

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Е.А. КОЗЛОВА
ОПЫТЫ
НАЦИОНАЛЬНОГО
САМОПОЗНАНИЯ:
МЕКСИКА В ТВОРЧЕСТВЕ
ХУДОЖНИКОВ-
МОНУМЕНТАЛИСТОВ
XX ВЕКА

Москва 2016

УДК 7.036
ББК 85.103 (7.61)
К59

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты:

Бусев М.А., кандидат искусствоведения;
А.В. Харламенко, кандидат философских наук, руководитель
Научно-информационного центра Института Латинской Америки РАН

Козлова Елена Анатольевна

Опыты национального самопознания: Мексика в творчестве художников-монументалистов XX века / Козлова Е.А. – М.: ГИИ – 396 с.

ISBN978–5–98287–101–5

В XX столетии в формировании мирового художественного пространства втягиваются неевропейские регионы. Впервые в истории мирового искусства художественное явление, возникшее в латиноамериканской стране – мексиканская монументальная живопись (мурализм) – распространило свое влияние не только на всю территорию Нового Света, но завоевало признание и за его пределами как самобытный художественный феномен, как ярчайшее отражение самосознания создавшего его народа. Задача монографии состоит в том, чтобы посмотреть на проблему, которую принято называть «мексиканской школой», в историко-искусствоведческой перспективе, как на историю возникновения, существования и заката одной из поздних национальных школ мировой живописи.

Интерес европейцев к латиноамериканскому искусству (начиная с мурализма и включая «новый роман» – уже во второй половине XX века) проистекает из двойственного ощущения: родства – и в то же время различия, откуда идут отношения вечного «притяжения – отталкивания». Как европейцы, так и латиноамериканцы с особым интересом вглядываются в лицо своего предполагаемого «другого я», чтобы лучше понять не столько, может быть, «другого», сколько самих себя. Не тот ли это путь, на котором региональные культурные явления превращаются в явления общемирового порядка? В этом свете латиноамериканский опыт ярчайших латиноамериканских художников XX века может представлять особый интерес и иметь особую актуальность для России, исторически сформировавшейся, как и Латинская Америка, на грани Европы и неевропейской части мира.

ISBN978–5–98287–101–5

© Е.А. Козлова, текст, 2016
© Государственный институт искусствознания, 2016
© И.Б. Трофимов, оформление, 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ХОСЕ ГВАДАЛУПЕ ПОСАДА	22
ХОСЕ КЛЕМЕНТЕ ОРОСКО	60
ДИЕГО РИВЕРА	146
ДАВИД АЛЬФАРО СИКЕЙРОС	262
ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: «НЕТ ПУТИ, КРОМЕ НАШЕГО»?	345
БИБЛИОГРАФИЯ	389

ВВЕДЕНИЕ

Ситуация рубежа веков и начала нового столетия по понятным причинам подвигает исследователей на подведение итогов века минувшего. Не составляет исключения в этом отношении и наука об искусстве, включая искусствоведческую латиноамериканистику.

Одной из характерных черт переходной эпохи становится переоценка прежних ценностей. Коснулась она и такого выдающегося явления латиноамериканской культуры, как мексиканская монументальная живопись (мурализм). Книга посвящена ярчайшему феномену латиноамериканского изобразительного искусства XX века – творчеству мексиканских художников-монументалистов, по-другому называемых муралистами. Признание авторитета этого художественного течения в XX веке отразило его объективные достоинства. В самом деле, впервые в истории мирового искусства художественное явление, возникшее в латиноамериканской стране, распространило свое влияние не только на всю территорию Нового Света, но завоевало признание и за его пределами как самобытный художественный феномен, как ярчайшее отражение самосознания создавшего его народа.

Тем не менее уже со второй половины XX века в Мексике все громче стали звучать голоса, аттестующие мурализм как направление, проникнутое националистическим духом, представители которого сумели создать в стране климат «художественного террора», губительный для художников, несогласных с их программой. В планы автора монографии не входит намерение «реабилитировать» мексиканский мурализм, «переспорив» мексиканских специалистов. Задача состоит в том, чтобы посмотреть на проблему того, что принято называть «мексиканской школой», в историко-искусствоведческой перспективе, как на историю возникновения, существования и заката одной из поздних национальных школ мировой живописи. Мексиканская настенная живопись XX века рассматривается в книге как звено, продолжившее, пусть с заметным опозданием,

цепь явлений, порожденных «национальными Возрождениями» в Европе XIX века. Не случайно лозунгом провозвестников и творцов «мексиканской школы», громко звучавшим в первой четверти XX века, было «Мексиканское Возрождение».

В XX столетии в формирование мирового художественного пространства втягиваются неевропейские регионы. Однако взаимоотношения искусства Европы и Латинской Америки в корне отличаются от взаимоотношений, к примеру, искусства Европы и Востока. Интерес европейцев к латиноамериканскому искусству (начиная с мурализма и включая «новый роман» – уже во второй половине XX века) проистекает из исторически обоснованного двойственного ощущения: родства – и в то же время различия, откуда идут отношения вечного «притяжения – отталкивания». Как европейцы, так и латиноамериканцы с особым интересом вглядываются в лицо своего предполагаемого «другого я», чтобы лучше понять не столько, может быть, «другого», сколько самих себя. Не тот ли это путь, на котором региональные культурные явления превращаются в явления общемирового порядка? В этом свете латиноамериканский опыт ярчайших латиноамериканских художников XX века может представить особый интерес и иметь особую актуальность для России, исторически сформировавшейся, как и Латинская Америка, на грани Европы и неевропейской части мира.

Слово, производное от испанского *el muro* – стена, обозначает видовую природу монументализма как настенной живописи, неразрывно связанной с зодчеством. Основатели движения с первых его шагов высказали намерение вывести живопись из музейных стен, где она предстала перед взглядами ценителей и знатоков в виде заключенных в рамы станковых полотен, на стены общественных зданий, навстречу самой широкой народной аудитории.

Для поколения художников, приступивших к реализации своих творческих планов в начале 1920-х годов, в чрезвычайных обстоятельствах, порожденных буржуазно-демократической революцией 1910–1917 годов, бои которой тогда еще отнюдь не отгремели окончательно, задуманный ими творческий эксперимент виделся явлением, выходящим за границы собственно искусства. Новая монументальная живопись, согласно их замыслу, должна была стать образным выражением общественно значимых идей, сделаться средством проникновения в суть прошлого и настоящего, призывом к лучшему будущему своей страны, своего народа, осознающего собственное место в потоке мировой истории. Настенной живописи, некогда стоявшей у истоков изобразительного искусства колониального вице-королевства Новая Испания – будущей независимой Мексики, – в новом историческом контексте надлежало возродить свой растерянный в конкуренции со станковыми формами престиж, заговорив с народом своей страны о нем самом на внятном для него языке.

Если вести отсчет от самых ранних изображений, найденных на стенах пещер, можно считать, что традиция настенной живописи насчитывает в Мексике примерно 26 веков. Звеньями протянутой из глубины времен цепи, эпоха за эпохой, становились и творения создателей первой

в этих местах протоцивилизации – ольмеков; и росписи, украшавшие монументальные постройки тех, кто стал преемниками их культуры, – майя, тольтеков, сапотеков, ацтеков и других создателей мезоамериканских городов-государств; и впитавшая в себя дух индейской Америки живопись первых католических церквей и монастырей Новой Испании; и вдохновленные идеями эпохи Просвещения редкие опыты начала республиканского периода; и скромное наследие позднейшего академизма. И, конечно, в этом ряду трудно переоценить весомый вклад, внесенный в национальную культуру монументальной живописью XX века.

Возникнув как художественное течение в двадцатых годах прошлого века в контексте мировой художественной революции, развернутой западноевропейским авангардом, мексиканский мурализм с первых шагов оказался отмечен и свойством, обусловленным особенностями возникновения латиноамериканской культуры. Искусство как часть духовной культуры человечества исторически сформировалось как особый – осуществляемый в образной форме – способ познания и освоения действительности. Однако наличие этой первой, можно сказать, гносеологической функции не отрицает наличия у него на протяжении всей истории функций иного порядка, способных, порой вопреки своей более частной природе, даже претендовать на главенство.

В Латинской Америке с момента появления этого региона на культурной карте мира изобразительное искусство, привнесенное европейцами, изначально выступило в утилитарной роли средства приобщения коренных обитателей туземных территорий к культуре западнохристианской ойкумены, прежде всего как средство насаждения новой религии. Укореняясь на новых территориях, европейское искусство в меру потребности впитывало и переосмысливало по собственным законам элементы аборигенных художественных систем. Впоследствии латиноамериканские художники, следуя в эволюции своего творчества за эволюцией, свершавшейся в Старом Свете, оказывали предпочтение тому или иному европейскому стилю или направлению, интерпретировали и модифицировали его на свой лад, а порой и продлевали ему жизнь. Уже иссякая на исторической родине, за океаном она могла продолжаться – в сосуществовании как с более ранними, но здесь, случалось, все еще продуктивными, так и с более поздними стилями.

При этом магистральный путь художественной эволюции традиционно пролегал по землям Западной Европы как художественной метрополии: ситуация, сложившаяся и сохранявшаяся столетиями в колониях, осталась в силе и после обретения регионом политической независимости.

В новых исторических условиях изначальная религиозно-миссионерская функция латиноамериканского искусства подверглась модификации, соответствовавшей новым запросам. Изобразительное искусство молодых республик стало одним из средств созидания, развития, сохранения самосознания новых наций, вступивших в первой четверти позапрошлого века на путь самостоятельного буржуазного развития. Новая роль искусства стала логическим продолжением его прежней роли.

Национальное самосознание, определяемое обычно как сознание принадлежности к нации, то есть общности, объединенной экономическими связями, территорией, языком и рядом общих психологических черт, мы, применительно к нашей теме, будем рассматривать прежде всего как осознание исторически складывающегося *культурного* единства. В ходе становления практически каждая нация интегрирует в себя многообразие племен и народностей, на определенном этапе объединенных в том числе и представлениями о едином будущем. Специфика происхождения мексиканской нации, отражающая латиноамериканскую специфику происхождения наций в целом, состояла в чрезвычайно широком этнокультурном разнообразии исходных элементов. Этническая составляющая мексиканской нации должна была вобрать в себя и многообразие автохтонных народностей и племен, и потомков выходцев из Старого Света, причем отнюдь не только испанцев и даже не только европейцев, и весь спектр сограждан смешанной крови, именовавшихся в колониальное время «людьми каст». Диапазон подлежащих интеграции исторических укладов простирался от почти первобытного существования индейских общин на окраинах бывшей Новой Испании до европеизированного на вполне современный манер быта образованных горожан.

Выходивший на арену профессиональной деятельности мексиканский художник, воспитанник национальной Академии изящных искусств Сан-Карлос, преемницы Королевской академии благородных искусств Сан-Карлос, созданной по воле испанского монарха Карла III Бурбона в 1781 году, был призван стать посредником в деле грядущей духовной интеграции столь несхожих элементов. Ему надлежало стать творцом идеального образа единой мексиканской нации – образа, основанного пока даже не столько на реальном знании истории, сколько на мифе, на исторической интроспекции и на умозрительных представлениях о ее грядущей судьбе.

Отсюда естественным образом следовало представление об исключительно высокой миссии исторической живописи, особо почитаемой мексиканскими академическими живописцами XIX – начала XX века. Из каких посылок следовало исходить историческому живописцу, строя образ нации? Очевидно, он должен был нести в себе память о прошлом, истолкованном так, чтобы послужить достойным образцом для потомков. При этом образу родины следовало воплощать собой устремленность в будущее – такое, в котором латиноамериканцам надлежит встать вровень с самыми прогрессивными нациями современного мира.

Мексика – страна древней автохтонной культуры, территория одной из высочайших цивилизаций Нового Света. Разрушенная европейскими завоевателями в XVI веке, три столетия спустя она послужила предметом вдохновения историческим живописцам, творившим теперь на основе преданий величественный образ национального прошлого. Мексиканская нация зарождалась в пламени и крови завоевательных походов европейских колонизаторов, под знаком насилия пришлое культуры над автохтонной – обстоятельства, в которых началась ее история, впоследствии

стало принято считать едва ли не «первородным грехом», наложившим темный отпечаток на национальный характер и на судьбу страны. Но общеизвестно и то, что европейская история издревле также прокладывала себе путь в будущее огнем и мечом, в смертельном противостоянии сторон. Закономерно, что на облике героев индейского сопротивления, запечатленных на полотнах мексиканских академистов, лежит отблеск доблести героев античной древности. Образ низвергнутой «ацтекской империи» с ее былой мощью, проецируясь в будущее, должен был предвещать молодой мексиканской нации рывок к возрожденному величию.

Академические живописцы середины – второй половины XIX века прославляли кистью славу индейской Америки. Но тогда же, вооружившись идеями позитивизма, страна взяла курс на движение по пути капиталистического прогресса. Вдохновленный ими мексиканский живописец Хуан Кордеро избрал темой своей настенной росписи «Триумф науки и труда над завистью и невежеством». Аллегорическое панно было написано в знаковом для обновляющейся страны месте – в здании Национальной подготовительной школы, учебного заведения светского типа, унаследованного от располагавшегося здесь в XVIII веке иезуитского колледжа Сан-Ильдефонсо. Роспись, осуществленная в 1874 году, не сохранилась. Однако через столетия Препаратория (другое название Национальной подготовительной школы) стала колыбелью мексиканской монументальной живописи XX века.

Живописец, воспитанный в стенах национальной Академии художеств, выступал и историком своей нации, и философом, рассуждающим о ее будущем. Латиноамериканская общественная мысль в силу исторической специфики долгое время не имела собственной философской традиции. Преобразование заимствованных западноевропейских моделей в соответствии с местными материальными и духовными реалиями совершалось здесь трудами национальных общественных деятелей, публицистов и, что нам особенно важно, далеко не в последнюю очередь усилиями творцов национальной художественной культуры. В этом состояло сходство латиноамериканской ситуации с аналогичной ситуацией в странах Центральной Европы и Российской империи. Западноевропейская философская традиция здесь и там веками пребывала точкой отсчета в диалоге культур, представляя в различных обстоятельствах и в противоречивых интерпретациях то в амплу желанного образца, указующего путь к вершинам прогресса, то в зловещей роли орудия интеллектуального порабощения молодых наций, пагубным воздействием которого объяснялись все прочие виды неравенства.

В Мексике даже практически ориентированная позитивистская философия усилиями национальных мыслителей приобретала культуроцентрическую окраску. Основоположник мексиканского позитивизма Габино Барреда (1818–1881) видел в искусстве важнейшее средство формирования национального самосознания соотечественников, по степени влияния на умы сопоставимое с наукой. Наполнить искусство собственным, мексиканским содержанием, во имя лучшего будущего сделать его

средством выражения духовной жизни нации – с таким призывом обращались к художникам своей страны лучшие публицисты середины – второй половины XIX века Ф. Лопес и И. Альтамирано (Эль Индио).

В конце XIX века Х. Сьерра (1842–1912), видный представитель мексиканской общественной мысли позитивистского направления, продолжая дело предшественников, предупреждал власть, пренебрегавшую, по его мнению, жизнестроительными возможностями искусства, что тем самым она способствует ослаблению национального самосознания граждан и в итоге тормозит поступь прогресса.

На рубеже XIX–XX веков представление о собственном будущем в Латинской Америке все чаще рассматривалось под углом зрения национальной самобытности как альтернативного исторического пути. Проигрывая ведущим мировым державам на экономическом поприще, ощущая серьезную угрозу своему политическому суверенитету, Латинская Америка устами своих мыслителей – перуанца М. Гонсалеса Прады, кубинца Х. Марти, уругвайца Х.Э. Родо, мексиканца Х. Сьерры – все настойчивее отстаивала свое право на лидерство в области духовной деятельности. Представители общественной мысли латиноамериканских стран все громче призывали соотечественников опереться в движении вперед на собственную историко-культурную традицию. Обоснованием выступал тезис о самобытном пути развития стран Латинской Америки. Обосновывая его, Х.Э. Родо в эссе «Ариэль» (1900) писал о принципиальном противостоянии двух типов культур: прагматическом «англо-саксонском» и высокодуховном «иберийско-латинском».

Ни в названном, ни в иных подобных случаях речь никоим образом не шла об отрицании достижений «англо-саксов» в науке и культуре: говоря языком формальной логики, в деле самобытного развития латиноамериканских наций усвоение их опыта стало рассматриваться как необходимое, но недостаточное условие.

Так, Хусто Сьерра настоятельно советовал соотечественникам сделаться «янки Южной Америки», преодолев во имя будущего те досадные причины латиноамериканского отставания от северных соседей, которые он определял как «испанскую косность и индейскую дикость». Юрист по образованию, известный поэт, прозаик и публицист, Сьерра руководил также кафедрой истории в Национальной подготовительной школе, а с 1905 по 1911 год занимал пост министра образования и изящных искусств. Считая, вполне на позитивистский лад, образцом цивилизованного государства США, Сьерра считал необходимым добавить, что на его родине путь в достойное будущее должен быть проложен прежде всего посредством пропаганды культуры – как мировой, так и, что особенно важно, национальной. Обучение индустриальным специальностям в конечном итоге принесет нации гораздо большую пользу, если сочетать его с изучением искусств и гуманитарных наук, утверждал он. Отсюда следовал вывод, что государству надлежит стать главным меценатом национального искусства. Под руководством Сьерры были сделаны в этом направлении первые практические шаги. Развернулась деятельность мексиканских

археологических экспедиций в центрах древних индейских цивилизаций Теотиуакане, Паленке, в штате Сакатекас и на Юкатане, составившая, наконец, конкуренцию активности зарубежных ученых, работавших в этом направлении уже более полувека. Получило поддержку и современное изобразительное искусство: был организован постоянно действующий салон для выставок мексиканской живописи, появились первые каталоги мексиканских галерей.

Проблема специфики национального самосознания и искусства как способа его выражения стала одной из важнейших для членов художественно-философского объединения «Атеней молодежи», созданного в канун нового этапа мексиканской истории – в 1909 году. В его состав вошли представители научной и художественной интеллигенции, которым предстояло стать ярчайшими выразителями национальной общественной мысли: Альфонсо Рейес, Антонио Касо, Хосе Васконселос, Педро Энрике Уренья, Энрике Гонсалес Мартинес и другие. Деятельностью «Атеней» было положено начало систематическому изучению обоих истоков мексиканской культуры – европейского и автохтонного.

В начале XX века мысль Х. Сьерры о необходимости государственной поддержки искусства развивает Херардо Мурильо – живописец и преподаватель Школы изящных искусств при Академии Сан-Карлос. Избранный им псевдоним Доктор Атль (от ацтекского *atl* – вода) отразил настроения художественной интеллигенции, утверждавшей право национальной культуры на самобытность, восходящую к ее автохтонным корням в той же степени, что и к «иберийско-латинской» ветви культуры Старого Света.

Прежде чем стать Доктором Атлем, Херардо Мурильо много лет прожил в Европе, основательно познакомился с искусством Ренессанса, проникся к нему искренним восхищением и по возвращении на родину задался целью передать свой исследовательский и эмоциональный опыт своим подопечным – студентам Школы изящных искусств. При этом на классическое наследие мировой культуры он смотрел глазами человека, хорошо знакомого с проблемами изобразительного искусства своего времени. Его идея возрождения монументальной живописи, некогда широко распространенной в Мексике и почти вышедшей из употребления к концу XIX века, не случайно находилась в русле исканий тогдашних европейских художников.

Представители широко распространенного на исходе XIX – в начале XX века интернационального идейно-художественного движения, за которым в России утвердилось название «стиль модерн», в Германии «югендштил», во Франции «ар нуво», в Италии «стиль либерти», в США «тиффани», а в испаноговорящих странах «эль модернизм», обратились к опыту веков, оставивших потомкам богатое монументальное наследие, с целью создать новое искусство «большого стиля», совершенное по форме и исполненное содержательной глубины.

Предполагалось, что обретением «большого стиля», вновь объединяющего разрозненные в ходе художественной эволюции усилия зодчих,

живописцев, мастеров прикладных искусств, будут сняты острейшие противоречия: между космополитической тенденцией развития европейской культуры и тягой к «корням»; между индивидуализмом творческого мышления и влиянием массового вкуса; между стремлением художника к свободе и его вовлеченностью в общественную жизнь; между литературно-ассоциативной образностью символизма и эволюцией изобразительного языка в сторону декоративизма¹. Творческую деятельность проповедники «большого стиля» понимали как поле деятельности художественной фантазии, эквивалентной по своему потенциалу творящим силам природы. Смысл деятельности художника они видели в преобразовании действительности, которую он, своего рода демиург, был способен эстетизировать, внося в тусклую повседневность возвышающее эстетическое начало.

Жизнестроительные намерения интернациональных представителей модерна сказались и в том обстоятельстве, что в начале 1910 года объединение молодых мексиканских живописцев с Доктором Атлем во главе, принявшее название «Художественный центр», задалось целью послужить своим искусством делу духовного преобразования национальной жизни. Наставник и студенты обратились к властям, персонифицированным в фигуре Хусто Сьерры, с просьбой выделить им необходимые средства и предоставить для монументальных росписей стены общественных зданий. В их начинании должны были сойтись обе тенденции, исповедующие взгляд на искусство как на силу, способную непосредственно воздействовать на действительность: давняя национально-культурная и современная универсальная. Глава Министерства образования и изящных искусств дал свое согласие на эксперимент.

Тогда же из уст Доктора Атля впервые прозвучало применительно к его национально-художественному проекту словосочетание «Мексиканское Возрождение»². Предложенный термин, безусловно, содержал отсылку к эпохе Возрождения в традиционном понимании, то есть к Ренессансу, ознаменовавшему начало пути западноевропейской культуры от Средневековья к Новому времени и также характеризовавшемуся особой ролью художественной культуры в создании условий коренного преобразования общества.

Однако не менее, если не более непосредственное отношение Мексиканское Возрождение имело к одноименным процессам, развернувшимся в конце XVIII–XIX веке среди тех народов Европы, которые ступали в этот период на путь становления национального самосознания. Речь идет о народах, пребывавших под властью империй (Османской,

¹ См.: *Стернин Ю.Г.* Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970. С. 81.

² Период, получивший известность как Мексиканское Возрождение, ознаменовался общим подъемом национальной культуры. Тогда же (в середине 20-х годов XX века) сформировалась первая в Америке школа архитектурного функционализма (Х. Вильягран Гарсиа, Х. Легаррета, Х. О'Горман, Э. Яньес); были заложены основы национального стиля в мексиканской музыке (К. Чавес, С. Ревуэльтас); литературное объединение «эстридентистов» и группа «Контемпоранеос» способствовали обновлению национальной словесности.

Российской, Австрийской, Британской) или их «осколков», подобных Испании. Борьбе за политическую независимость этих народов неизменно сопутствовал подъем их национальных культур.

Мексиканское Возрождение где-то более чем на век, где-то на большее или меньшее число десятилетий отстоит от Болгарского, Сербского, Чешского, Каталонского, Ирландского Возрождений, от итальянского Ринасименто, от процессов культурной самоидентификации народов, входивших в состав Российской Империи. Язык, на котором это течение общественной мысли выражало себя в пластике, был стадийно различен, поскольку, вовлекая в себя характерные местные составляющие, в целом строился на основе тех художественных течений, которые определяли в то или иное время облик ведущих национальных школ Европы. Но, безусловно, все эти варианты обновления на национальной идейной платформе представляли собой явления одного типологического ряда.

Неевропейским аналогом Мексиканского Возрождения стало Бенгальское Возрождение в Индии – течение, возникшее на рубеже XIX–XX веков под влиянием роста национально-освободительного движения в стране, давшей миру одну из древнейших цивилизаций Старого Света. Принадлежавшие к этому течению художники О. Тагор, Н. Бошу, С. Гупта, С. Укила и другие ставили своей целью создание нового национального искусства. С ними на сцену мировой художественной культуры выходили представители неевропейских культур. От их имени индийский мыслитель Рабиндранат Тагор заявил, что обязанность каждой нации состоит в том, чтобы выявить перед миром свою национальную сущность, то есть сделать всеобщим достоянием то лучшее, чем она располагает. Уклонение нации от этой миссии, заостряет он свою мысль в собрании эссе «Национализм»¹, следует рассматривать как непростительное преступление перед человечеством. Эссе были написаны Тагором в период турне по Японии и США (1916–1917). Его продолжением не случайно стали визиты в Перу и в Мексику – страны, хранящие память о двух величайших цивилизациях Нового Света.

Грянувшая в ноябре 1910 года революция более чем на десять лет отсрочила начинания мексиканского Художественного центра. Но ей же было суждено на десятилетия вперед определить специфику идейной направленности монументальной живописи Мексиканского Возрождения. В итоге облик мексиканского мурализма сформировали две революции – художественная и социальная.

Как художественный феномен мексиканский мурализм, безусловно, обнаруживает преемственную связь с процессами, разворачивавшимися в национальном искусстве к началу XX века, когда в академической живописи, прежде всего исторического жанра, наметилось тяготение к монументализации формы. Это было время, когда и такие корифеи

¹ Тагор Р. Национализм. Берлин: Изд. С. Ефрона, [1921]. Книга включает статьи Р. Тагора «Национализм на Западе», «Национализм в Японии», «Национализм в Индии» и небольшую поэму «Закат столетия».

академизма, как Сантьяго Ребулл (1829–1902), и наиболее одаренные из молодых в лице Сатурнино Эррана (1887–1918) искали возможности восстановить связь живописи с зодчеством, почти сошедшую на нет. Было бы несправедливостью игнорировать их вклад в то, что в дальнейшем монументализм надолго занял лидирующее положение в изобразительном искусстве страны.

Однако решающим фактором для того, чтобы мексиканский мурализм реализовался как одно из ярчайших течений в живописи XX века и заявил о себе именно в известных нам формах, стала Мексиканская революция – буржуазная по объективным итогам, национально-демократическая по движущим силам и самосознанию. Ее примерные, принимаемые большинством историков, временные рамки – 1910–1917 годы, но и последующие два с лишним десятилетия были больше похожи на заключительные фазы революционного процесса, чем на период стабильной эволюции буржуазного общества.

Молодое государство, формировавшееся на развалинах диктаторского режима Порфирио Диаса, продолжило в области культуры линию, намеченную Хусто Сьеррой. Более того, новая власть была реально заинтересована в развитии монументального искусства, дававшего ему в руки потенциальные пропагандистские возможности. В свою очередь, художникам материальная поддержка государства предоставляла реальный шанс на воплощение творческих планов и вселяла в них чувство социальной значимости их замысла. С той существенной оговоркой, что опора на государственную поддержку, обещая стабильность и самоуважение, ставила престиж и само существование мурализма в зависимость от превратностей внутриполитической ситуации. Тем не менее, вопреки всем трудностям, первые послереволюционные десятилетия стали для Мексики периодом стремительного взлета национальной художественной культуры.

Возникновение и укрепление союза между обновленным государством и художниками-новаторами тесно связано с именем видного общественного и культурного деятеля этого периода Хосе Васконселоса (1881–1959), первого министра народного образования в постреволюционном правительстве (1921–1923). Помимо четырех департаментов – школьного, библиотечного, по ликвидации неграмотности и по делам индейцев – в сферу его ответственности по традиции вошел и департамент изящных искусств.

Философ, социолог, историк, политик, журналист и писатель, активный общественный и государственный деятель, Васконселос утверждал настоятельную необходимость воспитания и просвещения молодежи латиноамериканских стран. Его принципы и практическая деятельность принесли ему прозвание «пророка континента». Идеи Васконселоса, развитые им в жанре культурно-философских эссе, продолжали заложенную в XIX веке традицию поиска латиноамериканской историко-культурной самобытности. Представления Васконселоса о мессианской роли латиноамериканской культуры получили особенно яркое воплощение в двух самых известных его трудах: «Космическая раса» («Raza Cósmica», 1925)

и «Индология» («Indología», 1927). Идея «космической» или «вселенской» расы подразумевает, что народу Латинской Америки предстоит стать пятой из известных человечеству рас, духовно интегрирующей все достижения предшествующих четырех рас-прародительниц (мексиканский философ выделял американских аборигенов в отдельную расу). При этом узкий рационализм европейской цивилизации будет преодолен универсализмом «вселенской» культуры Латинской Америки. В «Индологии» поэтический миф облекается в форму систематической философии. В рамках собственной поэтико-философской системы Васконселос выстраивает иерархию универсальной гармонии мира, основанную на эстетическом чувстве, на стихийно-интуитивной эмоциональности, преимущественно свойственной, по его мнению, человеку Латинской Америки. Именно это качество, согласно его философским построениям, определит совершенный облик единой расы будущего, прообразом которой предстает у него человеческое сообщество Латинской Америки. Мифопоэтический утопизм Васконселоса стимулировал разработку латиноамериканской мыслью XX века философского обоснования историко-культурной самобытности Латинской Америки, лег в основу поиска модели ее цивилизационной идентичности.

Для Доктора Атля и студентов-художников, перед которыми он разворачивал в 1910 году перспективу развития отечественной монументальной живописи, тогдашнее мексиканское государство выступало внешней силой, расположения которой следовало каким-то образом добиться. В начале 1920-х годов для тех из бывших студентов, кто прошел революцию и войну, новое государство выглядело, да и было в действительности, их собственным творением, воплощенным результатом недавних совокупных усилий. По-настоящему национальное искусство и демократическое государство, по их мнению, объединяли общие интересы. Мексиканский мурализм начинался с уверенности: бок о бок, на условиях взаимной поддержки, в стране будут развиваться демократическая государственность и воодушевленное гражданскими идеалами *государственное* искусство.

Настороженность по отношению к такому определению, содержащему в себе нечто вроде указания на «вассальный» статус творцов искусства, постепенно сменялась у художников уверенностью в его исторической обоснованности. Д.А. Сикейрос вспоминал о настроениях, владевших тогда им и его коллегами: «Искусство на службе государства? Да, именно так – отвечали мы себе. Ибо разве мифологическое искусство Древней Греции не было искусством, единственное назначение которого состояло в том, чтобы выразить интересы богатого класса, класса богачей-рабовладельцев? А что представляло собой искусство египетское? Что представляло собой искусство Китая в периоды его расцвета? Что представляло собой искусство древнего Перу, Центральной Америки, Мексики? Разве не было оно религиозным искусством, проводником религиозной идеологии, на которую опиралась тогда государственная власть? А искусство Средних веков: искусство Византии, готика, колониальное искусство Америки, да и все Возрождение – разве это не государственное искусство?»

Не искусство проповедническое, агитационное, видевшее свою задачу в пропаганде христианских идей? В статьях того времени мы называли Джотто “замечательным проповедником христианства”¹.

Расценивая всю историю искусства в актуальном революционном духе, то есть прежде всего под углом зрения его общественной значимости, монументалисты провозгласили в своем творческом и гражданском манифесте: «Поможем поборникам идей свободы создать новое национальное государство, или, вернее, впервые в истории Мексики сплотить ее народ в единую нацию. Своим искусством мы должны бороться за независимость Мексики, наши произведения должны быть исполнены высокого агитационного пафоса, должны поднимать народные массы на освободительную борьбу»².

И тут же они считают необходимым особо подчеркнуть, что обращаются в первую очередь к представителям коренной расы и рассматривают народное искусство своей страны как «самое великое и самое здоровое в мире» художественное явление, поскольку оно олицетворяет собой живую связь современности с «с народной, индейской эстетикой нашей расы»³.

На заре XX века интерес европейских художников к культурам неевропейских народов помог их латиноамериканским коллегам оценить с эстетических позиций те пласты собственных национальных культур, которые еще недавно считались достоянием исключительно археологии и этнографии. В контексте латиноамериканской культуры обращение к автохтонному наследию породило такие явления, как теллуризм (от *telúrico* – теллурический, почвенный) и индихенизм (от *indígena* – аборигенный, коренной) – своего рода аналоги российского почвенничества. Переоценка художественных ценностей, совершенная европейскими авангардистами, дала основание их латиноамериканским соратникам по-новому взглянуть и на народное искусство своей родины, широко бытовавшее за стенами Академий вплоть до XX века. Там, куда прежде не обращался взор профессионала, в автохтонной архаике и в национальном фольклоре, латиноамериканцы наряду с другими представителями «культурной периферии» западного мира увидели теперь художественные средства, отвечающие их поискам собственной культурной идентичности.

Но то глубинное, что определило национальную сущность мексиканского изобразительного искусства XX века, и прежде всего мурализма, не исчерпывалось обновлением формы. Сам смысл этого обновления состоял в возможности наделить современное искусство богатой палитрой

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. Воспоминания. М., 1986. С. 141–142.

Перевод с испанского М.И. Былинкиной и др. по изд.: *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros*. México: Editorial Grijalbo, 1977.

² *Manifiesto del Sindicato de obreros, tecnicos, pintores y escultores de México* // *Claves del arte de Nuestra América*. La Habana, 1986. Lámina 4.

³ *Ibid.*

смыслов, откликающихся на голоса индейского мифа, библейской притчи, народного предания, революционного призыва. Вобрав в себя и то, и другое, и третье, и четвертое, образы прошлого и современности обрели историческую многомерность и глубину.

Процесс утверждения национального самосознания в сфере художественной культуры объединил в XX столетии все латиноамериканские нации. Специфика Мексики выразилась в особой приверженности ее художников социальной тематике – особенность, сформированная в огне исторических событий 1910–1917 годов, была закреплена на протяжении следующих трех десятилетий официально провозглашенным курсом на дальнейшие преобразования в проложенном революцией русле. Из размышлений об истории страны и народа в сочетании с наисовременнейшим и откровенным гражданским пафосом возникла неповторимая душа наследников древних индейских цивилизаций и одновременно революционеров XX столетия.

С переворотом, совершенным в западном искусстве авангардом, давний диалог центр – периферия вступил в новый для латиноамериканцев этап. И хотя начало ему положили опять-таки европейцы, предложившие новый взгляд на искусство древних и неевропейских народов – как на неотъемлемую, равноправную часть мирового художественного наследия, – в Латинской Америке ситуация была истолкована под собственным углом зрения. Перемены, санкционированные авангардом, внесли новую черту в самосознание латиноамериканского художника: отныне он был намерен заговорить о своих профессиональных, и не только, проблемах на собственном художественном языке, обращаясь к исторической памяти собственной художественной культуры. Именно в этом качестве осознается и утверждается им отныне индейская культура. Наряду с наследием Древней Америки в оборот современного мексиканского искусства вводятся пласты фольклорного и полупрофессионального художественного творчества. Утверждение эстетической ценности неевропейского художественного наследия, архаики, фольклорных форм трактуется как углубление корней и расширение пределов национальной художественной традиции. Устремленность к большому стилю вызывает к жизни рассуждения о приоритете монументальной живописи, воскрешает память о ее особой роли в латиноамериканском и конкретно в мексиканском искусстве.

Национальная художественная традиция латиноамериканцев обретает тем самым невиданную прежде историческую глубину. Не важно, что перемена была опять-таки санкционирована извне – главное, национальное искусство включало отныне в свой состав многовековой пласт, способный послужить мощным фундаментом, на котором следовало возвести здание национального искусства – обновленного, не несущего на себе клейма вторичности.

Об идеях своего времени искусство всегда говорит на художественном языке своего времени. На облик мексиканского искусства XX века, прямыми предшественниками которого на родине были академизм и символизм, выражавший себя на языке модерна, существенное влияние

оказала пластика современного ему авангарда, окрашенного в автохтонные и фольклорные тона. В то же время как искусство, искони облеченное миссией религиозной проповеди, а потом наделенное функцией гражданского общественного служения, оно упорно хранит приверженность сюжетности и тематизму, сходящим шаг за шагом со сцены европейского искусства.

Мурализм, новое мексиканское искусство, в отношении художественного языка немало обязанное авангарду, продолжает культивировать и идею социальной ответственности художника и социальной миссии искусства, вслед за сюжетностью и тематизмом также уходящую в прошлое на авангардистском Западе. В стране, сотрясаемой революцией, просто не могло не возникнуть подобного течения. Составившие его художники были готовы выступить продолжателями традиционной для их предшественников миссии: выражать и направлять национальное самосознание.

Даже те из них, кто не обладал открытым гражданским темпераментом, втягивались в водоворот событий. Наиболее восприимчивые к «музыке революции» не удовлетворялись социально-преобразующими возможностями искусства и связывали свою жизнь с политической борьбой. Это обстоятельство, порой заставляющее художника откладывать в сторону кисть, по возвращении его на профессиональную стезю неизбежно накладывает отпечаток на содержание его творчества. В творчестве всех художников, принадлежавших к движению мексиканских монументалистов, продолжает отчетливо звучать социальная тема, ослабевшая в современном ему искусстве Запада.

При этом некорректно было бы отождествлять такое искусство – даже если оно во всеулышание провозглашено его творцами «гражданской проповедью» – с иллюстрацией какой-либо актуальной политической доктрины – от ортодоксального марксизма, троцкизма или анархизма до латиноамериканской «теологии освобождения». Хотя соблазн поступить так чрезвычайно велик: сами художники дают основания для этого и когда выступают в печати и устно с откровенными политическими манифестами, и когда широко используют в живописи соответствующие темы и сюжеты, политическую символику своего времени или вставляют в ткань композиций, как это часто делал Диего Ривера, недвусмысленные цитаты из революционных песен и даже из «Капитала» Маркса – воспроизводя, кстати, таким образом приемы религиозной живописи колониальных времен, включавшей наряду с изображениями ленты и картуши с цитатами из Священного Писания. Но все перечисленное вряд ли дает основание сводить творчество того же Риверы к иллюстрированию постулатов марксизма. Даже художественное наследие Сикейроса, наиболее последовательного в своем идеологическом выборе и неоднократно сходявшего со стези искусства на стезю политического активизма, не вмещается в столь жесткие рамки. Мир его художественных образов восходит к временам куда более давним, чем кипевшая вокруг него политическими страстями современность, он несет в себе память об этапах многовекового пути человечества из прошлого в будущее, на которых

противоборствующие общественные силы вели и продолжают вести схватку не на жизнь, а на смерть, от эпохи к эпохе представая в меняющемся, каждый раз исторически конкретном облики. И картины воображаемого будущего, порой приближающиеся у мексиканских муралистов к прямолинейной образности и стилистике политического агитплаката, в иных случаях окрашиваются в ностальгические тона живописной пасторали, но могут представлять и субъективным, зашифрованным на авангардистский лад образом прорыва из тьмы к свету, исполненного сверхчеловеческого напряжения. Направление, при рождении заявившее о себе устами своих творцов как о государственном искусстве, намеренном послужить прежде всего средством революционного преобразования национальной реальности, в итоге вернулось к своей гносеологической сути. В лучших творениях муралистов Мексика встречается с собой, она отражается в них и во всей своей уникальности, и как частица человечества, движущегося сквозь горы противоречий к всемирному единству.

Мурализм с первых своих шагов попал под огонь академически ориентированной национальной критики как явление, нарушающее привычные эстетические нормы. К середине XX века, по мере укрепления его позиций в художественной жизни страны, он стал все чаще квалифицироваться оппонентами уже как направление архаическое по форме и содержанию. В ответ его творцы и приверженцы открыто заявляли, что в их лице мексиканская живопись отказывается от модели догоняющего развития и декларирует свою национальную самобытность: их искусство таково, каким ему следует быть здесь и сейчас. Их уличают в том, что они сходят с магистрального пути художественной эволюции? Да, отвечали они, сходим, если считать этот путь единственно возможным, декларативно предписанным кем-то свыше. Но мы сходим с него сознательно – дерзая проложить альтернативный путь, на котором деятельность художника продолжает оставаться одним из способов осознания человеком своей индивидуальной и общественной сути, нацией – своего особого облика и своей принадлежности к человеческому сообществу.

В исследованиях, посвященных первому этапу истории мурализма, мексиканские авторы называют более двух десятков имен художников, стоявших у истоков движения¹. Первым полем их деятельности стали стены старинного здания бывшей иезуитской Большой коллегии Петра и Павла. Затем для росписей были предоставлены амфитеатр Боливар и внутренние дворы еще одного бывшего учебного заведения ордена иезуитов – коллегии Сан-Ильдефонсо, преобразованного в 1860-х годах в Национальную подготовительную школу (Препараторию). В коллегии Петра и Павла начали работу Доктор Атль, Роберто Монтенегро, Хавьер Герреро, Хорхе Энсисо, Эдуардо Вильясеньор, Габриэль Фернандес Ледесма и Хулио Кастельянос. В амфитеатре Боливар приступил к первой своей росписи Диего Ривера. Бригаду его ассистентов составили Хавьер

¹ См.: *Marquez Rodiles I. El muralismo en la ciudad de México. México, 1975. P. 83;*

Suarez O.S. Inventario del muralismo mexicano. México, 1972. P. 39–40.

Герреро, Фермин Ревуэльтас, Амадо де ла Куэва, Фернандо Леаль, Жан Шарло, Рамон Альва де ла Каналь, Карлос Мерида и Эмилио Гарсиа Каэро. Первыми росписями в большом дворе Препаратории стали фрески Рамона Альвы де ла Каналья, Хосе Клементе Ороско, Жана Шарло и Фермина Ревуэльтаса при сотрудничестве Максимо Пачеко, Эмилио Гарсии Каэро, Хуана Мануэля Анайи, Роберто Рейеса Переса и Фернандо Леаля. Вернувшийся из Европы Сикейрос получил в свое распоряжение стены лестничной клетки в здании Малой коллегии Препаратории.

Трое из названных первопроходцев – Д. Ривера, Х.К. Ороско, Д. Альфаро Сикейрос – по прошествии десятилетий будут названы классиками мексиканского искусства XX века. Их творчество станет предметом исследования в большом числе солидных монографий, в книжных разделах и в многочисленных статьях на родине и за рубежом, включая нашу страну¹. Оно удостоится неоднозначных, не всегда беспристрастных оценок критики: от восторженно-апологетических до злобно-уничижительных. Другие представители направления, не достигнув масштабов славы «великой тройки» мурализма, займут более скромное, но почетное место на страницах трудов по истории мексиканской живописи. Третьи останутся в более или менее глубокой тени их славы.

Кто-то из художников, стоявших у колыбели мурализма, и в дальнейшем десятилетиями хранил верность его первоначальным идеалам, иные впоследствии обрели бóльшую известность как мастера станковых полотен. В этом сказалось отчасти противоречие между художниками и государственной властью, когда-то не имевшей возможности, а когда-то и не желавшей обеспечить стенами всех претендентов. Но помимо названного внешнего противоречия важнейшую роль сыграло внутреннее, проявившееся в разногласиях в оценке все определенной обозначавшейся открытой социальной направленности настенной живописи.

Художники, не разделявшие пропагандистских устремлений членов Синдиката, по своим воззрениям на природу и предназначение искусства были близки создателям мощного поэтического течения 1920–1930-х годов, к которому принадлежали поэты Х. Горостиса, Х. Торрес Бодет, К. Пельисер, С. Ново и другие. Они выступили инициаторами создания объединения «Современники» («Los Contemporáneos»), продолжившего дело «Атенея молодежи». В числе оппонентов мурализма оказались такие видные мастера, как Р. Тамайо, Ф. Гоитья, А. Ласо, Р. Монтенегро,

¹ Воронина Т.С. Давид Альфаро Сикейрос. М., 1976; Григулевич И.Р. Давид Альфаро Сикейрос. М., 1983; Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М., 1965; Каретникова И.А. Давид Альфаро Сикейрос. М., 1966; Она же. Диего Ривера. М., 1966; Костеневич А.Г. Хосе Клементе Ороско. Л., 1969; Основат Л.С. Диего Ривера. М., 1969; Семенов О.С. Давид Альфаро Сикейрос. Очерк жизни и творчества художника. М., 1980. Разделы в книгах: Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки. М., 1967; Он же. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989; Он же. Искусство XX века. 1901–1945. М., 1991; Шелешнева Н.А. Латиноамериканская живопись XX века. М., 1990; Шелешнева-Солодовникова Н.А. Латиноамериканское искусство XVI–XX веков. Исторический очерк. М., 2007.

Х. Кастильянос. Критически оценивая намерение muralистов напрямую связать процесс обновления искусства с процессом преобразования общества, они выдвигали идею погружения национального художника в собственный внутренний мир, где и таились, согласно их представлениям, архетипы национальной сущности, соединившие в себе индейское и иберийское начала и воплощаемые в глубоко индивидуальных образах.

Можно сказать, что и мексиканских монументалистов, приверженных социальной тематике, и тех их коллег, кто никогда не принадлежал к их движению, отрицая его художественную и идеологическую платформу, или отошел от него со временем, объединяла потребность в обретении и образно-пластическом выражении национального самосознания, хотя реализация этого намерения и совершалась ими на разных путях.

Десятилетия спустя после начала эксперимента, к которому он имел самое непосредственное отношение, Доктор Атль вспоминал об атмосфере, в которой налаживался контакт между художниками, готовыми служить делу сплочения нации, и государством, официально провозгласившим своей задачей дальнейшее движение по революционному пути: «В те дни главенствовали исключительно московские критерии и поощрялись только изображения рабочих-агитаторов да марксистская символика»¹. Действительно, в Мексике с 1920-х годов существовал живой интерес к советскому опыту: издавались книги советских писателей, изучался опыт воплощения плана монументальной пропаганды. Художников двух стран, переживших грандиознейшие социальные революции XX века, воодушевленных сверхзадачей радикального переустройства мира, действительность поставила перед необходимостью решения одной и той же практической проблемы: речь шла о необходимости революции культурной, начиная с азов, доступа к которым не имела ранее значительная часть населения и в Мексике, и в Российской империи. Естественным стал обоюдный интерес интеллигенции обеих стран. В 1925 году Мексику посетил Владимир Маяковский, оставивший в «Моем открытии Америки» восторженный отклик о фресках Диего Риверы в Министерстве народного просвещения. Два года спустя состоялся первый визит Риверы в СССР. Чуть позже на его родину отправился Сергей Эйзенштейн снимать «Восставшую Мексику».

Тем не менее процессы, происходившие в художественной культуре Мексики, вызванные к жизни ее потребностями, укорененные в ее традиции никоим образом не были результатом едва ли не диктатуры пресловутых «московских критериев», как то увиделось десятилетия спустя Доктору Атлю. Названные им общие приметы были прежде всего выражением духа эпохи, вознамерившейся «штурмовать небеса»: со всем ее идеализмом и со всеми ее суровыми реалиями, отразившимися, в частности, как в коллизиях между художниками и властью, так и в противостоянии их собственных творческих позиций.

¹ Suarez O.S. Inventario del muralismo mexicano. P. 72.

Сводное исследование по истории мурализма, в которое вошел бы анализ всего, сделанного всеми художниками, вовлеченными в русло столь мощного течения, каким был мексиканский монументализм, могло бы составить не один солидный том. Понятно, что приоритет в этом деле по праву может и должен принадлежать мексиканцам. Одним из шагов в этом направлении справедливо может быть названа прошедшая в Мехико международная конференция, посвященная раннему этапу мурализма (1998), итогом которой стал изданный в предпоследний год XX столетия сборник материалов¹.

Замысел гораздо более скромного по масштабу труда, которому предпослано данное Введение, состоит в том, чтобы сосредоточить внимание главным образом на наследии трех классиков мурализма. Это обстоятельство обусловлено как степенью доступности материала, которая в случае многих иных представителей движения пока что весьма невелика для зарубежного исследователя, так и главным образом тем, что творчество трех его корифеев дает наиболее яркое, наиболее отчетливое представление о глубине и самобытности художественного явления, в котором мексиканская нация выразила себя в XX веке.

Начать повествование о мексиканском монументальном искусстве XX века как о художественном способе выражения того, что в стране, породившей этот феномен, принято называть *mexicanidad* (мексиканская национальная сущность), уместно с очерка о творчестве Хосе Гвадалупе Посады. Глубоко традиционное и остросовременное, оно высоко оценивалось корифеями движения художников-монументалистов, единодушно называвших графика-самоучку своим учителем.

¹ Memoria Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, 1999.

ХОСЕ ГВАДАЛУПЕ ПОСАДА

В конце января 1913 года, на третьем году мексиканской революции, в столице страны умер художник Хосе Гвадалупе Посада. Создатель многих тысяч гравюр на металле и дереве, мастер литографии ушел из жизни в бурное для его родины время, многие важные события которого успел запечатлеть. На кладбище Пантеон де Долорес его провожали трое друзей, лишь один из которых был грамотным. Он и подписал условия договора о похоронах по бедняцкому шестому разряду, согласно которому спустя семь лет останки покойного были перенесены в общее захоронение, где и нашли последнее пристанище. А еще через пять лет к Хосе Гвадалупе Посаде пришла громкая посмертная слава.

Ее провозвестником выступил Жан Шарло¹, молодой французский художник, в начале 1920-х годов перебравшийся в Мексику, чтобы включиться в широкое движение монументалистов, формировавшееся под покровительством министра образования Хосе Васконселоса. Эссе Ж. Шарло «Предшественник движения мексиканского искусства» («Un precursor del movimiento de arte mexicano»), посвященное творчеству Х.Г. Посады, появилось в 1925 году в журнале «Revista Revistas». А в 1930 году

¹ Шарло Жан (Charlot Jean, 1898–1979), один из видных мастеров мексиканской живописи XX века. Родился во Франции; посещал Школу изящных искусств в Париже. В 1917–1920 годах служил во французской армии лейтенантом артиллерии. По окончании службы эмигрировал в Мексику, где включился в движение художников-монументалистов, используя практический опыт живописца, знатока различных техник. Автор монументальных композиций и многочисленных графических работ. Был штатным художником Археологической экспедиции, изучавшей древний центр майя-тольтекской культуры Чичен-Ицу. Результаты исследований опубликованы в монографии «Храм воинов» (1925). Литературное наследие Ж. Шарло включает более 65 книг и статей, в том числе «Искусство от майя до Диснея» (1939), «Художественные ремесла от Мексики до Китая» (1950), «Пляска смерти» (1951). Умер в Гонолулу 20 марта 1979.

фольклористка из США Френсис Тур¹ опубликовала первую монографию о Посаде: «A Treasury of Mexican Folkways». Книга включила в себя 406 репродукций графических работ Х.Г. Посады. Введение к ней написал Д. Ривера, уже широко прославившийся к этому времени как мастер настенной росписи.

По сведениям, извлеченным из записок авторами монографии, Хосе Гвадалупе Посада родился в феврале 1852 года в городе Агуаскальентес, столице одноименного штата, расположенного к северо-западу от Мехико. Шестнадцать лет от роду он начал постигать азы искусства гравюры и литографии в мастерской земляка, Хосе Тринидада Педросы. Здесь ученик копировал работы европейских и мексиканских художников, включая сохранившиеся в обиходе наставника листы колониальных времен, а потом делал первые оригинальные композиции, совершенствуя профессиональные навыки непосредственно в процессе исполнения заказов (недолгая учеба в местной школе рисунка А. Варелы почти не в счет). Со временем он превратился в графика-виртуоза, твердо владеющего и реалистической манерой, и условным языком острого фольклорного гротеска.

В Агуаскальентес закладывались и основы его гражданских убеждений. Еще за четыре года до поступления в ученичество к Тринидаду Педросе он стал свидетелем оккупации родного города французскими интервентами², расстрелявшими на глазах горожан губернатора, горячего патриота и республиканца. Казненный приходился дядей будущему наставнику Хосе Гвадалупе, заядлому политическому спорщику, превратившему свою мастерскую в подобие дискуссионного клуба. На страницах издававшейся учителем газеты «El Jicote» («Осиное гнездо»), вокруг которой группировались вольнодумцы-либералы, юный Посада дебютировал как художник-сатирик. Его первой мишенью стал местный «касик» полковник Х. Гомес Португаль – богатей, бессовестно попиравший права сограждан. Эти карикатуры не сохранились, стертые рукой времени, наверняка не без помощи объекта критики³.

Когда Тринидад Педроса был вынужден бежать от гнева влиятельного богатея, верный ученик последовал за ним в Леон (штат Гуанахуато).

¹ Тур Френсис (1890–1956) – исследовательница из США, автор трудов о народном искусстве Мексики, Перу и других стран. В 1925–1935 годах на собственные скромные средства издавала журнал «Mexican Folkways», в котором увидели свет публикации о мексиканском фольклоре во всем его многообразии, в том числе статьи, написанные мексиканскими художниками-монументалистами. Три последних номера журнала вышли в 1934–1937.

² В 1861 началась англо-франко-испанская интервенция против Мексиканской республики во главе с президентом Бенито Хуаресом. В середине 1863 года интервенты в союзе с внутренней реакцией провозгласили Мексику империей, вручив корону австрийскому эрцгерцогу Максимилиану I Габсбургу. Однако интервенты столкнулись с решительным сопротивлением мексиканского народа. В марте 1867 года перешедшая в контрнаступление регулярная армия правительства республики нанесла им окончательное поражение.

³ О них упоминается в монографии: J. G. Posada. *Ilustrador de la vida mexicana*. Mexico, 1963.

Здесь, добывая средства к существованию, он иллюстрировал дешевые книги, делал рисунки для спичечных этикеток, рисовал виньетки для оформления бланков. Но никогда не оставлял стези газетного художника-сатирика. Еще в Леоне Посада, безвозмездно получивший во владение типографию и литографскую мастерскую учителя, свел близкое знакомство с Иринео Пасом, ветераном войны за реформу (1854–1857), известным политическим и культурным деятелем времени президентства Порфирио Диаса¹. Издательской практике И. Паса были обязаны своим существованием многочисленные периодические издания, включая такие популярные тогда, как «*Patria ilustrada*» («Родина в иллюстрациях»), «*El Ahuizote*»², «*El Padre Cobos*», «*Almanaques de*

¹ Порфирио Диас де ла Крус (1830–1915) – мексиканский военный и государственный деятель, практически бессменный президент страны с 1876 по 1911 год (за исключением периода с 1880 по 1884, когда он также находился на важных государственных постах). Родился в Оахаке в семье испанца и миштекской женщины. В юности испытал сильное влияние демократических идей президента Б. Хуареса. Получил юридическое образование, участвовал в Американо-мексиканской войне (1846–1848), активно поддерживал Хуареса, командовал отрядами национальной армии во время французской интервенции (1861–1867). С начала 1870-х годов стал противником Хуареса. В 1876 году Диас пришел к власти в результате государственного переворота. Выдвинув лозунг «порядок и прогресс» («orden y progreso»), правил железной рукой, не считаясь с жертвами, приносимыми на алтарь модернизации экономики, и жестоко подавляя оппозицию. Период его президентства в истории Мексики получил названия «порфиризма», «порфириата», «мирного тридцатилетия». В 1910 году, после пышных торжеств по поводу празднования 100-летия независимости Мексики, началось вооруженное выступление против диктатуры Диаса во главе с Франсиско Мадеро. Революционеры нанесли ряд крупных поражений правительственной армии, и отрекшийся от власти Диас весной 1911 года тайно бежал из Мехико во Францию. Умер в Париже.

² Ауисоте или, точнее, ауисотль – ацтекское название нутрии («водяной собаки»).

В мифологии ацтеков ауисотлем называлось также обитающее в воде чудовище с темно-серой скользкой шерстью, похожее на собаку, но с обезьяньими лапами. Название происходит от ацтекских слов *a(tli)* – «вода» и *huiz(tli)* – «колючка», поскольку когда это существо выбиралось из воды, его шерсть слипалась в пряди, похожие на шипы. Ауисотль обладал также длинным хвостом, заканчивающимся ладонью. Этим приспособлением он хватал и увлекал на дно человека, опрометчиво приблизившегося к месту его обитания.

Имя Ауисотль носил один из верховных правителей Древней Мексики (1486–1502), отец Мотекусомы II, которому суждено было стать последним владыкой ацтекской «империи». Успешный полководец, Ауисотль существенно расширил ее границы на юг и восток. Произвел захват городов Оахаки Шикипилько, Куауакан и Чиан с Шилотепеком в современном штате Чьяпас. Подавил восстания уастеков в 1487 году, а также ряд антиацтекских восстаний в других городах. Между 1491 и 1495 годом присоединил к территории империи 300-километровую полосу побережья Тихого океана. Около 1500 года совершил военный поход на местность южнее Теуантепека – Шоконочко, важный торговый центр. Известен строительством предназначенного для Теночтитлана нового акведука, а также самыми массовыми в ацтекской истории жертвоприношениями пленных. «¡Que ahuizote!» доньяне означает в Мексике: «Какой ужас!».

Р. Cobos»¹. На их страницах Посада, уже хорошо известный землякам как карикатурист, дебютировал в том же амплуа перед столичной публикой.

С 1887 года Посада обосновывается в Мехико, где открывает собственную мастерскую, расположенную сначала на улице Святой Тересы, а потом – Святой Инессы (позже – улица Монета), в доме под номером 5. В мексиканской столице уже тогда выходило больше десятка газет. Вступление в XX век ознаменовалось появлением на свет фоторепортажа, которому позже суждено было стать королем газетной иллюстрации: уже события русско-японской войны (1905–1907) читателям крупных периодических изданий представляли фотографии. В Мексике солидная правительственная «Эль Импарсиаль» («Независимая газета») тоже успела обзавестись оборудованием для воспроизведения фотоиллюстраций. Но множество изданий, к числу которых принадлежали и рупоры оппозиции разной степени радикализма, с которыми сотрудничал Посада, как и прежде широко пользовались услугами рисовальщиков.

С появлением фотографии графика на газетных полосах потеснилась, но не сдала позиций. Напротив, она уточнила собственные художественные возможности, отличающие ее от молодого конкурента. Объективности фотоглаза художник противопоставил возможность обострить форму, подчеркнув и укрупнив нужные детали изображения, опустив не работающие на образ детали; возможность так разработать сюжет и композицию, чтобы прокомментировать сцену в нужном ключе. Посада поставлял графические репортажи о событиях и политические карикатуры для столичных типографий, из стен которых выходили широко известные его современникам периодические издания, в том числе откровенно оппозиционные по отношению к режиму Диаса. Он делал рисунки для одной из самых боевых газет того времени – «Diario del Hogar» Феликса Маты, видного лидера либеральной оппозиции.

Живший в Мехико, как и в провинции, своим трудом, Посада и здесь брался и за всякую работу будь то афиши для театра, цирка или боя быков, программки, открытки, рисунки для юмористических журналов, карточки для детских игр, изображения исторических персонажей или украшенные виньетками произведения популярных в народе религиозных святынь вроде Девы Гвадалупской, Девы дель Росарио, Девы из Чальмы, Христа-Младенца из Аточи, Святого Себастьяна и т.п.

«El hijo de El Ahuizote» («Сын Ауисоте») – мексиканская сатирическая газета, основанная в 1885 Даниэлем Кабрерой и Мануэлем Пересом Биббинсом. С июля 1902 года издание перешло в руки братьев Рикардо и Энрике Флорес Магон, политиков-либералов, оппозиционных режиму Порфирио Диаса.

¹ Устойчивое фразеологическое сочетание «las indirectas del padre Cobos» означает в испанском языке речь обиняками, откровенно намекающими на суть какого-либо постыдного явления; соответствует русскому фразеологизму «толстые намеки на тонкие обстоятельства». С середины XIX века имя падре Кобоса, фольклорного персонажа, славящегося способностью «резать правду-матку», прибегая к недвусмысленным намекам, неоднократно использовалось в названиях сатирических изданий как в Испании, так и в ее заокеанских колониях.

С 1890 года завязывается прочное сотрудничество Посады с владельцем графической мастерской и издателем Антонио Ванегасом Арройо. Вместе с сыном хозяина предприятия Бласом, поэтом Констансио Суаресом и старшим товарищем по графическому ремеслу Мануэлем Манилей Посада составил ядро творческого коллектива, к концу 1890-х годов завоевавшего рынок печатной продукции в столице и за ее пределами. За годы сотрудничества с Ванегасом Арройо художник исполнил около двадцати тысяч разнообразных работ в технике литографии и гравюры на дереве или металле, главным образом на цинке.

Подобно «Товариществу печатания, издательства и книжной торговли» Ивана Дмитриевича Сытина¹, издательское предприятие Антонио Ванегаса Арройо поставляло на отечественный рынок печатной продукции широкий спектр изданий, сочетавших дешевизну с достаточно добротным полиграфическим качеством. Все двадцать шесть лет, пока Посада трудился у Ванегаса Арройо, на рынок массовой художественной продукции регулярно поступали проиллюстрированные его рукой разнообразные творения: от парадных портретов известных персон до едких карикатур на них же, от беспристрастных репортажей о текущих событиях до сатирических лубочных листков. Сотнями расходились в народе проиллюстрированные его рукой книги с картинками для детей и для взрослых, сонники, песенники, календари, аналогичные русскому лубку листовки с текстами назидательных историй – «эхемпλος», и баллад – «корридос»².

¹ Сытин Иван Дмитриевич (1851–1934) – русский издатель-просветитель. В ранней юности служил в московской лубочной лавке. В 1876 году открыл в Москве свою литографскую мастерскую и стал выпускать лубочные картины. В 1880-е годы Сытин становится самым популярным в России издателем лубочных, так называемых народных книжек. В 1884 году начал печатать в своей типографии книги издательства «Посредник», основанного В.Г. Чертковым при участии Л.Н. Толстого с целью выпуска доступных для народа книг. Печатал народные календари, журналы, газету «Русское слово». В середине 1890-х годов издательство Сытина было преобразовано в «Товарищество печатания, издательства и книжной торговли» и постепенно превратилось в крупнейшее в России издательское предприятие.

² Корридо – песенный жанр мексиканского фольклора, исторически восходящий к традиции испанского романса. В Мексике корридос стали чисто национальной формой песни-баллады, характерное отличие которых – подчеркнуто повествовательный характер стиха. В первую очередь корридос – это рассказы об исторических событиях и деяниях исторических личностей. Не случайно в народе за ними закрепились названия-определения «рассказ», «повесть», «история», «сообщение» или «воспоминание». Сюжетами баллад часто становились исторические события местного значения, не входившие в поле зрения профессиональных историков, но насыщавшие живыми подробностями летопись страны. Мексиканский музыковед Висенте Торибио Мендоса, классифицируя корридос по их содержанию, выделял до тридцати рубрик, среди которых – «Исторические», «Политические», «Революционные», «Об отважных», «О бандитах», «О расстрелянных», «О заключенных», «Об убийствах», «Об изнасилованиях», «О любовных трагедиях», «О стихийных бедствиях и катастрофах», «Назидательные истории» и даже «Библейские» корридо. См.: Пичугин П.А. Корридос мексиканской революции. М., 1985. С. 18–19.

В отличие от академических выставок, экспонаты которых адресовались вниманию немногочисленной на родине Посады образованной публики, тиражная графика во всех своих видах здесь, как и повсеместно, была повседневной «средой обитания» изобразительного искусства, отвечавшего вкусам массовой аудитории и в свою очередь формировавшего их. С продукцией Ванегаса Арройо связывали свои первые художественные впечатления будущие преобразователи мексиканской живописи Диего Ривера и Хосе Клементе Ороско. К 90-м годам XIX века относится и личное, в известной мере, знакомство обоих с Хосе Гвадалупе Посадой.

Диего Ривера вспоминал, как он, десятилетний ученик вечерних классов при Академии изящных искусств Сан Карлос, по дороге на занятия всегда проходил мимо дома со стеклянной витриной, за которой водил штихелем по гравировальной доске грузный усатый человек. Каждый день в витрине появлялся новый оттиск, неизменно привлекавший внимание начинающего художника. Со временем Диего, исправно корпевший над копированием европейских литографий, рисованием гипсовых слепков и застывших в заданных позах натурщиков, уже не мог не замечать поднабравшимся профессионального опыта глазом погрешностей против правил линейной перспективы и пластической анатомии, прямотаки кишевших на гравюрах Посады. Но почему-то не мог побороть их странного обаяния, и каждый день впивался глазами в очередную картинку, выставленную за стеклом слева от входа¹.

В нескольких шагах от мастерской, где работал Посада, находилась школа при педагогическом училище, в которую родители определили семилетнего Хосе Клементе Ороско. Потом в автобиографических записках он назовет мальчишеские впечатления от посадовских гравюр тем первоначальным импульсом, который направил его на стезю художника: «Посада работал на виду у публики, за стеклянной витриной, выходившей на улицу, и я, замороженный, каждый раз, когда шел в школу и из нее, задерживался на несколько минут, чтобы посмотреть на гравюры, и так – по четыре раза на дню, а иногда даже решался проникнуть в мастерскую и стянуть немного стружек, покрытых свинцовым суриком, которые получались, когда резец мастера проворно двигался по металлической доске.

Таков был начальный толчок, разбудивший мое воображение, и с этих пор я принялся исчеркивать бумагу каракулями – первая смутная еще догадка о существовании на свете искусства живописи. Я стал одним из прилежнейших клиентов – собирателей продукции Ванегаса Арройо, которую можно было приобрести в лавке, что помещалась в доме на углу улиц Гватемала и Республика Аргентина, в настоящее время снесенном, так как ученые нашли на этом месте какие-то археологические руины.

Там же, в лавке, гравюры Посады раскрашивались от руки, по граффарету, и, глядя на эту операцию, я получил первые уроки колорита»².

¹ См.: *Основат* Л.С. Диего Ривера. М., 1969. С. 65–67.

