

УДК 7.036.1(470.5):7.04 + 7.071.1(092)(470.5)

Е. П. Алексеев

**КАРТИНА Г. МОСИНА И М. БРУСИЛОВСКОГО «1918 ГОД»:
АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СИСТЕМЫ**

Предлагается искусствоведческая оценка известного в уральском искусстве живописного полотна и анализ творческих приемов, определивших художественное качество произведения. Подробно рассматриваются история выбора сюжета, особенности композиции и цветового решения, а также образный строй картины и ее влияние на развитие уральской живописи.

Ключевые слова: живопись Урала; Г. С. Мосин; М. Ш. Брусиловский; отечественное искусство 1960-х гг.; лениниана в изобразительном искусстве.

Наверное, ни одно произведение уральской живописи не вызывало столь значительного интереса со стороны широких зрительских кругов, как картина «1918 год» (1964, Волгоградский музей изобразительных искусств). Несогласованная позиция представителей властных структур, противоречивые оценки в прессе, бурные споры на выставках, диспуты «за» и «против» в выставочных залах, сплетни и легенды породили в общественном сознании образ «запретного плода», право на обладание которым народу удалось отстоять. Отсюда ощущение победы художников над идеологической машиной, неожиданно давшей сбой, и чувство торжества, которые присутствуют в воспоминаниях и литературных текстах М. Брусиловского, В. Воловича, Н. Чеснокова. Одна из ярких представителей уральского андеграунда А. Ры Никонова-Таршис полагает, что появление подобной картины дало толчок развитию неофициального уральского искусства: «Оттепель и ее приход в Свердловск были отмечены кипением общественных страстей вокруг картин Мосина и Брусиловского (“1918” и “Политические”). Город разделился на два лагеря, молодежь ставила к картинам цветы, люди передавали друг другу чуть ли не каждую реплику, прозвучавшую на заседании выставкома. Из Москвы срочно приехали «специалисты» по обработке, Мосину пришлось, кажется, даже вернуть аванс за признанную «политической ошибкой» картину и так далее и тому подобное» [Ры Никонова-Таршис, с. 56–57].

Для исследователей культурной жизни Урала 1960-х гг. картина становится не только началом, но одним из наиболее значительных художественных итогов «оттепели», по сути — главным вкладом уральской живописи в отечественное изобразительное искусство десятилетия. Нельзя, впрочем, забывать, что после определенных колебаний представители власти объявляют полотно Мосина и Брусиловского новым достижением советского искусства. Его высоко оценили авторитетные деятели отечественной культуры Борис Полевой, Сергей Коненков, Павел Корин. Картина экспонировалась на крупнейших художественных выставках в Москве (всесоюзная выставка «На страже Родины», 1965) и за рубежом (Венгрия, ГДР, биеннале в Венеции), репродуцировалась в журналах «Творчество» (1965, 1967), «Огонек» (1966), «Искусство» (1967, 1969),

альбомах «Искусство, рожденное Октябрем» (М, 1967), «Этих дней не смолкнет слава» (М., 1968) и стала признанной частью официальной ленинианы.

Сам по себе факт высокой оценки картины высокопоставленными чиновниками, признанными советскими мастерами и лицами, тяготевшими к неофициальному искусству, должен в дальнейшем вызвать к ней особый интерес у исследователей советской культуры. Однако представляется более важным дать искусствоведческую оценку живописного полотна и, по возможности, отстранившись от эмоциональных высказываний современников, сосредоточиться на анализе творческих приемов, определивших художественное качество произведения. Скандальная слава помешала сделать это своевременно. Художественные критики 1960—1980-х гг., обращаясь к картине «1918 год», как правило, сосредоточивались на описании сюжета и собственном понимании образа Ленина, то хваля авторов за то, что «революционный пафос ощутим и во вдохновенной речи Ленина, и в строгой чеканности его фигуры, и в ритме устремленных вверх, точно вздыбившихся Кремлевских башен, и в напряженности цветового строя» [Кузнецова, с. 118—119], то высказывая недовольство по поводу того, что «картина представляется несколько суховатой, односторонней в раскрытии темы» [Аблина, с. 35—36]. Ряд ценных наблюдений, высказанных искусствоведами (Г. В. Голынец и С. В. Голынец, С. П. Ярков) в последующий период, лишь подчеркивают необходимость комплексного анализа художественной ткани полотна и выявление его влияния на развитие живописного языка в изобразительном искусстве Урала.

Выбор сюжета и постановка творческих задач

Доверимся Н. Г. Чеснокову, который утверждает, что первоначальный эскиз к картине был представлен авторами в 1963 г. на первом выставочном подготовке художественной выставки «Урал социалистический». Члены выставочного комитета одобрили сюжет и эскиз картины, с авторами был заключен договор на ее создание [см.: Чесноков, с. 227]. Несомненно, определенную роль в этом сыграло отношение к Мосину, который уже зарекомендовал себя как мастер «больших» картин. Произведения художника «Похороны жертв революции» (1959) и «Политические» (1962) показали его понимание задач исторического полотна, профессиональную выучку и стремление к новизне живописного языка. Отдельные нападки на «Политических» лишь продемонстрировали, что в Свердловске появился художник, стремящийся к предельной художественной выразительности и многогранности образов. Кроме того, Геннадий Мосин изначально тяготел к революционной тематике, что для той эпохи означало стремление художника к официальному признанию. Свердловские чиновники в основном были довольны обращением Мосина к образу вождя мирового пролетариата, тем более что достижения уральских мастеров на этом поприще были весьма скромными.

