, к родственникам в Хвалынск, где после захвата города чехами он попал в перипетии сложной фронтовой обстановки гражданской войны.

Около полугода скитаясь и бродяжничая без всяких „видов на жительство“, с единственным стремлением как можно скорее попасть в зону, находящуюся под властью советских войск, он только в начале января 1919 года оказался в Троицке, бывшей Оренбургской губернии.

В Троицке было много венгерских солдат, пленников империалистической войны, среди которых до прихода советских войск скрывался Павел Соколов под фамилией Скаля.

После нескольких месяцев работы при местном Ревкоме, по заказам которого он писал плакаты, театральные декорации, портреты, лозунги и оформлял революционные праздники, Павел Соколов, теперь уже Павел Скаля, решил возвратиться в Москву для продолжения своей учебы, казавшейся ему недостаточной, особенно в перспективе задач и требований, предъявляемых революционной обстановкой каждому искреннему и убежденному художнику эпохи Октября.

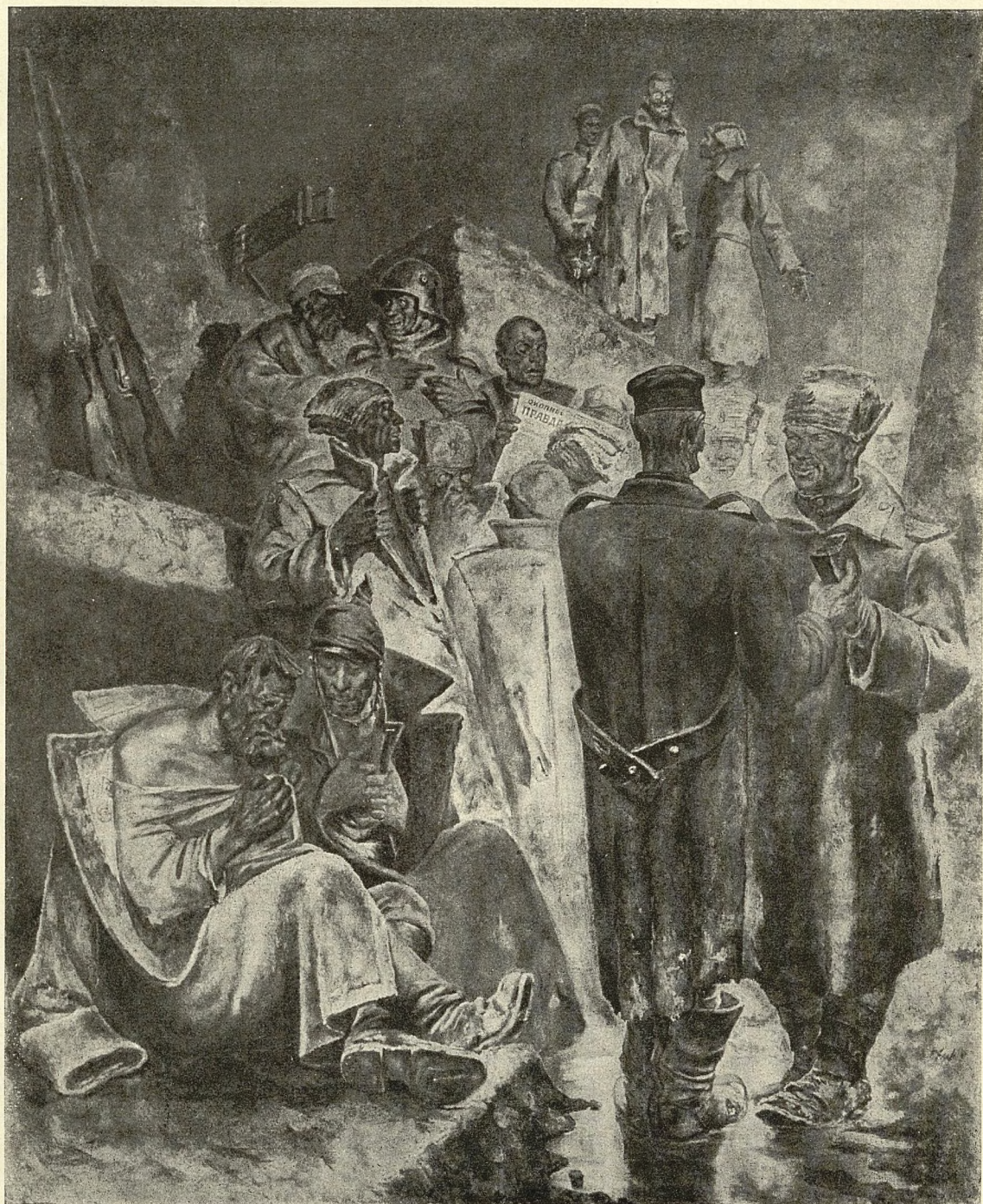
В эти скитальческие месяцы художественная работа Павла Соколова носила, конечно, случайный, эпизодический характер. Она ограничивалась набросками (впоследствии ставшими материалом для сюиты „Годы и люди“), мелкими эскизами, панно для революционных празднеств, декорациями для Железнодорожного театра в Троицке и зарисовками портретов встреченных на фронтах и в скитаниях людей.

В основном все работы этого периода носили „походный характер“ записей впечатлений, дум и наблюдений, являлись торопливыми зарисовками, этюдами отдельных „кусков“ развертывавшейся вокруг него революционной действительности.

Эти наблюдения, встречи с разнообразными людьми, часто с противоречивой психикой и взглядами, в сложной, иногда полной драматизма обстановке, в которой раскрываются самые затаенные человеческие чувства и переживания, дали Павлу Соколову-Скаля богатый материал, расширили его творческие замыслы.

В итоге этот жизненный и творческий опыт позволил художнику в дальнейшем пойти самостоятельным путем советского мастера, художника большого живописного темперамента, широких сюжетных замыслов, тематической сосредоточенности, какого-то своеобразного „картинного“ мышления и стиля монументальных, эпических „поэм“.

Не преувеличивая, можно сказать, что события 1917—1919 годов определили в основных чертах последующую тематику художника Соколова-Скаля. Они сконцентрировали его творческую направленность, уяснили любимый им типаж, внешний облик героев — действующих лиц его будущих полотен, предопределив композиционные замыслы и решения его будущих произведений.

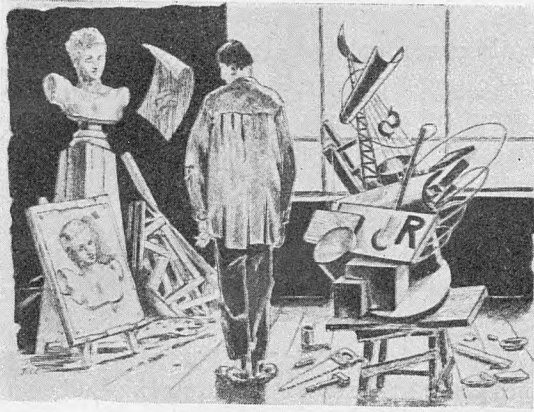


Окопная Правда. 1930 г.

Они помогли сформироваться новому типу советского художника, постоянно стремящегося идейно и профессионально-технически осмысливать свои творческие задачи, умеющего мыслить „картинными“ образами, убежденного, что живописец своими произведениями призван не „ласкать глаз“, а учить людей любить и ненавидеть, воспринимать действительность во всей ее социальной сложности и глубине, особенно ярко раскрывающимися в период революционных переворотов.

Не многие из наших советских мастеров имели такие „творческие командировки“ в самую гущу жизни страны, поднятой революцией. Не многие видели в таком количестве „лицом к лицу“ людей-героев, творцов нарождающейся, новой жизни и не многие непосредственно переживали крушение старого и мощное рождение нового мира и ощущали это во всей стремительности революционных темпов, революционной сложности и напряженности.





В 1920 году Павел Соколов-Скаля вновь в Москве.

Он уже не восторженный юноша, с тревогами, сомнениями и недоумениями, какие возникали у него еще в Саратове, в первые дни войны. Он, как и тогда, страстно мечтает об искусстве, но у него за спиной уже не только натюрмортный период трех лет машковской студии, хорошее знание рецептуры французской живописной кухни последних десятилетий, но и нечто новое: запас пережитых впечатлений, трудно совместимых с живописно-композиционными формами, которым его обучал любимый учитель И. И. Машков.

Павел Соколов-Скаля опять с увлечением пишет, но уже не натюрморты, а композиционные темы из эпохи гражданской войны и одновременно дополняет свои живописные познания во Вхутемасе.

На станковом отделении Вхутемаса им руководит попрежнему И. И. Машков, но Соколов-Скаля параллельно работает и на отделении фресковой живописи у Манганари.

Поступление Соколова-Скаля на это отделение Вхутемаса было одним из типичных фактов, характеризующих не столько личные вкусы и склонности молодого живописца, сколько те общие перемены, которые произошли на московском изофронте за время отсутствия художника.

Бубнововалетская „левизна“ 1916—1922 годов уже не была больше на крайнем левом фланге московского изоискусства. Ее сменили более „левые“ течения, и лозунги „материальной предметности и вещности“ машковской студии уступили место новым теориям беспредметничества, супрематизма и другим формалистическим „измам“, в серьезность которых как-то трудно верится в наши дни.

Вхутемас времени пребывания в нем Соколова-Скаля представлял собою любопытное учреждение, которое ждет своего историка. Изучение этого периода во многом поможет выяснению, как не надо обучать молодежь мастерству живописи, и вместе с тем покажет, как энтузиазм, стремление овладеть мастерством, характерные для большинства тогдашних студентов Вхутемаса, восполняли недостаточность преподавательского метода, нейтрализовали недочеты и—даже больше—иммунизировали многих подлинно талантливых художников от всего того случайного, наносного и порою даже вредного, что подносилось под видом новых, революционных теорий искусства.

Вместо изучения натуры учеников заставляли создавать и писать различные композиции, смысла которых не понимали не только ученики, но и те преподаватели, которые не теряли живого ощущения действительности.

Подобные методы преподавания в значительной мере ослаблялись тем, что основное время педагогов уходило преимущественно на разговоры или, как тогда говорили, „на митингование“, а для практической работы оставалось очень немного времени.

Великие мастера реалистического искусства (Репин, Суриков и другие) трактовались новыми, „левыми“ теоретиками как „живописный хлам“, недостойный внимания зрителей революционной эпохи, Третьяковская галерея объявлялась хранилищем вредных для молодежи произведений, и настойчиво утверждались теории не только об отмирании, но прямо о вреде и ненужности станкового искусства.

В виде исключения, в плане очень широко и сумбурно понимаемого монументального искусства, некоторыми преподавателями еще допускалось изучение фрески как элемента художественного оформления предполагаемых к постройке зданий.

Такое „приятие“ фрески делало фресковое отделение Вхутемаса в тогдашней вузовской обстановке единственным отделением, где могли учиться молодые художники, в которых органически жило чувство реалистического восприятия действительности.

В процессе бесконечного писания натюрмортов и композиций, работ над фреской, горячих споров с преподавателями, которые очень много говорили о живописи и композиции, но мало учили их реальному применению, Павел Соколов-Скаля все-таки урывками писал гипсы и тайком бегал в Третьяковскую галерею.

Несмотря на игнорирование большинством преподавателей мастеров, собранных в Третьяковской галерее, молодого художника покорили величавые полотна Репина, он любил пейзажи Васильева, ему нравился Творожников.

Приходившие во Вхутемас следственные комиссии, поддерживавшие формалистические заскоки преподавательского персонала, требовали от учеников произведений из стекла, проволоки, веревок и „фактурного мастерства“, созданного путем засыпки поверхностей полотна тертым углем, песком и даже остродефицитным в то время пшеном.

При всей верности вхутемасовским „традициям“, выполняя программу беспредметнической эквилибристики, Соколов-Скаля не переставал все-таки, в большинстве случаев тайком, отдавать дань своим реалистическим живописным устремлениям в плане писания этюдов с натуры.

Однажды Вхутемас посетил А. В. Луначарский и осматривал работы учеников, которые щеголяли своими „архилевыми“ железо-веревочно-стеклянными произведениями.

Показал, конечно, свои работы из этого же цикла и Павел Соколов-Скаля.

— А нет ли у вас чего-нибудь написанного с натуры? — спросил А. В. Луначарский.

Соколов-Скаля вынул откуда-то тщательно запрятанный этюд с натуры, вытер халатом с него пыль и показал наркому.

Окружающие товарищи-вхутемасовцы покатались со смеха, а тонкий и пронизательный А. В. Луначарский заметил:

— Очень хорошо!

Аналогичную оценку дал таким же „потаенным“ работам художника и В. В. Маяковский, который после случайного просмотра этюдов Соколов-Скаля сказал:

— Ты парнишка способный!

В результате этой характеристики В. В. Маяковский привлек молодого художника к работам по оформлению помголовского вечера и декорированию агитационных поездов, отправляемых из Москвы в прифронтовые полосы.

Колоритный период „вхутемасовщины“, о котором художник вспоминает словами: „жизнь была голодная, но сильно интересная“, окончился весной 1921 года.



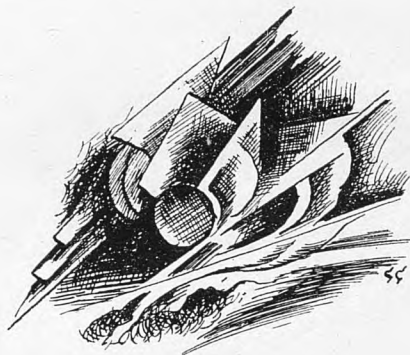


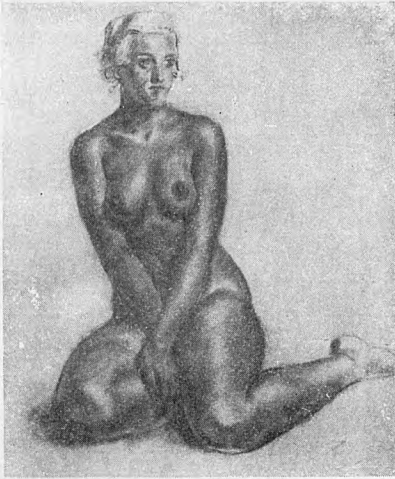
Братя. 1932 г.

— Вы кончили Вхутемас, — сказал в один из майских дней 1921 года секретарь учебной части Вхутемаса А. Н. Соловьев Павлу Соколову-Скаля.

Выйдя из училища вместе с группой окончивших художников, среди которых были Ражин, Сретенский, Савичев, Поваляева, Сахаров и другие, во двор училища, Соколов-Скаля сел на скамейку под весеннюю зелень деревьев и стал думать, что делать, как использовать вхутемасовскую учебу, как применить на деле, в творческой работе приобретенные профессиональные знания и как живописно-образно выразить все виденное, слышанное и пережитое за эти прожитые годы.