² *Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. México, 1966. P. 6–8.*

Под впечатлением от гравюр Посады, вспоминал Ороско, он записался на те же, что и Ривера, вечерние рисовальные курсы, «исполненный самых радужных надежд». Но там он, как и будущий соратник по движению монументалистов, был усажен за копирование европейских литографий, представлявших собой, по его словам, «настоящую квинтэссенцию академизма»¹. Когда будущие основоположники мексиканской школы монументализма переступали порог рисовальных классов, атмосферу в ее стенах еще определяли ветераны национальной живописи, помнившие период восстановления Академии из руин после войн с интервентами и гражданских смут первой половины XIX века. Ректором оставался Сантьяго Ребулл, прошедший курс обучения в Париже под руководством Энгра. Влияние немецкого романтизма олицетворял профессор Герман Гедовиус. Но Феликс Парра, старый мастер академического рисунка, уже учил своих подопечных открывать художественные достоинства даже в далеких от канонов античной классики формах индейской скульптуры.

Со смертью С. Ребулла Академию возглавил каталонец Антонио Фабрес. В мексиканской живописи с этого времени стала нарастать популярность национально-романтических мотивов в духе испанца Игнасио Сулоаги. В исторической живописи Академии в это время явственно обозначились кризисные явления. Их преодолению не способствовали ни доведенная до фотографизма точность рисунка, которой добивался от студентов новый наставник, ни воспроизведение привезенного им из Европы реквизита в духе эпохи Веласкеса. В латиноамериканской стране, художественная интеллигенция которой все настойчивее стремилась обрести самоидентичность в потоке мировой культуры, внедрявшаяся Сулоагой стилизация под «золотой век» испанской живописи приобретала надуманный, ходульный характер. Отдельным художникам, к примеру рано ушедшему из жизни Сатурнино Эррану, порой удавалось и на этом пути подчеркнуть особую, креольскую прелесть своих женских персонажей. Но в целом такое искусство оставалось отделенным от жизни незримой рампой велеречивого академического театра, ставящего в обветшавших исторических декорациях бесконечный костюмный спектакль о славном прошлом великой мексиканской нации – наследницы двух культур, испанской и индейской. Страстям современности доступ на эти высокие подмостки был закрыт.

Более полутора веков, начиная с 40-х годов XIX века, когда правительство молодой независимой республики предприняло шаги по реформированию бывшей Королевской академии изящных искусств, мексиканские художники интерпретировали собственную историю, опираясь на опыт сменявших друг друга европейских художественных течений – от академического классицизма до модерна. Но представители поколения творцов, вышедшего на профессиональную сцену сразу после революции, неожиданно нарекли провозвестником новой фазы обновления национального искусства и наилучшим интерпретатором национальной

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. México, 1966. P. 8.

жизни гравера-самоучку, деятельность которого их академическими учителями просто не принималась в расчет.

Для того чтобы мексиканские новаторы начала XX столетия смогли по-новому взглянуть на народное искусство своей родины, надо было сойтись воедино внутреннему порыву к обновлению национального искусства, свойственному тогда латиноамериканцам, и опыту современного им европейского авангарда. Путь к себе для молодых мексиканцев начала XX столетия пролегал через Париж. Отправляясь в столицу европейской живописи, чтобы окунуться в атмосферу авангардистских антиакадемических исканий, или знакомясь с ними заочно, со слов товарищей по профессии, они по-новому взглянули на искусство Латинской Америки, по достоинству оценив значение не только мощного пласта автохтонного наследия, но и современного народного искусства.

В свою очередь, эта живая стихия, естественным образом продолжавшая развиваться в Мексике, своим богатством и жизненной силой произвела переворот в сознании парижанина Жана Шарло. Его решение перебраться в Мексику и влиться в движение художников, вознамерившихся творить национальное и революционное искусство, обращенное к широкой аудитории, было подкреплено сочетанием предыдущего художественного и гражданского опыта молодого француза. В творчестве Посады он увидел квинтэссенцию стихии народного творчества, угасающей в Европе, а в Мексике продолжавшей оставаться живой реальностью. Графический почерк мексиканского мастера, так часто «лубочный» – в соответствии с содержанием иллюстрируемых текстов, – острой выразительностью и лаконичностью был в его глазах сродни тем способам повышения художественной выразительности, которых добивались европейские примитивисты, фовисты и экспрессионисты.

С другой стороны, отправляясь в Мексику создавать новое искусство, Ж. Шарло уже имел за плечами не только опыт представителя парижской богемы начала века, но и опыт солдата мировой войны. Он был свидетелем процесса политической актуализации европейского искусства, вызванного к жизни обстоятельствами войны, тяжелого послевоенного времени и революционных потрясений 1920-х годов. Тиражная графика, художественный престиж которой в названных обстоятельствах заметно возрос, стала вовлекать в свою орбиту такие сильные художественные индивидуальности, как Г. Гросс, О. Дикс, К. Кольвиц, Ф. Мазерель, Т.А. Стейнлен и других. К плеяде этих летописцев своего времени по праву мог быть причислен и «открытый» им Х.Г. Посада, хронист предгрозовой Мексики и трех первых лет революционной грозы.

Среди художников, в начале 1920-х годов приступивших к реализации плана Х. Васконселоса, кто-то был непосредственным участником недавно отгремевших сражений, как офицер революционной армии Д.А. Сикейрос; кто-то из не воевавших с оружием в руках пережил эти события вместе со своей страной, на всю жизнь накопив трагических впечатлений, как корреспондент военной газеты Х.К. Ороско; кто-то узнал о недавнем прошлом со слов бойцов революции и очевидцев событий, как

Д. Ривера. Мексику еще продолжали сотрясать социальные катаклизмы, коренившиеся в не решенных революцией проблемах. Но в духе времени, которое виделось художникам как рывок в лучшее будущее, они были полны решимости творить искусство самобытное по форме и способное собственными средствами содействовать решению задачи общественного переустройства.

В лице Посады основатели мексиканской школы настенной живописи, принявшей в свои ряды парижанина Жана Шарло, обрели пример художника, творчество которого обладало характеристиками, столь желанными для их собственного проекта искусства будущего. Это было искусство, которое адресовалось широкой народной аудитории, повествовало о том, что ее занимает и тревожит, и обращалось к ней на родном для нее языке.

Жан Шарло смотрел на открывшееся его взору богатство мексиканского до- и внеакадемического искусства, от древнего индейского до современного народного, глазами художника, прошедшего горнило Парижской школы. В Европе времени его юности многие прорывались к обновлению художественного языка, обращаясь к опыту искусства, существовавшего за пределами влияния Академий, в том числе – к пласту городского художественного примитива. Представители интернационального братства художников, в составе которого Шарло ступил на профессиональную стезю в первом десятилетии XX века, уже тогда сумели оценить специфическое очарование творчества таких, к примеру, современников Посады, как отставной французский таможенник Анри Руссо (1844–1910)¹ или автор вывесок для тбилисских духанов Нико Пиросманашвили (1862–1918)².

Фантазии Руссо и Пиросмани звучали тогда в унисон формальным исканиям современного им западноевропейского и российского авангарда. Вместе с полотнами профессионалов они украшали выставки салонов живописи во Франции и в России, утверждая своим присутствием намечающуюся зыбкость грани между «ученым» и «наивным» искусством. Позже загадочные сюжеты произведений Анри Руссо позволили сюрреалистам называть его одним из своих предшественников. А для

¹ Руссо Анри (Rousseau Henri Julien Felix, 1844–1910), прозванный Таможенником (Le Douanier), французский художник. Предположительно, служил некоторое время полковым музыкантом во французской армии в период оккупации Мехико (см. прим. 2 на с. 24), затем занимал незначительный пост в налоговой инспекции. В 1885 ушел в отставку и занялся живописью. Был самоучкой, его вдохновение в ранний период творчества питали народные картинки с их простыми и яркими цветами и обилием деталей.

² Нико Пиросманашвили (1862–1918) родился в крестьянской семье. Вскоре осиротел, оставшись на попечении двух сестер. Вместе с ними в 1870 году перебрался в Тифлис. Учился живописи у странствующих художников, расписывающих вывески духанов. В 1882 году открыл мастерскую декоративной росписи, но успеха не добился. Работал кондуктором на железной дороге. С 1895 года активно занимался живописью, создавая вывески и настенные панно. Наиболее известные работы – «Дворник» (1904), «Рыбак среди скал» (1906), «Медведь в лунную ночь» (1905), «Лань» (1916), «Кутеж трех князей», «Маргарита», «Жираф». Скончался в Тифлисе от голода и болезни.

открывателя Пиросмани Михаила Ларионова¹ и его товарищей по объединениям «Бубновый валет» (1910–1912) и «Ослиный хвост» (1912–1913)² творчество грузинского народного художника послужило делу отрешения от академической системы жанров с их строгими формальными рамками и литературной сюжетностью³.

Но сами творцы внеакадемического пласта изобразительного искусства в своем творчестве вовсе не чурались повествовательного начала. Городской художественный примитив Мексики, так восхитивший Ж. Шарло своим богатством и разнообразием, был одним из ярких тому примеров. Празднично повествовательна была народная живопись, представленная вывесками торговых заведений, цирюлен и росписями пулькерий⁴. Наряду с мотивами, прямо и непосредственно преследовавшими рекламные цели, художники из народа украшали стены композициями на исторические сюжеты из давнего и недавнего прошлого. По самой сути своей повествовательны были вотивные картинки ретаблос. Художники-самоучки рисовали их масляной краской на жести, а то и просто карандашом

¹ М. Ларионов с начала 1900-х годов активно участвовал в художественной жизни России и Европы, большое влияние на него оказали французские живописцы. Под воздействием фовизма со свойственным этому течению интересом к «наивному» искусству Ларионов заинтересовался творчеством Н. Пиросманашвили и в 1907 году сам обратился к примитивистской манере.

² Объединение «Бубновый валет» выросло из одноименной выставки (1910). Его ядро составляли М. Ларионов, Р. Фальк, А. Лентулов, И. Машков, А. Куприн, П. Кончаловский, членами его были Н. Гончарова, В. и Д. Бурлюки, Н. Кульбин, К. Малевич и др. Название объединения (старинное французское толкование карты бубновый валет – «мошеник, плут») придумал М. Ларионов в противовес претенциозным и утонченным названиям, характерным для художественной жизни того времени. Деятельность объединения во многом являлась реакцией на повышенный эстетизм модерна и символизма – главных художественных направлений первой декады XX века в России. Для художественной манеры бубнововалетовцев характерно соединение кубизма, фовизма и традиций русского народного творчества, прежде всего – лубка. На выставках «Бубнового валета» помимо картин членов объединения экспонировались работы представителей Парижской школы П. Пикассо, Ж. Брака, А. Матисса, К. Ван Донгена, Р. Делоне, А. Дерена, П. Синьяка, а также картины А. Руссо.

«Ослиный хвост» – объединение художников, отделившихся от «Бубнового валета» и организовавших в 1912 году в Москве в Училище живописи, ваяния и зодчества одноименную выставку. Идейным вдохновителем объединения был М. Ларионов. В него входили также Н. Гончарова, К. Малевич, В. Татлин. Название выставки связано с известным эпизодом художественной жизни Парижа: в 1910 году в Салоне независимых группа мистификаторов выставила картину, якобы «написанную» ослом посредством хвоста. Члены объединения задавались целью соединить в своем творчестве все современные достижения живописи с русским народным творчеством – лубком, иконописью, городским примитивом.

³ См.: *Поспелов Г.Г.* «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

⁴ Пулькерия – питьевое заведение в Мексике, в котором подается пульке, хмельной напиток из перебродившего сока агавы.

на бумаге. Заказчики благодарственных картинок воздавали хвалу святым за долгожданное исцеление, за спасение из лап грабителей, за избавление от смерти или увечий после падения по неосторожности из окна, за своевременное вызволение из-под обломков дома, разрушенного землетрясением, за спасение из вод неожиданно грянувшего потопа или от какой-то иной напасти. Авторы ретаблос, предназначенных для того, чтобы красоваться в храме вблизи алтаря, имели обыкновение тщательно выписывать всякого рода житейские подробности драматической сцены, придававшие ей неповторимый бытовой колорит. И тут же, словно переводя наивно-реалистическое изображение в сферу возвышенной барочной эстетики, с колониальных времен прочно укорененной в местном художественном сознании, непременно присутствовал осененный ореолом святой, которому адресовалась хвала. Когда места на стенах больше не хватало, старые ретабло уступали место новым, а сами оказывались «в одной куче со сломанными канделябрами и всякого рода церковной утварью» на полу какого-нибудь непарадного церковного помещения, как это случилось с картинками, которыми «в 1917 или 1918 году, будучи офицером революционной армии в чине второго капитана», любовался Сикейрос в церкви Вилья де Гвадалупе¹.

Умение красочно повествовать о событии составляло самую суть выходивших из стен типографии Ванегаса Арройо «летучих листков» с новостями, ужасными и назидательными историями или текстами корридос. Простые по манере иллюстраций, броско доходчивые по содержанию текстов, они были сродни народным настенным росписям и ретаблос. С признанием в 20-х годах XX века стихии городского примитива в качестве художественного явления, творцы мексиканского революционного монументализма взяли на вооружение и его повествовательность: их собственное искусство, программно адресованное широкой народной аудитории, откровенно нацеленное на пропагандистские задачи, просто не могло быть иным. В этом отношении оно продолжало давнюю историческую традицию. В Латинскую Америку изобразительное искусство Западной Европы пришло прежде всего как средство религиозной проповеди. Это с самого начала в полной мере относилось как к росписям на стенах первых христианских церквей, так и к искусству графики.

В Европе со Средних веков тиражная гравюра на отдельном листке бумаги была средством массовой информации, сообщавшим человеку из народа обо всем, что его интересовало и волновало: о событиях в мире, о деяниях великих и знатных людей, о всякого рода странных происшествиях, о чудесах святых. Люди покупали на ярмарках и базарах и несли домой листки с текстами и эстампами. Их разглядывали у домашнего очага, их берегли, к ним относились с не меньшим почтением, чем к церковным календарям и дорогим Библиям. Наряду с гравюрами религиозного содержания, использовавшими агиографические сюжеты, привезенные из Европы, в американской колонии Новая Испания вскоре появились

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. Воспоминания. С. 48.

листочка с жизнеописаниями крещеных индейцев, принявших смерть от рук соплеменников, не пожелавших отречься от веры предков. На них язычники проливают потоки крови неопитов, картинно заноса над их головами боевые дубинки предков или орудия шпагами и ножами, а жертвы, молитвенно сложив руки, устремляют взоры в небеса, на ангелов, спешащих к ним с мученическими венцами.

Стиль этих изображений был консервативен и просуществовал с первых веков колонизации до 1778 года, когда в столице открылась школа гравюры Х.А. Хиля. Однако за ее пределами, в «народной картинке», продолжали бытовать, чтобы дожить до времени Посады, старые приемы работы, старые сюжеты и образы, почерпнутые в старых образцах.

По причине замедленного развития в колонии светских жанров век Просвещения не дал здесь фигур, сопоставимых по направленности творчества с Хогартом или Гойей как авторами графических серий нового, светского типа. Тем не менее и здесь XIX век способствовал секуляризации графической продукции. Но и гравюра религиозного содержания не сошла со сцены – Мексика продолжала оставаться католической страной. Однако в республиканский период появились художники, для которых творчество стало способом высказать собственное мнение по социальным, политическим, нравственным вопросам. Предметом иллюстрирования для них была модная романтическая поэзия, существовала и заметная дидактическая струя, окрашенная в цвета сентиментализма. Но в большей степени графиков привлекал язвительный комментарий на злобу дня. Заметный след в истории мексиканской тиражной графики оставили литографы К. Эскаланте и С. Эрнандес, ксилограф Г. Гаона (известный под псевдонимом Пичета), гравер и литограф М. Манилья.

Привычной трибуной Посады вслед за прямыми предшественниками стали газеты: как солидные периодические издания, так и листки-однодневки. Подобно французам Домье, Гаварни и их мексиканским товарищам по оружию, Посада предпочел созданию изящных гравюр для коллекционеров-знатоков амплуа газетного рисовальщика и карикатуриста. Особенностью его художественного языка стала неповторимая интонация, возникавшая в результате привнесения в сатирическую графику фольклорного начала. Газетчик Посада говорил со своей аудиторией на языке образов, привычных для нее с колониальных времен.

Неповторимое впечатление, которое производят гравюры Посады, есть результат свободного мастерского сочетания элементов, корнящихся в разных пластах истории национального искусства. Образцами ему служили и новейшие фотографии, и старые гравюры религиозного содержания, в которых действуют скелеты «мементо мори», вьются языки пламени, сияют лучи неземного света, проливаются потоки крови. Резец и литографский карандаш Посады уверенно развивают традицию, заложенную с колониальных времен как в отношении содержания, так, отчасти, и по форме. Посада умеет находить изобразительный эквивалент столбцам газетной хроники происшествий с их специфической интонацией, комбинируя изобразительные мотивы, почерпнутые как на

старых гравюрах, так и в новейших фото. На его картинках изобилуют подробности, почерпнутые то ли из строк полицейского протокола, то ли со страниц готического «романа ужасов»: злодейские ножи и кинжалы, извергающие пороховой дым оружейные стволы, веревки удушенных, воронки для вливания яда в ухо спящей жертвы, отрезанные головы, окровавленные руки.

Время, конечно, наложило неизбежный отпечаток на зрительское восприятие, и современникам Посады, пожалуй, трудно было принимать слишком уж всерьез чертей и прочих наводящих ужас выходцев из преисподней. Но назидательность его «ужасных историй», пусть и сдобренная изрядной долей иронии, хранит нравоучительный дух средневековой религиозной гравюры, когда-то подхваченный «через голову» Ренессанса испанским религиозным барокко. Прототипы со страниц Библии и Часословов времен Конкисты, растиражированные колониальной графикой, образцы которой доводилось копировать юному Хосе Гвадалупе, проступают у народного мастера в трактовке злободневных сюжетов. На его гравюрах аристократов, буржуа, мещан вполне современного художнику вида подстрекают к греху, а потом волокут в ад верткие и угловатые черти, словно перелетевшие на перепончатых крыльях со старинных обрешных досок, уже в XV веке служивших для оттискивания ксилографий на «летучих листках», прямо на гравировальные доски мексиканца. Сами адские врата Посада тоже вполне на средневековый лад рисует обычно в виде распахнутой пасти дьявола. А летучие зубастые твари, терзающие на его знаменитой гравюре богача, изображены им с фантазией, достойной средневекового мастера («Богач, раздираемый семью смертными грехами»).

С молодых лет вхожий в круг образованных и широко мыслящих людей своего времени, Посада умел переложить на язык широкой народной аудитории суждение политического публициста. Как никто иной он был способен разговаривать на этом колоритном национальном языке с представителями всех слоев мексиканского народа, включая те, численность которых стремительно росла в период бурной индустриализации. На его глазах переставала существовать патриархальная Мексика, рушилась ее традиционная общественная структура, замещаясь социальной иерархией новой – капиталистической – страны. Безжалостный ветер обновления срывал огромные массы людей с земель, где рождались и умирали их предки, веками передавая традиционный опыт потомкам. Вчерашних общинников и хозяев мелких наделов поглощали гигантские железнодорожные стройки, под которые шли наследственные земли. Разоренные, они шли укладывать рельсы и шпалы, нанимались батрачить на плантации, становились к станкам в цехах промышленных предприятий в стремительно растущих городах, спускались в недра угольных шахт и рудников, а кто-то волей жестоких обстоятельств обрекался на долю обитателя городского «дна». С оставленной «малой родины» люди несли на новые места накопленный там культурный багаж: устоявшиеся представления о жизни, укоренившиеся в быту обычаи и суеверия, смутные предания

старины. В изменившихся условиях существования что-то из принесенного безвозвратно терялось. Что-то сохранялось, переосмысливалось, обогащалось опытом, почерпнутым у пришельцев из иных мест, становилось общим культурным багажом тех общественных слоев, которым адресовался значительный пласт творчества Посады.

Витрина столичной мастерской, в которой он проработал до конца своих дней, смотрела на старую людную улицу, где над крышами жилых домов возносились ввысь стены и башни старинных соборов. И прямо перед глазами художника текла жизнь города – неиссякаемый источник его вдохновения. Потомок переселившихся в город крестьян, сам плоть от плоти этой социальной среды, Посада был идеальным поставщиком иллюстрированных новостей для массовой городской публики невысокого достатка, образ мыслей и настроение которой он, как никто иной, умел понять и передать. Голос Посады – автора «летучих листков» был голосом общественного мнения, представленного ремесленниками разных специальностей, фабричными рабочими, мелкими служащими, бойкими приказчиками из городских лавок и их не менее темпераментными оппонентами по другую сторону прилавка, уличными торговцами и торговками всякой всячиной, горничными, домохозяйками, завсегдатаями кабачков–пулькерий, в ходе застолий спонтанно превращавшихся в политические клубы...

В этом отношении европейской параллелью к творчеству Посады было творчество берлинского рисовальщика-сатирика Генриха Цилле (1858–1929). «Папаша Цилле», как называли его соотечественники, был современником Посады – точно так же, как кайзер Вильгельм II был современником диктатора Порфирио Диаса. Правда, в отличие от мексиканца, немецкий график прошел курс обучения в Художественной школе Берлина. Одно время он был рабочим-литографом и, подобно Посаде, систематически сотрудничал в массовых тиражных изданиях, включая знаменитые «Симплициссимус» и «Ойленшпигель». И так же, как Посада, немецкий график-сатирик посвятил свой талант созданию художественной летописи повседневной жизни горожан разных сословий, в первую очередь тех, кто жил своим трудом, кого он досконально знал и называл «моя общественная среда»¹. Абсолютно немецкими по внешности и образу действия персонажами представляли на гравюрах Цилле чинные бюргеры с дородными «половинами», чистенькие няньки с беленькими пухлыми младенцами и составляющие им разительный контраст угрюмые мастеровые, их тощие всклоченные жены и безнадзорные чумазые дети фабричных окраин. Герои Посады по всем приметам так же несомненно были одной с ним крови.

Предметом отображения Посады была вся толща обыденного сознания его современников и земляков, на свой лад воспринимающего и трактующего происходящее, создающего собственный образ действительности. Выходец из народа, он насыщал свои творения образами, издавна

¹ См.: *Westheim P. El grabado en madera. México, 1967. P. 240.*

бытующими в сознании мексиканцев. На его «летучие листки» с живо-трепещущими сюжетами переселились с нравоучительных гравюр колониальных времен ожившие скелеты «мементо мори», в Мексике получившие название *калаверы* – от испанского *calavera* (череп). Посада был непревзойденным мастером этой особой разновидности тиражной графики, отразившей сугубо мексиканский историко-культурный феномен¹.

Посаде довелось жить в период заката патриархальной Мексики. Но при его жизни не только в отдаленной сельской глубинке обряды в память предков еще совершались в атмосфере ритуальной серьезности, восходящей к незапамятному прошлому. В больших городах с их разноликим, все дальше уходящим от традиционного уклада населением, с нарастающим потоком охочих до экзотических зрелищ туристов, День мертвых со временем поневоле обретет черты мероприятия с привкусом коммерции, рассчитанного на пришлого зрителя. Посада, творивший на рубеже позапрошлого и прошлого столетий, застал лишь начало этого превращения.

Ко второму ноября, в католический праздник Всех святых, когда в Мексике поминают усопших, ежегодно приурочивается появление свежих графических серий калавер. Бытует мнение, что первым, кто отпечатал такие листки литографским способом, был старший современник Посады Сантьяго Эрнандес. До Посады, а потом и одновременно с ним, рисовал калаверы для Ванегаса Арройо и Мануэль Манилья. Но резцу дона Лупе, как со временем стали называть Посаду сослуживцы по издательству, этот специфический жанр был много обязан своим расцветом и историческим долголетием. В простодушных с виду творениях он умел соединять актуальность с народным национальным мироощущением, отмечал П. Вестхайм. И если революция помогла мексиканцам «открыть самих себя», то истинным ее выражением в искусстве страны можно назвать творчество этого «простого ремесленника»².

Отпечатанные на листках цветной бумаги или на газетных полосах портреты живых и здравствующих персон, изображенных, тем не менее, в виде скелетов и в сопровождении стихотворных или прозаических подписей, стилизованных под эпитафии, и по сей день остаются неотъемлемым атрибутом Дня мертвых. Портретные черты сатирических калавер, приуроченных ко 2 ноября, обычно очевидны, несмотря на «загробную» условность представленных образов. Художники используют карнавальную свободу специфического народного праздника для того, чтобы ядовито прокомментировать поступки всем известных лиц из числа власть имущих и знаменитых, пошутить по поводу малых неприятностей и серьезных тревог, обуревающих общество, и в конечном итоге преодолеть их хотя бы нравственно – от души или сквозь слезы посмеявшись надо всем, что занимает и беспокоит народ.

¹ О калавере и ее месте в творчестве Посады подробнее см.: Козлова Е.А. Калавера: родовая и черты характера // Очерки истории латиноамериканского искусства. Часть II. XIX–XX века. СПб., 2004. С. 151–170.

² Westheim P. El grabado en madera. P. 238.



Хосе Гвадалупе
Посада
Калаверы-торговки

Посадовским калаверам, вопреки их потустороннему облику, присуща естественная пластика живого человеческого тела с особенностями, свойственными мужчинам и женщинам, старикам и молодежи, плебейам и аристократам, трезвым и пьяным, влюбленным или разъяренным персонажам. В высшей степени убедительно передает художник их манеру двигаться или стоять, наряжаться во фраки или кутаться в обноски, управляться с тростью или с профессиональным инвентарем, трудиться, танцевать, флиртовать, сходиться в драке или вещать с трибуны. С каким-то упоительным азартом трудятся его калаверы-ремесленники («Все работают, все пошевеливаются»). Но праздник есть законный повод отдохнуть и вкусно попить. И на приуроченном к событию базаре калавера-торговка цыплятами зазывно улыбается, держа на весу тонкие лапки образчик своего полуощипанного товара. Ее соседка со сноровкой опытной кухарки помешивает острый соус моле, дымящийся во вместительной посудине. Высокая колонна, сложенная из плоских сырных кругляшей, непременно рухнула бы, если бы не предусмотрительный жест хозяйки этого сооружения. Потом калаверы-родичи собираются на

кладбище, чтобы прямо на могилах помянуть своих усопших. («Большая пирушка калавер»). Хватив на празднике лишку, калаверы-кумовья затевают дуэль на ножах, чтобы наутро восстать невредимыми, снова выпить пульты и помириться («Корридо о добрых приятелях»). Наконец, калаверы-парочки, охваченные страстью поистине неземной, признаются друг другу в любви до гроба – и за гробом («Даже здесь не забуду тебя»).

Скелеты-горожане дивятся техническим новинкам и ужасаются связанным с ними опасностям: даже обитатели Пантеона де Долорес, будущего последнего пристанища Посады, высовываются из-за кладбищенской стены, чтобы взглянуть на электрический трамвай, везущий ко входу на погост калавер-пассажира, и выслушать калаверу-оратора, витийствующего перед грудой черепов. А тот, горестно согнувшись и проливая из пустых глазниц фонтаны слез, воздел к небу указующий перст, с чувством поминая чудеса прогресса, к которым оказался причастен в силу профессии («Вагоноважатый»). Взять хотя бы вышеупомянутое новое средство передвижения, которое уже успело завоевать неоднозначную репутацию, поучаствовав в инцидентах вроде трагикомической истории, проиллюстрированной Посадой: «Столкновение пассажирского трамвая с трамваем-катафалком, гроб падает на землю и разбивается, труп вываливается наружу!»

Калаверы Посады представляют разнообразие сословных и профессиональных типажей современного ему общества. От уличных нищих до обитателей роскошных особняков все они свои, типичные, узнаваемые с первого взгляда. Вот любезничает посреди улицы парочка простых горожан («Шутливая и занимательная калавера про дону Томасу и Симона-водоноса»). Ухажер страстно выставил язык меж двух рядов безукоризненных и крупных как у коня зубов и костлявым мизинцем игриво отводит прядь со лба служанки, одетой поверх костяка в мешчанскую сборчатую юбку и приталенную кофту. Утилитарная задача покупки-продажи явно отошла здесь на второй план, хотя улыбающаяся во всю ширину челюстей Томаса и пытается напомнить о ней, указывая на пустой кувшин.

Образ калаверы-аристократа художник построил на контрастах: безукоризненно черны его котелок и щегольской фрак, столь же безукоризненно белоснежна улыбка его черепа с мужественным раздвоенным подбородком, а толстая сигара в зубах испускает тонкий воздушный завиток. Несокрушимо самодовольству сеньора из высшего общества не в силах нанести ущерба в его собственных глазах даже отсутствие панталон и башмака, парного к начищенному до блеска черному красавцу. Важный щеголь прогуливается беззаботной походкой, выставив на всеобщее обозрение берцовые кости, поптичьи тонкие в сравнении с карикатурно огромной головой («Катрин»).



Хосе Гвадалупе
Посада
Катрин. Калавера



Хосе Гвадалупе
Посада
Катрина. Калавера

Но в облике этой обаятельной особы, даже пустыми глазницами умудряющейся глядеть как-то игриво, нет и следа неаппетитных натуралистических подробностей вроде червей или иных примет разлагающейся плоти. Легкой светотенью вылеплены нарядные банты на костяных висках, кружева, цветы и перья на шляпке. Линии, обрамляющие поверху провалы глазниц, живо напоминают кокетливо вздернутые выщипанные брови, а тончайшие штрихи на скулах, создавая объем, будто бы имитируют еще и румянец. Улыбающийся череп чуть развернут в сторону правой ключицы, как бы вздернутой в несколько жеманном жесте. Посаде парадоксальным образом удалось создать жизнеутверждающее изображение смерти. Он, и не думая задаваться этой целью, сотворил образ метисской праправнучки Коатликуэ, ацтекской богини смерти, обещающей возрождение. Преемница утратила грозное величие прародительницы, взамен приобретя креольскую живость характера. Даже обличительный пафос, так свойственный художнику, когда он изображает богачей, отступает здесь перед победной силой вечной женственности. («Катрина»)

Смерть предстает в интерпретации художника инобытием, разительно отличающимся от той картины бытия за гробом, которую рисует официальная церковная доктрина. Неотъемлемая принадлежность мексиканского Дня мертвых, калавера соединила в себе христианство с реликтами язычества, серьезность – с черным юмором. Она заключает в себе жизнеощущение современников и соотечественников художника, пронесших сквозь века древнее представление о вечном круговороте, в котором конец земного бытия непременно дает начало новому жизненному циклу¹.

¹ Об отношении современников художника к смерти красочно повествует история, рассказанная Д.А. Сикейросом в его мемуарах и относящаяся ко времени чуть более позднему чем то, когда Посада создавал свои калаверы.

Деревенский мальчишка был прислан за путешествующим по провинции художником, чтобы передать заказ на погребальный портрет: «Сеньор фотограф, сеньор фотограф, поедемте со мной, мой папа хочет, чтобы вы приехали и сделали портрет моей сестренки, которая умерла, а завтра утром ее должны похоронить. Ее уже одели в новое платье, и она такая красивая, как живая». Когда живописец, принятый жителями мексиканской глубинки за бродячего фотографа, прибыл на место, перед ним предстала картина, достойная фантазий Посады: «На обычном деревенском стуле, красочно расписанном и украшенном, сидела

Калаверы были важной, но не единственной частью творческой продукции Посады. «Ванегас Арройо, – вспоминал Хосе Клементе Ороско, – был известен всем как издатель замечательной печатной продукции для народной аудитории – от детских сказок до корридос, которые служили в то время чем-то вроде экстренных выпусков газет, а маэстро Посада снабжал все это иллюстрациями, доселе непревзойденными, хотя они и породили массу подражаний»¹. Из стен типографии Ванегаса Арройо во множестве копий разлетались по стране проиллюстрированные им «летучие листки» с описаниями недавних важных событий и славных исторических эпизодов, с эмоциональными текстами о невероятных, ужасных, назидательных и правдивых происшествиях, со строками жестоких романсов и героических баллад. В совокупности персонажи посадовской графики составили собирательный портрет современного ему мексиканского общества.

На многих гравюрах Посады действующие лица типизированы вплоть до превращения в нечто вроде постоянных персонажей национального фольклорного театра, мизансцены которого разыгрываются прямо на городских улицах². Посада создает свой «уличный театр», умело пользуясь приемами лубочного гротеска. Повышенная эмоциональность работ Посады отвечает чаяниям его зрителя. В них нет лишних, отвлекающих от сюжета деталей – всё запечатленное работает на то, чтобы передать обстановку и психологический настрой сцены. Мастер выбирает кульминационный момент истории и подает его предельно наглядно. Акцентированные жесты и мимика фигур соответствуют эмоционально насыщенным текстам и вместе с ними служат аналогами бурных монологов и диалогов балаганных актеров. Порой у Посады это могут быть угловатые жесты марионеток с их неизменно веселыми, свирепыми или трагическими лицами. А в тех его гравюрах, где натура запечатлена в духе, приближающемся к натурализму фотоклише, проступают черты раннего кинематографа: манера поведения действующих лиц напоминает о манере игры звезд «великого немого», старательно выражающих чувства на языке пантомимы.



Хосе Гвадалупе
Посада
Калавера
Революционерка

в самой естественной позе мертвая девочка двух с половиной лет, одетая в светло-зеленое платье и шапочку или шляпку розового цвета. Ее сестричка, постарше годика на полтора, обнимала умершую так, будто та была жива. Рядом стояла группа родственников, спокойно обсуждавших вопрос: красиво ли посадил умершую девочку ее отец". Когда заказ был исполнен, экспертный совет из трех десятков родичей покойной пришел к согласию, «что портрет очень хорош, девочка очень похожа, особенно цветастая одежда – ну точнехонько такая, какая была на ней» (*Сике́йрос Д.* Меня называли Лихим Полковником. С. 186).

¹ Orozco J. C. Apuntes autobiográficos. P. 5–6.

² Сходное явление в художественной культуре России отмечает Г.Г. Пospelов, говоря о связи фольклорного театра «на балаганах» и «народной картинки». см.: *Пospelов Г.Г.* «Бубновый валет». Прimitив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. С. 13.

В текстах, сопутствующих гравюрам Посады, участники мизансцен бывают обозначены разговорными словами, имеющими в мексиканском варианте испанского языка специфическое местное значение. К примеру, калавера «Катрина», согласно одной из версий, позаимствовала имя из песенки про городскую красотку, прочно входившей в репертуар шарманщиков, но со временем это имя стало нарицательным обозначением нарядной дамы-аристократки как особого общественного типа. Производное мужского рода – «катрин» – стало указывать на беззаботного великосветского франта, во всем блеске представленного одноименной калаверой. В обыденной речи мексиканцев той поры и в подписях к картинкам Посады городские модники, спешащие не отстать от Европы, именуется еще и «лагартихас» – «ящерицами», чему, возможно, поспособствовали хвосты их фраков. Принципиальный противник заокеанской моды и приверженец национального народного костюма с его неизменной большой плетеной шляпой и полосатой накидкой сарапе зовется «чинако» – словом, прежде обозначавшим волонтеров периода войн за либеральные реформы, не носивших воинской формы. Особый тип мексиканского щеголя представляет собой «чарро» в широкополой шляпе с серебряными бляхами, короткой куртке, расшитой позументами, в узких штанах с нарядными лампасами и в сапогах для верховой езды. Это наименование всадника в специфическом облачении пришло в Мексику из испанской провинции Саламанка и особо прижилось в штате Халиско. Севернее, у границ с США, мексиканских собратьев ковбоев стали называть «вакерос». Служанка на мексиканский лад зовется «гарбансера» – словечко, указующее на подчиненное положение, с оттенком сопутствующей ему угодливости: поэтому в итоге оно оказалось наделено еще и переносным смыслом, так же как случилось в русском языке со словом «лакей», изначально просто указывающим на род занятий. Мексиканизм «гарбансера» может намекать также на плебейскую грубость нравов. «Гато» и «гата» для мексиканца могут означать не только мурлыкающих животных, но и слуг мужского и женского пола. Разбойник-грабитель будет заклемен как «бандолеро», тогда как разбойника, ведомого чувством праведной мести, сочувствующий ему мексиканец назовет «вальенте» – храбрецом. Уличный оборванец на его языке будет зваться «пеладо» – от глагола «пелар», означающего «снимать кожуру». А слово «петатеро» укажет на крайнюю скудость имущества того, кому адресовано как определение: ацтекское «петлатль», означающее камышовую циновку, в «мексиканском испанском» превратилось в «петате» и стало символом обнищания.

Посада любит сопоставлять образ действия представителей разных социальных слоев в одинаковых обстоятельствах. Парой к композиции «Поединок двух катринов» выступает другая, носящая трудно переводимое с испанского название «La Mancornadora». На первой мужские персонажи классического любовного треугольника представлены в роли дуэлянтов, по всем приметам неорганичной для обоих: позы соперников неуклюжи, жесты неуверенны. Оба явно предпочитают решительному выяснению отношений оборону, хотя старый грузный рогоносец вооружен ножом,



а его противник, сеньор в цвете лет, сжимает в кулаке огнестрельное оружие, пусть и какого-то дамского калибра. На дальнем плане, у занавески, лаконично обозначающей пространство оскверненного семейного гнезда, грешница заламывает руки, готовясь упасть в обморок. На другой гравюре в спор за даму вступили дуэлянты-плебеи, и действуют они куда решительней. Двое смуглых молодцов с растрепанными клоунскими шевелюрами сцепились, образовав на авансцене танцплощадки монолитную скульптурную группу. Публика на дальнем плане, собравшаяся потанцевать, не обращает на происходящее особого внимания. Зато зрелищем потасовки заворожена ее виновница, обозначенная словом, происходящим от глагола *tancornar* – связывать или валить животных за рога. В напряженно выпрямленной фигуре кудрявой красотки, в ее сжатых кулачках, в горящем из-под черных бровей взгляде запечатлен азарт истовой ценительницы корриды.

Иногда Посада сталкивает социальных антиподов в поле одной композиции. Название одной из них – «El Vaedor» – тоже, отчасти, может быть отнесено к разряду мексиканизмов. На родине Посады и в сопредельных странах оно, помимо общепринятого «друг», «приятель», стало означать представителя низших социальных слоев, отличающегося задиристым нравом и особым, простонародным шиком в духе «чинако». Можно сказать, что «валедор» своего рода мексиканский собрат другого, южноамериканского народного типажа щеголя и забияки – аргентинского «компадрито». Главное действующее лицо вышеупомянутой посадовской гравюры стоит посреди вечерней улицы чуть в стороне от зажженного фонаря. Белая рубашка привольно распахнута на груди, выпяченной в петушином задоре, из-под широкополой шляпы рвется наружу буйный

Хосе Гвадалупе
Посада
Поединок катринов



Хосе Гвадалупе
Посада
Ла Манкорнадора

чуб, левая рука придерживает развевающееся на отлете полосатое сарапе, могучая десница выставлена вперед и согнута в подзывающем жесте. Уличный удалец явно адресует его кому-то из четверки проходящих вдоль витрины «лагартихас». А тот намерен проскользнуть мимо за компанию со спутниками, стыдясь перед ними компрометирующего знакомства: давний приятель с головы до пят являет собой разительный контраст его нынешним респектабельным друзьям. Разнообразию головных уборов из модных лавок он демонстративно предпочитает мексиканское сомбреро, тесным темным «тройкам» – просторную пару из некрашеного холста, дополненную широким поясом, плоским штиблетам – башмаки на высоких

Хосе Гвадалупе
Посада
Эль Валедор



каблуках, к которым удобно пристегивать шпоры. Как истинный «вале-дор», он безусловный противник белых перчаток, темных очков, врезающихся в подбородок стоячих воротничков, тросточек и тому подобных атрибутов дендизма, типичных для европействующих соотечественников. В свою очередь, на их бледных физиономиях с аккуратными усиками запечатлелся спектр чувств от брезгливости до опаски. Точеные аристократические носы презрительно развернуты в сторону, противоположную той, где расположился нарушитель цивилизованных правил поведения. Сутулясь и прижимая локти к туловищу, скользящей походкой «лагартихас» торопятся миновать неожиданное препятствие. Здесь, как и во многих других своих работах, Посада со вкусом разворачивает перед глазами своего зрителя полную живых подробностей сценку «уличного театра».

Среди продукции Ванегаса Арройо особым спросом пользовались копейные, как сказали бы в России, иллюстрированные листки, в Мексике называемые *prensa de a centavo* – «газета за сентаво». Наряду с разовыми «экстренными выпусками» в этом разряде изданий существовали также продолжающиеся. Иногда их населяли постоянными персонажами вроде дона Чепито, выдуманного членами творческого содружества, в которое входил Посада. Кочуя из номера в номер одноименной газеты («Don Chepito»), этот субтильный, плешивый, но чрезвычайно деятельный человечек испытывал на себе все превратности частной и общественной жизни, которые только могли выпасть на долю «маленького человека» в большом городе. Попытка поухаживать за семейной дамой кончалась для него водворением в полицейский участок, купленная им модная новинка – велосипед – вела себя как норовистый жеребец, а депутат городского собрания, за которого он голосовал на очередных выборах, огорошивал разительным несходством с собой на предвыборном этапе. Наверняка не случайно было и само имя этого персонажа, уменьшительное производное от *Чене*, которое само по себе уже есть уменьшительная форма от чрезвычайно популярного имени Хосе.

«Дон Чепито», «Уличная газета» («La Gaceta Callejera») и подобные им доступные по цене издания, для которых неустанно трудился Посада, были чрезвычайно популярны как по причине захватывающего содержания, так и в силу чрезвычайной оперативности. Работая для таких печатных изданий, Посада виртуозно овладел соответствующей их задаче техникой рисования специальными чернилами по цинковой пластине, которая затем подвергалась обработке парами азотной кислоты. С момента рождения очередной сенсации доставало часа, чтобы из его рук вышла новая матрица и, промытая и доработанная при необходимости резцом, отправилась в типографию. Вскоре после этого уличным распространителям раздавался тираж свежих оттисков только что изготовленной цинкографии в сопровождении краткого, но чрезвычайно энергичного текста.

Х.К. Ороско вспоминал: «Мальчишки-продавцы, пронзительно крича, разносили по улицам и площадям сенсационные новости, отпечатанные на станках типографии Ванегаса Арройо: “Расстрел капитана Коты”, или “Ужаснейшее преступление Ужаснейшего сына, который убил свою

Ужаснейшую мать»¹. Одной из популярнейших тем массовой печати был рубеж столетий. В суеверных умах он породил волну страхов, заставлявших обывателя видеть знамения близящегося «конца времен» во всем том, что реально угрожало благополучию и даже жизни, что пугало, удивляло или просто отклонялось от ровного течения повседневности. Ну чем еще, как не свидетельством близости последнего суда, по мнению замороженного магией цифр обывателя могли быть участвовавшие природные аномалии и катаклизмы? Явление кометы, разрушительные землетрясения, пожары, невиданной силы наводнения сразу в нескольких провинциях, следующие за ними неурожай и, как их последствия, голод и эпидемии – весь этот сонм напастей находил отражение на страницах изданий Ванегаса Арройо, которые день за днем иллюстрировались рукой Посады.

Пара корридос под общим названием «Конец Света» повествовала о землетрясениях, постигших столицу и другие города. Грозные, но естественные для расположенной в сейсмоопасной зоне Мексики, эти бедствия виделись авторам баллад в эсхатологическом контексте рубежа столетий. Иллюстрируя одно из этих творений, Посада изобразил городскую улицу с потерявшими устойчивость, рассыпающимися домами и кренящимися набок церковными колокольнями, вдоль которой мечутся, теряют равновесие, падают, молят небо о спасении и умирают под обломками застигнутые стихией горожане. Небо среди черных вихрей прочерчено зигзагами молний. На одном уровне с ними изломанным силуэтом рисуется фигура какого-то несчастного, выброшенного подземным толчком из окна готового рухнуть дома. Бурную динамику композиции создает ритм перекрещивающихся диагоналей. Слева направо и сверху вниз рушатся дома и бьют грозные черные молнии. В левой половине гравюры этому нисходящему движению противопоставлено движение трех человеческих фигур: пары, входящей в церковь на дальнем плане, и коленопреклоненного мужчины на переднем, воздевшего руки к небесам. Ближе к середине композиции противостояние ослабевает, представленное только вертикальной фигурой подростка в белом на фоне валящейся влево стены. И, наконец, в правой части гравюры инерция падения властвует безраздельно, усиленная росчерком низвергающейся молнии, потоком рушащихся каменных глыб и порывистым движением женщины, склоненной над распростертым телом мужчины. Художник не придерживается правил линейной перспективы, непропорционально укрупняя ключевые для композиции фигуры – мужскую слева и женскую справа. Выделенные белизной одежды на фоне черных руин, эти двое противостоят друг другу не только композиционно, но и эмоционально: мужская фигура слева выражает упование на помощь небесных сил, женская справа – безнадежное отчаяние.

Вторая гравюра с тем же названием запечатлела последствия буйства стихии: нагромождение тел под обломками того, что недавно было домами, безутешное горе плакальщиц, группа мужчин, пытающихся извлечь

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 5–6.

кого-то из-под руин. В отличие от первой гравюры, на второй вовсе не видно неба. Здесь как будто вообще отсутствует воздух: плотная штриховка подчеркивает грубую материальность разрушенных конструкций. Человеческие силуэты в белом контрастно выделяются на этом мрачном фоне.

Картина какого-нибудь сенсационного происшествия, даже имевшего реальную подоплеку, в интерпретации такого специфического средства массовой информации, как народная молва, обрастало подробностями самыми невероятными – однако весомо подкрепленными ссылкой на «очевидцев». Вписанное в по-житейски достоверный контекст, порождение коллективной фантазии обретало мнимую убедительность. Узнаваемость контекста придает достоверный вид и чудесам на посадовских картинках. В этом смешении обыденного с чудесным лучший художник Ванегаса Арройо словно следует за давними историческими предшественниками. Вспомним объективную интонацию хорошо знакомых завоевателям Мексики «Бестиариев» и «Образов мира», где с реальными созданиями природы сосуществуют кентавры, единороги, змеи чудовищной величины, амазонки, псоглавцы, люди без голов со ртами на животе и множество других диковин, описанных весьма убедительно.

Посада достойно продолжает дело иллюстраторов этих почтенных книг о чудесах мира, предлагая вниманию читателей «газет за сентаво» графические репортажи про человека без рук, но с растущей от плеч второй парой ног, или про несчастную малютку, с обнаженных ягодиц которой кривляется нечто вроде физиономии паяца. Невероятные истории облакаются мастером конца XIX – начала XX века в формы, издавна вошедшие в обиход народной фантазии. Художник «века пара и электричества», в своих комментариях к заметкам такого рода он ироничен. Но все же мир, так гордящийся достижениями технического прогресса, предстает у него еще не исчерпанной сокровищницей всякого рода сверхъестественных явлений – от курьезных до вызывающих содрогание.

В «конце времен» наказание за заурядные житейские грехи может принять самые невероятные формы, утверждают авторы «газеты за сентаво», предлагая вниманию читателя, он же зритель, очередную сенсацию: «Невиданное происшествие! Женщина, которая разваливается на две части, превращаясь в змею и огненный шар!» Сеньора, претерпевшая сверхъестественную метаморфозу, судя по тому, во что превратились ее останки, не отличалась кротостью нрава. В центре картинки, окутанная клубами дыма, скалится и свирепо пучит глаза ее голова в ореоле растрепанных волос. По сторонам от нее двое мужчин, прежде деливших ласки раздвоившейся особы, теперь судорожно сжимают церковные свечки. А слева внизу разинула зубастую пасть и грозит им длинным жалом мерзкого вида змея. Перепончатые крылышки рептилии выдают ее принадлежность к нечистой силе.

Мастер тиражной графики во всем ее многообразии, Посада существовал как художник для всех своих современников. В его исторической хронике есть главы, написанные на языке лубочной гравюры, сопровождающей корридо, и другие, написанные на языке политической сатиры.

Как комментатор текущих событий и карикатурист он был хорошо известен читателям либеральной оппозиционной прессы. Среди периодических изданий для образованной публики в канун революции было много эфемеров: одни умирали «естественной» смертью от безденежья, другие – придушенные рукой бдительной цензуры. На одной из газетных карикатур предреволюционного времени проворные черти конвоируют и низвергают в разверстую дьявольскую пасть провинившихся журналистов. Над оскаленной Люциферовой маской красуется крупная надпись «Эль Белен», в переводе с испанского – «Вифлеем». Так, на благостный рождественский лад, стала называться новая столичная тюрьма, обживать которую наряду с уголовным элементом отправлялись и противники правящего режима. Как газетный репортер и карикатурист Посада на себе испытал все разновидности цензурного гнета, вплоть до арестов тиража и приводов в полицию.

Посада-сатирик выражал настроения тех, кто готовил падение диасовского режима. Зачастую они же становились героями его рисованных репортажей. К примеру, газета сообщала, что в столице опять имел место предвыборный митинг противников переизбрания генерала Порфирио Диаса на новый президентский срок. Что при этом в самом деле имел место досадный инцидент между демонстрантами и силами правопорядка. Но слухи о количестве жертв, конечно, были преувеличены молвой, поскольку пострадало лишь несколько десятков человек. Посада снабжал такого рода заметки своими рисованными комментариями. Вот, взгромоздившись на крышу конного экипажа, неистово жестикулирует оратор. Аудитория, состоящая из уважаемых господ и нарядных дам, внимая его страстной речи, отвечает жестами одобрения. На дальнем плане какой-то сеньор удерживает за руку представителя городских низов, явно намеренного перейти от слов к делу, разбив витрину. Другая картинка повествует о мерах, принятых властью по отношению к тем, кто все же выразил свое возмущение действием. Пританцовывают на мостовой

Хосе Гвадалупе
Посада
Уличный митинг.
Оратор





холеные кони, а всадники в мундирах, широко замахиваясь плоскостями клинков, грозят смутьянам. Те, пешие и безоружные, отвечают градом камней, теряя на бегу потрепанные широкополые шляпы.

Эпоха «перед грозой», как определил ее классик мексиканской литературы А. Яньес, получила в лице Посады своего объективного летописца, отразившего достижения и темные стороны «мирного тридцатилетия». Газета «Дьяблито Рохо», приветствуя в стихах открытие очередной железнодорожной линии, связавшей столицу с сельскохозяйственной провинцией Колима, сопровождала их иллюстрацией работы Посады. Изображение получилось под стать высокопарному тексту, автор которого выражал надежду на то, что новинка поможет нации подняться к вершинам универсальной культуры. Из недр темного тоннеля в облаках горячего пара вырывается к свету стальной дракон. Над ним парит гений прогресса, и аллегорическая фигура Родины благословляет вестника цивилизации. Стоя на обочине, улыбается и машет традиционной широкополой шляпой один из строителей чудо-дороги. Равнину по обеим сторонам дорожного полотна украшают кактусы, придающие пейзажу типично национальный колорит. Геральдический кактус-нопаль высится и рядом с аллегорической фигурой матери-отчизны, голову которой украшает фригийский колпак – в знак того, что чудеса технического прогресса приобщат ее

Хосе Гвадалупе

Посада

Разгон митингующих

к сообществу цивилизованных держав и станут залогом благоденствия всех ее граждан.

Оппозиционная пресса, отдавая должное благим намерениям проводников цивилизации, не одобряла средств, которыми они широко пользовались для достижения целей. В диасовской Мексике ни для кого не было секретом, что монополией на самые выгодные заказы в промышленности и сельском хозяйстве владел лично глава государства, уделяя от щедрот родне и верным соратникам. Президент не остался внакладе, даже национализировав большую часть железных дорог, поскольку свято проводил в жизнь лозунг «государство – это я». А стоило правительству издать декрет о национализации земель, которые не в состоянии были освоить их неимущие хозяева-крестьяне, как владельцами миллионов песо, вырученных от их продажи железнодорожным компаниям, стали сам глава государства, его супруга, его тесть, министр финансов и вице-президент правительства, а также наиболее понятливые губернаторы штатов.

На страницах либеральных газет Посада представил публике впечатляющую галерею антигероев своего времени и их безропотных – до поры до времени – жертв. Он предложил вниманию зрителей «Проект монумента в честь мексиканского народа», в основу которого легла знаменитая скульптурная группа «Лаокоон». Как и в случае античного прототипа, гигантский удав сжимает в смертоносных объятиях три жертвы. Но они помечены подписями «пролетариат», «крестьянство» и «коренная раса». А их душитель значится как «монополия». На другой карикатуре одноименный враг предстает в виде лихого всадника, который волочит за собой в петле лассо безгласных и покорных «проплетариос» – владельцев мелкой земельной собственности. Или совсем лаконичное изображение: под тяжелым прессом корчится фигура с надписью «народ», извергая из разверстого рта полновесные песо, которые сноровисто гребет к себе все тот же ненасытный персонаж.

Современникам Посады было понятно, кого имел в виду художник, отправляя гулять по страницам журнала «Хиль Блас комико» невероятной толщины сеньора, обозначенного как «патриот». Щегольской костюм готов треснуть под напором округлого брюха, но самодовольная физиономия свидетельствует, что избыток плоти ничуть не удручает бонвивана, беззаботно попыхивающего трубкой и поигрывающего тростью. Столь же довольны собственным умопомрачительным изыществом и его внешние антиподы – прогуливающиеся по страницам либеральных сатирических изданий молодые «лагартихас», прожигающие в вихре удовольствий легкие деньги, добытые папашами. О том, как время и обстоятельства превращают тощего юнца в вальяжного толстяка, повествует серия рисунков «Карьера провинциального депутата». Ее герой, прибыв в столицу, первым делом спешит облачиться в элегантный костюм, приличествующий новому месту и общественному положению. Потом его фигура начинает неуклонно тучнеть, и вот, наконец, бывшая худосочная «ящерка» преобразается в солидного телом и духом «катрина».



В свою очередь, не были обойдены вниманием Посады те, чьи судьбы становились непосредственным результатом деятельности преуспевающих сограждан. Холодный прагматизм властей порождал вспышки ответного насилия, жертвами которого становились и люди ни в чем непосредственно не виноватые. Один из популярных сюжетов Посады – нападение шаек грабителей на поезда. Могучие паровозы, предназначенные, согласно провозглашенным намерениям, для того чтобы мчать нацию к вершинам прогресса, сходят с искалеченных рельсов, вагоны беспомощно валятся набок, а злоумышленники, подстроившие очередную аварию, деловито обшаривают карманы трупов и обирают уцелевших пассажиров.

Хосе Гвадалупе
Посада
Петатерос

Индейцам-общинникам, вынужденным оставить семейные наделы, по которым должны были протянуться рельсы железных дорог, грозила судьба переселенцев на бесплодные пустынные земли. На гравюре Посады бредут друг за другом шестеро взрослых, да цепляются за материнскую юбку двое рахитичных, лохматых детей. «Петатерос» – те, чья собственность после утраты земли сведется к скатанной за плечами рогожке петате, универсальной «мебели» бедняка, бредут просить заступничества у Христа из Чальмы, покровителя индейцев. Худые как скелеты странники опираются на посохи, тяжело волочат ноги, обутые в растоптанные уарачи, веревочные крестьянские сандалии. Последний из печальной шеренги выступает нам навстречу из глубины пустого белого пространства, безжизненного, как раскаленная солнцем сухая равнина. Тот, что идет перед ним, виден в трехчетвертном повороте, а две фигуры на переднем плане изображены в профиль и будто проходят прямо перед глазами зрителя. Это угрюмый крестьянин в рваной накидке и женщина с гладкими черными волосами, обрамляющими темное морщинистое лицо. Предводитель небольшого отряда уходит в глубь пустынного пространства, повернувшись к нам спиной. Вся композиция образует пологую дугу, обращенную выпуклостью наружу,

в то время как ее края уходят в глубину. Создается впечатление бесконечного, не имеющего разрешения движения в порочном кругу: бог весть, откуда пришли эти нищие паломники, безучастно продефилировали перед нами, и снова уходят в ожидающую их неизвестность тяжелой походкой людей, обремененных не кладью, а грузом безнадежности.

Взывает к зрительскому сочувствию запечатленная Посадой сценка из жизни рабочей семьи. Ее глава вернулся домой без заработка, ему нечем утешить жену, готовую то ли разрыдаться, то ли разразиться бранью. Голодная дочка сидит за столом перед пустой тарелкой, ее братишка ползает по полу в тщетных поисках крошек. Кукольный облик кудрявой большеглазой девочки, нагота и худоба третьего, самого младшего ребенка, которого держит за руку мать, настраивают зрителя на сочувственный лад. Молот, которым вооружен рабочий, ничего общего не имеет с известным символом классовой борьбы, оставаясь здесь лишь увесистым орудием физического труда. Кажется, этот внешне почти плакатный пролетарий готов смиренно просить вслед за автором корридо, написанного от имени таких же, как он, жертв хозяйского произвола:

Всех ты, солнце, равно греешь,
 Всем ты шлешь свои лучи.
 Солнце, нашего патрона
 Быть добрее научи¹.

Но из эпизодов повседневной городской жизни, подмеченных Посадой, неотвратимо складывается предгрозовая картина. Тема гравюры «Нехватка маиса» трактована в лубочной манере, когда вольные пропорции и утрированные жесты призваны усилить выразительность мизансцены.

¹ Цит. по: Пичугин Л.А. Корридо мексиканской революции. М., 1985. С. 69.





Толпа разъяренных домохозяек штурмует мучную лавку. Общее движение устремлено к узкой, темной дыре входа. К ней же обращены грубые профили с перекошенными в крике ртами и горящими от возбуждения глазами. Складки темных шалей развеваются подобно крыльям разъяренной птичьей стаи. В пылу борьбы женщины размахивают над головами конкуренток пустыми корзинами. Зажатые толпой полицейские тщетно пытаются обуздать темперамент разбушевавшихся горожанок: как остановить тех, для кого несчастная горстка кукурузной муки выросла в вопрос жизни и смерти?

Хосе Гвадалупе
Посада
Спекулянт

За штурмом входа следует штурм прилавка, и теперь от гневных фурий кое-как отбивается молодцеватый усач-приказчик («Торговля»). А вот и тот, кого настигло-таки заслуженное возмездие: ненавистный «Спекулянт», окруженный отрядом хозяек и кухарок под предводительством повара, подвергается заслуженной экзекуции посредством оставшихся не у дел сковородок и скалок.

Еще одна большая тема Посады – предгрозовая сельская Мексика. К концу правления Диаса уже более 90% крестьян лишились собственной земли. Для пеонов, пожизненных долговых рабов, владелец асьенды был царем и богом. На гравюре «Управляющий» Посада изобразил расправу над тремя крестьянскими парнями, которую лихо вершит вооруженный кнутом бородач с кобурой на боку. Чуть в сторонке опирается на тросточку благообразный сеньор с внимательным выражением тонкого, обрамленного аккуратной бородкой лица: хозяин оценивает результат усилий ревностного слуги.

Не обойдены вниманием Посады и государственные стражи интересов крупных землевладельцев. Всякий, осмелившийся возмутиться их

насильственными действиями, попадал в категорию преступников. Для борьбы с ними властью были созданы отряды руралес, сельской жандармерии. Их ряды охотно пополняли бандолерос, еще недавно промышлявшие вооруженным грабежом. В новом качестве для них открывалась возможность безнаказанно поживиться последним имуществом доведенных до бунта земляков, состоя при этом на казенном жаловании.

Герой гравюры «Крестьянин – пленник руралес» плетется под конвоем шестерых бравых всадников в костюмах чаррос. Привязанный длинной веревкой к седлу жандармской лошади, в нахлобученной на глаза плетеной шляпе, он выглядит чрезвычайно жалким в сравнении со своими грозными стражами. Вся процессия повернута к зрителю спиной так, что он видит богато расшитые позументами куртки на гордо выпрямленных плечах и серебряные бляхи на широкополых фетровых шляпах. Для сопровождения бедолаги хватило бы и одного такого молодца, но позорный парад должен внушить трепет его очевидцам.

Непокорные бежали в леса и горы, становясь теми, кого в народе называли вальентес – храбрецами. Разбойники поневоле, они были мексиканскими собратьями Робина Гуда, которые врываются в усадьбы асендадо, чтобы вернуть добро ограбленным крестьянам и отомстить обидчикам за поломанные судьбы – свои и всех обиженных. Народные баллады-корридо, которые любил иллюстрировать Посада, сохранили имена многих «благородных разбойников» предгрозовой поры. К числу этих героев крестьянского сопротивления принадлежал и Карлос Коронадо, знаменитый в свое время «вальенте из Бахио», запечатленный во всей красе рукой Посады и прославленный анонимным стихотворцем-коплеро:

Не был Карлос Коронадо
 Ни убийца, ни грабитель;
 Он преследовал руралес,
 За обиженных был мститель.

Был стрелок, каких не сыщешь,
 Этот Карлос Коронадо.
 И его в Бахио знали
 И любили за отвагу¹.

Баллада повествует о том, как вальенте Карлос Коронадо среди бела дня и в одиночку появился в людном игорном заведении, где развлекалась местная знать, и нагнал на завсегдатаев такого страха, что те почли за благо безропотно расстаться с деньгами и ценностями. Разбойник предложил поединок чести любому из присутствующих, но, увы, среди тех, по его словам, не оказалось ни одного «боевого быка». Издевательская зубастая улыбка светится на широкой плебейской физиономии удальца, чья прочная фигура монументально возвышается над суетливо мельтешащими

¹ Цит. по: Пичугин П.А. Корридо мексиканской революции. С. 52.

игроками. И неизвестный автор баллады, и художник Посада явно расположены к своему герою: захватить стан противника, рассчитывая лишь на ружье, верного коня да пару шпор, откровенно презирая опасность и смерть, – вот качества, без которых нет настоящего мексиканца, тем паче истинного вальенте.

«На войне, как на войне» – в жизни случалось, что праведная месть ожесточенных несправедливостью людей перерождалась в то, что мексиканцы именуют грубо-просторечным словом «чингада», первоначально означавшим изнасилование. И вальенте соскальзывал на стезю бандолеро. Такого рода превращения будут после революции впечатляюще описаны в прозе Мариано Асуэлы, Хуана Рутьфо и Карлоса Фуэнтеса. Но авторы корридо, которые иллюстрирует Посада, не задаются отвлеченным вопросом о соразмерности средств поставленной цели, они целиком и полностью разделяют праведный гнев своих отчаянных героев, предпочитающих смерть на арене смиренной воловьей доле. Не удивительно, что из среды вальентес вышло немалое число бойцов повстанческих армий, включая такой колоритный персонаж мексиканской революции, как знаменитый Панчо Вилья, генерал грозной Северной дивизии, воспетый во множестве баллад.

Накануне выборов 1910 года мексиканская пресса горячо комментировала противостояние политических сил, группировавшихся вокруг бессменного президента и его противника из стана либералов Франсиско Мадеро, дипломированного юриста и представителя одного из богатейших семейств страны. Одним из комментаторов ситуации, выступавшим со стороны оппозиции, был и Посада. На его гравюрах и литографиях, исполненных для солидных газет и дешевых листовок, обильно льется кровь и клубится густыми облаками пороховой дым. Тянутся на Юкатан, в район малярийных хенекеновых плантаций, эшелоны каторжников. Падают у расстрельной стены противники диктатуры, а следом ставятся к той же стенке солдаты и офицеры, которые не захотели стать карателями. Стоя друг против друга, спорят Диас и Мадеро, в то время как аллегорическая женская фигура оплакивает гибель сотен людей из обоих враждующих станов. Стихотворный текст поясняет, что это Родина, уповающая на примирение своих сынов.

Неминуемая гроза разразилась в ноябре 1910 года, когда по всей стране, от северных границ до Юкатана, запылало восстание. Освободительная армия Мадеро, составленная из повстанческих отрядов, сжимающимся кольцом охватила столицу. Попытка 80-летнего диктатора вступить в переговоры не имела успеха, и в мае 1911 года многократный президент признал свое поражение, уйдя в «добровольную» отставку.

Отставной диктатор Порфирио Диас, восхваляемый официальной и поносимый оппозиционной прессой, отнюдь не был примитивным *чингоном*. Адвокат по образованию, дослужившийся до генеральского чина в армии национального героя и президента Бенито Хуареса, при необходимости он теоретически обосновывал свои методы наведения порядка ссылками на положения позитивистской доктрины О. Конта

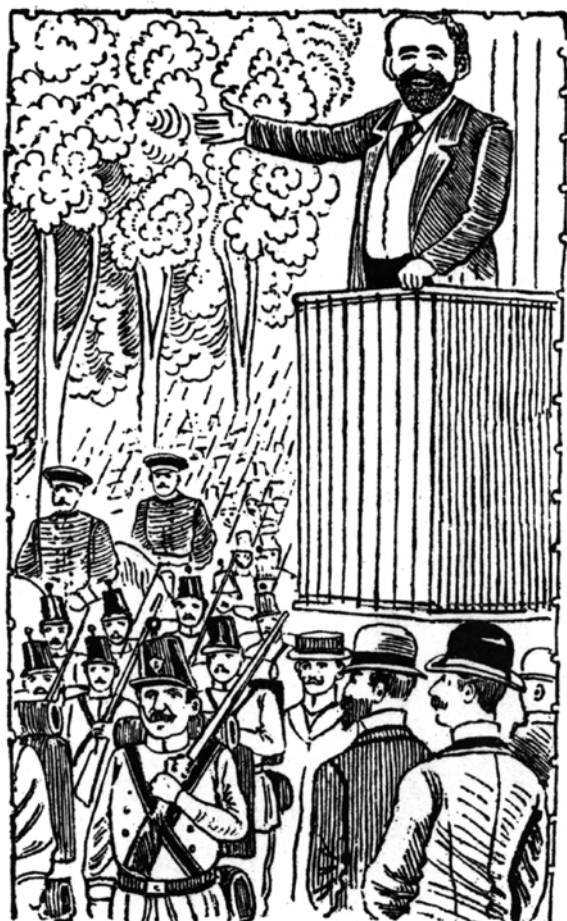


Хосе Гвадалупе
Посада
Въезд Франсиско
Мадеро в Мехико

о благотворности для нации единовластия сильного и справедливого вождя. Но, почувствовав опасность своей власти, становился решительным практиком и спокойно мог отдать войскам исключаящий размышления приказ в отношении смутьянов: «Расстреливайте их на месте!» Свидетельством технического прогресса, всеми правдами и неправдами достигнутого Мексикой в период его правления, стало то, что стол, на котором лежал акт об отречении от власти, освещали фары автомобилей: церемония прощания с «мирным тридцатилетием» диктатуры состоялась не в президентском дворце, а прямо на улице¹, где современные средства передвижения уже вели наступление на монополию конных экипажей.