В 1920—1930-х гг. живописцы, несмотря на призывы критиков, ограничивались эскизами и небольшими композициями на революционные сюжеты. Во вто-

рой половине 1940-х—1950-е гг. историко-революционные полотна появлялись чаще, но были, как правило, неглубокими по содержанию и маловыразительными по художественным качествам. На общем фоне выделялся В. С. Зинов, картинам которого присущи живописная сила и композиционные находки. Таковы «В. И. Ленин у постели больного Свердлова» (1952), «Надеждинские ходоки у Ленина» (1954), «В. И. Ленин и Я. М. Свердлов на площади Революции в 1918 году» (1957). Художник не ставил задачи осмыслить образ Ленина и полностью ориентировался на проверенные временем официальные штампы, отсюда явная вторичность и иллюстративность его работ.

Для первой зональной выставки «Урал социалистический» необходимы были произведения, которые бы продемонстрировали столице зрелый уровень искусства края именно в историко-революционной тематике, нужна была картина, в которой образ вождя мирового пролетариата был бы подан мощно, убедительно и современно. Мосин — как никто другой — мог справиться с подобной задачей, в этом был убежден, в частности, искусствовед Б. В. Павловский, кураторовавший деятельность художников местного Союза. Тревогу у чиновников от культуры вызывало присутствие в авторском коллективе Брусиловского, которого воспринимали как чужака и формалиста (на тот момент он даже не был членом Союза художников). Именно негативное отношение к творческому содружеству Мосина и Брусиловского определило атмосферу подозрительности и привело к нагнетанию напряженности вокруг картины. Соавторы выбрали стратегию активной обороны, что вылилось в открытое противостояние с местными чиновниками и критиками. Даже по прошествии десятилетий отдельные деятели искусства безапелляционно заявляли: «Брусиловский испортил Мосина». Сам Миша Шаевич на вопросы о процессе работы над картиной, о распределении задач, предпочитал отшучиваться: «Гена писал, а я кисти мыл». Хотя абсолютно ясно, что содружество художников строилось не только на общем понимании задач современной живописи, но и на индивидуальных творческих качествах, дополнявших друг друга. Зная ранние произведения Брусиловского, можно предположить, что именно его «формализм» — тяга к эксперименту с композицией и формой, смелость стилизаций, особая экспрессивность образов — привлекал Мосина. Объединение творческих сил ярких самодостаточных мастеров определило и ход создания картины, и его результат.

Вспоминая друга и соавтора, Брусиловский рассказывает: «Гена был убежденным картинщиком, он верил, что только в картине художник может себя реализовать. Диалог о картине в современной трактовке был непрерывным. Гена считал, что огромное разнообразие сюжетов в соцреализме, при полном однообразии форм, — яркий пример формализма. Он относился к форме так же, как к содержанию, но предпочитал, чтобы содержание диктовало форму. Это было для него главным условием создания картины» [цит. по: Миша Брусиловский, с. 26—27]. Таким образом, Мосина не устраивало в лениниане именно «огромное разнообразие сюжетов... при полном однообразии форм». Действительно, в 1940—1950-е гг. подавляющее большинство картин о Ленине были однообразными по художественному языку, камерными по содержанию и идиллическими по настроению. Мудрый советчик и друг всех трудящихся, а также

детей, предстал в них, как правило, с неизменно внимательным и отрешенным взглядом, лукавой улыбкой и сдержанной жестикულიей.

Особый интерес поэтому вызывали произведения предвоенных десятилетий, в которых образ пламенного трибуна встречался чаще, а сама характеристика вождя мирового пролетариата была разнообразнее. Акцент на документальность и фотореалистичность делал в своих полотнах «Выступление В. И. Ленина на митинге рабочих Путиловского завода в мае 1917 года» (1929) и «Выступление В. И. Ленина на проводах частей Красной Армии на Западный фронт 5 мая 1920 года» (1933) И. И. Бродский. Театральная декоративность близка картине А. М. Герасимова «Ленин на трибуне» (1930). Однако не эти хрестоматийные вещи, а скорее знаменитый кинофильм «Ленин в 1918 году» (реж. М. Ромм, 1939) мог повлиять на выбор Мосиным и Брусиловским конкретной сцены. И хотя Ленин в исполнении Б. Щукина кажется не столько вождем с железной волей, сколько беззащитным гением-идеалистом, жертвой враждебных сил, весь динамичный строй фильма и напряженная захватывающая атмосфера пронизаны агрессией и оправданием безжалостного красного террора.

Стремление передать образ Ленина через ощущение трагического и сложного времени становится для соавторов основной творческой задачей. Можно предположить, что это был вызов не только консервативной официальной среде, но и коллегам по творческому цеху, для которых тема Ленина и революции, скомпрометированная множеством бездарных подделок, казалась уже неактуальной и художественно непривлекательной. Соавторы оказались в сложной ситуации, когда официальное одобрение итогов работы было равносильно поражению, а полный запрет делал невозможным показ картины на выставках. Представить известный сюжет в неожиданной художественной форме, добиться максимального напряжения и выразительности образов и не перейти при этом за рамки дозволенного — вот главная цель художников. Подобная цель определила тактику авторов: на первом выставочном был представлен эскиз, одобренный всеми, на последующих выставках — картина, рождавшая бурные споры¹, но принимаемая большинством, а в итоге на выставке экспонировалась работа с еще более радикальным художественным решением, вызвавшая скандал: «Это был совсем новый холст, тот первый вариант был свернут в рулон. <...> Эта, по многим параметрам другая, картина и была окончательно утверждена выставочком» [Чесноков, с. 231]. Художники несомненно рисковали, но рисковали расчетливо, они обладали не только художественным чутьем, но и проницательностью, учитывая и конкретный политический момент, и настроения в обществе. В истории изобразительного искусства Урала это, пожалуй, первый случай, когда живописное полотно оказалось столь своевременным.