Приобретенные во Вхутемасе профессиональные знания казались недостаточными, молодые художники чувствовали, что школа выпускала их совершенно неподготовленными к выполнению тех больших творческих задач, которые ставила перед ними советская действительность.





Вхутемасовский диплом подвел определенную черту в творческом развитии Павла Соколова-Скаля.

Машковская цветовая напряженность в передаче природы, стремление к воплощению вещественности предметного мира находили в молодом художнике последователя, желающего еще более усилить, еще более подчеркнуть качества и свойства своего учителя.

К этому присоединились супрематические и кубистические теории Вхутемаса, которым художник, конечно, отдал дань.

Но никакая дань времени, пережитая со всей страстностью молодой впечатлительной художественной природы, все-таки не могла вытравить и заглушить в нем глубокого, реалистического чутья современности, воспитанного и развитого самой жизнью.

При всей верности И. И. Машкову и Вхутемасу художник, получив диплом и пробуя разные стили и манеры, всегда склонялся в сторону реалистической трактовки действительности, и притом — это самое примечательное — действительности революционной. Эти первые творческие опыты в большом количестве были показаны художником на выставке „Мир искусства“, организованной И. И. Машковым в 1921 году.

На этой выставке были собраны произведения художников всех направлений, стилей и манер: квадраты и круги Малевича мирно уживались рядом с грубо натуралистическими пейзажами, петроградские графики спокойно экспонировались вместе с буйной красочностью москвичей.

Соколов-Скаля дал на эту первую для него выставку большое количество пейзажей („Речка Уча“, „Серебрянка“, „Ель“), натюрмортов („Виолончель“), портретов индивидуальных и групповых, жанров („В постели“) и даже выставил большого размера „Импровизацию“, имевшую следующий подзаголовок: „Совершенно невероятное происшествие с женой одного ответственного работника на углу Стрелецкой и Даева переулка в шесть часов вечера по советскому времени“.

Эти работы Соколова-Скаля не были для него случайными. Они отразили не только творческое состояние художника, но и оказались симптоматическими для всего советского изоискусства, заведенного в тупик идеологами беспредметничества и бесплодного экспериментаторства.

Но в это время уже в недрах воспитанной Вхутемасом „левой“ молодежи начали созревать элементы здоровых художественных принципов, выведивших художников из плена формалистических изоощрений на путь исканий реалистического искусства, которое только и могло, в соответствующих художественных образах, показать развертывающуюся на новых социальных началах жизнь.

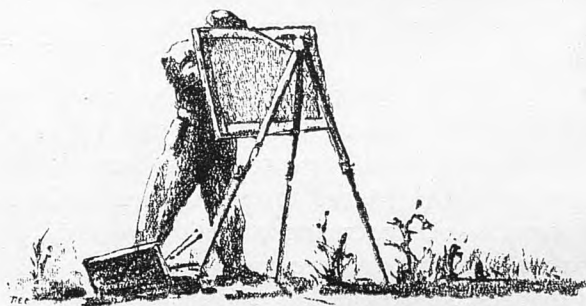
Представителями этих новых течений среди молодежи были С. Я. Аддиванкин, А. М. Нюренберг, М. С. Перуцкий, Г. Г. Ряжский и другие, организовавшие в октябре 1921 года „Новое общество живописцев“ (НОЖ).

„Мы, бывшие левые в искусстве, — писали ножовцы в своем манифесте, — были первыми, почувствовавшими всю беспочвенность дальнейших аналитически-схоластических блужданий, все более и более далеких от жизни и от искусства. Мы пришли к тупику... Мы хотим создавать реальные произведения искусства, организующие и систематизирующие человеческие чувства и их обобществляющие, мы природу хотим подчинить себе, а не быть у нее в подчинении... Мы смело делаем попытку исходить из содержания, считая, что степень удачности пластического его разрешения будет зависеть от ясности нашего чувствования окружающего мира и от жизненности и твердости наших знаний. Мы, — говорили, заканчивая свой манифест, участники „НОЖ“а, — полагаем, что никакое искусство немислимо... без синтеза, а потому отказались окончательно от экспериментов и ученичества и смело подошли к разрешению картины как наиболее органической и синтетической живописи“.

Этот „манифест“ впервые дал характеристику и тогдашнего состояния московского изофронта, закабаленного формалистическими теориями, и нарождающихся новых настроений молодежи.

Резонанс выступления ножовцев был знаменателен не содержащимися в нем утверждениями, а тем, что подобные заявления исходили от молодежи, прошедшей „левую“ учебу и после этого на практике признавшей ошибочность и ложность основных теорий господствовавшего „левого“ искусства.

Это оздоровление атмосферы искусства, показателем чего явилось выступление ножовцев, не могло, конечно, не захватить и другие, наиболее чуткие и активные слои вхутемасовской молодежи, остро ощутившей всю вздорность и вредность левых художественных теорий, стремившихся к уничтожению образной, эмоциональной живописи, правдиво воплощающей действительность.





Почти одновременно с ножовцами группа молодежи из числа окончивших Вхутемас, подобно барбизонцам, выехала в подмосковную местность Барвиху и, про-

работав там целое лето над пейзажем, устроила свою первую выставку под названием „Бытие“, явившуюся первым робким шагом на пути к реалистической живописи.

„Бытие“ объединило преимущественно вхутемасовскую молодежь из числа учеников руководителей „Бубнового валета“.

В плане своей практической творческой программы эта молодежь поставила задачей создание нового реализма на базе традиций французской живописной культуры. В основу живописи, по их утверждению, должна была быть положена яркая, жизнерадостная красочность, колористические искания, построение формы цветом, восприятие окружающей действительности в ее вещности и объемности.

Одновременно эти художники ставили себе задачей создание картины, как наиболее органической и синтетической формы живописи, способной отобразить новую, строящуюся жизнь в преображенной революцией стране.

Протест против крайностей левого искусства, к 1921 году пришедшего, в лице конструктивизма, к полному отрицанию станковой живописи и ее социального значения, явился связующим звеном между организаторами „Бытия“.

Павел Соколов-Скаля был одним из вхутемасовцев, в котором органически жило реальное ощущение и восприятие мира. Эти свойства, развившие в нем чувство современности, чувство исторического подхода к явлениям и правильное понимание социальной значимости этих явлений, и стимулировали его вхождение в „Бытие“, где он стал одним из ведущих сочленов.

Тринадцать работ, показанных художником на первой выставке „Бытия“, среди которых было много портретов (художника Н. П. Ражина и др.), несколько жанровых вещей („Улица того времени“, „Котел везут“), являлись характерными моментами не столько творческо-живописных достижений художника, сколько определяли его тематические поиски. В этих работах он как бы „примерял“ свои живописно-технические навыки, свое понимание композиции к темам, которые в дальнейшем должны были стать для него основными, выражающими то, что он любит в живописи, что ее средствами и образами хочет показать советскому зрителю.

Темы в этих работах по-настоящему еще не были художником найдены, стиль еще не определился, но налицо было безусловное стремление новыми средствами, новыми композиционными решениями воплотить в живописных образах советскую действительность.

Несколько десятков работ, показанных Соколовым-Скаля на второй выставке „Бытия“, уже явственно говорили не только о творческой активности молодого живописца, но и свидетельствовали о его любимых темах.

В этих работах наряду с пейзажем и натюрмортом художник изображает и новых людей не только в плане внешнего сходства, но и раскрытия их социально-психологических, профессиональных, бытовых и национальных характеристик (пастух, рыбак, киргиз, казах), дает разнообразное отражение окружающих его явлений и событий („Уральский завод“, „Парад на Красной площади“) и, главное, показывает серию картин о Степане Разине.

В годы зарождения революционной тематики, первых, робких подходов к ней многие молодые революционно настроенные художники обращались к теме „Степан Разин“. Степан Разин был наиболее конкретным образом крестьянского, казацкого атамана, воплотившего в себе народную правду, черноземную силу, стихийный бунт народа, смело поднявшегося против своих вековых угнетателей.

Серия „Степан Разин“ Соколова-Скаля на второй выставке „Бытия“ показывала этого народного героя и персонажей его эпохи еще в своеобразных, архаических формах, что свидетельствовало не столько о психологическом раскрытии образов или об их правильной социально-политической оценке, сколько являлось показателем определенных социальных настроений самого художника, упорно ищущего темы, соответствующей потенциально заложенной в нем огромной живописной, революционно направленной энергии.

Соколов-Скаля в это время не мог уже удовлетворяться внешними формалистическими опытами, которыми его учителя из „Бубнового валета“ и Вхутемаса мечтали заменить, вернее — подменить реалистическое обновление живописного искусства новой эпохи. В этой работе Соколов-Скаля искал первых путей и предварительных решений тем, к которым влекли его мысли и чувства художника, не могущего мириться с современным ему состоянием московского изофронта.

Для этой серии еще характерен схематизм как наследие вхутемасовской школы, преобладание „кусков живописи“ за счет психологической глубины образа, условность общего композиционного построения. Эти недочеты во многом предопределяли технические приемы Соколова-Скаля, ослабляющие эмоциональность и выразительность некоторых его последующих произведений, острых и сложных по замыслу. Но они все-таки не снижали значимости этих работ как произведений, определявших новую тематическую направленность молодого живописца, стремление к живописно-образной реальности и его революционный пафос.





Июльские дни в Петрограде. 1917 г.



Восьмая выставка АХР, где Соколов-Скаля показал свою „Цанковщину“, явилась уже важным моментом в его творческой биографии.

Здесь художник не только случайный талантливый „бытиец“, экспонент и участник ахровских выставок, собиравших в те годы все активные реалистические силы, но в известной мере уже „ахровец“, и не „бытийные“ традиции бубнововалетских канонов, а идеологические установки АХР являются теперь программой его творческих заданий.

Правда, принимая в основном ахровские установки, Соколов-Скаля считает нужным оговориться, что он был „несколько в стороне от основной ахровской группы“.

„Наша,—говорит художник,—более молодая группа, в которую входили Ряжский, Богородский, Иогансон, Чашников, делала ахровское дело: мы писали бытовые, батальные, исторические картины, но, в отличие от многих ахровцев, никогда не забывали уроков последних школ искусства. Мы никогда не отмахивались от прогрессивных течений в европейской живописи, имея ясную цель реалистического искусства, сознательно относились к наследству старому и новейшему“.

Но эти оговорки характеризуют не столько идеологические, сколько профессионально-живописные установки художника в это время.

Он продолжал оставаться верным новым достижениям в области живописной техники, только с определенными „поправками“ в области тематики. Эти искания темы диктовались природным реалистическим мироощущением художника, питались огромным запасом жизненных впечатлений.

„Цанковщина“ не встретила одобрения ни справа, ни слева. Видимо, Соколов-Скаля внес в свою картину что-то нарушавшее установившиеся в то время художественные традиции.

Это „что-то“ заключалось в том, что он пришел в АХР не смиренным отображателем действительности, какими были в то время многие из участников Ассоциации, но с сознанием некоторых положительных сторон своего „левого“ прошлого.

Художник хотел быть самостоятельным реалистическим истолкователем свершающихся вокруг него событий, независимым живописцем, много видевшим и пережившим и настойчиво желавшим своим красочным языком и своими художественными образами рассказать о тех явлениях революционной действительности, которые он считал нужным взять темой для своих картин.

„Цанковщина“ с ее подчеркнутым сюжетным драматизмом, с акцентом на психологическую выразительность шла от глубокой нелюбви художника „к картинам с сюжетами приглушенными, мало выражающими и лишенными действия“.

„Сюжет в живописи, — уже по тогдашним убеждениям художника, — должен быть глубоко действенным, драматическим, должен заставлять зрителя вглядываться в живописное произведение со смятенным чувством: с сочувствием или ненавистью“.

„Я хочу избежать, — говорил тогда художник, — в своих работах просто вещей, не одушевленных идей, я стремлюсь одушевить покровы вещей и людей и заразить их своим волнением, грустью, иронией, яростью, нежностью, состраданием, я ищу нового языка композиции, в которой не было бы простого „сосуществования“ предметов и людей, но было бы идейное, смысловое взаимодействие, а не простое присутствие и соотношение образов“.

Но эти принципиальные установки, это идеологически осознанное отношение к созданию советской тематической картины не нашли в „Цанковщине“ должного художественно-образного воплощения.

Профессиональное умение художника в этот период не соответствовало тем задачам и требованиям, какие он себе ставил, и последующим уничтожением картины он только подчеркнул наличие разрыва между творческим замыслом и его реализацией.

Эта неудача с „Цанковщиной“ — первой большой композиционной картиной — вскрыла не только указанное несоответствие. В ней выявились свойства живописного таланта Соколова-Скаля, а также и его метод композиционного построения картины, которые долго мешали художнику получить соответствующее его дарованию признание советской общественности. Эти свойства заключались в излишней гиперболизации действия, в преувеличенной красочной яркости картины, в психологической утрировке характеристик отдельных персонажей.

Соколов-Скаля в это время уже многое политически правильно понял и осознал. Но учеба, осуществлявшаяся на фактах действительности, строилась главным образом на эмоциональном восприятии художником развертывавшейся перед ним революционной борьбы.

Первое серьезное и систематическое политическое воспитание, первую настоящую школу политграмоты дала в 1924—1925 годах Соколову-Скаля работа иллюстратора и карикатуриста в газете „Батрак“.

