

Игорь Смекалов, Евгений Алексеев

Петр Соколов и Анна Боева — практики «футуристической революции»

На основе архивных материалов и воспоминаний современников реконструируются творческие биографии художников-авангардистов, реформаторов художественного образования П. Е. Соколова и А. Ф. Боевой. Подробно анализируется их деятельность по организации Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ) в Воронеже, Перми, Екатеринбурге, Пензе. Конкретизируются этапы «футуристической революции» в России. В приложении представлена стенограмма обсуждения выставки обоих художников в МОСХ (14 декабря 1971) с воспоминаниями Боевой о достижениях и проблемах авангардистской реформы.

Ключевые слова:

русское искусство 1910–1920-х годов,
авангард, СГХМ,
П. Е. Соколов, А. Ф. Боева.

Масштаб экспансии «левых» художественных течений в российские регионы (1918–1921) и многообразные последствия их выдающегося эксперимента по реформированию искусства и специального образования заставляют внимательнее относиться к личностям и наследию творцов «футуристической революции».

Петр Ефимович Соколов (1886–1967) и Анна Федоровна Боева (1889–1974) — художники, сотрудники отдела ИЗО Наркомпроса, организаторы Свободных государственных художественных мастерских (СГХМ, иначе, ГСХМ) в Воронеже, Перми, Екатеринбурге, Пензе. (Ил. 1.) Эти, ставшие в свое время нарицательными, фигуры сегодня прочно забыты. Условия и особенности их творческой, теоретической и просветительской работы, несмотря на очевидное значение, еще не раскрыты в научной литературе. Несколько публикаций, затрагивающих отдельные факты, не решают проблемы. Специальных статей о Соколове и Боевой нет даже в наиболее представительных сводах данных об авангардистах.

Между тем жизнь Соколова и Боевой — едва ли не самый показательный пример «левого» миссионерства на всем протяжении существования СГХМ-ГСХМ: от первых самоорганизующихся групп, поднявших знамя ничем не ограниченной творческой свободы, через коллективистские «единые аудитории» к обобщающему «новому академизму» и дисциплинам Вхутемаса.

При внешней спонтанности и противоречивости несомненна глубинная продуманность («сильная» проектность) созданного ими искусства, «экспериментально-аналитических и синтаксических мастерских научного реализма», выставок, пропагандистских мероприятий. В этом смысле Соколов и Боева действительно были революционерами. В силу внутренней убежденности они стремились привить огромной стране принципы и язык нового искусства, способствовали превращению СГХМ в массовое, системное движение и вполне достойны занять место в истории рядом с Давидом Штеренбергом, Александром Ивановым, Владимиром Храковским и Ефимом Равделем.



1. Петр Соколов и Анна Боева. 1920-е
Фотография

«Футуристическая революция» в целом была радикальным актом, проходила в экстремальных условиях и принималась в штыки во всех без исключения традиционных учебных центрах. Между тем Соколова и Боеву интересовало не столько устройство новых мастерских, сколько решительный разворот уже существовавших (с дореволюционным стажем) школ от академизма к авангарду. Именно радикализм и художественная бескомпромиссность обоих миссионеров предопределили сугубо негативную оценку их творческой позиции в мемуарах идейных противников (1960–1970-е годы). Так, Николай Сазонов обвинял Соколова и Боеву в вандализме, уничтожении имущества Екатеринбургской художественно-промышленной школы [19, с. 61–62], Иван Горюшкин-Сорокопудов представлял их как безответственных разрушителей Пензенского училища, авторов «непонятных и чуждых идей» [8, с. 59–63].

Суровая критика вполне естественна для советского искусствознания, приписавшего все беды Гражданской войны и военного коммунизма «варварству формалистов», которые «не гнушались никакими средствами, чтобы захватить руководящее положение в искусстве» [15, с. 58].

Тем ценнее благожелательные свидетельства прямых учеников. Например, Сергей Пузанов¹ утверждает: «Анну Федоровну Боеву и Петра Ефимовича Соколова знал лично, начиная с 1920 года в Свердловске и позже в Москве до конца их жизни, как честных и правдивых художников, преданных искусству и советским людям. <...> Надо честно рассказать молодежи о замечательной жизни Боевой, Соколова, П. П. Шарлаимова и многих других, кто с открытым сердцем шел и помогал Советской власти развивать искусство для народа...» [2, с. 347–348].

Лидер «другого искусства» Владимир Немухин², познакомившийся с Соколовым в годы Великой Отечественной войны, называет его своим «первым и основным учителем» [14, с. 126–129]. В воспоминаниях Немухина суровый комиссар-разрушитель предстает коллекционером, библиофилом и, главное, бескомпромиссным художником: «Он мне рассказывал об авангарде (Кандинский, Малевич, Татлин, Удальцова, Экстер) <...> много говорил мне о кубизме, что это такое, каким образом рождается кубизм во Франции, каким образом он трансформируется в России и так далее.<...> Он был поклонник Шопенгауэра. Интересный человек...» [16].

Впрочем, к любым свидетельствам современников следует относиться с осторожностью. Лишь комплексное исследование материалов об авангардистской реформе позволяет выявить творческую позицию Соколова и Боевой в развитии.

УЧЕБА

Петр Соколов, выходец из крестьянской среды, рабочий-типограф, получил первоначальное образование в студии Ильи Машкова. Дочь воронежского купца Анна Боева училась на живописном отделении московского УЖВЗ и в частных академиях Парижа.

- 1 Пузанов Сергей Иосифович (1903–после 1974). Учился в Екатеринбургских СГХМ – Уральском ХПИ (1920–1924), затем в политехнических институтах Свердловска и Ленинграда. Инженер авиации, полковник, участник Великой Отечественной войны. Жил в Москве. Поддерживал дружеские отношения с Боевой и Соколовым. В 1960-х годах собрал большую коллекцию документов и фотографий по истории ЕСГХМ – Уральского ХПИ. Часть фото из этой коллекции опубликованы в книге С. П. Яркова «Художественная школа Урала» (2002) [23].
- 2 Немухин Владимир Николаевич (1925–2016) занимался под руководством Соколова в 1942–1946 годах, в дальнейшем общался с ним и Боевой. Соколов умер на руках Немухина.

Встреча Соколова и Боевой произошла в 1918 году, на фоне коренной ломки социальных устоев и традиций академизма — «мертвого трафарета искусства», в предельно накаленной атмосфере 2-х СГХМ³. Здесь Соколов был подмастерьем Павла Кузнецова, а Боева училась скульптуре у Сергея Коненкова. Оба отличились на агитационном поприще и весной 1919 года были привлечены Отделом ИЗО Наркомпроса в качестве уполномоченных по организации реформы художественного образования в провинции. С этого времени и вплоть до осени 1921 года, перемещаясь из города в город, они были беспрерывно заняты художественно-миссионерской деятельностью.

ВОРОНЕЖ

Первым совместным опытом реформы стал Воронеж, родина Боевой. СГХМ открылись здесь 1 мая 1919 года⁴. Боева была назначена заведующей художественно-просветительным подотделом Воронежского губернского отдела народного образования, а Соколов возглавил «индивидуальную» живописную мастерскую. К преподаванию они решили призвать соучеников по 2-м СГХМ — живописца-сезанниста Николая Максимова и скульптора Сергея Сырейщикова, которые тоже стали руководителями соответствующих «индивидуальных» мастерских. В ранних СГХМ (вплоть до середины 1920 года) руководители (мастера) самостоятельно определяли задачи преподавания.

Внешним фоном формирования СГХМ в Воронеже была ожесточенная Гражданская война. Когда в октябре 1919 года город заняли казаки атамана Шкуро, реформаторы вынуждены были бежать, однако в Москве воронежский эпизод посчитали успешным опытом. Впослед-

3 Свободные государственные художественные мастерские официально открылись в Москве осенью 1918 года: Первые СГХМ — на основе Художественно-промышленного училища барона Строганова, Вторые — на базе Училища живописи, ваяния и зодчества. Пропагандировалось «свободное существование всех определившихся художественных течений», учеников именовали подмастерьями, им предоставлялись широкие права и возможность самим избирать себе того или иного «главного мастера» — педагога. В 1918–1921 годах Свободные мастерские функционировали в Петрограде, Саратове, Рязани, Воронеже, Пензе, Казани, Ярославле, Перми, Екатеринбурге, Оренбурге и других городах. В 1920 году Первые и Вторые СГХМ были объединены в Высшие художественно-технические мастерские (Вхутемас).

4 В Воронеже СГХМ формировались на базе Художественной школы рисования, живописи и лепки Союза учащихся.

ствии (уже в 1921 году) Боева по линии Отдела ИЗО Наркомпроса инспектировала восстановление мастерских Воронежа [10, с. 117–118].

ПЕРМЬ

Следующей командировкой миссионеров стала Пермь. Наркомпросовский мандат (от 31 октября 1919 года), удостоверяющий, «что тов. Петр Ефимович Соколов командирован в г. Пермь в качестве руководителя Свободных Художественных Мастерских»⁵, давал широкие полномочия на реформирование недавно появившегося коллектива⁶ и стал причиной столкновения с местным художником-энтузиастом Петром Субботиным-Пермяком. Позднее (летом 1920 года) на Всероссийской конференции учащихся и учащихся Субботин-Пермяк пытался жаловаться на «нежелательное вторжение т. Соколова в дело организации им Художественно-Промышленных Мастерских в Перми, последствием которого оказалось то, что, пока Субботин отсутствовал, мастерские были закрыты и помещение потеряно для них», но уполномоченный округа Ефим Равдель подтвердил, что все действия Соколова санкционировались Наркомпросом и «что мастерские, организованные Субботиным, не соответствовали заданиям Центра» [4, л. 144]. Противостояния между авангардистами различных направлений не менее показательны, чем их столкновения с «ложноклассиками» и «натуралистами».

ЕКАТЕРИНБУРГ

В конце 1919 года, через несколько месяцев после победы красных над Колчаком, Соколов и Боева, вместе с Равделем, занялись формированием СГХМ в Екатеринбурге⁷. Открытие состоялось 10 декабря 1919 года. Уполномоченным была назначена Боева. На практике они с Соколовым «осуществляли руководство» вместе. В поддержку реформаторов на Урал прибыл десант из пензенского актива Равделя — молодые художники Николай Цицковский (Циковский) и Константин Мацкевич.

5 Фотокопия документа выполнена С. И. Пузановым и сохранилась в его архиве.

6 В Перми СГХМ формировались Петром Субботиным с июля 1919 года, без всякой базы.

7 В Екатеринбурге СГХМ формировались на базе Екатеринбургской художественно-промышленной школы.

В каждодневной работе было необходимо решать множество административных и творческих вопросов, учитывать московские циркуляры и предписания, позицию местных властей и не в последнюю очередь условия традиционной школы, жестко саботирующей реформу.