¹ Первый вариант картины долгое время хранился в мастерской Мосина. В конце 1980-х гг. Брусиловский переписал полотно. Картина сохранила первоначальную композицию, но обрела новое живописное решение. Ныне находится в ЕМИИ.

Особенности композиции

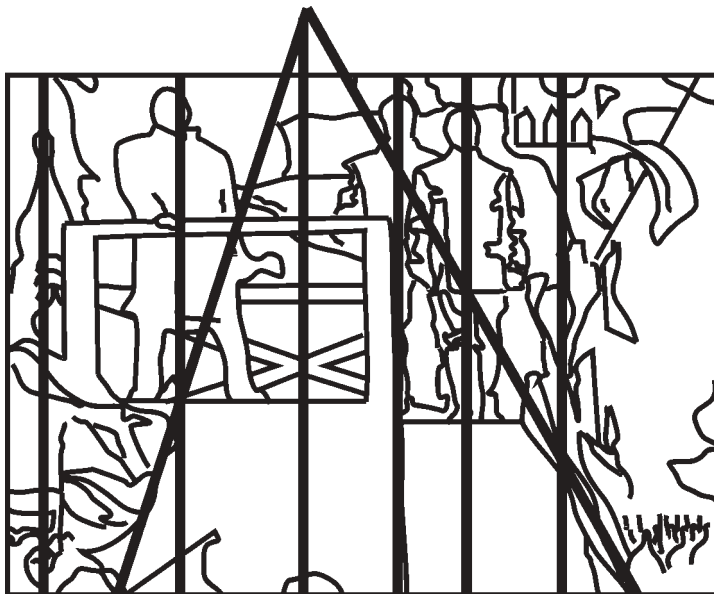
Композиция полотна на первый взгляд кажется совершенно понятной, открытой и даже слишком ясной, возникает ощущение, что авторы, ориентируясь на зрителя «от сохи», сознательно исключили любые изыски композиционной схемы. Она подчеркнута фронтальна и лишена сложно выстроенного архитектурного пространства, четкого деления на планы, с помощью которых обычно стремятся создать эпическое звучание. Все персонажи представлены без аванплана. Как следствие, слово «плакатность» (как в положительном, так и в отрицательном значении) часто использовали при оценке картины и профессиональные критики, и любители. Вместо традиционного и столь любимого тем же И. И. Бродским «взгляда из толпы», который напрашивается по сюжету и сразу определяет образную вертикаль «вождь — народ», предлагается иной уровень восприятия. Зрительский взгляд сориентирован по центру картины, отсюда восприятие «народа» сверху, а «вождей» — снизу, что порождает эффект киномонтажа, более свойственный для плаката. Подобным приемом авторы добились не только предельной мощи образов «вождей», но и предоставили зрителям возможность самим выстраивать «ориентиры» восприятия.

Основную часть полотна занимает трибуна, «выдвинутая» максимально вперед на зрителя. Ощущение весомой, значительной формы возникает не через имитацию материальности (текстурный рисунок древесины ступеней воспринимается как декоративный), а через подчеркнута графическое выражение ее конструкции. При этом, несмотря на внушительные размеры, трибуна не кажется громоздкой, напротив, благодаря ясному членению передней и задней плоскостей, равновесию вертикалей, горизонталей и диагоналей создается ощущение легкости и в то же время надежности. Простота и выразительность форм всего сооружения передает и строгую суть эпохи свершений, и новую систему художественного вкуса. Можно вспомнить эскизы трибун Л. Лисицкого, И. Чашника, Г. Клуциса 1918–1923-х гг., в которых были представлены предельно ясные по композиции объемно-пространственные построения, без какой-либо эмблематики и декоративных орнаментов. Не стоит забывать и о том, что в начале шестидесятых годов, когда художественное конструирование (дизайн) обретает популярность у прогрессивно настроенной интеллигенции, подобная конструкция трибуны выглядела необычайно современно.

Хорошо читающийся ритм вертикалей (ил. 1)² определяет внутреннюю напряженность и холодную военную строгость полотна. Как «по ранжиру» представлены оси шатра храма Василия Блаженного, затем — фигуры Ленина, смещенной резко влево, лестничного блока трибуны, данного без всякой перспективы, проекционно, и фигуры Свердлова. Ряд вертикалей завершается мощной осью Спасской башни.

Главной в подобном ритмическом ряду становится вертикаль между Лениным и группой соратников, отмеченная еще и выразительным перекрестьем

² Схемы композиционного построения картины разработаны доцентом кафедры истории искусств УрФУ А. Н. Мережниковым.



1

деревянных балок. Она же является и осью композиционного треугольника, вершина которого выходит за пределы полотна, а его стороны определяют «зонирование» пространства картины. Поля слева и справа насыщены динамичными формами, дробными элементами и выразительными деталями, внутри же композиционного треугольника отсутствует даже намек на какое-либо действие, что определяет ощущение его основательности и незыблемости.