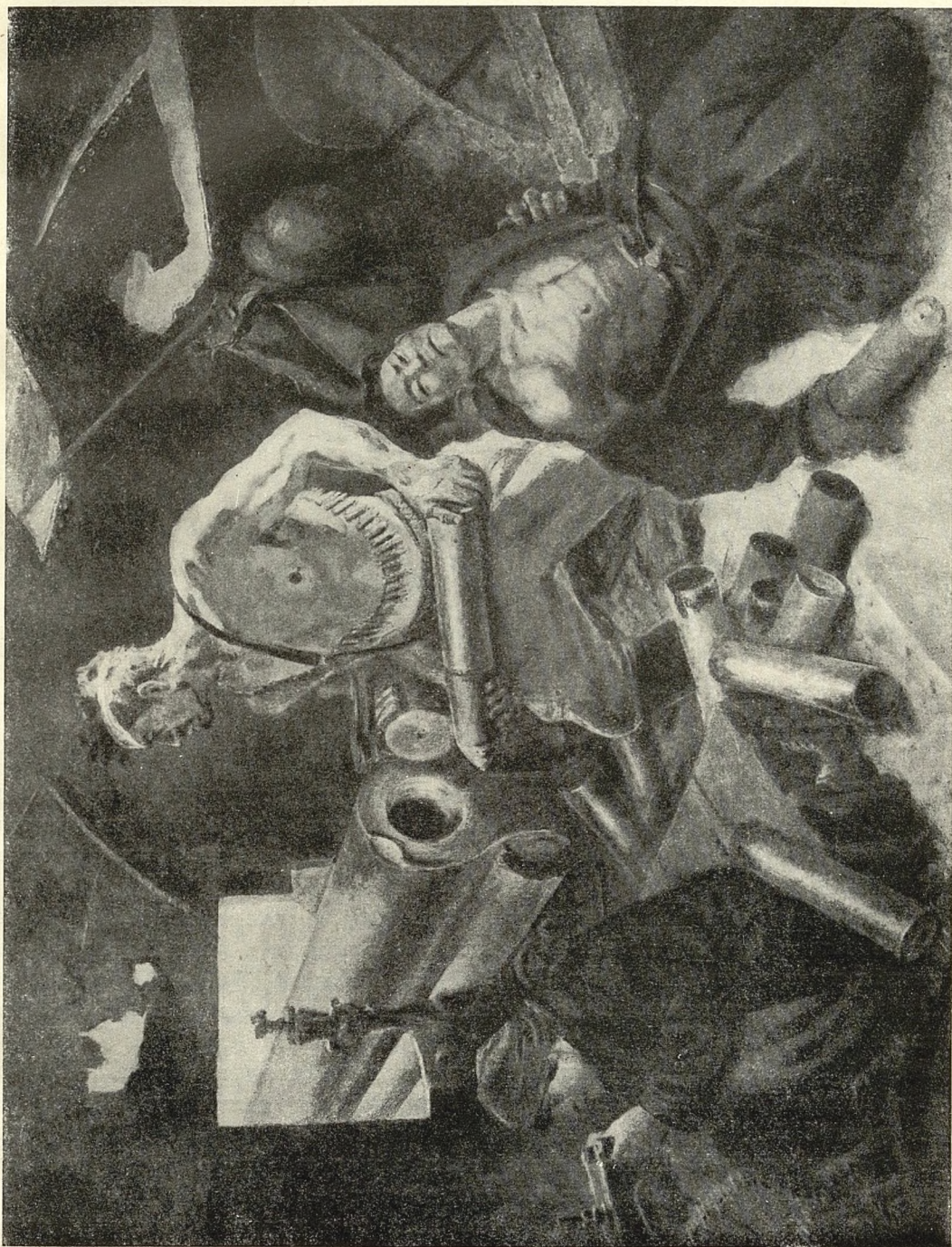
Под псевдонимом „Дядя Паня“ художник делал в месяц до ста рисунков и карикатур, встречавших благодаря своей политической остроте и классовой направленности непосредственный, искренний отклик в деревне.

Работа для „Батрака“ дополнялась аналогичной работой над рисунками на международные темы для МОПР.

Эта интенсивная творческая деятельность дисциплинировала художника, дала ему нужные предпосылки для правильной трактовки политических тем, по-должному ориентировала его и в той тематике, которую он избирал для своих живописных, станковых произведений.

Схематизирование образов, романтизирование революционных героев — Степана Разина и Емельяна Пугачева — стали сменяться в его новых картинах конкретными персонажами из реальной жизни.

Для своих художественных образов художник ищет теперь не героев отдаленных историко-революционных событий, а людей ему близких, находящихся рядом с ним, людей, создающих новый социальный порядок в городах и на полях своей обновленной великой родины.



Вторые сутки в бронепоезде. 1932 г.



С. М. Киров на промыслах Азнефти. 1934 г.

Такими новыми людьми, взятыми из непосредственно вокруг него строящейся жизни, были „Батрак“, „Ходок“ и ряд других социально-типовых портретов, показанных художником на девятой выставке АХР, где эти работы привлекли внимание художественной общественности.

Его „Ходок“, изображенный на пьедестале памятника, с которого только что была снята фигура Александра III, хотя и был выполнен в несколько условном плане, но все же своей психологической характеристикой давал реальный образ одного из хозяев страны, голос которого так авторитетно звучал на происходившем в то время в Москве Крестьянском съезде.

В этой работе — в ее композиционном построении, в передаче отдельных аксессуаров — при наличии реалистического подхода были применены определенные изобразительные приемы.

Приемы эти в дальнейшем дали возможность одним хвалить, а другим упрекать Соколова-Скаля за романтизирование реальной действительности.

Художнику приклеили ярлычок романтика, не в правильном определении этого слова, а в том условном понимании, трактующем романтизм как нечто враждебное основам социалистического реализма.

Упрек в романтизировании действительности встретил возражение художника.



Бой с басмачами. 1934 г.

„В нашем искусстве эпохи военного коммунизма, — говорит художник, — встречалось много символики, потому что в это время художник должен был о многом только догадываться, многое было только в возможности и оттого выражалось советскими живописцами в романтических формах, которые были прогрессивным романтизмом“. Однако он считал, что „реальное отношение к жизни“, реальные фигуры (а „Ходок“ и „Батрак“ именно такими и были) „всегда сочнее, богаче романтических, неясных представлений о них“.

Композиционное решение „Ходока“, поднятого на мраморный пьедестал, где еще так недавно торжественно восседал самодержавный монарх, было охарактеризовано частью критики как ненужный прием, ослабляющий выразительность замысла. Но избранный прием как раз и был характерен для творческой манеры художника.

Со всем увлечением молодого живописца эпохи революции Соколов-Скаля хотел выявлением обстановки, цветовым выделением аксессуаров, включением сочно написанных натюрмортов, на первый взгляд органически не связанных с общим тематическим замыслом картины, осязательно показать зрителю изображаемого человека.

Усиление в „Ходоке“ роли аксессуаров, нарочитое цветовое подчеркивание в сложных тематических композициях натюрмортных элементов в процессе последующего художественного развития Соколова-Скаля станет одним из излюбленных и часто применяемых приемов. Трудно проследить корни этих установок. Они, может быть,

таются в увлечениях бубнэвовалетской молодости художника. Отчасти они, может быть, дополняют и усиливают недостаточную, по его мнению, убедительность отдельных персонажей картин. Может быть, он ими „подпирает“ свойственную большинству его произведений грандиозность тематического замысла, но они всегда включаются в каждую из его больших работ, в каждой из них им отводится заранее предусмотренное место.

Не принимать их, принципиально считать их просто „минусом“ художника — значит, по существу, проходить мимо, не замечать одного из отличительных его свойств, игнорировать то, что он считает, — поскольку это можно судить по его наиболее крупным работам, — обязательной составной частью каждого своего ответственного художественного замысла.

„Ходок“ на девятой выставке АХР, „Колчаковцы“, „Басмачи“ и бытовой типаж, экспонированные на этой же выставке, вырабатывали и уточняли технико-композиционные приемы живописной манеры художника.

Одновременно они говорили и о повышении его внимания к конкретному человеку, к человеческому типу, который Соколов-Скаля стал брать в широком, разнообразном социальном разрезе.

Экспонированной на юбилейной выставке к десятилетию Октября большой композицией „Красногвардейцы“ (железнодорожник, рабочий в папаче и красногвардеец) художник показал свое дальнейшее внимание к живописно-образному отображению нового человека.

Соколов-Скаля покончил с периодом опытов и исканий и четко осознал, что в центре его творческого внимания должен стоять человек, активный участник революционных боев и революционного строительства, человек в напряженном общественном движении, с определенной волевой направленностью.

Центр этой направленности, основная „точка приложения“ его энергии едина и неизменна: это закон революции, ее требования, пафос и победа.

„Прекрасное в советском искусстве, — заявил художник, — есть все то, что отражает победное шествие социалистической революции, борьбу за новое, социалистическое общество“.

Такая убежденность художника в дальнейшем станет основной линией в его творчестве.

Художественный интерес живописца к герою революционной эпохи, или, еще точнее, к собирательному типу такого героя, нашел свое образное и сюжетное выражение в широко и смело задуманной картине „Таманский поход“.

Поводом для создания этой картины явился роман А. С. Серафимовича „Железный поток“.

В этой картине Соколов-Скаля, несмотря на наличие технических недочетов, показал себя художником большого революционного темперамента.

В „Таманском походе“ художник ставил своей задачей отобразить живописными средствами грандиозную эпопею гражданской войны с ее основным героем — народной массой — и показать революционный пафос каждого отдельного человека этой массы.

В горячих цветовых сочетаниях, в звучной красочной гамме, построенной на контрастных черных, зеленых и золотистых тонах, художник эпическим живописным языком рассказал зрителям об одном из величественных моментов недавней борьбы.



Кармен из Астурии. 1934 г.

„Таманский поход“, помимо своего чисто сюжетного решения, был одной из первых, сложно задуманных картин среди все еще господствовавшего в это время в советской живописи этюдного отображения действительности.

Соколов-Скаля, выдвигая как первоочередную задачу борьбу за создание советской тематической картины, „Таманским походом“ ставил в „порядок дня“ перед своими товарищами этот вопрос, к практическому разрешению которого большинство молодых художников его поколения, благодаря методам вхутемасовского преподавания, были мало и слабо подготовлены.

В этом произведении наряду с революционным пафосом, с живописно-экспрессивным изобразительным языком, всегда, по словам Соколова-Скаля, обогащающим художественное произведение, автор использовал новый прием, ранее не применявшийся им в работах, — включение в общий композиционный замысел пейзажа, как одного из эмоционально воздействующих элементов картины. Пейзаж и в этот период и в дальнейшем не привлекал специального внимания художника, пейзаж для него, и притом

пейзаж очень определенного цветового звучания, всегда являлся только дополнительным средством для раскрытия основной темы картины.

Пейзажем художник стремится заострить и уточнить общий замысел произведения, нагляднее выявить психологическое состояние изображаемых людей.

Общее эмоционально волнующее, образно цветное решение темы в „Таманском походе“ закрепило за Соколовым-Скаля положение серьезного, вдумчивого реалистического художника.

„Таманский поход“ показал советской художественной общественности, что в лице Соколова-Скаля русское изобразительное искусство имеет живописца, умеющего не только остро и волнующе воспринимать и передавать на своих полотнах революционные события и героизм их творцов и участников, но и отображать все это в заботливо с композиционной стороны продуманной картине, как наиболее завершенном и трудном по форме художественном произведении.

Результатом общественного признания и оценки этой работы явилась заграничная командировка, которую Соколов-Скаля получил от Наркомпроса в 1928 году.

Эта поездка дала художнику возможность увидеть, изучить прекрасные произведения мастеров мировой реалистической живописи.

Знакомство с западноевропейским искусством позволило Соколову-Скаля сделать выводы, наблюдения и сравнения, а главное, понять, что надо делать, чего искать и чего добиваться, как бороться за ясность и убедительность реалистического языка, чтобы стать художником, нужным и полезным своей стране и своему народу.





В Европе я учился огромному мастерству и огромным человеческим чувствам старого европейского искусства“, — говорит художник.

„Я, — писал он друзьям из Парижа, — познакомился со всеми современными парижскими галереями-выставками, но, любя в искусстве все здоровое и мощное, перенес центр внимания на изучение классического искусства. Кроме искусства Ренессанса, представленного в Париже с большой полнотой, меня влекло, imponируя своими размерами, мощностью и мастерством, искусство французского расцвета: Давид, Курбе, Гро, Делакруа, Жерико, Рюд, Барри, из более современных — Манэ, пантеонские панно Пюви де Шаванна, Бурдель и Родэн. Музей Родэна произвел на меня такое впечатление, что я переселился по соседству с ним и начал через день посещать его. Родэн мне близок как художник, выражающий страсти, эмоции, глубокие человеческие идеи и чувства. Он мне близок также несколько нарочито „безжалостно“ выразительностью, некоторой утрировкой в трактовке образа и героикой духа в грубоватой, „мозолистой“ оболочке. За четыре месяца парижского одиночества у меня было время сосредоточиться и установить для себя, что мне дорого в искусстве, во что я верю и чему следую“.

В итоге этого определения для себя „дорогого в искусстве“ Соколов-Скаля в одном из писем из-за границы отмечал:

„Рембрандт, Леонардо, Жерико, Делакруа, Давид, Курбе, Репин, Суриков, Веласкес, Гойя — в живописи, Бах, Бетховен, Берлиоз, Шуберт, Мусоргский — в музыке, Микель Анджело, Донателло, Рюд, Родэн — в скульптуре, — эти художники, имея основной идеей своего искусства отражение величия человеческого духа, духа угнетенного и рвущегося к борьбе, говорят понятным всем языком. Произведения их не являются лишь украшением жизни, этого даже попросту мало в них. Они не очень веселы, они даже несколько мрачны, но мрачность эта бодрая, активная, действенная. Формально в большинстве отсутствует легкость и „изящество манер“, красота их сурова, даже несколько грубовата. Но высота стиля огромна...

...Для меня, — писал он, — ясно стало в один прекрасный момент за границей, что сейчас у мирового искусства два совершенно разных пути.

Один путь искусства, изощренного до идиотизма и вырождения, тончайшего по восприятию, а следовательно, деликатнейшего по действию, искусства, имеющего необычайные синтетические высоты и сейчас занимающегося развитием частных,



За книгой. 1934 г.

акцентировкой, анализом изображения. Это путь искусства Европы и вкус изощренных артистов и ценителей этого рода искусства, вне всякой послевоенной географии.

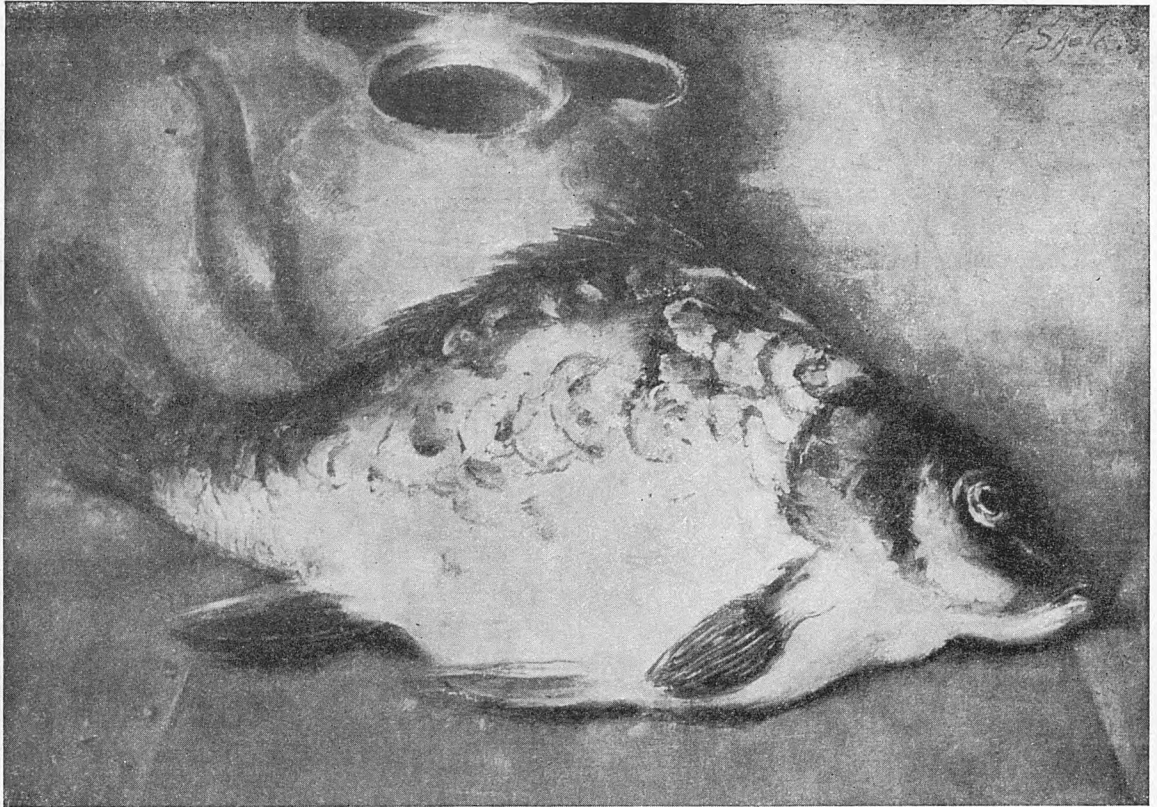
...Есть другой путь искусства, — на этом пути нет еще не только достижений, а, пожалуй, и вех-то еще никаких нет (только горы эклектического хлама, засоряющего глаз).