Под крики «Смерть Диасу!» и «Да здравствует Мадеро!» в столицу вступил тот, кого отныне называли верховным вождем революции. Его облик сохранили для потомков художественные репортажи Посады. Ликующие жители столицы обступили открытый автомобиль главы революции, на лице которого застыло строгое, сосредоточенное выражение, обусловленное сознанием миссии, возложенной на него историей («Въезд Мадеро в Мехико»). В другом случае Мадеро, сопровождаемый отрядом с горнистом и знаменосцем во главе, представлен гарцующим на великолепном коне, достойном лихого чарро. Но мирный облик дона Франсиско невольно контрастирует с бравурным настроением всей сцены, хотя художник и постарался придать ему осанку бывалого всадника. На гравюре «Мадеро-президент» мы видим торжественную церемонию

¹ Грант Н. Конфликты XX века / Пер. с англ. М., 1995. Цит. по: Казинцев А. Возвращение масс // Наш современник. 2006. № 1. С. 182.



вступления в должность нового главы государства. С балкона дворца, на котором мексиканцы за тридцать с лишним лет привыкли видеть пышноусого генерала в треуголке с плюмажем, облаченного в расшитый позументами мундир (таким он запечатлен на фото и на фотографически точном парадном портрете работы Посады), простер руку над бесконечной колонной войск маленький человек профессорской наружности. Очередной парадный портрет, каких немало выполнил Посада на своем веку. Но на сей раз за ним стоит поворотный момент в истории страны. Крупный буржуа и латифундист по общественному положению, кабинетный человек по складу личности, волей обстоятельств Мадеро принял на плечи бремя руководства колоссальной армией обездоленных людей «от земли», кипевших негодованием в адрес имущих капиталы и землю сограждан.

Руке Посады принадлежат и портреты других важных участников событий, грянувших после инаугурации Мадеро и в итоге стоивших ему власти

Хосе Гвадалупе
Посада
Президент
Франсиско Мадеро



Хосе Гвадалупе
Посада
Генерал Викториано
Уэрта

Хосе Гвадалупе
Посада
Эмилиано Сапата

и жизни. Генерал В. Уэрта командовал правительственными войсками, оборонявшими режим Диаса от мадеристов. После смены власти он сумел сохранить свое звание и пост, при том, что не скрывал благожелательного отношения к реваншистам, не таясь заявлявшим: «Пуля, которая убьет сеньора Мадеро, спасет Мексику»¹. Уэрта сидит на коне, словно вросшем в землю под тяжестью его грузного тела. Обмундированный всадник мешковато вдавился в седло, опираясь на длинные кавалерийские стремена. Что-то лягушачье проступает в его лице с глазами навывкате. Неприятное впечатление усиливают сдвинутые на лоб окуляры с толстыми стеклами, из-за которых генерал похож на уродливую четырехглазую рептилию.

На парадном портрете того же времени начала революции выпрямился во весь рост вождь повстанцев штата Морелос, командующий индейской армией Юга Эмилиано Сапата. Мастерски очерчен контур фигуры в черном костюме чарро, картинно отставлена правая рука с карабином. Особенно сильное впечатление производит его скуластое крестьянское лицо, в первую очередь – прямой, неотступный взгляд широко распахнутых черных глаз. Перед нами во всем блеске доблести образ идеального народного героя, по сей день воспеваемого в народных балладах за

¹ Лавров Н.М. Мексиканская революция 1910–1917 гг. М., 1972. С. 109.

отвагу и неподкупность. На предложение Мадеро сложить оружие и принять в дар асьенду он ответил фразой, ставшей исторической: «Сеньор Мадеро, я принял участие в революции не для того, чтобы стать асендадо. Единственное, чего мы хотим, это то, чтобы нам вернули землю, которую у нас отняли»¹.

В конце 1911 года вооруженные отряды сапатистов, вдохновленных «планом Айялы» с требованием земли и свободы, повели наступление на столицу. Воспрянувшие сторонники диктатуры призывали президента расправиться с «Аттилой Морелоса», «пока тот не повесил сеньора Мадеро на самом высоком дереве Чапультепекского парка»², а сами плели заговоры и поднимали военные мятежи. Новая власть шаталась под давлением теряющего веру в нее народа и сил, жаждущих реванша. «Что может привидеться во сне тому, кто не выполняет своих обещаний» – гласит подпись под карикатурой Посады. Дона Франсиско терзает ночной кошмар: плотной толпой насаждают на него вооруженные враги, среди которых выделяются грозного вида уэртковский вояка и охваченный праведным гневом Сапата. Сон оказался в руку: в феврале 1913 года Мадеро был смещен в результате военного путча и убит, а президентский пост опять занял генерал: интриган и изменник Уэрта. Но переворот только подбросил горячего в костер революции. Сапатистские войска двинулись на столицу с юга. С севера наседали партизанская армия Франсиско Вильи. Хосе Гвадалупе Посада не узнал, чем закончатся дальнейшие сражения мексиканской революции. В самый канун уэртковского мятежа оборвался его творческий и земной путь.

В истории мексиканского искусства Посада остался непревзойденным летописцем своего времени. Авторы монументального юбилейного издания, посвященного жизни и творчеству художника, с полным правом называют его «Иллюстратором мексиканской жизни»³. В его творчестве нашлось место и образу страны, напрягающей силы для рывка из патриархального прошлого в индустриальное будущее, и тем тяготам, которыми был оплачен блеск диасовского «порядка и прогресса». Его графические репортажи находили отклик у образованных читателей либеральной прессы и у тех, кто не мог самостоятельно прочесть ни строки текста, сопровождающего гравюру в «газете за сентаво». Выходец из провинциальной народной среды, своим резцом Посада комментировал происходящее с народных позиций. Слезливой сентиментальности, возникающей там, где творец взирает на «малых сих» пусть и сочувственно, но свысока, он предпочитал иронию носителя народного сознания с присущим ему пониманием правды и кривды, основанном не на юридических, а на проверенных временем нравственных категориях.

Ту сферу художественной культуры, в русле которой лежал значительный пласт посадовского творчества, принято называть «примитивом» –

¹ Лавров Н.М. Мексиканская революция 1910–1917 гг. М., 1972. С. 111.

² Там же. С. 31.

³ José Guadalupe Posada ilustrador de la vida Mexicana.

в соответствии с критерием непричастности его к «ученому» искусству¹. «Летучие листки», исполненные в манере лубочного гротеска, и в самом деле естественным образом вливаются в «фольклорный» поток городско-примитива его времени. Но применительно к ним определение «примитив» не означает «примитивности» как недостатка профессионального мастерства. Искусство графики было делом жизни Посады – и в соответствии с этим критерием мексиканский гравер, безусловно, профессионал – в определенном смысле такой же, как классик европейской карикатуры Оноре Домье, тоже прошедший ремесленную выучку, а потом в процессе практической работы неуклонно совершенствовавший свое мастерство. Решая встававшие перед ним профессиональные задачи, Посада свободно использовал не только так любимые им специфические выразительные средства «народной картинки». В его работах есть и отголоски распространенной манеры европейской карикатуры XIX века, и игра линий и пятен в духе ар нуво, а парадные портреты известных лиц почти дословно воспроизводят натурализм фотоклише.

Среди двух десятков тысяч исполненных мастером гравюр есть великолепные, есть и весьма средние по качеству – что понятно при такой интенсивности и таких темпах работы. Но определение «художник» не исчерпывается ремесленной стороной профессии, поскольку включает в себя также талант особого видения мира – а это качество было присуще Посаде в высшей степени. Живые, острые, органично вписанные в контекст своего времени и своей страны образы, созданные Хосе Гвадалупе Посадой, по праву вошли в сокровищницу национального и мирового изобразительного искусства². А молодых живописцев и графиков первой половины XX столетия они вдохновили на создание собственных версий портрета родной страны.

¹ «За последние годы исследователи не только русского, но и мирового, и не только изобразительного, но и других видов искусства условились называть примитивом всю обширнейшую сферу художественной культуры, располагающуюся в эпохи “после Средневековья” (а по-видимому и в более ранние времена) как бы “между” ученым искусством “сверху” и крестьянским фольклором “снизу”.

Примитив – это городское низовое искусство последних столетий, а городской фольклор – одна из его разновидностей или линий, как бы непосредственно соседствующая с крестьянским фольклором. Примитив, таким образом, мог быть и фольклорного и нефольклорного типа» (Поспелов Г.Г. «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. С. 12. Курсив автора).

² Крупнейшими собраниями работ Х.Г. Посады располагают Национальный институт изящных искусств (México, Instituto Nacional de Bellas Artes), Национальное хранилище периодики (México, Hemeroteca Nacional), Издательский фонд произведений мексиканской пластики (México, Fondo Editorial de la Plástica Mexicana), Национальная библиотека по антропологии и истории (Biblioteca Nacional de Antropología e Historia), Собрание Мастерской народной графики (México, Taller de la Gráfica Popular), Муниципальный исторический архив города Леон (León, Archivo Histórico Municipal de León), частные архивы и хранилища Э. Родригеса (Hero Rodríguez) и А. Ванегаса Арройо (Arsacio Vanegas Arroyo).

ХОСЕ КЛЕМЕНТЕ ОРОСКО

В середине 1940-х годов Х.К. Ороско (1883–1949), тогда уже признанный классик мексиканской живописи, предложил издателям литературно-художественного журнала «El Occidente» известным писателям А. Яньесу, Э. Паласиосу и С. Чавесу несколько рукописных глав, в которых рассказывал об этапах своего жизненного и творческого пути на фоне истории Мексики. Рукопись была с благодарностью принята и немедленно опубликована под заголовком «Автобиография Хосе Клементе Ороско». Мгновенно разошедшаяся по рукам по причине скромного тиража журнала, с 1945 года она была несколько раз переиздана как книга. Издание, увидевшее свет на средства Министерства народного образования и наиболее доступное широкой аудитории в силу невысокой цены и массового тиража, получило название «Автобиографические заметки»¹, тогда как другие воспроизведения того же текста носят исходное, совпадающее с журнальным, название.

Подводя на страницах воспоминаний итоги двух с лишним десятилетий эволюции мексиканского мурализма, один из «трех великих» основоположников этого художественного движения письменно подверг анализу «трех китов», на которые оно изначально опиралось: его революционно-агитационное, национальное и социально значимое начала. Мастер обращается к анализу этих тенденций с учетом нарабатанного к середине 1940-х годов жизненного и профессионального опыта. Книга, к сожалению, обрывается на главе, повествующей о приглашении художника в город Гвадалахару (1936) для работы над тремя грандиозными проектами: продолжить мемуары автору помешала смерть.

¹ В настоящей главе воспоминания Х.К. Ороско цитируются по изданию:

Apuntes autobiográficos. Por José Clemente Orozco. Cuadernos de la lectura popular. Serie: La honda del espíritu. México, 1966.

Хосе Клементе Ороско можно назвать прямым продолжателем дела Хосе Гвадалупе Посады. На стезю профессионального художника он тоже ступил в амплуа газетного графика. И еще до начала революции успел обрести известность как автор юмористических рисунков и едкий карикатурист. Свои первые монументальные произведения Ороско начал создавать, лишь переступив сорокалетний рубеж, пройдя к этому времени через революцию, междоусобную войну вчерашних союзников – вождей революционных кланов, познав зрелым умом реальность того мира великих политических, экономических и военных потрясений, частью которого была его родина. Поэтому в его графике и фресках почти всегда присутствует ощущение глубинного трагизма бытия.

Его росписи – полные динамики, исполненные в аскетической гамме с преобладанием красного, черного, серо-стального и бледно-голубого цветов, с яростными молниями белильных мазков, акцентирующих формы, – были способом образного осознания сути исторических событий, которые, разворачиваясь у него на глазах, корнями уходили в не столь давнее или в незапамятное прошлое.

В начале профессионального пути Ороско по горячим следам запечатлевал реальные события. В зрелости он меньше других мексиканских художников-муралистов увлекался созданием социальных утопий и скептически расценивал широко распространенное мнение о первостепенном значении индейских традиций для обновленной национальной живописи. Художник, работающий в манере итальянцев, утверждал он, может быть более национальным, чем тот, кто превозносит до вершин художественного совершенства заурядные предметы житейского обихода исключительно в силу их этнического происхождения.

Свои взгляды на место этнокультурного начала в искусстве и на связь его с революционным потенциалом художественного творчества он четко выскажет в письме Жану Шарло, адресованном в Мексику из США: «Я лично избегаю выводить в своих работах презренных и дегенеративных персонажей, повсеместно считающихся живописными, чтобы приспособить их для туристов и освободить этих последних от наличных <...> Такие мысли раз и навсегда отвратили меня от живописания индейских сандалий и грязных одеял. Я до глубины души хочу, чтобы те, кто их носит, избавились бы от них и стали цивилизованными людьми. Но прославлять их – все равно, что прославлять невежество, пьянство или груды мусора, которые украшают наши улицы, а это я отказываюсь делать. Революция – это не грязь, воюющая против мыла, а, наоборот, битва второго с первым»¹.

Творческий метод любого художника есть явление в конечном итоге мировоззренческое, хотя и имеющее специфический – эстетический – характер. Это не только присущий его произведениям тон повествования и не только совокупность стилистических приемов, но способ

¹ Orozco J.C. El artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925–1929, y tres textos inéditos) / Prólogo de L. Cardoza y Aragón. Apéndices de J. Charlot. México, 1971. P. 138.

художественного осмысления жизни, в ходе которого искусство обнаруживает присущие лишь ему специфические познавательные возможности. Мировоззрение художника формируется как спецификой места и времени, в которых ему довелось творить, так и субъективными сторонами его личности. Эти факторы стали определяющими и для обладавшего ярчайшей творческой индивидуальностью Х.К. Ороско – одного из классиков движения муралистов, сложившегося в 20-е годы XX века в атмосфере постреволюционной Мексики.

Хосе Клементе Ороско родился в городе Сапотлане-эль-Гранде, позже переименованном в Сьюдад-Гусман (штат Халиско) в семье успешного предпринимателя. Его родители сначала переехали в столицу штата Гвадалахару, а потом в Мехико, где Хосе получил возможность отправиться в не совсем обычную школу при педагогическом институте. Там преподавали швейцарские учителя, которые обучали детей по новаторской педагогической системе. Рядом именно с этой школой находилась упомянутая в биографических заметках Ороско лавка, где делал гравюры Х.Г. Посада, и школьник пользовался счастливой возможностью подолгу наблюдать за его работой, стоя у витрины. Под впечатлением увиденного он решил стать художником и поступил в вечерние классы Академии Сан-Карлос.

Но после разорения, а потом и смерти отца материальное положение семьи пошатнулось. Теперь подростку следовало думать о профессии, приносящей верный доход. Поэтому сразу после окончания школы Хосе Клементе по настоянию семьи был вынужден поступить в сельскохозяйственное училище в Сан-Хасинто (1897), где проучился три года, не имея, по его собственному признанию, никакой тяги к сельскому хозяйству. Однако с юных лет ответственный по отношению к любому делу, за которое приходилось браться, позже он с искренней гордостью вспоминал, что первые заработанные деньги получил, используя навыки топографа и чертежника, полученные в нелюбимой школе¹. По окончании этого учебного заведения Ороско вернулся в Препараторию на отделение математики и архитектуры, вооружавшее выпускника профессией, с житейской точки зрения более надежной, чем живопись.

Примерно в это время, семнадцати лет от роду, из-за неосторожных экспериментов с порохом Хосе Клементе лишился кисти левой руки и серьезно повредил глаз. Позже, в годы революции и гражданской войны, когда противостоящие стороны вели тотальные облавы на потенциальных рекрутов, увечье избавило его от принудительной службы в рядах действующей армии с той или иной стороны. Но оно же сделало его замкнутым «одиноким волком», почитателем мрачного юмора и, может быть, не в последнюю очередь, ценителем темных красок на живописной палитре.

В 1908 году Хосе Клементе, упорствуя в намерении стать художником, все же оставил Препараторию и окончательно вернулся в Академию

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 8.

Сан-Карлос, в классах которой он, судя по записям в документах этого учебного заведения, фактически возобновил занятия уже пару лет назад¹.

Застекленные галереи внутреннего двора Академии все так же заполняли знакомые с детства литографии – «настоящая квинтэссенция академизма», как определял их Ороско. И ученикам по-прежнему следовало копировать их с великим тщанием и аккуратностью: «Жесткая, но обязательная дисциплина». Но зато в распоряжении учащихся было в достатке моделей, в достатке живописных материалов, были богатая коллекция слепков и копий с работ старых мастеров, большая библиотека книг по искусству и преподаватели – профессионалы своего дела. Не удивительно, что Ороско, обретя наконец законное право заняться тем, к чему его влекло призвание, испытывал по отношению к Академии и всему, связанному с ней, прилив благодарного энтузиазма.

К моменту возвращения Хосе Клементе в Академию «это учреждение достигло наивысших высот в организационной постановке дела, – вспоминал он. – Немалая заслуга здесь принадлежала дону Антонио Фабресе, крупному испанскому художнику-академисту»². Профессор заставлял студентов копировать натуру с предельной точностью. Одна и та же модель выстаивала перед студентами неделями, а то и месяцами, между тем как наставник помечал мелом границу света и тени, чтобы освещение фигуры день за днем оставалось неизменным. Фотограф делал с модели снимки, чтобы ученики могли сличать свои рисунки с фото. Другое популярное упражнение состояло в рисовании гипсовой модели, поставленной вверх ногами: так поступали, к примеру, с Венерой Милосской.

Метод преподавания Фабреса не пользовался популярностью у студентов. Но Ороско пожизненно остался благодарен педантичному каталонцу за то, что тот, воспитывая руку и глаз подопечных, вооружал их крепкими ремесленными навыками, без которых нет профессионализма. Свидетельством тому, что время не было потрачено даром, стало присуждение рисунку Ороско внеконкурсной награды на студенческой выставке 1910 года.

Среди любимых учеников Фабреса был Сатурнино Эрран (1888–1918), согласно характеристике Ороско – «подлинная надежда тогдашней мексиканской живописи». В его манере, тяготеющей к символизму, намечалась тяга к превращению станковой картины в монументальное панно. А в тематике давал о себе знать интерес к индейскому и испанскому прошлому мексиканской нации, к характерам населяющих ее людей. «В нынешней Мексике, – добавит позже Ороско, уже испробовавший силы на поприще монументализма, – он обязательно стал бы большим художником»³.

Между тем в Академии назревали серьезные перемены. Их знаменем стало появление в ее стенах не совсем обычного преподавателя. Его

¹ См.: Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. Л., 1969. С. 19.

² Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 10–11.

³ Ibid. P. 12.

звали Херардо Мурильо, но он предпочитал зваться псевдонимом Доктор Атль, производным от ацтекского «*atl*» – «вода», природное начало, дарующее жизнь иссохшей земле. В данном конкретном случае подразумевался процесс обновления мексиканского искусства воздействием на него «живой воды» древней индейской традиции. Доктор философии и права Римского университета, он был и политиком-энтузиастом, близким анархо-синдикалистским кругам, и живописцем-экспериментатором, не чуждым авангардистских веяний, почерпнутых в Италии и во Франции.

Над национальной живописью в первом десятилетии века продолжал тяготеть комплекс национальной неполноценности. Хосе Клементе вспоминал: «Мексиканец вынужденно оставался униженным уроженцем колонии, не способным, как принято было считать, не только творить что-то свое, но даже просто думать по-своему; все должно было являться в готовом виде из европейских метрополий <...> Заниматься живописью нам не возбранялось, но следовало писать так, как это делали в Париже, и именно парижские критики оценивали наши произведения, чтобы вынести окончательный вердикт. Просто невозможно было представить себе, чтобы несчастному мексиканцу вдруг взбрело на ум сравняться с “самими иностранцами”; наоборот, отсюда все уезжали за границу, чтобы там удостоиться “посвящения в сан”»¹.

В вечерних классах Академии, под вдохновенный голос Доктора Атля, недавно прибывшего на родину из Европы, молодые живописцы начали подозревать, что вся эта «колониальная» ситуация представляла собой не что иное, как выражение меркантильных интересов международных торговцев картинами: «Мы начали сознавать, что обладаем индивидуальностью, цена которой ничуть не ниже, чем любой другой. Да, мы нуждались в уроках древних и зарубежных мастеров, но и сами могли бы творить так же или даже лучше, чем они. Именно тогда наши живописцы составили себе отчетливое представление о стране, в которой мы жили. На полотнах Сатурнино Эррана появились истинные мексиканки, каких он видел и знал, а не испанки-манолы в духе Сулоаги. Сам Доктор Атль обосновался у подножия вулкана Попокатепетль, а я отправился исследовать наиболее значимые кварталы Мехико. На всех картинах предвестниками грядущей зари проступали мексиканский пейзаж и формы, и цвет, для нас родные: первый шаг к освобождению от иностранной тирании, пока еще робкий, но подкрепленный основательной подготовкой и строгой выучкой.

С какой стати нам вечно стоять на коленях перед Кантом и Гюго? Слава учителям! Но мы тоже способны дать миру своих Канта и Гюго. <...> Или две расы, от которых мы произошли, не ведут свой род от титанов?

Таков был бунтарский дух, владевший маленькой группой учеников, чуть позже немного выросшей благодаря приходу еще более юных. И все мы, пораженные, внимали пророческим речам Доктора Атля: “Конец буржуазной цивилизации!”. Конец цивилизации? Цивилизация была

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 17–18.

буржуазной? Слова, абсолютно новые для нас, хотя и успевшие постареть в иных книгах»¹.

Архитектор Альфредо Рамос Мартинес, вернувшийся из Парижа около 1912 года и выдвинутый на соискание поста ректора Академии, мечтал «повергнуть в прах чудовище академизма» и подолгу рассказывал студентам о французских импрессионистах и о деревне, прославленной ими, – Барбизоне². Став ректором, он учредил в пригороде Мехико, местечке Санта Анита, школу пленэрной живописи под историческим названием «Барбизон». Вокруг него сплотились энтузиасты импрессионизма, в числе которых оказались Давид Альфаро Сикейрос, Альва де ла Каналь, Фермин Ревуэльтас. Молодые художники создали группу, также названную «Барбизон». Члены ее, следуя за французскими предшественниками, задались целью придать пейзажной живописи с натуры национально-патриотическую окраску. Но, отправляясь от местных реалий и в духе революционной обстановки, даже отказ от черного цвета они объясняли не чем иным, как тем, что «черный – цвет реакции». Ороско, который отказался игнорировать темные тона даже под этим возвышенным предлогом, вскоре покинул объединение. Он сохранил верность черно-белым контрастам и игре линией в духе модерна. «Такое обилие пленэра пришлось мне не по вкусу, – вспоминал он, – и я откололся от группы»³.

По словам Ороско, эксперимент нового ректора походил на попытку «учредить где-нибудь на берегу Сены, поблизости от Парижа, свою Санта-Аниту с барахолками, пульке, чаррос, мексиканскими лепешками, сандалиями-уарачами и дуэлями на креольский манер. Шагах этак в двух от Эйфелевой башни»⁴.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 20–21.

² Деревня Барбизон в лесу Фонтебло, недалеко от Парижа, еще до появления в ней импрессионистов была прославлена группой живописцев-пейзажистов, работавших там в 1830–1860-е годы (Т. Руссо, К. Коро, Ж. Ф. Милле, Н. В. Диас де ла Пенья, Ш. Добиньи и др.). На полотнах этих мастеров, ставших основоположниками так называемой барбизонской школы, реалистически запечатленный обыденный пейзаж сочетался с возвышенно-романтическим восприятием природы в целом. Утверждая эстетическую ценность национального ландшафта, барбизонцы особенно интересовались приемами передачи вибрации света и цвета, что позволяло передавать смену состояний природы. Они достигли высокого мастерства в использовании валёров, то есть нюансов цвета и света в границах одного тона. Благодаря барбизонцам появляется понятие работы художника на пленэре. До этого художники делали зарисовки, этюды на природе, картины же создавали в мастерской. Художники-барбизонцы имели большое значение в развитии мировой пейзажной живописи. Барбизонская школа стала переходным этапом от романтизма к реализму и создала предпосылки для появления импрессионистического пейзажа. В середине 1860-х годов в Барбизоне начинают работать будущие импрессионисты К. Моне, А. Сислей, О. Ренуар, Ф. Базиль. Здесь они нашли пленэр, о котором мечтали, проходя обучение в парижской мастерской академика Ш. Глейра, и моральную поддержку со стороны основоположников барбизонской школы.

³ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 32.

⁴ Ibid.

Двадцативосьмилетнего Ороско, сознательно ищущего собственный путь в изобразительном искусстве, беспокоит заметное уже в импрессионизме снижение роли интеллектуального начала, проявившее себя, по его словам, даже у классиков направления. Его настораживает уже тот факт, что у них, как потом в опытах учеников отвергнутой Хосе Клементе школы в Санта Анита, «художнику важен не предмет изображения как таковой, а разнообразие рефлексов, которые образует его отражение в воде»¹.

Опасения Ороско за судьбу мексиканского импрессионизма подтвердились к началу 1920-х годов, когда, по его словам, места за мольбертами пленэрной школы студентов, систематически обучавшихся художественному ремеслу, заняла пестрая публика самого разного возраста и социального положения: «школьники, чистильщики башмаков, мелкие служащие, барышни из хороших семей, рабочие и крестьяне, малолетки и взрослые»².

Тогда же, когда импрессионистский эксперимент в Мексике только затевался, не пожелавший принять в нем участия Ороско снял маленькую мастерскую на улице, густо заставленной «самыми шикарными веселыми домами», заселенными представительницами древнейшей профессии со всех концов света. И пока собратья-студенты писали «очень милые пейзажи с обязательными фиолетовыми тонами для теней и зеленоватыми – для небес», Ороско отдавал должное черному, серому и коричневому, изгнанным с импрессионистской палитры, живописуя «вместо красных и желтых закатов <...> пятна, похожие на чумные, в интерьерах закрытых помещений, а вместо босоногих индейцев – хмельных дам и кавалеров». Моделями служили «самые блистательные из местных богинь»³. В награду за труд натурщицы охотно уносили с собой его наброски.

Может быть, в ту пору он мысленно проводил параллель между собственными опытами и теми жизнеописаниями парижской богемы, что создавал один из отцов постимпрессионизма Анри де Тулуз-Лотрек, французский граф-калека⁴. Так или иначе, живший трудами собственной кисти молодой мексиканец вслед за французским аристократом принялся запечатлевать национальные аналоги звезд парижской богемы, пользуясь, разумеется, услугами местных моделей. Тем, со своей стороны, льстило внимание художника, видевшего в них нечто большее, чем выставленный на продажу предмет для удовлетворения плотского влечения.

Образы Тулуз-Лотрека иногда вдохновляли его мексиканского собрата по ремеслу на откровенные тематические параллели. Не последнюю роль

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 62.

² Ibid. P. 62–63.

³ Ibid. P. 58–59.

⁴ Граф Анри Мари Раймон де Тулуз-Лотрек (1864–1901), французский живописец, один из ярчайших представителей постимпрессионизма, родился в старинной дворянской семье. В детстве, дважды упав с лошади, сломал обе ноги и на всю жизнь остался инвалидом. Этот физический недостаток наложил отпечаток на дальнейшую жизнь художника.

здесь могло сыграть и злосчастное сходство судеб: настолько, разумеется, насколько правомерно сравнивать удельный вес подобных жизненных коллизий для отпрыска одной из знатнейших фамилий Франции и для сына покойного мексиканского коммерсанта средней руки.

Сатирический взгляд французского художника-аристократа на мир театра, ночных кафе, артистической богемы Парижа и опустившихся за всегдатаев притонов находил свое выражение в гротесковом преувеличении, к которому тот обычно прибегал. Героини полотен Тулуз-Лотрека: Ла Гулю, Жанна Авриль, клоунесса Ша Ю Као по-своему великолепны в органичной им дерзкой внутренней раскованности, переданной посредством заостренно характерной пластики тела.

Модель Лотрека обычно, откровенно позируя, смотрит зрителю прямо в глаза. Но бывает и так, что она предстает как бы застигнутой врасплох, в несценической обстановке, отражающей обыденную сторону ее повседневных занятий, профессии или особенности личных привычек. Вслед за французским коллегой Ороско охотно будет использовать этот прием.

Ироничный аристократ Анри де Тулуз-Лотрек никогда не приукрашивал свои модели, но и в самых безжалостных его портретах всегда есть отблеск симпатии художника к модели. Наблюдая «дно» жизни, заочный наставник Ороско создавал произведения, отличающиеся изысканной декоративностью. Блестяще владея линией, Тулуз-Лотрек заставлял ее прихотливо извиваться по контуру фигуры, словно оживавшей от этого в характерном движении.

Работам мексиканца недостает «парижского блеска» в описании «цветов зла», в чем отчасти повинна и натура, которую предлагают ему обстоятельства. Там, где персонажи французского графа преодолевают унижительную зависимость от кошелька напыщенного буржуа, артистически над ним иронизируя, у его мексиканского коллеги явственно проступает тема социальной униженности бесправной «обслуги». Контраст образов особенно заметен там, где у Ороско появляется намеренное сходство тематики с работой француза.

У обоих художников есть картины под названием «Туалет» (соответственно, 1896 и 1912), сюжет их один и тот же: молодая труженица «заведения», восстанавливающая свежесть тела перед очередным выходом на публику или интимной встречей. Медноволосая героиня Лотрека побалетному непринужденно расположилась на полу ванной комнаты, демонстрируя зрителю наготу стройного, тренированного профессиональными экзерсисами торса. Легкая простыня драпируется вокруг бедер наподобие пышной пачки танцовщицы. Чернота полуспущенного чулка на правой ноге ударно контрастирует с белизной бедра, по которому, как и по нежной коже спины, скользят золотистые блики, оттененные легкими лиловыми тенями. Светлый колорит придает ощущение уюта и спокойствия простой комнате с дощатыми полами, по которым расставлены и разбросаны немудреные принадлежности туалета рыжеволосой красавицы. В пространстве этой композиции, написанной в 1896 году,

непринужденно царствует фигура отдыхающей молодой женщины, поза которой естественна и свободна.

«Туалет» Ороско является одним из наиболее известных его ранних полотен. Композиция лирична и в то же время полна какой-то неизъяснимой тревоги. Девушка-модель примостилась рядом с туалетным столом, своей темной, угловатой массой как бы оттесняющим ее фигурку к краю композиции. Черные и серые тона, глухие и слабо нюансированные, господствуют в картине. На их фоне выделяется светлое платье с оборками, в которое облачена героиня. Но ни белизна платья, ни белый цветок в копне черных индейских волос не вносят сюда ни ноты оптимизма. Омовение совершается прямо в номере, самым очевидным образом наспех – потому и нарядное платье не снято, а лишь слегка приспущено с плеч. Ссутулившаяся спина девушки, сжавшейся в комок над умывальным тазиком, выражает хроническую усталость, которую не смоет эта скудная лужица воды и не успеет снять краткий перерыв между визитами предыдущего и следующего клиентов.

Еще студентом Хосе Клементе дебютировал как график в столичной прессе. Как и Х.Г. Посаде, это ремесло давало ему средства к существованию. Подобно своему первому, доакадемическому учителю, Ороско был вынужден стать и политическим карикатуристом, и автором афиш, и поставщиком юмористических рисунков.

Твердо владеющий академическими методами работы с натурой, здесь он отступал от строгих правил. Он освобождал руку от школьных штампов, чтобы научиться запечатлевать натуру в движении. Когда-то день за днем копировавший гипсы и искусственные позы застывших в неподвижности натурщиков в классе Антонио Фабреса, теперь он учился схватывать мимолетные движения не склонной позировать художнику, спешащей по своим делам уличной натуры, что придавало живость его бытовым зарисовкам: из таланта соединять те и другие навыки в итоге вырастет Ороско-монументалист с его неподражаемым зрелым динамичным стилем.

В период, последовавший за падением диктатуры Порфирио Диаса (май 1911 года), вспоминает художник, «одна из оппозиционных газет объявила себя очередным из многочисленных “сынов” старика “Ауисоте” (“Hijo de Ahuizote”. – Е.К.). Издание, которое я имею в виду, выходило под руководством Мигеля Ордоньеса <...>, нас познакомил журналист Хоакин Пинья, мой друг, и я стал газетным карикатуристом. <...> Козлами отпущения, понятное дело, становились самые известные политики.

Точно таким же образом, как попал в оппозиционную газету, я мог бы попасть в правительственную, и тогда, конечно, козлы отпущения были бы совсем другие. Художники не имеют и не имели никогда каких-либо “политических убеждений”, а те, кто намерен их иметь, просто не художники»¹. Этими словами десятилетия спустя Ороско упрямо подтвердит тогдашнее свое нежелание солидаризоваться с какой-либо из

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 28.

противоборствующих сторон. Распутать клубок противоречий, созданный усилиями разнонаправленных политических сил, ему – художнику – было не под силу. Да он, по собственным его словам, и не стремился к этому, предпочитая позиции трибуна позиции аналитика-моралиста, пребывающего «над схваткой». Разочарованный итогами вершившихся на его глазах кровавых событий, он остался принципиально чужд стремлению приукрасить свою репутацию титулом революционера, к тому времени уже почетным.

После революции в печати США стали попадаться публикации, в которых Ороско пытались представить одним из знаменосцев борьбы за индейскую идею и, саркастически писал он, «рисовали мой портрет в таких тонах, что всякий признал бы во мне подлинного представителя племени тараумара»¹. Доброхотам, готовым приукрасить его репутацию мнимыми революционными подвигами, художник отвечал: «Я никогда не боролся за индейскую идею, я не швырял бомб, и меня вовсе не расстреливали три раза, вопреки утверждениям одной из таких газет»².

И в автобиографических заметках, и в амплуа карикатуриста Ороско беспощаден к вершителям политических судеб страны. Уже в начале событий, последовавших за «добровольной» отставкой Порфирио Диаса, он был жестко критичен в оценке деятельности принявшего бремя власти Франсиско Мадеро, которого представлял то пыжающимся тщеславным коротышкой, а то и попросту хлипкой деревяшкой (исп. *madero* – дерево, древесина), подпирающей дверь президентского дворца, куда ломятся до зубов вооруженные вояки, будущие путчисты. Накануне путча он изображал будущего убийцу президента в виде паяца с генеральскими эполетами, которого дергает за веревочку неведомый кукловод («Политический гиньоль. Кто им вертит?» Карикатура для журнала «El Ahuizote»).

Сравнивая графические работы Посады и Ороско, нельзя не заметить переключки мотивов, что не удивительно – ведь речь идет порой об одних и тех же событиях. Собранные вместе, их работы времен революции могли бы составить ее своеобразную энциклопедию, где последние, самые драматичные, главы целиком принадлежали бы Ороско. Из текста его «Автобиографии» следуют вполне определенные оценки целей и личных особенностей вождей тех событий, что разразились после отставки Диаса. На страницах книги воспоминаний он зло высмеивает организатора военного мятежа Уэрту³. С другой стороны, вооруженные индейцы Сапаты

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 34.

² Ibid. P. 33.

Вероятно, таким фантазиям прессы способствовало наличие у художника знаменитого однофамильца – генерала Паскуаля Ороско, вначале сподвижника Вильи, затем ренегата, бесславно кончившего дни на чужбине после провала очередного путча.

³ «Сразу же подверглись устранению все его противники, один за другим. Без сомнения, это был мерзавец, но в этом качестве он ничем не отличался от других Викториано Уэрт, память о чьих деяниях хранит история. <...> Они убивали родителей, братьев или друзей, чтобы завладеть троном. Потом заставляли Папу Римского короновать себя и тотчас заказывали

и повстанцы Вилья – главная сила народного восстания против Уэрты, как раньше против Диаса, – для художника тоже оставались во многом загадкой. Требование «земли и свободы», выдвинутое Сапатай, для него звучит призывом восстановить попорченную историческую справедливость. Но ни Вилья, ни Сапата не смогли создать общенациональное движение с ясной политической программой, соединить социальные преобразования в интересах народа с организацией насущно необходимого тому же народу управления и защитой суверенитета страны. Дурную услугу Сапате и Вилье оказали примкнувшие к ним фанатики индейского дела, сулившие «выгнать из страны всех, в ком течет хоть капля крови преступников-конкистадоров»¹. Восстание полукрестьян-полупролетариев против «буржуазной цивилизации» вызывало даже у городских рабочих, не говоря об интеллигенции, тревогу и за судьбу привычного жизненного уклада и культуры, и за судьбу страны, поставленной лицом к лицу с воинствующей «цивилизацией» великого северного соседа (не что иное, как импульсивные действия Вилья вскоре дадут Вашингтону удобный повод для интервенции). Все это вместе толкнуло значительную часть нации, в том числе шедших за анархо-синдикалистами рабочих и интеллигентов, в лагерь «конституционалистов» во главе с Каррансой, у которых была хоть какая-то национальная политическая программа и которые первыми выступили против бесцеремонного вмешательства северного соседа в дела Мексики.

Сказанное не значит, что кто-либо даже из вождей, а тем более из людей, подхваченных, как Ороско, вихрем событий, был тогда в состоянии ясно осознать истоки своих тревог и надежд. Позднее в автобиографических заметках Ороско вспоминал в свойственной ему иронической манере: «Революция продолжалась. Восставали против Уэрты разные каудильо, с каждым – по 20 тысяч генералов, за каждым из них – многие тысячи солдат, за ними – их жены и дети, словом, весь народ, лавиной.

Самыми выдающимися из каудильо были Карранса, Вилья и Обрегон на севере и Сапата на юге. Карранса хотел командовать всеми. Вилья не

Леонардо да Винчи свою конную статую. <...> Уэрта не удостоился коронации от Папы, но ведь и конной статуе он не заказал, хотя что за чудесная возможность была бы для наших скульпторов Фернандеса Урбины, Домингеса Бельо или Начо Асунсоло. Вместо шпаги следовало бы сунуть ему в правую руку бутылку коньяка» (*Orozco J.C. Apuntes autobiográficos*. P. 34, 36).

¹ В мемуарах Д.А. Сикейроса красочно описано случившееся в редакции иллюстрированной газеты Синдиката живописцев «Эль Мачете» столкновение Ороско с представительницей этого течения национальной мысли – бравой сапатовской полковницей, не расстававшейся с пистолетом 44 калибра. «Общий антиклерикализм, – пишет Сикейрос, – вначале заставил их чуть ли не воспылать любовью друг к другу. Но затем донья Хуанита допустила промах, сообщив Ороско: “Я создаю общество, которое будет называться обществом ‘касканес’; его цель – выгнать из Мексики всех, у кого в жилах течет хоть одна капля крови преступников-конкистадоров”. Хосе Клементе Ороско слушал ее с неподдельным ужасом, а затем медленно, взвешивая каждое слово, грозным голосом заявил: “У Вас те же дурацкие идеи, что и у этого идиота Диего Риверы. Вы просто зверюга, какой я в жизни не встречал”» (*Сикейрос Д.А. Меня называли Лихим Полковником. Воспоминания*. С. 137–138).

подчинился, Сапата тоже. Потом четверо каудильо передрались между собой, предварительно покончив с Уэртой»¹.

Усобица «четырех каудильо» ознаменовала собой начало нового, третьего за несколько лет, этапа гражданской войны. После вступления в столицу отрядов Вильи и Сапаты (конец 1914 – начало 1915 года) в Орисабу вслед за правительственными военными силами, во главе которых встал генерал В. Карранса, и представителями «Дома рабочих мира»² отправляется и Ороско. К этому шагу его побудил Херардо Мурильо, тот самый Доктор Атль, живописец и преподаватель Академии Сан Карлос, который воодушевлял студентов на борьбу с «буржуазной цивилизацией» и на создание национальной монументальной живописи. Он был доверенным лицом Каррансы и вел от его имени переговоры с руководством «Дома рабочих мира». Еще до революции этот художник и автор публицистических статей, склонный к прямому политическому активизму и в сфере искусства, был одним из немногих, кто сумел разглядеть талант будущего муралиста в мрачноватом молодом человеке, известном большинству как ядовитый газетный карикатурист. Но Ороско не был восторженным адептом Доктора Атля. Когда дело дойдет до определения фундаментальных ценностей нового мексиканского искусства, Хосе Клементе скептически отнесется к индихенистским восторгам многих своих товарищей по искусству, склонных считать автохтонную традицию единственно плодотворной для дальнейшего развития национальной культуры.

И в лагерь каррансистов Ороско, согласно его собственному свидетельству, привели не одни только давние дружеские симпатии и профессиональные связи. Был ли он политическим сторонником «конституционалистского движения»? Скорее всего, Карранса еще оставался для него, как и для многих, защитником конституции от узурпатора Уэрты, светского государства – от реакционного клерикализма, суверенитета страны – от интервентов-янки. Художник знал и о том, что, покончив с Уэртой, президент Карранса клятвенно пообещал мирным путем решить большой для Мексики аграрный вопрос.

Ороско становится главным карикатуристом фронтовой газеты каррансистов «La Vanguardia» («Авангард»). Отныне его главной тематикой на три года сделаются политический памфлет и антиклерикальный рисунок. Наряду с карикатурами будут выполняться с натуры, но еще больше по памяти, рисунки и акварели, хранящие военные впечатления, увиденные своими глазами.

Согласно его словам, жизнь в Орисабе, где обосновались штаб каррансистов и редакция газеты, «протекала в высшей степени приятно и увлекательно»³. Музыка не утихала: местная респектабельная публика задавала празднества, справляя что-то вроде пира во время чумы.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 40.

² «Дом рабочих мира» (La Casa del obrero mundial) – организация агитационно-пропагандистского направления, по политической ориентации близкая анархо-синдикализму.

³ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 45.

Обитатели «Дома Рабочих Мира» наладили собственный полувоенный-полубогемный быт, в обстановке которого трудились журналисты и художники «La Vanguardia». В центре событий неизменно находился Доктор Атль – экстравагантный человек с винтовкой, перепоясанный пулеметными лентами, пребывающий в постоянной готовности тронуться в путь: «то ли на поле битвы, брать интервью у Обрегона, то ли в Веракрус, за деньгами на всю братию»¹.

Разлитый между строк сарказм описания «приятной и увлекательной» жизни в Орисабе делается с явным учетом того, чем завершается посвященная этому периоду биографии Ороско глава: «Между тем вокруг разворачивалась настоящая трагедия. По железной дороге катили на бойню войска. Взлетали на воздух поезда. У стен приходских церквей расстреливали несчастных пеонов-сапатистов, попавших в плен к каррансистам. Народ привыкал к насилию, к разнузданному эгоизму, к пресыщению чувств, к совершенному и откровенному скотству. <...>

В политике – та же война не на жизнь, а на смерть, схватка за власть и богатство <...> Тайные интриги сегодняшних друзей – завтрашних врагов, готовых к взаимному истреблению, лишь только пробьет урочный час.

Грубая комедия, драма и варварство. Шуты и карлики в свите героев виселицы и ножа, за компанию с улыбочивыми своднями. Наглые предводители с рожами, красными от алкоголя, диктующие свою волю с пистолетом в руке. <...>

Вереницы носилок с ранеными, завернутыми в окровавленные тряпки; неожиданный дикий перезвон колоколов и грохот выстрелов. Барабаны и горны утренней пробудки, заглушаемые ревом толпы, кричащей “ура” Обрегону. Смерть Вилье! Да здравствует Карранса! “Кукарача” под посвист пуль. Отпразднованные с шумом и треском триумфальные победы при Тринидаде и Селайе, в то время как бедные пеоны-сапатисты снопами валились под пулями каррансистских карательных взводов у церковных стен»².

Замешанное на крови веселье, соседство трагедии и фарса находят отражение во фронтовых рисунках Ороско, чтобы потом быть обобщенными в «Мексике в революции».

Художник был свидетелем тому, как наученные горьким опытом бойцы Сапаты и Вильи не торопились сложить оружие. И на его глазах Карранса с генералом Обрегоном приступили к вооруженному усмирению вчерашних союзников. Президент Карранса, удачно использовав разногласия, вспыхнувшие между вождями народных армий, бросил на их разгром обманутых демагогическими посулами призвать к порядку владельцев предприятий рядовых членов «Дома рабочих мира», из которых тут же, в веселящейся Орисабе, формировались добровольческие батальоны. Отряды рабочих и партизанские формирования крестьян шли сражаться между собой под общим лозунгом защиты завоеваний революции.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 45.

² Ibid. P. 48.

События, известные не в пересказе очевидцев или из периодики и книг, содержащих отстраненный анализ причин и следствий, а увиденные и пережитые лично, словно специально складывались таким образом, чтобы заставить Ороско отождествить всякую политическую деятельность с корыстным, попирающим и намеком на нравственность, поиском путей к власти. На его глазах в среде участников революции развивалось противостояние разнонаправленных тенденций: потом историки определяют их как либерально-буржуазную, анархо-крестьянскую, анархо-синдикалистскую, утопически-социалистическую... Очевидцу, втянутому в события помимо собственной воли, изнутри событий невозможно было различить однозначно правых или виноватых. Неясность реальной перспективы согласия или чьей-то победы при нарастающем взаимном ожесточении сторон привели к затяжной полосе военного противостояния.

О крестьянах-сапатистах, умирающих от пуль солдат правительственных – каррансистских – войск, художник будет писать спустя годы с нескрываемым сочувствием. Образ повстанческого генерала Эмилиано Сапаты глубоко волновал его всю жизнь, о чем свидетельствуют не только мемуары, но главное – творчество художника. В вожде состоявшейся преимущественно из крестьян-индейцев «Армии Юга» художнику виделось некое подобие ангела-мстителя, вышедшего на бой с сатанинскими силами. Но битвы не бывают бескровными, и отсюда идет жестокая непреклонность образа, созданного им несколькими годами спустя, в период пребывания в США (Сапата. 1930. Холст, масло. Чикаго, Институт искусств). Это станковое полотно хранит отголосок драматических мотивов графики времен революции. Сапата стоит, загораживая плечами вход в темное, тесное крестьянское жилище. Его фигура написана в господствующих в картине темно-багровых и огненно-охристых тонах. Широкие поля сомбреро затемяют лицо с почти неразличимыми – как на состарившейся иконе – чертами. Левую щеку пересекает серебристое острие штыка, навинченного на ствол карабина одного из повстанцев, будто готовое провести по темному лицу Сапаты кровавую полосу.

Он и его товарищи явились в жалкую хижину, чтобы увести за собой на войну ее хозяина. Крестьянина пытается удержать безумная от горя женщина. Упав на колени, она молитвенно воздела руки, уткнувшись лицом в плечо супруга, тоже коленапреклоненного. Тяжелыми, как из литой бронзы, ладонями тот и поддерживает жену, и осторожно отстраняет ее от себя. Построенная на композиционных и цветовых контрастах картина полна беспокойства. Диагональ, образуемая выстроенными из левого нижнего угла в правый верхний силуэтами сапатистов и противоположным им порывистым движением фигуры крестьянки, контрастирует с вертикально поставленной фигурой Сапаты, возникающей в узком прямоугольном проеме дверей. Цвета раскаленной бронзы и запекшейся крови, которыми вылеплены основные формы, оттенены серо-голубыми тонами вылинявших крестьянских одежд и золотисто-палевыми – солдатских сомбреро. Незатейливые облачения крестьян написаны продолговатыми, свободными мазками, с глубокими контрастами светотени,

граница которой проходит по заломленным линиям складок. Картина-воспоминание писалась тогда, когда уже очевидным образом успела обнаружить себя тщетность попыток сохранить хотя бы видимость мирного крестьянского быта в охваченной огнем стране. К этому времени Джон Рид в очерках «Восставшая Мексика» и авторы мексиканского «романа революции» уже успели рассказать, чем обычно оканчивались попытки в одиночку укрыться от всепожирающего пожара.

Футурологические утопии соратника Хосе Клемента по движению муралистов Диего Риверы обязаны своей концептуальной прямоотой опосредованному восприятию революции, о событиях которой художник узнавал из прессы или от очевидцев, годами живя вдали от родины, в Париже. Ороско, очевидец и участник событий, передает в первую очередь трагизм затяжной взаимоистребительной войны, поскольку смотрит на происходящее глазами художника, обостренно чуткого к социальной несправедливости и не приемлющего демагогии амбициозных лидеров.

На упрек в том, что неясно, против кого направлены и кому служат его карикатуры, художник каррансистской «Ла Вангардиа» Хосе Клемента Ороско действительно мог бы возразить, ответив: «не против кого, а против чего, и не кому, а чему»¹. Он хочет быть правдивым свидетелем героизма и страданий своего народа, и при этом он воспринимает их как крупницу всечеловеческой борьбы за справедливое мироустройство.

Поскольку большинство из сделанных для фронтовой газеты рисунков погибло, художник, вернувшись к теме в 1920-е годы, сделал по памяти повторения, из которых и сложилась известная на сегодняшний день серия. Сохранил он в основном и технику: черно-белый рисунок тушью и пером на бумаге с последующей проработкой при помощи размывки кистью. Это могла быть и сплошная заливка, дающая ударные контрасты в виде черных пятен на светлом фоне, и мягкая размывка, обозначающая объемы фигур и наделяющая глубиной пространство. Избавленный от вечного цейтнота фронтовой газетной поденщины, теперь художник мог позволить себе быть более тщательным и разнообразным в использовании выразительных возможностей привычных материалов и «орудий труда». «Мексике в революции» предстояло стать шедевром графики и составить параллель к первым монументальным росписям ее автора, сделанным в Препаратории в 1920-х годах.

Дистанция времени открывала путь иному видению недавних событий. Злободневные репортажи, исполненные сатирической остроты, начинали тяготеть к превращению в эпос и трагическую лирику. Примечательно, что среди составивших графическую серию работ совсем нет гротескных портретных изображений, этого излюбленного средства политической карикатуры. Теперь Ороско в стремлении к обобщенности образов порой вообще избегает изображать лица персонажей, намеренно отворачивая их от зрителя или густо затеняя широкими полями шляп.

¹ Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 29.

Основной акцент в композициях приходится не на индивидуальные характеристики действующих лиц, а на особенности их взаимодействия. За сюжетами, почерпнутыми с натуры, проступают второй и третий слои смысла. Так, на этапе создания графических листов о революции, хронологически соответствующим первым монументальным опытам Ороско, уже дает о себе знать тот эпический взгляд на историю, который станет отличительной чертой его зрелых работ, принадлежащих к числу лучших творений мексиканской школы мурализма.

Но это – дело будущего. Сейчас, в первой половине 1920-х годов, Ороско-монументалист только ищет себя, о чем свидетельствуют его дебютные росписи в Препаратории, обнаруживающие поиск адекватной художественной манеры в диапазоне, включающем и клише модерна, и отголоски неоклассицизма, и элементы нервного экспрессионистского почерка, и монументализированную политическую карикатуру. В то же самое время Ороско-график представляет собой художника гораздо более зрелого, способного за событийным пластом происходящего увидеть и выразить бытийный смысл.

Вполне репортажный по происхождению графический лист под названием «Грабеж» воспроизводит эпизод, относящийся ко времени работы Ороско карикатуристом газеты «Авангард». Типография фронтовой газеты разместились тогда в церкви Лос Долорес (Страстей Господних). Другая местная церковь, Эль Кармен, стала резиденцией штаба «Дома Рабочих Мира». В городских храмах, как в общежитиях, устраивались на постой семьи эвакуировавшихся из столицы каррансистов и их союзников.

Хосе Клементе
Ороско
Грабеж
Из серии «Мексика
в революции».
1916–1920-е



В автобиографических заметках Ороско вспоминает, как жены рабочих, движимые повседневными житейскими потребностями, разбивали и пускали на растопку не только церковные скамьи и перегородки исповедальни, но и деревянные статуи святых. А те из беженцев, кто оказывался попроворнее, для сохранения прохладными ночами дневного тепла спешили облачиться в реквизированные парчовые одежды священников или задрапироваться, как в индейские одеяла, в узорные покровы с алтарей. По церковным дворам бродили причудливо одетые фигуры, к тому же еще и увешанные гирляндами доставшихся задарма четок, образков и ладанок.

На первый взгляд графический лист выглядит подробной иллюстрацией к ироническим пассажам из воспоминаний. Действие разворачивается на площадке перед храмом. Из-под высоких, сумрачных церковных сводов тянется наружу процессия. Ее участники спокойно и деловито выносят на свет божий то, что удалось прихватить для устройства в полукочевом беженском быту. Один из расхитителей церковного имущества согнулся под тяжестью большого деревянного креста. Непременный атрибут процессии «Страстей Господних», обычно занимавший почетное место в ходе церковных церемоний, теперь в силу обстоятельств подвергнут унижительной десакрализации, будучи сведен до прозаической участи вожделенной груды отменных сухих дров.

Недвусмысленным намеком на грядущее поругание на него проецируется силуэт топора, занесенного над еще одной грубо попорченной святыней. На переднем плане группа хозяек хлопочет у импровизированного очага. Перед нами была бы заурядная житейская сценка, если бы не специфическое окружение, в котором действуют домовитые солдадеры. За спиной индеанки, занятой раскаткой теста на тортильи, «расположился» монументальный деревянный святой. Воздев руки в немой мольбе и смиренно глядя в небо, он, кажется, демонстрирует полную покорность перед лицом неминуемой гибели в огне. Совсем рядом с жаровней сладко улыбается отделенная от тела голова какой-то коронованной особы. Не ее ли это ноги догорают в пламени под огромным горшком? Или они принадлежат другому изваянному, на свою беду, из хорошо просохшего дерева мученику, чья голова, тоже отделенная от тела, лежит поблизости, философски созерцая ясное небо?

Искалеченные пасос и их вынужденные «палачи» скомпонованы в круг, центр которого занимает жаровня с лепешками. Утилитарный предмет житейского обихода, здесь она своего рода языческий алтарь, ждущий приношений. Сюжетная сценка приготовления пищи на походном костре вырастает в невольный парафраз жестоких сцен противостояния христиан и языческих жрецов на картинах живописцев испанского барокко. Статуи, вырванные из естественного для них литургического контекста, даже изрубленные на куски, хранят на лицах выражение отрешенности, являя собой пародию на стоическое мужество христианских мучеников перед лицом палачей-язычников. Но здесь же можно усмотреть и аллюзии на индейский миф о смерти старого и рождении в Теотиуакане нового

солнца, чему предшествовал жертвенный костер, в котором нашли кончину боги прежней эры.

Женщины у очага действуют привычно деловито, с сознанием того, что результата их трудов ждет сонм голодных и жаждущих. Кошунственный характер происходящего здесь просто не принимается в расчет, ибо логика чрезвычайных обстоятельств успела превратить некогда ревностных богомолков в пародийные подобию безжалостных иконоборцев. И если всевышнего гнева не страшатся даже женщины, тем более понятно, почему их мужья не упустили возможности прикрыть солдатские лохмотья роскошными облачениями клириков. Фигура одного из таких ряженных обращает на себя внимание в левой части композиции. Справа ее уравновешивает фигура белокурой красотки, нарядившейся в покров с большим белым крестом на узорном фоне и демонстративно манкирующей обязанностями походной кухарки или няньки. Рядом с этой праздной особой высится колонной толстенная свеча в массивном подсвечнике.

Фантастическое смешение церковных и мирских реалий, пулеметных лент и винтовок с крестами и свечами, мотивов богослужения и прозаических бытовых подробностей создает трагикомический эффект и в то же время наводит на мысль о происходящей на наших глазах глобальной переоценке ценностей. Вчерашние святыни поруганы и обречены на сожжение, а новые еще не обретенны. Мир вокруг и в самом деле раскалывается, надежда на близость чего-то, устроенного на более справедливых основах, тает все стремительней. То, что еще недавно воспринималось как чрезвычайное и временное, превратилось в привычку, даже в рутину. «Конец ли это буржуазной цивилизации, начало ли новой», или, быть может, конец индейского мирового цикла и начало нового, сейчас их заботит мало. Теплый очаг под открытым небом, вокруг которого собрались давно оторванные от дома люди, остался единственной настоящей ценностью, способной утолить их потребность в хлебе насущном.

Отголоски литургических мотивов и религиозных сюжетов в живописи прошлого наделяют эпизоды повседневной жизни дополнительной содержательной глубиной. И если индейский мифологический прототип лишь смутно угадывается кое-где в сюжетной основе знатоком индейской мифологии, то образность христианского искусства просматривается до прозрачности ясно для глаза, воспитанного на иконографии католического барокко. Таков, среди прочих, и лист «Piedad», название которого можно передать и на быденном языке как «Сострадание», и апеллируя к такому известному сюжету христианского искусства, как «Пьета», или в русифицированной версии – «Оплакивание». Женщина склонилась над распростертым телом солдата, поднесла к его губам кувшин с водой, но акт милосердия, похоже, уже не изменит неотвратимого... Рядом, горестно подперев щеку ладонью, замерла другая солдадера. Прислонился к толстому стволу дерева, спрятав лицо в тени от полей сомбреро, еще один солдат. На первый взгляд, просто сцена на военной дороге, одна из многих, примелькавшихся за годы боев. Но почему три обрубленных сухих дерева, служащие декорацией, так похожи не только на обезглавленные

человеческие тела, но и на кресты распятий, а холм, на фоне которого рисуются их силуэты, невольно наводит на мысль о Голгофе? Зато брошенная винтовка на переднем плане решительно возвращает воображение к современности с ее страстями и жертвами.

Художник изображает полевые госпитали, которые он видел в Орисабе и описал на страницах автобиографических заметок. На голом полу корчатся от боли перебинтованные люди-обрубки. Тут же орудуют понаторевшие в ампутациях военные хирурги, больше, чем на служителей милосердия, похожие на мясников или бандитов.

Продолжая тему, начатую Посадой, Ороско разворачивает в своей серии впечатляющий ряд арестов, казней, оплакиваний, погребений. Его не привлекают герои эффектных батальных сцен, ему ближе судьбы простых людей, втянутых в водоворот исторических событий сплошь и рядом против собственного желания. Семенит под охраной четырех штыков, опасно втянув голову в плечи, невысокого роста человек в шляпе-котелке. За процессией печальной плакальщицей следует женщина в большой черной шали, струящейся крупными складками, подобно одеяниям джоттовских святых жен («Реакционер»). Смесью безнадежности и будничной скуки отмечена атмосфера листа «Расстрелянный». Солдаты тащат носилки, на которые небрежно наискось брошен труп, с привычной усталостью людей, точно так же вынужденных целый день таскать щебенку или песок. За носилками бредут убитые горем женщины и старик с обнаженной седой головой. Как разверстый в немом вопле рот зияет черный дверной проем крестьянского дома, потерявшего хозяина. Безмолвно вопиют осиротевшие человеческие жилища и на листах «Взрыв», «Сожженный дом», «Реквием», «Война». Тянутся на кладбища вереницы траурных процессий, и над бесконечными рядами гробов застывают каменные от горя плакальщицы. Тут же, поблизости, равнодушно обозревает привычную картину поставленный для порядка часовой («Кладбище»). Но еще больше за эти годы земля поглотила неоплаканных тел. Убитых небрежно, за ноги, стаскивали в общую яму и забрасывали землей такие же солдаты, возможно – завтрашние мертвецы. («Братская могила»).

Много сказано и написано о «свойском» отношении мексиканцев к смерти. Зубастый оскал калавер Посады – маска вечно обновляющегося бытия. И хотя грозная лихость его революционных калавер, таких, как «Солдадера», предрекает долгую оргию смерти, эта безжалостная всадница видится ему вестницей очистительной грозы, после которой поле должно покрыться ростками обновленной к лучшему жизни. Персонажей графической серии Ороско преследует по пятам совсем другая смерть. Она – окончательный и бесповоротный удел тех, кого наспех зарыли в общей могиле, или, забрав своих мертвецов, бросили как чужака под конскими копытами в дорожной пыли («Мертвый товарищ»), или для острастки оставили болтаться на перекладине телеграфного столба («Повешенный»). Если есть у такой смерти второе обличье, то это – представление о дешевизне человеческой жизни. Фольклорное, примиряющее душу с концом, начало здесь отсутствует. Перед нами продолженная

мексиканцем европейская традиция – вспоминаются «Дерево повешенных» Калло, сюжеты из «Бедствий войны» Гойи, разоблачительные карикатуры Домье, безнадежная боль экспрессионистов...

Глядя на лист «Повешенный», невозможно наверняка определить, к какой из воюющих сторон принадлежат изображенные персонажи. Очевидно лишь, что двое солдат, прикорнувшие под защитой насыпи, осененной импровизированной виселицей, смертельно устали и до того оступели от постоянного зрелища смерти, что могли просто не обратить внимания на третьего, уже мертвеца, не важно, был тот при жизни недавним собратом по оружию или врагом.

У Ф. Гойи в сюжете одноименного листа «Бедствий войны» ясно обозначена принадлежность палача и жертвы – французского интервента и испанца. Ороско же намеренно опускает все детали, позволяющие опознать принадлежность к той или иной из воюющих сторон повешенного и солдат, спящих под телеграфным столбом, ставшим виселицей. Таким образом он стирает любой намек на характер противоречий, послуживших причиной взаимоистребительной войны. Яростный антиклерикал, здесь он, можно сказать, смыкается с религиозной оценкой происходящего. Братоубийство гражданской войны предстает у него историческим продолжением библейской истории Каина и Авеля: архетипом братоубийства, обратившимся в «общечеловеческую» константу исторического развития.

В батальных сценах Ороско так же настойчиво подчеркивает настораживающее сходство представителей враждующих сторон. Те и другие устало, но упорно исполняют каждодневную кровавую работу войны. Делая врагов похожими, художник, не приемлющий «политики», стремится утвердить идею трагической бессмысленности убийства себе подобных. Его сочувствие обращено к тем, кто платит кровью и жизнью за амбиции «первых каудильо», кто пошел отвоевывать свои человеческие права, но оказался вынужден стрелять в таких же обездоленных.

Как правило, современникам событий не всегда открывается до конца их действительный смысл. Зато им всегда остается утешение, что история когда-нибудь расставит все на свои места. Да и сейчас, работая фронтовым художником, Ороско сознаёт, что Сапата и Уэрта – не одно и то же. Но на его глазах правительственные батальоны Каррансы, усиленные отрядами добровольцев, сформированных из пролетариев «Дома Рабочих Мира», с которыми он прибыл в Орисабу, во имя защиты революции отправятся убивать крестьян-сапатистов, сменивших плуг на винтовку во имя земли и свободы. При этом «рабочие батальоны», брошенные на карательные акции, вдохновит пламенным красноречием, известным Хосе Клементе еще по академической аудитории, не кто иной, как Доктор Атьль.

Биографические заметки Х.К. Ороско будут написаны рукой художника, которому свойственна эмоционально-образная оценка мира. Отсюда и десятилетия спустя при оценке событий давно минувшего прошлого на страницах книги преобладает их нравственная оценка, часто – с оттенком ядовитого «черного юмора». Заправили «карнавала революции» то выступают здесь во всей конкретности своего облика, какими запомнились

молодому тогда карикатуристу, то превращаются в аватары мирового зла, меняющего исторические и этнические личины, но не суть.

Так же будет варьироваться их образ в первых муралах Ороско. К концу 1930-х годов, в период профессиональной зрелости, имея за плечами груз гражданского опыта, он внесет в свою живопись силу содержательного и соответствующего ей пластического синтеза. Национальные, исторические, социальные акценты придадут его образам убедительность и определенность, избавят от умозрительного холодка, свойственного первым, ранним, еще абстрактно-логическим построениям: таким, как композиции «Юность» или «Борьба Добра со Злом» в Препаратории 1920-х годов.

Подлинные герои нации и их антиподы – «политические клоуны», ничтожные и амбициозные демагоги – неоднократно получают оценку в последующие периоды творчества, когда художник будет возвращаться к постоянной в его творчестве теме безудержного властолюбия. Но вновь и вновь будет решать ее с позиций некоей вневременной морали, построенной на основе непреходящих принципов, и никогда – путем сравнительной оценки пунктов конкретных политических программ. Художник, он мыслит категориями гармонии и хаоса, прекрасного и отвратительного, свойственными уважаемой им классической эстетике, вовсе не желая скидывать ее «с корабля современности» заодно с дорогим ему рациональным началом в искусстве.

В поисках вечной истины убежденный антиклерикал Ороско откровенно не желает опираться на авторитет религиозных заповедей, как раз и претендующих на вечность и неизменность. Их земная хранилища, Церковь, для него с юности и до самого конца дней не более чем один из мирских институтов власти, отягощенный к тому же грузом прегрешений против тех самых заповедей, которые призван охранять. Алчные и сладострастные клирики с самого начала были и навсегда остались излюбленной мишенью безжалостных стрел Ороско-карикатуриста. В бытность газетным художником каррансистской «Ла Вангардиа», когда создавались рисунки, ставшие прототипами «Мексики в революции», он, по его собственным словам, с удовольствием «рисовал злые антиклерикальные карикатуры»¹.