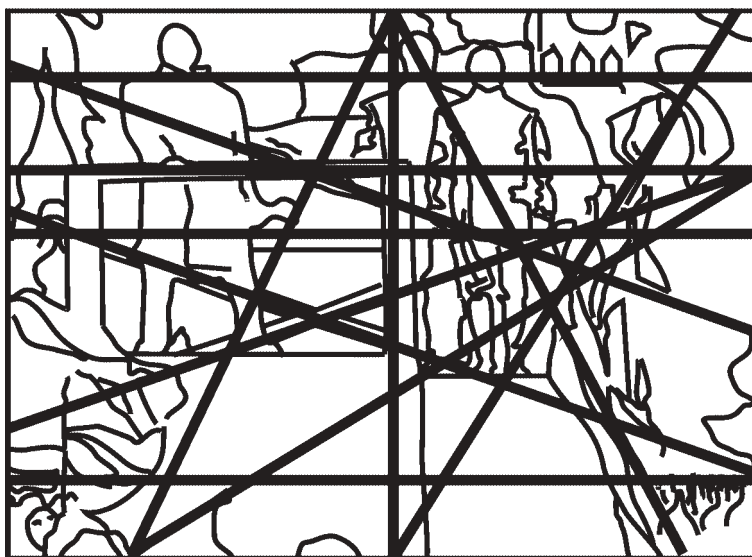
Подобный контраст заданного композиционным треугольником статичного центра с насыщенным динамичным «окружением» создает чувство предельного давления и болезненной ограниченности рамок. Нарастание ритма композиционных треугольников слева направо — храм, Ленин, трибуна с соратниками вождя, определяет устремленность форм вверх и ожидание кульминации — «прорыва» (ил. 2).

Не менее четко читаются горизонталы, поднимающиеся от линии голов и буденовок к строгим линиям трибуны и, наконец, к линии лиц вождей, на которую как бы нанизываются и луковка храма Василия Блаженного, и архитектурно-декоративные детали Спасской башни.

Профессиональный художник руководствуется определенными правилами организации ритмической структуры композиции. Первоначально он рифмует подобное с подобным: вертикали с вертикалями, горизонталы с горизонталями. Впоследствии происходит осмысление ритмических рядов вместе взятых. Центральный композиционный треугольник, горизонталы и диагонали, заданные балками трибуны, разворотом фигуры Ленина и Кремлевской стеной, образуют графический знак в виде пятиконечной звезды (ил. 3). Возможно, авторы картины при разработке композиционной схемы полотна изначально не отталкивались от столь общеизвестного символа советского строя, он возник



2

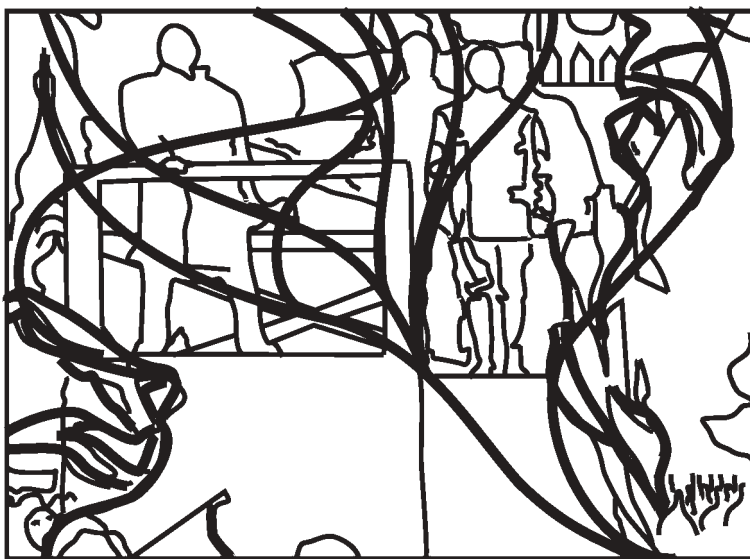


3

неожиданно, спонтанно, но то, что именно подобная эмблема определяет композиционные ритмы картины, — симптоматично.

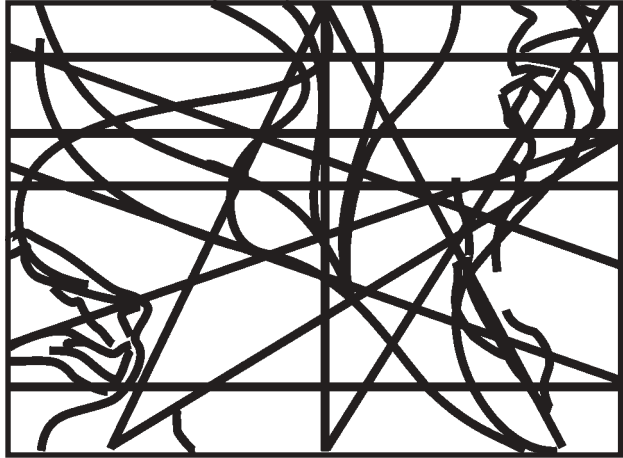
Ткани и драпировки в картине образуют самостоятельный пластический строй, на схему осей накладывается система кривых орнаментальных линий с подчеркнутой эффектной динамикой. Одна декоративная ритмика устремляется из левого нижнего угла картины, другая — из правого, чтобы, переплетаясь за спинами вождей, образовать некую декоративную рамку (ил. 4).