В противостоянии со «старыми кадрами» были возможны любые жесты. Художник Н. С. Сазонов не жалеет черных красок, описывая «подлинное бедствие», обрушившееся на училище с появлением футуристов: «...Гипсы выбрасывали из окон, по лестницам волокни, отбивая головы, руки и ноги, статуи. Все коридоры здания были усеяны обломками. Затем распоясавшиеся хулиганы принялись за живопись. Развешанные в классах картины выдирали из рам, резали на куски и на оборотной стороне холста писали кубики, треугольники и прочую футуристическую чепуху» [19, с. 61–62].

Но даже непримиримый противник вынужден признать, что «левая» агитация достигала цели. И вокруг Соколова и Боевой постепенно возникла сплоченная группа подмастерьев: «Грустно, но факт: молодежи импонировала пролеткультовская архаичная демагогия, подслащенная грубой лезтью. Соколов и Боева не стеснялись внушать ученикам, что они талантливы и гении по сравнению с художниками-реалистами» [19, с. 61–62].

Основой занятий в ЕСГХМ стала «руководительская, а не преподавательская система объединения в работе всех направлений в искусстве на платформе строительства новой художественной культуры» [9]. Речь здесь опять идет о первоначальной позиции Наркомпроса об «индивидуализации» мастерских, в противовес традиционной «преподавательской» системе.

С декабря 1919 по июнь 1920 года были сформированы две живописные мастерские. Руководителем первой стал известный пейзажист Леонард Туржанский. Вторая мастерская, под руководством Петра Соколова, утверждала футуризм. В этот же период появились декоративная мастерская (руководитель Александр Парамонов), офортная (руководитель Шмидт) и скульптурная (руководитель Степан Эрзя). Мацкевич и Цицковский до лета 1920 года числились ассистентами Парамонова по декоративной мастерской.

Следовательно, на первом, достаточно длительном, этапе реформирования ЕСГХМ «левые» и «старые кадры» продолжали сосуществовать. «Левым» не удалось добиться численного преимущества. В публичных выступлениях Соколов следующим образом формулировал задачу:

«... Эти мастерские только тогда будут пользоваться необходимым влиянием, когда их организация получит наиболее совершенную форму, что стоит в непосредственной зависимости от художественных сил, средств и самой личности организатора мастерских» [4, л. 124]; «Нам необходимо основываться на научных основаниях. Сейчас приходится перестраивать жизнь, школы, мастерские. Отрицая научные знания, мы проводим кустарничество и не сможем дать никаких методов. Насаждают школы и мастерские там, где имеется кустарничество, недопустимо, особенно со слабыми руководителями во главе. Мы потому питаемся Парижем, что там была развита Художественная культура, а у нас нет, а без нее мы не сможем обойтись» [4, л. 113 об.].

Находясь в меньшинстве внутри ЕСГХМ, реформаторы нашли поддержку вовне — среди военных художников агитационно-пропагандистского отдела (агитпропа) 3-й армии Восточного фронта, которые до призыва на службу занимались в столичных Свободных мастерских и были убежденными сторонниками реформы. Подтверждением этого союза служит серия фотографий, сохранившихся в архиве Александра Лабаса. На них вместе запечатлены представители центрального Наркомпроса (Ефим Равдель, Сергей Сенькин), сотрудники ЕСГХМ и отдела Наробраза Екатеринбурга (Петр Соколов, Николай Цицковский, Константин Мацкевич) и молодежь политотдела 3-й армии Восточного фронта (Николай Лаков, Александр Лабас, Михаил Плаксин и другие). (Ил. 2.)

Объединенными усилиями Наркомпроса, Всероссийского центрального выставочного бюро (ВЦВБ), армейского политуправления и Губоно в Екатеринбурге была организована большая, многоаспектная «Выставка всех течений современной живописи» (открылась 9 мая 1920 года в помещении ЕСГХМ). В местной печати появилось объявление: «Художников, желающих участвовать в выставке, просят сдавать свои произведения в канцелярию мастерских т. Соколову ежедневно <...> без жюри» [17]. Действительно, кроме произведений Малевича, Кандинского, Родченко, Ларионова, Кончаловского, полученных из Москвы по так называемому списку Равделя, на выставке широко экспонировались работы екатеринбуржцев (частично сохранившиеся в ЕМИИ). Выставка полностью соответствовала программе и задачам авангардистского Музея живописной культуры (просветительский характер, исторический контекст, авангардистская направленность) [22, с. 262–273].

Увлеченные организацией выставки, реформаторы пропустили болезненный удар со стороны официальной коммунистической

печати, выступившей с разгромной рецензией «Тихий ужас»: «Иначе положительно нельзя назвать ту выставку “всех течений живописи”, которая открылась 9 мая в Екатеринбургских государственных свободных художественных мастерских/так громко именуется учреждение, легкомысленно приютившее в своих стенах кошмарные мудрствования до наглости зарвавшихся творцов нового якобы искусства/». «Левых» художников в статье именовали «умалишенными новаторами», а их произведения описывались как «всякая всячина, не поддающаяся разумению нормального человека и доступная разве только самим “творцам” этой чудовищной гадости» [13].

Соколов, выступая летом 1920 года в Москве на I Всероссийской конференции учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских отдела ИЗО НКП, приводил эту статью как доказательство жесткого неприятия коммунистическими властями «левой» живописи. В протоколах конференции, связанных с докладом критика Е. П. Херсонской «Коммунисты-художники в мастерских высших школ ИЗО», об этом говорится так: «Тов. Соколов, выслушав доклад Херсонской, в котором было много хороших пожеланий, говорит, что пожелания так и останутся пожеланиями, а между тем в обществе продолжают господствовать чисто мещанские вкусы, о чем свидетельствует статья, написанная по поводу выставки Екатеринбургских художественных мастерских. Если в дополнение к этой рецензии прибавить пьяный разгул комиссаров, врывающихся в мастерские и мешающих работе учеников, то картина получится безотрадная. Если коммунизм дал художникам возможность несколько расширить рамки своего творчества, то все же нельзя сказать, что только одни коммунисты создают новое искусство» [4, л. 90].

Таким образом, дистанция между представлениями коммунистического руководства губернии и «левых» художников-миссионеров об искусстве была весьма значительной. До определенного времени власти лишь терпели художников, пытающихся проводить в жизнь собственную программу.

Московская конференция учащихся и учащихся недвусмысленно констатировала, что первый, «бесконтрольный» этап реформы уже завершен и государство все сильнее влияет на искусство и педагогику. По итогам конференции Соколов и Боева начали очередную реорганизацию ЕСГХМ, постепенно перестраивая «индивидуальные мастерские» в «коллективные аудитории», формируя для этого техническую базу



2. Петр Соколов в группе художников. Екатеринбург. 1919
Первый ряд: Н. Николаев, Сергей Сенькин, Николай Лаков
Второй ряд: Александр Лабас, Константин Мацкевич, Ефим Равдель, Петр Соколов
Третий ряд: М. Кукурудзе, С. Чучкалов, Михаил Плаксин, М. Лаков, Николай Цицковский
Архив Ольги Бескиной-Лабас

и педагогический штат. Теперь их главной задачей было удержание на Урале агитпроповцев 3-й армии.

Сохранился запрос Соколова в школьный подотдел Отдела ИЗО Наркомпроса (июнь 1920): «Екатеринбургские свободные государственные художественные мастерские просят ходатайствовать об откомандировании из Политуправления художников Лабаса и Плаксина... как весьма необходимых работников для ЕКБ мастерских и незаменимых на месте. Тов. Лабас был приглашен нами в качестве руководителя декоративной мастерской, а товарищ Плаксин — в качестве инструктора⁸. С отъездом их мы лишаемся лучших специалистов в организации мастерских» [20, с. 45].



3. Петр Соколов. *Натюрморт с балалайкой*. 1920
Холст, масло. 69 × 85,
Государственное музейное
объединение «Художественная
культура Русского Севера»,
Архангельск



4. Петр Соколов. *Беспредметная композиция*. 1920
Холст, масло. 97 × 93
Екатеринбургский музей
изобразительных искусств

О назначении руководителем мастерской в ЕСГХМ Лабас пишет: «Это делалось так просто. Надо было всего лишь расписаться и встать на специальный воинский учет. Петр Ефимович Соколов был счастлив, что против моей воли «заполучил» меня. Когда мы с ним обошли все мастерские, у меня настроение поднялось. Меня встретили очень тепло и уже на второй день дали вести собственную мастерскую. <...> Оказалось, что у меня есть настоящий дар педагога, о котором я даже не подозревал. <...> Мы сразу подружились с Соколовым, так как наши взгляды на искусство совпадали» [20, с. 45–46].

Наоборот, «правого» пейзажиста Туржанского, обвинявшего руководство ЕСГХМ в притеснении реализма, Соколов отстранил от преподавания. Строптивому скульптору Эрзье тоже не нашлось места среди мастеров. Документ (от 11 сентября 1920) объясняет позицию руководства ЕСГХМ: «Уклоняясь от прямых обязанностей руководителя, художник Эрзья использовал предоставленное ему помещение исключительно

для исполнения его личных заказов, превратив таким образом учебную мастерскую как бы в собственную» [7, л. 54–55].

В анкете, составленной Боевой для редакции ежегодника «Высшая школа» (от 15 сентября 1920), зафиксированы первые результаты очередного реформирования: «В настоящее время в мастерских работают следующие руководители: 6 художников по живописному отделению: П. Е. Соколов, А. Ф. Боева, А. Н. Парамонов, Н. С. Цицковский, К. В. Мацкевич и А. А. Лабас, по декоративному Н. А. Лаков, по графической мастерской А. Н. Парамонов, по художественно-технической лаборатории М. М. Плаксин, по истории искусств П. Ф. Гончаров (6 часов в неделю), по русской истории искусств П. Ф. Гончаров (2 часа в неделю), по истории театра Д. Виленский (80 часов курс). Кроме того, приглашены: по скульптурному отделению В. Н. Захаров, по плакатной мастерской Н. С. Цицковский, по макетной (курс) К. В. Мацкевич» [5, л. 224–224 об.].

Таким образом, мастерские получили теперь разветвленную (подчеркнуто экспериментальную) структуру, причем футуристам удалось сформировать устойчивое большинство среди преподавателей. Живописной «единой аудиторией» руководили коллективно. В качестве обязательного (итогового) этапа обучения была учреждена «художественно-техническая лаборатория», специально предназначенная для экспериментов с новым искусством, под руководством молодого авангардиста Михаила Плаксина.