Но мне этот путь ясен — это: 1) путь прежде всего абсолютной понятности всем и каждому, 2) путь интересного, содержательного рассказа, 3) путь импозантного, приподнятого показа.

Эти три условия я привожу в нарочитой последовательности, так как считаю, что должно создаваться произведение, имеющее целью актуальный разговор с большими зрительскими массами.

Современное искусство я представляю себе таким, как речь оратора, скажем, на московском стадионе „Динамо“ или на Красной площади.

Оратор прежде всего старается, чтобы его речь дошла и была бы хорошо слышна. Конечно, гораздо лучше, если эта речь будет сверкать блесками остроумия и словесных построений, замечательно, если голос будет звонко вибрировать и гудеть глубиной звука, но основное и главное — смысл и действие речи. Я за



Натюрморт. 1934 г.

действие искусства, за искусство действенное прежде всего, за искусство, действующее на массы“.

Месяцы, проведенные Соколовым-Скаля в Париже, на его улицах, площадях, в его музеях, среди его толпы, размышления об искусстве убедили художника, что „нашей культуре, продолжающей традицию великих коммунаров, нужно искусство высокого, чистого реализма“.

Художник ясно, непоколебимо осознал, что на „основе“ наследия всего мирового искусства наша обязанность — создать искусство новое не только своим содержанием, но и новое своим „видением“, т. е. главным, чем оперирует живописец.

Под словами, на первый взгляд, сухими — „видение“, „оптика“ — надо, по определению Соколова-Скаля, понимать „видение“ художника-живописца, обладающего силой транспонировать, а не просто отражать видимое.

Видеть „оптически“ мир — это, по мысли художника, значит — видеть мир абсолютно точно в его цветовых и световых акцентах.

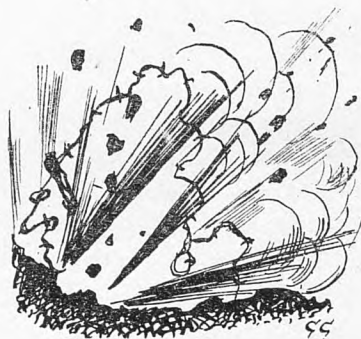
„Задача художника, — говорит Соколов-Скаля, — оптически наблюдаемые черты и свойства явления перевести в образ. Например, образ конного казака после подавления революции 1905 года — это образ реакционный. Его красный и сине-зеленый мундир своими цветовыми акцентами создавал образ ненавистный, и цветовая оценка

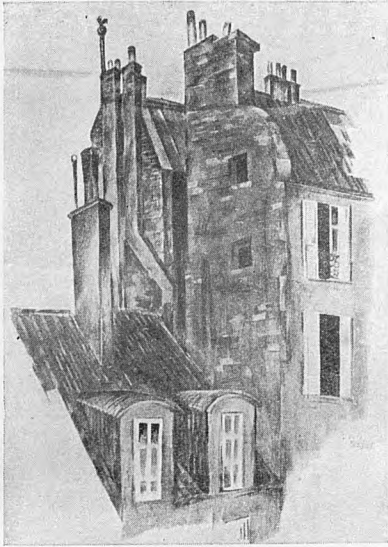
этих предметов соответственно выражалась Серовым, Ивановым, Кустодиевым. Образ же современного казака, все цвета его костюма, призванные воплощать иное содержание, зазвучат иначе, станут родными и близкими“.

„Оптически видеть“ и выражать образ, явление означает приобрести большое мастерство живописца.

„Здесь, — по убеждению художника, — недостаточно одного природного дара, тут нужна большая работа над собой“.

Соколов-Скаля принадлежит к художникам, много думающим над своим искусством, требующим от этого искусства определенной целевой направленности, определенного воздействия на зрителя.





По возвращении из-за границы Соколов-Скаля создает ряд работ, отражающих его настроения и чувства, пережитые во Франции: „Негры в Марселе“, „Париж перед грозой“, „Последний день Парижской коммуны“, „Баррикады Парижской коммуны“, „Внук коммунара“, „Пионер Монмартра“, этюды Парижа, Марселя, ряд тематических рисунков.

Изучая за границей произведения великих мастеров прошлого, художник еще больше осознал всю важность, всю ответственность борьбы за создание картины.

В произведениях величайших мастеров мирового искусства Соколов-Скаля увидел огромные живописные возможности, ощутил всю силу их красочного воздействия, понял все мастерство их композиционных решений.

В сюите работ, выполненных под влиянием заграничных впечатлений, Соколов-Скаля широко и удачно применил не только пейзаж, но ввел еще, в качестве дополнительного элемента, архитектурный фон, который он начал применять для подчеркивания психологического состояния изображаемых людей и событий.

В этот период своей творческой деятельности Соколов-Скаля особенно настойчиво начал включать в свои работы комплекс определенных, ставших для него, как живописца, обязательными, принципиальных установок. Эта его особенность живописца стала определяющей для общего стиля большинства его последующих произведений. Без знакомства с этими установками может исказиться правильность перспективы в восприятии картин художника, будет непонятно многое из того, что одними расценивается как удача, а другими — как срыв художника.

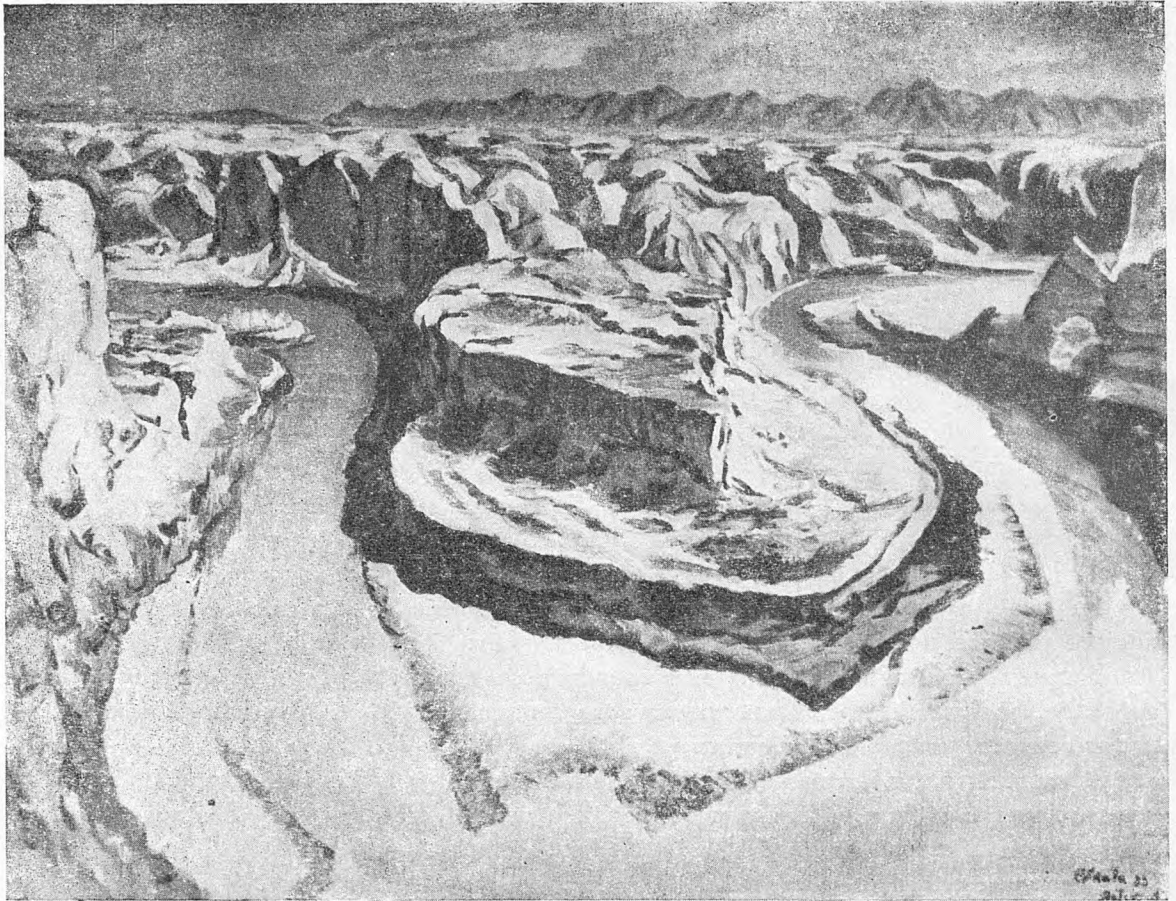
„Идеологическая надстройка“ Соколова-Скаля есть завершение очень длительного, имеющего и биографические и психологические обоснования процесса.

Это стремление к теме явилось результатом его углубленного и внимательного изучения жизни и людей, его страстного к ним отношения, его взволнованности, его природного дара „слушать революцию“, чувствовать ее дыхание, ее поступь и волю.

В своих главнейших разделах эстетика Соколова-Скаля, поскольку она отразилась и отражается в его произведениях, поскольку он ею руководствовался и руководствуется в своей творческой практике, может быть сведена к ряду положений, высказанных художником и в своих беседах и в своих публичных выступлениях.

„Для меня всякое явление, — утверждает Соколов-Скаля, — всякий факт имеет свою красочную и графическую образность. Без абсолютного видения будущей моей картины в ее „живописном мясе“ я не могу приняться за работу“.

Живописец думает цветом и формой — основными элементами композиции.



Переправа Бойрам Алум. 1935 г.

„...Цвет может быть не только эмоциональным, цвет должен быть идейным. Работа над цветом, не во имя только цвета, а во имя выражения направленной и острой идеи, не только боится от возможностей заблуждения формализмом, но, усиливая идейную сторону произведения средствами живописи, обеспечивает этому произведению большую, действенную доходчивость до масс.

Плохо то произведение, в котором цвет служит простым информатором, фиксирует внешний облик материального с единственной целью убедить зрителя, что рубашка — красная, а снопы — золотисто-желтые.

Для внушения таких простых истин не нужно искусства, — здесь цветная фотография и типографская машина скажут все точнее и лучше.

Цвет не является простой информацией о предмете и его отношении к свету. Цвет является судьей предмета, он выполняет оценочную функцию.

В цвете я стараюсь, — говорит художник, — передать свои выводы о явлениях и событиях, цвет должен нести идейную нагрузку, взывать к сознанию, к уму и чувствам зрителя, внушая ему мое отношение к миру и его явлениям.



В песках. 1935 г.

...Искусство начинается там, где цвет перестает быть средством для узнавания предмета, но говорит нам, должны ли мы любить этот предмет или его ненавидеть.

Сила, интенсивность, тона и полутона цвета — все должно быть направлено для выражения замысла, и если этого нет, то, значит, художник замыслом владеет плохо.

Нужно создать учение о том, как изменяется цвет под влиянием воззрений художника и его желания формировать сознание массы зрителей.

Цвета складываются, как противоречивое единство, цвета сталкиваются, поглощают друг друга, прорываются один в другой, из борьбы цветов, их силовых отношений возникает гармония, которая не всегда покой, а чаще всего борьба цветов.

...Форма для меня, — говорит художник, — есть самое существенное в станковой картине, так как без мастерски сделанной формы живописцу никогда не довести до зрителя содержание произведения.

Многие наши „благие порывы“ в отношении содержания, темы гибнут в несовершенной форме.

В своих работах я избегаю „равнодушных“ по форме вещей. Фигура человека или круп лошади, шинель красногвардейца или архитектурный ансамбль — все должно своей формой быть увязано с основной идеей произведения.

Форма — проводник дум художника, она, покорная ему, передает зрителю то, чего хочет живописец.

Есть несколько ступеней, несколько подступов к образному мышлению для советского художника-реалиста.

Первая ступень — это точное знание материала, который изображаешь. Художник может быть правдивым только тогда, когда он видел событие, был его свидетелем, его современником или участником самого события.

Быть внимательным свидетелем и кропотливым ученым-исследователем — такова первая ступень образного мышления.

Вторая ступень — определение своего отношения к изображаемому, определение своих выводов о нем.

Изучение материала происходит не пассивно, созерцательно, а под углом зрения определенного отношения к нему. Это отношение к материалу складывается на основе точного знания фактов, иногда чрезвычайно мелких.

Точное знание и отношение к материалу будущего произведения не является еще конечной целью. Точное знание является только пищей для художественного мышления, основой всего дальнейшего.

Если художник остановится на этих первичных ступенях творчества, придерживаясь только точности, такому художнику чужда подлинная образность.

Образ никогда не появляется вне технических средств ремесла художника. Когда уже творческая мысль созрела и образ возникает во всем блеске своей чувственной формы, то всегда его форма складывается из соответствующих линий и сочетаний красок.

Художник уже в воображении смешивает краски, ощущает рисунок и положение образа в конкретном конструктивном пространстве.

Образ возникает как сложное сочетание действительного с возможным, оптически видимого с должным, но скрытым в самом явлении.

Образно мыслит тот, кто умеет по незаметным росткам, намекам увидеть сущность события, из-под внешней „корки“ явления извлечь его суть и глубину.

Уметь видеть под внешним покровом жизни ее внутреннее кипение, причины, „токи“ истории — вот в чем задача образного изображения жизни.

Натуралистический образ возникает вследствие близорукости, убожества и бедности мысли. Это — равнодушие к советской действительности, трусость перед ее величием и бессилие перед сложностью ее явлений.

Для того чтобы в образе стало заметно главное, нужно образ очистить от всего случайного.

Я понимаю образ как некую чувственно-конкретную оболочку, синтетически обобщенную идеей.

Я вижу лицо своего героя очищенным от повседневных, мелочных забот. Я выбираю для выражения его лица то выражение, которое было у него возможно, может быть, только однажды в жизни, но я закрепляю за образом героя именно это выражение, в памяти народа он должен сохраниться в момент наивысшего напряжения своей жизни.