Подчеркнутая искусственность подобной рамки выявляет явное тяготение соавторов к стилю модерн, который во многом (наряду с авангардом и народным примитивом) присутствовал в революционной эстетике тех лет. Искусно закрученные красные полотнища с подробно проработанными декоративными складками можно встретить на многочисленных плакатах, монументальных панно и агитационном фарфоре, они обвивают композиции со сценами сражений и мирного труда, портреты героев революции и новые советские эмблемы. Часто декоративные рамки смотрятся более выразительно, чем «внутреннее содержание» и определяют композиционный строй всей работы. В нашем случае композиционная схема в виде пятиконечной звезды дополняется схемой динамичного «венка» (ил. 5), что создает ощущение законченности и придает всему монументальному строю полотна театральное звучание. Таким образом, документальный эпизод, основанный на кинохронике и фотоматериалах, обретает ярко выраженную эмоциональную составляющую и сложную символику, а композиционные слои при наложении друг на друга создают разнообразие ритмического строя картины. В отличие от композиционных принципов плаката, предполагающих стремление к ясному прочтению сюжета и однозначной оценке персонажей, сложный строй композиции полотна приводит к ощуще-



нию многозначительности действия и противоречивости образов.

Остается открытым вопрос, как сформировалось подобное композиционное мышление авторов. Несомненно, этот процесс определялся обучением в Институте живописи, скульптуры и архитектуры имени Репина, с его вниманием к технике и практике композиции. Об этом говорят крупные работы преподавателей института 1940–1950-х гг., и в первую очередь



5

картина «Клятва балтийцев» А. А. Мыльникова. Не случайно уже в первых самостоятельных произведениях Брусиловского и Мосина есть стремление к поиску собственных композиционных схем.

Цветовое решение

Эскиз полотна, хранящийся в Пермской художественной галерее (см. цветн. вклейку в конце статьи), показывает, что на первоначальном этапе соавторами был избран иной принцип колористики, нежели тот, что присутствует в законченном варианте. Цветовое решение эскиза построено на эстетике пленэрности, на колебаниях теплых и холодных оттенков, что характерно для в а л ё р н о й ж и в о п и с и³. Передний план, решенный в теплой цветовой гамме, контрастирует с дальним — холодным. Акцент сделан на ярко-оранжевой ткани в правой части эскиза, которая обретает новое символическое значение, превращаясь в языки пламени. Этот цветовой акцент в уже найденной композиционной системе меняет «расстановку сил», отвлекая внимание зрителей от фигуры вождя. Усиливая образ Ленина, соавторы в итоге отказываются от эффектного «пламени», как и от живописного языка, который был уже ранее применен Мосиным в картине «Похороны жертв революции». Вряд ли изменение цветовой системы происходит «назло» Б. В. Павловскому, который первое время курировал процесс работы, и на чем настаивает в своих воспоминаниях Н. Чесноков:

В одно из посещений он, не сдержав восторга перед изображением собора Василия Блаженного, воскликнул:

— Великолпно! Так мог написать Суриков! А так не надо! — сказал, указывая пальцем на другой фрагмент, где были намечены, в более лапидарной

³ От фр. *valeur* — букв. «ценность». В современной живописи под валёрностью понимается колористическое качество, предполагающее разнообразие цветовых оттенков в пределах локального тона.

форме, стоящие на трибуне соратники Ленина. Сам того не ведая, Павловский... помог авторам окончательно выбрать стиливое решение картины. <...>

— Ну, если Павловский восхитился тем, как я написал «Блаженного», то так писать не следует. Таким манером мы только нашу идею загубим, — резюмировал Мосин [Чесноков, с. 228].

Приведенный фрагмент свидетельствует больше о том, что соавторам отнюдь не просто было остановить свой выбор на конкретном принципе колористики, на первоначальном этапе они колебались, предпочитая действовать методом проб и ошибок.

Цветовое решение эскиза ясно указывает на связь с живописными традициями Института живописи, скульптуры и архитектуры, и в первую очередь с установками учителей — А. Мыльникова и В. Орешникова. Для Мосина это уже пройденный этап, его больше интересуют приемы, найденные в процессе работы над «Политическими». Выпускник графического факультета Брусиловский также тяготеет к сухой сдержанной живописи, к ясности локального пятна, близкой монументальному искусству.

Соавторы приходят к простоте и понятности живописного строя, которые и должны определять максимально выразительную силу цвета. Благодаря подобному подходу к колориту каждый предмет обретает свою символику, свое цветовое настроение. Так, колористическое решение трибуны, построенное на контрасте светло-золотистых и ярко вишневых пятен, определяет праздничный настрой с оптимистическим задором и энергией. Напротив, бордовые и красно-бурые оттенки Спасской башни, Кремлевской стены, тканей за спинами вождей создают ощущение траурной мрачности и сумрачной тревоги. Собор Василия Блаженного с оранжевыми и золотистыми деталями подчеркнута декоративен, синева неба, столь насыщенная в центральной части картины, переходит в серо-фиолетовые и серо-охристые оттенки, рождающие состояние предгрозовой атмосферы. Ткани и драпировки представляют целую палитру оттенков красного: от холодно-малиновых до оранжевых и розоватых, от кумачовых до темно-коричневых в тенях. Живописный ритм драпировок передается и Кремлевской стене, которая утрачивает ощущение цельной формы и словно колышется в пространстве.