Именно на Урале родилось содружество Лабаса, Плаксина и Николая Лакова, а ЕСГХМ стали одной из исторических основ для двух влиятельных московских художественных группировок середины 1920-х годов — ОСт и проекционистов.

Укрепляя мастерские, Соколов и Боева, которых принято обвинять в огульной ненависти к художественному наследию, деятельно способствовали возвращению в Екатеринбург имущества старой художественно-промышленной школы, вывезенного при отступлении белых (экспонаты музея, библиотека, оборудование, инструменты). Осенью 1920 года учащиеся мастерских Петр Журавлев и Арсений Тумбасов были командированы в Читу, и, имея необходимые мандаты, смогли добиться возвращения семидесяти шести ящиков с художественным инвентарем [23, с. 98–103].

8 Как видим, в 1920 году существует некая трудноуловимая дистанция между должностями инструктора и руководителя мастерской.

К концу 1920 года реформаторы рассматривали подведомственные мастерские как Екатеринбургский ХУТЕМАС. Но время, отпущенное региональной реформе образования, уже миновало. Центральная власть отказывалась от финансирования мастерских, перевода миссионеров «на полное самообслуживание». Когда денежные поступления из столицы прекратились, Соколов и Боева безрезультатно обращались в Губисполком с просьбами предоставить кредиты на социальное обеспечение учащихся, на содержание и оборудование мастерских [7, л. 38].

В январе 1921 года, не найдя общего языка с представителями местной власти, они вместе с группой верных подмастерьев переехали в Пензу.

ПЕНЗА

Пензенские мастерские считались одним из оплотов регионального авангарда⁹. Однако в докладе Соколова Главпрофобру (Главное управление профессионального образования) от 18 апреля 1921 года отмечаются «разрушенность, разворованность, отсутствие заинтересованных в строительстве групп как среди оставшихся большинства учащихся, так и большинства служащих...» [11, с. 352]. В столь безрадостном положении дел Соколов винил «старые кадры», включая Ивана Горюшкина-Сорокопудова, который «можно сказать, совсем не работал ввиду регулярного отсутствия» [11, с. 352]. Новый уполномоченный указывал, что принял меры к наведению порядка, и особенно «против распущенности и халатности учащихся» [11, с. 353].

В Пензе, как и в Екатеринбурге, были организованы художественно-техническая лаборатория и мастерская аналитической живописи (руководитель Соколов), для поступающих открыто испытательно-подготовительное отделение (руководитель Боева). Мастерская Горюшкина-Сорокопудова, наоборот, была распущена. Уволенный «натуралист» затаил обиду и предъявил впоследствии Соколову обвинение в уничтожении старой школы: «Соколов явился с группой учеников, или, вернее сказать, с разнузданной бандой, которая сплеча взялась за ломку и уничтожение всего, что напоминало реализм» [8, с. 60].

Впрочем, и положение самих реформаторов сделалось шатким. Никакой специальной поддержки «сверху» они уже не получали. В том же

9 Пензенские СГХМ были образованы осенью 1918 года на основе старейшего в стране художественного училища, реорганизацию проводил Е. В. Равдель.



5. Петр Соколов. Автопортрет. 1921
Бумага, карандаш. 28,6 × 23,5
Государственный музей искусств
им. И. В. Савицкого, Нукус

докладе Соколова был определенно констатирован кризис реформы: «Строить, как до сих пор, высшую художественную школу в каждом губернском городе при настоящих условиях — значит не строить ее нигде. Определить характер школы для каждого намеченного пункта <—> дать рост этому пункту за счет остальных, которые должны снизойти до степени второстепенных. Но если Пензу сделать таким первостепенным пунктом, то это значило бы предпочесть ее таким городам этой же полосы, как Саратов, Самара и даже Воронеж, несравненно более значительным в промышленном и культурном отношении. Единственное, во что могла бы вылиться Пензенская школа, — это губернский Художественно-педагогический институт с районной художественной студией» [11, с. 354].

ГЛАВПРОФОБР

Понимание диалектики реформы и глубина анализа, которые демонстрирует здесь Соколов, закономерно привели к его назначению осенью 1921 года заместителем заведующего центральным Отделом художественного образования Главпрофобра (заведующим был Давид Штеренберг). Фактически Соколову теперь предстояло расформировывать все созданные с таким трудом региональные Свободные мастерские, пытаясь спасти все, что было возможно.

В большой статье «Задачи школьного строительства ИЗО» (ноябрь 1921) Соколов призывает «создать обстановку для решения жгучего вопроса в строительстве художественных школ — борьбы в недрах самой школы и в управлении ею за “направление” в искусстве» и констатирует: «Поставленная перед Подотделом ИЗО задача сокращения масштаба художественного образования осуществляется установлением твердого списка жизнеспособных школ, имеющих данные к своему развитию. Этот новый критерий для существования школы — ее жизнеспособность и нужда в ней местного края — результат признанной невозможности полного материального обеспечения центром громадного, сравнительно с дореволюционным масштабом, количества художественных школ разного типа. <...> При общем сокращении масштаба художественного строительства выясняется необходимость оставления в губернских пунктах новых, возникших уже в революционный период, но не успевших еще развернуться в более или менее солидную школу учебно-художественных образований/мастерских/как начинаний,

сконцентрировавших около себя художественные силы губернии» [21, с. 4–6]. В помещенном тут же списке высших художественно-профессиональных учебных заведений провинции сохранились только четыре художественно-промышленных института: Екатеринбургский, Саратовский, Витебский, Казанский. Остальные «жизнеспособные» мастерские превращались в техникумы.

Итак, логика реальности заставляла лидеров Главпрофобра искать новые пути реформы, отказываясь от прежних решений. Выход был найден в сосредоточении всех сил во Вхутемасе. Многие подмастерья расформированных региональных мастерских продолжили занятия в «образцовом» столичном вузе.

В 1923–1924 годах Соколов стал профессором на основном отделении Вхутемаса. Впрочем, как и большинство авангардистов-радикалов, он уже к середине 1920-х годов был вынужден оставить преподавание. В это же время Боева покинула работу в Наркомпросе. Шлейф «леваков» тянулся за Соколовым и Боевой до конца жизни.

ЖИВОПИСЬ И ГРАФИКА

Творческое наследие Соколова и Боевой дошло до наших дней фрагментарно. Причину объясняет Владимир Немухин: «В 30-х годах большая часть конструктивистских¹⁰ работ была уничтожена <...> В 1938 году была из осторожности сожжена и большая часть библиотеки по искусству и философии. Жена причитала — сожалела о Соловьеве и Шопенгауэре» [14, с. 128]. Немухин упоминает, что и в 1960-х Соколов был склонен уничтожать свои произведения. Ни одной работы Боевой, относящейся к периоду ее авангардистского миссионерства, обнаружить не удалось. Самая значительная коллекция произведений Соколова находится в Государственном музее искусств Республики Каракалпакстан им. И. В. Савицкого в Нукусе (ГМИРК)¹¹. Единичные вещи имеются в российских музеях.

На основе сохранившихся образцов живописи и графики Соколова 1918–1923 годов можно сделать вывод, что в эпоху СГХМ-Вхутемаса

10 Здесь явно имеется в виду не собственно конструктивизм, а все произведения авангардистского периода.

11 Отдельные произведения Соколова из этого собрания были воспроизведены в альбоме «Авангард, остановленный на бегу» (1989) [1]. Семь рисунков и акварелей были представлены на выставке «Сокровища Нукуса» в ГМИИ (2017).

и в собственном творчестве, и в педагогике он развивал сезаннизм¹², кубизм и кубофутуризм. Тенденция к выходу за пределы жестко очерченных «канонов», отсутствие стилистических границ, определенный эклектизм (синтез уроков Машкова, Павла Кузнецова и Малевича) — вот основы творческого метода, обеспечивающие Соколову широкое поле для формальных экспериментов.

О характере его педагогических «чуждачеств» можно составить представление по негативному отзыву Горюшкина-Сорокопудова: «Припоминая детали этого периода, я упомяну некоторые как характеристику буржуазности: например, в одну из комнат свалены были всевозможные предметы, все это валялось на полу, и дано было название “экспериментально-аналитическая и синтаксическая мастерская научного реализма”. Или другое: ставили в виде “натюрморта” скрипку и как-то ее разлагали по законам кубизма. Постановка была дана на один год» [8, с. 60].

В своей педагогике Соколов брал на вооружение лозунг Малевича: «Ты хочешь изучать живопись? Начни с кубизма». Кубофутуристический «диссонанс», позволяющий, согласно Малевичу, «не передавать предметы, а сделать картину», очевиден и в «Натюрморте с балалайкой» (1920, Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск). (Ил. 3.) Художника захватывает задача: передать материальность вещей без окружающей их атмосферы, а пространство без опоры на перспективу. Не случайно в приведенном Горюшкиным названии мастерской Соколова акцентируются установка на анализ синтаксиса искусства — выявление основ метода, отношений между составляющими и поиск способов их преобразования. Название очень точно отражает экспериментальную практику Соколова.

Самая радикальная из его установленных картин, «Беспредметная композиция» (1920, Екатеринбургский музей изобразительных искусств; ил. 4), представляет собой еще один индивидуализированный вариант кубофутуристической композиции — «динамический» натюрморт, имитирующий движение объемов в пространстве. Он составлен из деревянных, металлических форм и предметов обихода, которые подвешивались к потолку, раскачивались и «передавались в динамике»¹³. Важно, что этот натюрморт уцелел рядом с ранними,

12 Интересно, что даже поздние композиции Соколова из собрания Нукусского музея образно перекликаются с холстом Николая Максимова «Купальщицы» (1919–1920, Ярославский художественный музей), судя по датам, исполненным в Воронеже.

достоверно екатеринбургскими, композициями Лабаса и Циковского, и следовательно, был исполнен Соколовым в период преподавания в ЕСГХМ. Особенно близка этой живописи так называемая «Геометрическая композиция» (1920-е, ГМИРК). (Ил. 8.)