Продолжит традицию и начинающий муралист, изобразив на сатирической фреске в Препаратории пухлую поповскую руку, в которую сыплются монеты из церковной кружки для подаяний. Но через пару лет на лестничной клетке той же Препаратории будут написаны «Индеец и францисканец» (1926–1927) – композиция, в которой будет дана неоднозначная трактовка процессу, получившему в мексиканской истории название «духовной Конкисты». Для Ороско, в соответствии с испанской поговоркой «не сутана делает монаха», главное – высокие моральные качества героев мексиканской истории, будь они светскими или церковными деятелями.

Связывает ли он как художник и как человек свое представление о нравственности с христианской религией? Скорее, он связывает ее с «верой»

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 46.

в широком смысле слова как с необходимостью для человека иметь в сознании некую нравственную опору, некий внеположенный индивиду и обществу вечный идеал. Идеал этот, согласно Ороско, невозможно втиснуть в рамки какого-либо политического или религиозного учения, претендующего на монопольное владение истиной. В той ярости, с которой он набрасывается на лояльных несправедливой власти церковников, налицо чувство человека, глубоко оскорбленного **вероломством** – то есть **разрушением** (выражаясь дословно, «сломом») **веры** в идеал социальной справедливости. Ему отвратительно наблюдать, как манипулируют сознанием масс вожди и демагоги в военных мундирах и в штатском платье. Но вдвойне отвратительны ему люди в сутанах, провозглашающие своей единственной миссией служение высшей справедливости, добру, милосердию, между тем как на деле они заодно с мирскими иерархами унижают, вываливают в грязь и крови святые для него понятия.

Культурная традиция, к которой принадлежит Ороско, предлагает ему спектр образов христианского, прежде всего католического искусства, за века обогащенных разнообразными смысловыми оттенками, которые вкладывали в свои создания его мастера. Из сокровищницы, созданной усилиями предшественников, в его творчество вошли аллюзии на образы религиозного искусства – когда более, когда менее откровенные, порой обогащенные образами языческого пантеона. Не случайно неоднократное появление в его монументальной живописи образа Христа, который авторская трактовка изменяет в духе времени – но отнюдь не до неузнаваемости. В оросковском Иисусе, сокрушающем крест, проступают черты и богоборца Прометея, и культурного героя индейцев Кецалькоатля. А написанная в куполе капеллы, входящей в комплекс гвадалахарского дома призрения, известного под именем Приюта Кабаньяса¹, по-барочному

¹ Возведение дома призрения было задумано епископом Хуаном Крус Руис де Кабаньясом и Креспо, прибывшим в Гвадалахару в 1796 году для осуществления помощи огромному количеству больных и бездомных обездоленных людей обоего пола и всех возрастов, которые в начале XIX столетия заполняли улицы будущей столицы штата Халиско. Служил комплекс Приюта и странноприимным домом. К проектированию Приюта епископом Кабаньясом был привлечен известнейший тогда в Мексике архитектор Мануэль Тольса. Зодчий лично никогда не посещал Гвадалахары. Но по его замыслу был сооружен купол центрального нефа приютской капеллы. Проект всей постройки по рекомендации и при участии М. Тольса осуществил архитектор Х. Гутьеррес. Постройка была начата в 1806 году, а зимой 1810-го, года начала Войны за независимость (символическое совпадение, едва ли ускользнувшее от Ороско, а возможно, и от его заказчиков), еще недостроенный Приют принял первых постояльцев. С 1829 года в Приют принимались исключительно дети, числом до сорока. В этом качестве Приют просуществовал до середины XX века. Постройка жилых помещений и капеллы, включая купол по проекту Тольса, в процессе возведения подвергшийся разрушительному воздействию мощных ливней, была полностью завершена только в 1845 году. Когда Ороско приступил к росписи церкви, к тому времени секуляризированной, в Приюте жило около четырехсот детей-сирот. С 1982 года на территории Приюта расположилась резиденция Культурного центра имени епископа Кабаньяса.

динамичная фигура, охваченная языками пламени и устремленная ввысь, навеивает аллюзии с сюжетом вознесения Христа, но в то же время может предполагать воспоминание об индейской легенде о пяти солнцах, согласно которой солнце нынешней эры обязано своим рождением саможжению богов старого пантеона. Но, скорее всего, не исключая обеих аллюзий, образ заключает в себе еще и память о Гераклитовом огне, вечно затухающем и вечно возгорающемся вновь, и, безусловно, некую новую, но вобравшую в себя образность предшествующих веков, сугубо авторскую концепцию-мифологему, в основе своей несущую идею нравственного очищения и возвышения человеческого сообщества. Идею, выстраданную в огне революций и войн: антиколониальных, гражданских, локальных, мировых...

На протяжении всего творческого пути его не оставлял один, по сути, непрестанно эволюционирующий образ: он и Христос, и Атлант, и Прометей, и Кецалькоатль, и Человек огня. В последнем из перечисленных воплощений он изображен в куполе храма, то есть в сакральнейшем его месте. Он несет в себе известное не только христианам, но и индейцам, развитие идеи обновления основ бытия посредством самопожертвования. И даже среди стилизованных изображений поздней, полуабстрактной композиции Театра школы учителей пристальный взгляд различит фигуру человека, совершающего восхождение по ступеням самосовершенствования.

Герои эти, подобно героям античности, несут в себе слитными сверхъестественное и смертное начала. Они все – потомки покровителя Испании Геракла, сына Зевса и земной женщины. Они духовные наследники мятежного титана Прометея и того земного человека, который сумел понять мощь и значение его дара. Они потомки того Христа, каким Он виделся его ранним последователям: не столько одним из ликов Троиства, божеством грядущего Страшного суда, сколько смертным праведником, ценою жизни исполнившим возложенную на него свыше миссию. Таким видели Его, наверное, ранние христиане Испании, ариане¹, упорно державшиеся за это представление, признанное ортодоксами еретическим. В том же ряду образов сознательной жертвенности стоят у Ороско его революционеры-апостолы и солдаеры-мироносицы. Это их предшественники смотрят на нас с барочных картин на религиозные сюжеты, где безоружные жертвы нравственно посрамляют власть имущих палачей.

Спустя два с лишним десятилетия, когда мексиканская революция превратилась в национальную легенду (в миф о себе самой, как образно скажет поэт Октавио Пас) и когда причастностью к ней уже привычно козыряли разбогатевшие на пролитой крови нувориши, художник счел необходимым еще раз публично отмежеваться от претендентов на сомнительные лавры, с изрядной долей злой иронии подчеркнув свою

¹ Ариане, последователи александрийского богослова Ария, считали, что Сын Божий не равен Богу Отцу и не вечен, так как сотворен Отцом. Христос, согласно их взглядам, лишь богоподобен.

неизменно «надпартийную» позицию: «Я не принимал никакого участия в революции, ни разу со мной не случилось ничего плохого, и никакая опасность мне не грозила. Революция была для меня самым веселым и увлекательным карнавалом, если верить тому, что очевидцы рассказывают о карнавалах, потому что сам я не видел ни одного»¹.

В полемическом пылу Ороско противоречит самому себе: смех сквозь слезы, прорывающийся на страницах биографических заметок и окрашивающий в трагикомические тона его графику, не имеет ничего общего с беззаботной веселостью участника карнавала – того, каким это древнее празднество конца старого и рождения нового миропорядка сделал пожелавший поразвлечься на старинный лад XX век. Если революция в интерпретации художника и «праздник», то такой, который хранит колорит, свойственный празднествам глубокой Древности, во всей их мифологической серьезности, когда кульминацией становится кровавое жертвоприношение.

Образ карнавала как обрядового разрушения устоявшегося порядка вещей неоднократно возникает в графической серии Ороско. Покарнавальному безудержным, взалхлеб, весельем охвачены персонажи трех одноименных листов («Кукарача») – полураздетые, растрепанные, размалеванные красочки в обнимку с пьяными кавалерами. Деталью маскарадного костюма болтается кобура на задку лохматой девицы из «дома свиданий», оккупированного отдыхающей между боями солдатней. Так же нелепо выглядит пулеметная лента на необъятной талии ее товарки. Карнавальной парочкой выступают толстяк в офицерском мундире с припавшей к нему коротышкой-партнершей. Из-под ремня другого гуляки кокетливо свисает тонкий дамский чулочек. Жертвой во славу неистового веселья валяется под ногами толпы разбитая гитара. Наконец, на последнем листе, пьяная оргия завершается дикой потасовкой – пародийным вариантом сражения не на жизнь, а на смерть.

Карнавальная «перевернутая» логика проступает в деталях многих картин военного и тылового быта, составивших графическую серию. Сиротливо стоит под открытым небом роскошное кресло, извлеченное откуда-то из господских покоев. На его мягком сиденье солдадера пристроила простецкий глиняный кувшин. Скоро изящные завитушки из драгоценного дерева и обивка с лилиями затрещат в огне, разведенном под огромным горшком. Этот пузатый исполин выглядит величественным, под стать языческому идолу. Он словно покоится на примитивном подобии алтаря, вокруг которого хлопочут служительницы культа наскоро налаженного быта с характерными профилями индейнок («Лепешки и фасоль»).

Революционный взрыв опрокинул старый порядок, при котором каждому искони было отведено строго определенное место на одной из ступеней социальной лестницы. Начался период общественных сдвигов, низвержений вчерашних кумиров и стремительных взлетов к вершинам славы и благосостояния новых любимцев фортуны, которых назавтра

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 33.



могло ожидать низвержение. Так, на карнавале раб мог стать королем – но лишь на время. Новоявленные «карнавальные короли», вознесенные наверх на волне общественной смуты, спешили увековечить свою власть. В композиции «Управляющий» Ороско почти повторяет одноименный сюжет Посады. Только теперь не помещичий прихвостень полосует кнутом лица пеонов, а хлещет по согбнным крестьянским спинам молодец в военизированном костюме. Слово время сделало виток, и все вернулось на прежние места, чтобы старая ситуация повторилась с новыми действующими лицами. На земле помещичьей асьенды, очевидно «на основании особых заслуг перед революцией», воцарился новый хозяин, вольный отныне распоряжаться имуществом и жизнью менее удачливых вчерашних соратников.

Устоявшиеся представления о праве сильного окрашивают в свои тона и образ действия вчерашних «маленьких людей», когда-то взявших в руки оружие во имя торжества справедливости. Сюжет композиции «Танец аристократа» воспроизводит акт мести побежденному врагу. Пленник, собрат посадочских элегантных «катринес», унижен уже тем, что публично раздет донага. Блестящий черный цилиндр, оставленный ему победителями – единственный, зато социально знаковый предмет туалета, – в данном случае усугубляет, подчеркивает наготу бледного аристократического тела и выступает в роли тернового венца или дурацкого колпака. Увешанные оружием вершители возмездия развлекаются, стреляя под ноги пленнику. А тот, увертываясь от пуль, испуганно перебирает босыми ступнями: «танцует» под их «музыку». Стреляют, собственно, только двое. Прочие, собравшись в круг, от души потешаются, глядя на позор врага, еще недавно такого надменного. Натерпевшиеся от высокомерия таких вот господ в блестящих цилиндрах, они, став теперь хозяевами положения, повели

Хосе Клементе
Ороско
Танец аристократа
Из серии «Мексика
в революции».
1916–1920-е

себя по закреплённой в сознании схеме, только перевернутой на карнавальный лад.

По той же карнавальной логике сама справедливость представлялась немалому числу участников событий возможностью зажить по-господски, заняв место старых хозяев. Эта мечта принуждает революционеров на марше не расставаться с бесполезными, но престижными трофеями («Пожива»). Классическое для серии противостояние цилиндров и крестьянских шляп, маркирующее социальную принадлежность противостоящих сторон, здесь оборачивается принудительным мирным сосуществованием, поскольку оба головных убора оказываются поэтически водруженными на одну голову. Счастливый обладатель этой шляпной коллекции облачен во фрак, обут в веревочные сандалии и вооружен, помимо винтовки, сложенным зонтиком, который болтается у него на поясе пародией на шпагу. Пеший предводитель возглавляет группу из нескольких всадников. За ними, сгибаясь под тяжестью тюков со скарбом, бредут их выносливые, терпеливые подруги. Под ногами у людей вертятся собаки: беспородный пес увивается за гордичкой-таксой, словно пародируя плебейские потуги выбиться «наверх».

В центре композиции гордо высится в седле самый роскошный трофей небольшого отряда – пышная франтиха с кружевным зонтиком, «плененная», скорее всего, в одном из борделей завоеванного городишки. Подобно белокурой красотке из композиции «Грабеж», и здесь беззаботная шлюха – единственная из женщин, кто избавлен от участи безмолвной рабочей силы. В данном случае ей не приходится брести пешком по жаре, таща на себе кладь и за собой – ребятишек. От образа этой самодовольной продажной девки тянется в творчестве Ороско нить тематической преемственности, соединяющая в ряд сатирические женские образы-аллегории. Уже во фресках Препаратории 1920-х годов появятся «Справедливость» и «Свобода» в образах развеселых куртизанок, выгодно торгующих собой там, где все можно обменять на продажную любовь. В графической серии тема торжествующей продажности только намечена, но присутствует уже достаточно явственно: стоит только сопоставить привилегированное положение красотки, стоящей рядом со свечой-колонной, и развеселого живого трофея с покорным терпением солдадер.

«Мексика в революции» изобилует женскими образами: от бойких, хватистых солдатских подруг, способных в перерывах между боями создать вокруг себя подобие оазиса мирной жизни, до закутанных в черные шали скорбных вдов, напоминающих святых жен на фресках и картинах старых мастеров. Ассоциации с их величественными образами мексиканский мастер усилит и выведет на поверхность при работе над живописным циклом третьего этажа Препаратории (1926–1927).

Ороско создавал окончательный вариант своей графической поэмы о революции параллельно с работой над фресками этого столично-го здания, в чем сказалось взаимное стилистическое влияние его графического и монументального циклов. Как и росписи Препаратории, «Мексика в революции» сложилась из сцен трагического карнавала, где

метафорический план лишь просвечивает сквозь метко схваченные подробности быта войны, и из работ иного типа, в которых господствует суровый и возвышенный эпический настрой, лишь слегка заземленный присутствием житейских реалий.

Так, полна повествовательных подробностей графическая композиция «Мертвый товарищ». Художник изобразил отряд, недавно вышедший из боя, понеся серьезные потери. На конских спинах мешками болтаются переброшенные поперек седел тела убитых. Отряд остановился на равнине под защитой небольшой холмистой гряды в поисках места, где можно похоронить павших. Между тем земля под копытами коней буквально засеяна останками мертвецов. Тут и там из нее торчат подобно корявым побегам некоего растения – детища пустыни, высушенной злым солнцем, – бранные людские останки. И вот снова пришли «сеятели» с винтовками. Какова же должна быть неубывающая интенсивность их работы, если на огромных пространствах солнце и ветер не успевали обращать в прах и рассеивать мертвые человеческие тела... Конца взаимному истреблению не предвидится, говорит нам художник, пока руки всадников, таких как вот эти, не перестанут сжимать винтовки, пока не заменят они оружие на мирные орудия труда. Но винтовочные стволы упрямо торчат в небо, настойчивым вертикальным ритмом аккомпанируя остроконечным колючим листьям магеев. Силуэты гигантских агав четко рисуются на горизонте как взметнувшиеся в небо с земли языки пламени.

Магей – типичная примета мексиканского пейзажа и полноправный герой графической серии Ороско. Особенно важную роль он играет в композициях, стилистически близких к его монументальным работам этого же времени. В жестоко иссеченных ударами мачете (вспомним крестообразно обрубленные ветки деревьев и забинтованные обрубки раненых на других листах цикла) магеях Ороско словно обитают неукротимые души воинов, исполненные презрения к своим и чужим страданиям. Вспомним к слову, что для ацтеков иглы магея были ритуальными предметами, служившими для жертвенных кровопусканий в честь бога войны. Так в сюжеты графических листов Ороско, не принимавшего вошедшего в почти непререкаемую моду индихенизма, исподволь, в силу истинно национального характера его творчества, снова и снова входило индейское мифологическое начало, конечно, прошедшее сквозь сознание XX столетия, воспринимающее древнюю жертвенную традицию уже как символ неумолимой жестокости Истории.

Под магеем» называется одна из монументальных по стилю графических композиций, на которой темный силуэт агавы осеняет два мертвых тела. На другой, одноименной, могучие листья-мечи пронзают небо, а на земле оцепенели двое убитых, на сей раз – мужчина в крестьянской одежде и обнаженная женщина. Ее лежащее ничком тело навывлет пронзено треугольным лезвием кинжала, похожего на обрубок остроконечного листа магея. Грузные очертания фигуры позволяют догадаться, что поживой смерти вместе с материнской стала еще одна не успевшая состояться жизнь.



Хосе Клементе
Ороско
Под магеєм
Из серии «Мексика
в революции».
1916–1920-е

Тот же изрубленный, но упрямо воинственный магей снова и снова сопутствует зрелищу смерти («Поле боя», две одноименные композиции). Он вздымает свои колючие мечи на фоне сурового скупого пейзажа, на некоей условной границе неба и земли, обозначенной грядой возвышенностей или силуэтом одинокого холма. Выпукло закругляя линию горизонта, такой холм вносит в облик реального пейзажа поистине вселенский мотив. Конкретное поле недавнего сражения предстает частью земного шара, увиденного с огромной высоты. Мертвый боец, распластавшийся в резком ракурсе, словно пытается обнять планету широко раскинутыми руками.

На самых лаконичных листах Ороско пейзаж несет не меньшую смысловую нагрузку, чем человеческие фигуры, углубляя образный строй композиции. Уроки замечательного пейзажиста академической школы Х.М. Веласко явно не прошли для ученика даром. Таковы и «Холмы Мексики» с уходящим далеко к горизонту волнистым рельефом. У ближайшей возвышенности на первом плане художник изобразил группу людей. Присел на землю, привычно оперев острые локти в колени, солдат с неразлучной винтовкой у плеча. В его облике сквозит настороженность, противоречащая мирному покою природы. Тревога исходит от его угловатой пластики, усиливается черной вертикалью винтовочного ствола, нацеленного в небо. Силуэты сидящих поблизости женщин, напротив, гармонически вписаны в окружающий пейзаж, согласованы с его мирным настроем. Их окутанные шальями-ребосо фигуры округлостью и замкнутостью контуров перекликаются с силуэтами холмов, вторя их молчаливому покою. О холмах, в свою очередь, можно сказать, что они круглятся, как формы женского тела, напоминая, что в мифологическом восприятии земля – тоже Мать, безмолвно терпеливая и самоотверженно выносливая.

В изобразительном строе графической серии плавные, округлые линии, очерчивающие силуэты холмов, фигуры матерей и спутниц солдат,

олицетворяющие собой естественный порядок вещей и дарующее жизнь женское начало, противоборствуют с острыми формами листьев магеев, винтовочных штыков, всевозможных видов холодного оружия – принадлежностями мужчин-революционеров, наследников воинов Древности и Конкисты, подданных «сеятеля раздора», как называли ацтеки своего бога войны Тескатлипоку.

Самые скупые на бытовые детали композиции «Мексика в революции», особенно близкие по настроению к фрескам третьего этажа Препаратории, представляют собой компактные, слитые в единое целое группы мужчин, женщин, детей. Это уже не отдельные люди, а воистину, как сказано в автобиографии художника, «весь народ, лавиной» устремился в неизвестность, гонимый стихией поистине космической мощи. Как и на фресках третьего этажа Препаратории (1926–1927), эти фигуры развернуты прочь от зрителя. Плотнo соприкасаясь плечами, они уходят в глубь бесконечного пространства, сутулясь и прижимаясь друг к другу, словно в спины им дует неотступный, пронзительный ветер. При взгляде на них возникает чувство принадлежности каждого отдельного человека к некоей целостности, будь та родовой или социальной. И, возможно, помимо воли автора, в роспись противника воинствующего индихенизма опять вторгается мифологическое начало, так присущее когда-то Посаде. Согласно мифологии мексиканских индейцев, жестокий ледяной ветер дует в Миктлане, стране мертвых, где он лезвиями кремневых ножей сдирает с костей умерших прежнюю плоть, чтобы дать человеку шанс воплотиться на земле в облике нового соплеменника. В монолитных колоннах уходящих в мрачную неизвестность персонажей Ороско заключена потенциальная сила сопротивления, необходимая для того, чтобы поколение, завершившее свой круг бытия, передало новому поколению стремление обрести свободу, основанную на устоях общественной справедливости.

Более десяти лет отделяют революционную серию графических листов Ороско от последних работ Посады, запечатлевшего революцию в ее начале, окутанном дымкой романтических иллюзий. На облике героев «Мексика в революции» оставили свой отпечаток пыль бесконечных дорог, пороховая гарь и запекающаяся кровь. В работах художника, прошедшего школу Академии, но упрямо считавшего народного мастера своим первым учителем, посадовская зоркость и меткость взгляда сочетаются с воспитанным годами серьезных профессиональных студий отношением к искусству как средству образного осмысления действительности. Эта тенденция, намеченная в ранних его живописных образах, получит развитие в лучших работах 1930–1940-х годов, которым будет присущ синтез жизненной убедительности и глубины художественного обобщения.

Таким образом, пока Ривера вживался в авангардистскую среду Запада, а Сикейрос смотрел на противника сквозь прицел карабина, Ороско продолжал дело Х.Г. Посады как художник-газетчик, информатор и комментатор происходящих на его глазах событий. Он не рисовал калавер, этого парадоксального утверждения неуничтожимости жизни. На его графических листах нет нечисти, распоясавшейся в офортах Гойи. Не только

в зарисовках по горячим следам, но и в «Мексике в революции» у Ороско нет ничего, выходящего за рамки обыденности войны. Но есть унаследованное от Посады, дышавшего тем же мексиканским воздухом, ощущение особого горького аромата национального бытия, и есть сарказм гойевских суждений о последствиях «сна разума».

В Мехико художник возвратился в 1916 году вместе с одержавшим победу Каррансой. Рано начавший карьеру газетного графика и прошедший школу фронтовой «La Vanguardia», он успел отточить собственную манеру, отправляясь поначалу от стилистики модерна. Он научился лаконичными средствами передавать общий эмоциональный настрой композиции и создавать меткие, нередко чрезвычайно злые характеристики героев дня: напыщенных «господ из общества», благословляющих бойню священнослужителей, военных и штатских вождей, не исключая победителя. По причине чего на первой же групповой художественной выставке, организованной Доктором Атлем в том же году в столице, самый богатый урожай критических нападок в свой адрес собрал именно Ороско.

Так же, в штывы, была принята его первая персональная выставка (1916), в тематике которой он словно программно отрешается от темы войны, пытаясь возвратиться к оставленной довоенной теме – «Этюды женщин». Ее основными героинями стали школьницы в возрасте просыпающегося любовного влечения. И, как бы по контрасту, тут же фигурировали продажные девицы с улицы Куаутемоксин, на которой располагались самые роскошные публичные дома столицы. Художник, ради заработка устроившийся здесь инспектором отдела здравоохранения, получил еще и возможность досконально изучить жизнь «жертв общественного темперамента»¹. Таким образом была сделана попытка продолжить «лотрековскую» линию его графического творчества, развивая ее на местный, мексиканский лад.

Специфический квартал, отведенный санитарному инспектору Х.К. Ороско для исполнения служебных обязанностей, был оригинален в ряду иных подобных. Здесь, вспоминал художник, клиент мог выбрать цветок из букета представительниц самых разных наций и рас. Но Мехико все же не был Парижем, и потому интерьеры здесь были куда скромнее, а их разноликие обитательницы не были столь отважно раскованны. В здешних «заведениях» не было ни залов с мраморными колоннами, ни модных, обитых яркой кожей, японских диванов. В сравнении с парижанками Тулуз-Лотрека, оросковские девицы из тесных «номеров», где господствуют ложа страсти со смятым бельем, проигрывают вчистую. В силу обстоятельств за океаном оказались вечные «гадкие утята» беззаботного мира дозволенного порока. Те, кому не дано было сравняться не только с агрессивно откровенной в своем эротизме Ла Гулю, но даже с кафешантанными «звездами» меньшей величины. Списки с блестящих парижских оригиналов, они угловаты и простоваты, не столь изощренны

¹ Так французский публицист П. – Ж. Прудон называл продажную женщину, вставшую на путь разврата вследствие своего бесправного и необеспеченного положения в обществе.

в своем искусстве и не столь ухожены. В худощавых, большеголовых фигурах с крупными чертами лиц, растрепанными кудрями и по-кукольному тонкими конечностями сочетаются хваткая грубоватая чувственность и беззащитная детская хрупкость.

Художник был далек от желания заклеить порок, выступал ли тот во всей откровенности или лишь тайлся в двусмысленных позах и улыбках его странно похожих героинь. Но подозрительное сближение образов юных дочерей из порядочных семейств и «падших женщин» вызвало особое возмущение публики, усмотревшей в запечатленных Ороско сюжетах «пошечину общественному вкусу» и попытку развратить молодежь. На самом же деле, не почувствовали ли респектабельные господа намек: далеко ли вы сами ушли от тех, кого презираете, втихомолку покупая их услуги?

Среди прочего художнику ставили в вину небрежность стиля его ярких графических листов, исполненных в смешанной технике раскрашенного рисунка. Ороско, задетый обвинением в «ужасном реализме», отбивается от попыток представить его «дегенератом в моральном и физическом отношении», привязанным к изображению патологии. Аппелируя к прошлому искусства, с газетной полосы он отвечает своим хулителям: «Был ли Франсиско Гойя слабоумным, подобно Карлу IV, и в жизни, и на холсте? Я далек от того, чтобы считать себя гением. У меня нет ни работы, ни дохода. Я живу в бедности. Каждый лист бумаги, каждый тюбик краски – для меня нелегкая жертва. Справедливо ли встречать меня враждебным презрением и публично шельмовать меня и дальше? Критик вскоре увидит, если только ему захочется, вторую выставку и скажет он или нет, что мое искусство исходит из “души старой проститутки”, оно принесет крупинку песка к будущему монументу мексиканского искусства»¹.

«Защитники нравственности», яростно набросившиеся на Ороско, словно предчувствовали дальнейшую эволюцию образов, так возмущивших их на скромной выставке его графики. От гротескных, но все же, хотя бы отчасти, сочувственных изображений несчастных «жриц любви» с улицы столичных борделей нить образной преемственности потянется к сатирическим образам самодовольных куртизанок из «Мексика в революции», а далее – к аллегорическим образам продажности власти, исполненным безжалостного презрения и отвращения. Таковы уже аллегории лживых «Свободы» и «Справедливости» в Препаратории. Такова хохочущая продажная девка, раскинувшаяся в провокационной позе на панно «Катарсис» (1934. Мехико, Дворец изящных искусств). Ее фигура символизирует обстановку начала 1930-х годов, когда явственно обозначилось предательство верхами демократических идеалов революции.



Хосе Клементе
Ороско
Школьницы
1910–1911

¹ Reed A. Orozco. New York, 1956. P. 71. Цит. по: Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 33.



Хосе Клементе
Ороско
Катарсис
Мехико,
Дворец изящных
искусств. 1934

Клика бывшего революционного каудильо Плутарко Кальеса¹, провозгласившего себя «верховным вождем революции», без зазрения совести переложила бремя мирового экономического кризиса на плечи беднейших слоев народа, в то время как «рабочая аристократия» из профсоюзной верхушки соревновалась в уровне благосостояния с государственными высшими чиновниками. В те годы улицу, застроенную домами «вождя» и его приспешников в недалеком от столицы курортном городке Куэрनावаке, народная молва окрестила «улицей сорока воров». Чуть позже, переводя тему продажности властной верхушки из исторической

¹ Кальес (Calles) Плутарко Элиас (1877–1945), государственный и политический деятель Мексики. Из семьи ремесленника, в молодости учитель. Воевал в армии генерала Венустиано Каррансы против Викторiano Уэрты. В 1914 году стал генералом. Когда Карранса стал президентом, занимал посты министра торговли, промышленности и труда. В 1920 году участвовал в свержении Каррансы. В правление генерала Альваро Обрегона (1920–1924) занимал пост министра внутренних дел. В 1924–1928 годах был президентом. Опираясь на верхушку реформистских профсоюзов, пытался отстаивать права Мексики на природные ресурсы. Его декрет об отделении церкви от государства и введении светского образования вызвал гражданскую войну, так называемое восстание «кристерос» (1926–1929). По окончании президентских полномочий закрепил за собой положение «верховного вождя революции» – «делателя президентов», в дальнейшем занял позицию уступок нефтяным монополиям США, подавлял демократические силы, встал на путь сближения с фашизмом. В 1930 году под непосредственным влиянием Кальеса правительство Мексики порвало дипломатические отношения с СССР. В 1933–1935 годы занимал пост министра финансов. В 1936-м был выслан из страны за вмешательство в дела правительства президента Л. Карденаса. В 1941 году вернулся в Мексику; отошел от политической жизни.



в метафизическую плоскость, художник выразит впечатления от происходившего на его глазах торжества поднявшихся на крови нуворишей, изобразив в интерьере столичного храма мерзкую голую старуху верхом на чудовище («Апокалиптическая блудница»). 1942–1944. Мехико, церковь Иисуса).

В пору столичной выставки 1916 года Гойя был для Ороско самым близким из мастеров Испании. «Мексиканским Гойей» назвал его в ту пору поэт Х.Х. Таблада¹. Но в большей мере, чем в «Этюдах женщин», Ороско шел за великим испанцем, конечно, в серии «Мексика в революции» – зрелом создании опытного графика, итожа увиденное и сопоставляя виденное собственными глазами с сюжетами его «Бедствий войны». Не забывал мексиканец при этом и уроков своего первого учителя Посады, сквозь сюжеты гравюр которого тоже просматривались порой гойевские прототипы.

Когда появился знаменитый Барселонский манифест (май 1921 года), обращенный к молодым художникам Латинской Америки, двое его главных авторов-мексиканцев, будущих классиков мурализма, все еще пребывали в Европе. Первый, Ривера, обосновался в Париже с 1907 года как стипендиат правительства штата Гуанахуато и до окончательного возвращения на родину (1921) не только успел стать своим в кругу интернациональной авангардистской богемы, но имел счастье в многочисленных поездках по различным странам собственными глазами основательно познакомиться с многовековой историей западного искусства. Второй, Сикейрос, покинувший Мексику в 1919 году, хоть и оказался в центре тогдашней художественной жизни в далекой от искусства должности

Хосе Клементе
Ороско
Апокалиптическая
блудница
Церковь Иисуса,
Мехико. 1942–1944

¹ См.: Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 33.

помощника военного атташе, но фактически она служила лишь прикрытием профессиональной стажировки художника.

Х.К. Ороско, третий из будущих корифеев национальной настенной живописи, впервые покинет родину в 1917 году. Он уедет в США, спасаясь от профессиональной безработицы: новой власти Мексики было пока не до реализации принятого в 1910 году грандиозного проекта по созданию подлинно национального искусства, которому тогда была обещана поддержка государства.

В творческом отношении это была, мягко говоря, не самая удачная зарубежная поездка Ороско. Ради заработка ему пришлось работать рисовальщиком афиш и раскрашивать кукольные личики на конвейере фабрики игрушек. Первое знакомство с США не обогатило Ороско и опытом современного искусства этой страны: по его словам, здесь процветал стопроцентный академизм. И все-таки мексиканский художник получил пусть не такую богатую, как его коллеги, свободно путешествовавшие по странам Запада, но все же бóльшую, чем на родине, возможность знакомства с классическим и новейшим искусством Старого Света – как с собранным в здешних музеях, так и представленным на выставках.

Объективности ради следует отметить, что вне поля зрения Ороско тогда осталась деятельность группы художников, внутренне родственная антиакадемическим тенденциям, воодушевлявшим и новаторов-мексиканцев. Речь идет о знаменитой «Восьмерке» во главе с Робертом Генри. Молодые художники США, восставшие против академических вкусов, организовали в 1908 году выставку, настолько возмущившую respectable публику, что получили от нее название-клеймо «школа мусорного бака», и даже кличку «черная революционная банда». Обывателя, привыкшего к академическому «облагораживанию» действительности, шокировало неприкрашенное изображение реальности во всех ее дурных и добрых проявлениях, стилистически перекликавшееся с тогда еще непривычной для посетителей салонов манерой Тулуз-Лотрека и раннего Пикассо. Среди единомышленников Генри наиболее близким по духу Ороско можно назвать Джона Слоуна (1871–1951). Его картины и офорты, посвященные «изнанке» американского процветания, ночной и трущобной жизни Нью-Йорка, так же полны то безжалостной насмешливости, то грустного сочувствия¹.

По возвращении на родину из первой поездки (1919) Ороско продолжает тянуть лямку газетного рисовальщика – роль, уже тяготившая его, как когда-то Домье. Устоявшаяся репутация затрудняет ему поначалу вхождение в ряды первых творцов монументальной живописи – ведающий распределением заказов на росписи Хосе Васконселос не спешит с привлечением в проект карикатуриста. Лишь поэту Х.Х. Табладе удается сломить его упорство. Но налицо были и объективные трудности: новое амплу требовало от художника не только владения новыми техниками и стилем, но и иного уровня и способа осмысления реальности.

¹ Чегодаев А.Д. Искусство Соединенных Штатов Америки. 1675–1975. М., 1976. С. 60–61.

На родине он имеет возможность наблюдать самые первые шаги монументализма, уже предпринятые в столице Доктором Атлем, Роберто Монтенегро и Хавьером Герреро. Полеми их деятельности стали стены старинного собора Петра и Павла, на которые и было выплеснуто вдохновение, почерпнутое из европейских источников. От академического классицизма, господствовавшего в Академии Сан-Карлос накануне революции, первые мураллисты эволюционировали к символизму и особенно к модерну, претендовавшему на синтез с архитектурой и скульптурой с целью получения в итоге «большого стиля», подобного барокко и классицизму.

Путь стилистических исканий первых мураллистов был окрашен также увлечением национальным фольклором. Карлос Мерида, в частности, гордился тем, что первым начал писать темперой небольшие композиции в индейской манере. В названном случае за образец брались украшения, народная игрушка, традиционная домашняя утварь, ремесленные настенные росписи. Возвратившийся из Европы Диего Ривера, будучи большим почитателем современного народного и древнего индейского искусства, был разочарован этими опытами, поскольку не нашел в них никаких попыток создания монументальной формы, достойной задачи обновления национального искусства.

Между тем тогда многие художники, не исключая и самого Риверу, верили, что истинная национальная традиция мексиканцев коренится в докортесовском искусстве, и гордо рассуждали о возрождении индейского искусства. В результате националистического бума некоторые мексиканские деятели искусства, ранее тяготившиеся гнетом авторитета зарубежных коллег, отныне ставили себя вровень или даже выше них: главное, чтобы темы собственных произведений были мексиканскими.

Одновременно «мексиканская революция» и «индейцы» входили в моду за рубежом, становились экспортными «торговыми марками», популярными среди туристов из США. Начался туристический бум, и Мексика стала наводняться петате (циновками), ольями (кувшинами), уарачами (крестьянскими сандалиями), сарапе (пестрыми мужскими накидками), ребосо (шалями). Стал налаживаться широкомасштабный экспорт всех этих изделий художественного (а иногда, в силу необходимости удовлетворять растущие потребности, уже и не очень) ремесла. Обувные фабрики Леона и Гвадалахары наладили промышленный выпуск крестьянских сандалий, имевших успех у модников и модниц США. «А наши мужиковатые красотки теряли головы при виде туфель на высоких каблуках и шелковых чулок»¹, – язвительно заметил по этому поводу Хосе Клементе.

Житейская практика опровергала и простодушное представление о содержании новой живописи как исключительно «пролетарском искусстве», воспевающим процесс труда и предназначенном трудящимся. «Основными его («пролетарского искусства». – Е.К.) потребителями оказались не рабочие, день за днем по восемь часов проводящие в цехах, а буржуа, имеющие

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 76–77.

деньги на покупку полотен»¹. В то время как буржуазные дома заполнялись «предметами пролетарского быта» и образцами «пролетарского искусства», сами рабочие, как и до революции, удовлетворяли свои эстетические потребности картинками на чувствительные сюжеты из дешевых календарей.

Во времена всепроникающего индихенизма 1920-х годов, замечает Ороско, индейца прочно отождествили с пролетарием, не желая брать в расчет, что не все индейцы – пролетарии и не все пролетарии – индейцы. Появились во множестве пресловутые «индо-пролетарские» картины, создатели которых вдохновлялись пафосом все того же Барселонского манифеста. Однако их творения, воспевающие индейцев и революцию, отправлялись прямиком в США, в руки коллекционеров – обеспеченных представителей белой расы. «Ни наши, ни тамошние индейцы понятия не имели о существовании таких картин, в которых превозносились достоинства их расы. В США сложилось мнение, что мексиканские художники потрясающе популярны в индейской среде, как, должно быть, популярен Сапата. Между тем, о самом Сапате могли ничего не слышать индейцы из Дуранго или Кинтана Роо»².

В 1922 году был создан Синдикат революционных живописцев, а в июле 1923 года вошедший в его состав Ороско приступил к работе над фресками Большого двора Препаратории³. Найти свое место в развернувшемся движении монументалистов художнику, набившему руку на рисовании карикатур, действительно было непросто: смена амплуа настоятельно требовала смены идейной концепции и иных формальных решений: злободневный пафос газетного «графического репортажа» не вязался с традиционными задачами монументальной живописи. Предстояло определить вектор движения к обобщенности формы и содержания. На этом пути в ранних работах Ороско возникали то отголоски модерна и символизма, то нечто вроде «монументальной карикатуры».

В этом отношении он был не одинок: все начинающие муралисты в начале 1920-х годов искали собственных подходов к монументальному стилю, отправляясь, как правило, от опыта искусства недавнего прошлого и современности, опираясь на собственный, часто весьма скромный практический опыт. Они воодушевлялись опытом прошлого, поскольку католическая церковь действительно веками использовала силу художественных образов для укрепления веры. Сюда же, не будь Ороско оппонентом воинствующего индихенизма, можно было бы добавить и доколумбово искусство Мексики, исполнявшее ту же общественную функцию.

¹ Orozco J. C. Apuntes autobiográficos. P. 76.

² Ibid. P. 77.

³ Препаратория (бывший королевский колледж Св. Ильдефонсо, превращенный в XIX веке в Национальную подготовительную школу) представляет собой здание типичной для Мексики барочной архитектуры, построенное в середине XVIII века. В двух ее внутренних дворах устроены галереи-лоджии, стены которых и были отданы в распоряжение художников. Ороско были выделены для росписи три этажа северных лоджий Большого двора и часть лестничной клетки.

Выразительные средства, на которые они уповали как на новаторские, были почерпнуты в первую очередь в Париже. «Ни один из тогдашних или нынешних художников даже и не пытался писать на манер майя, тольтеков, китайцев или полинезийцев»¹. Однако и сам Париж представлял собой тогда отнюдь не центр французской национальной школы, а подобие «биржи, на которой были представлены художественные ценности всей Европы. Школы, которые там существовали, не были, собственно говоря, французскими, их капитал составили вклады со всего мира, включая Мексику»².

Ороско к этому времени еще не видел Парижа собственными глазами. Он знал его творческую атмосферу лишь понаслышке, а живопись – по немногочисленным выставкам и по репродукциям. Он искал себя на собственных путях, отправляясь от собственного опыта графика и от академических веяний последних предреволюционных лет, когда делались первые попытки выхода к монументальному стилю в творчестве таких его наставников или старших предшественников, как, к примеру, С. Ребулл, Доктор Атль или С. Эрран.

Апологеты культурного индеанизма 1920-х годов увидели обновляющую силу традиции в обычае украшать стены построек росписями, который уходит в Мексике в глубокую древность. В стремлении ввести в разумные рамки их безудержные восторги, Ороско полемически заявит: «Мы, латиняне, всегда любили покрывать свои стены изображениями. Так было и в Испании, и в Италии»³.

При этом в качестве реального образца национальной монументальной живописи начинающие муралисты, за исключением немногих, могли видеть перед собой главным образом барочную живопись колониальной эпохи. Что касается апологетов возрождения индейской традиции, их намерения не могли в те годы опираться на достаточный для каких-либо основательных выводов корпус автохтонного материала, поскольку открытие наиболее значительных памятников доколумбовой настенной живописи оставалось делом будущего. Прототипами, позволяющими приблизиться к искусству, бытовавшему в Мексике до Конкисты, им могли служить лишь индейские рисуночные рукописи-кодексы, расписная керамика, остатки рельефов, украшавших частично уцелевшие постройки, возведенные до Конкисты.

Еще одним источником вдохновения и гипотетическим способом приближения к национальной традиции была живопись пулькерий и ретабло. Известна скептическая оценка, высказанная Ороско по поводу художественного качества этого наивного искусства. Упомянув о нем в автобиографии, он подвергает едкой критике попытки возвысить до уровня торжества национального гения те явления, которые чуть более десяти лет назад очаровали Жана Шарло и вызвали бум интереса к национальному

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 71.

² Ibid. P. 71.

³ Цит. по: Strobe H. Now in México. New York, 1947. P. 103.

«примитиву»: «Между 1924 и 1926 годами была запущена утка о живописи пулькерий как о высшем выражении пластического гения мексиканского народа, могучем и бессмертном творении космической расы, теллурическом импульсе, подобии прародительских космогоний, навеянных дыханием богов, и т.п. Жалкие росписи пулькерий исчезли все, не оставив следа, и уж точно не по причине теллурических потрясений, а просто потому, что были написаны красками на основе клейстера или клея. Не так давно я еще видел в районе Колония Сан-Рафаэль пулькерию под названием “Тигры”, и только по этой надписи смог догадаться, что там было изображено. Это были скорее шелудивые псы, причем намалеванные без всяких признаков художественной дерзости или оригинальности. Не имеет смысла выискивать по городу другие уцелевшие пластические творения мексиканского национального гения в том же духе. От них не осталось ничего»¹.

Что же касается ретабло, «могло существовать некоторое количество очень интересных, замечательных, даже гениальных. Но все прочие, подобно живописи пулькерий, стоят ровно столько же, сколько стоят всяческие любительские картинки в любой части мира. Ретабло варьируют одну и ту же тему с минимумом разнообразия: кровать, коленапреклоненный больной и чудесное видение в клубах облаков. На них начали смотреть как на произведения искусства благодаря сюрреализму: изображается нечто, отдаленно напоминающее стул, и снабжается подписью “Мальчик, играющий с собакой”. Потом заказывают раму, и дело в шляпе»².

Ороско не желал видеть искусство в услужении ни у буржуазии, ни у «простого народа», наивно обожествленного в своем вынужденном невежестве. Тем более что к 1940-м годам уже явно дала знать о себе и та опасность, на которую как на слабость так охотно указывали оппоненты мурализма в Мексике и за ее пределами. Манифест Синдиката творцов национального и социально ангажированного искусства придавал большое значение повествовательному началу произведения, выражающему сумму идей и эмоций, которые стремились во что бы то ни стало донести до зрителя. «Такой подход, – предупреждает Ороско, – ведет к чисто иллюстративной живописи, описательной, впадающей в имперсональный буквализм фотодокумента, в лучшем случае ведет к живописи литературного типа, пренебрегающей формой во имя декламации или рассказывания анекдотов»³.

Поэтому Ороско посчитал нужным обозначить подводные камни, изначально угрожавшие новому искусству на пути его развития. И первой опасностью, грозившей движению муралистов вырождением, он назвал *инфантилизм*, подразумевая под этим определением пренебрежение профессиональной и содержательной сторонами живописи.

Преподаватели, уповавшие на стихийную одаренность представителей «простого народа», не мудрствуя лукаво, вручали им краски, кисти

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 95–96.

² Ibid. P. 96.

³ Ibid. P. 78–80.

и полотна с просьбой писать все, что они видят вокруг, так, как они это видят, будь то плоды, окружающие предметы или фигуры людей. «Результат, разумеется, оказывался просто чудесным, восхитительным, гениальным, – иронизирует Ороско. – Воистину недоставало эпитетов, способных достаточно красноречиво передать впечатление от этих работ. Предварительное знание геометрии, перспективы, анатомии, теории цвета, истории было объявлено порождением академизма и преградой на пути свободного самовыражения гения, присущего расе, причем бог весть какой именно. <...> Чистосердечие и наивность детей и людей из простого народа представлялись чем-то сакральным, его нельзя было подвергать риску утраты посредством обучения техническим приемам, следовало лишь поощрять “ученика”, расточая потоки похвал и издавая восхищенные восклицания. <...> Творение ценилось особенно высоко, если парень был еще и неграмотен, поскольку тогда он обладал душой девственной, незапятнанной, свободной от всякой порчи и любых предрассудков. Даже малая толика рационального начала повредила бы его шедевру, поскольку он потерял бы тогда спонтанность и наивность. Блаженны невежды и тупицы, ибо им воздастся высшая слава в искусстве! Блаженны идиоты и креатины, поскольку из их рук выйдут шедевры живописи!»¹

Отдавая дань первым апологетам примитивизма и спонтанности творческого акта, выставлявшим в парижских и московских салонах опыты дилетантов рядом с работами профессионалов, Ороско иронизирует по поводу предтеч сюрреалистической теории спонтанности творческого акта: «Осталось только вспомнить об осле-живописце и повторить эксперимент»².

Достается от него и самим теоретикам сюрреализма, увидевшим в презренных «творениях невежд и тупиц» заветные плоды спонтанного творческого акта: «Картины из Мексики, написанные дилетантами в школах живописи на открытом воздухе, и в самом деле вывозились в Париж, уже не припомню, в каком году. На выставку были приглашены светила искусства и художественной критики, которые выразили свое восхищение и предрекли мексиканскому чуду славу в веках»³.

С самого начала своей биографии муралиста Ороско ратует за то, чтобы строить новую национальную живопись на фундаменте высочайших образцов мировой художественной культуры. Таковыми для него, прежде всего, выступают фрески эпохи Возрождения. Ривера и Сикейрос имели возможность видеть их собственными глазами. Их товарищ по движению долгое время был вынужден довольствоваться репродукциями и эмоциональными описаниями из уст академических наставников – от старых академических профессоров до ниспровергателя академизма Доктора Атля.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 63.

² Ibid. P. 64.

³ Ibid. P. 64.

Однако случилось так, что категорическое неприятие примитивизма и этнографизма привело художника к противоположной крайности. Северные лоджии большого двора Препаратории он вознамерился расписать лишенными примет места и времени аллегорическими фигурами «Разума», «Милосердия», «Красоты», «Юности», «Силы». В процессе работы он подкорректировал первоначальный замысел, написав композиции «Стихии» и «Битва добра и зла». Однако и персонажи «Битвы» трактованы тоже вполне отвлеченно-аллегорически: они представлены в виде обнаженного мускулистого гиганта и звероподобного существа, похожего на гориллу. Подчеркнутая линейность фигур обеих фресок говорит о все еще не преодоленных клише модерна.

Как сделанную уже на данном этапе находку, которая будет развиваться в дальнейшем, следует отметить фон, на котором разворачивается действие обеих ранних композиций и который останется одним из лейтмотивов творчества Ороско. Это не те реальные пейзажи выжженной солнцем равнины с редкими приземистыми постройками и колючими «кострами» магеев, которые знакомы нам по его графике. Теперь речь идет о некоей условной среде, освещенной огненным заревом. На подобном фоне предстанут впоследствии персонажи галереи мифических и исторически реальных борцов-титанов: Христос, Прометей, Мигель Идальго, Бенито Хуарес, Рабочий, Солдат, Ученый, Учитель, Человек огня...

По левую руку от «Стихий» Ороско написал первую версию «Христа, разрушающего свой крест». Тема, начатая здесь, найдет прямое продолжение во фреске 1932–1934 годов (Дартмутский колледж, США). Там истерзанное тело Христа, «восставшего против прятавшегося в тени креста обмана»¹, будет напоминать критикам о трагическом «Распятии» Изенгеймского алтаря (1510–1515) мастера немецкого Возрождения Матиаса Грюневальда (1470 или 1475–1528). Добавим от себя, что этот Христос не меньше, если не еще больше, будет похож на натуралистическую в изображении физических страданий статую-пасо, покидающую время от времени интерьер испанского или латиноамериканского храма, чтобы участвовать в религиозной процессии под открытым небом. Эту фигуру в лоджии Препаратории художник заменил позднее сценой «Забастовки». Но представление об уничтоженной фреске можно составить на основе сохранившихся репродукций и единственного живописного фрагмента – головы Мессии, по каким-то неведомым соображениям оставленной художником нетронутой и словно осеняющей фигуры забастовщиков. Фигура, образующая устойчивый треугольник с основанием во всю ширину фрески, была облачена в хитон, ниспадающий широкими, торжественными складками. Манера, идущая от чтимой Ороско «латинской» традиции настенной росписи, в стилистическом отношении резко отличала эту композицию от двух других с их беспокойным линейным ритмом, восходящим к модерну.

¹ Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 41.



Борьба стилистических тенденций продолжилась и в последующих росписях первого этажа. «Латинская» линия нашла продолжение в «Революционной Троице» (вариант 1923 года) с ее медленно текущим лаконичным контуром, пластической крепостью прочно композиционно связанных между собой фигур Солдата, Рабочего и Ученого, с такой же, как в «Христе...», пирамидальной устойчивостью композиции. Подчеркнуто мощные фигуры написаны здесь в обобщающей манере, широкими, уверенными мазками монументалиста, ориентированного на «латинскую» традицию, прежде всего – на суровые и лаконичные образы Мазаччо.

Но модерн с отголосками образов любимого представителями этого направления Боттичелли снова в полный голос напомнил о себе во фреске «Материнство». Гении в развевающихся одеждах, окружающие тяжеловесную женскую фигуру с младенцем-девочкой, стоящей на материнских коленях, словно переместились сюда из «Рождения Венеры» итальянского живописца.

И здесь же, на первом этаже, в том же 1923 году была написана фреска, в которой Ороско впервые воспользовался для решения новой задачи опытом политического карикатуриста. Так появился «Пир богатых» – полная беспокойного движения сатирическая фреска, на которой противопоставлены две группы персонажей. Внизу кипит ожесточенная драка пролетариев, облаченных в одинаковые рабочие комбинезоны. Ее участников поощряют явно подстрекательскими жестами господа в цилиндрах, расположившиеся наверху за обильно сервированным столом в компании пьяных проституток. Они словно перебрались сюда с одной из карикатур революционных лет. Ту же манеру Ороско будет развивать в росписях лоджий второго этажа. Зло, чуть ранее представленное

Хосе Клементе Ороско
Материнство
Национальная
подготовительная школа
(Препаратория). 1923



Хосе Клементе Ороско
 Страшный Суд
 Саваоф
 Национальная
 подготовительная школа
 (Препаратория).
 1923–1924

в облике аллегорического чудовища, здесь обретет конкретный облик представителей тех общественных сил, кто, прикрываясь демократическими лозунгами и религиозными заповедями, беззастенчиво попирает их истинное содержание. Изображая новейших «хозяев жизни», Ороско не только развивает свой дореволюционный и революционный опыт художника-газетчика, но выступает еще и преемником Х.Г. Посады, создавшего галерею их предшественников. Карикатурная деформация фигур, особая броскость черно-белых контрастов напоминают о графической манере Посады, почитателем которого с отроческих лет был Ороско. Только посадовская насмешка над спесивыми «катринами» перерастает у его ученика в злой сарказм.

Тут же, в росписях второго этажа, Ороско укрупняет тему несбывшихся надежд, связанных с революцией, снова прибегая к аллегорическим образам. О вопиющем попрании устоев того, что призваны олицетворять, свидетельствуют фигуры Закона, обернувшегося разбойником с большой дороги, продажной девицы Юстиции со съехавшей на один глаз повязкой, старухой Свободой, раскачивающейся в пьяном веселье на золотых качелях. В сцене «Страшного суда» Бог с лицом, искривленным злобной миной, в обрамлении буйных кудрей, напоминающих букли судейского парика, упер в колено увесистый кулак правой руки, левой небрежно опираясь на такой хрупкий под его тяжелой дланью глобус. Этот расшвырявший демиург творит суд, руководствуясь имущественным и социальным положением подсудимых: он презрительно отворачивает взор от пеонов, совокупно зачисленных в грешники, пропуская в рай только «чистую» публику. Объемистая тяжеловесность, отличающая гротескные фигуры монументального цикла от их графических прототипов, вместе

с господствующими в росписи темными тонами вносит в облик заправил «карнавала революции» и аллегорических персонажей зловещий оттенок.

В центральной части сатирических росписей Препаратории среди истлевших костей, обломков оружия и ржавых доспехов собраны символы политической и религиозной власти, характерные для разных эпох («Политическая свалка». 1923–1924). Тут же присутствуют перо и чернильница с рукописным свитком как образ продажной, конъюнктурной науки. Тема эта найдет развитие в росписи «Боги современности» (1932–1934. Дартмутский колледж, США). Название же фрески в Препаратории помимо того, что заключает в себе общепонятную разоблачительную оценку, возможно, имеет еще и дополнительный, сугубо мексиканский обертон. Дело в том, что слово «свалка» звучит по-испански, помимо прочих вариантов, еще и как *chinguero*. Это слово является однокоренным с *la chingada* (разнузданное сексуальное насилие) и *La Chingada* (поруганная женщина, стойкий псевдоним индейской праматери мексиканцев Малинче, во крещении – донны Марины). В связи с тем и с другой неминуемо всплывает тема «исконного греха» Конкисты как насильственного способа зарождения нации, имеющая прямое отношение к яростным спорам защитников «индейской идеи» и их оппонентов. Тут же идет речь и о болезненном для представителей нации, названной О. Пасом «отпрысками Малинче», вопросе самоидентификации потомков насильника и жертвы¹. Этот вопрос с давней историей и на сегодняшний день не закрыт для «детей Малинче и Кортеса» окончательно. А в 20-е годы прошлого века он резко актуализировался в обстановке дискуссии между сторонниками идей индихенизма и их оппонентами из лагеря европоцентристов.

Ассоциация с конкретным историческим событием – Конкистой – возникает у Ороско, чтобы тут же утратить уникальность в силу специфики атрибутов, выброшенных волей художника на свалку истории, – а именно, их интернационального и разновременного характера. При взгляде на них напрашивается вывод, что «чингада» представляет собой историческое явление, к которому помимо испанцев и воинов правителя ацтеков причастны все европейские и неевропейские государи, основатели религиозных доктрин, отцы церкви, представители общественной мысли различных направлений, вожди революций и контрреволюций... Другими словами, согласно некогда популярной цитате, мучительно переживаемая национальным сознанием «чингада» есть лишь частный случай насилия как «повивальной бабки истории»².

¹ В историко-культурном эссе О. Паса «Лабиринт одиночества» этому феномену посвящена специальная глава под названием «Дети Малинче» (*Los hijos de Malinche*). См.: Paz O. *El laberinto de la soledad*. México, 1950.

² Понимание насилия как движущей силы исторического процесса невольным образом совпадает у Ороско с определением, данным теоретиком одной из влиятельнейших политических доктрин, определивших лицо его века. Если соблюсти точность цитаты, звучит она так: «Насилие – повивальная бабка каждого старого общества, беременного новым» (*Маркс К. Капитал. Т. I. Гл. 31*).

Художник, в отличие от философа, не ищет конкретно-исторических причин, определяющих изменения, происходящие в обществе путем насилия в тот или иной период. В интерпретации Ороско смене подлежат лишь действующие лица общечеловеческой драмы. Насилие выступает у художника неотъемлемым атрибутом действия, вечно движущегося по кругу, то есть приобретает у него мифологические характеристики. Это представление убедительно подтвердят его гвадалахарские циклы конца 1930-х годов, где эпизоды истории Мексики он поместит в контекст мировой истории.

Особое место среди постоянно использующихся Ороско символов занимает фригийский колпак – заимствованный из античности атрибут Свободы, провозглашенной величайшей из буржуазных революций. Уже в Препаратории он начинает свое превращение в символ попрания идеалов общественной справедливости, проходящий лейтмотивом сквозь все творчество художника. Пародией на головной убор революционеро-идеалистов «века Просвещения» смотрятся вычурные шляпки аристократических дам, составляющих эскорт сухопарого господина во фраке и темных очках. Такой же колпак вертит толстяк-капиталист перед носом рабочего, одураченного цирковыми пассажами хозяина и готового поверить в единство их с ним интересов. В окончательном варианте «Революционной троицы» (1927) полотнице революционного знамени гигантским фригийским колпаком захлестнуло лицо солдата, ослепив его порыв.

Ороско не разделял идеи прямой вовлеченности искусства в политику, провозглашаемой Доктором Атлем и воодушевлявшей многих его товарищей по движению, как не разделял он и приверженности принципиально обезличенному «бригадному методу» создания произведений искусства. Это было время подготовки к развернувшемуся в начале 1920-х годов движению монументалистов, время первых опытов, результатом которых стали произведения «чисто декоративные, с едва заметными аллюзиями на Историю и Философию или какие-либо иные темы». Овладев теми или иными техническими приемами, художники широко пользовались ими, стремясь к самовыражению; а поскольку они были объединены в группу, достижения одних перенимались другими¹. Метод, пропагандируемый Сикейросом и Хавьером Герреро как «истинно пролетарский», был опробован на практике, но получил весьма ограниченное применение, явив весьма скромные художественные достоинства плодов такого подхода к творческому акту. Он как-то оправдывал себя лишь в силу технических особенностей создания росписи, поскольку мастер всегда нуждался в подмастерьях. Но он же показал свою спорность как способ создания концепции художественного замысла, поскольку в данном случае каждый раз явно обозначалась фигура лидера, и отнюдь не все члены бригады были готовы довольствоваться участью исполнителей его воли².

¹ См.: *Orozco J.C. Apuntes autobiográficos*. P. 67.

² См.: *Ibid.* P. 80.

Тем не менее «одинокий волк», демонстративно презирающий политику и политиканов, был постоянным поставщиком рисунков для газеты Синдиката, которая публиковала статьи на злобу дня, столь же злободневные корридо, и обильно иллюстрировалась. Основными его техниками были в данном случае ксилография и фотогравюра. Вместе с другими синдикатцами Ороско даже вошел в созданную по инициативе В. Ломбардо Толедано¹ «группу солидарности с рабочим движением», целью которой было налаживать контакты с представителями трудящихся слоев и вести разъяснительную работу среди интеллигенции. В качестве агитатора от «группы» Ороско был командирован в Морелию и Гвадалахару. Но там, вспоминал он, «единственными, кто откликнулся на наш призыв, оказались представители богемы того сорта, кому все равно, идти ли на свадьбу, на митинг коммунистов, а то и фашистов, или на цирковое представление, лишь бы куда-нибудь позвали. В основном это были сеньориты – любительницы декламировать романтические стихи, да сельские анархисты из разряда самых безобидных созданий»².

То ли Ороско с его внутренним скептицизмом по отношению к подобного рода акциям оказался недостаточно пламенным агитатором, то ли у занятого насущными заботами трудящегося населения штатов, куда он был командирован, на фоне реванша реакции не вызывали энтузиазма малопонятные им проблемы смычки реальности и искусства, намеренно-го эту реальность художественно отражать, – но миссия успеха не стяжала.

Вопрос об искусстве, способном поднять народ на непосредственную борьбу за свои права, с самого начала деятельности монументалистов виделся Ороско неоднозначным. В 1920-е годы сторонники настенной живописи во главе с Доктором Атлем пропагандировали ее как средство, призванное «покончить с буржуазным индивидуализмом», и потому призывали отвергать станковую живопись и любое другое искусство, представляющее собой порождение «ультраинтеллектуалистских и аристократических кругов». Оценивая тогдашний исторический момент как переходный от одряхлевшего порядка к новому, они требовали реализовывать искусство, приносящее пользу народу, переставшее быть средством удовлетворения индивидуалистических потребностей буржуа. Они провозгласили намерение «творить красоту, способную пробуждать мысль о борьбе и воодушевлять на нее»³.

Ороско считает необходимым принять во внимание то обстоятельство, что для воздействия искусства на массы нужна соответствующая

¹ Ломбардо Толедано Висенте (1894–1968) – деятель мексиканского и международного профсоюзного движения, доктор права и философии. В 1923 году губернатор штата Пуэбла; в 1924-м член муниципального совета Мехико; в начале 1930-х один из лидеров Мексиканской региональной рабочей конфедерации. Основатель Рабочего университета Мексики (1936) и Конфедерации трудящихся Мексики (1936), которую возглавлял в 1936–1940 годах. В 1948–1968 – лидер левоцентристской Народной (позже Социалистической народной) партии.

² Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 91.

³ Ibid. P. 74.

общественная обстановка и внутренний настрой. «Совсем не одно и то же – слушать Интернационал или государственный гимн на многолюдной площади под плеск полотен развевающихся знамен, возгласы горнов и рев тревожных сирен, или посиживая в одиночестве у себя дома перед вертящимся виниловым диском»¹. Памятуя о том, что революционный энтузиазм масс под давлением обстоятельств в эпоху спешивших обуржуазиться «революционных каудильо» и профлидеров неуклонно сходил на нет, он заметит, что произведение искусства, рассчитанное на взрыв возвышенных гражданских чувств, будучи перенесено в несоответствующий контекст, способно вызвать лишь усмешку зрителя.

В начале 1920-х годов художники страстно увлекались социологией и историей. Среди них укреплялось мнение, что искусство по сути своей должно выполнять функцию боевого оружия в социальных конфликтах. С благословения Доктора Атля формировался образ действий, представляющий собой прямое и активное вмешательство художников в текущую политику. «Позже некоторые настолько увлеклись самой тематикой, которую отображали как живописцы, что покинули поле деятельности искусства и активно предали себя занятиям, не имевшим уже ничего общего с их профессией»², – заметит Ороско, явно намекая на бурную политическую деятельность Сикейроса, братьев Ареналь и некоторых других коллег по цеху.

Конец первым монументальным опытам Ороско и его товарищей по «Синдикату» был положен в июле 1924 года с уходом в отставку Х. Васконселоса, покровительствовавшего художникам. Незадолго до того начались откровенные гонения на лидеров народного движения и сторонников революционного преобразования общества. В 1923 году был убит Вилья, в начале следующего года – левый губернатор штата Юкатан Ф. Каррильо Пуэрто. Ороско при всей его декларативной аполитичности эти события не оставил незамеченными. Для его настроений, уже сложившихся к началу первых опытов монументалистов, помимо вступления в Синдикат было показательным активное участие в издании «Эль Мачете», боевой политической газеты, не щадившей авторитетов и в открытую называвшей лидера продажных профсоюзов Луиса Моронеса иудой. Он стал постоянным поставщиком карикатур для этого издания и оставался таковым до тех пор, пока спустя несколько номеров газета художников не стала органом основанной несколько лет назад Компартии Мексики, после чего роль иллюстраций на ее страницах заметно снизилась.

В отличие от многих своих товарищей, с энтузиазмом вступавших в компартию, Ороско не пополнит партийные ряды. Но представление о социальной значимости искусства он будет отстаивать до конца своих дней. Он будет насмехаться над «ультраинтеллектуализмом» творцов, создающих эстетические шарады на забаву немногих избранных, но горой будет стоять за зрелое интеллектуальное начало в творчестве, против

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 78.

² Ibid. P. 67.

культивирования той простоты, которая «хуже воровства». Чураясь прямой политической публицистики, говорящей на языке искусства в созданиях других членов Синдиката, он будет творить образы иногда загадочные, но явно исполненные социального беспокойства.

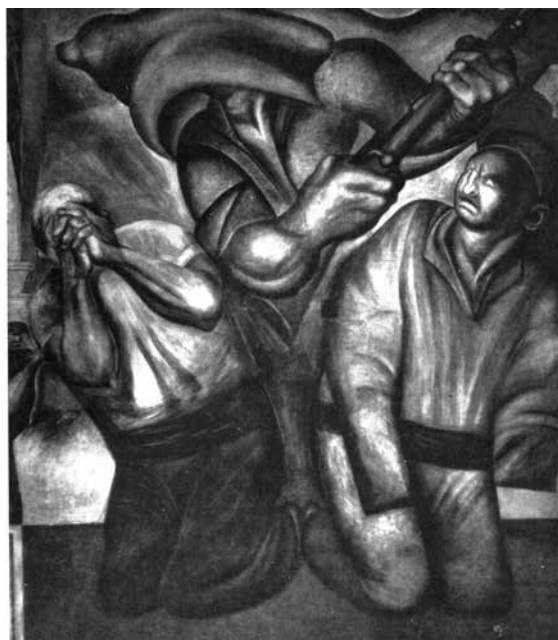
Он до конца своих дней останется скептически настроенным по отношению к декларативному отрицанию станковой живописи, поскольку будет трактовать ее особенности не как проявление «буржуазного индивидуализма», противостоящее «общенародному» мурализму, а как иной путь общения искусства с аудиторией, на котором одерживали великие победы дорогие ему мастера – Веласкес, Тициан, Рембрандт, Эль Греко. В подтверждение сказанному новатором мексиканской живописи следует отметить, что заметную часть наследия самых знаменитых его братьев по движению монументалистов составили станковые полотна.

Работу в Препаратории Ороско ненадолго возобновил лишь в 1926 году. Росписи, датируемые 1926–1927 годами, представляют собой расчет с иллюзиями недавних лет. «Идеи – лишь микробы на поверхности холста», – как-то обронил он в пылу полемики. Сколь важны были для художника эти вроде бы видимые лишь под микроскопом мелочи, показывают метаморфозы, которые претерпели его фрески в Препаратории на втором этапе работы над ними.