В отличие от первоначального эскиза, построенного на валёрных оттенках, в окончательном варианте подход к цвету определяется исключительно на основе тонального принципа. Колорит картины основан на разной степени светлоты локального цвета (см. цветную вклейку). Разница между планами выявлена не воздушной перспективой, а живописным качеством поверхностей: от тональных оттенков неба и Кремлевской стены до локального пятна фигуры Ильича. Ясный, словно вырезанный, силуэт усиливает ощущение красочности всего полотна и обретает на этом контрасте особую плакатную мощь. Иссиня-черное прямоугольное пятно с подчеркивающей кое-где форму светло-фиолетовой окантовкой конструктивно связано с трибуной. Эту связь усиливают и белый треугольник воротника, и голова-шар с черными глазницами и провалом рта. Плакатная эстетика определяет моделировку головы вождя с графическим контрастом света и тени. Не случайно и цветовое противопоставление

темной фигуры Ленина более живописной группе соратников. Декоративная дробность и большая проработанность «свиты», которая всем своим видом символизирует торжественность и важность момента, создают нужную статичность группы и усиливают динамику образа истинного вершителя судеб.

Весь строй живописного полотна — от карнавальной красочности до плакатной сухости, от сочно написанных деталей до почти эскизных, размытых пятен — определяется желанием авторов «сделать все по-своему», неожиданно и броско. Все должно было подчеркивать право художника на эклектику, о котором любил говорить Мосин [см: Миша Брусиловский, с. 26—27].

Исследователи позднее заметят: «В стилистике картины проступало смелое соединение традиций остова Александра Дейнеки и выразителя русских национальных идеалов Павла Корина» [Голынец Г., Голынец С., с. 236]. Не оспаривая это утверждение, стоит заметить, что при желании в живописной системе «1918 года» можно увидеть еще целый спектр влияний совершенно различных художников — от М. Врубеля, которого чрезвычайно ценил Мосин, до Д. Сикейроса, Д. Риверы и Р. Гуттузо, которые в начале 1960-х гг. воспринимались как наиболее значительные новаторы художественного языка.

Образное содержание

Несмотря на необычность художественного решения, для людей 1960-х гг. сюжет произведения не нуждался в расшифровке, каждый образ был хорошо знаком и явственно прочитывался. Ленин и Свердлов, как и место действия, были узнаваемы, привычной была атмосфера революционных страстей, не особо смущали зрителя определенная театральность и плакатность. Тем острее ощущалась некая странность как всего полотна, так и самих образов, сразу понять которую было не просто.

Соавторы не разрабатывают и не вводят в картину оригинальные образы, они используют традиционные, встречающиеся во многих произведениях, посвященных Ленину и революционным событиям: вождь, соратники, народ, революционные солдаты, трибуна, ансамбль Красной площади, флаги и драпировки. Не пожелали авторы и кардинально или частично менять символику перечисленных образов. Художественно-образная характеристика пространства получается предельно ясной. Собор Василия Блаженного — свидетель грандиозных смут и мятежей, а для знающих — еще и намек на знаменитую картину «Утро стрелецкой казни» В. Сурикова. Кремлевская стена — новый революционный некрополь, своеобразный памятник жертвам братоубийственной войны. Трибуна — наследник Лобного места и предшественник гранитного Мавзолея. Динамично закрученные красные полотнища — негасимое пламя революции.

Непривычно скупое, чуть ли не одними головными уборами, представлены народные массы. И это при том, что признанные мастера Ленинианы уделяли в 1940—1960-е гг. особое внимание разработке разнообразных народных типов. Именно выразительные представители рабоче-крестьянских и солдатских масс заполняют пространство крупноформатных картин «Появление В. И. Ленина на II Всероссийском съезде Советов» (1940, А. Н. Самохвалов), «Власть

Советам — мир народам» (1950, Д. А. Налбандян, В. Н. Басов и др.) «Выступление В. И. Ленина на III съезде комсомола» (1950, Б. В. Иогансон, В. В. Соколов и др.). Благодаря живописным привлекательным образам людей из низов стали популярны работы В. А. Серова «Ленин провозглашает Советскую власть» (1947) и «Ходоки у В. И. Ленина» (1950).

У Мосина и Брусиловского настроение масс передано лишь через внимательно-удивленное лицо молодой работницы в левом нижнем углу картины. Солдаты революции в остроконечных шлемах однообразно суровы и пугают откровенной безликостью. Более проработаны образы соратников, и особенно центральная в этой группе фигура Свердлова, стоящего по стойке смирно. Знаменитая кожаная тужурка председателя ВЦИК обретает стальной блеск и граненые формы, но товарищ Андрей не кажется воинственным и агрессивным, есть в его фигуре траурная печаль и отрешенность фаталиста. За его спиной мало-выразительные представители ленинской гвардии с подчеркнуто грузными, размытыми формами, в мешковатых шинелях и с оттопыренными локтями.

Все эти эскизно намеченные образные характеристики необходимы для подчеркивания значения и мощи фигуры вождя, которая дана почти фронтально, и лишь постановка головы и срез левого плеча создают ощущение динамики и напряжения. Конструкция формы подчеркивает внутреннюю сущность: ноги широко расставлены — устойчивость; правая рука на перилах трибуны — цепкость. Здесь удивляет только кепка, как обычно сжатая в кулаке: ее темный силуэт обретает тяжеловесность и кажется уже зловещим символом власти. Но не эта деталь определяет странное ощущение от образа.