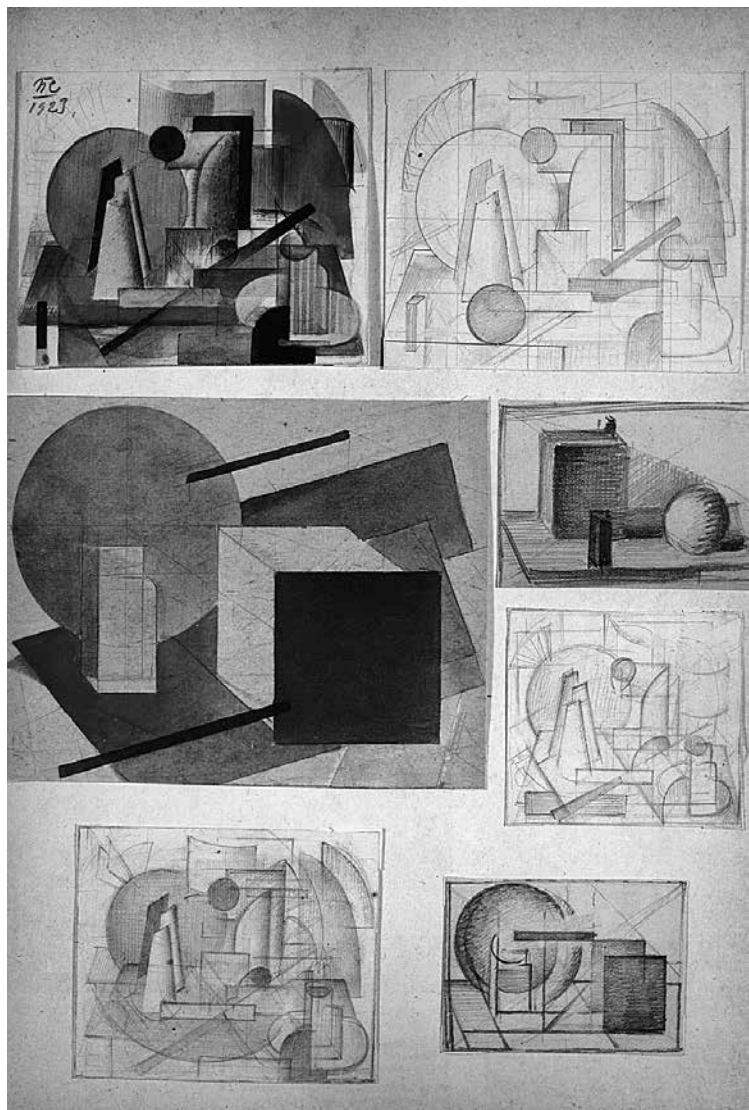
Наряду с натюрмортами Соколов работал над кубофутуристическими портретами. В «Автопортрете» (1921, ГМИРК; ил. 5) и «Двойном портрете» (1921, ГМИРК) характерный прием «сдвига формы» сочетается со стремлением к геометричным обобщениям.

Сергей Пузанов, учившийся у Соколова в Екатеринбургских и Пензенских СГХМ, детально описывал еще одну постановку своего мастера: «...латунный чайник, коричневый кирпич, поднос и кусок материи». Соколов, по словам Пузанова, призывал «писать не просто форму вещей, а передавать через форму содержание предметов, помещенных в составе натюрморта. Он говорил, что кирпич должен быть тяжелым, а поднос после удара по нему должен петь медью»¹⁴. О пластических задачах подобных произведений свидетельствуют сохранившиеся в собрании ГМИРК рисунки и эскизы Соколова, которые, судя по авторским датам, выполнены уже в период Вхутемаса, но, несомненно, развивают педагогические разработки предшествующих лет. В цикле графических эскизов, смонтированных на больших листах и методически пронумерованных, решался широкий спектр задач: от светотеневой моделировки реальных объемов до кубофутуристических алогизмов, через «колористические изыскания» и работу с фактурами к супрематизму и конструктивизму. Таковы, например, листы «Композиция из геометрических фигур» (1923, ГМИРК). (Ил. 6–7.)

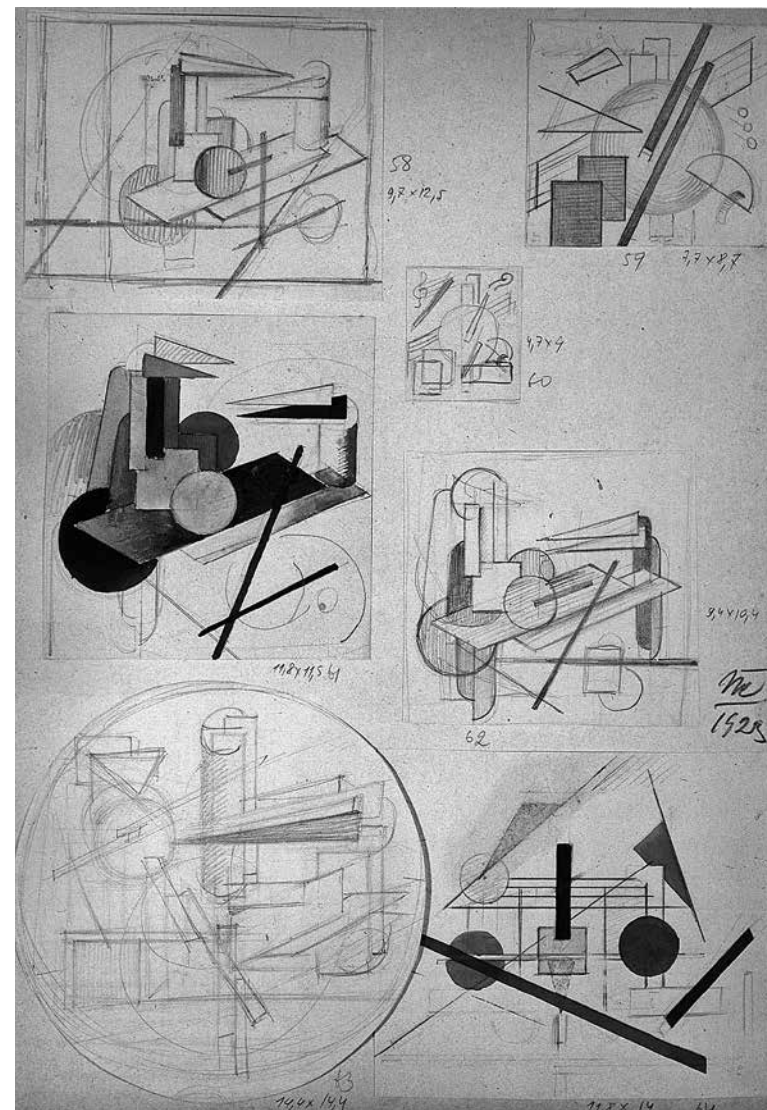
Произведения Петра Соколова вряд ли можно отнести к какому-либо одному большому направлению авангарда, скорее, это собственный (хочется сказать, адаптирующий) вариант размышлений о путях «левого» искусства, о различных системах нового живописного языка. Соколов выступает как педагог-аналитик, увлеченно рассуждающий о художественной культуре, предлагающий своеобразную антологию авангардистских приемов.

13 На холсте нет подписи и даты. Произведение долгое время значилось как работа неизвестного художника с датировкой 1919–1920 годы. Авторство П. Соколова установила научный сотрудник ЕМИИ О. Горнунг на основе сравнения композиции с достоверными работами Соколова из ГМИРК.

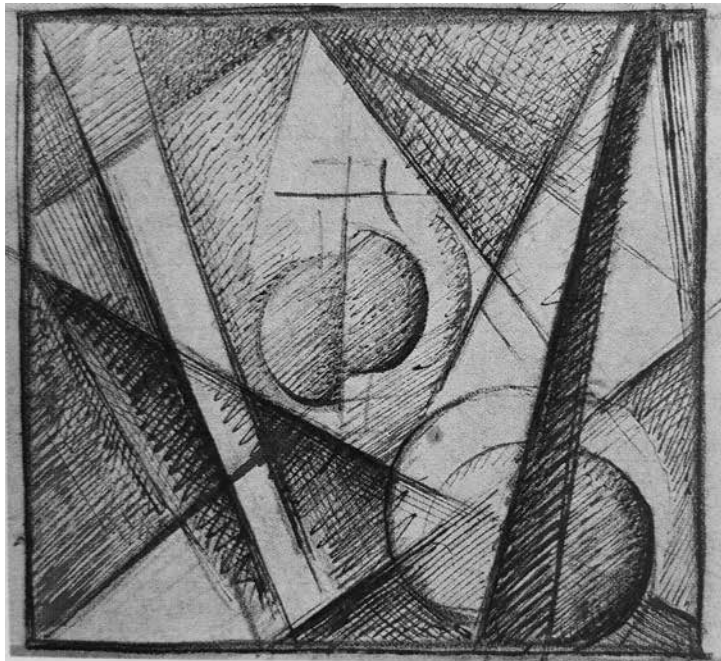
14 Цит. по рукописи С. И. Пузанова, сохранившейся в архиве ГМИРК.



6. Петр Соколов. *Композиция из геометрических фигур*. 1923
Бумага, карандаш, акварель. 38 × 31
Государственный музей искусств им. И. В. Савицкого, Нукус



7. Петр Соколов. *Композиция из геометрических фигур*. 1923
Бумага, карандаш, акварель. 38 × 31
Государственный музей искусств им. И. В. Савицкого, Нукус



8. Петр Соколов. *Геометрическая композиция*. 1920-е
Бумага, тушь. 6,5 × 7
Государственный музей искусств
им. И. В. Савицкого. Нукус

Практически все уцелевшие вещи, и графические, и живописные, выглядят частями разрозненных серий, между которыми существовали смысловые связи. Даже в сравнительно умеренных, но все равно предельски формализованных, «не советских» вещах (середина 1920-х — конец 1950-х годов), Соколов доказывает парадоксальные сближения противоположных направлений: от примитивизма до неоклассицизма. В серии живописных и графических автопортретов середины 1920–1930-х годов он неизменно изображает себя в окружении слепков античных скульптур, фруктов или букетов цветов.

Закономерным итогом авангардистских рассуждений Соколова и Боевой стали парафразы картин Пуссена с обнаженными и классицистские пейзажи.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Авангард, остановленный на бегу: альбом / Авт.-сост. С. М. Туркина и др.; авт. статей: Е. Ф. Ковтун и др.; ред.: М. Н. Григорьева. Л.: Аврора, 1989.
2. Алексеев Е. П. «Разбитые гипсы». Уполномоченные екатеринбургских и пензенских СГХМ Анна Боева и Пётр Соколов: Оценки современников // Сборник статей IX Международной научно-практической конференции им. В. Татлина «Реабилитация жилого пространства горожанина» (19–20 февраля 2013 г.). Пенза, 2013. С. 345–350.
3. Алексеев Е. П., Смекалов И. В. Петр Соколов — уполномоченный Свободных государственных художественных мастерских: судьба реформатора // Известия УрФУ. Серия 2. Гуманитарные науки. 2019. Т. 21. № 4 (193). С. 165–181.
4. ГАРФ. Ф. А-2306, оп. 23, д. 116. Материалы 1-й Всероссийской конференции учащихся и учащихся Государственных художественных и художественно-промышленных мастерских Отдела ИЗО НКП (2–9 июня 1920).
5. ГАРФ. Ф. А-2306. Оп. 35. Д. 9. Л. 224–224 об. Анкета для редакции ежегодника «Высшая школа» (15 сентября 1920).
6. ГАРФ. Ф. 1565 оп. 9, д. 244, л. 46–49. Доклад о Пензенских государственных художественных мастерских Уполномоченного Соколова (18 апреля 1921).
7. ГАСО (Государственный архив Свердловской области). Фонд 7р. Оп. 1. Д. 26. Л. 54–55. Заявления Боевой в Екатеринбургский Губисполком.
8. Горюшкин-Сорокопудов И. С. За реализм — под суд (из воспоминаний художника) // Художник. 1963. № 10. С. 59–63.
9. Екатеринбургские высшие государственные художественные мастерские // Уральский рабочий (Екатеринбург). 1920. № 210. 7 сентября.
10. Малясова Г. В. Свободные государственные художественные мастерские в Воронеже: новые документы из фондов ГАРФ // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологий и дизайна № 3 Санкт-Петербург, 2013. С. 114–118.
11. Малясова Г. В. Доклад уполномоченного П. Е. Соколова о Пензенских государственных художественных мастерских (Публикация документа) // Сборник статей IX Международной научно-практической конференции им. В. Татлина «Реабилитация жилого пространства горожанина» (19–20 февраля 2013 г.). Пенза, 2013. С. 351–355.