А.Г. Костеневич сравнивает трагическое разочарование Ороско в результатах революции с разочарованностью художников-романтиков, явившейся откликом на реальные исторические процессы, вызванные к жизни Великой французской революцией¹. Подтверждение его мысли мы находим в образном строе более поздних работ мексиканца, в которых присутствует не только постоянное повторение ряда значимых по смыслу мотивов (таких, как уже упомянутое упорное обыгрывание изображения фригийского колпака), но даже «скрытый ремейк» темы и композиции героических образов Делакруа. «Революционная Троица» в ее окончательном виде соотносится со «Свободой на баррикадах» Э. Делакруа не только композиционно, а как конечная точка соотносится с заглавной буквой в начале предложения.

«Революционная Троица» в варианте 1927 года, созданном в разгар мексиканской Вандеи – мятежа кристерос, сохранила тему 1923 года, но содержательная концепция росписи подверглась принципиальному переосмыслению. Аллегория единства труда, науки и революционного порыва в будущее превратилась в реквием несбывшимся ожиданиям. На месте ученого появился крестьянин, в отчаянии закрывший лицо руками. Рабочий стал калекой с обрубленными кистями рук. Фригийский колпак, образованный захлестнувшимся по самые плечи полотнищем знамени, скрыл лицо солдата-революционера, как скрывает лицо пеона плетенная из соломы шляпа на посадовском листе «Крестьянин – пленник руралес». С той разницей, что бессилие связанной жертвы, влекомой на расправу конными жандармами, сменил слепой порыв в неизвестность. Мощные

¹ Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 9.



Хосе Клементе
Ороско
Революционная
Троица
Национальная
подготовительная
школа
(Препаратория).
1923–1927

фигуре персонажей фрески контрастны по смыслу их коленопреклоненным позам. Головной убор Свободы с полотна Делакруа превратился у Ороско в чудовищной величины дурацкий колпак, по плечи «околпачивший» центральную фигуру композиции.

Окончательный вариант «Троицы» стал аллегорией революции, не достигшей поставленных ею целей, изверившейся в соперничающих вождях, ослепленной их взаимными обвинениями и адресованной «массам» демагогией. А неусмирный порыв запутавшегося в полотнище знамени гиганта с преувеличенно крупными, мускулистыми руками, продолжающими упрямо сжимать винтовку, сулит продолжение войны, финал которой далек и непредсказуем.

Во второй половине 1920-х годов, пройдя через параллельные опыты в графике и настенной живописи, Ороско достаточно уверенно ощутил себя монументалистом. Фрески третьего этажа и лестничной клетки Большого двора, исполненные после вынужденного перерыва в 1924–1926 годах, соотносятся с первыми, начала 1920-х, монументальными опытами художника так же, как с его зарисовками времен революции и гражданской войны соотносятся исполненные десятилетием позже листы «Мексика в революции».

Нишу, первоначально занятую «Стихиями» (чуть позже художник написал здесь же аллегорическую фигуру «Падающего», впоследствии тоже уничтоженную), теперь заняла композиция «Окоп». В ее персонажах нет акцентированного гигантизма, присущего героям «Троицы». Перед нами обычные люди, родные братья готовых биться до конца солдат «Мексика в революции». Фреску отличает та же, что и в графической серии, скупость деталей. Цветовая гамма простирается от темно-коричневых красок земли до багрового цвета неба, подернутого дымом сражения. Вылепленные рельефной светотенью, очерченные решительными продолговатыми линиями обнаженные торсы защитников последнего рубежа перекрестнуты пулеметными лентами. Босые темные ступни и холщовые крестьянские штаны выдают в них повстанцев-сапатистов (хотя те вряд ли на самом деле рыли окопы – эта новинка тогдашней Мексики была введена в военный обиход их противником, генералом Обрегоном, привлечшим на свою сторону рабочие «красные батальоны»; осознанно или интуитивно, художник слил обе трагически противостоявшие стороны в единый образ). Лаконичная геометрия каменных глыб, образующих укрытие для раненых и убитых, рисуется на фоне багрового зарева. На этом кровавом фоне



упрямо устремлен в небо ствол карабина – мотив, так часто повторяющийся в графической серии о революции. Но и этот упрямый ствол своим несколько наклонным положением подчеркивает все то же движение уходящей вниз, слева направо, диагонали. Композиция построена на основе ниспадающего ритма. Он непрерываемо утверждён позами защитников окопа и жестами их рук: движение скользит от навалившейся на бруствер, еще почти вертикальной фигуры слева, через падающую, опрокинутую навзничь среднюю, к скорчившейся на коленях фигуре третьего солдата, сжимающего свежую рану на плече. Падению человеческих тел вторит наклонное положение каменных глыб, укрепляющих стены окопа. Здание

Хосе Клементе
Ороско
Окоп
Национальная
подготовительная
школа
(Препаратория).
1926–1927

на заднем плане справа, кажется, готовое обрушиться в его сторону, усиливает общий беспокойный характер композиции, где все неустойчиво, все лишено опоры – как лишены ее ступни солдата-индейца, еще пытающегося устоять, опершись рукой о камень, но уже обреченного упасть.

На галерее третьего этажа в эти же годы возник еще один монументальный цикл Ороско. Обычно его называют «Стеной тружеников». Внешняя динамика, присущая сатирическим росписям второго этажа, сменяется здесь до суровости сдержанным драматизмом. Ороско вновь вдохновляется образами художников раннего Ренессанса, что не преминет отметить его коллега Сикейрос: «Он был чем-то вроде мексиканского Мазаччо, то есть Мазаччо куда более жесткого, резкого»¹.

Образы «Стены тружеников» отличаются намеренно подчеркнутой художником внутренней замкнутостью. При этом отдельные фигуры, начертанные лаконичным контуром, стремятся слиться с соседними в монолитные группы. Все они – крестьяне, солдаты, их матери и жены, – словно избегая праздных взглядов, прячут лица или вовсе поворачиваются спиной к зрителю. Подобно героям «романа о революции»², герои Ороско – пленники завертевшей их исторической стихии. Художник так чередует сцены войны и мира, что добивается ощущения времени, вращающегося в замкнутом кругу: за «Возвращением к работе» следует «Прощание с матерями», за сценой мирного отдыха – марш революционной колонны. Разорвать сковавший их замкнутый круг эти люди не в состоянии, но во всем, чему они вынуждены отдавать силы, будь то мирный труд или дела войны, сквозит упорство тружеников, привыкших преодолевать обстоятельства, надеясь лишь на собственные силы.

Особую в тематическом отношении группу образуют росписи главной лестницы. Здесь Ороско впервые прикасается к теме истории Мексики, изображая на стенах и сводах индейцев, конкистадоров во главе с их предводителем Кортесом и христианских миссионеров. Историческая тема вскоре станет для muralистов одной из главнейших. Вслед за профессиональными историками художники вступят в спор о собственной «национальной сущности», определяя ее как индейскую, креольскую либо метисскую – в зависимости от кровной принадлежности, как язвил

¹ Сикейрос Д.А. Меня называли Лихим Полковником. Воспоминания. С. 132.

² Знаменитейший из них, роман М. Асуэлы «Те, кто внизу» (1916), Ороско иллюстрировал в те же годы. М. Асуэла (1873–1952), автор романа, в котором нарисована картина стихийного крестьянского движения, положил начало этому направлению. Роман о революции представлял собой новаторское художественное течение, впервые воплотившее образ борющегося за свои права народа, а также острые социальные столкновения в предреволюционные и послереволюционные периоды. В его традициях написаны романы «Орел и змея» (1928), «Тень каудильо» (1929) М.Л. Гусмана (1887–1976), «Военный лагерь» (1931), «Земля» (1932), «Мой генерал» (1934) Г. Лопеса-и-Фуэнтеса (1897–1966), «Моя лошадь, моя собака, мое ружье» (1936), «Никчемная жизнь Пито Переса» (1938) Х.Р. Ромеро, произведения Р. Муньоса (1899–1972), Н. Кампобельо (1909–1986) и другие.



Хосе Клементе, «будто бы речь шла о скаковых лошадях»¹. Соперничающие партии «индихенистов» и «испанистов» затеяли словесную баталию не на жизнь, а на смерть, к которой Ороско с самого начала отнесся весьма критично².

Хосе Клементе Ороско
Индеец
и францисканец
Национальная
подготовительная школа
(Препаратория). 1926–1927

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 82.

² «Теория, что Мексика непременно индейская, испанская или метисская страна, представляет собой ложную посылку в процессе определения нашего индивидуального облика. Испанское начало представлено не одной расой, а многими, причем очень различными. Испания была создана иберами, кельтами, римлянами, греками, финикийцами, евреями, арабами, готами, берберами, цыганами. И каждая из этих групп, в свою очередь, была в немалой степени смешанной. К какой такой расе принадлежали испанцы и португальцы, явившиеся в Америку четыреста с лишним лет назад? В наше время к выходцам из Испании и Португалии и уроженцам Латинской Америки добавились представители других рас со всех концов света, причем в количествах весьма значительных. Точно так же аборигены Америки не могут быть причислены к единой расе по причинам различия антропологического типа, обычаев, языков и достигнутого ими самостоятельно уровня культуры. <...> Похоже было, что завоевание Мексики Эрнаном Кортесом и его ратью случилось только вчера. Оно выглядело актуальней даже, чем пресловутые “бесчинства Панчо Вильи”. <...> Чтобы достичь мира, единства и прогресса, следовало бы наконец раз и навсегда закрыть расовую проблему. И больше никогда

Композиция «Францисканец и индеец» на лестничной клетке Препаратории написана им не в осуждение и не в апологию какой-либо из враждующих сторон. Фигуры францисканца в грубой рясе и изможденного аборигена изображены сплетенными в объятьи, абрисом напоминающим арку. Узы, связавшие на фреске аборигена и францисканского монаха, выглядят неразрывными. Они символизируют невозможность возврата к прежнему состоянию индейского мира. Коленопреклоненный индеец выглядит сломленным, фигура монаха, нависая, господствует над ним. Да, Мексика была завоевана не только мечом, но и крестом, утверждает художник. Язычество потерпело поражение, изо всех сил сражаясь с пришлой религией. Вера пришельцев не просто накладывала на коренных обитателей завоеванных земель новые узы: насильственный отказ от веры предков был для них болезненной мировоззренческой ломкой. В этом смысле крест ранил их души столь же глубоко, как меч – их плоть. Как символ исторической схватки двух мировоззрений Ороско изобразил над индейцем и францисканцем массивный крест, обвитый тугими кольцами змея – зооморфного божества язычников, ассоциированного у христиан с дьяволом, а у индейцев – с богом и культурным героем Кецалькоатлем. Но в позе участливо склонившегося монаха прочитывается стремление и удержать при себе, и поддержать индейца, подняв его с колен. В этой связи оживает память не только о «людях креста», содействовавших «людям меча» в их истребительной войне с аборигенами, но и воспоминания о Бартоломе де Лас Касасе, Ториббио де Бенавенте Моголинии, Диего Дуране, Бернардино де Саагуне, Васко де Кироге и всех тех носителях идеи христианской социальной утопии и прародителях нарождающейся науки Нового времени, которые не только видели в аборигенах Нового Света прообраз обитателей обновленного мира, но и сберегли для потомков память об их культурном наследии. Как могли, они защищали свою паству от произвола безжалостных завоевателей и самозванных новых владельцев их исконных земель.

Почти монохромный характер росписи, построенной на градациях темных тонов, придает ей мрачноватый оттенок. Но исполненный человечности порыв написанного кистью Ороско францисканца заставляет думать, что, изображая его, художник не мог не вспоминать

не возвращаться к рассуждениям об индейцах, испанцах и метисах. Отодвинуть на задний план проблему Конкисты как имеющую чисто спекулятивное значение и отвести ей, наконец, место, которое ей по праву принадлежит – в истории XVI века. Об индейце же рассуждать не как об *индейце*, а как о человеке, подобном другим людям, вроде андалусцев или басков <...> На сегодняшний день пора бы уже перестать рассуждать о льве и его потомстве или о матери и ее детях. Все мы могли бы начать считать себя львом или Матерью-Испанией, от Каталонии до Перу и от Чиуауа до Патагонии. Метрополией могло бы объявить себя всякое место на земле, где люди испанского корня и культуры жили бы своей жизнью, думая так, как привыкли думать, и любя то, что привыкли любить» (*Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 83–85*). Высказанные на этих страницах «Автобиографических заметок» убеждения найдут пластическое выражение в гвадалахарских циклах конца 1930-х годов, где эпизоды истории Мексики художник поместит в контекст мировой истории.

о проповедниках «обновленного христианства Нового Света»¹. К слову, не кто иной, как Ороско, напишет впоследствии и лучший в мексиканской живописи портрет Мигеля Идальго – приходского священника, ставшего одним из отцов национальной независимости. А потом он же увековечит образ епископа Кабаньяса, заступника сирых и убогих, построившего для них в городе Гвадалахара госпиталь-убежище.

Там же, на лестничной клетке Препаратории, Ороско написал парный портрет Кортеса и Малинче, ключевых фигур истории завоеванной Мексики, прародителей будущей нации. Они изображены нагими, согласно описанию в Ветхом Завете Адама и Евы до грехопадения. Здесь уместно будет вспомнить о том, что Новый Свет виделся гуманистам-утопистам XVI века новым земным Раем, свободным от пороков европейского прошлого христианства. Внизу, у края композиции, рядом с изрубленным магеем простерто тело убитого индейца. Утративший место главного героя на сцене национальной истории, он уступил победителю-пришельцу право стать обладателем его женщины и отцом детей-метисов, которые составят большинство новой нации. Чингада по отношению к представителям коренной расы здесь налицо. Соответственно, пришельцы, победившая действующая сторона, выступают в этой исторической драме как *чингоны* – насильники. Но сказанное отнюдь не значит, что у «детей чингады» не было претензий и к собственной праматери, коренной обительнице гипотетического американского Рая².

¹ Этой идеи придерживались последователи Эразма Роттердамского и Томаса Мора, гуманисты в сутанах, среди которых были такие яркие фигуры, как защитник прав аборигенов и историк Бартоломе де Лас Касас, автор капитального труда «История дел в Новой Испании» Бернардино де Саагун, организатор самоуправляемых индейских общин епископ Мичоакана Васко де Кироба, которого подопечные называли «отцом» (*tata Vasco*).

² Ла Малинче, также известная под именами Малинцин и донья Марина, скорее всего была представительницей одного из племен науа родом с побережья Мексиканского залива. О прошлом Малинче известно мало. Родилась она либо в конце XV века, либо около 1505 года, умерла около 1529-го. Сопровождая Эрнана Кортеса, сыграла активную и значимую роль в покорении Мексики испанцами, будучи переводчиком, советником и посредником между представителями двух культур. Согласно сведениям Берналя Диаса дель Кастильо, автора воспоминаний о Конкисте («*Verdadera Historia de la Conquista de Nueva España*»), Малинче была первым ребенком правителя города-государства Пайнала (находился возле нынешнего Коацакоалькоса, в то время был приграничным районом ацтекской «империи» с государствами майя). Она оказалась в лагере испанцев в апреле 1519 года в возрасте около 20 лет в числе женщин, переданных в дар победителям-испанцам. В силу владения двумя наиболее распространенными местными языками Малинче становится переводчицей с языка науатль (основной язык индейцев центральной Мексики) на язык майя Юкатана, который понимал священник Херонимо де Агилар, прошедший после кораблекрушения в плену у них несколько лет. Он, в свою очередь, переводил для Э. Кортеса на испанский. К концу года, когда испанцы находились в Теночтитлане, женщина, которую индейцы стали называть «Малинцин», выучила испанский в достаточной степени, чтобы переводить с науатля непосредственно Э. Кортесу. Индейцы также стали называть Э. Кортеса «Малинцин», перенося на пришельца имя его знатной, по их представлениям,

Образ Малинче пронизывает исторические, культурные и социальные слои латиноамериканской культуры. Слово *малинчизм* (*el malinchismo*) используется современными мексиканцами для порицания соотечественников, предавших свой народ и родину. Октавио Пас в эссе «Лабиринт Одиночества»¹ трактует вопрос о роли Малинче в мексиканской истории как не имеющий однозначного решения. Ее союз с Кортесом он рассматривает как залог появления на свет культуры, зарождение которой изначально с неизбежностью запятнано актом насилия над коренным населением и укладом его существования. По сей день Малинче остается для мексиканцев значимой и противоречивой фигурой, олицетворяя одновременно и пособницу завоевателей «донью Марину», и их жертву, и национальный символ – праматерь мексиканского народа. Впрочем, «наложницей» она выглядит только по позднейшим представлениям, тогда как по средневековым испанским она была невенчанной женой-«барраганой», а по индейским, скорее всего, законной царицей, ритуальным браком с которой Кортес, а через него и все испанцы, были обязаны легитимностью своей власти в глазах индейцев. Исторически неоднозначна и фигура Эрнана Кортеса: разрушая ацтекскую державу, он выступал союзником восставших против нее индейских же народов; он заложил основы испанского колониализма, и он же, ощущавший себя подлинным владыкой Новой Испании по праву завоевания, подвергся императорской опале, а его сыновья – метис (от Малинче) и креол (от жены-испанки) – сделали первую попытку отделения Мексики от Испании.

Ороско отказывается рассматривать акт исторического насилия, имевший место в Мексике XVI века, как некий исключительный феномен. Глупо клеймить жестокости Конкисты четыре века спустя, историческое прошлое остается принимать таким, каким оно было, утверждает он на страницах биографических заметок².

Обнаженные тела Кортеса и его индейской супруги с их переплетенными руками соразмерны друг другу. В позе Малинче нет и тени приниженности. Жест простертой левой руки Кортеса, ладонью касающейся предплечья женщины, выглядит защищающим ее от давних и будущих нападков. Обе фигуры с их утяжеленными формами построены крупными плоскостями, очерчены лаконичным контуром. И в то же время внутри эти плоскости прописаны мелкими мазками, создающими ощущение трепета живой плоти.

супруги. Интересно, что в «Лиенсо де Тлашкала» («Полотно из Тлашкалы», памятник индейской рисуночной письменности, освещающий историю этого города) и в других индейских источниках Кортес, как правило, изображен в присутствии Малинче, тогда как она часто фигурирует и в качестве самостоятельно действующего лица. Если Малинче действительно принадлежала к правящему роду, то такое подчеркивание ее роли было продиктовано представлениями местной элиты о ее высоком положении в браке, что восходит к сохранявшемуся у майя матриархальному обычаю передачи власти и социального положения.

¹ См. упомянутую выше главу «Los hijos de la Malinche» в эссе: Paz O. El laberinto de la soledad.

² См. к примеру: Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 62.

Годы работы в рядах Синдиката живописцев, скульпторов и технических работников Ороско, один из его учредителей, вспомнит потом как плодотворнейшее время для творцов национального искусства, искавших свое место в построении нового общества. И напишет с нескрываемой ностальгией: «Даже ошибки, совершенные тогда, шли на пользу делу. Была прорвана рутина, покончено со множеством предрассудков, и живопись увидела социальные проблемы с новой точки зрения. Было покончено с художником-богемой, который жил отшельником в башне из слоновой кости. <...> Тогдашние художники и скульпторы были людьми действия, сильными, здоровыми, знающими, готовыми трудиться как хороший рабочий – по 8–10 часов в сутки. Хотевшими обо всем знать и все понимать и по возможности скорее занять свое место в рядах строителей нового мира. Они надевали комбинезоны и поднимались на леса»¹.

Однако с окончанием работ в Препаратории дальнейших правительственных заказов на фрески не предвиделось, и в 1927 году художник решит повторно попытать счастья в США. Здесь его поначалу ждали те же, что и в первый раз, материальные трудности, на жизнь зарабатывать пришлось все тем же ремеслом карикатуриста. Немногие выставки графических работ особого успеха у публики США не имели. Первая из американских фресок Ороско – «Прометей» (1930. Клермонт, Помона-колледж) – обязана своим появлением принадлежностью художника к культурному объединению «Дельфийские мастерские», организованному Евой Сикельянос (супругой греческого поэта А. Сикельяноса) и Альмой Рид (будущим биографом Ороско). Отрадным для художника событием стало открытие в 1929 году в Нью-Йорке Музея современного искусства, где регулярно стали проходить выставки знаменитейших мастеров Запада. Они открыли перед Ороско возможность знакомства с классическим и современным искусством. Среди современников мексиканца особенно привлекают Сезанн и Пикассо.

Путешествуя по мегаполису, Ороско удивляется мозаике рас и культур, сошедшихся в его границах: «За пару минут здесь можно перебраться из Италии в Китай или в Японию»². Проживающие по соседству в разных кварталах итальянцы, латиноамериканцы, евреи, греки, китайцы, японцы, по его наблюдениям, свято берегут обычаи и культуру каждый своей исторической родины. Обитатели итальянского квартала «размером больше Неаполя» сумели придать ему ярко выраженный национальный колорит и сохранить привычный уклад жизни, включая любовь к театру марионеток, музыке Верди и комедиям Боккаччо. В негритянском Гарлеме процветают театры и кабаре с чрезвычайно пластичными чернокожими актерами и актрисами, дающими представления для такой же чернокожей публики. В театрах еврейского «гетто» идут спектакли на идиш. В двух минутах ходьбы от американской Италии действительно находятся местная Япония и Китай в миниатюре: с Новым годом, празднуемым по

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 71–72.

² Ibid. P. 99.

лунному календарю, бумажными драконами на праздниках и рестораничками, отличающимися чрезвычайным разнообразием блюд на основе даров моря. В салоне супругов-греков Анджело и Евы Сикельянос ведутся ностальгические беседы о славной культуре Эллады и ее значении для искусства современной Греции и всего мира. Сюда приходит археолог Альма Рид, уроженка США и будущий автор монографий о мексиканском искусстве. Работая в начале 1920-х годов на Юкатане, она сблизилась с «красным губернатором» штата Фелипе Каррильо Пуэрто, смерть которого от рук путчистов, выражавших интересы клерикально-латифундистских кругов, она пережила как личную трагедию. Здесь же гости из Индии в экзотических нарядах и среди них – Сароджини Найду, сподвижница Махатмы Ганди, знакомили собравшихся на встречу с ними разноплеменных художников и литераторов с бедственным положением низших каст в их стране, с теорией и специфической практикой антиколониального сопротивления, воплощенной в фигуре их учителя.

Когда год спустя Ороско приступит к росписи стен столовой в нью-йоркской Новой школе социальных исследований, то, изображая «стол всеобщего братства», он вспомнит об этих встречах и впечатлениях.

Вторая поездка в США совпадет с началом общемирового экономического кризиса. Впечатления от краха, потрясшего весь капиталистический мир, обогатят художника гражданским опытом, который в дальнейшем заметно воздействует на образный и эмоциональный строй его живописи. Они заставят Ороско прочно вписать историю Мексики в контекст мировой истории, придав конкретно-историческим коллизиям его росписей 1930–1940-х годов всеобъемлющее и трагическое звучание¹.

Продолжая наблюдать за развитием событий, Ороско делает вывод, что сторонами, выигравшими от мирового кризиса, оказались фабриканты оружия и столь ненавистные ему еще со времен революции на родине политики, спекулирующие на чувстве патриотизма. Первые отлично заработали на военных поставках, снаряжая армии, составленные из бывших безработных. Вторые, чтобы бросить одураченные пропагандой массы убивать друг друга, прибегли, по его словам, к беспроектному способу того безголового оперного тенора, «который, дав в очередной раз петуха, немедленно восклицает “Да здравствует Мексика!” и выхватывает из-за пазухи трехцветное знамя»². Тема «вожди и массы», разработанная

¹ «Утром одного из обычных дней 1929 года вдруг повсюду с нарастающей громкостью зазвучало слово “крах”. Завыли тревожные сирены, по улицам заматались толпы людей, экстренные выпуски газет стремительно переходили из рук в руки. В одночасье полопались солидные состояния, еще вчера благополучные граждане выстроились в очереди за бесплатным супом. У биржи труда выросла шеренга людей с потухшими глазами и сжатыми тяжелыми кулаками. Отряды полицейских увозили в закрытых машинах тела выбросившихся из окон жертв разорения, а не уволенные еще клерки гадали уже не о том, покончит ли с собой и их патрон, а лишь о том, в котором часу он сделает это» (*Orozco J.C. Apuntes autobiográficos*. P. 106–107.)

² *Ibid.* P. 108.

то в трагическом, то в сатирическом ключе, пройдет сквозь все его творчество, чтобы достичь кульминации в росписи капеллы Приюта Кабаныяса (1938–1939).

Наиболее активную часть изобразительного искусства США составляло тогда творчество художников-реалистов, на волне переживаемых страной и всем миром событий примкнувших к революционному движению тех лет. Художники социально-критического направления объединились вокруг левой периодической печати США и стали создателями «Джон Рид клубов» (John Reed Clubs). Здесь собирались представители всех видов изобразительного искусства и литературы. Эти организации, возникшие в 1929 году, получили название в память американского писателя, перу которого принадлежит, помимо прочего, хроника революционных событий в соседней стране – «Восставшая Мексика». К 1934 году в США существовало около тридцати «Джон Рид клубов»¹.

В период затягивавшегося кризиса правительство Ф. Рузвельта решило реализовать систему государственных художественных заказов, направленную на смягчение недовольства, нараставшего в среде художников в связи с падением их материального положения. Помощь, оказанная правительством, особенно активно развернулась в 1933–1942 годы. Она состояла в большом числе государственных заказов на монументальные росписи на почтамтах, в больницах, учебных заведениях и тому подобных общественных зданиях. Программа дала возможность выдвинуться некоторым молодым художникам, среди которых особенно значительными оказались талантливые мастера Антон Рефрежье (1905–1979) и чернокожий живописец Чарльз Уайт (1918–1979).

Общественные настроения, порожденные мировым экономическим кризисом и Второй мировой войной, окрасили содержание этого искусства, исповедовавшего реалистические принципы, в левые тона, далеко не всегда отвечавшие планам заказчика². В этом отношении трудно переоценить влияние на настроения коллег из США творцов монументального искусства Мексики: именно в 1930-е годы, когда действовал план

¹ Крупнейшим мастером политической графики США и руководителем этого движения был Роберт Майнор (1884–1952), опиравшийся в своем творчестве на традицию сатирического рисунка Домье. Такие его работы, как «Одна шестая часть мира», вошли в классическое наследие мирового политического плаката. Вместе с ним работали многие выдающиеся художники, в том числе члены «Восьмерки». Характерным представителем этой группы является Уильям Гроппер (1897–1977). Кроме сатирической графики Гроппер много занимался живописью. В ней он сохранял ту же острую социальную направленность, как показывает, например, его картина «Сенат». Живопись Гроппера строится на четкой, смелой линии и обобщенных плоских пятнах цвета, обладает экспрессивностью несколько плакатного характера, соответствующей сатирической тенденции, свойственной этим работам.

² Так, в 1940 году А. Рефрежье выиграл конкурс на проект росписей почтамта в Сан-Франциско. Выполненные им в 1946–1948 годах фрески на темы из истории Калифорнии были уничтожены по решению Конгресса в 1953 году из-за их революционной направленности (см.: *Чегодаев А.Д.* Искусство Соединенных Штатов Америки. С. 65).

Рузвельта, там работали Ороско и Ривера, готовые передать коллегам не только технический опыт стенописи, но и свои представления о назначении монументальной живописи. Ороско, всегда высоко ставившего эстетический критерий в искусстве, насторожил бурный рост рядов таких неофитов настенной живописи, которые, подхватив революционную тематику мексиканских коллег, были чрезвычайно слабо подготовлены в профессиональном отношении¹. И потому он с энтузиазмом принял поступившее от администрации колледжа в городе Клермонт предложение расписать там стены столовой, дав наглядный пример профессионального подхода к решению задачи.

Калифорнийский Клермонт был слишком беден, чтобы пригласить для росписи своего Помона-колледжа именитейшего из мексиканских стенописцев Диего Риверу. Единственный вопрос, заданный заказчиком Ороско, ошеломил их, поскольку был вовсе не о гонораре: «Но стена-то у вас есть?»² Правда, он отклонил предложение написать в арках, замыкающих стену псевдоготического зала, композиции на тему «Тайной вечери» и «Афинской школы», настояв на изображении Прометея и трагического исхода битвы богов и титанов. Бедность заказчика в итоге заставила художника ограничиться лишь одной фреской, в которой доминирует фигура мятежного титана. Форма остроконечной готической арки, похожая на язык пламени, оказалась как нельзя лучше созвучной теме огня, лейтмотивом проходящей сквозь его творчество. В росписи нет ни скалы, ни цепей, ни посланного в наказание мятежнику Зевесова орла: все это заменяет мотив разгорающегося пламени, такого, что в верхней части композиции краски становятся неистово горячими. Мазки кисти взмывают вверх, подобно огненным языкам. Жар этого пламени контрастно оттенен вкраплениями голубого и темно-серого тонов в нижней части росписи. Гигантская фигура титана образует центральную ось росписи. По обе ее стороны к пламени тянутся плотно сбитые группы персонажей, повернутых прочь от зрителя. Их позы и жесты выражают гамму чувств от панического страха до почти отчаявшейся надежды. Подвиг Прометея свершается во имя превращения «массы» – ведомого инстинктами нерасчлененного множества – в сообщество людей, осознавших возможности, отличающие их от животных.

В лихорадочной атмосфере, охватившей пораженную кризисом Америку, в годы господства на родине художника антидемократической диктатуры П. Кальеса, Ороско прославляет силу духа, противостоящего обстоятельствам. В этом он опирается на фундамент, возведенный искусством предшествующих столетий. Так же бестрепетно противостоят своим палачам подвижники на картинах художников испанского барокко. На более раннем этапе развития испанской живописи «Прометею» особенно близок «Святой Себастьян» Эль Греко – самый ранний вариант этого образа, еще исполненный ренессансных героических представлений.

¹ См.: *Orozco J.C. El artista en Nueva York*. P. 17.

² *Костеневич А.Г.* Х.К. Ороско. С. 80.



Иконографическая близость не означает здесь подражательства, за ней стоит стремление продлить великую традицию испанской и мировой живописи, включить в нее на равных искусство своей страны и всего Нового Света.

Летом 1930 года, окончив роспись в Клермонте, Ороско вернулся в Нью-Йорк. Его ждал следующий заказ – роспись в Новой школе социальных исследований. Первого января следующего года предстояло открытие нового здания, что делало жесткими сроки исполнения заказанной росписи. Не менее жесткие требования касались и ее стилистических особенностей, поскольку художнику следовало воплотить на практике идеи, изложенные в книге американского геометра Джона Хэмбриджа «Динамическая симметрия». Впрочем, идея математика не показалась Ороско сильно сковывающей его творческую свободу, поскольку вытянутый прямоугольник предоставленных ему для работы гладких стен представлялся отличным полем для эксперимента в подобном духе¹.

Среди художественного наследия, оставленного Ороско, эти росписи стоят несколько особняком не только по манере исполнения, но и по избранной тематике. Это, пожалуй, единственная среди его росписей

Хосе Клементе
Ороско
Прометей
Помона-колледж,
Клермонт, США. 1930

¹ Джон Хэмбридж вознамерился вернуть слову «симметрия» его исконное эллинское значение – «соразмерность». На основании многочисленных обмеров архитектурных сооружений и предметов прикладного искусства он вывел геометрическую пропорцию, соответствующую той, что издавна была известна под названием «золотого сечения» (1: 0,618), объявив ее математической основой всего прекрасного как в живом, так и в неживом мире.

попытка создания художественными средствами произведения с элементами социальной утопии. Здесь он словно ступает на стезю, давно уверенно проторенную Диего Риверой. Причиной такого решения, возможно, послужила обстановка кризиса, подвигнувшая художника на то, чтобы отойти от присущей его живописи мифопоэтической трактовки действительности и, конкретизировав ее едва ли не до документальности, противопоставить творящемуся вокруг безумию положительный общественный идеал.

Центром росписи стал «стол всеобщего братства» с восседающими за ним представителями разных рас с чернокожим председателем во главе. Обращает на себя внимание то, что во фреске, адресованной американскому зрителю, центральное место за столом, объединяющим народы, отдано афроамериканцу, мексиканцу и еврею.

На боковых стенах помещалось не что иное, как аллегии всемирной революции. Ее воплощали Ганди, Ленин и Каррильо Пуэрто – идейный оппонент диктатора Кальеса и в определенный момент, может быть, самая крупная фигура среди защитников идеалов мексиканской революции. В левой части восточной стены была написана «Борьба на Востоке», в правой – «Борьба на Западе».

Среди наиболее удачных деталей росписи – портрет Махатмы Ганди, «образ мудреца, написанный прочувствованно и раздумчиво»¹. Фоном же для худой фигуры погруженного в раздумья старца служит плоский силуэт танка. Он движется навстречу шеренге людей в военной форме, столь же плоские фигуры которых будто вырезаны из картона – как и фигуры красноармейцев в «Борьбе на Востоке». Пройдет несколько лет, и соотношение сил изменится. На фресках в Гвадалахаре, на сводах Приюта Кабаньяса, грузные, объемные железные машины и закованные в увесистые доспехи воины займут господствующее положение. Тогда как фигуры Эль Греко и Сервантеса, словно спасаясь от шабаша воинствующего зла, укроются в полукруге люнета. Росписи Новой школы социальных исследований останутся единственным примером, когда Ороско отправляется в замысле не от взаимодействия персонажей, а от внешнего фактора в виде математических пропорций и сечений.

Законченная работа была встречена критикой в штыки. Новая школа даже лишилась части пожертвований богатых бизнесменов, на которые она существовала. Помимо непривычной манеры исполнения, критиков и спонсоров особенно возмутили портрет Ленина и фигура черного председателя за «столом братства».

Однако вскоре последовал новый заказ, более крупный и выгодный. В 1932 году Ороско получил от Дартмутского колледжа в штате Нью-Гэмпшир приглашение прочесть курс лекций о фресковой живописи с выплатой профессорского оклада. Художник написал сначала в качестве примера небольшую фреску «Освобождение» и сразу же получил заказ на роспись библиотеки. Перед тем как развернуть основные

¹ Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 86.

работы, колледж предоставил ему возможность на три месяца отправиться в Европу. Этого времени, конечно, было мало, чтобы основательно ознакомиться с искусством Старого Света. Но было достаточно для знакомства с главными достопримечательностями живописи: Британский музей, Лондонская национальная галерея, Лувр, Прадо... Состоялось наконец очное знакомство Ороско и с великим историческим зодчеством Европы.

Наряду со всем названным художник окунулся в атмосферу пораженной кризисом Европы, на которую все явственней напознала тень грядущей военной катастрофы. Лондон начала 1930-х годов навевает ему ассоциации с домом некогда богатого семейства, впавшего в нищету. Дома с облупившимися фасадами и множество уличных художников с цветными мелками в руках и со шляпами для «гонораров» у ног. Мексиканец походя отмечает парадокс: подданные гордой империи благодарно принимают пожертвования из рук гражданина страны, которую здесь все еще принято считать «полуколониальной»¹.

Европа убедила Ороско и в том, что псевдофольклорный бум, так раздражавший его на родине, не был чем-то уникальным. Прославленные столицы Европы так же предлагали на продажу свой национальный колорит, как Мехико, Пуэбла или Гвадалахара. Старый Свет обнажил для него коммерческую природу этого явления. По всей Европе национальный колорит стал предметом активной купли-продажи. В туристический сезон обитатели живописных городков и селений выставляют напоказ бутафорию в национальном духе и сами облачаются в одежды а-ля минувшие века. Потом, когда сезон будет закрыт, весь этот маскарадный скарб будет убран с глаз долой до следующего раза².

Во Франции он в подробностях изучил декорацию для туристов, на фоне которой действовали продавцы образа «беззаботного и веселого Парижа». Но куда подевались наследницы моделей импрессионистов и постимпрессионистов, все эти лукавые, обаятельные парижанки? За месяц пребывания во французской столице, разочарованно замечает художник, ему так и не встретилось ни одной хоть сколько-нибудь на них похожей. Места за столиками известных артистических кафе оккупировали усталые искательницы почасового заработка в компании богатых туристов. Легендарные Монпарнас и Монмартр сдались на потребу празднующимся иностранцам, а книжные лавки наперебой бросились заманивать их специфической литературой и эстампами фривольного содержания. «Старая добрая Франция» облачилась в маскарадный костюм, соответствующий вкусам гостей с толстыми кошельками, валом валящих в Европу на трансокеанских лайнерах. Между тем тот Париж, что не был специально предназначен для их прогулок, предстал перед ним как старый, обветшалый, вызывающий сочувствие город.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 120.

² Ibid. P. 121–122.

Ороско ничего не пишет о французских сюрреалистах: ни о международном характере движения (незадолго до 1930 года к ним примкнули испанцы С. Дали¹ и Л. Бунюэль² и румын Т. Тцара³), ни о междоусобных битвах, которые ведут в это время его лидеры (1932 год ознаменовался знаменитым расколом, в результате которого из состава группы вышел Л. Арагон).

Но тот же Париж порадовал художника большой ретроспективной выставкой Пикассо в галерее Жоржа Пти. И он же ужаснулся выставленными на улицах подборками документальных фотографий жертв мировой войны, в результате ранений целиком или частично утративших лица: у калек оставалось только нечто, дававшее возможность кое-как питаться и дышать. Выставки должны были способствовать сбору средств в помощь несчастным, чтобы с помощью накладных масок вернуть им хотя бы видимость человеческого облика. «Некоторые из них потеряли не только лица, но еще и конечности, превратившись волей судьбы в создания, которые не способна была бы сотворить фантазия самого изощренного художника»⁴.

В пораженной кризисом Европе, под аккомпанемент разоблачительных газетно-журнальных статей о взаимовыгодных связях французских и немецких корпораций, позволивших им продлить мировую войну, полемике на горячую тему о событиях в Германии, о том, как скоро начнется новая большая война и кто выступит в ней чьим союзником, художник жадно наверхстывает профессиональные впечатления, которых был лишен в молодости. В Лувре он особенно восхищается величавостью фигуры «Христа» Эль Греко. С полотен XIX века смотрит на него гордая собой

¹ Сальвадор Филипп Хасинто Дали-и-Доменеч (Salvador Felipe Jacinto Dalí y Domenech; 1904–1989) родился в городке Фигерас в семье нотариуса. Начал рисовать, когда ему было 10 лет. В 1922 году Дали был зачислен в Королевскую академию изящных искусств Сан-Фернандо в Мадриде, где с перерывами учился до 1926 года, но не окончил курса из-за конфликтов с администрацией. В ранних работах прошел через увлечение импрессионизмом, кубизмом, футуризмом, метафизической живописью, неоклассицизмом. В 1926 году Дали уезжает в Париж, где знакомится с П. Пикассо. С 1928-го был тесно связан с кружком парижских сюрреалистов во главе с А. Бретоном. В первой половине 1930-х выступал как теоретик сюрреализма в живописи, опубликовав ряд книг и статей.

² Бунюэль Луис (Buñuel, Luis; 1900–1983) – испанский кинорежиссер. Родился в городе Каланда (Испания). В 1917 году поступил в Мадридский университет. Его кинематографическая карьера началась в 1920-е. В 1925 году приехал в Париж, где вскоре совместно с Дали снял фильмы «Андалусский пес» («Un Chien Andalou», 1928) и «Золотой век» («L'Age d'Or»). С этими картинами в его творчестве утвердился образный мир «сюрреалистических снов». В 1930-е, спасаясь от преследований фашистского режима, Бунюэль эмигрировал в США. В 1947 году навсегда перебрался в Мексику.

³ Тцара́ Тристан (Tzara Tristan), настоящие имя и фамилия Сами Розеншток (Rosenstock; 1896–1963), французский поэт румынского происхождения. В 1920–1930-х примыкал к дадаизму и сюрреализму.

⁴ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 122.

наполеоновская Франция. Клод Моне чарует весенней прелестью своих красок, на время дающих возможность освободиться из-под власти надвигающегося кошмара.

Ороско, некогда отвернувшегося от опытов соотечественников, объединившихся в пленэрной школе близ Мехико, искренне понравилась живопись классиков импрессионизма. Но он сознавал и невозможность подобного пути для себя, как и для всех тех художников Мексики, кто стремился присущими живописи средствами осмыслить ее историю и грядущую судьбу. Еще в конце 1920-х годов Хосе Клементе написал из Нью-Йорка Ж. Шарло под влиянием выставки, на которой познакомился с полотнами Ренуара и Матисса: «Эти живописцы – люди, которые живут в саду и поджидают подружек к пятичасовому чаю. Для них – салоны, хорошее общество, хорошая выпивка и мягкая постель. А мы – революционеры, проклятые и мрущие с голоду»¹.

Далее, за Симплонским туннелем, ему открылась Италия. Страна предстает в описании Ороско исключительно заповедником великого искусства Античности и Ренессанса. Художник воздерживается от комментариев по поводу фашистского режима Муссолини, уже несколько лет правившего этой страной². Впрочем, нелицеприятную оценку этому

¹ Orozco J.C. El artista en Nueva York. P. 26.

² Бенито Муссолини (1883–1945) родился в провинции Форли области Эмилия–Романья, в небольшой деревушке Довиа. Его мать была школьной учительницей, верующей, отец – кузнецом, ярким анархистом и безбожником. Имя Бенедетто, предложенное матерью, что в переводе с итальянского означает «благословенный», отец при крещении переделал на Бенито в честь широко известного тогда в Италии мексиканского либерала и антиклерикала Бенито Хуареса. Начал политическую деятельность в рядах Итальянской социалистической партии, где возглавлял крайне левое крыло, но затем был исключен из партии за националистическую агитацию в пользу вступления Италии в Первую мировую войну. В марте 1919 года Муссолини собирает своих сторонников в «Союз борьбы» – «fashio di compattimento» (отсюда и пошло слово «фашизм»). Главной целью Союза была провозглашена борьба за интересы нации. 1919–1920 – время подъема революционного движения в Италии. Крупная буржуазия, укрепившая свои позиции в период войны и желавшая сохранить их, испуганная масштабами рабочего движения и не имевшая своей серьезной политической партии, начинает вкладывать средства в организации Муссолини. Таким образом, наиболее вероятным для Италии путем выхода из революционного кризиса становится путь репрессий и террора с примесью шовинизма. 2 октября 1922 года Муссолини со своими сторонниками, построенными в многотысячные колонны, осуществляет поход на Рим. Парламент Италии большинством голосов передает ему власть. Италия становится первым в мире фашистским государством. Через несколько лет все политические партии, кроме фашистской, были запрещены и распущены. Приход в 1933 году к власти в Германии Гитлера дал Муссолини сильного союзника. Вместе с тем по сравнению с другими режимами фашистского типа режим Муссолини был менее репрессивным, а его идеология – скорее националистической, чем расистской. До образования нацистско-фашистской «оси» и вступления Италии совместно с Германией в испанскую, а затем Вторую мировую войну, режим Муссолини воспринимался многими националистами за рубежом, в частности в Латинской Америке, как «свой», обеспечивающий ранее отсталой

явлению он успел дать еще летом 1924 года, снабдив иллюстрацией аналитическую заметку «Фашистские куклы», напечатанную в «Эль Мачете» и посвященную теплому приему, который устроило правительство Об-региона членам муссолиниевской культурной миссии, посещавшей порты Нового Света на судне «Италия» и в августе прибывшей в Веракрус. Делегаты от принимающей стороны – представители интеллигенции и правительственные чиновники – были изображены на карикатуре с добротным портретным сходством¹.

Так же, на первый взгляд, за блеском шедевров прошлого он вроде бы не заметил ни «метафизической живописи» Де Кирико², ни футуризма Ф. Маринетти³ с его культом сверхчеловека и воспеванием «торжества машины». Но это – лишь на первый взгляд. Будущее творчество покажет, что он ясно различал оборотную сторону той разновидности культа машины, в рамках которой человек низведен до положения ее легко заменяемого «винтика».

и зависимой стране достойное место в мире. Католикам импонировало примирение Муссолини в 1929 году с Ватиканом, положившее конец 60-летнему противостоянию итальянского государства и католической Церкви, что было особенно актуальным для Мексики, только что пережившей аналогичный конфликт. С учетом всего этого следует рассматривать как восприятие муссолиниевской Италии 1920-х – начала 1930-х годов многими деятелями латиноамериканской культуры, так и не прекращающиеся донныне попытки «развести» фашизм и нацизм.

¹ См.: El Machete. 1924. № 11 (28.08–4.09).

² «Метафизическая живопись» (pittura metafisica) – направление в итальянской живописи второй половины 1910-х – начала 1920-х годов. Мастера «метафизической живописи» (ее основатель Дж. Де Кирико, К. Карра, Ф. Де Писис, М. Кампильи, Ф. Казорати, Дж. Моранди), группировавшиеся вокруг журнала «Валори пластици» («Valori plastici»; 1919–1922), во многом разделяя общие тенденции неоклассицизма 1920-х, стремились создать впечатление тоскливой пустынности и пугающей застылости мира, отчужденного от человека, раскрыть в реальных предметах, оторванных от привычных связей, некий таинственный, магический смысл. Ранние работы Джорджо Де Кирико оказали существенное влияние на формирование сюрреализма и творчество таких его представителей, как М. Эрнст, И. Танги, С. Дали и др. По словам его основателя и идеолога А. Бретона, только произведения Де Кирико дали возможность выразить программу сюрреалистов средствами живописи.

³ Маринетти Филиппо Томазо (Marinetti Pilippo Tommaso; 1876–1944) – итальянский писатель, глава и организатор движения футуристов. Сын миллионера. Основал ряд футуристических журналов («Lacerba», «Poesia») и издательство («Poesia»). Маринетти принадлежит большинство манифестов (первый манифест – 1909). Обычные его темы – машины, скорость как основа современной индустриальной культуры, война как «лучшая гигиена мира», сильная личность, звезды и море как символ «сверхземного». На основе лозунга «Мы воспоем растущее торжество машины» Маринетти создает новую эстетику машины: «Гонимый автомобиль прекраснее статуи Самофракийской победы». Но характерно, что тема машины ни в коей мере не вызывает у Маринетти ассоциаций с темой созидательного труда. В соотношении «человек – машина» примат отдается машине, что задает в футуризме программу антипсихологизма. Итальянский футуризм с его культом физической силы оказался созвучен идеям фашизма.

Но сейчас перед мексиканским художником предстал Милан с «Тайной вечерей» Леонардо, за ним – Падуя Джотто, кумира его молодости, потом Венеция Тициана и Тинторетто с ее площадью Сан Марко, мозаики Равенны, живопись Флоренции. Городские ансамбли Ассизи и Ареццо, Рим во всем величии его зодчества и со всеми сокровищами его музеев, Неаполь («Увидеть и умереть!»), Помпеи с «Виллой Мистерий» («где я так мно-го, много понял для себя, в чем именно состоит искусство живописи»¹).

На обратном пути была Испания: Барселона, Сарагоса, Мадрид, Толедо, Авила. «В Толедо все еще длится погребение графа Оргаса, здесь все еще живет Эль Греко, он продолжает писать, а его апостолы погружены в повседневные труды. Один из них отвозит меня в отель, другой предлагает бокал вина, третий сидит за рулем грузовика, направляющегося в Мадрид, еще одного я вижу на мосту Алькантара»². Здесь, как и в Италии, Ороско занимают исключительно художественные впечатления: их было слишком много и они, очевидно, были слишком сильны, чтобы все-рез вглядываться в события, сотрясавшие общественную жизнь страны³.

И опять, восхищаясь великой музейной классикой, он ни словом ни обмолвился о виднейших фигурах современной испанской живописи: ни о Пикассо, которым он восхищался в Париже, ни о С. Дали и Ж. Миро⁴, внесшим немалый вклад в изобразительное наследие сюрреалистов. Во втором случае, очевидно, сказалось стойкое неприятие провозглашаемых Дали и его соратниками по движению представлений о живописи как о «сновидческой» игре реалистическими формами – самому Ороско творчество художника никогда не представлялось какой-либо «игрой».

Ступив на борт пассажирского судна во французском Гавре, через шесть дней художник снова оказался в Нью-Йорке, а оттуда направился в Ганновер, штат Нью-Хемпшир.

Дартмутский колледж в Ганновере – одно из старейших учебных заведений США. Он был основан за несколько лет до Войны за независимость неким миссионером по имени Элеазар Уилок (Eleazar Weelock),

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 123.

² Ibid. P. 123–124.

³ После отставки диктатора Примо де Риверы (1930) и свержения короля Альфонсо XIII (1931) в объявленной республикой стране все сильнее давали о себе знать противоречия между левыми (социалисты, коммунисты, анархо-синдикалисты, либералы, сторонники автономии Каталонии и Страны Басков) и правыми, представленными монархистами, клерикалами и фашистами, вскоре перешедшие в стадию вооруженных столкновений. Правые нашли поддержку у итальянских и германских фашистов, левые – у СССР. В Испании назревали предпосылки гражданской войны.

⁴ Миро Жоан (Migó Joan; 1893–1983 – испанский (каталонский) художник, родился в Барселоне. Учился там же: в 1907–1910 годах в Высшей школе изящных искусств Сан Хорхе, а в 1912-м – в Художественной школе Гали. В 1919 году Миро приехал в Париж, где примкнул к дадаистам. В 1924-м подписал первый Манифест сюрреалистов вместе с А. Бретоном, П. Элюаром и др. В 1925 году экспонировал свои работы совместно с сюрреалистами на их первой выставке.

намеревавшимся обучать в его стенах местных индейцев. Для этих целей он, по словам Ороско, располагал учебником грамматики, Библией, барабаном и пятью тысячами литров крепкого алкоголя. «Индейцы собрались на звуки барабана, выпили огненную воду и приобщились к английскому языку и Священному писанию. На сегодняшний день уже не осталось ни одного индейца, который имел бы возможность приобщаться к знаниям по столь замечательной системе. Грамматика же, Библия и барабан до сих пор хранятся колледжем в качестве священных реликвий»¹.

Бейкеровская библиотека, гордость учебного заведения, имела тогда в своем составе секцию книг на испанском языке, по численности единиц хранения превосходившую многие крупнейшие собрания в испано-американском мире.

Первый этаж этой библиотеки предоставил свои стены для росписей Ороско (1932–1934): всего 279 кв. м. Художник располагал полной свободой во всем, что касалось замысла и манеры исполнения – «в лучших традициях истинной американской демократии»².

По замыслу художника, роспись должна была состоять из четырнадцати панелей размером 3 x 4 м и десяти меньшего размера. Первоначально сквозной темой должна была стать история месоамериканского божества и культурного героя Кецалькоатля, но по ходу работы многие фрагменты росписи были уже мало связаны с ней.

В четырнадцати эпизодах росписи художник развернул историю освоения человеком американского континента. Первая часть цикла посвящена индейской Америке, вторая – новой цивилизации, начало которой положила Конкиста. Индейская цивилизация представлена прежде всего триптихом, посвященным Кецалькоатлю: «Прибытие Кецалькоатля», «Золотой век», «Отплытие Кецалькоатля». Одно из древнейших божеств Месоамерики, в ампула «культурного героя» он близок античному Прометею, выводящему людей из тьмы невежества к свету знания. Колоссальная фигура Кецалькоатля возвышается на фоне архитектурных построек, возведенных тольтеками – мастерами, которым он передал свою мудрость. Но за спиной покровителя созидательной деятельности зловещей чередой проходят его антиподы – боги-покровители грабительской войны и человеческих жертвоприношений. В результате их козней бог-созидатель покидает свой народ на плоту из змей. Его рука, простертая на восток, – жест, явно навеянный легендой о предсказании Кецалькоатлем прихода белых завоевателей, – переводит взгляд зрителя на фреску с изображением закованных в латы всадников. Она открывает вторую часть цикла, доминантной фигурой которой является Кортес. Вооруженный мечом, он стоит рядом с крестом, высаящимся по правую руку. А по левую руку пирамидальную композицию уравнивает груда нагих тел убитых индейцев.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 124.

² Ibid. P. 126.

Следующая композиция – «Машина», гибкие металлические сочленения которой придают ей нечто антропоморфное. Гора трупов с фрески, изображающей вождя завоевателей, словно перекечевала сюда, чтобы быть принесенной в жертву новому идолу. Его волю исполняют люди, действующие с послушностью автоматов на фреске «Англоязычная Америка». Латинскую Америку символизирует фигура революционера-сапатиста, на которую справа и слева напалзуют рати противников революции.

Завершают цикл, посвященный англоязычной Америке, сатирическая аллегория схоластической науки и «Могила неизвестного солдата». Главный персонаж первой, изображенный в виде калаверы-роженицы, производит на свет маленьких мертвецов, которых новоявленные жрецы тут же помещают в стеклянные банки. Художник убежден, что ни «чистая наука», ни машинная цивилизация сами по себе не способны избавить человечество от бед, и потому произносит приговор оторванной от потребностей реальной жизни деятельности «жрецов разума». «Могила неизвестного солдата» с распростертой в резком ракурсе фигурой жертвы, напоминающей калаверу, медными трубами оркестра и экзатическим оратором у гроба, не без умысла размещена напротив сцены человеческого жертвоприношения из цикла, посвященного цивилизации индейцев: она предстает современной модификацией древнего кровавого ритуала.

Закрывает цикл в целом фигура «Христа, разрушающего свой крест». Серо-зеленые тона фрески драматически контрастируют с алыми отсветами на теле Христа. Фронтальный, а не трехчетвертной, как в Препаратории, разворот фигуры активизирует восприятие: персонаж как бы непосредственно обращается к зрителю. Прообразом горы символов ложной веры за спиной Христа послужила «Политическая свалка». Напряжению диагоналей, образующих эту гору, противопоставлено прочно стоящая на первом плане фигура истерзанного, но не сдавшегося героя. Наследник образов сурового испанского барокко, воспевавшего мучеников за истинную веру, у атеиста Ороско он воплощает в себе несломленный дух борца, противостоящего миру, где царят алчность, ложь и насилие.

Отражая эволюцию мироощущения мастера, обусловленную событиями в Мексике и за ее пределами, эсхатологическое звучание его творчества нарастает от 1920-х к 1940-м годам. Этому активно способствует сама действительность: крах надежд, связанных с перспективами развития «революционного искусства», ужасы мятежа «кристерос» и не менее жестокое подавление его правительственными войсками, убийство в 1928 году избранного президентом А. Обрегона и установление диктатуры Кальеса, тяготы мирового экономического кризиса, надвигающаяся мировая война.

Но именно в конце 1930-х монументалист создает работы, в которых объединяются две тенденции, прежде существовавшие порознь. Их объединению предшествовали более ранние монументальные циклы, прежде всего – созданные в США (Нью-Йоркская школа социальных исследований; библиотека Дартмутского колледжа). Циклы росписей, созданных



Хосе Клементе Ороско
Христос, разрушающий
свой крест
Дартмутский колледж,
Нью-Хэмпшир, США.
1932–1934

в Гвадалахаре, воплощают в себе синтез эмоционально-оценочного и историко-философского подхода. Ему соответствует совершенство формы: прочной и по-своему гармоничной при всей заостренной экспрессии.

Согласно собственным словам Ороско: «Моя единственная тема – человечество» – от 1920-х к 1940-м годам его творческий метод эволюционирует ко все большей глубине философских обобщений и внутренней целостности художественной концепции. Ороско будет стремиться не просто рассказать о конкретном событии (с тех или иных позиций комментируя его, как это делал мастер художественного репортажа Посада), а вскрыть глубинную сущность отдельного эпизода, вставив его в более широкий художественно-образный контекст. Отсюда – просвечивающие в его композициях «архетипические» образы и сюжеты. Привычное глазу и душе латиноамериканское барокко, век которого в Мексике оказался так долгов, – причина того, что во имя обобщения и укрупнения образа он нередко станет прибегать к образам библейского круга – несмотря на весь свой убежденный атеизм и воинствующий антиклерикализм.

В 1935 году «верховный вожь революции» П. Кальес, с 1928 года фактически продолжавший править страной с помощью президентов-марионеток, выражавших интересы новой олигархии, был выслан из страны за попытку государственного переворота. С началом президентства Л. Карденаса, запретившего фашистские организации, которым покровительствовал Кальес, и взявшего курс на реформы в пользу национальной экономики с учетом интересов рабочих и крестьян, оживилось дело и в мексиканском искусстве. Уже летом 1934 года Ороско возвращается

на родину. В бывшем Национальном театре, преобразованном во Дворец изящных искусств, он приступает к написанию фрески «Катарсис», в которой развивает свой излюбленный прием построения динамичной композиции на основе перекрещивающихся диагоналей. Почерпнутое в античной эстетике понятие катарсиса как очищения через сопереживание героям трагедии Ороско прилагает и к завершившейся эпохе кальлистского правления, и – шире – к истории человечества, исполненной яростной борьбы. Он полемизирует с точкой зрения Д. Риверы, которому выход из положения виделся в торжестве технического прогресса как некоей панацеи, способной излечить человечество от недугов, из-за которых возникают кровавые конфликты. На стене Дворца изящных искусств, как раз напротив фрески Ороско, Диего в том же 1934 году повторяет свою композицию «Человек на перепутье», исполненную ранее в Нью-Йорке (Рокфеллеровский центр, 1933) и уничтоженную там из-за отказа художника убрать из нее портрет Ленина.

Ороско, возвращаясь к образу машины, уже намеченному им в росписях Дартмутского колледжа, снова обращает внимание на теневую сторону идеологии технократизма, а точнее – на присущую ей тенденцию к превращению человека, живущего продажей рабочей силы, в придаток механизма. В том же ключе та же тема будет вскоре блестяще развита в киногротеске Чарли Чаплина «Новые времена» (1935–1936), герой которого в порядке эксперимента низводится хозяевами положения до роли «винтика» заводского конвейера. Ороско тоже изображает гигантский механизм, детали которого, местами до омерзения похожие на фрагменты расчлененного и вывернутого наизнанку человеческого тела, давят своей мертвой тяжестью погребенных под ними пока что живых людей. Между тем некоторые из уцелевших успели вооружиться новейшими образчиками сошедшей с конвейера военной продукции, чтобы тут же броситься безжалостно умертвлять друг друга, напоминая нам о персонажах «Мексика в революции» и росписей Препаратории, о шеренгах солдат в Новой школе социальных исследований и предвещаая размах всеохватывающей во времени и пространстве «чингады», запечатленной Ороско во фресках Гвадалахары и Мехико. Художник убежден: если извращены общественные отношения, извращается и смысл достижений научного и технического прогресса. Творческий потенциал, продающийся на основании, узаконенном обладателями денежных мешков, тому, кто подороже заплатит за него на аукционе умов и талантов, уподоблен художником суррогатной любви за деньги: поэтому их общий символ на фреске – проститутки, самозабвенно хохочущие на фоне кипящего вокруг побоища.

В 1935 году Ороско по приглашению губернатора штата Халиско уезжает в Гвадалахару. В столице родного ему штата, еще недавно одной из цитаделей «кристерос» и арены активных действий фашиствующей оппозиции, мастеру предстоит работа над циклами росписей трех общественно значимых объектов: Университета (1936), Правительственного дворца (1937) и капеллы Приюта Кабаньяса (1938–1940). Образный строй всех трех циклов отразит время их создания: разразившаяся наконец

гражданская война в Испании и вскоре – начало Второй мировой войны¹, а для родины художника – острый конфликт с Великобританией и США из-за национализированной правительством Карденаса в 1938 году нефти и мятежи ставленников нефтяных корпораций, грозившие Мексике участью Испании.

Такова была атмосфера, в которой Ороско, художник трагического, звучного его эпохе темперамента, создавал монументальные циклы, которым суждено было стать кульминацией и вершиной его творчества. Работая в Гвадалахаре, он не только мобилизует и обобщит весь свой уже солидный художественный опыт, основы которого были заложены на родине, но учет и все те жизненные впечатления, всю ту внутреннюю работу, которая была проделана им во время жизни в США и поездки в Европу.

Тема ответственности правящего класса и народа как коллективного героя и жертвы истории, начатая в Препаратории, продолжилась в творчестве Ороско 1930–1940-х годов. «Фарисействующие вожди», изображенные на фреске в Гвадалахарском университете, к росписям которого мастер приступил в 1936 году, провозглашают перед толпой лозунги общенациональной солидарности, тайком держа наготове разбойничьи ножи. Их духовные собратья «Демагоги» будут артистически жестиковать, заняв ступени пьедестала, на одной из фресок капеллы Приюта Кабаньяса (1938–1939). Вокруг этих самозванных и самоуверенных пророков в обоих случаях будет тесниться сонмище человеческих тел, слитых в некое многоглавое единство беспокойными, переплетающимися контурами. В отличие от величественных в своей простоте фигур «Стены тружеников», эти несамостоятельные частицы страждущего, лишённого внутренней гармонии монструозного организма вовсе лишены индивидуального существования. В числе предшественников этого собирательного образа, одновременно жалкого и агрессивного, следует упомянуть изображение страждущих толп на литографиях середины тридцатых годов. Вот на полосах транспарантов рядом со словом «протест», символизируя противоречивость и нечеткое осознание целей, вразной начертаны отдельные цифры и буквы латинского алфавита («Демонстрация»,

¹ 18 июля 1936 года генерал Франсиско Франко объявил о начале военного восстания. Совместными действиями милиционных формирований левых партий и части армии, верной Второй республике, мятеж в Мадриде и большинстве других городов был подавлен, но, будучи поддержан Германией и Италией, вылился в затяжную войну. 1 октября того же года Франко как старший по званию среди вовлеченных в переворот генералов был облечен званием *El Caudillo* (вождя) и объявлен главой правительства. 3 декабря с санкции этого правительства был разбомблен Мадрид. 26 апреля 1937 года произошла знаменитая бомбардировка селения Герника немецко-фашистским легионом «Кондор». При поддержке Гитлера и Муссолини к концу 1937 года франкисты полностью завоевали северо-запад Испании. Барселона была занята ими 26 января, а Мадрид – 24 марта 1939 года. Декретом от 4 августа 1939 года Франко был объявлен «верховным правителем Испании, ответственным только перед Богом и историей.» На рассвете 1 сентября того же года немецкая армия пересекла границы Польши и двинулась по направлению к Варшаве: началась Вторая мировая война.

1935). А из широко разверстых пастей гротескного существа со второй литографии и вовсе рвется наружу негодующий животный рев («Массы», 1935). Как мы уже видели, Ороско и раньше воспринимал народные массы несколько иначе, чем двое других великих муралистов, стремившиеся прежде всего изобразить их как творцов истории и в меньшей мере, чем Хосе Клементе, убедившиеся на собственном опыте, как непросто поднимаются они до этой роли, как часто и легко поддаются манипулированию в целях, далеких от их подлинного блага. Трагический опыт 1920–1930-х годов, несомненно, усилил настороженное отношение художника к стихийному движению масс.

Росписи Гвадалахарского университета в содержательном отношении продолжают темы, намеченные еще в Препаратории. Разоблачая лицемерие светских и церковных иерархов, Ороско противопоставляет им тех, кого можно назвать героями-мессиями, чья цель – разбудить в частицах толпы человеческую сущность. Поэтому в куполе университетского здания, над написанной на стенах бунтующей толпой, действительно напоминающей образы литографий, Ороско расположил кольцом гигантские фигуры Рабочего, Ученого, Учителя и Повстанца. Здесь, как и в изображении толпы, он далек от натуралистической трактовки образов. Все четыре изображения, написанные в резком ракурсе, представлены устремленными ввысь. Фигуре ученого он придавал и вовсе фантастический облик, снабдив его голову пятью повернутыми в разные стороны лицами, что должно было, очевидно, символизировать многообразие путей научного поиска¹.

У гигантов университетского купола была солидная череда предшественников. Первый из них – Христос, восставший против страданий распятого человечества (Мехико, Препаратория, 1923; развитием темы освобождения человека от страданий будет фреска с его изображением в США, Дартмутский колледж, 1932–1934); реально-историческим символом Мексиканской революции у Ороско станет Эмилиано Сапата, к образу которого художник возвращался неоднократно; мифологическим символом борьбы за освобождение человека от власти тьмы он изберет Прометея (США, Клермонт, Помона-колледж, 1930).

От похищенного титаном божественного огня на фреске в Правительственном дворце Гвадалахары загорится факел Мигеля Идальго – священника приходской церкви в деревни Долорес, ударившего 16 сентября 1810 года в колокол, призывая крестьянство и прочий простой люд подняться на войну за свободу. В этой росписи пламя его факела освещает картину схватки не на жизнь, а на смерть, лейтмотивом проходящую сквозь все творчество Ороско. Как и во всех гвадалахарских циклах, мазки мощной кисти, напряженно эмоциональные, вихревые, несущие не только цвет и свет, то есть свойства, присущие живописи, но и выстраивающие единство формы очерчивающей контуры линией, как это искони присуще графике, создают все тот же образ множества, слившегося

¹ Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 111.

в единство. Слияние это пока что стихийно, «массы» в их безудержном протесте еще не доросли до образа «народа» как единства индивидуальностей, спаянного осознанием общего смысла и общей цели своего порыва. Вполне портретно лишь изображение вооруженного факелом Мигеля Идальго, чей черный пастырский сюртук и белоснежные седины выделяются на пламенеющем фоне. Ладонь его левой руки, воздетая ввысь, сжата в кулак – этот жест и призывает к единству и одновременно сулит угрозу тем, кто возомнил себя земными богами. И тут же, откликом на жест Идальго, из мешанины тел потянулась к огню, преодолевая тяготение «массы», напряженно раскинувшая руки вполне определенно выписанная человеческая фигура с воздетым вверх, к пламени, лицом.