Многих смутил широко открытый рот вождя, как и весь плакатно-резкий строй головы с тяжелым подбородком и отсутствующим взглядом. Акцент на рот характерен для революционных плакатов периода гражданской войны, классические примеры — работы Д. Моора «Ты записался добровольцем?» (1920), «Помоги!» (1921). Человек призывающий, негодующий, с криком идущий в атаку в агитационном искусстве первых лет Октября образ привычный, но не всегда положительный. Широко открытые рты буржуев, белогвардейцев и попов, кричащих от страха и бессильной злобы, можно увидеть в карикатурах и плакатах Д. Моора, В. Маяковского, М. Черемных. Кричащий Ленин не вписывался в официальную иконографию, для которой сдержанность, спокойствие, уверенность в своих силах и оптимизм стали основными чертами характера основателя Советского государства.

Но более всего зрители были поражены отсутствием привычного для них подчеркивания обаяния Ильича, мало того, они не могли понять авторской оценки образа, как и канонического для советской культуры сюжета. Именно отказ авторов от однозначной характеристики героев полотна, как и столь важного исторического события, был неожиданным, удивлял и настораживал. Использованный в художественной системе картины плакатный язык не приводит к плакатной ясности, театральность не создавала ощущение легкой романтической героики. Отсюда столь противоположные зрительские оценки образа Ленина. Одним Ильич представлялся «злой карикатурой на светлый образ», «жестоким вождем», «жестоким неистовым», другие полагали, что в карти-

не есть «святая правда революционных митингов», что «Ленин обращается к нам, наследникам его заветов. Он нам нужен именно таким — объединяющим, призывающим» [Чесноков, с. 230, 233, 236].

Советские чиновники высокого ранга быстро осознали, что официальное признание позволит снизить не только ощущение двусмысленности в образной характеристике вождя мирового пролетариата, но и массовый интерес к картине со стороны обывателя. В постсоветское время появились высказывания о смелости художников, позволивших себе показать весь негатив «организатора грандиозной трагедии русского народа». Но художники изначально вовсе не стремились демонстрировать критическую оценку исторической роли Ленина, их не привлекала позиция почитателей или обличителей. Они отстаивали приоритет творческого начала над идеологической целесообразностью, сама картина, весь художественный строй полотна обретали для них высшую ценность.

Об этом же говорит один из лидеров неофициального искусства 1970–1980-х гг. Эрик Булатов: «Окружающий мир при всей его активности слишком надежен, чтобы в него можно было всерьез поверить, все плывет, мелькает, меняется на глазах. Только картина незыблема» [цит. по: Холмогорова, с. 42]. Художники желали донести до привыкшего к «наглядной агитации» советского зрителя простую мысль, что необходим иной подход к восприятию живописного произведения, без предубеждений и навязанных установок. Разнообразие субъективных оценок и мнений должно демонстрировать художественную актуальность картины. Как красноречиво заметил французский поэт и художник Анри Мишо, «в любую минуту она перед тобой вся целиком. Вся, до конца, при том, что еще ничего не понятно. <...> Картину может читать каждый, каждый для себя что-то найдет. <...> Только не надо ждать слишком многого. Перед нами — просто минута. Никаких законов еще нет. Но они вот-вот появятся...» [Мишо, с. 64–65].

Роль картины в развитии уральской живописи

Художники по праву могли торжествовать: они решили поставленную художественную задачу и добились признания. Хотя по прошествии лет стало очевидно, что картина «1918 год» не начинается, а завершает определенный этап в творческой судьбе каждого из авторов. Уже следующая совместная картина — «Красные командиры времен Гражданской войны на Урале» (1969) — демонстрирует совершенно иной подход к живописному строю, иное настроение и образное звучание. Да и общественная реакция на гораздо более смелое художественное решение полотна была уже не столь бурной. В дальнейшем художники идут каждый по своему пути, внимательно всматриваясь в творчество друг друга. Интересно отметить, что Г. Мосин, природный живописец и тонкий колорист, в произведениях 1970-х гг. будет тяготеть к графической сухости и ясности пятна, с увлечением работать в книжной иллюстрации. Тогда как талантливый рисовальщик М. Брусиловский добьется известности как мастер полотен с экспрессивным и выразительным цветовым строем.

Несомненно, что «1918 год» оказался созвучен новаторским течениям в отечественной живописи начала 1960-х гг., но, определяя картину как образец «сурового стиля», надо помнить, что это явление объединяло пусть и близких по художественному мироощущению, но тяготевших к индивидуальному творческому методу мастеров. Вокруг группы утвердителей «стиля» — Н. Андропова, П. Никонова, А. Васнецова, Т. Салахова — возникает значительный круг художников, озадаченных поисками современного живописного языка и не ограничивающихся лишь «суровой аскетичностью».

Мосин и Брусиловский, открыто выступившие против догматического официозного понимания художественных проблем, не были людьми диссидентского склада. Ры Никонова-Таршис с обидой замечает, что «впоследствии и Мосин, и Брусиловский оба стали мэтрами и уже сами с успехом давили авангардистов из “Уктусской школы”» [Ры Никонова-Таршис, с. 58]. Вероятно, оба они одинаково не принимали косность соцреализма и напористость андеграунда, в работах которого их не устраивал слабый профессиональный уровень, раздражала, как и в официальном искусстве, подмена художественных идей идеологическими установками.