Пленный курбаши. 1938 г.

Я работаю над реальным образом, но поднимаю его несколько над действительным событием. Я воспеваю его, но не протоколирую его поступков.

Сюжет в живописи, так же как и в литературе, музыке, кино, может быть глубоко действенным, драматическим. Он должен заставлять зрителя вглядываться в живописное произведение со смятением чувством, с сочувствием или ненавистью.

Микель Анджело писал на стенах и потолках зданий философские трактаты, исторические исследования, полемические религиозные тексты, и никому не придет в голову упрекать его за это.

...Очень важно, — по убеждению художника, — в своей работе никогда не забывать разницы между этюдом и композицией, не подменять, как это иногда наблюдается в практике сегодняшнего изобразительного искусства, одно другим.

Этюд надо сделать не только „похоже“, но и с тем, чтобы, имея в виду произведение, для которого он делается, акцентировать нужные в данном случае стороны видимого.

Но эти акценты совсем не доводят его до уровня произведения, а низводят, наоборот, до простой записи в записной книжке.

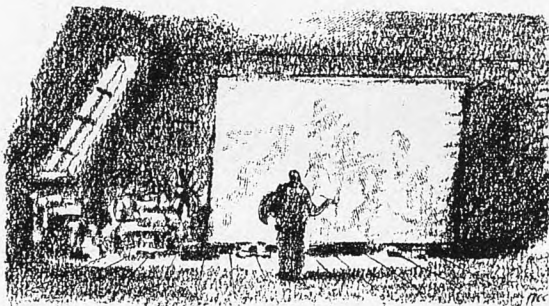
В произведении же эти акценты, являясь основным средством „настройки“, непосредственным проводником идеи его, должны быть незаметны в спокойной (пластически) гармонизации изображаемого.

Зритель не должен „читать“ нашей кухни, он должен подвергнуться полному и исчерпывающему действию произведения в целом, не задавая вопросов автору и не спрашивая себя.

Этюд надо „делать“, но это не главное. Главное в этюде — акцентировать то, что впоследствии войдет в произведение, найти в этюде те стороны видимого, которые в дальнейшем разовьются в произведении, зазвучат во весь голос. Вместе с тем эти акценты еще не равноценны, не подняты до уровня произведения, хотя и не сведены до простой записи.

Этюд не следует понимать как простое упражнение, как игру живописных плоскостей, теней и форм. Этюд есть деталь будущего произведения, но деталь идейно заряженная“.

С такими убеждениями и взглядами вернулся из заграничной поездки Соколов-Скала в конце декабря 1928 года в Москву.





Первым наиболее крупным произведением после возвращения из-за границы была картина „Путь из Горок“, которую Соколов-Скаля показал на одиннадцатой выставке АХР в 1929 году.

„Путь из Горок“, при известных недостатках, отмеченных тогдашней критикой, основа которых была в специфике его творческих методов, после испытания временем, все же является одной из значительнейших работ советской живописи. Скорбью, молчаливым горем, словно застывшим в леденеющем, морозном воздухе тех дней, веет от картины.

Траурные стяги, ритм движения подавленных нежданным тяжелым горем людей, их портретные характеристики, отдельные жесты, связанные с индивидуальными особенностями каждого изображенного человека и с общим настроением массы, даже дубленные тулупы, меховые шапки, шлемы красноармейцев — все это, вместе взятое, с убеждающей образно-живописной силой и выразительностью воссоздает событие, сохраняет для истории переживания и ощущения миллионов трудящихся нашей страны в этот трагический момент.

Теперь, через десятилетие, картина „Путь из Горок“ продолжает волновать правдой непосредственно и глубоко пережитого события.

Эта картина ввела Соколова-Скаля в ряды актива советских живописцев, определила его место в этих рядах и, главное, убедила самого художника в его праве на создание сложных, волнующих произведений, реалистически, правдиво отображающих эпоху, людей, их чувства и мысли.

Две большие композиционные работы, принадлежащие хронологически к этому же времени, — „Даешь Крым“, „Даешь Варшаву“, — выражающие патриотические чувства художника, являются дальнейшими опытами Соколова-Скаля в области создания многофигурных композиций, но им еще присущи известные черты схематизма, неслаженности композиции, от которых художник отказался в процессе последующего углубления своего профессионального мастерства.

Стремясь к полноте бытовых и психологических характеристик, но не увлекаясь „бытом“, а видя в жизни только „события“, желая как бы заново пересмотреть существующие в искусстве традиции исторической батальной живописи, художник в этих картинах впадает при создании отдельных фигур в условность, оттого, может быть, что слишком торопится драматизировать изображенные события. Апологетика этих событий увлекла художника и помешала полноте и реалистической правде их передачи.



Первая Конная армия в тылу у Врангеля (фрагмент панорамы „Штурм Перекопа“). 1936 г.

Нагромождение фигур и неубедительная их композиционная расстановка показывают, что у художника не хватало спокойствия для отбора из хранящихся в его художественной памяти впечатлений нужного материала, что у него еще не было умения отделять случайное и несущественное от коренного и типичного.

Грандиозность масштаба, нарочитая расширенность авторского „поля зрения“, обилие деталей, отсутствие тематического самоограничения, определенной художественной перспективы порой снижают силу и выразительность всегда с большой тематической силой и остротой задуманных работ Соколова-Скаля.

Художник в рассматриваемых произведениях слишком подчиняется пережитым впечатлениям, слишком темпераментно воспринимает и торопливо переносит на полотно увиденное.

Общий замысел властвует над ним, у него недостает творческой мудрости и прозорливости, чтобы в сложности изображаемых событий видеть их основные движущие силы, их стержневую направленность.

Соколов-Скаля воспринимает эпизоды революционной борьбы и стремится передавать их в самые динамические моменты, в их максимальной напряженности и трагедийности.

Художник передает на своих полотнах боевые эпизоды так, словно он непосредственный их участник, а не их судья, он всегда в „пылу схватки“, а для полноты



Первая Конная армия в тылу у Врангеля (фрагмент панорамы „Штурм Перекопа“). 1936 г.

художественной правды надо быть вне ее, чтобы суметь раскрыть зрителям в изображаемом событии его внутренни́й смысл.

Эти отрицательные моменты живописной манеры Соколова-Скаля не мешали ему помнить, что объектом его художественного изучения является человек, социальная среда, общество, эпоха, и не в их статике, а обязательно в динамике, не в плане эпического повествования, а всегда по линии драматических ситуаций, он стремился избежать простого повествования о фактах, людях и вещах, желая всегда в образной форме рассказать о своих переживаниях, изображаемых объектов.

Для художника в это время, как и в дальнейшие годы, ценны были типы, созданные всей совокупностью действительности, которую он воспринимал в движении, как историю, которую нужно всегда давать в несколько „торжественном плане“.

Картины Соколова-Скаля как за этот период, так и в дальнейшем, удачные и неудачные, всегда имеют один отличительный признак: они по сюжетам сложно и драматически построены.

Художник напряженно, не боясь поражения или неудачи, ищет экспрессивного изобразительного языка, который в лучших его произведениях обогащает живописное мастерство.

В его работах отсутствуют интонации интимной беседы, он всегда что-то утверждает, всегда настойчиво хочет свои личные переживания и образы сделать общезна-

чимыми, понятными для всех, стремясь свести сюжет к абсолютно простому и максимально насыщенному чувством современности выражению.

Патетика образа и динамика жеста и движения, умение показать характер, индивидуальность каждого действующего лица, объединить группы людей вокруг центрального действия—эти черты, основные для работ Соколова-Скаля, типичны для лучших произведений и рассматриваемого периода.

С такими итогами положительного и отрицательного характера вступил Соколов-Скаля в период работы, который хронологически определялся сроками возникновения, господства и крушения рапховской гегемонии на фронте изобразительного искусства.





В наши дни, когда всем ясны политические корни рапховской идеологии, она, конечно, расценивается совершенно иначе, с иных позиций, чем это было в годы 1930—1932.

„Ошибки рапховской теории и практики, — говорит Соколов-Скаля, ретроспективно вспоминая об этом периоде, — хотя коснулись меня „боком“, но стоили мне дорого. От ошибок рапховских мне пришлось долго и упорно отделяться. Ряд моих работ рапховского периода грешит схематизмом образов и композиций, номинальным присутствием элементов темы вместо ее живописного решения. Таковы „Соцдоговор“, „Фабрика людей“, в какой-то мере и „Интервенция“. В работах над фресками в клубе „Пролетарий“ и в эскизах для клуба на Пименовской элементы композиции присутствовали только номинально, не решая ни живописной, ни графической задач, выдвигаемых темой“.

Автохарактеристику этой серии работ Соколова-Скаля, в основном правильно вскрывающую недочеты картин, написанных за 1930—1932 годы, к которым следует прибавить „Прорыв“ и „Ее путь“, можно пополнить указанием, что список „грехов“ не ограничился только схематизмом образов и композиций, но и сама живопись, обычно насыщенная цветом, здесь, в этих работах художника, была превращена в простую „подкраску“ графической схемы.

Картины этого периода оставляли зрителей холодными и равнодушными, в них не было типичной для Соколова-Скаля тематической выдумки, эмоционального подъема, экспрессивного изобразительного языка.

Только „Окопная Правда“ и в известной мере „Восточная политика“, сделанные вопреки рапховским канонам и требованиям, выделяются из этих работ.

„Я старался в „Окопной Правде“, — говорит художник, — живописно разрешить образ солдата. Для меня в этом образе заключалось все прекрасное, что я знаю о человеке“.

Таково авторское определение картины, тема которой — окопные будни (в грязи и мокрой глине братающиеся оборванные русские и немецкие солдаты) — не вскрывает полностью социального смысла картины как обвинительного акта против империалистической войны.

Разнообразие живописной гаммы с ее красно-коричневыми и синими тонами, создающими общее мрачное звучание, верная передача внутреннего состояния изображенных лиц, правдиво и остро написанных, делают „Окопную Правду“ произведением, которое останется в истории нашей советской живописи как картина, созданная на основе глубоких переживаний художника, как воспринятая не только глазами, но и сердцем и проверенная умом.

В таком же плане написана картина „Восточная политика“. В этом произведении менее убедителен общий замысел, в ней нет сюжетности, доходчивости и простоты „Окопной Правды“, но живописно-образные характеристики оставляют все же очень

сильное впечатление и ярко раскрывают отношение художника к участникам изображенных в картине событий.

Историческое постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций от 23 апреля 1932 года послужило мощным стимулом для развития всех разделов советского изобразительного искусства, активизировало творческую инициативу всех работников изофронта.

Соколову-Скаля, как художнику-реалисту, любящему живое „биение пульса“ действительности, как живописцу больших замыслов и чувств, целеустремленный лозунг социалистического реализма был особенно ценен. Его творческая направленность нашла в методе социалистического реализма наиболее полное осуществление.

В плане всегдашней своей жажды видеть и ощущать жизнь Соколов-Скаля предпринял в эти годы ряд поездок в Среднюю Азию и в индустриальные центры.

Большое разнообразие впечатлений вынес художник из поездки на Керченский металлургический завод, где была „так захватывающе интересна работа“ не в тихой, по его словам, мастерской, а „рядом с людьми, своими руками делающими самую тяжелую индустрию — огня и железа“. По-новому начал оживать и интерпретироваться в его художественном воображении новый быт и новые люди, создающие социалистическую индустрию.

В других композициях отразились его впечатления от поездок в Среднюю Азию, „где характеры людей очерчены резче, внешность ярче и монументальнее“.

Соколов-Скаля, вообще работающий быстро и много, успевающий за короткий срок писать десятки этюдов и композиций, в ближайшие после апрельского постановления годы проявил особенную творческую активность.

В течение последующих шести-семи лет художником были выполнены наиболее значительные и наиболее зрелые его произведения.

В них отражены не только сильные стороны его дарования, не только его растущее и крепнущее умение, но и наблюдается изживание тех сторон его творческого метода, которые ослабляли, по мнению критики, выразительность его художественного языка.

Такие его свойства, как увлечение мгновенной фиксацией впечатлений, восприятие их не столько в социальной или психологической сущности, сколько в цветовом звучании, стали за эти годы сменяться упорным желанием постичь и раскрыть смысловую сущность изображаемых явлений.

В новых своих работах Соколов-Скаля старается как бы применить мудрый и трудный совет В. А. Серова „уметь безжалостно отбрасывать все случайное за счет основного и главного“.

Художник теперь настойчиво концентрирует внимание на смысловом центре произведения, подчиняя последнему все элементы картины, стремится к правильному соотношению между главным и второстепенным, между целым и частями.

В работах этого периода особенно значительное место занимают два цикла рисунков: „Годы и люди“ и „Путь к звезде“.

В этих циклах проявились положительные стороны дарования художника и наметились новые творческие возможности, особенно в области рисунка.

Два альбома, из которых первый охватывает события империалистической войны, а второй — борьбу с басмачеством, показали реалистическое мастерство художника в создании конкретных художественных образов. Они обнаружили большое умение



Портрет сына. 1936 г.



Серго Орджоникидзе под Орлом. 1937 г.

Соколова-Скаля в области художественного отображения исторической обстановки, они раскрыли и уточнили стремление его к психологической правдивости, законченности образов.

Отдельные, блестяще выполненные рисунки этих альбомов благодаря удачно найденному художником приему обладают большой изобразительной силой.

Особенно в этом отношении ценен первый альбом „Годы и люди“, где Соколову-Скаля удалось, несмотря на наличие условности формы, показать ужасы империалистической войны.

Эти же свойства придали эмоциональную силу и его второму альбому „Путь к звезде“, созданному в результате поездки в Среднюю Азию, где художник смог воочию увидеть героев и участников гражданской войны.

Работа над этими сериями рисунков была настоящей школой для деятельности Соколова-Скаля и как книжного иллюстратора и как художника кино.

Лапидарность характеристик, удачно использованная Соколовым-Скаля в аль-



Рабочий отряд. 1937 г.

бомах, достижение художественных эффектов немногими графическими средствами, эмоциональная выразительность облегчили живописцу применение его труда и знаний и в области иллюстрирования художественных произведений и в области кинопостановок.

Творческий опыт, приобретенный в работе над альбомами, позволил Соколову-Скаля при его глубочайшем убеждении, что „кинематография и живопись всегда обогащали друг друга выразительными средствами“, смелее и решительнее применить в кино ряд новых живописно-технических приемов для отражения новых форм жизни.

„Я люблю кино,—говорит художник,—оно для меня самое родное искусство после живописи; то, что трудно воплотить в живописной форме,—движение и текучесть действия во времени, ритм движения, развитие образа и смену образов,—все это значительно проще и эффектней в кино.

Это всегда вызывает во мне хорошую творческую зависть. Я чувствую несовершенство живописных средств в сравнении с выразительными средствами кино.