Насколько всегда был далек Ороско от натуралистической трактовки образа, показывают портреты, исполненные художником в разные периоды творчества, будь то графика, станковая живопись или настенное изображение. На первом месте у него неизменно не сходство с чертами лица модели, а тот отпечаток, который наложили на портретируемого внутренние противоречия его сознания, его погруженность в действительность во всей ее неоднозначности. Ороско никогда не считал, что фотографически точно запечатленное лицо может быть красноречиво само по себе. В этом состоит его отличие от Риверы, предпочитавшего именно максимальную точность, которая обеспечивала непременно узнаваемость лиц, совокупность которых складывалась в живописные настенные энциклопедии, доходчиво повествующие об истории и культуре, прошлом и настоящем страны. Ороско не стремился просвещать или поучать зрителя, предпочитая позиции наставника или судьи оценку как бы сделанную изнутри участником события, порой еще не нашедшим определенного решения проблемы. Отсюда идет драматизм его фресок, так часто материализованный в привязанности к теме огня. Огонь для него – это и дар Прометейя, выводящий человечество из тьмы невежества, и пламя жертвенника, на котором добровольно сжигает себя Кецалькоатль, культурный герой ацтекской мифологии.

Самый грандиозный из монументальных ансамблей Ороско – Приют Кабаньяса. Бывшая церковь Приюта представляет собой однонефный крестово-купольный храм, в интерьере которого сложная взаимосвязь стен, люнетов, сводов, подкупольных парусов, барабана и самого купола вела за собой творческую мысль художника. Общая площадь росписей составила 1 200 кв. м (две предыдущие едва превышали 400 кв. м каждая). Классицистическая архитектура бывшего храма как бы предназначалась для того, чтобы художник мог опереться на сложившуюся веками традицию, хорошо известную и в самой Мексике со времени возведения там больших соборов колониальной эпохи. Но, отправляясь от величественной архитектуры интерьера, Ороско создал здесь систему росписей, воплотившую его собственный исторический эпос.

Фрески, написанные в то время, когда мир вторично переступал черту глобальной военной катастрофы, на первый, поверхностный, взгляд посвящены европейскому завоеванию Нового Света и его последующей

истории. Однако при их внимательном рассмотрении очевидно, что региональная тема перерастает здесь в тему истории всего человечества и исканий человеческого духа.

На стенах нефа с западной стороны Ороско написал двенадцать сцен. С востока – кровавые эпизоды завоевания Мексики, с запада – символ современного деспотизма в образе машины, поработившей человека. Находящиеся одна напротив другой панели стенных фресок, числом двенадцать, сопоставлены по принципу противопоставления или родства содержания: «страдающему человечеству» противостоят «механизированные массы», «деспотизму» вождей – «милосердие», «демагогам» – «диктаторы». Процессия «механизированных масс», пробивающих себе путь, подминая под танковые гусеницы груди нагих человеческих тел, устремлена к ступенчатой трибуне. Она намеренно напоминает ритуальные сооружения Древности: в возвышающейся на ступенях над бурным морем «масс» группе «вождей» он расположил представителей современной военщины рядом со жрецами Древности. Сводя их воедино, художник утверждает: отвратительны все формы насилия, и все насильники сродни друг другу. Ацтекский вождь, уверенный в заповеданном его племени богами праве на владение землями соседей, есть своего рода исторический предтеча воинственного фюрера с его идеей преимущественного права на жизненное пространство для его нации. И не воплощена ли в фашистском вожде воинственная душа предводителя тех, кого европейцы называли «кровожадными дикарями»? Ведь не напрасно тут же, поблизости, в трансепте, ацтекский бог войны Уицилопочтли, темная монолитная громада с получеловеческим-полузвериным лицом, вдохновляет на битву воинов, исполняющих ритуальный танец. Их фигуры написаны нервными светлыми мазками на огненном фоне. Правителя ацтеков сопровождают его военачальники в боевом убранстве и устрашающей раскраске.

На противоположной стене сценам духовного единения «Диктаторов» и «механизированных масс» композиционно противопоставлено «Страдающее человечество», устремленное прочь от картинно жестикулирующих «Демагогов». Оно представлено плотно сбитой толпой, взывающей к милосердию, олицетворенному в образе епископа Кабаньяса, основавшего это убежище для обездоленных соотечественников.

В люнетах торцовых стен заключены два лика Испании – иберийской Матери-родины мексиканцев, в XV–XVI веках пришедшей в Новый Свет с крестом и мечом, а во второй половине 30-х годов XX века кровью, пролитой в ходе гражданской войны, предвосхитившей всемирный военный пожар: напротив изображений Сервантеса и Эль Греко написаны фигуры железных конкистадоров. Стены трансепта несут изображения боевых ритуалов индейцев-идолопоклонников, готовых обороняться от незваных гостей. Своды расписаны сценами, посвященными Испании-завоевательнице. В то же время они несут отблеск мифологических образов обеих частей Света. Закованные в латы всадники на чудовищных конях, иногда двуглавых, иногда составленных из болтов, рычагов и шестерен на



Хосе Клементе
Ороско
Роспись свода
Капелла Приюта
Кабаньяса,
Гвадалахара.
1938–1939
(Портреты Сервантеса
и Эль Греко в люнете)

манер устрашающей взгляд механической конструкции – это и преобразованные на технократический манер кони Апокалипсиса, и поражавшие воображение индейцев вестники наступления последнего, насильственно завершённого цикла развития их цивилизации. Они несут с собой материальный прогресс – и гибель прежнему миру аборигенов, обреченному уступить место машинной цивилизации. Эту посылку воплощают в себе фигуры рыцарей в латах: фантастические металлоконструкции, слившиеся с человеческой плотью, превращают завоевателей и их вожда в стальных роботов – истребителей заведомо слабейшего противника.

Если индейских жрецов, правителей и военачальников приближают к облику зверя их ритуальные маски, то человеческая суть конкистадоров вплоть до полной потери человеческого образа замаскирована обработанными умелыми руками железом. Ороско уже обращался к теме Конкисты, когда расписывал библиотеку Дартмутского колледжа в США (1932–1934). И там Кортес был облачен в доспехи, но они облекали человеческое тело.



Теперь людским у него осталось только лицо: бесстрашно-отрешенное, с опущенными веками. Тело же сплошь заменил металл, заместивший собой мышцы и кости, приобретший монолитность. Предводитель испанцев стал персонажем-химерой, в котором человеческого осталось меньше, чем машинного. Серебристый металл, образующий теперь его плоть, то сплетается в подобие гибких стальных мускулов, то выпирает острыми гранями откровенно механической конструкции. Железные пальцы мертвой хваткой сжимают меч с хищным острием.

Над головой этого Кортеса, чья гигантская фигура, противопоставленная фигуре гуманного епископа Кабаньяса, написана рядом с куполом, парит, что-то нашептывая ему на ухо, крылатое существо с металлическим телом и волосами цвета огня. Но что бы ни проповедовал этот ангел или демон, лицо завоевателя не выражает ни злобы, ни жалости, его движения механически неотвратимы и бесстрастны.

В росписи Дартмутского колледжа фантастическая машина была написана по левую руку от предводителя испанцев. Рядом с ней, словно сырье, предназначенное в переработку, художник написал гору нагих человеческих тел. Теперь, объединяя завоевателя и машину в облике полуробота, художник заостряет собственное утверждение, что европеец шагнул на землю Америки провозвестником молодой машинной цивилизации

Хосе Клементе
Ороско
Конкистадор
Капелла Приюта
Кабаньяса,
Гвадалахара.
1938–1939



Хосе Клементе
Ороско
Человек огня
Роспись купола
Приюта Кабаньяса,
Гвадалахара.
1938–1939

Запада, вступавшего тогда в свое Новое время. Но со временем машина, изобретенная, чтобы служить своему творцу, вырвалась из-под его власти и превратилась в нового идола, день за днем требующего приносить ей в жертву человеческие жизненные силы.

Смысловым центром живописного ансамбля Приюта Кабаньяса стала фреска в куполе – там, где веками было принято писать изображение божества. Помещенная выше всех прочих, написанная на полыхающем огненном фоне, она символизирует победу человеческого начала над зверо- и машиноподобием. Написанная в резком ракурсе, фигура «Человека огня» решительно устремлена ввысь. На самом вершине ее контуры теряются в языках пламени, но напряженные мускулы атлета упрямо противостоят его уничтожающей силе. Словно сгорая и возрождаясь вновь из самой материи Гераклитова огня, она рвется прочь от варварских барабанов войны, от рассекающих беззащитную людскую плоть стальных мечей, от давящих все живое на своем пути танковых гусениц, от голосов упоенных собственной ложью ораторов...

Три другие фигуры, окружающие снизу кольцом фигуру огненного гиганта, не без основания толкуются часто как образ восхождения по ступеням, ведущим к раскрепощению подлинно человеческого начала в человеке. Низколобый предок «человека разумного» простер руку, ища ответного жеста потомка с высоким лбом мыслителя. Написанные на том же пламенном фоне, они вместе с третьей, поверженной во вселенской битве фигурой утверждают, что прорыв в будущее осуществляется ценой жертв, в мучительном усилии, в вечном спасительном устремлении разума из тьмы к свету. Вопреки всем кровавым ужасам минувшего, настоящего и грядущего мексиканский художник жаждет отстоять оптимистическую концепцию человеческой сущности.

О глубине замысла мастера свидетельствует сама его манера, как небо от земли далекая от спокойной повествовательной манеры какого-нибудь объективного летописца давней истории. Ороско, советовавший в своей автобиографической книге спорщикам из противоборствующих лагерей индихенистов и испанистов поумерить страсти и не актуализировать события XVI века до такой степени, чтобы они стали способны вызвать раскол в умах его современников, здесь, обращаясь к давней истории, поднимает смысл прошлого до непреходящего общеисторического, почти мифологического уровня. И тут он опять строит формы, применяя уверенный длинный мазок кистью, обрисовывающий объемы. Опять он соединяет свой опыт живописца-монументалиста с опытом графика-рисовальщика. Яростно вспыхивают на красном и темно-сером фоне сполохи белого цвета, напоминающие о зигзагах молний у так любимого мексиканцем Эль Греко (перед его «Тоledo в грозу» подолгу простаивал Ороско в музее Метрополитен уже тогда, когда впервые оказался в США).

Итальянцы и испанцы называли критянина Доменико Теотокопули Греком, под этим именем он и вошел в историю искусства. Своеобразие прозвища в том, что оно возникло от смешения двух языков, поскольку по-итальянски должно было звучать как Иль Греко, а по-испански – Эль Гриего. Произведения Эль Греко проникнуты мистико-религиозными размышлениями. В созданных образах он синтезировал свои представления о судьбах человечества. Мировоззрение Эль Греко сформировалось в Италии, стране самой развитой гуманистической культуры. Но художественная манера уроженца острова Крит оставалась связанной еще и с историко-художественной традицией религиозной живописи его родины, корни которой уходят глубоко в дохристианские времена, в архаическое, оваянное мифологией, художественное прошлое этого средиземноморского острова. Так и Ороско в гвадалахарской росписи, развивая элементы манеры Эль Греко, уводит ее концепцию не только от бытовизма, но и вообще от исторической конкретики, устремляясь в сферы то ли мифологии, то ли метафизики. Образно передавая кризисную ситуацию своего времени, он пишет вариант Апокалипсиса, разворачивающегося у него на глазах. Здесь отсутствует образ грозного, но справедливо-го судии. Отправляясь от традиции религиозного искусства, на стенах

и в куполе храма Ороско творит собственный трагический эпос. Его главный персонаж – человек во всей полноте своей сущности с ее темными и светлыми сторонами. Отсюда – сверхнапряженность образов Ороско, отсюда – порыв его героев-титанов, силящихся вырваться из порочно-го круга несовершенства. Отсюда же – трагический взлет Человека огня, готового на самосожжение во имя освобождения из-под власти тьмы. Мистическая экзальтация образов сближает искусство Эль Греко и с маньеризмом, представители которого ощутили и по-своему выразили кризисное состояние художественной культуры позднего Возрождения. Кризисной была и та эпоха, в которую довелось жить и творить Ороско. Может быть, еще и поэтому ему было так близко творчество замечательного мастера, в чьей художественной родословной сплелись Запад и Восток.

История искусства знает еще одного знаменитого живописца, прозванного за пределами своей родины Греком. Прославивший свое имя на Руси собственными руками и руками своих русских учеников муралист, иконописец и мастер книжных миниатюр Феофан Грек (ок. 1340 – ок. 1410) родился в Византии. До приезда в Москву работал в Константинополе и в Крыму. Применительно к нашей теме следует отметить, что стиль гвадалахарских росписей Ороско вдруг неожиданно начинает напоминать о стиле Феофана Грека, поражая той же повышенной эмоциональностью и сверхнапряженной экспрессией, что и у византийца, всего сорока лет не дожившего до гибели своей родины. Вряд ли мы вправе говорить о какой-то ориентации Ороско на манеру иконописи Феофана: мексиканец нигде, ни в каком контексте не упоминает его имени. Можно сказать лишь, что речь идет о нечаянной перекличке сходных темпераментов через века и пространства. Удивительным образом, для фресковых росписей обоих мастеров характерна дерзкая «иероглифика» рисунка при тяготении к монохромной живописи и принципиальной непроработанности мелких деталей изображения. Зигзагообразные молнии белых штрихов у мексиканца внешне сродни пробелам на фресках Спаса на Ильине улице (Великий Новгород), где византиец фиксирует моменты мистических озарений, открывающихся его персонажам. При ограниченности цветовой гаммы пронзительные вспышки белизны, резкими ударами падающие на лица, руки, одежды, символизируют божественный свет, пронизывающий материю, испепеляющий ее природные формы и возрождающий ее к новой, одухотворенной жизни. Не исключено, что гвадалахарская манера Ороско как в содержательном, так и в формальном аспекте опосредованным образом восприняла мистико-визионерский византийский импульс, отголоски которого сохранились и в творчестве столь высоко ценимого им Эль Греко. Не будучи отвергнуто с порога как слишком произвольное, это предложение лишь подтвердило бы стремление Ороско видеть в современном ему мексиканском искусстве продолжение мировой художественной традиции во всей ее полноте. И потому сказанное не должно противоречить более аргументированному традицией представлению о влиянии на живопись Ороско метафизики Света, подробно разработанной в искусстве католического барокко.

Тот отрезок национальной и мировой истории, свидетелем которого выпало стать художнику, давал немало примеров манипуляции общественным сознанием. Применение этого пропагандистского оружия заставляло народ утрачивать понимание собственных интересов, превращаясь в послушные «массы», готовые собственной кровью оплачивать амбиции вождей, дуче, каудильо, фюреров различного калибра. Художник чутко уловил и начало нового этапа перерождения «революционного» режима после окончания мандата Карденаса, прошедшее в разгар мировой войны не замеченным очень многими. Тему превращения власть имущими общественных институтов, призванных осуществлять принципы социальной справедливости, в свою противоположность, он продолжил фреской в здании Верховного суда (Мехико, 1941). Она написана мощными, протяженными мазками и освещена яростными пробелами – это уже не монументальная карикатура, а ярчайший образец поздней, крайне экспрессивной манеры Ороско. Центральная фигура – «Правосудие», вознесенное в кресле, водруженном на высоком пьедестале над своими служителями, слитыми в светливую толпу, – крепко спит, вальяжно откинувшись на удобную спинку. Тяжелый карающий меч вот-вот выскользнет из его расслабленной сном руки, чтобы обрушиться острием Бог весть на чью голову.

Росписи Ороско в церкви при госпитале Иисуса (Мехико, 1942–1944) должны были занять около 2000 кв. м площади, но художник успел расписать вдесятеро меньшую по причине обструкции церковных властей. Композиции на тему Апокалипсиса, начатые в разгар Второй мировой войны и пронизанные современными аллюзиями, были подвергнуты заказчиком жесточайшей критике – вопреки тому, что художник сплошь и рядом дословно следовал описаниям из «Откровения» Иоанна Богослова: «И я увидел жену, сидящую на звере багряном, преисполненном именами богохульными с семью головами и десятью рогами. И жена облачена была в порфиру и багряницу, украшена золотом, драгоценными камнями и жемчугом, и держала золотую чашу в руке своей, наполненную мерзостями и нечистотами блудодействия ее...» (Откр. 17: 4). К евангельским аксессуарам образа, имевшего в Древности согласное реалиям того времени зашифрованное социополитическое наполнение, современный художник добавил изображение цепей, колючей проволоки, наручников и тюремных ключей. Ороско неоднократно повторяет изображение распоясавшегося демона войны, способного принимать в разных ситуациях различный облик. Следуя мистическому духу евангельской книги, он не позволяет себе никаких аллюзий на конкретных виновников современного Армагеддона. Отвратительные воплощения зла на стенах церкви Иисуса по степени безобразия превосходят гойевских чудовищ, порожденных сном разума. «Секуляризованным изображением ада» назвал эту роспись немецкий исследователь Ханс Зедльмайр¹. И даже столь чтимая Ороско огненная стихия здесь теряет присущую ему у художника амбивалентность, включающую ее очистительную мощь. Как правило, огонь

¹ См.: Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 142.



Хосе Клементе Ороско
Дьявол
Церковь Иисуса,
Мехико. 1942–1944

для него – это и дар Прометея, выводящий человечество из тьмы невежества, и пламя жертвенника, на котором добровольно сжигает себя Кецалькоатль, и порыв человеческого духа ввысь, воплощенный полыхающей фигурой в куполе Приюта Кабаньяса. Монстры церкви Иисуса, обликом предвещающие персонажей современных триллеров, справляют свой шабаш на фоне злобных огненных вспышек, способных служить лишь воплощением губительного начала.

Может быть, получи Ороско, как он планировал, возможность повторно вернуться к работе уже после окончания войны, на незаполненных еще росписями площадях храма, вслед за триумфом сил зла, он написал бы сцены их низвержения. И тогда фрески церкви Иисуса не остались бы вопиющим воплощением отчаяния. Этому вполне способствовало бы реальное развитие событий: уже в ходе работы над росписью, ближе к середине 1940-х годов, стало понятно, что

демоны зла не всесильны не только на страницах Апокалипсиса. Что и в земной реальности существует копьё, способное поразить очередное воплощение сатаны, подобно копьё Архистратига в финальной битве добра и зла, завершающей, согласно пророчеству, эру земного владычества последнего.

Но нам неизвестен замысел художника, связанный с завершением росписи. Неизвестно, нес ли он в себе какие-либо более или менее откровенные аллюзии на события, связанные с окончанием Второй мировой войны и на то, что за ней последовало. Зато известно, что специально созданный комитет в конце 1948 года окончательно отказал Ороско в возможности продолжить работу над росписями в церкви Иисуса¹. Возможно, заказчиков не устроила их слишком экспрессивная и до зашифрованности пронизанная индивидуальными метафорами форма. Или же слишком уж нетрадиционной показалась им трактовка сюжетов Священного писания, исполняемая на стенах церковного здания кистью художника, к тому же не раз демонстративно заявлявшего о своем атеизме и антиклерикализме. Сказалось, надо полагать, и общее поправление политической атмосферы с началом холодной войны, в том числе и в Мексике (здесь именно в 1948 году «синаркисты», наследники кристерос, попытались вновь поднять мятеж).

¹ Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 140

Так или иначе, следующей монументальной работой Ороско стала роспись сугубо светского характера: «Национальная аллегория» в Театре Национальной школы учителей (Мехико, 1947). Это был новаторский по тем временам эксперимент, состоявший в том, чтобы с помощью новых материалов (работа красками на силиконовой основе по бетону) расписать параболическую стену под открытым небом. Новая задача требовала поиска новых решений: от техники исполнения до манеры изображения. «Роспись выдержана в крупных геометрических формах, каменных и металлических, – поясняет Ороско замысел полуабстрактной композиции. – В центре: Орел и Змея, воплощение жизни и смерти, воплощение мексиканской земли. Налево: человек с головой, ушедшей в облака, поднимается по лестнице; направо: рука, шлифующая камень»¹. С любого расстояния должна была ощущаться параболическая форма стены.

Еще осенью 1941 года в письме, адресованном председателю «Общества Кортесовских исследований» (*La Sociedad de estudios Cortesianos*) Гарсиа Гранадосу, написанному в связи с предполагаемой концепцией росписи в церкви при госпитале Иисуса, Ороско высказался по поводу ограниченного значения предварительного наброска при работе над настенной росписью. В общих чертах таковой, разумеется, необходим, поясняет он, но при этом окончательный результат неминуемо будет отличаться от самого выверенного эскиза, поскольку речь идет о специфическом плоде взаимосвязи архитектуры и живописи, окончательный внешний вид которого будет зависеть от конкретных особенностей места и времени исполнения росписи. Слишком детально разработанный проект в подобных случаях вовсе не нужен, поскольку художник, сообразуясь с названными обстоятельствами, будет вынужден постоянно по ходу работы уточнять пропорции росписи, учитывая дистанцию ее обзора и освещенность, выверять тоновое и цветовое решение, не теряя из вида общее пространство интерьера, в котором делается роспись.

Может быть, в письме отозвался нелегкий опыт работы Ороско над циклом росписей в Новой школе социальных исследований (Нью-Йорк, 1930), когда художник был связан обязательством точного следования математически жестко выстроенной системе пропорций, изложенной в книге Джея Хэмбриджа. Но вопреки провозглашенной им самим установке, приступая в 1947 году к росписи стены-задника Театра Национальной школы учителей, Ороско добровольно отказывается от принципов относительной свободы живописца, предварительно в деталях разрабатывая замысел будущего задника театральной сцены.

Правда, на сей раз математически просчитанный эскиз Ороско не был результатом ограничений, наложенных извне. Ведь речь шла о не совсем обычной постановке проблемы взаимосвязи живописи и зодчества. Параболическая стена, на которой должна была появиться роспись, представляла собой монументальный задник амфитеатра, расположенного

¹ Цит. по: Костеневич А.Г. Х.К. Ороско. С. 151.

не в интерьере, а на открытом воздухе, то есть в сопряжении с окружающей городской средой, ее различными по времени создания архитектурными сооружениями, включая новейший комплекс построек самой Школы.

Для работы над новаторской росписью шестидесятичетырехлетний мэтр монументализма подобрал себе команду помощников из числа молодых мексиканских живописцев. Причем это оказались не кто иные, как члены объединения, носившего название Фронт молодых живописцев, скульпторов и графиков Мексики и провозглашавшего задачи, памятные Ороско по временам его собственной молодости и членства в Синдикате 1920-х годов¹.

В объединении состояли Педро Коронель, Селия Кальдерон, Николас Морено, Антонио Рамирес, Артуро Эстрада и др. Непосредственными помощниками Ороско стали Альфонсо Айяла, Фермин Чавес, Артуро Эстрада и Хуан Санчес, «трудившиеся, – по словам Ороско, – очень плодотворно и с большим энтузиазмом»².

Между тем, по мнению молодых ассистентов Ороско, чистые геометрические формы, складывающиеся в подобие иероглифической надписи или пиктограммы, резко не соответствовали тому языку, на котором, как считали они, следовало выражать себя творцу революционного искусства, адресованного народу. И если они добросовестно следовали противоречащим их собственным установкам указаниям мастера, то лишь потому, что доверяли его огромному таланту и творческой интуиции. Кроме того, всем своим предыдущим опытом художника, им хорошо знакомым, он постоянно опровергал собственное словесное утверждение, что для живописца тема его произведения всего лишь средство, но никак не цель. Они не могли не сознавать, что рядом с ними работает не только классик мексиканского искусства и один из основоположников монументализма, а такой мастер, которого с полным основанием можно назвать одним из ярчайших выразителей индивидуального взгляда на национальную действительность. Уже в 1911–1912 годы, представлявшиеся им,

¹ Из манифеста Фронта: «Мы, самые молодые живописцы, скульпторы и графики Мексики, объединились в группу, которая ставит перед собой следующие задачи. Во-первых, вплотную приблизить результаты нашего художественного творчества к нашему народу путем организации передвижных выставок под открытым небом, на площадях, на рынках, в парках и прочих подобных местах. Во-вторых, применять наше искусство в качестве средства борьбы против всевозможных бандитов и эксплуататоров, которые тысячей способов творят надругательства над народом, принуждая его жить в нищете, недостойной человека, которые ставят преграды на его пути к свободе и прогрессу. И, в-третьих, мы, самые молодые художники Мексики, присоединяем свои усилия к усилиям великих и истинных революционеров, чтобы продолжать борьбу за общественный, экономический и политический прогресс Мексики. Словом, мы будем всемерно бороться за то, чтобы жизнь в Мексике шаг за шагом неуклонно улучшалась» (цит. по: *Tibol R. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México, 1974. P. 40.*)

² Цит. по: *Ibid. P. 40.*

молодым, доисторическими временами, он делал острые политические карикатуры для «Hijo de Ahuizote», с полной определенностью отражавшие гражданскую позицию их автора, и даже – вопреки его декларациям о собственной аполитичности – его собственные гражданские симпатии и антипатии.

Сам Ороско о смысле будущей росписи сказал так: «Это совокупность символов, которые сформировали, в соответствии со своим значением, аллегория мексиканской нации, одновременно представляя нам человека наших дней, который в тот нелегкий момент истории, когда речь идет о преодолении глубочайшего кризиса, продолжает борьбу. Я надеюсь, что результат этой работы будет соответствовать размаху ее замысла»¹.

Необычной для него полуабстрактной пластической концепцией этой своей росписи Ороско решил в очередной раз доказать, что понятия «реализм» и «натурализм» не составляют для него тождества². Упрекнуть его в бескрылом натурализме нельзя было даже на раннем этапе творчества, когда он только искал себя, обращаясь то к опыту карикатуриста, то к манере мастеров Проторенессанса. Ничего общего с рабским следованием натуре не имеют ни гвадалахарские фрески, ни даже математически просчитанные росписи в Новой школе социальных исследований. Каждый раз манера должна была видоизменяться в соответствии с замыслом художника. При этом, вбирая в себя что-то из прежнего опыта, от чего-то отказываясь, видоизменяясь, в главном – это касается и формы, и содержания – Ороско оставался самим собой: мастером, не приемлющим отрицания объективного содержательного начала в искусстве.

Так и в данном случае: ни орел, ни змея, ни человеческая фигура не были изображены на панно в натуралистическом своем подобии. Соответственно, отсутствовал и любой намек на простодушно-школярское пересказывание сюжетов, повествующих об истории и мифологии Мексики. На монументальном сценическом заднике работы Ороско геральдические орел и змея предстали в виде лаконичных контурных изображений, опознать которые можно лишь напрягая воображение. К ним он добавил еще и фрагменты сильно стилизованной фигуры человека, шагающего вверх по невидимым ступеням. Но, в сущности, несмотря на возросший уровень стилизации, Ороско сохранил здесь, хотя и в совсем иной манере, основной лейтмотив своего творчества, ярчайшим образом проявивший себя темой уносящегося ввысь в языках пламени «Человека огня».

Трагический накал его фресок, содержание которых вызывает зрителя на диалог, обусловлен бездной вопросов, почти никогда не предлагающих однозначных ответов. Ороско погружал своих персонажей в атмосферу, родственную поэтике мифа, прежде всего космогонического

¹ Цит. по: *Tibol R. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México. P. 42.*

² См.: *Ibid. P. 44.*



Хосе Клементе
Ороско
Автопортрет. 1942

и эсхатологического. Этот способ суждения о действительности скомпрометировал бы концепцию философа-прагматика, но был действенным в сфере образного познания мира.

В речи, произнесенной по национальному радио в связи с сессией ассамблеи ЮНЕСКО, состоявшейся в 1948 году в Мехико, Ороско за год до кончины еще раз выскажется по поводу назначения и формы монументальной живописи следующим образом: «Настенная живопись всегда пребывает на виду у народа, это та живопись, которая не продается и не покупается, которая обращается к любому, кто проходит рядом, на своем языке, порой – ясном, порой – темном, который может показаться грубым или дерзким, но который по внутреннему своему назначению соответствует великой религиозной живописи ушедших веков с присущим и ей, что следует отметить, различным качественным уровнем. Современная мексиканская настенная живопись с первых шагов, которые она делала, уже отличалась определенной общностью выразительного языка; это был залог перемен и движения к тому, чтобы почувствовать, осознать особенности самосознания мексиканского народа. В настоящем своем состоянии, по прошествии десятилетий, эта живопись дает достаточно ясное представление о том, о чем думает Мексика, что она любит и что ненавидит; чем она обеспокоена, что ее постоянно тревожит, что возмущает, чего она опасается и на что надеется. Можно также разглядеть различные направления в потоке этой живописи, отражающие имеющиеся

противоречия во всей их глубине. В конечном итоге перед нами *исчерпывающее представление о самосознании нации* (курсив мой. – Е.К.). Несомненно, следует отдать должное значению, которое могут иметь выполненные произведения, как в совокупности присущих им выразительных средств, так и в качестве явления, рассматриваемого в исторической перспективе. Я твердо верю, что своей монументальной живописью Мексика послужила обновлению великой выразительной силы искусства в момент острого кризиса культуры, расширив нынешний горизонт и открывая огромные возможности для всех, для будущего»¹.

Те, кто готов безоговорочно принять на веру рассыпанные по страницам «Автобиографии» и эпистолярного наследия Ороско эмоциональные высказывания по поводу наличия у художника политических убеждений как фактора, вредящего его творчеству, попадают в капкан изошренного полемиста. Защищая принцип свободы творчества, он атакует тех коллег по цеху мурализма, кто проявляет склонность превращать свое служение кистью делу преобразования общества на основах социальной справедливости в нечто вроде религиозного культа и, что особенно ему претит, принимать при этом позы жрецов этого культа.

Он отстаивает позиции *художественного* образа в изобразительном искусстве: образа самоценного, не сводимого к пресловутым иллюстративности и развернутой повествовательности; образа, не всегда ясного с первого взгляда и потому требующего от зрителя интеллектуального усилия и развитого эстетического чувства. К тому же наличие у художника гражданского сознания, по его мнению, далеко не всегда влечет за собой прямую причастность к деятельности той или иной политической партии. И потому вряд ли следует слишком буквально, не ощущая разливого между строк сарказма, воспринимать слова иллюстратора фронтальной газеты «Авангард» о революции, оставшейся в его памяти лишь «карнавалом» или веселой прогулкой в богемной компании. Такому упрощенному восприятию противоречат как многие страницы все той же «Автобиографии», так и – самым очевидным образом – его графика и живопись. Если поверить Ороско-полемисту, что тема для него – всего лишь повод для формотворчества, то неужели верность Ороско-художника социальной тематике, проходящей сквозь все его творчество, всего лишь следствие творческой инерции? Похоже, что в данном случае «проповедь оборачивается против проповедника»: он не желает быть иллюстратором, автором чего-то вроде исторического комикса, но явленный в тематике «нерв» его искусства выдает его незаурядный гражданский темперамент.

Хосе Клементе Ороско отстаивал достоинство искусства как самостоятельного общественно значимого явления. И на склоне дней, имея за плечами солидный творческий опыт, он сочтет нужным отметить: «Отличительной приметой художников-муралистов была способность

¹ Цит. по: *Tibol R. Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México. P. 42.*

критического суждения. В силу подготовки, которой они по большей части обладали, они были способны с достаточной ясностью понимать суть происходящих в данный момент событий и решать, какой дорогой следует идти. Они отчетливо сознавали как особенный характер исторического момента, в который им выпало действовать, так и связь своего искусства с окружающей действительностью и с современным обществом»¹. Этими словами мексиканский художник, изнутри познавший сильные и слабые стороны мурализма, обозначил определяющие особенности художественного направления, к которому принадлежал. Всем своим творчеством Х.К. Ороско подтвердил основание считать монументальную живопись Мексики XX века особым потоком в русле мирового художественного опыта минувшего столетия, обладающим очевидно выраженной национальной спецификой.

¹ Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. P. 67–68.

ДИЕГО РИВЕРА

Диего Ривера принадлежит к числу художников, чье творчество неотрывно от обстоятельств его жизни. Его письменные и устные повествования о себе, впечатления о нем родных и друзей дают нам ключ к расшифровке неоднозначных образов его живописи.

Бесспорна связь мексиканского мурализма, художественного феномена, к возникновению которого Ривера имел самое непосредственное отношение, с общественными идеями его времени, прежде всего – с идеей социальной революции. Мексиканская революция 1910–1917 годов заставила Ривера, как и его соратников по движению обновления национальной живописи, обратиться к анализу национальной сущности своей культуры. Особенность творчества Риверы состоит в том, что именно в нем явственней всего заявила о себе тема этнокультурной специфики национальной истории во всей ее полноте. И это при том, что молодой мексиканский художник, отбывший в Старый Свет в 1907 году после дебютной персональной выставки, вернулся на родину после четырнадцатилетнего отсутствия видным представителем интернациональной Парижской школы, одним из признанных мастеров европейского авангарда.

Европейский опыт не просто вооружил профессиональной уверенностью его руку и обострил глаз, но наделил его присущим авангарду сознанием специфической ценности доакадемических и внеакадемических пластов искусства. А долгое отсутствие на родине обострило при встрече с ней восприятие ее неподражаемого колорита, оживило в памяти яркие впечатления детства и юности. К пережитому на собственном опыте, к виденному когда-то собственными глазами органичной частью добавлялись предания креольской семьи и предания индейской земли, в которую проросли ее корни: история его страны обретала для художника личностное измерение.

Диего Ривера и его брат-близнец Карлос, которому было суждено умереть в раннем детстве, родились в старом колониальном городе Гуанахуато (Guanajuato), что в Центральной Мексике, основанном

в 1550 году конкистадором Родриго дель Льянто. Его исконное название – «Куанашуато» (*Cuanaxhuato*), что на языке коренных обитателей этих мест, индейцев пурепече (тарасков), означает «Земля окаменевших лягушек». Своим появлением оно обязано двум скалам причудливой формы, расположенным вблизи от древнего индейского поселения. По другой версии, название столицы одноименного штата происходит от слова, на языке тарасков означающего «лягушачий холм»: *cuanax* – лягушка, *huato* – холм¹.

В период Колонии основанный на этом месте город, название которого завоеватели стали произносить на свой лад, славился богатыми серебряными копиями. Но ко времени рождения Диэго серебряное благоденствие осталось далеко позади. Серебряные шахты, перешедшие его отцу по наследству, давно не приносили дохода. Но они возводили историю креольского семейства к эпохе конкистадоров, всерьез занявшихся разработкой здешних природных богатств, и манили заглянуть еще дальше, в те времена, когда добытое здесь серебро попадало в искусные руки индейских ювелиров, на языке ацтеков звавшихся текуитлапитцки (*tecuilapitzqui*).

Вскоре после рождения близнецов семья обедневшего шахтовладельца была вынуждена переехать из дома на улице Поситос в более скромное жилье. Оно располагалось на улице Кантарранас – «Поющих лягушек». В мифологии мексиканских индейцев существует представление о науале – животном-покровителе, которого человек обретает при рождении. Диэго Ривера полусерьезно утверждал, что не сомневается в том, будто волей судьбы получил в науали пучеглазое земноводное, прославленное не только громким «пением» в период страсти, но и восходящим к глубокой древности значением в индейской мифологии. Образ лягушки древние мексиканцы с ольмекских времен связывали с божеествами дождя и магией плодородия. Силуэт лягушки, зооморфного образа древнемексиканской владычицы подземных вод, распластался на ступнях Большой Коатликуэ – статуи ацтекской богини земли, дарующей человеку жизнь и отнимающей ее во имя вечного круговорота всего живого.

Позже прозвищем «*Sapo-rana*» – «Жаба-Лягушка» он станет подписывать корреспонденцию, адресованную родным и близким. Иногда подпись дополнялась «земноводным» автошаржем, чему подыграла сама природа. На детских фотографиях пучеглазый мальчишка Диэго в самом деле похож на лягушонка. Сходства с науалем он не утратил и в зрелые годы, рано обзаведясь солидным «лягушачьим» брюшком. Свидетельством тому – автопортреты и признание Фриды Кало², самобытной

¹ См.: Rivera B., Pilar M. del. Mi hermano Diego. México, 1986. P. 3.

² Кало Фрида (1907–1954) – мексиканская художница, третья жена Диэго Риверы (1929–1954). Родилась в семье немецкого еврея и мексиканки с индейскими корнями. В шесть лет перенесла полиомиелит, после болезни на всю жизнь осталась хромота. В пятнадцать лет поступила в Препараторию (Национальную подготовительную школу), где произошла ее первая встреча с Риверой, работавшим над росписью «Созидание». В восемнадцать лет Фрида попала в тяжелую аварию, последствия которой сказывались всю жизнь. Именно

художницы и третьей супруги Риверы: «При виде его наготы мне на ум всегда приходил лягушонок, привставший на задние лапки. Его коже присущ бледно-зеленоватый оттенок, такой же, как у водного обитателя. Только его руки и лицо имеют более темный цвет, поскольку их обожгло солнце»¹.

Словно отдавая должное своему науалю и состоя под его покровительством, живописец Диего Ривера создаст самые впечатляющие в истории мексиканского монументализма гимны о плодоносящей земле и о круговороте жизни и смерти, двух ликов вечно обновляющегося бытия.

Диего Ривера-старший и Мария Баррьентос, родители будущего художника, принадлежали к почтенным креольским родам. Но Диего-младший любил углубляться в их сложную этническую родословную. Он утверждал, что его бабушка с материнской стороны имела примесь индейской крови, а дед – негритянской. Таким образом, их внук словно олицетворял в собственных глазах прообраз возвещенной мексиканским философом Х. Васконселосом единой «космической расы» планеты Земля, наследующей кровь трех больших рас, составляющих современное человечество.

Один из его предков, уверял художник, оставил яркий след в истории философской мысли Старого Света, поскольку бабушка Диего с отцовской стороны, донья Инес Акоста, происходила из рода португальских иудеев, давшего миру известного философа-вольномудца Уриэля Акосту². Бенито Леон Акоста, родившийся в Гуанахуато в начале XIX века у супружеской пары, перебравшейся сюда из Голландии, прославил город как родину мексиканского воздухоплавания, поскольку именно здесь совершил первые в стране полеты на воздушном шаре. Удостоенный высшего ордена республики, славный «мексиканский Икар»

после этого трагического происшествия она впервые взялась за кисть и краски. С конца 1930-х годов ее картины, отмеченные влиянием мексиканского народного искусства и сюрреализма, стали появляться на мексиканских международных выставках, где имели шумный успех. Одна из ее работ была приобретена Лувром.

¹ Kahlo F. Retrato de Diego // Exposición nacional de homenaje a Diego Rivera con motivo del XX aniversario de su fallecimiento. México, 1977. P. 11.

² Уриэль Акоста (1585–1640) родился в городе Порту (Опорто) в семье иудеев, обращенных в католичество. В 1620 году семейство бежало в Амстердам, где вернулось к прежнему вероисповеданию. В Нидерландах Акоста переменял христианское имя Габриэль на иудейское Уриэль. Однако представление о религии предков, выработавшееся у него на основании чтения Торы (Ветхого завета), существенно отличалось от ортодоксального иудаизма того времени. Признавая существование Бога, Акоста выступал против любой религиозной обрядности и призывал к исповеданию свободной от нее «естественной религии». За еретические взгляды он был отлучен от иудейской общины. Отлучение было снято в 1640 году, после того, как Акоста публично отрекся от своих взглядов. Но дух его был сломлен сомнениями, и вскоре он покончил с собой. Акоста обычно рассматривается как первый еврейский вольномудец Нового времени, предшественник и вдохновитель Баруха Спинозы (1632–1677).

получил увечья во время полета, закончившегося неудачей, и умер в бедности, оставив без средств к существованию вдовую сестру с малолетней дочерью на руках.

Это о нем будет вспоминать потомок-художник, увековечивая на стене респектабельного столичного отеля аэронавта в гондоле воздушного шара, взмывающего над головами публики, заполнившей в воскресный день нарядный проспект Аламеда.

Племянница незаслуженно забытого героя, пятнадцатилетняя Инес, вышла замуж за шестидесятилетнего Анастасио де Риверу, офицера испанской армии и человека весьма загадочного происхождения. По семейному преданию, отец дона Анастасио, прадед художника, в конце XVIII века в составе дипломатической миссии побывал в России, откуда и привез в Испанию младенца-сына, «рожденного от неизвестной матери, умершей родами». Осталось покрыто мраком неизвестности, была ли эта таинственная особа законной супругой дипломата или просто подружкой, и к какому сословию она принадлежала. Ее сын Анастасио, будущий дед художника, пошел по отцовским стопам и завершил свою военную карьеру за океаном, в Мексике, что произошло не совсем по собственной его воле. В 30-е годы XIX века, воюя в рядах испанских либералов против карлистов, он отличился столь радикальными мерами, предпринятыми против церковников, что собственное начальство настоятельно посоветовало ему покинуть страну и укрыться за океаном. В Мексике дон Анастасио тотчас примкнул к самым крайним из местных либералов, выступавших против церкви и латифундистов. Скончался этот яростный антиклерикал и сторонник либерального правления в возрасте 72-х лет, оставив вдове девятерых детей. Если верить семейному преданию, он принял безвременную смерть от рук двадцатилетней любовницы, из ревности угостившей его ядом. От бабушки внуки слышали рассказы о бесчисленных любовных похождениях деда, а невестка Мария, мать Диэго, всерьез опасалась, что ее мужу, красавцу-брюнету, переданся неистовый любовный темперамент родителя.

Но случилось так, что названное семейное качество – наряду с жадой политического самовыражения и наследственным антиклерикализмом – унаследовал ее сын. Во всяком случае, сам художник Диэго Ривера любил подчеркивать как главные родовые черты своей природы светское и религиозное вольнодумство и неистовый мужской темперамент.

Его отец Диэго, сын воинственного и любвеобильного дона Анастасио, вступил в мексиканскую армию тринадцатилетним подростком, когда страна отражала антиреспубликанскую интервенцию европейских держав. Сражаясь под знаменами Бенито Хуареса¹, он к восемнадцати годам

¹ Сорок девятый президент Мексики Бенито Хуарес (1806–1872) родился в бедной семье крестьян, индейцев-сапотеков. После учебы в духовной семинарии поступил в Институт наук и искусств, по окончании которого стал адвокатом. В 1847–1852 – губернатор родного штата Оахака, один из лидеров борьбы с оккупантами во время американо-мексиканской войны 1846–1847 годов. После установления в стране диктатуры генерала Санта-Аны (1853)

дослужился до звания подполковника и, вернувшись к мирной жизни, получил пост директора учительского института в Гуанахуато и инспектора школ. На сугубо мирной должности ему пригодилась военная закалка: в инспекторских поездках по штату он постоянно рисковал натолкнуться на бандитов, орудовавших в разрушенной войной стране. Сохранилась местная легенда о том, что именно дон Диего вернул на путь истинный знаменитого Эль Хиро, признав в главаре шайки разбойников своего бывшего солдата, Феликса Браво. По рекомендации бывшего командира злостный нарушитель закона губернаторским указом превратился в его неуклонного блюстителя – начальника сельской полиции. Так, по злой иронии судьбы отставной солдат, ставший «бандолеро», влился в ряды печально известных «руралес» (см. гл.: Х.Г. Посада). Впрочем, итоговое превращение было вполне в духе установки президента Порфирио Диаса: «превратить кочевого бандита в оседлого».

На тридцать четвертом году жизни отставной воин и неисправимый вольнодумец женился на девушке, набожной до экзальтации, по имени Мария Пилар дель Барриентос. Чернокудрая красавица с молочно-белой кожей не любила вспоминать о том, что один из ее дедов был индейцем-пурепече. Зато этим обстоятельством станет гордиться ее сын, один из пары близнецов, рожденных доньей Марией в ночь на 8 декабря 1886 года. Выжить суждено было старшему, будущему живописцу, чье полное имя звучало пышно: Диего Мария де ла Концепсьон Хуан Непомусено Эстанислао де ла Ривера и Баррьентос Акоста и Родригес. Но потомок череды славных предков прославился на весь мир под коротким именем Диего Ривера, в силу демократических убеждений отказавшись даже от дворянской приставки «де».

Бурное прошлое предков с детства будоражило воображение их незаурядного потомка. В его повествованиях о себе реальность семейного предания сливается с вымыслом, причем пропорция, по собственным признаниям вдохновенного рассказчика, обращенным к таким неординарным слушателям, как Илья Эренбург, Сергей Эйзенштейн, Владимир Маяковский или Пабло Неруда, нередко смещается в пользу последнего. В сущности, словесные опусы Риверы органично дополняли его живопись. Риверу-монументалиста не понять, не приняв во внимание особенностей его личности, отразившихся в его когда более, когда менее достоверных рассказах.

Хуарес, занявший антиправительственную позицию, был вынужден перебраться в США.

С началом буржуазной революции в 1854 году вернулся в Мексику и после свержения диктатуры вошел в состав нового правительства как министр юстиции. Впоследствии был главой правительства, активно участвовал в подготовке новой конституции, принятой в 1857 году.

Хуарес был одним из главных авторов радикального «закона о реформе», на основании которого церковь отделялась от государства, а ее имущество секуляризировалось. В 1861 году возглавил борьбу против консерваторов, провозглашенной ими империи Максимилиана Габсбурга и французских интервентов, завершившуюся в 1867 году победой. Национальный герой Мексики.

Обоим способам риверовского самовыражения в высшей степени присущ культ социальной активности и военной доблести. Об этом красноречиво повествуют его фрески. Но случилось так, что годы Мексиканской революции и Первой мировой войны он провел не с винтовкой в руках, не в седле или в окопе, а с кистью за мольбертом вдали от тех и других полей сражений, живя в Париже и посещая другие исторические города Европы. Поэтому, словно исправляя досадный изъян в биографии, Диего «вспоминает» в мемуарах, что в периоды кратких возвращений на родину успел поучаствовать в подготовке покушения на Порфирио Диаса (президент-диктатор уцелел чудом!), а потом не раз пересекал линию фронта, доставляя товарищам по оружию дефицитные патроны в этюднике, под тюбиками красок.

Гражданская активность понимается им как творческий акт, художественное произведение претендует у него на роль политического жеста, а социальная революция предстает вершиной творческого акта самой Природы. Поэтому в своих живописных энциклопедиях он разворачивает перед зрителем повествование о единой цепи природной и исторической эволюции: кипят космогонические, геологические, биологические процессы, свершается в страданиях и подвигах путь человечества из прошлого в будущее, свершается Революция, высшая цель которой – раскрепостить творческое начало в человеке. И тогда он сможет, наконец, существовать в гармонии с законами Вселенной, повелевая не только умными машинами, но и природными процессами.

Особая краска риверовской палитры и особая, с неподдельной любовью написанная, глава его словесного наследия – индейская Мексика. Ярчайшее воспоминание самых ранних детских лет будущего художника – его деревенская кормилица и нянька Антония: высокая и стройная, с гордой осанкой и красиво посаженной головой, царственно неторопливая в движениях. Уже взрослым он любил рисовать ее по памяти. Знахарка и ворожея, индейка из народа тарасков осталась в глазах воспитанника классическим воплощением туземной красоты, присущей многим его женским персонажам¹.

Он любил вспоминать, что, отправленный после смерти полуторагодовалого брата Карлоса в ее родную деревню для укрепления здоровья, он жадно впитывал впечатления от почти не тронутой цивилизацией природы, которые определили его мировосприятие на всю жизнь. Своей кормилице и наставнице он был обязан познаниями в языке ее предков, который, по собственным его уверениям, в первые годы жизни предпочитал испанскому.

В строках воспоминаний художника проглядывает будущий идеализированный образ Древней Мексики, глядящий с его фресок, складывающийся из картин природы и примет деятельности человека – ее родного любящего сына. Возможно, автор мемуаров опрокидывает в прошлое свои позднейшие мировоззренческие установки. Но они, в свою очередь,



Диего Ривера
Моя няня Антония

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. México, 1963. P. 19–20.



могли питаться ранними, еще неосознанными впечатлениями, врезавшимися в эмоциональную память ребенка.

Он вспоминает, как бродил по горному лесу в сопровождении белой козы, тоже его кормилицы: «Благодаря моей мамке-козе и няньке-индейке я потом всегда легко находил общий язык с животными, а это поистине роскошный дар. По сей день я люблю животных сильнее, чем моих двуногих собратьев»¹. Истинный сын родной мексиканской природы, каким хочет представить себя Ривера, вольно или невольно выдает в этом пассаже неоднородность своей, если можно так сказать, культурно-исторической родословной². Сквозь лежащие на поверхности симпатии к быту и преданиям индейцев в его рассказе вольно или невольно проступает аллюзия на известный античный миф о Зевсе-младенце, вспоенном в критской пещере молоком волшебной козы Амалфеи.

В связи с его мемуарами всплывает и другая биографическая ассоциация, уже не мифологического, а исторического свойства. Так, Микеланджело Буонарроти, сын почтенного сеньора, младенцем был отправлен в селение, лежавшее среди гор в окрестностях Флоренции, где провел первые три года жизни на руках крестьянки, молодой невестки старой

Диего Ривера
Мир моего детства

¹ Rivera D. *Mi arte, mi vida*. México, 1963. P. 20.

² *Ibid.* P. 26.

отцовской служанки. Ривера, почитатель творчества великого флорентийца, едва ли мог равнодушно пройти мимо этого эпизода его биографии.

Тот же прием легко завуалированной, как бы непреднамеренной ассоциации не раз заявляет о себе в изобразительном творчестве Диего Риверы. В его крестьянских и пролетарских сюжетах не раз возникнут в преображенном на мирской манер виде и Распятие, и Мадонна с Младенцем, и Пьета: образ за образом будет складываться светское Писание от Диего Риверы – пронизанное в то же время ассоциациями, коренящимися в индейском мифологическом предании. Его Дева Мария в крестьянской шали воспримет черты древнемексиканской богини плодородия, а мученики революции в широкополых шляпах сапатистов – черты умирающих и воскресающих богов – покровителей природных циклов.

Так же, как и преклонение перед индейской Мексикой, проекцией личности художника и отголоском семейного предания (в данном случае о «мексиканском Икаре») был культ технического прогресса, особенно звучно воспетого Риверой в монументальных циклах, исполненных в США.

С ранних лет кумиром Диего была техника: его детская была полна заводными игрушками, которые он старательно разбирал на части, чтобы понять принцип их работы, а потом собрать заново – уже по собственному разумению. Юный «инженер», как прозвали его родные и знакомые, полюбил прогулки на железнодорожный вокзал Гуанахуато, где с упоением разглядывал настоящие паровозы, ставшие его подлинной страстью. Донья Мария сохранила рисунок двухлетнего сына с изображением локомотива, едущего в гору: «инженер» был также завзятым рисовальщиком.

В 1892 году семья Риверы перебралась в Мехико. В новом жилье отец оборудовал для шестилетнего сына специальную комнату, где тот мог разрисовывать мелом стены и пол, словно создавая все новые прообразы будущих монументальных работ. Однако отец, считая рисование забавой, прочил сыну военную карьеру и собирался по окончании начальной школы отдать его в кадетский корпус. Диего не протестовал: во внуке и правнуке профессиональных военных жила тяга к семейной профессии, на время даже оттеснившая увлечения рисованием и техникой. Тем не менее, еще учась в общеобразовательной школе, он показал недюжинные успехи в рисовании и, опираясь на высокую оценку своего дарования учителями, настоял на поступлении в вечерние классы Академии художеств Сан-Карлос (1896). Родители отнеслись к инициативе сына снисходительно, но без энтузиазма, как к скоропреходящей детской прихоти. Между тем первый же полный академический год тот завершил с похвальным листом, оказавшись лучшим учеником натурального класса – результат, засвидетельствованный авторитетом его наставников в искусстве рисунка, видных академических живописцев Сантьяго Ребулла и Саломе Пиньи. Первые уроки живописи Диего получил под руководством еще двух крупных академических

величин – мастера исторической композиции Феликса Парры и замечательного пейзажиста Хосе Марии Веласко.

По дороге на занятия он ежедневно проходит мимо витрины графического ателье, за которой работал Хосе Гвадалупе Посада. Тут же, за стеклом, он выставлял свои свежие работы. Остановившись, Диего жадно впитывает впечатления от картинок, далеких от манеры и тематики образцов, которые он копировал, стоя за мольбертом, но завораживающих глаз какой-то специфической выразительностью. В вольной изобразительной манере, без оглядки на академические правила, Посада передавал кипение повседневных страстей – частных и общественных. Многие годы спустя, вернувшись на родину после долгой отлучки, уже признанный Парижем художник Ривера по-особому оценит свои мальчишеские впечатления и назовет Посаду своим главным учителем.

Пребывание Риверы-подростка в стенах военной школы осталось мимолетным эпизодом его биографии: натура стихийного анархиста не выдержала испытания строевой дисциплиной. Призвание художника победило, и в 13 лет Диего стал образцовым студентом дневного отделения Академии, получающим заслуженную стипендию. Воспоминания о шеренгах оловянного воинства, марширующих и сражающихся на полу детской, возможно, отозвались потом в многофигурных композициях монументалиста с изображением марширующих армейских шеренг и колонн демонстрантов.

В 1902 году после смерти С. Ребулла пост ректора Академии занял А. Фабрес¹. В результате его реформ преподавание в Академии оставили Ф. Парра и Х.М. Веласко. После их ухода Диего прекращает занятия в Академии. В отличие от Хосе Клементе Ороско, оставшегося благодарным наставнику, добивавшемуся от студентов скрупулезной тщательности в изображении природы, юный Ривера не принял метода, который исповедовал знаменитый каталонец, и начал работать самостоятельно. Путешествуя по стране, вглядываясь в разнообразие ее природы, он делает множество этюдов, которые позже послужат ему основой для пейзажей, представленных на первой персональной выставке. Молодой живописец находится под обаянием манеры Х.М. Веласко. Характерны для этого периода композиционное и цветовое решение полотна «Молотьяба» (1904). Теплые охристые краски долины контрастируют с холодной голубизной небес, на фоне которой вздымается силуэт вулкана Попокатепетль, увенчанного снежной шапкой.

Продолжая самостоятельное обучение, по возвращении в Мехико Ривера посещает мастерскую Веласко. Здесь в 1903 году он знакомится

¹ Фабрес Коста Антонио Мария (1854–1936) – знаменитый испанский живописец каталонского происхождения. Входил в объединение художников позднеромантического направления, крупнейшим представителем которого был Мариано Фортун (1838–1874.) Подробнее о нем см. гл. о творчестве Х.К. Ороско.

с вернувшимся из Европы Доктором Атлем. Энтузиаст новейших течений в европейском искусстве, Доктор Атль в этот период превозносит до небес творчество Джованни Сегантини¹. Но, главное, он настаивает на необходимости обновления мексиканского изобразительного искусства с опорой на две великие традиции – древнюю индейскую и ренессансную европейскую – и уверяет слушателей, что станковое искусство отживает свой срок, а будущее принадлежит монументальной живописи. Отныне отправляться на выучку в Европу следовало не за «посвящением в сан», как иронически обозначил обычную цель поездок латиноамериканцев в Старый Свет Х.К. Ороско, а затем, чтобы, взяв на континенте завоевателей необходимое, вернуться в Мексику и, переосмыслив взятое, во всеоружии приступить к созданию подлинно национального изобразительного искусства.



Диего Ривера
Автопортрет
1916

В 1907 году в Мехико состоялась первая выставка двадцатилетнего Диего Ривера, дебютировавшего в качестве пейзажиста. В том же году он, стараниями отца получив стипендию губернатора штата Веракрус, уезжает продолжать образование в Испанию. Д-р Атль снабжает его рекомендательным письмом на имя Эдуардо Чичарро².

В Мадриде Диего работает в мастерской Чичарро, а в Музее Прадо изучает и копирует творения Эль Греко, Веласкеса, Гойи, фламандских мастеров, испанских художников Средневековья. Он делает вольные копии с целью постичь особенности манеры самостоятельно выбранных учителей из числа классиков мировой живописи.

Особенно привлекает его творчество Гойи. Ривера охотно импровизирует, делая портреты «по мотивам» портретов великого испанца, которые, как без ложной скромности признается он впоследствии, были столь близки к авторской манере, что дополнили на правах оригиналов известные коллекции в Париже и в США: «Я не скажу, сколько было таких подделок; оставим экспертам возможность заняться этим вопросом»³.

¹ Сегантини Джованни (Segantini; 1858–1899) – итальянский художник-пейзажист. Писал картины в пуантилистской технике, работал в разные годы в стилях реализма и символизма. Пользуясь техникой раздельного точечного мазка, сохранял при этом пластическую определенность формы. Писал поэтические, часто наполненные социально-утопическим смыслом сцены, воссоздающие патриархальную жизнь крестьянства альпийских предгорий, воспевал нерасторжимую связь человека и природы. Неоднократно обращался к религиозной тематике. В поздних произведениях, аллегорически интерпретирующих ключевые понятия Жизни, Смерти, Природы, отдал дань символизму.

² Чичарро Эдуардо (1873–1949) – испанский художник, профессор мадридской Академии Сан-Фернандо, живописец-символист, ученик Хоакина Сорольи (1863–1923), крупнейшего представителя испанского импрессионизма.

³ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 43.

Маэстро Чичарро помог ученику отправиться в поездку по Испании (1907–1908), чтобы на собственном опыте соприкоснуться с особенностями ее природы и культуры. На исходе пребывания Риверы в Испании мастерскую Чичарро посетил мэтр испанского импрессионизма дон Хоакин Соролья-и-Бастида. Осмотрев подборку копий, импровизаций и натурных работ Риверы, он оценил свободу кисти и колористический дар их автора и предрек ему верный коммерческий успех – при условии следования по обозначившейся стезе.

Сам Ривера о работах, исполненных в этот период в манере знаменитых тогда испанцев конца XIX – начала XX века, позже отзывался жестко, характеризуя их как самые безвкусные и тривиальные из всего, сделанного им. Меньше всего он желал сделаться «любимцем публики», угодливо потакающим ее вкусам.

В испанской столице мексиканец познакомился с лидером мадридской богемы – писателем и художественным критиком Рамоном Гомесом де ла Серной – и вошел в круг местных художников-авангардистов. Правда, к этому времени ярчайшие представители испанского авангарда – Пабло Пикассо и Хуан Грис – уже несколько лет проживали в Париже.

В 1909 году в Париж, столицу новейших художественных веяний, перебирается и Ривера. Мексиканец снимает комнату с видом на Большие бульвары – ту самую, в которой, по словам хозяина, примерно два года назад скончался его земляк, художник-символист Хулио Руэлас. Он посещает выставки и лекции, работает в свободных художественных школах Монпарнаса, пишет этюды на берегах Сены и продолжает изучать музейные собрания.

Приезд Риверы в Европу приходится на период, когда ее изобразительное искусство переживает перевороты в стилистике, сопоставимые по важности с происходившими в эпоху Ренессанса. На сей раз под сомнение ставятся ренессансные принципы изобразительности: художники ищут опору в искусстве европейских «примитивов» и неевропейских народов, Древности. В художественной среде прогрессируют десоциализация и погружение в пучину саморефлексии. Новое мировоззрение требует нового способа видения: происходит «усложнение структуры личности, отчужденной от результатов своей деятельности, освободившейся от сословной закрепленности, от традиций предков, от веры в извне данные нравственные постулаты, усомнившейся в религиозном оправдании жизни и, таким образом, более, чем когда либо, предоставленной самой себе»¹.

Старый, ренессансный гуманизм сдавал позиции в сознании мыслителей и художников новой эпохи. Но и движение вперед, в ходе которого следовало родиться новому способу отношения к миру, пока что представляло собой, по словам А. Блока, возвестившего «крушение гуманизма» (1919), «бурный поток, в котором несутся щепы цивилизации».

Направление поисков, заданное европейцами, вовлекало в свое русло и работавших рядом с ними в Париже латиноамериканцев. В сознании

¹ Дмитриева Н.А. *Опыты самопознания // Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет.* М., 2009. С. 218.

Риверы признание авангардистами художественной ценности внеевропейской современной «экзотики» и Древности соприкасается с опытом его собственных студенческих лет в Сан-Карлосе, с впечатлениями того времени, когда в душах начинающих художников просыпался профессиональный интерес к образцам народного искусства и памятникам индейского прошлого, все еще считавшимся достоянием исторической дисциплины – этнографии, но никак не феноменами национального искусства. Искания западноевропейских художников, стремившихся стать адекватными своему времени, в иной исторической и социально-психологической ситуации стали идейным ориентиром на пути к пластическому самовыражению латиноамериканских «культурных маргиналов». У них на родине в повестке дня стояло не самовыражение индивидуального сознания, усомнившегося в рационалистической картине мира, а обретение национально-культурной идентичности социума. Освоение опыта современного европейского искусства должно было послужить фундаментом для решения этой задачи.

Постепенно мексиканец добивается известности среди парижской богемы и привлекает к себе знатоков, посещающих салоны. Но его одолевает чувство внутреннего разлада: словно один живописец упоенно работает, а другой сомневается в том, что делает тот, и ищет чего-то совсем иного. Он формулирует это смутное пока намерение как стремление соединить в живописи профессиональное мастерство европейских коллег и гражданские чувства, пробужденные в нем назревающей на родине революцией. Но в Париже у художников дело обстоит по-иному: формальный эксперимент – сам по себе; гражданский пафос – сам по себе; к тому же последний выходит из употребления как свойство, чуждое современному искусству. Нечто, отвечающее его запросам, мексиканец находит лишь в искусстве, для самих парижан к тому времени ставшем музейным: «Два французских художника-революционера, Домье и Курбе, осветили мой путь яркими факелами. В своих работах они сумели добиться синтеза, подобного тому, который и мне однажды поможет достичь согласия с самим собой»¹.

В первых десятилетиях XX века мексиканский художник Диего Ривера переживал во французской столице то же, что переживали, оказавшись в ней в начале второй половины XIX века, русские художники-передвижники. Крамской и Репин, питомцы императорской Академии художеств, искренне восхищались живописью импрессионистов, даже на родине еще не достигших зенита славы. При этом они зорко подметили национальную специфику этого явления и почувствовали предначертанную особость собственного – русских живописцев – творческого пути. Доля русского художника, согласно их представлению о назначении искусства, состояла в том, чтобы творить живопись-проповедь, живопись-пророчество, живопись-прогноз. Разумеется, всегда помня о форме (без этого нет художника), но акцентируя содержание – «драму жизни». Молодой Ривера не столь осознанно, как корифеи передвижничества, внутренне

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 49.

тяготел к сходному типу искусства, столь же чуждому вчера – импрессионистам, сегодня – кубистам. Те и другие ставили перед собой совсем другие задачи – как в смысле формы, так и в смысле содержания. Для их культуры, обладающей более глубокой исторической традицией, искусство-проповедь осталось в прошлом – вместе с революционным романтизмом Делакура и вдохновленным идеями Прудона реализмом Курбе¹.

Живопись Риверы до 1921 года представляет собой почти энциклопедическое собрание европейских стилей конца XIX – первых двух десятилетий XX века. В столице новейших художественных веяний Диего, словно экстерном проходя курс профессионального усовершенствования, испробовал свои силы в манерах Мане, Моне, Ренуара, Сёра, Сезанна, Гогена, Руссо, Пикассо и Брака. В итоге, так и не став ортодоксальным представителем какого-либо из направлений, представленными этими именами, он использовал приобретенный опыт, чтобы изошрить руку и глаз, обрести ту свободу в подходе к натуре, тот опыт «очищения» ее от необязательных подробностей и смелость ее творческого претворения, без которых он не смог бы стать создателем собственной манеры. Не боясь впасть в подражательство, Ривера упорно копил профессиональный багаж, который, он был в этом уверен, понадобится ему в будущем.

Летом 1909 года он посетил Бельгию, один из центров западноевропейского литературного символизма. Здесь, в Брюгге, он начал писать композицию «Дом над мостом» (Мехико, Национальный музей искусств) с силуэтами старинных зданий, колеблющимися в водах канала. Его каменные берега словно образуют границу двух миров: устойчивого материального и зыбкого отраженного. Возможно, символизму этот безлюдный пейзаж одного из уголков старого города обязан меланхолическим, даже и несколько загадочным общим настроением. Но в зеленовато-охристых тонах, в геометрии тесно сгрудившихся построек слышен отзвук увлечения живописью Сезанна.

В Брюсселе судьба сводит Диего с русской художницей Анжелиной Беловой, ставшей на двенадцать лет его подругой². Молодая русская

¹ Дмитриева Н.А. Передвижники и импрессионисты // Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. С. 128–157.

² Белова Ангелина Петровна (1890–1969) – русская художница. Родилась в Санкт-Петербурге, училась в Академии художеств и частных художественных школах. С 1909 года жила в Париже, где сблизилась с художественной богемой. Училась живописи у А. Матисса, овладела техникой гравюры на дереве и металле. В 1909 году познакомилась с Диего Риверой и в 1913-м вышла за него замуж. Их брак продлился до отъезда Риверы на родину (1921). Белова осталась во Франции, где работала как график и живописец: иллюстрировала «Сказки» Шарля Перро, «Французские грёзы с приложением “Цветочков св. Франциска”» Ф. Жамма, «Русскую девушку Арину» К. Анэ, рисовала для журнала «Монд». Ее книжная графика экспонировалась на выставке «Роскошная книга» в 1923–1927 годах в Музее книги в Брюсселе. С 1932 года Ангелина Белова обосновалась в Мексике, где много и плодотворно работала, была отмечена национальными мексиканскими и международными наградами. Жизненные пути Анжелины и Диего больше не пересекались. Умерла и похоронена в Мехико.