12. Мирлобуова А. Жизнь в искусстве // Московский художник. 1971. 17 декабря.
13. *Молот*. Тихий ужас // Уральский рабочий. 1920. 14 мая.
14. Немухинские монологи (Портрет художника в интерьере). В. Немухин, М. Уральский. М.: Бонфи, 1999.
15. *Нехорошев Ю.* На переднем крае борьбы 20-х годов // Художник. 1963. № 10. С. 58–59.
16. О том, как художники делали кисточки из человеческих волос, а выставки существовали 15 минут. Беседа с В. Н. Немухиным 8 марта 2014. Ведущие М. А. Авеличев, М. А. Авеличева // Устная история. URL: <http://oralhistory.ru/talks/orh-1682/text> (дата обращения: 9.03.2019).
17. Объявление о выставке. Уральский рабочий (Екатеринбург). 1920. 8 мая. С. 4.
18. РГАЛИ. Ф. 681. Оп. 1. Д. 2356. Личное дело Соколова (1918).
19. *Сазонов Н. С.* Записки уральского художника. Л.: Художник РСФСР, 1966.
20. *Семенова Н. Ю.* Лабас М., 2013 (Серия «Жизнь замечательных людей»).
21. *Соколов П. Е.* Задачи школьного строительства ИЗО // Бюллетень Главпрофобра № 31 (специальный номер ОХОБРа). Москва, 20 ноября 1921. С. 4–6.
22. *Смекалов И. В.* Музеи живописной культуры в регионах. Роль Государственных свободных мастерских // Музеи декоративного искусства, художественной промышленности и дизайна: вчера, сегодня, завтра: материалы Междунар. науч. конф.: к 150-летию Музея декоратив.-приклад. и пром. искусства МГХПА им. Г. С. Строганова: опыт коллектив. моногр. исслед. Москва, 2018. С. 262–273.
23. *Ярков С. П.* Художественная школа Урала. Екатеринбург: Екатеринбургский художник, 2002.

ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Биографическая канва

Соколов Петр Ефимович

20 мая (2 июня) 1886 (Рязанская губ., село Летово) — 18 апреля 1967 (Москва)¹⁵.

Из крестьян Рязанской губернии, Рязанского уезда, Волынской волости, села Летово.

1910-е — в Москве учится на литографа и работает по этой специальности. Занимается самообразованием, учится в различных художественных студиях, в том числе у Ильи Машкова. Во время Первой мировой войны призван на фронт.

Конец 1917 — возвращается с фронта, продолжает самообразование.

Апрель 1918 — вдохновлен совнаркомовским декретом об упразднении Академии художеств (12 апреля 1918) и революционными решениями Всероссийской конференции учащихся искусству (конец апреля 1918).

15 мая 1918 — одним из первых, еще до официального открытия, начинает работать в живописной мастерской Павла Кузнецова во 2-х СГХМ (бывшее УЖВЗ). В это время Соколову уже 31 год — он значительно старше других подмастерьев. Имеются свидетельства о работе Соколова в качестве ассистента Кузнецова, а также о контактах с Казимиром Малевичем.

Весна — лето 1919 — прерывает учебные занятия (документов об окончании учебы подмастерьям СГХМ не выдавали) и вместе с женой Анной Боевой становится миссионером отдела ИЗО Наркомпроса по организации СГХМ в провинции. Во всех командировках они работают вместе.

Май — октябрь 1919 — организует СГХМ в Воронеже, руководит живописной мастерской.

10 июня 1919 — в качестве члена временного совета СГХМ подписывает «Положение о Воронежских Свободных государственных мастерских».

15 Дата рождения и происхождение уточнены по документам Соколова в РГАЛИ. Дата ухода выверена по свидетельству о смерти художника (инфаркт миокарда).

Октябрь 1919 — уезжает в Москву (Воронеж заняли белые).

14 ноября 1919 — получает новое назначение в провинцию.

Декабрь 1919 — участвует в реформировании СГХМ в Перми.

Декабрь 1919 — январь 1921 — организует СГХМ в Екатеринбурге (официальное открытие 10 декабря 1919), руководит индивидуальной живописной мастерской.

Май 1920 — один из организаторов «Выставки всех течений современной живописи».

Весна — лето 1920 — фотографируется с Ефимом Равделем, Сергеем Сенькиным, Александром Лабасом и др.

Июнь 1920 — участвует в работе Всероссийской конференции учащихся и учащихся как представитель Екатеринбурга (выступает в прениях по всем важнейшим докладам).

Осень 1920 — продолжает реформировать ЕСГХМ, занимается подбором преподавателей — молодых авангардистов.

Январь 1921 — завершает работу в Екатеринбурге.

15 января 1921 — май 1921 — уполномоченный Пензенских ГСХМ. Руководитель «экспериментально-аналитической и синтаксической мастерской научного реализма».

18 апреля 1921 — подготовил «Доклад о Пензенских государственных художественных мастерских».

Май 1921 — завершает преподавание в Пензе.

Середина августа 1921 — уезжает в Москву.

Конец августа — ноябрь 1921 — заместитель заведующего ОХОБРОм ГЛАВПРОФОБРа (заведующий ОХОБРОм — Давид Штеренберг).

Октябрь 1923–1924 — профессор на основном отделении Вхутемаса.

1924 — оставляет педагогическую работу, переживает творческий кризис.

1937 — пытается вступить в МОССХ.

1938 — уничтожает большую часть ранних произведений и библиотеку по искусству и философии.

1941 — принят в МОССХ.

1942 — знакомится с Владимиром Немухиным.

15 января 1945 — пишет заявление в комиссию МОССХ по изучению кадров с просьбой о финансовой помощи (о закупках произведений).

С 1945 и до конца жизни работает в офортной студии имени И. Нивинского (вместе с Боевой).

1951 — пишет заявление об участии во Всесоюзной выставке.

Послевоенные годы — совершает регулярные поездки в Крым (Судак), исполняет многочисленные графические натурные пейзажи и композиции на мифологические сюжеты.

1971 — персональная (посмертная) выставка в залах офортной студии имени И. Нивинского. Москва (совместно с Боевой).

Боева Анна Федоровна

24 января (5 февраля) 1889 (Елец Орловской губернии) — 19 апреля 1974 (Москва)¹⁶.

Из семьи воронежского купца.

1900-е — учится в Мариинской женской гимназии в Воронеже, одновременно занимается в Воронежской бесплатной рисовальной школе (педагоги Лев Соловьев и Михаил Пономарев).

После окончания гимназии два года работает репетитором, копит деньги на обучение в УЖВЗ.

1910–1918 (с перерывами) учится в УЖВЗ.

3 августа 1910 — поступает в начальный класс художественного отделения УЖВЗ. Занимается у Василия Бакшеева, Николая Касаткина и др.

7 сентября 1912 — просит об отпуске на год для поездки за границу.

1912–1913 (6 месяцев) — живет и учится в Париже, месяц — в Италии.

7 декабря 1914 — просит о назначении стипендии в УЖВЗ: (первое полугодие учебного года пропущено из-за отсутствия средств).

Январь 1915 — июль 1916 — вольнослушательница в живописной мастерской Константина Коровина (портретный класс).

1916–1918 — учится скульптурной мастерской Сергея Волнухина.

С 1915 — участвует в профессиональных выставках.

1918–1919 — подмастерье Сергея Конёнкова в скульптурной мастерской 2-х СГХМ.

1918 — некоторое время живет и преподает в Воронеже; очевидно, была так называемым квартирьером СГХМ, а затем вместе с мужем Петром Соколовым официально начинает сотрудничать с Наркомпросом.

Апрель — август 1919 — организует СГХМ в Воронеже. Комиссар по делам искусств, заведующая художественно-просветительным подотделом, член коллегии Губоно.

16 Встречающийся в литературе вариант — 27 июня, это день выхода статьи-некролога А. Ф. Боевой в газете «Московский художник».

Зима 1919 — инспектирует Пермские мастерские.

Декабрь 1919 — начало 1921 — работает в Екатеринбурге в качестве уполномоченного ЕСГХМ-ХУТЕМАСа

15 октября 1920 — подготовила инспекторский доклад для Наркомпроса о положении дел в мастерских Воронежа.

С 15 января 1921 до осени 1922 — руководит испытательно-подготовительным отделением Пензенских ГСХМ.

Осень 1921 — временно уполномоченный Пензенских ГСХМ, уезжает в Москву.

1922–1923 — работает в центральном Наркомпросе (должность не установлена).

1923–1937 — переживает творческий кризис. Уничтожает свои работы. Начинает преподавать в школах Москвы.

1937 — принята в МОССХ (графическая секция).

1941–1942 — создает серию «Лес — обороне Москвы».

1945 — работает в офортной студии имени И. Нивинского.

Послевоенные годы — совершает регулярные поездки в Крым (Судак). Графическая сюита «Лес — чудо природы».

1942, 1949 — участница выставок в Москве.

1971 — персональная выставка в залах офортной студии имени И. Нивинского, Москва (совместно с Соколовым). Выставляются пейзажи средней полосы, Крыма и Закавказья.

ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Из стенограммы обсуждения выставки А. Ф. Боевой, П. Е. Соколова в МОСХ (14 декабря 1971).

Воспоминания Анны Боевой¹⁷.

Стенограмма выступления Анны Боевой на творческом вечере, организованном в рамках ее последней выставки (экспонировались акварели и офорты), — редкое, едва ли не единственное мемуарное свидетельство о первой послереволюционной реформе художественного образования, оставленное не рядовым участником «футуристической революции», а ее крупным функционером, уполномоченным нескольких региональных ГСХМ.