В уральской художественной критике закрепилось мнение о том, что авторы картины «1918 год», и прежде всего Г. С. Мосин, становятся лидерами изобразительного искусства края и определяют его развитие в последующие десятилетия. С. П. Ярков, директор Свердловского художественного училища в период педагогической деятельности Мосина и Брусиловского, подчеркивает, что они воспитали целую группу талантливых художников, среди которых А. Бурлаков, П. Дик, О. Теняев, К. Фокин. Но вряд ли стоит утверждать, что они развивали творческий метод учителей, продолжали разрабатывать их темы и образы. В художественном плане они оказались совершенно независимыми и своеобразными. Мосин привлекал прежде всего своей гражданской позицией. Петр Дик вспоминал: «Это был убежденный художник и человек... Как личность, он оказал на нас огромное воздействие своей необычной цельностью — в делах, поступках и помыслах. Человек, который брал на себя все...» [цит. по: Ярков, с. 191].

Бесспорно, все уральские живописцы с большим вниманием отнеслись к картине «1918 год», и определенный интерес к историко-революционной теме в 1960—1980-е гг. был связан с ее успехом. В работах «Выступления В. И. Ленина на конгрессе Коминтерна» (1968) Е. Широкова, «Декреты Родины» (1964), «Мы кузнецы!» (1967) Г. Гаева, «Гимн павшим борцам» (1969) А. Заусаева, «Мы молодые хозяева земли» (1979) И. Симонова, «Социалистическое отечество в опасности!» (1985) В. Чурсина при использовании новых идей и приемов живописи заметна ориентация на идеологические нормы, на лирический настрой или нейтральную декоративность. Среди историко-революционных произведений уральских художников «1918 год» остается всеми признанной вершиной.

Документальный эпизод, основанный на кинохронике и фотоматериалах, обретает ярко выраженную эмоциональную составляющую и сложную символику, а композиционные слои при наложении друг на друга определяют раз-



Г. Мосин, М. Брусиловский. 1918 год. Эскиз картины. 1963
Пермская государственная художественная галерея



Г. Мосин, М. Брусиловский. 1918 год. 1964. Холст, масло. 300 × 400
Волгоградский музей изобразительных искусств

нообразии ритмического строя картины, что и приводит к ощущению многозначительности действия и противоречивости образов. Используемый в художественной системе картины плакатный язык не вносит ясности, театральность не создает ощущение легкой романтической героики.

В отличие от однообразной повествовательности 1940–1950-х гг. и отвлеченной красочности «эпохи застоя», в нем есть искреннее чувство возвышенной трагедии, есть энергия «большой» классической картины.

Мосин и Брусиловский преподали коллегам наглядный и исключительно ценный урок. Картина «1918 год» своим замыслом, историей написания и экспонирования красноречиво доказывала, что современному художнику мало быть профессионалом своего дела, мало обладать талантом и оригинальным художественным языком, нужно избавиться от постыдной робости перед властью и консервативным зрителем, которая стала нормой после десятилетий контроля и подавления творческой свободы. Сделать это было нелегко, но художники уже осознали, что сделать это необходимо.

Аболина Р. Я. Образы В. И. Ленина в изобразительном искусстве. М., 1969. 40 с. [Abolina R. Ya. Obrazy V. I. Lenina v izobrazitel'nom iskusstve. M., 1969. 40 s.].

Гольнец Г. В., Гольнец С. В. Взращенный Уралом : о творчестве Геннадия Мосина // Образ Урала в изобразительном искусстве. Екатеринбург, 2008. С. 233–239. [Golynets G. V., Golynets S. V. Vzaschennyj Uralom : O tvorchestve Gennadiya Mosina // Obraz Urала v izobrazitel'nom iskusstve. Ekaterinburg, 2008. S. 233–239].

Кузнецова Э. В. Лениниана в советском изобразительном искусстве. М., 1990. 176 с. [Kuznetsova E. V. Leniniana v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve. M., 1990. 176 s.].

Миша Брусиловский. Мир художника. М., 2002. 448 с. [Misha Brusilovskij. Mir khudozhnika. M., 2002. 448 s.].

Мишо А. Чтение // Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве / сост. Б. Дубин. СПб., 2005. С. 64–65. [Misho A. Chtenie // Prostranstvo drugimi slovami. Frantsuzskie poety XX veka ob obraze v iskusstve / sost. B. Dubin. SPb., 2005. S. 64–65].

Ры Никонова-Таршиш А. Уктусская школа // Авангардные направления в советском изобразительном искусстве. Екатеринбург, 1993. С. 56–58. [Ry Nikonova-Tarshis A. Uktusskaya shkola // Avangardnye napravleniya v sovetskom izobrazitel'nom iskusstve. Ekaterinburg, 1993. S. 56–58].

Холмогорова О. В. Соц-арт. М., 1994. 160 с. [Kholmogorova O. V. Sots-art. M., 1994. 160 s.].

Чесноков Н. Претворенная в жизнь мечта. Екатеринбург, 2000. 316 с. [Chesnokov N. Pretvorennaya v zhizn' mechta. Ekaterinburg, 2000. 316 s.].

Ярков С. Художественная школа Урала. Екатеринбург, 2002. 318 с. [Yarkov S. Khudozhestvennaya shkola Urала. Ekaterinburg, 2002. 318 s.].

Статья поступила в редакцию 30.11.2012 г.