художница, экзотическая, на взгляд латиноамериканца, барышня из загадочной страны снегов, революционеров и таинственных предков художника по отцовской линии, соединила в себе для него и искусство, и революцию, и туманное семейное предание.

Краткая поездка в Лондон была уже совместной. Ознакомившись с творчеством Тёрнера, Блейка, Хогарта, Ривера и Белова возвращаются во Францию. На северо-западе страны, в Бретани, Диего пишет портреты «Бретонская девочка» (Гуанахуато, Дом-музей Диего Риверы) и «Голова бретонки» (там же); скупая цветовая гамма и манера наложения светотени свидетельствуют об уроках голландских и испанских мастеров XVII века, которые он брал в Лувре.

В 1910 году Ривера дебютирует на выставке Общества независимых художников с картинами, написанными в Париже и в поездках, после чего возвращается в Мадрид: в августе истекает срок выплаты стипендии. Он отбирает работы, предназначенные для экспозиции Академии Сан-Карлос в честь праздника столетия Независимости Мексики. Несмотря на разразившуюся в ноябре революцию, выставка в столице проходит успешно. На средства, вырученные от продажи экспонировавшихся работ, в июне 1911 года Ривера возвращается в Европу, в Париж (почти одновременно с отбытием туда же свергнутого президента-диктатора). Теперь он пробудет в Старом Свете безвыездно до 34 лет.

Весной 1912 года Диего и Ангелина едут в Толедо. Увлеченный творчеством Эль Греко, Ривера пишет свой «Вид Толедо» (1912; Пуэбла, собрание А.Р. де Эспиносы Иглесиаса), отыскав вид на город с той же точки зрения, с которой написано полотно Эль Греко.

В конце лета 1912 года Диего и Ангелина возвращаются в Париж. Пара поселяется в доме на ул. Депер, где располагаются мастерские многих художников с Монпарнаса. Здесь в 1913 году происходит первое знакомство Диего с кубизмом. Русская подруга Риверы раньше него примкнула к кругу энтузиастов нового направления. Она и познакомила с ним мексиканца, упорно державшегося за «оптическую» манеру передачи натуры, – раньше, чем тот лично сошелся с Пикассо.

В XIX веке изобразительное искусство заимствовало у художественной прозы принцип событийности и социальной конкретности. В следующем столетии прообразом для художников, потеснив прозу, стала поэзия с ее ассоциативным мышлением, устанавливающим связи между предметами, на первый взгляд абсолютно разными. Нащупать их помогала азбука «первичных форм», лежащих в основе видимого мира и обладающих собственной логикой: ритма, архитектоники, пропорций, контрастов. Скрепкой, которая заменила собой отброшенную логику «повествовательного» искусства, стала логика форм, объемов, цветовых пятен. Чистым выражением этой идеи стал кубизм.

Возникновение кубизма традиционно датируют 1906–1907 годами и связывают с творчеством Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Сам термин «кубизм» появился в 1908 году, после того как художественный критик Луи Воксель назвал новые картины Брака «кубическими причудами»

(фр. – *bizarrieres cubiques*). В живописи иногда принято выделять три фазы этого направления, отражающие разные эстетические концепции: это сезанновский (1907–1909), аналитический (1909–1912) и синтетический (1913–1914) кубизм.

Интерес Риверы к этому направлению живописного авангардизма был закономерен. Когда весной 1909 года он покидал Испанию, чтобы отправиться за свежими художественными впечатлениями в Париж, его в первую очередь интересовала живопись Поля Сезанна. Еще в студенческие годы на родине он, лишь смутно слышавший о Сезанне, пробовал на свой лад геометризовать формы и строить их сочетанием цветовых плоскостей, причем неожиданно обрел поддержку в лице старого академика Сантьяго Ребулла, отнюдь не чуждого, как оказалось, новаторских исканий. Но к моменту приезда мексиканца в Париж Сезанна уже не было в живых, а к частным коллекциям, по которым разошлось множество работ его кумира, он не имел доступа. Крупнейшим собранием работ Сезанна к моменту появления Риверы в Париже обладал коллекционер и торговец картинами Амбруаз Воллар. Его галерее Диего и оказался обязан знакомством с сезанновскими подлинниками¹.

В 1904 и 1907 годах в Париже снова прошли выставки работ Сезанна. Постепенно обозначается влияние недавно еще не признанного художника на современную живопись. Увлечение его искусством чувствуется в портрете Гертруды Стайн, созданном Пабло Пикассо в 1906 году. Лето 1907 года Жорж Брак проводит в Эстаке, где тоже увлекается живописью жившего и работавшего здесь Сезанна. Осенью того же года, когда состоялась очередная ретроспектива Сезанна, произошло знакомство Брака и Пикассо, будущих основателей кубизма. С конца 1907 года Брак и Пикассо начали работать в кубистической манере.

Для первой, сезанновской, фазы кубизма характерна склонность к абстракции и упрощению форм предметов. По словам одного из первых исследователей современного искусства А. Сальмона (A. Salmon), кубизм явился реакцией на отсутствие формы в импрессионизме, а своим дальнейшим развитием он был обязан идеям постимпрессионистов и символистов, которые противопоставили чисто живописным целям и интересам импрессионистов явления смыслового порядка. В духе трансцендентализма конца XX века они утверждали, что настоящей реальностью обладает идея, а не ее отражение в материальном мире. Роль

¹ В конце 1895 года Амбруаз Воллар, известный торговец произведениями искусства, посвятивший свою жизнь поддержке художников-новаторов, организовал и представил большую ретроспективную выставку Поля Сезанна (1839–1906), до того не имевшего успеха у критики и публики. Это был первый персональный показ его работ, ставший откровением даже для тех, кто были главными инициаторами выставки: Ренуара, Моне, Писсарро и Гийомена. Известность Сезанна, до той поры весьма ограниченная, теперь начала постепенно расти. Существенно выросла и продажа его произведений. В 1897 году Воллар посетил мастерскую Сезанна в Фонтенбло и предусмотрительно скупил все находившиеся там работы, впоследствии разбогатев на этом.

художника, таким образом, состоит в том, чтобы создавать символические формы для воплощения идей, а не имитировать изменчивый облик вещей. Эта концепция стала поводом к анализу средств, находящихся в распоряжении художника, выяснению их выразительных возможностей и утверждению идеала чисто экспрессивного искусства, подобно музыке, мало зависящего от внешнего мира. У символистов эксперименты в этой области в первую очередь относились к линии и цвету, но усиление аналитического подхода неизбежно вело к радикальному освобождению «чистой формы».

В итоге кубизм стал до такой степени безличной стилевой системой, что произведения его классиков, Пикассо и Брака, стали практически трудноразличимы даже для специалиста. «Кубизм был барьером, воздвигнутым на пути стихийного лирического наводнения. Он оборонялся от хаоса некими формообразующими принципами, быть может, веря, что переживание “чистых форм” аналогично (или гомологично) внутренним переживаниям в более общем и обширном смысле, как переживание звуков в музыке (музыка, конечно, была идеальной моделью искусства и для новой поэзии, и для новой живописи). Совмещения разных аспектов предмета в пространстве и разных его состояний во времени, всплывания и просвечивания, вибрация зыблущихся, взаимопроникающих плоскостей – пластическая аналогия тому, как человек воспринимает мир в своих потаенных, наполовину бессознательных представлениях и чувствах»¹.

Риверу познакомил с Пикассо их общий знакомый, чилийский художник Ортис де Сарате. Так началась их дружба. Пикассо, в свою очередь, свел Риверу с поэтами Г. Аполлинером и М. Жакобом и с живописцем Х. Грисом. В день знакомства мексиканец, по собственным его словам, предстал перед Пикассо, «как перед Христом». Диего никогда не переставал считать испанца гением, но со временем к восторженной характеристике прибавил две существенные оговорки: Пикассо, по его мнению, во-первых, «скорее изобретателен, чем оригинален», поскольку все сделанное им опирается на некий прототип, созданный кем-то другим; Пикассо слишком старается соответствовать вкусам представителей высших классов, и по этой причине его творчество недоступно пониманию простых тружеников².

Точнее было бы сказать, что Пикассо отнюдь не из творческой беспомощности, а сознательно избрал принцип игры с традицией и что он во все не ставил себе задачи сделать свое творчество понятным кому-либо – он просто выражал себя. Популярность его работ в среде «высших классов» – заслуга арт-рынка, ориентированного на вкус состоятельной публики. Позже, когда имя Диего Риверы обрело известность, его носитель тоже стал умело пользоваться им как коммерческим брендом, добывая средства к существованию. Примером тому – многочисленные

¹ См.: Дмитриева Н.А. Опыты самопознания. С. 227.

² Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 85.

заказные портреты светских дам или преуспевших представительниц богемы и небольшие станковые полотна с неперменным мексиканским колоритом, отлично вписывающиеся в интерьеры респектабельных особняков по обе стороны Рио-Гранде.

За следующие пять лет Ривера создает в Париже около двухсот кубистических работ. Он использует светлую, яркую палитру, не характерную для классического кубизма, представленного Пикассо и Браком. Яркий тому пример – «Женщина у родника» (1913, Мехико, Национальный музей искусств), «Завтрак моряка» (1914, Гуанахуато, Дом-музей Диего Риверы). Толстый, пастозный красочный слой, примешивание песка к краскам и эффект, имитирующий коллаж – приемы, почерпнутые у Хуана Гриса. О его влиянии на мексиканца говорит и использование графической сетки: композиционный прием, предусматривающий присутствие в каждом отдельном фрагменте картины какого-либо иного объекта, переданного в собственной перспективе.

Подтверждением европейского признания Риверы-кубиста стало его активное участие в выставках парижского Салона Независимых и известность за пределами Франции. Он выставляет свои полотна в Мюнхене и Вене (1913), Праге, Амстердаме, Брюсселе (1914). Наконец, в Париже, в апреле 1914 года, в галерее Берты Вейль с успехом проходит его первая в Европе персональная выставка: испанские и французские пейзажи, натюрморты и портреты, а также 25 кубистических работ, многие из которых были удачно проданы. На вырученные деньги Ривера с Ангелиной и друзьями едет в Испанию. Из-за разразившейся в августе войны он остается в Мадриде. В 1915 году он участвует там в выставке кубистов «Объединенные художники». Испанская критика горячо обсуждает событие. Успех Риверы продолжает расти. В 1916 году он участвует в двух групповых выставках постимпрессионистов и кубистов в Современной галерее Мариуса Зайи в Нью-Йорке. Леонс Розенберг, парижский торговец картинами и владелец галереи, заключает с Риверой двухгодичный контракт.

Между тем «ортодоксальные» кубисты ощущают в его работах нечто вроде привкуса экзотизма. Последний самым очевидным образом проступал в выборе натуры: пестрое мексиканское сарапе в натюрморте «Часы» (1914) и в «Сапатистском натюрморте» (1916) – не просто яркий декоративный мотив. В первом случае пресловутый экзотизм удвоен соседством мексиканской мужской накидки с балалайкой и рекламным листком русского коньяка «Шустов» – предметов, напоминающих о мексикано-русском супружеском союзе Диего и Ангелины. Во втором, вместе с крестьянским сомбреро и карабином революционера, он призван укрепить аллюзии на события, которые переживает родина художника. Пластическая «музыка» кубистов вообще тяготела к «программности»: желая направить зрительские ассоциации в определенное русло, художники вводили в композицию слова. Так, в «Симфонии Баха» Брак дополнил изображение нотными знаками и словами.



Диего Ривера
Сапатистский
натюрморт. 1916

Откровенные «литературные» ассоциации Риверы-кубиста свидетельствуют о том, что он не просто не удовлетворяется формотворчеством в чистом виде, но потенциально тяготеет к сюжетности, которая развернется во всю ширь в его настенных росписях. Может быть, те короткие фразы и пространные цитаты, которые появятся на фресках Риверы, будут обязаны своим возникновением не только религиозным сентенциям, вкрапленным в росписи мексиканских храмов колониального периода, но и опытам искусства начала XX века, заново подтверждающим законность сосуществования слова с изображением.

Между тем мешающий ортодоксам кубизма риверовский экзотизм проступает даже в построении формы: со временем сам Диего усмотрит в кубистических работах времен молодости влияние искусства Древней Америки. Синтез геометрически упрощенных форм, заявит он, воспроизводит архитектуру индейской пластики и зодчества. То, что стало осознанным приемом из арсенала выразительных средств

Риверы-монументалиста, возможно, померещилось Ривере в его кубистических опытах, увиденных позже в исторической ретроспективе, или же в самом деле присутствовало в них уже в момент создания – как подсознательно всплывшая переключка скупых геометрических форм, равно присущих созданиям мексиканской Древности и одного из ключевых направлений европейского авангарда.

Ривера, считавший кубизм величайшим достижением живописи со времени Ренессанса, ощущал, что сам он уже исчерпал кубистический этап своего профессионального развития. Кубизм остался важной вехой в творческой биографии Риверы. Он раскрепостил его художественное сознание, показав, что живописи не заказаны иные пути, кроме ренессансного; что в границах одного произведения живописи возможны совмещения разьединенных во времени и пространстве явлений – как в памяти или воображении. (Не тот же самый принцип бытовал в религиозном искусстве – совмещение земной и небесной реальности, то есть физического и метафизического аспектов бытия, совмещение различных эпизодов повествования?)

Кубизм напомнил живописцам о выразительной силе формы и цвета, не «утопленных» в развернутом сюжетном повествовании. Но автономия, доведенная до абсурда, многое утратила в эмоциональной определенности, потеряла коммуникабельность. В изобразительном искусстве подспудно назревало возвращение к фигуративности – но уже не к прежней, а к видоизмененной, построенной на основе новой «грамматики». Эволюцию в этом направлении проделали классики направления – Пикассо, Брак, Леже¹. Прodelал ее и Диего Ривера, гораздо последовательней парижан обратившийся в конце концов к событийности и социальной конкретности.

Для задач, которые он намеревался поставить перед собой, язык кубизма был слишком жесткой, слишком формальной системой. Воплощение замыслов, которые он вынашивал, требовало принципиально иных выразительных средств. Кубистические гитары и газеты, которые он изображал в течение четырех лет со все меньшим пылом, в конце концов привели его в тупик.

Специфика задачи латиноамериканца состояла в том, чтобы синтезировать образ нации – как собирательный образ социума, а не как отражение личности рефлектирующего одинокого индивида. После погружения в кубизм возврат к Сезанну, «последнему из могикан прежней великой традиции»² и кумиру юных лет Риверы, означал назревшую потребность возвращения к объективизму оптической системы видения.

Позднее он так опишет свое тогдашнее состояние: «В чем коренилась причина моего внутреннего недовольства тогдашней работой, омрачавшего успех? Отчасти – в убеждении, что жизнь изменилась, что после мировой войны ничто не осталось по-прежнему. Мне виделось начало

¹ Дмитриева Н.А. *Опыты самопознания*. С. 229.

² Там же. С. 217.

нового этапа развития общества, на котором исчезнет буржуазия с ее вкусами, удовлетворению которых служат изыски кубизма, футуризма, дадаизма, конструктивизма и других новаций стиля, которые теперь перестанут подменять собой функциональное назначение искусства»¹.

Облик нового искусства, считает он теперь, определит его новый адресат: «Обществу будущего следовало стать обществом масс. И это общество выдвинуло бы принципиально новые проблемы. Пролетариат не имел художественного вкуса; точнее говоря, его вкус удовлетворялся художественной продукцией наихудшего сорта: крошками и объедками со стола буржуазии. По этой причине он нуждался в искусстве нового типа – таком, которое не обращалось бы прямо к чувству формы и цвета, присущему знатокам, но приобщало бы к нему посредством темы, способной заинтересовать. Народное искусство также не должно быть искусством для музеев и галерей, народ должен был сталкиваться с ним там, где течет его повседневная жизнь: на почте, в школах, в театрах, на железнодорожных станциях, в зданиях общественного назначения. Таким образом, рассуждая логически, я сделал выбор в пользу настенной живописи.

Мои идеи были приняты без особого сочувствия большинством художников, с которыми я их обсуждал. Те немногие, кто счел, что здесь что-то есть, говорили мне: “Диего, теоретически твоя позиция, может, и правильна; но назови хотя бы один пример чего-нибудь подобного. Ведь и твоя живопись такая же, как у всех других!” Они были абсолютно правы: свои идеи я должен был осуществить единственно возможным способом: собственной работой»².

Весной 1917 года произошел разрыв Риверы с сообществом парижских художников-кубистов. Поводом послужил конфликт с поэтом Пьером Реверди, который в отсутствие призванного на военную службу Аполлинера считался главным теоретиком кубизма. Реверди начал шумную кампанию в журнале «Nord-Sud», направленную против «отклонений» от правил аналитического кубизма, и с особенным жаром нападал на Риверу, чьи «кубистические портреты» он рассматривал как своего рода оксюморон. Макс Жакоб оставил описание ночного собрания художников в мастерской Андре Лота, на котором Реверди начал провокационно импровизировать на тему обезьян, каннибалов и индейцев. Ривера закатил ему оплеуху. Теоретик кубизма с воплями вцепился Ривере в волосы. Присутствовавшие бросились их разнимать. Ривера порвал с кружком кубистов практически на следующий день.

Случившееся стало причиной расторжения Риверой контракта с его агентом-галеристом Л. Розенбергом. «Розенберг выразил сомнение, потом – недовольство и, наконец, гнев. Он пригрозил мне изгнанием моих работ с рынка произведений искусства, если я не перестану упрямыться, и спустя некоторое время в самом деле осуществил эту угрозу»³.

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 90.

² *Ibid.* P. 91.

³ *Ibid.* P. 92.

Розенберг употребил свои деньги и влияние, чтобы посредством публикаций в прессе настроить общественное мнение против строптивца. Он финансировал книгу Андре Сальмона «Живое искусство» («L'Art vivant»), где в главе «Дело Диего Риверы» («L'Affaire Rivera») утверждалось, будто мексиканский художник вынужденно отрекся от кубизма, поскольку не желал вечно пребывать в тени более крупных фигур – Пикассо и Брака.

Художник, взбунтовавшийся против диктата маршана, нашел сочувствие у Г. Аполлинера, якобы даже написавшего книгу, в которой шла речь о внутреннем мире живописца, рискнувшего вступить в конфликт с неумолимыми законами рынка произведений искусства. Но книга, упомянутая Риверой, так и не увидела света: по его словам, после смерти Аполлинера Розенберг с единомышленниками выкупили у вдовы рукопись, которую спрятали или уничтожили¹.

Отлучение от художественного рынка повлекло за собой безденежье и полуголодное существование. Расплатой стала смерть Диегито, единственного сына Риверы, рожденного Ангелиной Беловой.

Возвращению Риверы на стезю фигуративной живописи способствовала тесная дружба с искусствоведам и художественным критиком Эли Фором², писавшим в то время многотомную «Историю искусства». Позже Фор вспоминал: «В Париже приблизительно двенадцать лет назад я встретил человека, интеллект которого был почти жутким, сверхъестественным. <...> Он рассказал мне много замечательного о Мексике, стране, где он родился. Я полагаю, что он мифотворец, или, возможно, мифоман»³. В диалогах с художником Фор разжег у него интерес к искусству итальянского Возрождения, и в особенности – к настенной живописи.

Э. Фор считал, что искусство проходит в своем развитии постоянно повторяющиеся стадии. Первоначально это стадия коллективных форм и коллективного сознания, которая постепенно переходит в стадию индивидуализма и анализа. Потом индивидуализм вновь отступает, освобождая место новому коллективному искусству. В периоды наивысшего социального

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 92–93.*

² Эли Фор (1873–1937), французский критик искусства, закончил парижский Лицей Генриха IV, где учился у Анри Бергсона, глубоко повлиявшего на своего ученика. Получив диплом врача, Фор в дальнейшем рассматривал медицину лишь как источник заработка. Начиная с 1902 года, он выступал в качестве художественного критика в газете «Орор». С 1905 по 1909 год он читал курс лекций по истории изобразительного искусства в одном из народных университетов. Этот курс в дальнейшем лег в основу главного труда Фор – семитомной «Истории искусств», которая выходила с 1909 по 1921 год. Фор много путешествовал, провел более двух лет на фронте в качестве военного врача и непрестанно печатался. Среди его работ – труды по философии, книги о Веласкесе, Ницше, Сезанне, Наполеоне, Сутине, Коро, Ламарке, Мишле, Достоевском, Монтене, Шекспире, Сервантесе, Паскале. В августе 1936 года он отправился в Испанию, где делал все возможное, чтобы помочь испанскому народу в его борьбе против фашизма.

³ Цит. по: *Кеттенман А. Диего Ривера. Революционный дух в современном искусстве. М., 2007. С. 19.*

подъема доминирующим искусством, по мнению Эли Фора, оказывается архитектура, которая постепенно, с распадом общественных связей приходит к кризису, уступая место сначала скульптуре, а затем наиболее индивидуалистическому искусству – живописи. Оценивая ситуацию в начале XX века, Эли Фор утверждал, что мир достиг апогея индивидуалистической стадии, за которой должна последовать эпоха нового коллективизма. Он предрекал невиданный расцвет новой архитектуры и «агонию живописи». Но предполагал, что живопись обретет шанс спастись, вернувшись на стены, чтобы вновь связать свою судьбу с архитектурой.

Э. Фор активно участвовал в социалистическом движении еще со времен дела Дрейфуса и, противодействуя индивидуализму монпарнасцев, выказывал явную благосклонность Ривере. Любовь к средневековому искусству и вера в неизбежное наступление новой, коллективистской исторической эпохи, когда собор будет заменен кинотеатром, а архитектура воссоединится с живописью, помогли Ривере определить свою дальнейшую судьбу.

Наконец, решительной переоценке отношения к живописи, к ее форме и задачам, способствовала встреча Риверы с Д. Альфаро Сикейросом. Участник революции, прибывший в 1919 году в Париж из Мексики для вступления в должность военного атташе посольства, развивал перед земляком, успевшим стать завсегдатаем Монпарнаса, теорию нового, революционного искусства: основанное на синтезе автохтонных ценностей и новейших достижений живописи, оно должно было наполниться социальным содержанием, отринутым европейской живописью. Эти задачи были сформулированы годом ранее на встрече художников-участников революции в Гвадалахаре, вошедшей в историю мексиканского искусства XX века как Съезд художников-солдат.

Схожие идеи, по словам Сикейроса, в это время возникали и в Мехико. Их развивал Херардо Мурильо, он же Доктор Атль, бывший некогда наставником молодого Риверы в Академии Сан-Карлос. Призывая разрушить «башню из слоновой кости», Доктор Атль сумел воодушевить молодое поколение мексиканских художников. К тому же Доктора Атля и Эли Фора объединяли любовь к фреске и высокая оценка политического потенциала общедоступного искусства.

Утвердиться в намерении идти собственным путем Ривере помогла поездка в Италию. Посол Мексики в Париже дон Альберто Пани, поклонник его творчества, добился для него университетского гранта на это путешествие. С февраля 1920 года художник проводит в Италии семнадцать месяцев. Фрески Джотто и мастеров последующих столетий, от Проторенессанса до позднего Возрождения, подсказывают ему особенности монументальной формы, о которых он вспомнит, вернувшись на родину.

Милан, Флоренция, Рим, Неаполь, Помпеи, Венеция. Микеланджело, Джотто, Паоло Уччелло, Пьеро дела Франческа, Антонелло да Мессина... Практически все время художник бодрствовал, и только переезжая из города в город отсыпался на полках вагонов третьего класса. Он открывал

для себя монументальную живопись, не просто рассматривая фрески, он постигал эволюцию стенописи, непременно вооружившись карандашом. Результатом паломничества на родину европейского Возрождения стали более 400 рисунков. Индивидуальность мексиканца не «растворялась» в океане искусства Старого Света: приобщаясь к его великой культуре, он искал и находил в ней элементы для построения фундамента того языка, на котором в будущем сумеет выразить особое мироощущение – свое и своего народа.

Порой, вспоминая он потом не без бравяды, рисовать приходилось под свист пуль: итальянский король Виктор Эммануил, как и многие националисты, был раздражен пренебрежением великих держав, «укрававших», по его мнению, у его страны лавры победительницы в мировой войне. Страна была охвачена мощным социалистическим и националистическим движением, и напуганный монарх предпочел «выбрать меньшее из зол», связав свою судьбу с Муссолини. Путешествуя по Италии, мексиканец ощутил и течение веков, и бури современной политической жизни: его глазам открывалось и историческое наследие Античности и Ренессанса, и на его фоне – злоба дня: все в одном непрерывном потоке, как предстанет потом на его фресках¹.

В Италии Ривера повстречался с Давидом Штеренбергом², давним знакомым по Парижу, а ныне – советским «комиссаром по делам изобразительного искусства», и получил от него приглашение поработать в Советской России. Перспектива применить на практике теорию революционного искусства в революционной стране не могла не выглядеть в глазах Риверы весьма заманчивой. Подкреплялась она и многолетним опытом знакомства с кругом «русских парижан», в сознании которых идея революции художественной тесно переплеталась с идеей революции социальной. Среди них были литераторы Илья Эренбург и Максимилиан Волошин, художники Хаим Сутин и Маревна³ – соперница Ангелины Беловой в борьбе за сердце Диего.

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 96.

² Штеренберг Давид Петрович (1881–1948) – русский художник. Учился в художественных студиях Одессы. В 1906 году уехал в Париж, где жил до 1917 года в колонии художников «La Ruche» («Улей»). По творческим устремлениям был близок представителям Парижской школы. После Февральской революции вернулся в Россию, где активно включился в процесс выработки новой культурной политики. Был назначен комиссаром по делам искусств в Петрограде, после переезда в Москву возглавлял отдел ИЗО Наркомпроса (1918–1920).

³ Маревна (Мария Брониславовна Воробьева-Стебельская; 1892–1984) – русская художница, дочь польского дворянина и русской актрисы. Детство провела в Тифлисе, где начала учиться живописи. В 1910 году приехала в Москву, поступила в Строгановское училище, училась вместе с Осипом Цадкиным. В 1912 году переехала в Париж, где сблизилась с кубистами, подружилась с Пикассо, Хаимом Сутиным и другими обитателями артистического Монпарнаса. В течение полугодия была возлюбленной Диего Риверы. Дочь Марику (1919–2010), впоследствии ставшую актрисой, считала их общим ребенком, но художник так и не признал ее своей.

Страна гипотетического предка, сына испанского дипломата и таинственной русской матери, была также страной революционеров, пережившей за двенадцать лет три революции, – что роднило ее с охваченной огнем социальных конфликтов Мексикой. При этом Риверу завораживал особый, близкий его художественному восприятию мира характер революционности российской части парижской богемы. В среде парижских русских рассуждения о марксизме и построении коммунизма велись наряду с разговорами о миссии искусства и о художественно-мистических кружках Владимира Соловьева и Андрея Белого, о культе Святой Софии – эзотерического образа духовного совершенства. Мексиканскому художнику были созвучны свойственная его друзьям романтизация революционной бури и мистико-эзотерическая трактовка ее природы.

Мистическими идеями увлекался в молодости и С. Эйзенштейн – автор фильма «Да здравствует Мексика!» и хороший знакомый Риверы. В юности духовным наставником будущего кинорежиссера был Борис Михайлович Зубакин (1894–1938) – профессор литературы и философии, поэт, скульптор, военспец РККА и в то же время один из первых основателей масонских лож в Смоленске, именовавшийся в среде посвященных «странствующим архиепископом Ордена Рыцарей Духа» и «розенкрейцерским епископом Богори Вторым»¹.

Существуют письменные свидетельства интереса и других российских художников-революционеров, ортодоксальных и не слишком, к Мексике и мексиканцам.

Илья Эренбург, по собственному его признанию, сделал Риверу прообразом главного героя своей книги о похождениях Хулио Хуренито, таинственного инспиратора революционного пожара, на чьем облике лежит отблеск некоей таинственной посвященности. Роман Эренбурга, написанный в 1921 году, впервые был напечатан в следующем году в Берлине

¹ Из письма С. Эйзенштейна матери (Минск, 1920): «Имел здесь очень интересную встречу – сейчас перешедшую в теснейшую дружбу нас троих с лицом совершенно необыкновенным: странствующим архиепископом Ордена Рыцарей Духа <...> Начать с того, что он видит астральное тело всех и по нему может о человеке говорить самые его сокровенные мысли. Мы все испытали это на себе. Сейчас засиживаемся до 4–5 утра над изучением книг мудрости древнего Египта, Каббалы, Основ Высшей Магии, оккультизма <...> какое громадное количество лекций (вчетвером) он нам прочел об “извечных вопросах”, сколько сведений сообщил о древних масонах, розенкрейцерах, восточных магах, Египте и недавних (дореволюционных) тайных орденах! Тебя бы все это бесконечно заинтересовало, но всего писать не могу и прошу дальше никому не говорить» (цит. по: *Никитин А.Л.* Тамплиеры в Москве. По материалам журнала «Наука и религия» 1992–93гг // URL: bdn-steyner.ru/modules.php?name=Archives&l...lid=381).

Потом, в автобиографических воспоминаниях Эйзенштейн уже иронически вспомнит о своем розенкрейцерстве: «Помню благоговейную тишину и стеклянные, неподвижно устремленные к учителю очи верующих <...> Я то готов лопнуть от скуки, то разорваться от смеха. Наконец, меня объявляют “странствующим рыцарем” – выдают мне вольную, – и я стараюсь раскинуть маршруты моих странствий подальше от розенкрейцеров, Штейнера, Блаватской...» (Там же. С. 14).

с предисловием Н. Бухарина и выдержал в 1920-е годы несколько переизданий. Полное название книги И. Эренбурга звучит как «Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников: Мосье Дэле, Карла Шмидта, мистера Куля, Алексея Тишина, Эрколе Бамбучи, Ильи Эренбурга и негра Айши, в дни Мира, войны и революции, в Париже, в Мексике, в Риме, в Сенегале, в Кинешме, в Москве и в других местах, а также различные суждения Учителя о трубках, о смерти, о любви, о свободе, об игре в шахматы, о еврейском племени, о конституции и о многом ином». Пространность названия прозрачно намекает на преемственность поэтики книги, написанной порусски в XX веке, от испаноязычного «плутовского романа» эпохи барокко.

Главный герой сочинения Эренбурга, колоритный мексиканец Хулио Хуренито, путешествует по сотрясающемуся от войн и революций миру в сопровождении семи «апостолов». Их сообщество представляет собой собрание типичных национальных характеров: галльский рационалист, энтузиаст усовершенствования похоронного дела Мосье Дэле, ходячее олицетворение германской педантичности Карл Шмидт, чистосердечно убежденный в своей всегдашней правоте миссионер от бизнеса мистер Куль, обладатель «загадочной русской души» Алексей Тишин, принципиальный сторонник *dolce far niente* («сладостной лени») Эрколе Бамбучи, революционно-романтически настроенный еврейский юноша Илья и не испорченный цивилизацией сын природы негр Айша.

Хулио Хуренито, утверждает Эренбург, родился 25 марта 1888 года в мексиканском городке Гуанахуато – то есть там же, где двумя годами раньше родился Диего Ривера, – и крещен был звучным именем Хулио-Мария-Диего-Пабло-Анхелина, в котором к имени Риверы – Диего – он, помимо прочих, присоединил имя его друга и наставника на поприще кубизма Пикассо – Пабло – и имя русской супруги мексиканца, художницы Ангелины Беловой.

Но писатель не отождествляет героя и его прообраз: Хуренито, замечает он, дружил с художником Риверой. Значит, речь идет о разных субъектах. Тем не менее герой Эренбурга во многом напоминает приукрашенное в махистском духе «идеальное я» Диего Риверы, которое встает со страниц его мемуаров. У себя на родине Хуренито, понятное дело, участвовал в мексиканской революции под знаменем Эмилиано Сапаты; в Европе в годы мировой войны он чудом избежал расстрела по приговору обеих воюющих сторон, будучи обвинен в шпионаже (Диего Ривере, вознамерившемуся попасть на фронт, отказали по состоянию здоровья), потом участвовал в мировом конгрессе социал-демократов, путешествовал по Европе, Мексике, Африке, Советской России ...

Однако главное призвание Хулио Хуренито, именуемого в романе Учителем, – быть Великим Провокатором непрерывного активного действия в роковые для человечества годы, ибо никакая революция не революционна, если она жаждет порядка. Что же до вовлеченных в нее народных масс, которые сами не знают, чего хотят, и не ведают, что творят, они служат лишь топливом локомотиву истории. «Движение – все, конечная цель – ничто» – мог бы повторить этот наставник интернациональной

компания вслед за Бернштейном, немецким социал-демократом конца XIX века, духовным предтечей всемирно известного автора теории перманентной революции и близкого знакомого Диэго Риверы.

Спутники Хуренито просто, как в школе, и возвышенно, как в Евангелии, называли его Учителем, хотя он никогда никого ничему не учил, не придерживался никаких религиозных канонов и никаких этических заповедей. Все семеро «апостолов», принадлежащих к разным нациям и культурным традициям, в конце концов более или менее удачно интегрируются в реалии перепаханного катаклизмами и жаждущего передышки мира. Сам же Учитель, не желая вписываться в каменеющую систему координат, добровольно умирает насильственной смертью в возрасте 33-х лет – как и его евангельский прообраз. И пара добротных английских сапог, соблазн и добыча спровоцированных его поведением грабителей из заштатного Конотопа, становится модернизированным аналогом поношенных Христовых одежд, из-за которых метали жребий римские солдаты у подножия Голгофского креста.

Во Введении к первому изданию (1922) Эренбург написал о своем странном герое: «Нищий и великий, он не обладал жалкой рентой обыкновенного обывателя – он был человеком без убеждений. <...> Пред всеми судилищами мира, включая революционный трибунал РСФСР и жреца-марабута Центральной Африки, Учитель предстал бы как предатель, лжец и зачинщик неисчислимых преступлений. Ибо кому, как не судьям, быть добрыми псами, ограждающими строй и лепоту сего мира?»

Хулио Хуренито учил ненавидеть настоящее, и, чтобы эта ненависть была крепка и горяча, он приоткрыл пред нами, трижды изумленными, дверь, ведущую в великое и неминуемое завтра»¹.

Широко известна глава из «Моего открытия Америки» В. Маяковского, среди персонажей которой виднейшее место принадлежит Ривере, почти полностью затмившему собой прочих революционных художников его страны. Прославленный советский кинорежиссер С. Эйзенштейн снимал на родине Риверы материал для эпопеи «Да здравствует Мексика!» (1930–1932). Но еще десятью годами раньше, зимой 1920/21 года, трое последователей Б. Зубакина – С. Эйзенштейн, Л. Никитин и В. Смышляев – поставили на сцене московского театра Пролеткульта знаменитый спектакль «Мексиканец» по Джеку Лондону. Для нашего повествования он интересен не только фактом выбора литературной основы. По словам А. Никитина, сына зубакинца и основателя «Ордена Света»², «художник

¹ Эренбург И. Необычайные похождения Хулио Хуренито и его учеников... Берлин, 1922. http://modernlib.ru/books/erenburg_ilya_grigorevich/neobichaynye_pohozhdeniya_hulio_hurenito/read/C.1 (дата обращения 2 06 2016).

² В начале XX века масонская идеология пустила столь глубокие корни в среде российской интеллигенции, что даже крутые меры советских спецслужб оказались недостаточными, чтобы искоренить ее быстрораствующие ответвления. Среди наиболее известных тайных масонских или полумасонских организаций, действовавших в 1920-е годы в СССР, был и «Орден Света» – его отделение называлось «Орденом Искусств». См. *Брачев В.С.* Красное масонство // *Окультизмные силы СССР* / Под ред. А.Д. Балабухи. СПб., 1998. С. 239–364.

и постановщики при оформлении использовали оккультную символику. Треугольники, кубы, окружности, овалы, эллипсы, пирамиды и прочие элементы костюмов, обстановки и декораций, воспринимаемые большинством зрителей всего лишь как “дань формализму”, на самом деле выполняли в раскрытии замысла важные функции, понятные лишь посвященным.

Были ли посвященные среди зрителей – трудно сказать, но сам факт, что во главе восставшего народа, согласно спектаклю, оказывается тайная организация, позволяет предположить, что в сознании постановщиков она как-то ассоциировалась с ложей или тайным Орденом...»¹.

Диего Ривера на протяжении семидесятилетней жизни успеет побывать и романтиком коммунистической идеи, и сторонником перманентной революции Троцкого, и противником сталинской модели реального социализма, и защитником страны-победительницы фашизма против зачинщиков холодной войны, и раскаявшимся блудным сыном мексиканской компартии... Его росписи, так часто похожие на проповеди средствами изобразительного искусства, отрицающие сложившееся положение вещей или воспевающие будущее, подчас похожее на «золотой век» идеализированного прошлого, не стали иллюстрациями к идеологическим доктринам, будь то ортодоксальный марксизм, троцкизм или некий извод латиноамериканской «философии национальной сущности». Время от времени создатель художественных импровизаций на тему прошлого и грядущего человечества прибегал к методу «великого провокатора» Хуренито, создавая на деньги капиталистического государства и частных спонсоров-капиталистов образы, явно направленные на подрыв их авторитета и власти. При всем этом он неизменно придерживался веры в возможность обновленного мира, построенного на основе справедливости – в собственной трактовке этого понятия, отвечавшей его настроениям в тот или иной период творческой жизни.

Весной 1920 года, в период итальянского вояжа Риверы, на его родине в очередной раз меняется власть. Свержение В. Каррансы, неприимого врага крестьянских и рабочих радикалов, открывает путь в президентский дворец генералу А. Обрегону – еще недавно победителю Вильи и противнику Сапаты, теперь же поборнику социального компромисса, оформленного конституцией 1917 года, и инициатору «национального примирения» с потерявшим армию Вильей и потерявшими лидера сапатистами. Именно в это время ректором Национального университета Мехико и главой Департамента изящных искусств Министерства народного образования становится Хосе Васконселос. К двум тысячам песо, присланным тогда художнику в качестве государственного пособия, он приложил письмо, в котором высказал надежду на то, что опыт в изучении монументальной живописи скоро может пригодиться в Мексике.

¹ Никитин А.Л. Тамплиеры в Москве.

Отказавшись от заманчивого предложения Штеренберга, в сентябре 1921 года Диэго Ривера, основательно пополнивший свой профессиональный и идейный багаж, возвращается на родину. Он готов принять самое деятельное участие в реализации правительственного плана, направленного которого удивительно близка его собственным представлениям о назначении искусства в обществе. Он помнит, что накануне революции Доктор Атль уже проповедовал перед своими подопечными в Академии Сан-Карлос необходимость возвращения живописи к синтезу с архитектурой.

Реформаторские намерения Доктора Атля не без некоторого опоздания отразили дух эпохи. Стремление к целостности и синтезу было характерной чертой искусства конца XIX – начала XX века. Способом реализации заветной идеи всеединства философских, художественно-эстетических и религиозно-мистических исканий творцам теорий и художникам-практикам виделся синтез искусств. Он сблизил нравственное, творческое, философское начало с основополагающим понятием красоты в искусстве. Идея художественного синтеза становится символом миропонимания, символом эволюции человека и космоса в искусстве модерна и символизма. Содержательной основой этого художественного комплекса послужила широко распространенная в то время совокупность религиозно-философских течений, носивших обобщенное название космизма.

Термин космизм точно не определен и не очень четко очерчен. Особое место в истории этого направления мысли принадлежит русскому космизму, ибо целая плеяда выдающихся русских философов и мыслителей, творивших на рубеже XIX–XX веков, очень ярко воплотила эту идею в своих произведениях. Среди представителей русского космизма были и религиозные философы: Н.Ф. Федоров, В.С. Соловьев, С.Н. Булгаков, Н.А. Бердяев, и представители естественнонаучного направления: К.Э. Циолковский, В.И. Вернадский, А.Л. Чижевский.

Связь русской художественной культуры рубежа веков с идеями космизма позволяет полнее понять эстетическое кредо такого философско-культурологического явления, как Серебряный век, неповторимое своеобразие его духовных исканий. Особенно явно это прослеживается в поэтическом творчестве А. Блока, Андрея Белого, А. Ахматовой, М. Цветаевой, К. Бальмонта, В. Брюсова, М. Волошина, Н. Гумилева, Вяч. Иванова, О. Мандельштама, Ф. Сологуба, В. Хлебникова. В живописном искусстве это М. Врубель, В. Борисов-Мусатов, К. Коровин, В. Кандинский, К. Малевич, П. Филонов, В. Татлин, Н. Гончарова, М. Ларионов, М. Шагал. В музыке – А. Скрябин, Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, С. Танеев. На балетной сцене – постановки М. Фокина и В. Нижинского¹.

Вместе с тем как явление мировой мысли и культуры космизм, несомненно, был интернационален. Идеи глубокой связи Микрокосма (человека) и Макрокосма (Вселенной) с глубокой древности были известны

¹ См.: Овечкина И.С. Космизм и русское искусство первой трети XX века. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата культурологи. Краснодар, 1999.

и широко распространены в различных культурных традициях. В общих чертах космизм – совокупность течений философской и религиозной мысли, ставящих в центр своих исследований проблему космического всеединства всего живого, волю к мистико-интуитивному познанию внеземных пространств. Философский космизм утверждал неразрывную связь человека и мироздания, общества и окружающей природной среды. Природа и человек в космизме – равновеликие ценности, отсюда следует философский принцип антропокосмизма. Путь человека мыслится космистами как путь к внутреннему просветлению и самообновлению людей, становлению мира между народами, сплочению всех землян в единую братскую семью. Овладение силами природы не рассматривалось в космизме как самоцель и тем более как средство самовозвеличения человеческой гордости. Его целью является торжество жизни и человечности.

Своеобразными представителями русского космизма, несомненно, были Е.П. Блаватская (1831–1891) с ее «Тайной доктриной» и Н.К. Рерих (1874–1947), автор учения о Живой Этике, во многом вдохновленные древней индийской философией и основанными на ней учениями Рамакришны (1836–1886), Вивекананды (1863–1902) и Рабиндраната Тагора (1861–1941).

Необходимо отметить, что философская мысль Индии послужила предметом вдохновения и мексиканскому собрату русских космистов Хосе Васконселосу, автору учения о космической расе. Склонность донна Хосе к восточной эзотерике не прошла мимо внимания Диего Риверы, чуть позже, в обстановке очередного обострения социальных противоречий в Мексике, дерзнувшему поиронизировать над увлечением своего покровителя, слишком оторванным, по его мнению, от реалий места и времени. На одной из фресок в Министерстве народного образования он оставил монументальную карикатуру: Васконселос важно восседает на спине белого мини-слона – хоть и повернутый спиной к зрителю, но легко узнаваемый в силу особенностей приземистой, полноватой фигуры.

Сам Ривера имел возможность соприкоснуться с идеями космистов в Париже, в кругу своих русских друзей. Из мироощущения космизма, разлитого в философском сознании эпохи, Ривера почерпнул идею изначальной целостности всего сущего и грядущего слияния разделенного человечества в единую всеземную семью, каждый член которой от рождения наделен правом на свободное творческое самовыражение. Вопреки насмешливому изокомментария, именно в творчестве Риверы, как ни у кого другого из мексиканских муралистов, нашла выражение мысль Васконселоса о «космической расе». В своем творчестве художник был так прочно привержен «космической» идее, что даже конкретные темы тяготели у него к расширенной по возможности полноте их трактовки.

Бросается в глаза, что развернутые проекты Риверы, как правило, представляют собой «космогонические» трактаты о связи всего сущего в этом мире и о его эволюции от косного состояния неживой материи к духовной свободе человека-творца. Красные знамена, пятиконечные звезды, серпы

и молоты, портреты основоположников коммунистического учения, советских политических лидеров, их латиноамериканских единомышленников – все это указывает на Риверу-коммуниста. Но глазам друзей и знакомых периода его молодости, увлекавшихся учениями теософов, мистиков, оккультистов, эзотериков от политики, в творениях знакомого им по Парижу мексиканца легко открылась бы занимавшая их идея о неуклонном движении мира по ступеням совершенствования – от косной материи к вершинам духа.

Революционная риторика мексиканского муралиста звучала в унисон художественным высказываниям тех представителей российской творческой интеллигенции кануна эпохи революций, кто «приветственным гимном» встречал «грядущих гуннов», кто видел сквозь питерскую вьюгу Христа во главе отряда вооруженных пролетариев, кто отождествлял эзотерический символ совершенства Софию – Премудрость Божью и социальную революцию, мыслимую ими как вселенская мистерия, предвосхищающая очередной акт восхождения человека по ступеням самосовершенствования.

Но мексиканский художник, сын своего бурного времени, как и захваченные идеей коренного переустройства мира его русские братья, не мог не видеть, что на практике инструментами преодоления несовершенства мира в который раз становятся отнюдь не ментальные усилия индивида, а войны и революции, сотрясающие социум и вовлекающие в свою орбиту миллионы людей в глобальном масштабе. История XX века десятилетие за десятилетием подтверждала этот факт, и его художественное отражение уверенно займет важнейшее место в творчестве Риверы – наряду с идеей историко-культурного самообретения его нации в «симфонии» мировых культур.

Х.К. Ороско, вспоминая в «Автобиографии» о первых шагах мурализма, заметил, что вернувшийся из Европы Ривера застал на родине «накрытый стол», приглашающий к реализации проекта, задуманного еще в 1910 году Доктором Атлем. Тогда академический наставник будущих лидеров национального художественного движения, тоже только что вернувшийся из Старого Света, обратился к своим питомцам с призывом повторить на родной почве опыт итальянского Ренессанса, создавая произведения, грандиозностью замысла равные росписям Микеланджело в Сикстинской капелле. Согласно его представлениям, молодым соотечественникам следовало осознать свое призвание наследников латинской ветви европейской культуры и культур Древней Мексики, преданных забвению после Конкисты, и, соединив их достоинства, осуществить на этой основе грандиозную задачу – художественный прорыв, сопоставимый с революцией. Именно тогда, когда дело наконец дошло до практической реализации программы революционных преобразований в искусстве, на десятилетие с лишним отсроченной социальной революцией, в столицу Мексики после почти пятнадцатилетнего отсутствия прибыл во всеоружии приобретенных в Европе знаний и опыта Диэго Ривера.

Здесь провозвестник нового монументализма Доктор Атль вместе с Хавьером Герреро, Роберто Монтенегро и Габриэлем Фернандесом Ледесмой уже приступили к росписи стен бывшей иезуитской коллегии Петра и Павла. Ривера испытывает разочарование, не обнаружив в настенных композициях товарищей по художественным устремлениям никаких серьезных попыток синтеза с зодчеством, и характеризует как поверхностное стилизаторство их способ обращения к мотивам индейского искусства. Слишком далекой от национальных реалий находит он и тему первой монументальной росписи, предложенную художникам Хосе Васконселосом: «Деяние превозмогает судьбу. Побеждай!» Позже и сам автор замысла назовет его «чепухой в подражание Гёте» и признает причиной того, что первый опыт воплощения его программы по развитию монументализма прошел незамеченным для критики и знатоков.

То же тяготение к отвлеченной символической образности оказалось присуще и чуть более поздним дебютным росписям Х.К. Ороско, словно забывшего вдруг об уже свойственном его графике сочетании конкретики и философской обобщенности и устремившегося по пути сотворения в высшей степени отвлеченных символических образов вроде «Юности» и «Борьбы Добра со Злом».

Жестко раскритиковав первые монументальные опыты товарищей, Ривера и сам вдруг направился тем же проторенным путем символизма и модерна, избрав темой своей первой настенной росписи «Созидание». По степени философской отвлеченности и символистской зашифрованности языка она была вполне созвучна как образно-мистическим положениям философии космизма, так и «гётеанской» программе Васконселоса.

Однако его первый монументальный опыт, в отличие от попыток первопроходцев мурализма, приковал к себе всеобщее внимание ценителей искусства. В немалой степени этот повышенный интерес объяснялся уже самой персоной художника – друга Пикассо, Модильяни, Эренбурга, горячего ниспровергателя станковой живописи и глашатая дерзких идей о революционном предназначении монументального искусства. Неподделен был и энтузиазм коллег-художников, готовых примкнуть к вчерашнему парижанину на первых порах хотя бы в качестве помощников. Ривера, в свою очередь, открывал для них перспективу получения новых самостоятельных заказов, пользуясь уже имеющимся у него авторитетом мастера с европейской известностью, повел атаку на президента А. Обрегону и руководство Министерства народного образования, настойчиво призывая взяться, наконец, всерьез за воплощение в жизнь провозглашенной самой властью культурной программы, важной частью которой значилось развитие монументальной живописи.

Ривера приступил к первой монументальной работе на родине в январе 1922 года. Полем для его дебюта в амплу монументалиста стала Национальная подготовительная школа (Препаратория). Барочная постройка первой половины XVIII века, которую занимало это учебное заведение, не раз подвергалась реконструкциям. В числе интерьеров, уцелевших со



Диего Ривера
Созидание. 1923
Национальная
подготовительная
школа
(Препаратория),
Мехико

времени возведения, там сохранилась просторная высокая аудитория с рядами скамей, амфитеатром спускающихся к стене, сверху обрамленной аркой, – амфитеатр «Боливар». По центру этой стены, отведенной под первую из намеченного цикла росписей, в нише располагался старинный орган, что затрудняло компоновку. Художник не стал бороться с этой особенностью предложенного ему пространства, решив творчески обыграть его: трубы органа превратились в могучий ствол мифологического Древа Жизни, окруженный аллегорическими фигурами. Темой он избрал сотворение и духовное развитие человечества – одну из вечных тем живописи. На других стенах он рассчитывал развить свой глобальный замысел – вплоть до исторической темы «сотворения Мексики». В состав задуманного комплекса должны были войти, помимо боковых стен, свод, и даже полы аудитории. В облике персонажей росписи следовало воплотиться всем расовым типам, населяющим страну.

Очевидно, что содержание и язык первой росписи Риверы на данном этапе были далеки от целевой установки, впоследствии ставшей лейтмотивом его монументальной живописи: создать образ Мексики, обретающей в революции полноту своей сущности и устремленной в будущее. Решению подобной задачи никак не соответствовал полный эзотерических символов язык первой риверовской композиции.

Замысел росписи перекликается с философскими воззрениями Васконселоса, представлявшего мексиканскую нацию как расовый сплав, предвещающий облик единого земного человечества. Движению человеческого рода по пути к абсолютной гармонии в природе и в обществе должно способствовать, согласно Васконселосу, развитие наук и искусств, представленных Риверой в виде аллегорических фигур.

Над библейским древом на золотом фоне он написал синий полукруг, усеянный звездами – тоже золотыми. С одной стороны они образуют пентаграмму, а с другой собраны в некое хаотичное скопление, что, возможно означает дуализм порядка и хаоса. Пара крылатых фигур по сторонам от полукруга символизирует Знание и Мудрость.

От этого символического изображения небес вниз и в стороны устремляются три золотых луча. На языческий лад они означают животворящую энергию солнца, но могут быть и светским субститутом библейского троичного божества, символизирующим творческий импульс, давший начало всему сущему. Каждый из лучей оканчивается изображением ладони, молитвенно соединенные средний и указательный пальцы которых напоминают о католическом крестном знамении и в то же время передают философскую идею единства противоположных начал.

Над кроной Древа Жизни вырастает обнаженный торс аллегорического персонажа, чьи распростертые руки композиционно соединяют многофигурные группы, скомпонованные по обеим сторонам ниши. Этот персонаж вызывает ассоциации и с Распятием, и с образом Христа-Вседержителя. Сгруппированные у образованного органическими трубами ствола лев, бык, орел и ангел прямо намекают на четырех авторов канонических Евангелий и в совокупности представляют собой образ Слова – импульса творения.

Внизу, слева от органной ниши, написана фигура смуглой обнаженной женщины. Натурщицей для нее Ривере послужила Гвадалупе Марин¹, окончательно вытеснившая из его сердца Ангелину Белову. Диего монументализировал образ мифологической праматери человечества, наделив изображение своей новой подруги, статной зеленоглазой красавицы-креолки, по-микеланжеловски могучими формами. Справа, спиной к зрителю, был написан такой же смуглый обнаженный мужчина. Его прообразом стал помощник Риверы художник Амадо де ла Куэва. Аллегорические фигуры, олицетворяющие собой различные сферы проявления человеческого духа, расположились над фигурами прародителей человечества двумя встречными дугами.

¹ Марин Гвадалупе (1895–1983) – натурщица и писательница, с 1922 года – вторая жена Диего Риверы, мать его дочерей Гвадалупе-младшей и Рут. После развода с художником с 1928 года была замужем за мексиканским поэтом и эссеистом Хорхе Куэстой. Позировала Ривере для монументальных росписей в Препаратории, Национальной школе земледелия и станковых работ. Была моделью живописцев Фриды Кало и Хуана Сориано, а также фотографа Эдварда Уэстона. В 1938 году вышел в свет ее полуавтобиографический роман «Единственная» («La Única»).

Написанные кистью знатока живописи Микеланджело и почитателя Сезанна обнаженные фигуры разделяет ниша, лишая их даже намека на взаимное влечение. Женщина и мужчина не смотрят друг на друга, углубленные в созерцание пантомимы, которую представляют две группы аллегорических персонажей. Женщина внемлет Музыке и Песне, наслаждается пластикой Танца, любит улыбающимся лицом Комедии. Выше стоят фигуры Веры, Надежды и Любви, и надо всеми ими парит крылатая Мудрость. Лицо мужчины, сидящего спиной к зрителю, обращено к Познанию. Тут же предстоят перед ним Легенда, Поэзия, Традиция и Трагедия. Выше них – Благоразумие, Справедливость, Сила, Целомудрие. Крылатая аллегория Знания венчает группу.

В соответствии с замыслом автора, каждая из женских аллегорических фигур должна была представлять собой определенный этнический тип, вошедший в состав мексиканской нации. Воплощение задуманного потребовало соответствующей природы, и собирательный портрет нации помогли составить представительницы самых разных общественных слоев, от профессиональных натурщиц Академии до аристократок. Для фигуры Комедии позировала знаменитая комическая актриса Гвадалупе Ривас Качо, для Трагедии – смуглая молодая художница, известная под ацтекским псевдонимом Науи Оллин, для Надежды, представленной в виде белокурой испанки-монахини, позировала Мария Долорес Асунсоло, жена скульптора Игнасио Асунсоло, а Справедливостью стала Лус Гонсалес, происходившая по прямой линии от ацтекских правителей Теночтитлана.

Придать собранию аллегорических фигур мексиканский колорит помогает пестрое сарапе на плечах аллегории Веры, а также колонны, обрамляющие нишу, которые художник раскрасил под кактусовые стволы. Символическую доминанту своего замысла Ривера впоследствии объяснял тем, что эта его композиция должна была стать лишь первой из цикла росписей, посвященного духовной истории человечества, и он сознательно избрал для пролога к будущему повествованию язык понятий, восходящих, по его словам, к философии Пифагора.

Согласно Пифагору, «все вещи суть числа», истинные законы Вселенной – это законы математики, а всякая материальная вещь есть форма, скрывающая в себе божественное число. В античной Греции пифагорейство было не просто философской школой, но и эзотерическим религиозным учением с несколькими степенями посвящения. Фреска Риверы и в самом деле представляет собой произведение и математически рассчитанное, и вызывающее к знанию, в той или иной мере доступному посвященным в замысел.

Со студенческих лет Ривера усвоил, что в основе композиций великих мастеров прошлого лежит прочная геометрическая конструкция. Недаром в юности он был учеником Сантьяго Ребулла, учившегося, в свою очередь, у Энгра. Согласно заветам этих учителей, композиция должна была строиться по тем же законам, по которым возводится здание. Задача художника – творчески постичь порядок размещения элементов, составляющих натуру, и упорядочить их заново, на основе математических

закономерностей. Встав на этот путь в студенческие годы, Диего в Европе изучает холсты старых мастеров, фрески Ренессанса с целью постичь наиболее общие закономерности их построения. И на этом фундаменте он намеревается построить здание нового искусства, не порывая с великой традицией прошлого.

Приобщение к кубизму послужило ему средством изучения способов сочетать плоскости, массы, объемы модели. Разбирая формы на части, он искал архитектуру их построения. Очищая их от случайного, он готовился к тому этапу, на котором начнет собирать из полученных элементов новые образы. Композиционное решение «Созидания» свидетельствовало о том, что Ривера не зря изучал шедевры живописи, скульптуры и архитектуры Ренессанса. «Созидание» крепко пронизано сквозным ритмом. Строгая симметрия свойственна поярусно сгруппированным аллегорическим персонажам; торжественному ритму ниспадающих складок отвечает ритм воздетых в танце или в молитвенном жесте рук. Вертикальные фигуры по сторонам ниши представляют собой как бы живые колонны, отвечающие ритму архитектурных деталей и удерживающие структуру многофигурной росписи. Компановка двух групп персонажей откликается абрису арки, в которую заключен орган, а его трубы переосмыслены как составные части ствола гигантского баньяна: так живопись согласуется с требованием предназначенной для нее поверхности. Перед нами не перенесенная на стену станковая картина, а настоящий образец монументализма, связующего воедино реальное и сотворенное живописцем пространства.

Геометризм построения формы, в «Созидании» еще местами слишком обнаженный, позже смягчится более свободным течением линий, сделается внутренним, скрытым каркасом композиций. На основе геометрического понимания формы Ривера решительно упростит абрис фигур, кое-где достигая простоты пластической формулы. Плоскости локального цвета, проработанные точными, лаконичными линиями, преобразуются у него в трехмерные формы: под белыми холщовыми одеждами его крестьян-индейцев будут угадываться объемы их фигур. И если у некоторых аллегорических фигур в Препаратории выражению лиц свойственна патетическая эмоциональность, то в дальнейшем Ривера откажется от этого приема и усилит, выведет на первый план акцентированный жест или иератическую статику фигуры, присущие сакральным изображениям. Композиция в амфитеатре «Боливар» с ее строгой симметрией и золотыми нимбами вокруг голов аллегорических фигур словно навеяна образами религиозного искусства прошлого – от языческой Древности до византийских мозаик и фресок Проторенессанса. И она же знаменует первый шаг по направлению к неповторимому индивидуальному стилю Диего Риверы.

Архаизирующей манере «Созидания» и теме росписи, посвященной самым истокам духовной культуры, соответствует избранная техника, известная со времен Древнего Египта, – энкаустика (греч. – выжигание), при которой краска на восковой основе в разогретом виде наносилась на

деревянную или каменную поверхность. Такие краски отличаются чрезвычайной прочностью, чистотой, глубиной и звучностью тонов, долго не выцветают и практически не смываются. Художественные достоинства гораздо более современного в сравнении с Древностью образца энкаустики Ривера имел возможность оценить собственными глазами, посетив в Париже капеллу Сен-Сюльпис, расписанную в XIX веке Эженом Делакруа в этой технике.

Используя достоинства избранной техники, Ривера-колорист выстроил цветовую гамму своего произведения на основе сочетания нежных чистых тонов в диапазоне от прохладной голубизны до теплого золотисто-желтого и насыщенного оранжевого. Обилие белого, оттененного моделирующими форму бледными цветными мазками, подчеркнуло глубину скупой использованного черного, передающего впечатление густоты и блеска темных индейских волос.

Оборотная сторона достоинств энкаустики – чрезвычайная трудоемкость процесса создания изображения. По этой причине для воплощения замысла Диего Риверой была привлечена представительная бригада помощников, окрещенная остряками из Академии Сан-Карлос «диегитос» («малые Диего»): Хавьер Герреро, Жан Шарло, Фермин Ревуэльтас, Карлос Мерида, Фернандо Леаль, Рамон Альба де ла Каналь и другие. Помощники работали в несколько смен попарно, а их мэтр трудился с утра до вечера, порой оставаясь на лесах до пятнадцати часов в сутки.

Еще до окончания работы роспись в амфитеатре «Боливар» стала вызывать бурные комментарии в печати, диапазон которых простирался от неподдельного восхищения до категорического неприятия. Профессионалы в лице преподавателей Академии Сан-Карлос высоко оценили композиционное мастерство монументалиста, изобретательно включившего в замысел композиции особенности стены, расчлененной органичной нишей. Доброжелательными критиками отмечались энергичный и плавный рисунок, пластичность моделировки, особая, определенная вложенной в образ идеей выразительность каждого из персонажей, праздничный цвет, театральный строй всей композиции, соответствующий назначению аудитории, предназначенной для музицирования и танцев. Но другие подвергли нелицеприятному разбору облик персонажей: золотые нимбы аллегорических фигур в духе сиенцев Дуччо ди Буонинсеньи (ок. 1255–1319) и Симоне Мартини (ок. 1284–1344), по их мнению, дурно сочетались с этнически типажными лицами, певучий линейный ритм контуров легких аллегорических фигур вступал в противоречие с нарочито огрубленными, тяжелыми объемами тел туземных Адама и Евы.

Вторжением авангардистской эстетики, по мнению традиционно мыслящих знатоков, перечеркивалось, отрицалось привычное представление об аллегориях, коим предписывались академическое благообразие, или хотя бы изысканная декоративность модерна. Писать аллегорические фигуры так, как это сделал Ривера, мог только художник, прошедший школу авангардизма.

В отношении пластического языка, отсылающего к традициям мексиканской Древности, Византии, Ренессанса, Барокко, символизма и новациям Парижа XX века, эта мураль, демонстрирующая эрудицию и композиционное мастерство художника, действительно выглядит довольно-таки эклектической пробой сил на новой для Риверы стезе монументалиста.

Самые радикальные из блюстителей устоявшихся канонов прекрасного призывали уничтожить «уродливые» изображения. Однако заступничество самого Висенте Ломбардо Толедано – директора Подготовительной школы, философа и доктора права – помогло художнику продолжить работу.

По ее завершении автор испытал удовлетворенность пополам с недовольством собой. С одной стороны, религиозно-мифологический характер композиции со свойственной ей намеренной стилизацией приемов религиозного искусства минувших веков и канувших в Лету культур вполне отвечал заявленному намерению рассказать на языке пластических символов о ранних стадиях духовного развития человечества. С другой стороны, все это богатство ассоциаций, все эти пронизанные книжной ученостью аллюзии и изысканные цветовые аккорды свидетельствовали об эрудиции и мастерстве. Но они не содержали в себе и отблеска того восторженного чувства «второго рождения», которое овладело 35-летним Риверой, ступившим после долгого отсутствия на землю родины: «Возврат к родному очагу стал для меня праздником эстетического вкуса, не поддающимся описанию словами. Все цвета, которые я видел, казались мне повышенно выразительными; они были чище, богаче, краше, насыщеннее, гораздо светонесней. Темные тона обладали такой глубиной, какой они никогда не достигали в Европе. Я оказался в центре пластического мира, где цвета и формы являли себя в абсолютной чистоте. В любом предмете скрывался потенциальный художественный шедевр – будь то толпы людей, рынки, праздники, марширующие батальоны, труженики в цехах и на полях, каждое сияющее лицо, каждый лучащийся светом ребенок. Все раскрывалось мне навстречу. Я почувствовал, что, проживи я хоть сто жизней, все равно не смог бы исчерпать для себя эту сокровищницу заново обретенной мною красоты»¹.

Как подлинно оригинальный живописец Ривера начнется в тот период, когда его европейский опыт обратится на непосредственное освоение национальной действительности. Тогда он с полным правом сможет сказать: «Первый же набросок удивил меня: он в самом деле оказался хорош! Я продолжил работать с нарастающим чувством удовлетворения и уверенности в собственной правоте. Я рисовал с той же естественностью, с которой дышал, говорил или потел. Стиль родился моментально, как здоровый ребенок, – но этому акту предшествовала 35-летняя “беременность”»².

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 97.

² *Ibidem.*

Рождение этого выношенного наконец, желанного стиля будет связано с поездкой по Мексике, предшествовавшей непрерывной работе над тремя государственными и одним частным заказом: росписями галерей и интерьеров Министерства народного образования (1923–1928), комплекса из двух зданий в Национальной сельскохозяйственной школе города Чапинго (1925–1927), интерьера Министерства здравоохранения (1929–1930) и летней резиденции посла США – так называемого Дворца Кортеса в городе Куэрнавака (1929–1930).

В 1922 году Диего Ривера вступает в ряды недавно созданной Коммунистической партии Мексики. В том же году с целью защиты профессиональных интересов художников учреждается Синдикат революционных живописцев, скульпторов и технических работников, в исполком которого кооптируются Д. Ривера и Х. Герреро, а Д.А. Сикейрос избирается генеральным секретарем.

В марте 1923 года Ривера должен был приступить к работе над новым заказом – обширным монументальным циклом Министерства образования, посвященным истории, настоящему и грядущему его родины. Новой работе предшествовали восемнадцать месяцев, проведенные в поездках по различным провинциям Мексики. Осенью 1922 года Диего Ривера вместе с Гвадалупе Марин отправился в путешествие. Подобно художникам середины XIX века, сопровождавшим этнографические экспедиции по стране, в поездке он открывал для себя те пласты национальной культуры, которые пребывали вне круга внимания академического искусства. Он не только вглядывался в очертания величественных руин, свидетельствующих о мощи и разнообразии древних культур своей родины; он пристально изучал приметы современной народной жизни, текущей вдали от главной и провинциальных столиц, и убеждался, что элементы традиции древней индейской Мексики продолжают окрашивать в специфические цвета повседневный быт и праздники современных мексиканцев. Но не только эти этнографические приметы и реликты прошлого обращают на себя его внимание, чтобы запечатлеться на страницах путевых блокнотов. И на промышленном Севере, и на аграрном Юге он погружался в кипение политических страстей, в многоголосие споров о будущем страны, переходивших в неутраченные со времени революционных боев вооруженные столкновения.