В своей практике живописца, станковиста и рисовальщика я стремлюсь применить язык кино в той мере, в какой я им владею сейчас.

В своих картинах, посвященных героике гражданской войны и революции, я стремлюсь передать течение действия во времени. Меня увлекали всегда героические рассказы, эпические поэмы о социалистической революции.

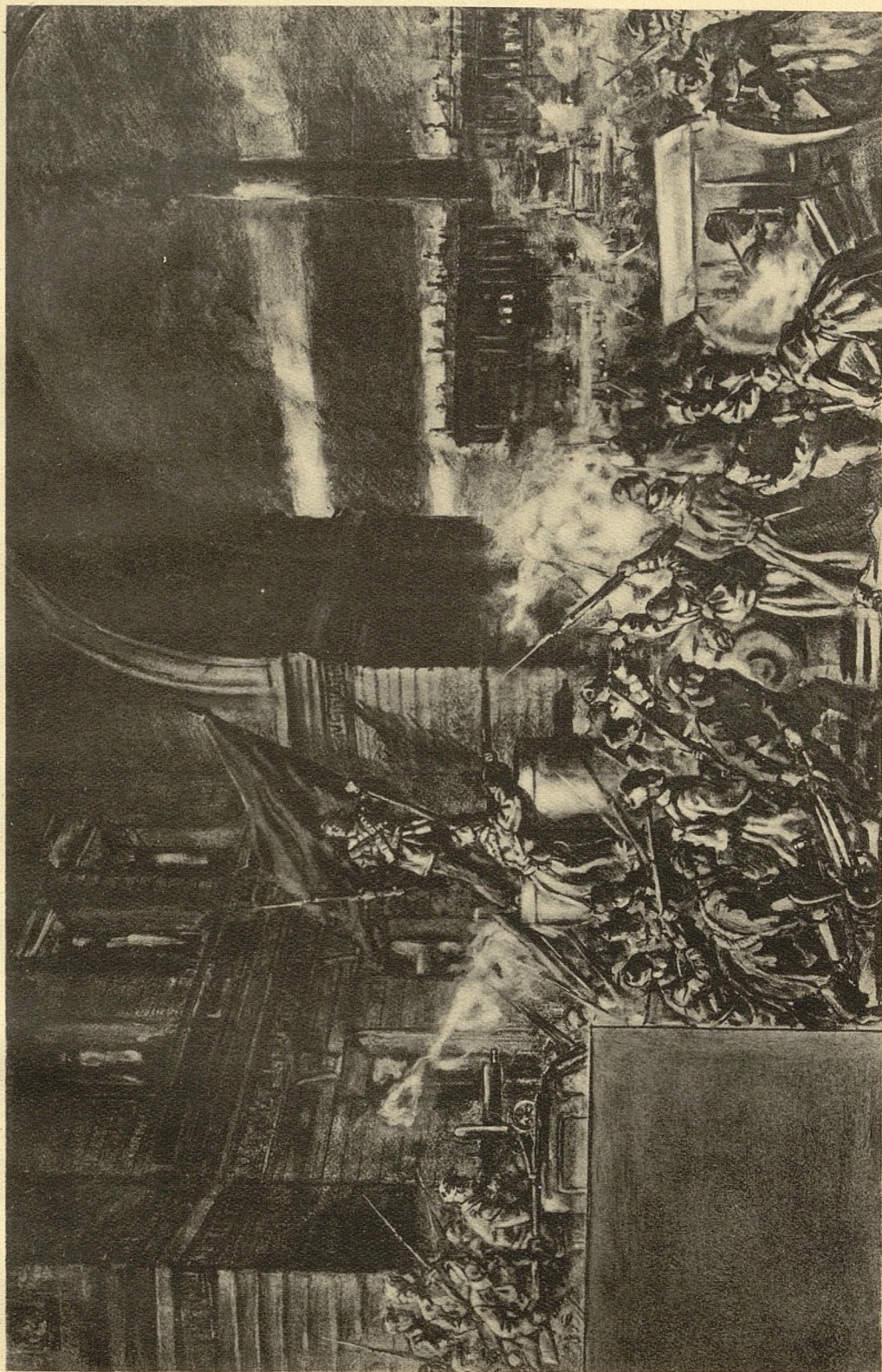
Для осуществления любимого мною эпического жанра в живописи я вышел за пределы одной станковой картины и создал живописные произведения, состоящие из серии картин, рисунков, объединенных одной темой и развивающих один исторический сюжет“.

Наиболее наглядный и выразительный „выход“ за пределы всегда казавшейся Соколову-Скаля тесной и узкой станковой картины художник осуществил именно в сериях рисунков „Годы и люди“ и „Путь к звезде“, где его взволнованный художественный язык достиг очень большой силы и выразительности.

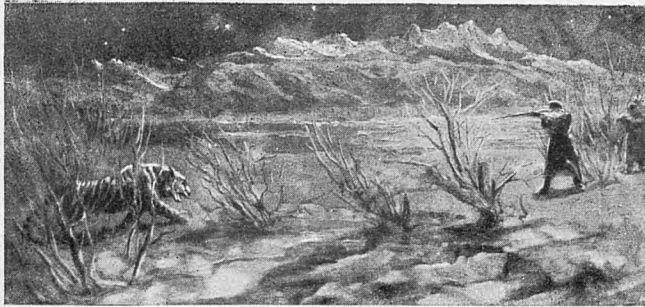
Сложность темы, характерная для творческих замыслов Соколова-Скаля, идейная глубина и, главное, увлечение художника сюжетом, его стремление показа действия и события во времени нашли в этих сериях рисунков наиболее соответствующие изобразительные средства.

Эта „серийная“ форма, допускающая даже такие кинотехнические приемы, как „наплыв“, позволила избежать частого для Соколова-Скаля нагромождения в одной композиции разнообразных событий и сложных характеров.





П. П. СОКОЛОВ - СКАЛЯ
Взятие Зимнего. Эскиз панно. 1939 г.



В первые годы революции, — говорит художник, — строительство жизни было пронизано как бы стихийностью, волевой зарядкой,

стремящейся любыми средствами, ценой любых жертв достичь желаемой цели: победы над врагом, освобождения Советской земли для строительства нового мира.

Теперь стремительность стала сменяться выдержкой, теперь, при сохранении революционного пафоса, люди с большей плановостью, с большей продуманностью стали делать великое дело подготовки основ нового, коммунистического мира.

В первые годы Октября люди в пафосе революционной борьбы рвались в бой, теперь спокойно, в сознании непоколебимой любви к обновленной великой родине, в пафосе гордого патриотизма они совершают свои трудные и ответственные дела“.

Соколов-Скаля со своей обычной чуткостью ко всему новому не мог, конечно, не уловить этих, по его убеждению, новых начал, новых элементов в окружающей его действительности.

В этом отношении особенно много дала и творчески обогатила художника поездка в пограничные районы Средней Азии.

Время, проведенное им в этой поездке, встречи с людьми, которых страна так почтительно и любовно называет „пограничниками“, жизнь, полная опасностей, суровый быт дали художнику много творческих впечатлений и не только новый материал по типуажу и пейзажу, но внесли новое в его жизнеощущение и жизнепонимание. Они научили художника видеть не только внешние жизненные ситуации, но и раскрыли внутренний мир людей, показали их волевою направленность в борьбе с врагом.

Серия картин Соколова-Скаля на пограничную тематику ценна особой, ранее ему не свойственной творческой уравновешенностью и введением в картины „расстояния“ между художником и изображаемым событием.

Композиционное решение в этих работах стало строиться на иных основаниях.

В своих ранних картинах художник был как бы среди изображаемых людей, рядом с ними. Эта близость к действующим лицам часто мешала ему рассмотреть и подметить наиболее типичное и характерное в их обликах и поступках.

На этот раз впечатления пограничной жизни в пустынях Средней Азии, обстановка, особый ритм всей жизни позволили ему более внимательно и зорко вглядываться в факты и воспринимать их уже как явления, полные своеобразного величия.

Эти впечатления поставили перед художником ряд новых задач и требований, итогом творческой реализации которых явилась серия произведений преимущественно батального содержания, где художнику удалось дать новое доказательство своего мастерства в области создания советской картины.

Для произведений Соколова-Скаля этого времени, с которыми будут впоследствии перекликаться батальные сюжеты из бригадной поездки 1938 года на Дальний Восток, характерно стремление художника, с одной стороны, к преодолению



Триптих „Щорс“. Митинг в Унече. 1937 г.



Триптих „Щорс“. Гибель начдива. 1937 г.

буржуазно-батального жанра, а с другой — желание по-новому осмыслить верещагинские традиции.

Соколов-Скаля, прекрасно сознавая, что „батальное искусство всегда политическое искусство“, является с первых своих творческих выступлений в этом тематическом жанре горячим проповедником такого понимания сути батальных картин.

Для него остается непреложной истиной, что в идее батальных сюжетов заключено „наибольшее напряжение человеческих сил, самое большое патриотическое чувство, предельное проявление героизма, приподнятая атмосфера борьбы, т. е. все то, что является благороднейшим материалом для большого искусства“. Учитывая последнее, художник, конечно, не мог не отдать батальному жанру своего художественного внимания и вместе с тем не мог не стремиться к преодолению всего вредного и неверного, что было в буржуазном батальном жанре, для которого важно было изображать лишь внешнюю, парадную сторону событий.

Исходя из верещагинских традиций, Соколов-Скаля творчески перерабатывал их. Убежденный, что В. В. Верещагин „первый показал лицо русского солдата, его подвиги и лишения и его безмерный героизм“, что его картины — „значительное достижение мирового батального искусства“, что они „предельно насыщены идеей, популярны и доходчивы и подчинены реалистической правде видения“, что В. В. Верещагин „создал ряд истинных картин войны“, Соколов-Скаля не принимал его искусства целиком, а стремился в плане своих художественных вкусов и взглядов к творческому осмыслению этого искусства.

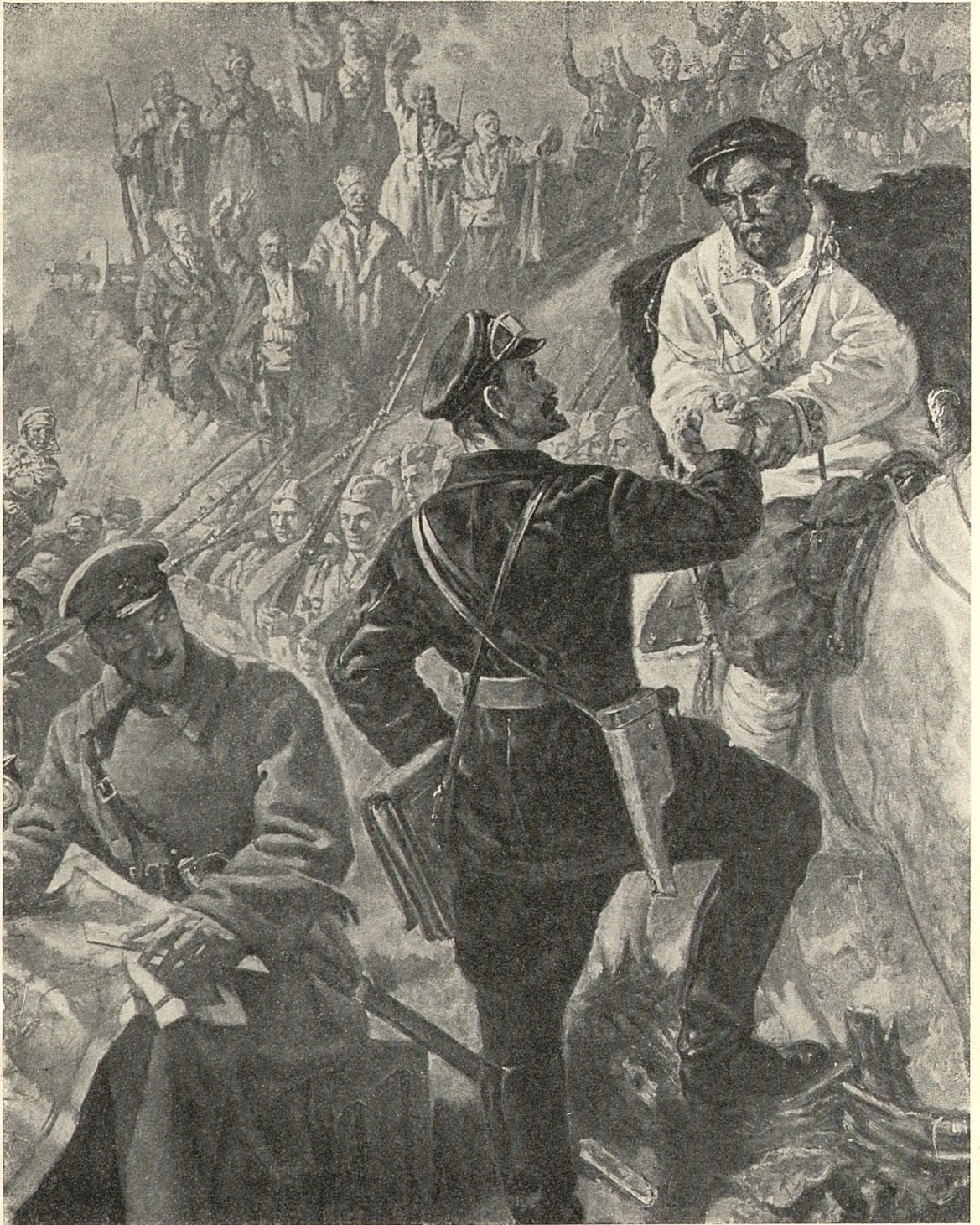
При сюжетно-образном разрешении этих произведений Соколов-Скаля словно помнил слова В. Г. Белинского о Полтавской битве, который указал, что под Полтавой было „не просто сражение... а битва за существование целого народа, за будущность целого государства, и потому на лице последнего солдата должна выражаться бессознательная мысль, что свершается что-то великое и что он сам есть одно из орудий свершения“.

Соколов-Скаля при создании этих картин знал, что советская батальная живопись должна давать темы победоносной борьбы за жизнь и счастье народов и не просто изображение битв и побед, а столкновение классов, кульминации общественных противоречий, переданных в стиле своеобразного живописно-героического эпоса.

Вместе с тем он знает, что „портрет бойца Красной армии, его психологический облик — это первое и самое главное для советского баталиста“, что при изображении любого боя, любого боевого эпизода художник прежде всего должен видеть в солдате человека, человека-героя, сознательно, с глубоким чувством патриотизма и любви к своей родине, к своему народу защищающего священные рубежи родной земли.

Большие и сложные композиции Соколова-Скаля из этих циклов — „Поход в песках“, „Бои с басмачами“, „Гибель пограничника“, „Подвиг Агеева“, „Гибель героя“, „Пленный курбаши“ и целый ряд других, хронологически и тематически с ними связанных, — показали и несомненный творческий рост художника и его интерес к оборонной тематике, в которую он вкладывает содержание и смысл, диктуемые требованиями и задачами советского батального жанра.