В данной публикации рассказ Боевой предваряют фрагменты выступлений московских художников-графиков, комментирующих произведения и драматичную судьбу художницы. Собственно, на эти реплики Боева и отвечает. Заметим, что на выставке, сплошь составленной из поздних работ (1930–1960-е), она вспоминает о временах молодости.

Мемуаристка рассказывает про поездку в Париж, где жила с будущими «амазонками авангарда» Верой Мухиной, Любовью Поповой, Надеждой Удальцовой и другими, где впервые встретила с политическим эмигрантом Анатолием Луначарским, комментирует обстоятельства учебы в УЖВЗ у Константина Коровина и объясняет атмосферу в послереволюционном, уже реформированном, училище — 2-х ГСХМ.

О периоде военного коммунизма и своем миссионерстве Боева говорит безыскусно, очень искренно, порой предвзято, не скрывая деталей, убедительно характеризуя и врагов, и единомышленников. Приведенные данные — важнейший источник сведений о Петре Соколове, ярком представителе боевого, ударного отряда движения, несущего в провинцию идеи футуризма.

Из текста видно, что оба миссионера истово и фанатично выполняли задачи, поставленные перед ними Отделом ИЗО Наркомпроса, были свято убеждены, что обладают правом на эксперимент в искусстве.

17 РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 3. Ед. хр. 838. Стенограмма творческого вечера художников А. Ф. Боевой, П. Е. Соколова. Московская организация СХ РСФСР. Секция графики.

Рассказ Боевой документально точен (он подтверждается архивными данными), однако в устном выступлении художница все время переходит от одного сюжета к другому, а затем возвращается обратно. Следить за ее мыслью сложно. Поэтому при публикации было решено объединить отдельные сюжеты повествования по хронологии, снабдив каждый фрагмент соответствующим заголовком. Весь материал, стиль и смысл высказываний Боевой полностью сохранены. Редакторская правка текста стенограммы сведена к минимуму.

1. Из выступлений художников

Вера Патрикова¹⁸: Я знаю Анну Федоровну с 1949 года как человека необыкновенно трудолюбивого, очень честного в искусстве. Я жила на даче рядом с Анной Федоровной и Петром Ефимовичем и видела, насколько они были подвижниками, вместе с утра до вечера работали не покладая рук <...> Необыкновенная честность в искусстве характеризуется еще тем, что Петр Ефимович и Анна Федоровна прямо отставали те позиции, которые им присущи с начала их творчества. И они им остались верны, несмотря на всякие веяния, которые происходили за большой период их жизни. За эту честность, искренность и прямоту я уважаю и преклоняюсь перед памятью Петра Ефимовича и перед Анной Федоровной <...>.

Лавр Тараканов¹⁹: Я Петра Ефимовича совершенно не знал, поэтому мне трудно говорить о нем, но я жалею, что мне не пришлось с ним познакомиться при жизни. Это тем более жалко, что я учился в техникуме, где он работал на Урале <...>.

Я не знаю, стоит ли говорить о том времени, когда я учился в техникуме. В то время, когда я там учился, у нас было много товарищей, которые говорили: «Я учился у профессора Соколова».

Мне казалось, что профессор Соколов какой-то надменный, мне так казалось из рассказов товарищей. У нас был студент под фамилией Спешилов²⁰, и я от него впервые услышал о Соколове. Только что окончилась Гражданская война, голод, кругом разруха, ехали люди на поездах

18 Вера Васильевна Варт-Патрикова (1897–1988) — московская и армянская художница.

19 Лавр Иванович Тараканов (1905–1988) — график.

20 Александр Николаевич Спешилов (1899–1985) — пермский писатель, участник Гражданской войны.

переполненных, которые тянули какие-то старые ржавые паровозы. Страшный голод был в Заволжье, и оттуда тянулся поток беженцев. А мы едем на экскурсию. В те времена народ весь кинулся учиться. Все стали чем-то заниматься — либо искусством, либо литературой, все куда-то летели, ввязывались в какие-то диспуты, спешили попасть то на футуристов, то на имажинистов.

Народ кинулся к просвещению. И вот этот самый Спешилов, который жил несколько западнее — за Пермью, в какой-то деревне, он также двинулся учиться в Екатеринбург — теперешний Свердловск. Он мне рассказал, что он там встречался с Туржанским²¹, который рисовал какие-то избушки — второй сорт Константина Коровина. Все-таки это второй сорт Коровина. Иду, говорит, я по лестнице, попадает навстречу Туржанский. Говорит: «Вы хотите учиться? Идите только ко мне, не ходите к футуристам (видимо, он имел в виду Соколова) — там баночки, скляночки, а у меня натура». Мне стало, говорит, почему-то противно, я пошел к Соколову. Но впоследствии Спешилов не стал художником, литература его перетянула, он стал заниматься стихами, прозой. И многие ученики бросили. Но это не умаляет значения Соколова. Его звали «профессором». Имел ли он такое звание — я не знаю. Но его, видимо, любили.

(Голос с места: Петр Ефимович не был человеком профессорского склада. Он был одержимый, колючий.)

Петра Ефимовича я лично не знал и не могу сказать, какой он был — колючий или нет, но мне кажется, он полностью не развернулся. Почему, не знаю. Может быть, зарботки, может быть, педагогическая работа отняли время. Мне кажется, что он мог сделать еще больше.

Александра Миролубова²²: Я уже написала статью и выразила в ней свое отношение к работам Анны Федоровны. <...> Петр Ефимович — темпераментный человек, и как художник, и как человек очень принципиальный. Если ему кто не понравился, он не будет фальшивить. Он очень открытый человек, даже иногда страшно. Иной раз скажешь ему, и не знаешь, как он будет реагировать <...> Мне нравился его темперамент и особенно нравились «левые» кубистические работы. Видимо, вся кровь его впитывалась в эти вещи. Они сделаны очень искренно.

21 Леонард Викторович Туржанский (1875–1945) — живописец, некоторое время работавший в ГСХМ Екатеринбурга.

22 Александра Александровна Миролубова (1898–1987) — график, автор статьи о Боевой в газете «Московский художник» (1971. 17 декабря).

Он цветовик и в кубизме, и тут даже в темной тональности проглядывает внутренний свет. У него своя философия. Он очень культурный человек. Много читал; книг у него видимо-невидимо, целая библиотека вырезок. У него, наверное, все книги не поместились бы в квартире, и он распределял вырезки по странам и музеям, и ему было известно, в какой стране какой музей и где какие вещи. Сейчас эта папка поредела у Анны Федоровны, потому что она раздавала эти вещи, а теперь жалеет <...> Это очень трудно поднять выставку двух художников, и она (А. Ф. Боева) эту работу провела <...>.

Валентина Визина²³: Это целая эпоха, а для нас это стало теперь легендой. Анна Федоровна училась вместе с Маяковским, с Чекрыгиным, поступала вместе с ними в училище.

Евгений Тейс²⁴: Анна Федоровна пришла в студию, не зная ничего, и все освоила быстро. Я ее знаю по прежней работе и по работе у Нивинского²⁵. Я видел, что она особенный человек в смысле энергии. Когда я рассматриваю ее вещи, я думаю, что она удивительно энергичный человек. Это как будто не связано с ее обликом — спокойным, тихим и уравновешенным. Но смотрите на ее вещи, как будто она ворочает камни. Она могла бы быть скульптором. Энергичные и великолепные работы, которые здесь выставлены (наброски), совершенно скульптурного плана <...>.

2. Анна Боева. Воспоминания

<Париж>

Это было в 1912–1913 гг. Я взяла отпуск на один год по окончании фигурного класса, и вдруг какой-то ветер перенес меня в Париж. Я поступила там во французскую Академию искусств.

Я не думала, что мне удастся этого достигнуть, но мне помогли француженки, которые говорили: «Эта маленькая русская хочет у нас учиться». Мне помогли и в том, что переводили язык, потому что я тогда не владела французским. Меня спросили, есть ли у меня с собой мои работы. Но я приехала без работ. Тогда мне сказали: «Вы где-нибудь позанимайтесь и потом приходите».

23 Валентина Эммануиловна Визина (1930) — график.

24 Евгений Сергеевич Тейс (1900–1981) — график.

25 Имеется в виду студия им. Игнатия Нивинского при МОСХе.

Я месяц проучилась в Мастерской Васильевой²⁶. И Вы можете мне не поверить, но, прозанимавшись всего месяц²⁷, я попала во французскую Академию искусств. Тогда я уже умела рисовать натурщиков, и вдруг задают тему. Когда я занималась в Училище живописи, ваяния, зодчества, то часть занималась, а вторую часть дня сидела в библиотеке, потому что я тогда очень много читала книг по искусству. Но французскую историю я изображать, конечно, никак не могла.

Я решила, что дальше будет то же самое: я не смогу выполнять тематическое задание. И я ушла. Ходила рисовать по музеям и училась рисовать в Мастерской, которая была основана русскими эмигрантами в Париже.

Это Булаковский²⁸, он работал здесь с Мухиной²⁹. Он приехал <затем> из Парижа вместе с Мухиной и <в России> помогал ей работать. <В Париже> я не решалась с ним встретиться. Они меня звали «дурная девушка», потому что я была очень угрюмая. Он заведовал мастерской, и я продолжала работать там с натурой. И так и прожила в Париже 6 месяцев. И месяц была в Италии. Я делала зарисовки в этой Русской академии и в Лувре бывала почти каждый день и в других музеях. Мне казалось, что я их настолько изучила, но было смехотворной выходкой с моей стороны, что меня упростили прочитать <лекцию о музеях> русские: Попова³⁰, Удальцова³¹, Терновец³² и Мухина... Я жила в одном доме с группой русских.

Терновец — это <теперь> заведующий Музеем <Нового западного искусства в Москве>, жила с ним в одном доме.

Когда я приехала, мне негде было жить, я отправилась <в Париж> с моими спутницами. Одна из них Крандиевская³³. Это была моя коллега

26 Академия Васильевой (Свободная академия, Русская художественная академия) на авеню дю Мэн, 54, основанная художницей Марией Ивановной Васильевой (1884–1957), была центром передовой художественной жизни Парижа.

27 Октябрь — ноябрь 1912 года (?).

28 Имеется в виду скульптор Сергей Федорович Булаковский (1880–1937).

29 Вера Игнатьевна Мухина (1889–1953) училась в парижской академии Ла Гранд Шомьер.

30 Любовь Сергеевна Попова (1889–1924) начала заниматься в парижской академии Ла Палетт в ноябре 1912 года.

31 Надежда Андреевна Удальцова (1885–1961) начала заниматься в парижской академии Ла Палетт осенью 1912 года.

32 Борис Николаевич Терновец (1884–1941) приехал учиться в Париж из Мюнхена зимой 1913 года.