В этих работах у Соколова-Скаля начинает проявляться большая образность, живописно они становятся более продуманными и красочно гармоничными, и художник все более осваивает умение „композиционного обращения“ с большим количеством изображаемых людей, удачнее решает задачи раскрытия психологического состояния не только отдельных фигур, но и масс.



Триптих „Щорс“. Щорс и Боженко. 1937 г.

Большим творческим успехом художника в рассматриваемом цикле работ следует считать картину „Пленный курбаши“, где ему удалось ярко и выразительно показать и настроения курбаши и захватившего его пограничника.

В дальнейших картинах — „Братья“, „Вторые сутки в бронепоезде“, „Кармен из Астурии“, „В гостях у сына“ — художник сосредоточивает внимание зрителей не только на драматизме положений, но очень много живописного мастерства и умения вкладывает в раскрытие характеров участников этих драматических ситуаций.

В перечисленных работах художник ставил целью живописно-образно показать состояние людей в особенно драматические и трагические моменты их жизни.

В „Братях“ художник показывает неожиданную встречу в семье двух братьев, борющихся на разных сторонах баррикад.

Несмотря на жесткость живописи, благодаря остроте темы и ее умелому сюжетному раскрытию картина остается в памяти зрителя.

Картина „Вторые сутки в бронепоезде“ с большим творческим напряжением и искренностью передает состояние истомленных длительной неравной борьбой с врагом бойцов, расстреливающих последние снаряды и последние пулеметные ленты, но не желающих сдаться и еще могущих выиграть поединок с противником благодаря неукротимой воле к победе.

„Кармен из Астурии“ дает образный показ психологического состояния испанской женщины-революционерки, героически отстреливающейся из пулемета от наступающего врага.

Картина „В гостях у сына“, продолжая показ психологии людей, изображает последних уже не в условиях революционной борьбы, а в обстановке сегодняшнего дня, когда отец пришел навестить сына, живущего у матери, вторично вышедшей замуж.

Работа этого периода при наличии тематической изобретательности, склонности к патетике, к взволнованному пластическому языку, любви художника к образному мышлению не ограничивалась только отмеченными сюжетами.

Соколов-Скаля одновременно подготовил эскизы произведений, которые были закончены только в последнее время, и написал ряд композиций, экспонированных на его персональной выставке 1935 года.





Персональная выставка Соколова-Скаля в 1935 году, которой он как бы отчитывался почти за пятнадцатилетний период своей работы,

подчеркнула, по оценке газеты „Правда“, наличие в его последних работах „стремления к монументальной простоте, отвечающей величию тем“, и „серьезность работы художника“.

В ста работах, представленных на выставке, среди которых были „Таманский поход“, „Путь из Горок“, „Окопная Правда“, „Братья“, „Вторые сутки в бронепоезде“, „Вход Первой Конной в Донбасс“, „Гибель героя“, „Киров на промыслах Азнефти“, очень наглядно проявились ведущие тенденции живописца.

Массовый зритель не проходит равнодушно мимо полотен Соколова-Скаля, потому что они захватывают и волнуют силою заложенного в них эмоционального восприятия жизни, изображением борьбы.

Спокойствие и однообразие тематики чужды художнику. Он даже собственное лицо не может и не хочет взять и передать в определившихся временем чертах и подробностях. Оттого так разнообразны, не схожи и различны его многочисленные, по времени очень близкие, автопортреты.

„Я работаю, — говорит художник, — в определенном жанре, который можно назвать живописным эпосом социалистической революции, героизацией нашей эпохи. Я охотно черпаю для этого жанра специфику литературы, кино и других искусств“.

В поисках своего жанра, своей эстетики художник расширяет рамки обычной тематики и ищет для нее новых форм и возможностей, способных внести в картину всю полноту видения и все богатство образов.

„Встреча Пушкина с телом Грибоедова на Кавказе“, серия исторических работ на темы „От Февраля до Октября“, картины „Рабочий отряд уходит на фронт“, „Серго Орджоникидзе под Орлом“, „Июльские дни“, „Оборона Царицына“ явились творческим результатом этих упорных поисков и стремлений Соколова-Скаля, которые с каждым годом уточняли творческую манеру художника, уясняли его творческий облик.

Картины „Серго Орджоникидзе под Орлом“ и „Рабочий отряд уходит на фронт“, показанные художником на выставке „Индустрия социализма“, живописно отражают два эпизода гражданской войны, воспроизводимые Соколовым-Скаля как героико эпохи.

Боевой эпизод гражданской войны под Кромами, около Орла, когда героизм горсточки коммунистов во главе с прибывшим на фронт Серго Орджоникидзе, воодушевив силою и правдою большевистского слова обессиленные тифом и голодом красноармейские части, ликвидирует прорыв, передан художником с большой, убеждающей правдивостью.



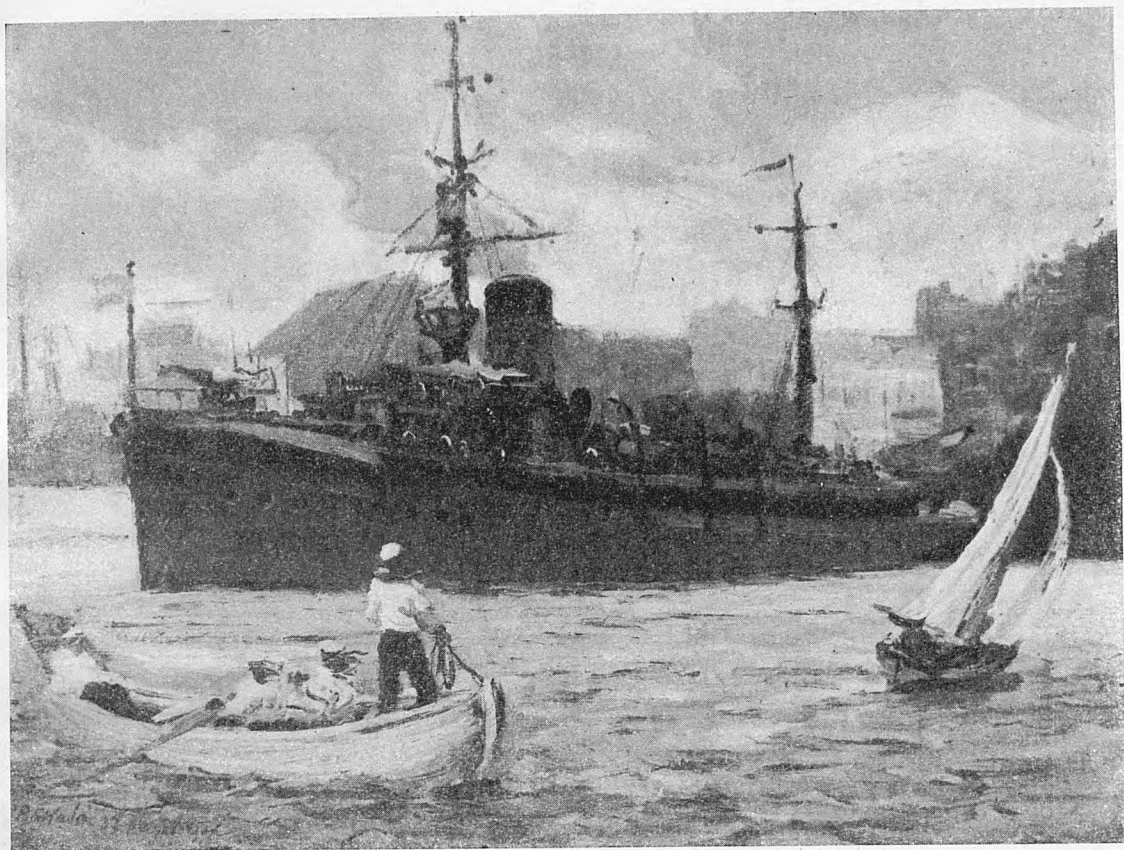
Подвиг капитана Агеева. 1937 г.

Умелое решение пространства картины, продуманное распределение людских масс, тревожный колорит неба, подчеркивающий напряженность момента, — все это придает картине силу и выразительность.

Вторая крупная работа на выставке „Индустрия социализма“ — „Рабочий отряд уходит на фронт“ — производит большое впечатление на зрителя и композиционным построением, и характеристиками действующих лиц, и контрастом серого, осеннего дня с настроением бодрых, уверенных в победе людей.

В этом произведении Соколов-Скаля дал одно из удачных решений в области создания советской картины на военную тематику, где в буднях гражданской войны раскрывается ее героика. В плане создания больших батальных композиций написана и картина „Оборона Царицына“.

В этой работе Соколов-Скаля продолжает линию живописно-образного выявления основной темы произведения. Это тема мобилизации боевой революционной энергии, которую осуществил „чрезвычайный комиссар Южного фронта“ И. В. Сталин со своими



Пограничный корабль „Воровский“. 1937 г.

ближайшими соратниками Ворошиловым, Буденным, Щаденко, Пархоменко, превратив Царицын в красный Верден и не позволив врагу отрезать одну из главных артерий, снабжавших Москву хлебом и углем.

Художнику удалось, сохраняя целостность основной темы, дать выразительную картину одного из ответственных эпизодов царицынских боев.

На картине показаны и маршрутные хлебные эшелоны, и отряд, руководимый героической женщиной-грузчиком Сашей Трубкой, и кавалерийская атака частей будущей Первой Конной армии, и все это композиционно собрано вокруг единого железного ядра бойцов, командиров и вдохновителя борьбы — И. В. Сталина.

„Июльские дни в Петрограде“, картина, и тематически и хронологически входящая в цикл рассматриваемых произведений Соколова-Скаля, наиболее характерна для последней фазы его творческого развития и должна быть отнесена к числу наиболее удавшихся, особенно в живописном отношении, его творческих замыслов.

Нарастание гнева революционных масс петроградского пролетариата, эпизод „генеральной репетиции“ приближавшихся октябрьских боев, напряженность борьбы переданы художником в пронизанных ясным, утренним светом группах людей на переднем плане картины. В число композиционных ее элементов включена и монументальная архитектура Казанского собора.

Прозрачный, мастерски изображенный воздух петроградского утра сообщает особую жизненность всей композиции картины.

Стремление к тематической полноте, одновременно с простотой и ясностью образного языка, подтверждается тем, что, несмотря на усложнение тематики, последние картины Соколова-Скаля очень легко „читаются“ зрителем. В них художник реализует свое давнишнее, глубокое убеждение, что всякое жизненное явление, всякий факт имеет свою красочную и графическую образность.

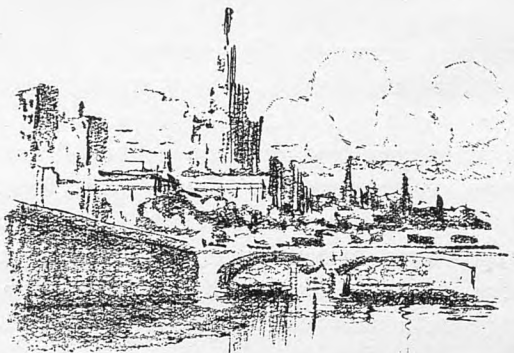
Соколов-Скаля как бы еще раз подчеркивает, что без ясного представления будущего произведения в его „живописном мясе“, — поскольку цвет, по его же убеждению, не только должен быть эмоциональным, но и идейным, — он не принимается за работу.

Работа над цветом не только во имя самого цвета, но и во имя выражения определенной идеи обеспечивает произведениям Соколова-Скаля большую действенность и доходчивость до масс.

В последних рассмотренных работах и в особенности в „Июльских днях“ этот метод нашел более законченное воплощение. При сохранении руководящих принципиальных установок в этих произведениях Соколова-Скаля, при его обостренном „картинном мышлении“ все больше и больше наблюдается уменьшение красочной пестроты. Сложность и нагроможденность действия уступают место напряженности отдельных ведущих тем, что говорит о зрелости и растущем мастерстве художника.

Одновременно со стремлением к повышению мастерства Соколов-Скаля неустанно ищет и за последнее время особенно настойчиво борется за расширение формы станковой картины.

По линии последних опытов в этом направлении наиболее характерным является участие его в бригаде по созданию панорам Перекопа и триптих „Щорс“. Здесь художник пробует себя и в новой форме батального жанра и в новых формах картины





В панораме „Штурм Перекопа“, созданной по инициативе К. Е. Ворошилова и показанной к двадцатилетию Красной армии, Соколов-Скаля вместе с товарищами по

бригаде написал сложную диараму „Первая Конная армия в тылу у Врангеля“. Простор для изображения пейзажа, глубокая перспектива, возможность сопоставления масс людей, динамическое изображение событий как основные элементы этой диарамы явились очень подходящим для Соколова-Скаля материалом, вполне отвечающим его природным творческим влечениям.

Здесь уже оправдывалось и применение повышенного красочного колорита, и некоторая театрализация исторического события, и грандиозность масштабов, и возможность широкого авторского „поля зрения“, и напряженная жизненность явления.

Сохраняя историческую документальность события (эпизод утреннего боя Первой Конной армии 1 ноября 1920 года у сел Новотроицкое и Отрада, когда героической атакой Первой Конной армии под водительством К. Е. Ворошилова и С. М. Буденного были обойдены с флангов и смяты лучшие воинские части противника), Соколов-Скаля сумел изобразить патетику боя, передать те глубокие патриотические настроения, какими были охвачены красные бойцы.

Художник выразительно, в полных жизненной правды образах показал стремительно несущуюся красную конницу, опрокидывающую на всем пространстве степи белые полчища.

Схватка с противником, укрепившимся у мельницы, штаб во главе с К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным, Сиваш и железнодорожный мост на горизонте, яркое солнце, освещающее картину исторического боя, — все это с глубиной и силой воссоздано художником.

Два года работы (1936—1937), отданные диараме, большое количество написанных к ней этюдов обогатили творческую практику художника, позволили ему расширить рамки батальной картины, найти новые живописные методы, чтобы сохранить для грядущих поколений дела людей, героически боровшихся за социализм.

Одновременно с диарамой Соколов-Скаля усиленно работал и над большим триптихом „Щорс“, который он начал в июле 1935 года и показал на юбилейной выставке к двадцатилетней годовщине Красной армии.

В то же время художник написал картину „Ночной разговор“, где дал очень характерную трактовку образа Чапаева.

„Работая над Щорсом, — говорит художник, — я стремился, так же как во время работы над образами „Окопной Правды“ и других своих произведений, показать есте-



Приезд В. И. Ленина в Петроград. 1938 г.

тику облика народного героя, эстетику обликов красноармейцев, немецких солдат, хотя все они одеты в грубое, проношенное и порыжевшее солдатское сукно.