33 Надежда Васильевна Крандиевская (1891–1963) — скульптор (сестры Надежда и Наталья Крандиевские стали прообразом Кати и Даши в «Хождении по мукам» Толстого).

по училищу. У нее еще была подруга <Ладыженская>³⁴, которая и меня втянула в это содружество. И мы вместе, втроем поехали в Париж. Они мне помогли с комнатой. Отправились искать и себе. Ладыженская была без комнаты. А Крандиевская приехала к своему давнему семейному другу, который жил в Париже как эмигрант. Скирмонт³⁵.

Я спешила устроиться, и мы в Латинском квартале нашли подходящие условия у очень полной дамы, про которую вслух говорили, что она похожа на Екатерину Великую. Она представилась как хозяйка всего бельэтажа. Сговорились очень быстро. Я <сначала> категорически отказалась жить в таких условиях, в которых они (русские. — И. С., Е. А.) могли жить. Они между собой переговаривались — какая милая, прелестная дама. И только в конце обнаружилось, что она заговорила на чистейшем русском языке. И тогда они договорились обо всех условиях.

Затем постепенно подъехали Попова, Удальцова и Терновец. Стали думать, как же быть с нашей третьей подругой? Хозяйка согласилась дать ей комнату в мансарде, и у нас был отдельный вход³⁶.

Всем нам очень нравилось там (в Париже) учиться. Я иногда к ним заходила, они все занимались в мастерской... Но эти работы я не могла понять.

И еще хочу привести маленькую иллюстрацию, говорящую о том, что я усвоила из посещений Лувра и других музеев. Теперь, когда вспоминаешь, сколько я там работала, то приходится удивляться, куда исчезли эти силы.

Во-первых, в отношении Лувра: то, что я получила от Лувра, я рассказывала своим подругам. Они (Крандиевская, Ладыженская, Мухина. — И. С., Е. А.) работали в скульптурной мастерской и не имели такой возможности посещать Лувр. А у меня же это было самым главным, поскольку я решила досконально ознакомиться со всеми богатствами Лувра, узнать те произведения, которые там были. Эти посещения мне очень много дали.

<Анатолий Луначарский>

Хочу сказать несколько слов об А<натолии> В<асильевиче> Луначарском³⁷. Он был эмигрант. Это был и поэт, и художник. Он любил искусство

34 Ладыженская — личность установить не удалось.

35 Сергей Аполлонович Скирмонт (Скирмунт) (1862–1935) — издатель, общественный деятель.

настолько сильно. Его современники не так. Он приходил в бедную мастерскую, где работали эмигранты различных специальностей, приходил рисовать. Он читал нам лекции об искусстве и политике. Его также очень все признавали и любили, и он не отказывался никогда прочитать нам какую-нибудь лекцию. О нем бывает иногда мнение, противоположное тому, что я говорю, но потом опять восстанавливается его добрая помощь искусству в годы 1917–1918. Я не говорю, что он делал для детей, которым радостью были те курсы балета, которые он устраивал³⁸.

<Мастерская Константина Коровина>

(С места: Расскажите, что Вы помните о Коровине?)

У Коровина я училась один год. Это была коровинская мастерская. У нас было два профессора — Коровин и Малютин³⁹. В 1917 году я окончила Училище ваяния и зодчества при Коровине. Правда, я должна сказать, что, к сожалению, он мало посещал мастерские. Я окончила натуральный класс. Я хорошо помню, какое впечатление он производил на нас — учеников. Ученики его любили самозабвенно.

Помню, что в мастерские он приезжал на машине, что тогда было явлением очень редким. Он привозил с собой фрукты, и у нас начиналось собеседование об искусстве. От этих собеседований сердца его учеников бились сильнее, и мы могли его слушать бесконечно. Но сказать что-то конкретное об его указаниях по нашей работе трудно. Эти указания сливались и расплавлялись в том поэтическом образе, который представлял собой этот художник.

Я помню, что часть наших учеников работали у него в театре. Он выставлялся, но главным образом в то время он был занят постановками в Большом театре.

Ученики приглашались Коровиным в театр, на постановки, и они с огромным вниманием и увлечением рассматривали те эскизы постановок, которые считались пробными.

36 Очевидно, описывается пансион мадам Жанн, где действительно вместе проживала большая группа русских: Любовь Попова, Надежда Удальцова, Александра Экстер, Вера Пестель и другие.

37 Боева рассказывает о парижском (эмигрантском) периоде жизни Анатолия Васильевича Луначарского, под руководством которого она работала впоследствии в Наркомпросе.

38 Очевидно, здесь имеется в виду школа физического и эстетического воспитания детей, которую в 1921 году организовала в России Айседора Дункан.

39 Живописцы Константин Коровин и Сергей Малютин преподавали в УЖВЗ-ГСХМ.

Относительно Коровина. Это очень автобиографично. Коровин толкнул меня на то, что самый лучший путь в жизни — это путь в искусстве. Но дольше он бывал в театре и все меньше и меньше в училище. Как у него чему-нибудь научиться, как встретиться? Я написала ему письмо. Это обычный путь очень многих — написать письмо любимому преподавателю. Как я решилась на это — не знаю. Потом мне стало страшно. Я писала приблизительно так, что у меня единственная возможность получить такие заработки в искусстве, я хочу быть художницей, но учиться <хочу> только у Вас. Он в одно из посещений встретил меня. Он своих учеников мало знал, потому что редко бывал. (У нас занятия по рисунку и живописи вел Малютин, также замечательный человек. Его фамилия сейчас не встречается. Художник он был хороший, передвижник, но хороший художник.)

Он (Коровин) сразу стал говорить, что очень трудно быть женщине в декоративной мастерской, которая обслуживала Большой театр. Это мастерская, в которой работали главным образом мужчины. У него работали несколько учеников, которые как раз кончили Училище живописи, ваяния и зодчества.

Он по-отцовски меня убедил, что есть другие пути и не стоит по первому впечатлению выбирать декорационную работу в театре. Я согласилась и вообще после него не вернулась к живописи маслом⁴⁰.

Больше ничего о Коровине, кроме встреч с его работами, нельзя сказать. Его все любили как обаятельного человека.

<Петр Соколов во 2-х ГСХМ>

Хочу сначала сказать о Петре Ефимовиче Соколове⁴¹, которого очень мало знают художники нынешнего времени, потому что прошел значительный период между тем, когда работал Петр Ефимович, и периодом работы Училища <живописи>, ваяния и зодчества. Я тогда тоже не знала Петра Ефимовича, но мне кто-то сказал, что приехал с фронта молодой человек, который интересуется живописью. Это было в Первую империалистическую войну. Я познакомилась с ним в 1919 году⁴².

40 Боева продолжила обучение как скульптор, а впоследствии работала как график.

41 Рассказ о муже, Петре Ефимовиче Соколове, — главная тема выступления Боевой.

42 Возможно, здесь ошибка памяти — далее Боева рассказывает о работе с Соколовым уже в 1918 году; возможно, к 1919 году относится начало семейных отношений двух художников.

Расскажу коротко о нем главное: он был сын крестьянина и приехал в Москву потому, что крестьяне были разорены и не было возможности жить семьями на земле.

Нужда охватила большую часть подмосковных сел, и отец Петра Ефимовича поехал в Москву, чтобы там работать. И поступил он на фабрику Кушнарера, где он проработал очень немного лет. Он вышел заведующим литографской мастерской.

Семья была многодетная, и сына Петра они тоже решили пустить по этой же линии, чтобы он стал литографом.

Вот таким образом Петр Ефимович очутился в литографской мастерской. До этого он учился у хозяйчика. Тогда была такая система, что была частная мастерская, где работали и учились мальчики. Вот и Петр Ефимович Соколов в числе этих мальчишек учился на литографа, и он стал работать литографом. После того как он прошел курс обучения у этого хозяйчика, он поступил на фабрику, где работал отец и стал вначале рабочим, а затем мастером. Но ему хотелось другого. Он настоял на том, чтобы родители отдали его учиться, и чтобы он работал в искусстве, и таким образом он поступил в Строгановское училище.

Но родителей это не удовлетворило, и они через короткое время взяли его из Строгановского училища. Он стал продолжать работать литографским мастером, но искусство его притягивало, и он все время интересовался искусством.

Он и раньше еще учился рисунку и живописи. Его учил Касаткин, к которому впоследствии попала и я. Кроме того, начал он учиться у «левых» художников, в мастерской Машкова. Его увлекла новая техника, новые образы.

В Москве в то время было много выставок.

Выставка передвижников ему казалась каким-то ужасом, потому что молодые художники в тот период не считали, что это большие мастера и что у них можно чему-то учиться.

Приехал он с фронта и сразу поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, которое принимало учеников без всякого конкурса, как было прежде.

В период <до> 1917 года принимали тех учеников, которые где-то учились. Были ученики, которые учились даже у Машкова. Но от Машкова попадали очень немногие, потому что он был с кличкой «левого» художника. Таких объединений было несколько, и все

они существовали более-менее благополучно, т. е. могли выставляться. Например, в 1916 году было 18 выставок за год самых разных объединений. Выставлялись не один раз. В числе их было объединение, которое имело название «Бубновый валет» (примерно с 1907 года). К этому объединению принадлежали Кончаловский, Машков, Лентулов — замечательный мастер, которого теперь Москва знает и приветствовала.

«Митинги во 2-Х ГСХМ»

Соколов, поступивший в УЖВЗ⁴³, выступил на одном из митингов, которыми кишели прекрасные залы Училища. Были споры по целым дням. Ученики почти совсем не работали — они митинговали.

Митинги я застала. Меня даже выбрали, даже не знаю за что. Я была невероятно скромна. Иногда, даже если мне говорили, что у меня хорошие работы... Я получила из фигурного класса за свои работы 60 руб. в год. Прихожу (совершенно незнакомый человек) в УЖВЗ и вдруг слышу свою фамилию — выбрали. Это ниспровергатели старого и искатели нового.

Были две стенки — одна против другой — в УЖВЗ. В это время шла война в этих прекрасных залах, в которых оно существовало, наверное, до 20-х годов. Не знаю, когда художественные организации упустили это чудесное здание напротив почтамта и передали его техническому вузу. Все его любили в начальные годы, это было начало Вхутемаса, а потом его упустили из виду.

«Петр Соколов против передвижников»

Я немножко расскажу о Петре Ефимовиче и о том, что он был, как считали, неуживчив. Первое отрицательное впечатление от него было связано с тем, что он очень резко выступал против передвижников. Я уже говорила вначале, что он учился у Касаткина. И я училась у Касаткина. Я сравниваю, как теперь молодежь смотрит на своих учителей, и как это было в наше время. «Мы» искали все время новых путей в живописи. А нам некоторые говорили: «Вас так и тянет направо».

«Петр Соколов и его учителя»

Петр Ефимович Соколов помогал Кузнецову, а в мастерскую Кузнецова заходил Малевич, и они каким-то образом находили общий язык⁴⁴. Петр Ефимович тогда книг про «левое» искусство не читал, но он прекрасно договорился с Малевичем.

«Миссионеры ГСХМ»

В отношении Соколова и того, что его называли профессором. Это было то звание, которое давалось всем, кто уехал тогда из Москвы по заданию Наркомпроса. Нас по указанию Луначарского поселили у Давида Петровича Штеренберга⁴⁵.

Были преподаватели, которых посылали по разным городам, но звание давали не по достоинству, а это была маленькая хитрость, чтобы нас признавали на месте. Шла глухая, выходящая иногда наружу борьба против тех, кого посылал Центр — Наркомпрос, по всем специальностям, и в том числе по искусству.

Мы приезжаем в город и не можем найти художников. С кем же говорить? Потому что мы чужаки, мы были посланы советской властью. И это было непонятно, и нужно было устрашать тем, что в бумажке называть нас профессорами. Это было единственное оправдание, чтобы на нас не смотрели как на безвестных, не имеющих никакого звания. Мы все были профессорами.

«Воронеж»

В 1918 году Соколов приехал в Воронеж, и тогда Николай Христофорович Максимов⁴⁶ с ним тоже приехал.

«Обязанности уполномоченного»

Я была уполномоченной мастерских. Я была как начальник над ними в городах, где мы работали. Это «и» в Перми, и главным центром у нас был Екатеринбург.

Кому могли, мы рассказывали, зачем приехали. Центру нужно было знать, что делается в этом городе и губернии, есть ли какие-нибудь художественные школы. Узнавали, как могли. Но вражда и скрытность местных людей нас очень обескураживали.

43 Имеется в виду уже реформированное училище — 2-е ГСХМ.

44 Во 2-х ГСХМ Соколов числился подмастерьем Павла Кузнецова. О контактах Казимира Малевича с учениками Кузнецова имеются и другие свидетельства (об организации московских мастерских рассказывается, например, в рукописи Надежды Тимофеевой «Биография дяди Вани», посвященной ее мужу, художнику Ивану Кудряшову. См.: Смекалов И. ГСХМ в Оренбурге, 1919–1922. Оренбург: М. Ф. Коннов, 2013. С. 46), но официально в списках учеников Малевича Соколов не значится.

45 С деятельностью Отдела ИЗО Наркомпроса и его руководителя Давида Штеренберга для Соколова и Боевой связана вся их миссионерская одиссея.

46 Николай Христофорович Максимов (1892–1979) учился у Машкова вместе с Соколовым.

<Пермь>

В Перми был единственный художник, который пришел работать с большевиками. Фамилию его Вы не знаете — Субботин⁴⁷, был враг. Мы застали его лежащим в постели. Мы пришли к нему как к товарищу, а он начал нас отчитывать. Мы приехали в 1919 году и застали его лежащим в постели. Он счел нас заместителями его. А у нас назначение было в Екатеринбург.

Соколов сколько ни крепился, но стал высказывать свой «символ веры», свое кредо. <Говорил>: «Мы не думаем здесь оставаться работать».

Мы ехали, еще везде были плакаты не сняты «Уральцы, добьем Колчака!». Кто знал Субботина... Он стал спорить с нами — как большевики хотят насадить левое искусство.

(Тараканов: Он не мог этого сказать.)

Больше у нас свидание не состоялось.

(Тараканов: Субботин организовал техникум в Перми и Кунгуре в двадцатых годах).

Мы <поэтому> и встретились. Он получил мандат от местных властей, а мы из Центра... И мы уехали. Мы были там в декабре 1918 года, выехали из Москвы 14 ноября.

Уехали мирно, ничего не хотели разрушать.

Художественная промышленность и чистое искусство продолжали бороться очень долго.

В Наркомпросе я работала долго, но левое искусство там в первые годы не получалось.

<Екатеринбург. Начало работы>

Когда мы приехали и ни с кем еще не говорили, мы узнали, что местные художники не хотят идти к большевикам (а мы считались большевиками). Но мы ехали по следам белых, которые забрали из этого художественного училища все, что можно. Когда мы туда приехали, то мы знали, что это сугубо интересная школа, но уральцы были очень опытные, упрямые люди, и они не шли к нам. В это время был очень сильный голод, когда мы приехали, это было под Рождество (начало января), но поскольку нас прислал Центр, нас встречали. В первую

47 Художник-футурист, пропагандист народных промыслов Петр Иванович Субботин-Пермяк (1886–1923) начал действовать в Перми без мандата центрального Наркомпроса, опираясь лишь на поддержку местных властей.

очередь к нам пришли ученики, а потом и преподаватели, приходили их родственники. Одна из них <родственниц> стала с нами работать, в то время как ее родной дядя не хотел работать с большевиками.

Вот такая была в то время атмосфера. Профессор Соколов объявил, что открывается мастерская. Надо сказать, что там имел свою мастерскую только Эрзя.

<Екатеринбург. Натюрморты Петра Соколова>

(Сурвилло⁴⁸: А те натюрморты, которые писал Петр Ефимович, Вы не хотите добавить?)

Начиная с Екатеринбургa, объявили, что художественные мастерские почти не работают, и Петр Ефимович через нашего секретаря просил ответить, что начинаются занятия в мастерских. Туржанский отказался работать в мастерских.

Вот тут о характере мастерских и Петра Ефимовича объявили, что он «левый» и поставил чудовищный натюрморт. Считалось, что и я должна так рисовать, но я Петру Ефимовичу заявила, что я так не сумею работать. И он тогда сказал: «Пока у меня не будет последователей, я <сам> поставлю натюрморт». Он устроил этот натюрморт, и ученики стали писать так, как профессор показывает. Я этого и тогда не понимала, да и сейчас мне это было непонятно.

<Екатеринбург. Атмосфера в мастерских>

Кажется, даже записи к первым профессорам совершенно не было. Петр Ефимович боялся. Школа была роскошная для Урала, только с совершенно разоренными кабинетами по научным предметам, как химия и другие, которые нужны были для художественно-промышленного училища.

Петр Ефимович сидел среди этой груды вещей и нескольких натюрмортов с различными точками зрения. Но ученики училища сохранили к нему отношение, что это «левак».

Работали мы там и летом. Выходили в эти прекрасные леса.

И ученики все записывались к Соколову. Он просто за голову хватался — «что мне будет за то, что я их вроде развратил».

48 Раймонд Станиславович Сурвилло (1933–1989) — график, был ведущим вечера Соколова и Боевой.

А было представлено, что что-то не благополучно, чтобы к «левакам» не записываться.

Годы были трудные. Мы ходили на субботники на железную дорогу, с учениками жили дружно и лето проводили в экскурсиях в леса.

Совершенно естественная вещь, когда сталкиваются два медведя в одной берлоге — это встреча Петра Ефимовича с Эрзьей⁴⁹. Они встретились и готовы драться. Но дракой решаются вопросы у очень некультурных людей. Но они были культурными людьми.

Петр Ефимович говорит: «Уезжаю из Екатеринбурга, потому что ничего не выйдет».

В Екатеринбурге на площади напротив банка Эрзья поставил мраморную скульптуру. Человека совершенно обнаженного. В наше время он так и остался стоять. Мы боялись поднять глаза. Но ученики говорили, что родители протестуют. Стоит белый прекрасный человек, но совсем голый на таком морозе⁵⁰.

Для Петра Ефимовича это был правый, а для меня — хороший скульптор, очень большой мастер, в Италии учился.

Ему прибыло подкрепление в виде другого скульптора — <П.> Шарлаимова⁵¹, который приехал из Центра. Шарлаимов считал себя отцом русской скульптуры, он был прекрасным мастером. Но договориться с Эрзьей было невозможно.

<Екатеринбург. Поддержка учеников>

Мы многого не могли узнать, помогали ученики, в частности Спешилов, которого Петр Ефимович любил.

<Екатеринбург. Конец ГСХМ>

(С места вопрос: Вы на Урале проработали один год?)

Мы проработали там около двух лет. Ученики на Урале убедили Петра Ефимовича, что они поедут на места и все вырвут, что увез Колчак. Мы их проводили, и они уехали.

Думали так, что когда они вернутся, то начнется настоящая жизнь школы. Но так получилось, что когда они вернулись, то к этому времени

49 Степан Дмитриевич Эрзя (1876–1959), пользовался поддержкой Луначарского и поэто-му игнорировал распоряжения Соколова и Боевой.

50 Речь идет о памятнике «Освобожденный труд» работы Эрзи (открыт 1 мая 1920).

51 Скульптор Петр Павлович Шарлаимов (1889–1930), был репрессирован и погиб в Гулаге.

Петру Ефимовичу пришлось оттуда уехать. Я осталась ликвидировать мастерские.

<В Центральном Наркомпросе> Петр Ефимович рассказал, какая обстановка там сложилась с Эрзьей. Город был за Эрзью.

Вслед за нами в Пензу уехали еще девять человек, которые не хотели там оставаться.

<О характере Петра Соколова>

А что касается характера — это был рабочий характер, с крепкими словами. И ученики это понимали. А преподавателям это было непонятно, как это человек говорит-говорит и вдруг что-нибудь относительно правого искусства скажет. Тот же Туржанский — тонкий, хороший художник, но начнет говорить о передвижниках — это просто стенка. И Петр Ефимович выразился по-рабочему, а тот по-интеллигентски и его не понимает.

Например, в Пензе был культурнейший преподаватель Петров. Его работы есть в наших музеях. Это очень интересный человек. Они очень часто разговаривали между собой, и Петр Ефимович находил общий язык с Петровым. Я помню, что это был очень грамотный человек, он знал хорошо и большую литературу.

Потом мы рассыпались. В Пензе все растворилось. Мы не захотели остаться и уехали⁵².

<Работа в Наркомпросе>

И вот мы приехали в Москву, по приезде меня назначили в Наркомпрос, где я работала год <...>.

<Петр Соколов и МОСХ>

С МОСХом у Соколова ничего совершенно не вышло⁵³. Как-то не хочется о неприятных вещах говорить. Вышло так, что не сошлись. За ним укрепилось, что он «левак» <...>.

Публикация и комментарии Игоря Смекалова и Евгения Алексеева.

52 Боева говорит об окончании эпопеи ГСХМ в регионах.

53 В МОСХ Боева и Соколов вступили поздно — в 1937 и 1941 годах соответственно. В конце 1930-х их обоих не миновал творческий кризис, характерный для многих авангардистов. Большинство «левых» работ было уничтожено самими художниками.