...В свое время в „Окопной Правде“ и в „Годах и людях“ я старался живописно разрешить образы солдат. Казалось бы, какой эстетической категорией может быть оборванный солдат, стоящий в глинистой луже! Но для меня в этих образах заключалось все прекрасное, что я знаю о человеке. Я старался выдвинуть новые эстетические представления о солдате, внимающем слову большевистской пропаганды.

...Я люблю каждый штрих в обликах людей „Окопной Правды“, „Годов и людей“ и „Щорса“. Они мне кажутся прекрасными. Я хочу передать зрителю ощущение прекрасного в этих обликах, в суровых, некрасивых лицах, в грязных рубахах, с ладонями, сжимающими винтовки.

Здесь, в этом моя патетика, пафос, элегичность и эпичность. Я твердо верю и знаю, что наша эпоха выдвигает свою эстетику, свое представление о красоте и прекрасном, и я ищу эту красоту и хочу показать ее современникам и сохранить, если это возможно, для будущих поколений, которые не могут не интересоваться нашим чудесным временем с его героикой и страстью“.



В Смольном в дни Октября. 1938 г.

Тему борьбы украинского народа с иностранными интервентами, борьбы легендарного народного героя, „украинского Чапаева“—Щорса—Соколов-Скаля включил в три отдельные композиции, объединенные внутренней, идейной связью.

Левая часть триптиха показывает Щорса как пламенного агитатора в момент братания русских и немецких солдат на станции Унеча, будящего чувство классовой солидарности в людях независимо от того, в какие мундиры они одеты.

В центральной части триптиха Щорс деется художником в момент встречи его с народным героем, вождем партизанского отряда Боженко.

Правая часть повествует о мужественной смерти героя в бою с петлюровским отрядом.

Незавершенность единого пластического решения в триптихе: части его и в плане живописном и в плане передачи ритмики действия осуществлены автономно, без последовательного развития темы, отчего снижается художественная целостность и органичность всего произведения. Но живописная и сюжетная приподнятость, несмотря даже на некоторую театрализованность правой части и недостаточную дифференцированность красочных отношений, образно раскрывает зрителю легендарных героев народа.

Заключительной для 1939 года работой Соколова-Скаля являются два его панно на Всесоюзной сельскохозяйственной выставке — „Взятие Зимнего“ и „Приезд В. И. Ленина в Петроград“.

Первая тема уже давно волнует художника, давно занимает его воображение: семь ее вариантов и десятки, если не сотни, эскизов и набросков хранятся в его папках.

В них, так же как и в первоначальных рисунках и набросках к „Щорсу“, имеются первоклассные (особенно рисунки) работы, которые свидетельствуют о высокой культуре рисунка и большом композиционном чутье.

Два первоначальных, тронутых акварелью эскиза панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки следует бесспорно включить в число работ, характеризующих подъем мастерства в советском изобразительном искусстве.

Последний эскиз — „Взятие Зимнего“, как и выполненное по нему панно, отличается от первоначальных набросков и эскизов 1931 года очень незначительными композиционными „разночтениями“.

Соколов-Скаля, как и в других своих ответственных, творчески выношенных произведениях, понял тему не как протокол события и не как иллюстрацию к историческим документам. Панно „Взятие Зимнего“ решено Соколовым-Скаля как большая „симфоническая“ композиция, своей пластической структурой воссоздающая величественные дни Октября 1917 года.

Для этой композиции художник использовал свои излюбленные компоненты, уделив в них активную роль архитектуре.

Монументальное величие сводов россиевской арки, силуэт растреллиевского Зимнего дворца и монолитная Александровская колонна дали необходимое „оформление“ людской массе фронтовиков, артиллеристов, матросов и питерских рабочих, в пороховом дыму, в свете прожекторов, в гуле артиллерийской канонады борющихся за новый мир.

Художник выразительно показал борьбу за утверждение первого в мире социалистического государства, передал картину грандиозной исторической эпопеи.

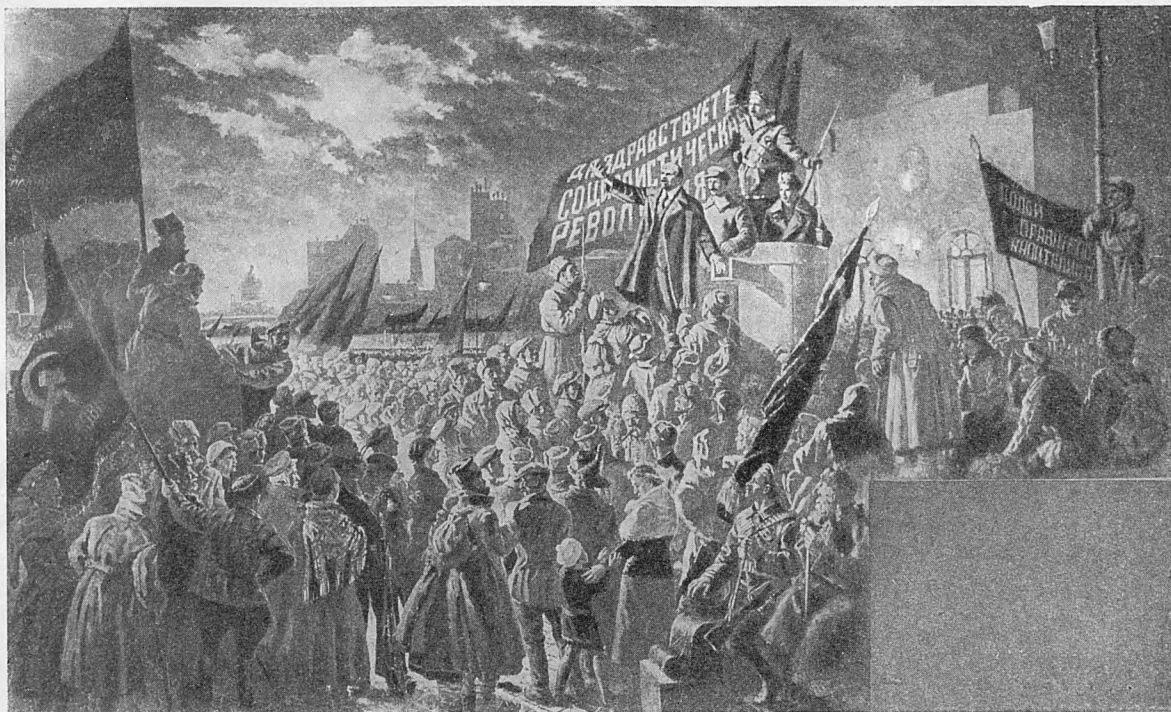
Чувство жизненной, реалистической правды, чувство живописной гармонии при наличии внутреннего творческого горения и искреннего, глубокого увлечения темой делают это панно одним из наиболее удавшихся произведений Соколова-Скаля. В нем выявились лучшие качества его большого, темпераментного дарования, все его тематические „пристрастия“, его метод освоения документального материала, его горячая любовь к своей родине и своему народу.

Таковыми же положительными качествами, такими же приемами и методами характеризуется и второе панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки — „Приезд В. И. Ленина в Петроград“.

Советское искусство имеет уже ряд очень серьезных живописных произведений на эту ответственную и почетную тему.

В серии таких работ картина Соколова-Скаля отличается большой самостоятельностью в смысле сюжетного решения и качествами, которыми было охарактеризовано панно „Взятие Зимнего“.

В процессе создания новой эстетики, нового представления о красоте, в процессе неустанной борьбы за тематическую, наполненную чувством современности картину Соколов-Скаля упорно ищет свою живописную манеру, свою палитру, борется за полноту выражения своего творческого „я“.



Приезд В. И. Ленина в Петроград. Панно для ВСХВ. 1939 г.

В его картинах наблюдается еще порой нарушение живописных канонов, чувства художественной меры и увлечение декоративностью за счет настоящей живописной гармонии.

Не во всех произведениях он овладевает и высоким, трудным мастерством психологического раскрытия характеров. Но, несмотря на все это, искусство Соколова-Скаля уже в пределах того, что им сделано, близко и нужно современному зрителю, которому он интересен и ценен как художник, идущий в ногу с эпохой, которому по-родному близки пафос, пламенная вера, стальная энергия и патриотизм ее людей и дел.

„Мы, советские художники, — как-то сказал Соколов-Скаля, — должны взять на себя скромную, но благодарную роль: отразить без прикрас, без фальши то, что мы видели и пережили в эти замечательные годы.

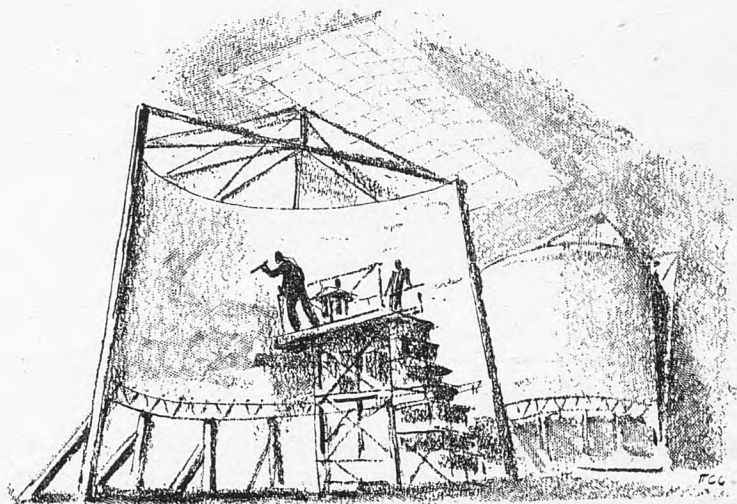
Мы должны ввести будущего зрителя в настроения, чувства и переживания нашей эпохи, о которой этот зритель будет читать лишь книги, петь песни, а художники будущего, быть может, напишут по нашим материалам, робким и технически несовершенным, настоящие прекрасные картины“.

Картины Соколова-Скаля, которые он называет только „материалами“, обладают, помимо их живописных и композиционных качеств, ценным чувством „нового“.

Это „новое“, соединенное с постоянной творческой инициативой, с тематической изобретательностью, живописным темпераментом, верою в силу и значение станковой реалистической картины, дает все права на внимание зрителя к художнику.

Соколов-Скаля в данное время не только в расцвете своих творческих сил, он весь еще в упорных поисках дальнейшей выразительности реалистического языка, полноценности художественных образов, в поисках новых, наиболее доходчивых до зрителя изобразительных средств станкового, жизненно правдивого, живописного искусства.

Каждая новая работа Соколова-Скаля, при наличии свойственной его бесспорному большому таланту некоторой доли дискуссионности как в области разработки темы, так и ее живописного решения, все ярче и убедительнее выявляет положительные качества его большого дарования, и каждая его новая картина просто и взволнованно, реалистическим языком рассказывает о гигантском строительстве нового мира, о создании новой культуры и новых людей.



ПЕРЕЧЕНЬ ИЛЛЮСТРАЦИЙ¹

	<i>Стр.</i>		<i>Стр.</i>
Автопортрет. 1940 г.	Фронтиспис	В песках. 1935 г.	49
Цветы. 1926 г.	6	Пленный курбаши. 1938 г.	51
Портрет матери. 1926 г.	7	Первая Конная армия в тылу у Врангеля (фрагмент панорамы „Штурм Пере- копа“). 1936 г.	54
Голова крестьянина. 1926 г.	9	Первая Конная армия в тылу у Врангеля (фрагмент панорамы „Штурм Пере- копа“). 1936 г.	55
Крестьянин. 1926 г.	10	Портрет сына. 1936 г.	59
Этюд головы к картине „Таманский поход“. 1926 г.	11	Серго Орджоникидзе под Орлом. 1937 г.	60
Рисунок к картине „Таманский поход“. 1927 г.	12	Рабочий отряд. 1937 г.	61
Рисунок к картине „Таманский поход“. 1927 г.	13	Взятие Зимнего. Эскиз панно для ВСХВ. 1939 г. (вклейка)	62—63
Оборона Царицына. 1939 г. (вклейка)	14—15	Триптих „Щорс“. Митинг в Унече. 1937 г.	64
Портрет жены. 1928 г.	17	Триптих „Щорс“. Гибель начдива. 1937 г.	65
Из серии рисунков „Годы и люди“. 1929 г.	18	Триптих „Щорс“. Щорс и Боженко. 1937 г.	67
Восточная политика. 1930 г.	19	Подвиг капитана Агеева. 1937 г.	70
Путь из Горок. 1929 г.	23	Пограничный корабль „Воровский“. 1937 г.	71
Окопная Правда. 1930 г.	25	Взятие Зимнего. Панно для театра Крас- ной армии. 1940 г. (вклейка)	72—73
Братья. 1932 г.	29	Приезд В. И. Ленина в Петроград. 1938 г.	74
Июльские дни в Петрограде. 1940 г. (вклей- ка)	34—35	В Смольном в дни Октября. 1938 г.	75
Вторые сутки в бронепоезде. 1932 г.	37	Приезд В. И. Ленина в Петроград. Панно для ВСХВ. 1939 г.	77
С. М. Киров на промыслах Азнефти. 1934 г.	38		
Бой с басмачами. 1934 г.	39		
Кармен из Астурии. 1934 г.	41		
За книгой. 1934 г.	44		
Натюрморт. 1934 г.	45		
Переправа Бойрам Алум. 1935 г.	48		

ПЕРЕЧЕНЬ ЗАСТАВОК

	<i>Стр.</i>		<i>Стр.</i>
Из серии рисунков „Годы и люди“. 1929 г.	3	Эскиз головы к картине „Окопная Правда“. 1930 г.	53
Саратов. 1940 г.	5	Из серии рисунков „Годы и люди“. 1929 г.	57
Студия Машкова. 1940 г.	15	Случай на границе. 1932 г.	63
Иллюстрация. 1937 г.	21	Марш в песках. 1935 г.	69
Вхугемас. 1940 г.	27	На границе. 1940 г.	73
Модель. 1936 г.	31	Концовки к главам—по рисункам художника П. Соколова-Скаля, сделанным специально для этой книги.	
Место гибели т. Котельникова. 1937 г.	33		
Ибрагим Бек. 1932 г.	35		
Париж. 1940 г.	43		
Парижские крыши. 1928 г.	47		

¹ Названия картин уточнены П. П. Соколовым-Скаля.

Редактор *К. Кравченко.*
Худож. редактор *В. Безпалова.*
Технич. редактор *Н. Мурашова.*

Сдано в набор 10|III 1940 г.
Подписано к печати 2|XII
1940 г. Тираж 5000 экз.
А 30531. Формат бумаги
 $82 \times 110^{1/16}$. Колич. печ. л. $11^{1/4}$.
Уч.-издат. л. 8,627. Колич. печ.
знаков в 1 печ. л. 35.700.
Индекс № 111. „Искусство“ № 3.
Заказ № 596.

Цена 8 руб.
Переплет 3 руб.

Типография имени Ивана Федо-
рова. Ленинград, Звенигород-
ская, 11.