Погрузившийся в эту раскаленную атмосферу Ривера все глубже убеждался в необходимости поставить свою кисть на службу той организованной общественной силе, которая провозглашала своей целью борьбу за интересы трудящегося большинства. Даже впоследствии, неоднократно расходясь во взглядах с товарищами, порвав с Синдикатом и подолгу пребывая вне партийных рядов, он не будет считать себя порвавшим с идеей упразднения социальной несправедливости. Он будет упорно заявлять, что рвет только с политической организацией, что спор идет не о сути идеи, а об оптимальном способе служения ей: как художник, он обязан сохранять возможность работать во что бы то ни стало, даже когда условием выступает сомнительный компромисс.

Поездка началась с промышленных районов севера, потом были железные рудники Дуранго, серебряные шахты родного Гуанахуато, ремесленные мастерские, пастбища, поля маиса и плантации сахарного тростника. И в конце путешествия – тропический перешеек Теуантепек, представившийся художнику подобием земного рая, где на фоне роскошной природы размеренно течет жизнь ее детей – земледельцев и хранителей традиций народных ремесел. На листах альбома он раз за разом запечатлевает особую грацию статных бронзовокожих теуан: их фигуры он потом неоднократно повторит на стенах Министерства народного образования как идеал национальной красоты. По возвращении в столицу Ривера уже не был тем художником, искушенным в тонкостях европейской культуры, но далеким от реалий собственной страны, который блистал в Амфитеатре Боливар отвлеченной эрудицией.

С февраля 1923 года новое трехэтажное здание, выстроенное в центре Мехико специально для Министерства, стало ареной деятельности Диего и его немногих помощников. Занявшая место старинного монастыря Святой Терезы, новая постройка воспроизводила его традиционную планировку в виде замкнутого прямоугольника. Внутреннее пространство делилось на две части переходом, начинающимся на уровне второго этажа. На всех трех этажах вдоль северной, западной и южной стен протянулись открытые во внутренние дворы галереи, забранные аркадами и колоннами. При взгляде на них снаружи стены выглядели разделенными на фрагменты, обрамленные дугами арок и вертикалями колонн.

В соответствии с разбивкой внутреннего пространства, Ривера решил разделить предполагаемый ансамбль росписей на две части – Двор Труда и Двор Празднеств. В первом, меньшем по размеру, внизу должны были располагаться сцены сельскохозяйственного и промышленного труда, на втором этаже – труда ученых, и наверху – творчества художников. Двор празднеств, соответственно, предполагалось украсить, двигаясь снизу вверх, сценами народных празднеств, торжеств гражданского характера, и наверху, в качестве апофеоза, поместить посвящение песне как поэтическому выражению народной души. В воображении Риверы вызревает замысел живописной поэмы о мексиканском народе, о его повседневных трудах и древних праздниках, о его завоеваниях и утратах, о его глубоко уходящих в почву корнях, бурном настоящем и желанном, но все еще подернутом дымкой неопределенности будущем.

Ключ к воплощению замысла Ривера находит в сочетании свежих непосредственных впечатлений от жизни своего народа с традицией великого монументального искусства прошлого, обращенного к вечным проблемам человеческого бытия. Трактую современные образы под знаком вечности, он надеется передать дыхание современности и углубить образный смысл своего живописного ансамбля. В поисках формальной опоры он обращается к своему итальянскому опыту, к монументальной живописи Треченто, поразившей его сочетанием реалистичности формы с духом чудесного. И берет за образец фресковый цикл работы Джотто,

прославивший падуанскую Капеллу Скровеньи, называемую также Капеллой дель Арена¹. Эта ключевая работа Джотто входит в число главных произведений западного монументального искусства. Приемы, найденные здесь мастером Треченто, активно использовались мастерами последующих поколений. Прежде всего речь идет о типе настенного панно, который станет главной декоративно-композиционной темой монументальной живописи эпохи Возрождения.

В росписях Министерства народного образования Ривера обретает себя как самобытный живописец, свободно оперирующий наследием веков. Согласно его замыслу, образное содержание, которое предполагалось вложить в монументальный ансамбль двух дворов административного здания, должно было способствовать обретению Мексикой подлинного национального самосознания. Персонажи цикла пришли в настенные панно из блокнотов с зарисовками, сделанными художником в процессе поездок по стране, которая по контрасту свежо открывалась перед ним заново после долгого пребывания за океаном. Впрочем, знакомые нам по «Созиданию» аллегорические фигуры тоже появляются здесь, видоизменяясь, в различных частях цикла. Но главенствуют на сей раз иные персонажи: крестьяне, рабочие, солдаты, погруженные в атмосферу родной для них окружающей среды, представленные во всей остроте своих расовых и социальных характеристик. В прошлом осталась попытка передать национальный колорит предмета на отвлеченном языке «Сапатистского натюрморта», но и скрупулезно дословное следование натуре не соответствует замыслу художника. Свободный и смелый рисунок служит обобщению формы. Он выдает руку знатока синтезирующих почерков Джотто и Мазаччо – и удивительным образом в то же время знатока почерков тлакуило, создателей пиктографических книг мексиканских индейцев, умевших упрощать изображение до рафинированной простоты идеографического знака. Пирамидальные очертания фигур сидящих крестьян, многократно повторяющиеся в панно Риверы, равным образом восходят и к обобщенным очертаниям сидящих персонажей в композициях Капеллы дель Арена, и к четким линейным изображениям «Ленты страстей» и других памятников рисуночного письма Центральной Мексики. От скульптуры доиспанской Мексики идет присущее Ривере тяготение к замкнутости и компактности формы. Цвет, в «Созидании» столь многим обязанный византийской живописи, теперь восходит к естественным краскам родного пейзажа во всем его многообразии на пути восхождения от морских побережий с тропической растительностью к обожженным солнцем высокогорьям в обрамлении цепи вулканов с заснеженными вершинами.

Местами в процессе поиска собственного языка Ривера словно напоказ сталкивает разные стилистические манеры. Иногда он будто забывает о своем авангардистском опыте. Но вдруг в нем словно просыпается

¹ Росписи были заказаны Джотто вскоре после открытия церкви и закончены спустя два года, около 1305 года.

кубист – и тогда на первом этаже, над панно с «джоттовским» объятием двух крестьян и «древнемексиканскими» фигурами сидящих на земле индейцев, он пишет в совершенно кубистическом духе панораму шахтерского поселка.

Следуя по стопам Джотто, Ривера тоже решает тему как ряд оформленных в виде панно драматических эпизодов, в каждом из которых соблюдено единство времени и места. Любая из этих фресок является самостоятельным законченным произведением. Как и великий предшественник, Ривера использует принцип очевидности представленных ситуаций и выразительности жестов. Но если итальянский мастер Проторенессанса строго соблюдает логику повествования, последовательно излагая эпизоды из жизни Христа, современный мексиканский художник позволяет себе неожиданные сюжетные отступления и экскурсы в прошлое, чтобы потом снова вернуться на оставленный путь. Так возникает живописный эквивалент мексиканского корридо – народной баллады с ее рефренами и повторами, разбивающими длинную череду куплетов, развивающих основной сюжет. Словно в подтверждение этого литературного ориентира, над панно он протягивает ленту, на которой начертаны строки современного корридо, принадлежащие перу революционного поэта Карлоса Гутьерреса Круса¹.

Мексиканца вдохновляет свойственное знаменитой росписи Джотто энергичное построение объемов в пространстве, и он так же отказывается от дробящих восприятие подробностей природы во имя целостного впечатления. Вооруженный богатой профессиональной эрудицией, он усматривает в этом приеме парадоксальное сближение, через века роднящее почерк мастера Треченто с почерком Сезанна. Прочно стоящие на земле фигуры у мексиканца – как и у Джотто, как и у Сезанна – массивны. Тяжеловесны торжественные складки их одежд, выписанные с пониманием анатомии человеческого тела. Строгая упорядоченность пространственных планов организует всю ритмику циклов Двора труда и Двора празднеств, придавая зримое единство риверовскому повествованию, построенному по законам поэтической логики. Тому же способствуют мягкие, непрерывные линии и светлые тона. Лица персонажей риверовских фресок отмечены характерными расовыми чертами чаще, чем индивидуальными. Но в случае, когда речь идет о конкретных героях и мучениках революции, – таких, например, как лидер борьбы за аграрную реформу Эмилиано Сапата или сторонник его идей юкатанский губернатор Фелипе Каррильо Пуэрто, – лица ярко индивидуализированы.

Разнообразие сюжетов – труд, праздники, гражданские церемонии, пейзажи, натюрморты из цветов и плодов – художник связывает лейтмотивом восхождения человека по ступеням исторической эволюции: от предыстории, когда он, выйдя из первобытного состояния сына природы,

¹ Гутьеррес Крус Карлос (1897–1930), мексиканский поэт, в своем творчестве развивавший тему социального протеста (сборники «Лирическая тропа», «Алая кровь», 1924).



Диего Ривера
 Корридо
 (народная песня). 1923
 Министерство
 народного
 образования, Мехико

предстает жертвой эксплуататорской системы общественных отношений, до будущего, раскрепощающего его творческие силы. На пике популярности во всем мире идей марксизма, под впечатлением победы революции большевиков в России картины светлого будущего человечества представлялись коммунисту Ривере окончательным торжеством коммунистической идеи. Хотя сам Диего Ривера, член ЦК КПК, признавался, что ему, с головой погруженному в дела профессии, не доводилось раскрывать «Капитал» Маркса, и его учение он воспринимал не аналитическим умом теоретика и не практическим – политика, а сквозь призму образного видения художника. Насущная задача совершенствования общественных отношений предстанет на его фресках на натурфилософский лад важнейшей составляющей универсального процесса движения всего сущего к вселенской гармонии. На пути к этой цели упразднение эксплуатации человека человеком должно представлять собой первый шаг к гармонизации отношений человека с породившей его природой, за которым последует движение по пути познания человечеством своего истинного высокого места в мироздании. Под этим углом зрения был задуман незавершенный цикл в Препаратории. Таким должен был стать цикл в Министерстве народного образования.

В первой широкомасштабной и по-настоящему мексиканской росписи Диего Риверы изобразительные мотивы, заимствованные из арсенала древних философских систем Старого и Нового Света и религиозного христианского искусства с их многовековым опытом, найдут продолжение в революционной символике XX столетия. На образный мир его монументальных созданий повлияли пропущенные сквозь оптику художественного восприятия мира комплексы как коммунистических, так и мистико-эзотерических идей. Ривера-художник никогда не считал себя связанным какой-либо ортодоксальной политической или оккультной идеологией и как творец образов не придерживался какой-либо устойчивой «партийной» иконографии. Каждый раз, отправляясь от замысла в целом, он творил собственную. В ней уживались изобретенные самим художником символы огня и света, геометрические фигуры пифагорейцев, коммунистические звезды, серпы и молоты и – несмотря на постоянное бравоирование автора своим антиклерикализмом – бесчисленные отсылки к христианской иконографии и сюжетам Священного писания.

На стенах Министерства народного образования пятиконечная звезда революционного знамени хранит у него древний смысл магического пентакля как символа Вселенной и целостной человеческой личности – микрокосма. И тут же с образами и символами, коренящимися в европейской культуре, сочетаются отсылки к мексиканской мифологии. Идею вечного движения передает здесь ацтекская пиктограмма *nahui ollin*. Пернатый змей Кецалькоатль, клыкастая маска бога дождя Тлалока, божество пробуждающейся природы Шочипилли повествуют на языке индейских кодексов и пластики о взаимосвязи человека и природы, о жизни, преодолевающей смерть. Ривера добавляет мексиканские краски на палитру мировой культуры, даря им новый блеск в новых обстоятельствах и обогащая эту палитру.

Снова и снова Ривера использует аллюзии на преисподнюю и небеса, создает светские аналоги фигур пророков, апостолов и евангелистов, вводит в композиции аллегории добра и зла, сцены воздаяния за стойкость и наказания за вероотступничество... Эпизоды, рисующие мир эксплуатации, соответствуют у него картинам ада, гибель борцов за свободу уподобляется подвигам христианских мучеников, освобожденная земля предстает возвращенным раем, могучая аллегорическая фигура, олицетворяющая революцию как грядущее торжество высшей справедливости, восходит к изображению грозного небесного Судии.

Обширные архитектурные пространства, оказавшиеся на сей раз в распоряжении Риверы, позволили раскрыться его дару художника-монументалиста в большей степени, чем в Препаратории. Здесь он обрел возможность дать волю своему дару повествователя. Но он далек от мысли создать нечто вроде исторической хрестоматии в иллюстрациях и поэтому позволяет себе отступить от строгой последовательности событий. Он может, например, написать на стене Двора Празднеств сцену распределения земель среди крестьян раньше, чем в ряду настенных панно появятся эпизоды революционных сражений за эти земли. Держа под уздцы

белого коня, слушает певцов, исполняющих корридо, Эмилиано Сапата: строки о его жизни и гибели выведены на ленте, струящейся над его головой и головами певца и слушателей.

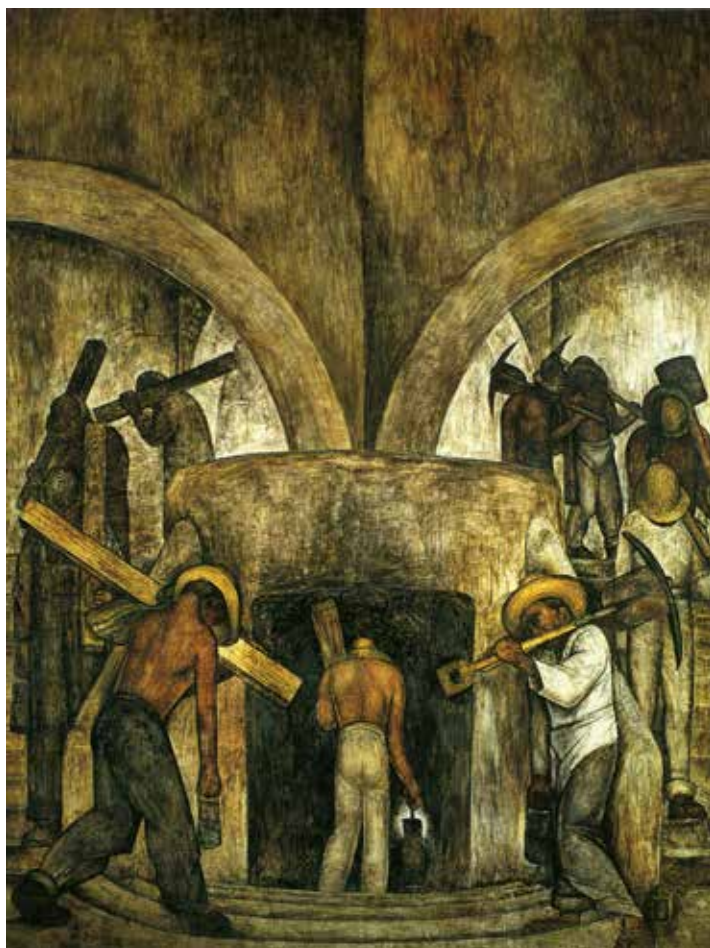
Панно «Смерть пеона» вызывает в памяти традиционную композицию «Снятие с креста». Художник заимствует черты композиции и позы фигур с соответствующей тематически фрески Джотто в Капелле дель Арена. Тем самым он поднимает историю смерти бойца над обыденной жестокостью войны и заставляет ее звучать как тему сознательной жертвы, принесенной во имя будущего. Не потому ли, словно следуя логике евангельского повествования, за «Снятием с креста» следует восстание из мертвых: тот же боец, вооруженный и конный, охраняет учительницу, разъясняющую крестьянам азы грамоты, как когда-то миссионеры толковали Священное писание индейской пастве. В треугольных силуэтах сидящих крестьян присутствует все та же отсылка и к джоттовским персонажам, закутанным в иконописные драпировки, и к геометрии кубизма, и к изобразительной манере древнемексиканских рисованных книг.

Ривера постоянно пользуется приемом приобщения обыденного и сегодняшнего к чудесному и вечному. Даже над жанровой композицией с гончарами, формирующими изделия из глины в своей мастерской, он пишет сцену меньшую по размерам, но куда более масштабную по сюжету – сотворение Богом человека из такой же глины. Взяв за образец композицию «Иоаким и Анна», написанную Джотто на «золотой двери» в Капелле дель Арена, он изобразит сцену братания тружеников, готовых восстать за свои права. Широкие поля соломенной шляпы он уподобит золотому нимбу, обрамляющему головы крестьянина и рабочего, и горы на горизонте напишет залитыми светом, словно исходящим от сияющего диска, помещенного в центр композиции.

Череду панно на стенах галерей разбивают двери, ведущие во внутренние помещения здания. Стремясь к единству художественного повествования, Ривера занимает пространство над дверьми живописными связками в виде пейзажей и натюрмортов. Тому же способствует изображение вьющейся ленты со словами песни. Ривера обыгрывает особенности архитектурного пространства, когда на реальную горизонтальную перекладину дверной рамы усаживает, как на скамью, рисованных персонажей панно, посвященных крестьянскому митингу. Декорируя стены лестничной клетки, он обыгрывает восходящий ритм маршей, руководствуясь принципом изменчивости мексиканского пейзажа по мере восхождения от океанских берегов к высокогорью.

Шагом по пути к единению традиций Старого и Нового Света была избранная художником техника фрески, известная не только европейцам, но и древним мексиканцам. Начинаящие монументалисты, возрождая ее из небытия в 20-х годах XX века, не только пользовались текстом старинного трактата Ченнино Ченнини¹, но и прибегали к опыту своих

¹ Ченнини Ченнино (1370–1440) – итальянский художник, автор «Книги о живописи», ценнейшего источника сведений о технике живописи конца средневековой эпохи.



современных соотечественников-ремесленников, издавна расписывавших по свежей штукатурке стены лавочек и пулькерий, добавляя в пигменты сок кактуса нопаля.

Пролог к своей пластической поэме Ривера помещает в восточном крыле здания, во Дворе Труда. По обе стороны от главной двери он пишет парные панно. На каждом – по три фигуры теуан: две прямые, похожие на кариатид, несущие на головах корзину фруктов и высокий кувшин. Третья, коленапреклоненная, склонилась над чашей с водой. Чистый, насыщенный цвет и плавный лаконичный контур задают тон всему будущему циклу. Над дверью начертаны в испанском переводе строки из стихотворения древнемексиканского поэта: «Даже грудой сокровищ / не воздать тебе за твое служенье, / ибо сокровища всего лишь дым. / Только цветы и песни, что украшают землю, будут истинной наградой, / ибо они подарят радость твоей душе». Цветами древние мексиканцы украшали алтари своих богов, песнями прославляли их могущество и подвиги своих героев. Этими

Диего Ривера
Спуск в шахту. 1923
Двор труда,
Министерство
народного образования,
Мехико

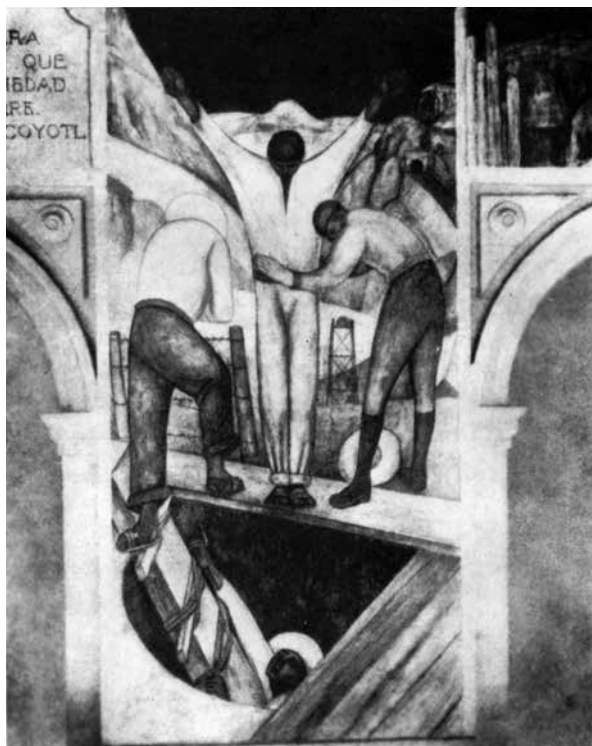
строками о высоком предназначении человека-созидателя, как и другими отсылками к поэзии коренных обитателей страны, сопровождающими росписи, Ривера не только воздает дань духовной культуре ушедшего мира Древней Америки, но и провозглашает преемственность времен – потаенное, не всегда осознанное присутствие прошлого в современности.

История человечества есть движение по пути от тяжелого подневольного труда к труду раскрепощенному и творческому, настаивает художник. Повествование о подневольном труде начинается на западной стене сценой спуска рабочих в шахту серебряного рудника – такие эпизоды он видел в детстве в окрестностях Гуанахуато. Непроглядно темная, как вход в преисподнюю, дыра ведет в недра, к пластам драгоценной руды. Шахтеры, спускающиеся в темные глубины горы с кирками и лопатами на плечах или согбенные под тяжестью крепежных балок, уподоблены грешникам, осужденным на вечные муки. Мрачности сцене добавляет то, что вход стилизован в виде маски архаического божества. Два дугообразных симметричных потока устремляются из пустых глазниц под надбровными дугами к черному провалу пасти. Она готова поглотить людей, словно речь идет о зловещем каннибальском ритуале. На следующем панно шахтер карабкается наверх, к свету, по хлипкой лестнице. Очертания фигуры его товарища, уже поднявшегося на поверхность, широко разведенными руками и покорно склоненной головой напоминают о распятом Христе, а обыскивающие его в поисках утаенных крупинок серебра бдительные охранники – о римских стражниках у подножия креста.

Накрепко сложенная мастерской рукой композиция запечатлела образ вечного движения по кругу. Вырваться, подняться на-гора удастся только затем, чтобы подвергнуться унижительной процедуре обыска и снова спуститься в шахту... Темные земляные краски, которыми написаны оба шахтерских панно, усугубляют мрачное впечатление. Ореол вокруг фонарика, горящего на фоне крошечной тьмы, слишком слаб, чтобы оспаривать ее всевластие. Панно звучало бы как реквием обреченным, если не помнить о том, что за распятием, согласно христианскому преданию, следует Воскресение. Тема предчувствия перемен находит здесь воплощение не в красках, а в словах, помещенных под росписью. Однако в рифмованных строках Карлоса Гутьерреса Круса звучит не надежда на избавление свыше, а откровенный призыв к восстанию:

Рудокоп, товарищ мой,
корчащийся под землей,
в руке твоей разума нет,
когда роет металл для монет.
Обрати в кинжалы
все эти металлы
и в тот час
увидишь, что все металлы – для нас¹.

¹ Перевод Д. Выгодского. Цит. по: *Осват Л.С.* Диего Ривера. С. 216.



Сочетание изображения и слова – обычный прием, известный Ривере по колониальной религиозной живописи, где текст, заключенный в картуши или медальоны, пояснял для паствы смысл изображенной сцены. Тот же прием издавна широко использовался в тиражируемой гравюре религиозного, а затем и светского содержания. Позже рисунок с подписью возьмет на вооружение пресса. В Мексике, наряду с газетной графикой, в XX веке продолжит жить традиция «летучих листков». И Ривера, комментируя свои росписи краткими стихотворными резюме, тоже обратится к опыту живших до него мастеров, прежде всего Хосе Гвадалупе Посады, которого он всю жизнь будет называть своим учителем.

Подстрекательский характер текста вызвал бурю негодования в правой печати. Покровитель монументалистов Хосе Васконселос потребовал устранить причину скандала, угрожая собственной отставкой с поста министра образования, за которой неминуемо последовало бы прекращение финансовой поддержки всех монументальных художественных проектов. Ривере пришлось распорядиться соскоблить со стен крамольный текст. По инициативе членов Синдиката революционных живописцев, скульпторов и технических работников, к руководству которого принадлежал Ривера, стихи переписали на кусок пергамента и поместили в бутылку, которую замуровали в стене за фреской. Но Ривера сохранил и развил сам прием стихотворного комментария, продолжая помещать поэтические строки у подножия панно или над ними, на длинной ленте, протянутой

Диего Ривера
Подъем из шахты. 1923
Двор труда,
Министерство
народного образования,
Мехико

вдоль стены. Однако от откровенной революционной агитации в рифмах впредь приходилось воздерживаться.

Тема труда-проклятия («В поте лица твоего будешь добывать хлеб твой!»), отчетливо звучит, пожалуй, только в шахтерских сценах. Труд, в каких бы обстоятельствах он ни осуществлялся, предстает у Риверы прежде всего как деятельность, в которой человек в конечном итоге способен раскрыть свою сущность преобразователя природы и творца. От ремесленников в мастерских, от рабочих в цехах, от пеонов на плантациях требуются постоянные физические усилия и упорство, работа поглощает большую часть их жизни, а ее плоды принадлежат не труженику, а стоящему над ним хозяину. Но Ривера все-таки создает не плач по беззаботной жизни в Эдеме, а песнь во славу человека, побеждающего обстоятельства. Гимном слаженным человеческим усилиям звучат сцены труда в ткацкой мастерской, на сахарном заводе и в красильне: их отличают хореографически четкие ритмы и насыщенные радостные цвета.

И даже когда у художника есть все основания превратить панораму раскаленного сталелитейного цеха в аналог ада, он не делает этого. И на панно возникают образы сильных людей, владык огненной стихии, подчиненной ими, исполняющей их волю. Напряженность поединка передает колорит росписи: горячий цвет потока раскаленного металла контрастирует с глухой темной зеленью фона. Человеческие фигуры отчетливо рисуются на фоне могучих форм заводских конструкций. Тема промышленного труда, начатая здесь, получит развернутое воплощение в период работы Риверы в США – стране, индустриальная мощь которой вскоре покорит его воображение.

В росписях Двора Труда глаз завораживают слаженность движений, перекличка ритмов и гармония красок: «Художник открывает истинную красоту в повседневной борьбе этих людей за утверждение своей человеческой сущности, в их объединенных усилиях, которые заставляют природу служить человеку, преодолевают сопротивление косной материи, изменяют лик земли»¹. Впервые воплощенная Риверой на стенах Двора Труда «героическая поэзия делания»² с этих пор лейтмотивом пройдет сквозь всё его творчество, чтобы несколько лет спустя обрести самое обобщенное воплощение в образе Человека, держащего в руках рычаги управления Мирозданием.

Однако живописец на языке своего искусства откровенно расскажет и о том, что путь человечества к этой вершине тернист. Еще один постоянный лейтмотив творчества Риверы – социальная революция – громко прозвучит во время росписи Двора Празднеств, конкретнее – третьего его этажа. Сама действительность Мексики выводила эту тему на первый план.

Еще в начальный период работы над ансамблем Министерства народного образования, в конце 1923 года, в стране вспыхнул военный

¹ *Осват Л.С.* Диэго Ривера. С. 221.

² Там же.

мятеж генерала А. де ла Уэрты. Компартия выступила в поддержку законного правительства страны. Среди добровольцев, получивших оружие, были члены Синдиката живописцев: они взяли на себя организацию крестьянского ополчения в штате Пуэбла, губернатором которого взамен смещенного сторонника мятежа стал директор Подготовительной школы В. Ломбалдо Толедано. Диего Ривера, готовый наконец на деле подтвердить рассказы о собственной воинской доблести, вскоре был вынужден спешно вернуться в столицу. Ему пришлось вести сражение на ковре Министерства финансов, обвинившего его в перерасходе средств, предусмотренных контрактом на росписи. Заклеймив своих обвинителей как противников революционного искусства, адресованного всему мексиканскому народу, Ривера успешно отбил атаку и вернулся к росписям Министерства народного образования: мятеж к весне 1924 года сходил на нет, и остальные монументалисты тоже возвращались в столицу.

Между тем летом 1924 года в ходе предвыборной президентской кампании Плутарко Кальеса подал в отставку с поста главы Министерства народного образования Хосе Васконселос, его давний принципиальный противник.

Положение монументалистов с самого начала их деятельности было парадоксальным. Искусство, превращенное в средство политической борьбы, всецело зависело от государства. Революционный настрой художников внешне соответствовал официальным лозунгам правящих режимов, сменявших друг друга, но единогласно утверждавших, что под их руководством страна вступает в период национального возрождения и социального прогресса. Но по мере того, как лицемерие власти становилось все очевидней, в настенных росписях стали все отчетливее звучать оппозиционные мотивы. Власть, в свою очередь, не желала дальше финансировать росписи, в которых ее подвергали критике и осмеянию.

Грядущий уход с поста министра образования главного покровителя монументалистов окончательно развязывал руки их противникам. За кампанией травли в печати последовали активные действия. Были основательно повреждены фрески Ороско и Сикейроса на галереях внутреннего двора Препаратории: представительницы союза дам-католичек и поддержавшая их часть студентов усмотрели в росписях богохульство и политическое подстрекательство. Как еще один тяжкий грех квалифицировалась художественная манера росписей, заклеянная газетчиками определением «феизм», производным от *el feo* – безобразный.

Риверовское «Созидание», расположенное в запертой аудитории, осталось невредимым. Его автор, уже охладевший к своему замыслу в Препаратории, приступал к очередному этапу работ в Министерстве народного образования: готовясь уходить, Васконселос возобновил на прощанье этот контракт с Риверой. И тот, опасаясь его потерять, демонстративно отмолчался как по поводу газетной травли, так и по горячим следам погрома.

Вынужденный позже все-таки присоединиться к коллективному протесту Синдиката как член его руководства, он вскоре покинул его ряды, и к осени того же года профсоюз художников прекратил существование. Тогда же Ривера, ссылаясь на профессиональную загруженность и невозможность отвлекаться на политику, вышел из рядов коммунистической партии и из редколлегии ее газеты «Эль Мачете». Бывшие товарищи и коллеги Риверы остались без стен, в то время как сам он продолжил работу в Министерстве народного образования и параллельно готовился приступить к реализации еще одного государственного проекта – росписи интерьера капеллы в городе Чапинго, отданной под новую Школу земледелия.

В 1925 году была подведена черта под первым этапом движения мексиканских монументалистов. После отставки Васконселоса художники покидали Мехико. Все, кроме Риверы: единственный среди коллег он не оставил своего рабочего места на гигантских лесах и продолжал писать. Но тучи сгущались и над его головой, и Ривера был вынужден всеми правдами и неправдами отстаивать свои позиции на печатных страницах и в стенах высоких кабинетов. Отказавшись публично осудить кампанию против своих недавних товарищей, Ривера продолжил работу в Министерстве народного образования. Профессиональная и партийная солидарность были сознательно принесены в жертву возможности продолжать работу и расширять ее объемы. Ривера фактически закреплял за собой положение монополиста в монументальной живописи.

Нельзя усомниться, в кого метил Х.К. Ороско, когда позже вспоминал о черной полосе в истории мурализма: «Тогда мы еще не были знакомы с техникой “паблисити”, в противном случае сохранили бы возможность работать, вопреки усилиям оппозиции. Техника эта, в общем, несложна: сначала вы громко заявляете, что все, кому не нравятся ваши работы, ничтожные буржуа и продажные шелкоперы, а сама живопись – достояние “тружеников”, без уточнений, каких именно, и объяснений, почему. Потом следует разразиться потоком оскорблений в адрес целого света, и прежде всего – влиятельных персон. Затем вы драпируетесь в пышную тогу как бы научной и философской риторики, благо, никто из ваших слушателей тоже не смыслит в этих делах ни аза. Еще очень полезно словно бы походя тасовать имена великих людей в связи с собственным именем, к примеру, так: Аристотель, Карл Великий, Я и Юлий Цезарь. Коммерческие ресурсы саморекламы тоже весьма разнообразны, начиная с раздачи рекламных афишек и доходя до выписывания на небесной синеве огромных букв при помощи аэроплана. Неисчерпаемые ресурсы предоставляет также политика: вымышленную биографию можно украсить фантастическими эпизодами и лживыми анекдотами. В детстве наш протеже был вундеркиндом, в юности отличался поразительным рвением в учебе. Потом сделался почтенным отцом семейства, сознательным членом общества и пожертвовал собой во благо народа. Поэтому всякий, кто выступает против него, – сукин сын, преисполненный всяческих мерзостей и состоящий на службе у диктатуры <...>

Для пущего успеха дела полезно выйти из дому нагишом и встать на голову на углу улиц Сан Хуан де Летран и Мадеро, ровно в двенадцать дня.

Знай мы в то время об этом, ни меня, ни Сикейроса не выкинули бы тогда на улицу, как бешеных собак»¹.

Преодолевая неприязненное отчуждение коллег, Ривера продолжал трудиться на износ, теперь – параллельно в двух местах: в 1925 году началась работа в Чапинго. Весной 1926 года он был восстановлен в компартии и снова избран членом ЦК, а вскоре вошел в состав правления Антиимпериалистической лиги Америки². Но главным своим «партийным поручением» он продолжал считать живопись.

Работа во Дворе празднеств Министерства народного образования началась с панно первого этажа. Весь первый этаж он посвятил истории мексиканских празднеств от древних, ритуальных, до введенных в обиход революцией. В центре каждой из трех стен по нескольку панелей отводилось под большие многофигурные композиции: «Первомай», «Раздача земли крестьянам», «Деревенский рынок». Цикл открывается ритуальным «Танцем оленя»: восходящий к быту охотничьих племен, в XX веке он все еще сохранялся в штатах Сонора и Синалоа. «Жатва» и «Сбор маиса» – уже следующий этап истории, мир земледельческих племен. По легенде, широко бытующей в Месоамерике, ныне живущие люди были созданы богами из маисового теста. В сцене сбора урожая миски с этой массой, называемой по-ацтекски *nixtmal*, стоят по обе стороны от корзины, полной початков. На следующем панно золотая гирлянда, сплетенная из початков, обвивает христианский крест, что символизирует следующий этап мексиканской истории, связанный с Конкистой, и повествует о сложившемся в крестьянском сознании симбиозе христианских и индейских верований. Фигуры персонажей, стоящих по обе стороны креста и сидящих у его подножия, почтительно склонив головы, очерчены «фирменным» риверовским контуром – как бы проведенным на едином дыхании, не отрывая руки от поверхности, крайне лаконичным, и в то же время передающим живую пластику тел. Желтый цвет перекрещенных стеблей, листьев, маисовых початков выделяется на приглушенно-оливковом фоне подобно позолоте древних икон. Лица индейцев под полями шляп из золотой соломы подобны потемневшим иконописным ликам.

Как плод религиозного синкретизма сложились и полуязыческие ритуалы «Дня мертвых», приуроченные к празднованию католического Дня всех святых (2 ноября). Во Дворе Празднеств Ривера посвятил этой «визитной карточке» мексиканской праздничной культуры несколько панно. В центре одного из них тоже высится пышно убранный крест, на сей раз

¹ Orozco J. C. Apuntes autobiográficos. P. 93–94.

² Антиимпериалистическая лига Америки (1925 – начало 1930-х) – объединение партий, профсоюзов и других массовых организаций, а также отдельных общественных деятелей стран Латинской Америки и испаноязычных общественных структур США, выступавшее против империализма, за национальную независимость.



Диего Ривера
 Двор празднеств.
 Праздник маиса
 1920-е гг.
 Министерство
 народного
 образования, Мехико.

увитый гирляндой из оранжевых семпоалшочитлей – «цветов мертвых». Их яркая окраска служит цветовой доминантой росписи. Ей откликаются языки пламени свечей и блики на бронзовых лицах крестьян, явившихся на кладбище почтить память ушедших. Рядом сцена с семьей, собравшейся на ритуальный домашний ужин, освященный цепочкой все тех же поминальных свечей. Родичи застыли в торжественном покое, как бы в предчувствии чуда единения с ушедшими. А на панно по соседству кипит сцена гуляния на празднично убранной улице. Прилавки с приуроченными именно к этому празднику утварью и яствами. Непременные калаверы, среди которых скелеты и богатых сеньоров, и бедняков,

и музыкантов-марьячис с атрибутами их искусства, и чаррос в расшитых галунами сомбреро с невероятной ширины полями... Волнуется, течет вдоль улицы человеческая река: ее составляют индейцы и белые, их головы венчают канотье и плетеные крестьянские шляпы. Слитная композиция представляет собой единое национальное тело, образованное персонами живыми и мертвыми, богатыми и неимущими, известными и неизвестными. В обрамлении лиц, являющих собой обобщенные расовые и социальные типы, мексиканец-современник вдруг узнает знаменитого матадора Хуана Сильвети, популярную актрису Селию Монтальван, известного литератора и театрального режиссера Сальвадора Ново, левого художника Максимо Пачеко... И самого Диего Ривера рядом с тогдашней его супругой, красавицей-моделью Гвадалупе Марин.

Тему праздничного города художник развивает в сцене гуляния на канале Санта-Анита в Страстную пятницу. Декоративная композиция представляет «мексиканскую Венецию» с разукрашенными лодками и местными гондольерами в неизменных сомбреро. Она построена путем сочетания уводящих глаз в глубину волнистых вертикалей кипарисовых крон вдоль канала и статичной горизонтали на ближнем плане, образованной рядами публики перед торговцами, выложившими в рядок свой товар.

Динамика и внутреннее напряжение отличают сцену «сожжения иуд» в Страстную субботу. Горячие, интенсивные цвета достигают апогея в алых полотнищах знамен. Взлетающие на воздух фигуры подлежащих уничтожению «иуд» представляют врагов революции: капиталиста, клирика и конного вояки, напоминающего о провалившемся генеральском путче.

Праздником чистых красок радует глаз панно «Сандунга», впитавшее впечатления от тропического Юкатана, страны-праздника, земного рая. Национальный танец индейцев перешейка Теуантепек подчеркивает царственную осанку принцесс тропиков и молодцеватые позы их кавалеров. На других панно те же полюбившиеся художнику теуаны гордо выступают в роскошных природных декорациях с корзинами плодов и кувшинами воды на головах.

После первого этажа Двора празднеств Ривера взялся за внутренние стены парадной лестницы. Темой росписи стал обобщенный образ родной страны. Перед всяким, поднимающимся по лестнице на третий этаж, по мере подъема сменяются картины природных зон, словно по мере восхождения от океанских вод и влажных тропиков побережья к горным плато с силуэтами вулканов в снежных шапках. Синхронно природным пейзажам сменяют друг друга сцены, отражающие разные фазы развития общества: от утопии «первобытного рая», в котором течет жизнь индейских племен, до современности с бурями политических страстей.

В самом низу куб лифтовой шахты и площадки освещен рассеянным боковым светом. Это освещение навеяло художнику изобразительный мотив сенота – карстового грота с подземным водоемом, каких много на



Диего Ривера
 Купальня.
 Перешеек Теуантепек.
 1923–1928
 Министерство
 народного
 образования, Мехико

Юкатане. Женщины в сопровождении детей приходят туда с кувшинами и купаются в прозрачно-зеленой озерной воде. Яркие кофты индейнок оттеняют белизну их пышных полотняных юбок. Плавными текучими линиями прорисованы тела купальщиц – темная бронза на бирюзовом фоне лагуны. Орнамент, ограничивающий сверху пространство панно, представляет собой силуэт гремучей змеи – это напоминание о боге-змее Кукулькане, юкатанском собрате ацтекского Кецалькоатля.

Пасторальные индейские мотивы, сменяясь картинами современного крестьянского быта, не исчезают, а исподволь проступают сквозь приметы обыденности. В сцене, посвященной механизации сельскохозяйственного труда, поза сидящей крестьянки, сжимающей в ладонях маисовые початки, повторяет позу статуэтки богини Шилонен (*Xilonen*). «Мать молодого

маиса» почиталась в ацтекской мифологии так же, как богиня изобилия, домашнего очага и покровительница бедняков.

Посуровевшая общественная атмосфера наложила отпечаток на тематику этого цикла фресок. Здесь у Риверы появляются сцены подневольного труда под бичом надсмотрщика; он изображает рабочих и крестьян, взявшихся за винтовки и восставших против угнетателей; наконец, на самом верху он помещает своего рода манифест, призванный напомнить о месте художника «в рабочем строю» и об общественном назначении искусства: пишет тройной портрет архитектора, скульптора и живописца. В образе зодчего, облокотившегося в краткий миг передышки на перекладину строительных лесов, он изображает самого себя: усталого от непосильных объемов взваленной на себя работы, а может быть, и от бремени нравственных компромиссов, заключенных во имя того, чтобы эту работу продолжать.

В начале 1927 года Ривера приступил к росписи третьего этажа Двора Празднеств¹. Обстановка в стране делалась все более тревожной: на протяжении предыдущих двух лет нарастала внутренняя напряженность, полыхал мятеж «кристерос» (1926–1929), разожженный правыми оппонентами реформ «революционного каудильо» П. Кальеса в союзе с клерикальными кругами. В сложившейся обстановке президент вернул стены отлученным от них художникам: этот шаг должен был поддержать авторитет власти, поскольку революционный настрой их монументальных творений соответствовал официальным лозунгам режима. В ответ на призыв объявить правительству экономический бойкот, брошенный «Лигой защитников религиозной свободы», за спиной которой стояли ущемленные в правах реформами крупные землевладельцы и представители опасавшихся за свои концессии нефтяных монополий США, Кальес обратился за поддержкой к трудящимся массам, призывая народ снова встать на защиту дела революции.

Специфика момента наложила наиболее откровенный отпечаток на характер росписей Риверы именно здесь, на третьем этаже Двора Празднеств. Вьющаяся вдоль стен лента со словами народного корридо осеяла теперь сцены, откровенно напоминающие политический плакат и карикатуру. В обстановке, когда судьба демократических завоеваний революции снова оказалась под вопросом, когда официальные лозунги власти все чаще не совпадают с ее реальными намерениями, Ривера пишет революцию на марше и рисует будущее своих героев таким, каким они сами запечатлели его в песне.

Народное корридо, напечатанное в коммунистической газете «Эль Мачете», издававшейся Синдикатом, было озаглавлено просто: «Вот она какая будет – пролетарская революция»:

¹ Второй, низкий этаж будет расписан позже декоративными панно в технике гризайли: гербы мексиканских штатов, аллегии наук и искусств. Используя гризайли, Ривера снова идет по пути Джотто в знаменитой Капелле дель Арена: цикл Аллегии Добродетелей и Пороков выполнен там монохромно, как если бы это были мраморные барельефы.

Пролетарий, грядущего вестник
 Пропоет эту песню для вас,
 В его грубой, но искренней песне
 Слышен голос трудящихся масс.

Мы, рабочие и крестьяне,
 Угнетенья ярмо сокрушим,
 Сами землю возделывать станем,
 Управлять станем ходом машин.

Мы прикажем буржуям проклятым
 Убираться с насиженных мест
 И заявим на страх всем богатым:
 «Кто не трудится – тот не ест!»¹

Тон всему циклу задавала композиция «Арсенал», звучащая как прямой призыв к вооруженной борьбе: вверху, под развернутым знаменем с серпом и молотом высится фигура рабочего-агитатора с обращенным к зрителю призывным жестом. В персонажах, раздающих добровольцам винтовки, узнаются лица Сикейроса, Фриды Кало, Хулио Антонио Мельи², Тины Модотти³.

По-агитпроповски прямое противопоставление мира угнетенных и мира угнетателей Ривера наглядно воплощает средствами изобразительного языка. Фигуры тружеников, очерченные его любимой лаконичной линией, как бы приведенные к некоей единой четкой формуле, снова напоминают и о Треченто, и о мексиканском кодексе. Им противостоят как содержательно, так и стилистически жестоко окарикатуренные изображения богачей – то непомерно тучных, то утрированно сухопарых. Ривера, следуя традиции Посады, явственно, как на его лубочных листках с иллюстрированными корридо, наделил лица этих

¹Цит. по: *Основат* Л.С. Диего Ривера. С. 268–269.

² Мелья Хулио Антонио (1903–1929) – лидер молодежного и рабочего движения Кубы и затем всей Латинской Америки, один из основателей Компартии Кубы. Входил в число учредителей Антиимпериалистической лиги Америки, был секретарем ее оргкомитета. В 1926 году по политическим мотивам эмигрировал в Мексику, где был убит агентами кубинского диктатора А. Мачадо.

³ Модотти Тина (1896–1942) – итальянский фотограф, актриса и революционерка. В семнадцать лет вместе с семьей переехала в США, работала в Голливуде. В 1922 году отправилась в Мексику. Сблизилась с Риверой, Сикейросом, Фридой Кало, вступила в Коммунистическую партию Мексики (1927). В 1930 году по подозрению в подготовке покушения на президента Паскуаля Ортиса Рубио была выслана из страны. Приехала в Германию, затем отправилась в СССР. В 1934 году уехала в Испанию, воевала в интербригадах. В 1939-м вернулась в Мексику. Активно занималась антифашистской политической деятельностью. Умерла при неясных обстоятельствах, по официальной версии от инфаркта. На могильном камне Тины Модотти в Мехико выбиты посвященные ей стихи Пабло Неруды.

своих персонажей выражением самодовольства, жадности, высокомерия или злобы.

Контраст усилен повторяющимся параллелизмом ситуаций. Вот «Трапеза бедняков»: за длинным деревянным столом собрались мужчины, женщины, старики, подростки; их взгляды обращены к фигуре рабочего во главе стола, преломляющего хлеб жестом Христа на Тайной вечере. Рядом «Завтрак миллиардеров»: застылые как манекены чванные господа и чопорные дамы. Кое-кому художник придал сходство с королями американского бизнеса – Рокфеллером, Фордом, Морганом. На изысканно сервированном столе самыми привлекательными для сотрапезников блюдами оказываются разложенные по тарелкам золотые монеты и ползущая из чрева телеграфного аппарата в цепкие пальцы лента с показателями биржевых курсов. Нарушает натужную торжественность лишь ребенок, ревуший в три ручья от бессильного желания вырваться из скучного общества этих непонятных взрослых. «Ночь бедняков»: усталые крестьяне спят, прижимая к себе детей или уронив натруженные руки на колени. На заднем плане из листвы выглядывают искаженные злобой лица врагов, но сон тружеников охраняет недремлющий патруль – солдат, рабочий и сельская учительница. «Ночь богачей»: пируют фрачные господа и их смело декольтированные дамы; толстые дельцы под бокал вина обсуждают грядущие сделки; поблизости прикорнул юноша, изнемогший в борьбе с крепкими напитками и изысканными яствами; а над всей компанией, видением неотвратимого возмездия, нависают фигуры солдат в пулеметных лентах.

Такую же грозную стражу художник приставил к синклиту мыслителей разных стран, прямо заявляя, что не время предаваться прекраснотушным мечтам, когда миру грозит сползание в хаос. В центре композиции расположился седобородый мудрец Рабиндранат Тагор: сторонник сближения культур Востока и Запада, теоретик Бенгальского Возрождения, идейно близкого Мексиканскому Возрождению, окружен почитателями его поэтического и публицистического талантов. Голову нобелевского лауреата в области литературы непочтительный живописец увенчал воронкой – старинным амбивалентным символом мудрости и лжи. Указующему в небо персту индийского гуру откликается аналогичный жест Эсекиэля Чавеса, реформатора мексиканской педагогики и основоположника национальной школы психологии, восседающего на стопке толстых томов. Другой персонаж с повязанной по-японски вокруг головы лентой и лирой в руках – поэт Хосе Хуан Таблада, переводчик японской поэзии. Берта Зингерман, популярная чтица-декламаторша, экзальтированно внимает словам Тагора. Досталось от Риверы и самому Васконселосу: с комичной важностью расположился он на скамье в виде царственного белого слона, символизирующего грандиозность культурных проектов дона Хосе – и отстраненность от практических дел по их воплощению.

Ривера демонстративно не щадит коллег по цеху творческой интеллигенции, не разделяющих агитационных устремлений Синдиката. В еще одной композиции воплощенным укором снова нависают над ними фигуры

революционных пролетариев. Тут же осанистая индеанка с винтовкой за плечом решительным жестом протягивает метлу изящной сеньорите. В ней соотечественники без труда узнавали Марию Ривас Меркадо, популярнейшую актрису, члена авангардистского объединения «Улисс». Орудие неквалифицированного физического труда, вручаемое изящной жрице Мельпомены монументальной воительницей, символизирует в контексте росписи общественную миссию искусства: очищать мир от эксплуататорской скверны. Длинные ослиные уши, которыми Ривера «наградил» поэта и драматурга Сальвадора Ново, в том же сатирическом контексте намекают на нежелание последнего слышать «музыку революции»: один из создателей художественного объединения «Современники», оппониовавшего Синдикату, сосредоточенно созерцает лежащую на земле лиру. От ядовитой стрелы Риверы сеньора Ново не спасло даже то обстоятельство, что в разгар гонений на муралистов именно он выступил в печати защитником его живописи, которую призвал отличать от беспомощных, по его мнению, опытов прочих членов движения, коих он квалифицировал как бесталанных последователей большого мастера. Но бывают ситуации, когда комплименты звучат язвительней критики: в данном случае они не просто морально оправдывали привилегированное положение Риверы как монополиста от монументальной живописи, но словно подразумевали его молчаливое согласие с мнением критика по поводу творчества товарищей. Не исключено, что рукой художника водила уязвленная совесть, когда он придавал автопортретные черты лицу солдата, отвешивающего заступнику большого художника увесистый пиннок.

Словно полемизируя с «Окопом» Х.К. Ороско, который звучит рекевиемом революции, Ривера пишет непокоренную «Баррикаду». В противоположность нисходящему ритму, заданному изображением руин и падающих под пулями тел защитников окопа, здесь царит ритм восходящий. Из шестерых бойцов только один выведен из строя, но и его фигура, помещенная в левом нижнем углу, в основании образованной фигурами всех бойцов ступенчатой пирамиды, надежно «держит» ее архитектонику. Как и Ороско, Ривера поворачивает большинство своих персонажей спиной к зрителю, так, что тот не видит их лиц. Но у Риверы позы бойцов на баррикаде, даже демонстративно повернутых спиной к смотрящему, подчеркивают их внутреннюю сосредоточенность, поглощенность горячей битвы. Оглянулся лишь один из них – затем, чтобы точнее принять пулеметную ленту из рук товарища. Она гибкой змеей ползет снизу вверх, к пулемету, послушному крепким пролетарским рукам.

Ороско изобразил гибнущих, но не сдающихся. Трое его бойцов на фоне пыльно-красного зарева фатально одиноки в своем упорстве. Герои Риверы надежно обосновались в проеме арки, играющей роль крепостной бойницы. Поблизости верные солдадеры перевязывают раненых и спешат поднести защитникам баррикады боеприпасы. Уверенной рукой он изображает будущих победителей. В подтверждение этой уверенности рядом он пишет кистью карикатуриста сатирические сцены изгнания эксплуататоров, которых торжествующий народ в буквальном смысле

слова выметает с насиженных мест безжалостной дворницкой метлой.

И снова неминуемо возникает переключка с живописью Ороско, уже возвратившегося к работе в Препаратории, конкретнее – с его сатирическим циклом: там, где один пишет шабаш темных сил, ответственных за реки крови и не намеренных сдавать позиции, другой в то же время создает образ грядущего торжества справедливости.

Но Ривера хорошо знает цену, которой бывает оплачена свобода, и напоминает об этом, создавая свою «галерею мучеников». Фронтальные фигуры в полный рост облачены в падающие торжественными складками хитоны и окутаны проливающимся сверху сиянием, напоминающим ореол вокруг образа Девы Гвадалупской. По обеим сторонам каждой из величественно предстоящих фигур склонились скорбные плакальщицы. Революционный иконостас кисти Риверы открывается образом Куаутемока. Последний правитель державы ацтеков вооружен пращей. Слабое оружие в сравнении с аркебузами и пушками завоевателей – но не будем забывать о скромной, но победоносной праще библейского Давида, о которой вновь напомнил Хосе Марти в письме-завещании мексиканцу Мануэлю Меркадо: «В руках моих праща Давида»... Одна из плакальщиц держит орудие казни молодого вождя – веревку с петлей, другая – маисовый хлеб, мексиканский вариант символа причастия. Следующий образ – иконописно отрешенный Эмилиано Сапата, убитый в апреле 1919 года. Чуть раньше, во Дворе Празднеств, он был изображен слушающим народных певцов, исполняющих корридо о его жизни и смерти, – в обществе крестьян, расположившихся в три ряда, как на старинной фотографии. Далее – совсем недавняя утрата: Фелипе Каррильо Пуэрто, в прошлом сапатист, решительный сторонник земельной реформы и вдохновитель первых за океаном Советов, поплатившийся жизнью за верность идее в дни военного мятежа. «Красный губернатор» штата Юкатан принял смерть с индейским хладнокровием, поразившим даже его палачей. Тонкая струйка алой крови сбегает от пулевого отверстия на оранжевой тунике. Словно восставший из мертвых, смотрит он прямо перед собой живыми глазами на бесстрашном бронзовом лице. Отрешенный покой галереи павших – прямая противоположность развернутой повествовательности большинства сцен, составивших цикл Министерства народного образования.

Финальная сцена цикла во Дворе Празднеств представляет собой апофеоз гармонии и мира: рукопожатие пролетария и крестьянина осеняет простертыми дланями гений революции, напоминающий аллегорические образы Риверы – творца «Созидания».



Диего Ривера
Вооруженный
пролетариат. 1920-е
Министерство
народного
образования, Мехико

Оборотной стороной критической кампании, развязанной против настенных росписей, стал интерес к ним потенциального заказчика: исполняющий обязанности министра земледелия Рамон Денегри предложил Ривере расписать помещения усадьбы в Чапинго, предназначенные для размещения Национальной школы земледелия. Ее будущему директору дону Марте Гомесу новое учебное заведение виделось не просто центром по подготовке специалистов-аграриев, а школой, выпускающей из своих стен последовательных борцов за проведение аграрной реформы. Перед Риверой он поставил задачу, соответствующую характеру и творческой индивидуальности художника: он волен выбирать любые сюжеты, но росписи должны служить делу политического воспитания учащихся.

К фрескам в Чапинго Ривера приступил, не оставляя работы в Министерстве народного образования. Не удивительно, что между обоими циклами существует перекличка, касающаяся тематики и художественных решений. Как одна из глав эпической поэмы о прошлом и будущем Мексики, развернутой в муралах Двора Труда и Двора Празднеств, на стенах Национальной школы земледелия в Чапинго зазвучало повествование о земле и о человеке – ее родном, связанном с ней кровными узами, сыне-индейце; ее чужеземном завоевателе; ее освободителе.

С начала освоения европейцами заокеанских пространств, неспроста названных ими Новым Светом, культура будущей Латинской Америки отмечена футурологической мессианской нацеленностью. На различных исторических этапах ее наполнение менялось. У самых истоков будущих латиноамериканских культур мы находим гуманистическую утопию обновленного христианства. Эволюционируя, она ложится в основу проходящего сквозь века представления об особом историческом пути наций Нового Света, культуре которых в будущем суждено преодолеть маргинальность, порожденную зависимостью от наследия Конкисты, и выступить прообразом вселенской культуры единого человечества. Мессианизм первой четверти XX века опирается на автохтонные ценности, выступающие в виде апологии достоинств национальной «почвы» и «крови»: в глубины этой «почвы» уходят корни латиноамериканской культуры, дающие начало побегам новой «расы», в национальной сущности которой автохтонное начало слилось с привнесенным европейским, не утратив при этом «почвенной» исторической памяти.

Революция в Мексике окрасила этот культурный феномен в специфические тона, неразрывно соединив поиски национальной идентичности и социальный активизм. В литературе его выражением стал «роман о революции». В изобразительном искусстве он лег в основу идеологии национальной монументальной живописи. Среди корифеев названного направления наиболее последовательным «почвенником» можно с полным основанием назвать Диэго Риверу. Так же, как росписи в Чапинго по справедливости заслуживают название самого «почвеннического» из его творений. Вместе с тем, способ решения художником поставленной задачи раскрывает особое понимание им этого явления. Он выводит его из узких для его концепции региональных рамок, чтобы соотнести с контекстом



мировой культурной традиции. Повествование о драматических перипетиях борьбы мексиканских крестьян за право быть хозяевами на родной земле насыщено у него не только откровенными отсылками к индейской мифологии и не только революционной символикой XX века: сквозь национальное и злободневно современное подобно нижним красочным слоям, просвечивающим из-под лессировок, проступают мотивы живописи итальянского Треченто и Сикстинской капеллы Микеланджело.

На продольных параллельных стенах бывшего дома асендадо Ривера размещает парные сцены из жизни мексиканской деревни: под гнетом землевладельцев-асендадо и при грядущих справедливых порядках. Работая над ними, он вдохновлялся эпизодами «Дурного правления»

Диего Ривера
Национальная
сельскохозяйственная
школа. Общий вид
интерьера капеллы.
Чапинго, 1926–1927

и «Доброго правления», написанными мастером Треченто Амброджо Лоренцетти в сиенском Палаццо Публико¹.

На стене напротив входа в дом появилась сцена раздачи земли крестьянам, тематикой и стилем родственная крестьянским сценам в Министерстве народного образования. А над входом был написан «ключевой» для революционного пафоса росписи эпизод рукопожатия земледельца и пролетария, увенчанный надписью: «Здесь учат эксплуатировать землю, а не людей». Девиз обыгрывает два значения глагола *exploitar*: «эксплуатировать» и «возделывать».

Главным полем деятельности художника стала пристроенная к дому старинная капелла, которую руководство школы собиралось приспособить под актовый зал. Замкнутое пространство, перекрытое высоким куполообразным сводом, вызывало в его памяти ассоциации с целостными ансамблями росписей на стенах и сводах ренессансных капелл. Диалог с их творцами, начатый в Министерстве народного образования переключкой с образами христианского искусства, сочетанием жизненно достоверных сцен с аллегориями и поиском соответствующей тематике изобразительной манеры, здесь смог получить продолжение на более высоком уровне. В Министерстве особенности восприятия растянутого в пространстве повествования на покadroво расчлененных фризах диктовала архитектура обрамленных галереями дворов. Длинная извивающаяся лента с куплетами корридо, начертанными на ней крупными буквами, – как и вторгающиеся в живопись отдельные надписи-комментарии, как и орнаментальные, пейзажные и натюрмортные связки над разбивающими плоскость стены дверями, – должны были послужить укреплению внутренней взаимосвязи многочисленных сюжетов, составляющих растянутый в пространстве ансамбль. Но, как бы то ни было, сцены предназначались там для последовательного восприятия зрителем, обходящим длинные галереи и лишь постепенно открывающим для себя единство замысла.

Напротив, компактное замкнутое пространство бывшей домово́й капеллы маркизов Виванко – куда более скромное, чем пространство падуанской Капеллы дель Арена и, тем более, Сикстинской капеллы в Ватикане, – окружало вошедшего, сразу открываясь его взгляду во всей своей целостности. Здесь, согласно замыслу Риверы, должны были вести зримый диалог масштабные образы, воплощающие идею взаимодействия Природы и Человека. Вошедшего в капеллу окружают изображения лучей, языков пламени, цветов, человеческих фигур на стенах и сводах капеллы. Они обступают зрителя со всех сторон, готовые включить его голос в свой хвалебный хор в честь земли и земледельца.

¹ Лоренцетти Амброджо (1290–1348), итальянский живописец, представитель сиенской школы эпохи Треченто. В 1320–1330-х работал во Флоренции. В его главной работе – цикле росписей со сценами «доброго» и «дурного» правления (Палаццо Публико в Сиене, 1337–1339) – сложная аллегорическая программа объединяет образы, отмеченные строгим дидактизмом, с живыми картинами городской жизни и величественной пейзажной панорамой (Соколов М.Н. // БСЭ).

Единство живописного ансамбля обеспечено не только тематической преемственностью следующих одна за другой настенных картин, но и перекличкой симметричных композиций на противоположных стенах нефа. Переосмысливая древнейшую мифологическую традицию, художник проводит параллель между двумя великими циклами развития – процессом социального обновления и круговоротом вечно обновляющейся природы. Слева от входа появляются фрески, развивающие тему социальной революции, справа – прославляющие красоту и изобилие земли, истинный расцвет которой происходит параллельно изменениям, наступающим с победой революции.

На правой стене, перекликаясь со сценами на противоположной, возникнут фрески, отображающие фазы развития растительной жизни. Нагие женские фигуры – кое-где в статичных, но чаще в чувственных позах – воплощают этапы развития жизни: ее зарождение, цветение и плодоношение. Извечная мифологическая тема женского начала, присутствующая на плодородной земле, представленной в образе прекрасной женщины, акцентирована изображениями плода в материнской утробе, фаллической формы ростков и стилизованных подобию матки¹.

В откровенном эротизме этих мотивов проявила себя мощная почвенническая тенденция, присущая латиноамериканскому искусству того времени. Она соединила в себе универсальную авангардистскую устремленность к архаике, к корням современных культур, с обращенностью к «крови и почве» как со специфическим региональным способом культурной самоидентификации. Латиноамериканский вариант почвенничества предполагает овеянные духом мифологии представления о кровной связи земли и «коренной расы», порожденной ею, населяющей ее, издавна оплодотворяющей ее своим трудом. Все, что связано с кровным родством людей и их земли, с кровной связью между собой и с поколениями предков и потомков, для Риверы как истинно латиноамериканского художника было пронизано духом Эроса – того, который имеет не партикулярно альковную, а космическую, запечатленную в мифах природу.

Ансамбль из четырех фресок по левой стене начинается сценой, обличающей тяготы подневольного труда. За ней следует изображение крестьянского митинга: оратор в центре композиции обращается к толпе батраков, бросая в их сознание семена бунта. За третьей сценой – реквиемом павшим борцам – следует панорама праздника на освобожденной земле.

Как и в росписи Министерства, Ривера пользуется здесь иконографией религиозного искусства: нимбы, путеводные звезды, плод познания добра и зла в руке нового Адама, новая Троица – рабочий, крестьянин и солдат. Прообразом сцены погребения крестьянина-революционера служит сцена погребения Христа в Капелле дель Арена.

¹ Для женских фигур на правой стене нефа Диего позировала Тина Модотти. Роман, завязавшийся между ней и Риверой, послужил последней каплей, переполнившей чашу терпения Гвадалупе Марин: вскоре после рождения второй дочери, Рут (1927), их семейный союз с художником окончательно распался.



Диего Ривера
Смерть и воскресение революционера.
Из цикла «Песнь о земле». 1926–1927
Национальная сельскохозяйственная школа, Чапинго

Мастер Треченто написал по обе стороны от распростертого тела Христа фигуры склонившихся над ним плакальщиц, две из которых обращены спиной к зрителю, а за ними по краям – фигуры стоящих, застывших в тяжком молчании персонажей. Весть о грядущем Воскресении у него несут ангелы, парящие в синей выси над устремленными в небо ветвями облетевшего дерева. Мексиканец следует горизонтальной композиции Джотто. Две плакальщицы склонились над убитым повстанцем, третья сидит в головах лицом к нему, спиной к зрителю. Так же «держат» края композиции прямые стоящие фигуры. Но евангельские персонажи преобразились в крестьян, земляков художника, и их жен, закрывших скорбные лица шалями-ребосо. Собравшихся здесь тоже осеняет дерево, но не джоттовски гибкое, а коренастое, как монументальное индейское изваяние из каменного монолита. Идею восстания из мертвых оно воплощает на революционный лад: на его ветвях распускаются крупные тропические цветы, пять лепестков которых цветом напоминают не только о пятиконечных звездах, но и о крови и огне. Эти звезды-цветы вносят в роспись явственно различимый мексиканский акцент: цветок («шочитль» на языке науа) – центральный образ ацтекской поэзии, заключающий в себе представление о цене и о краткости человеческой жизни, о вечном круговороте бытия, о жертвенном подвиге. Композиция стала скупее и суровой. Исчезла воздушная синева с парящими в ней небожителями. Исчезла партитура горестных жестов, которыми обмениваются персонажи на фреске Джотто. У Риверы их стало вдвое меньше, и они застыли, опустив руки с зажатыми в смуглых пальцах сомбреро. Золотистые поля

одного из них образовали нимб вокруг головы плакальщицы в черном ребосо. Сочетание этих красок с серовато-голубым и терракотовым цветами накидок двух других женщин приближено к цветовой гамме Джотто. Ствол и ветви могучего дерева проецируются на землистый темно-коричневый фон. На нем светится белый холст крестьянских одежд. На нем горит оранжевая охра погребальной пелены, боевого знамени и крупных цветов. Это не алый, не багряный, а именно доведенный до максимума чистоты и яркости оранжевый цвет – память об охре погребальных обрядов глубокой Древности, с которой у людей повсеместно было связано представление о смерти как о пороге нового рождения: у ацтеков эту идею символизировали желто-оранжевые цветы семпоалшочитли, по сей день украшающие алтари в «День мертвых». Охра просвечивает, как выступающая кровь, из почвы под корнями дерева, она входит в состав мазков, которыми написан его ствол.

Разнообразные оттенки охры – цветовая доминанта всей росписи капеллы в Чапинго. Их диапазон простирается от глухих землистых тонов до сияющего оранжевого, доходящего до границы алого, но нигде ее не пересекающего. Охристо-коричневые тона «ведут» тему земли, высветляясь на поверхности и почти исчезая, растворяясь в темной глубине могилы, принявшей тело погибшего пеона (правая стена). На темном фоне горит оранжевый цвет погребальной пелены – цвет смерти и воскресения. Над могилой тянутся ввысь стебли созревающего маиса, написанные разбеленной охрой. Рядом желто-оранжевые лепестки подсолнуха обрамляют круглое окно, ставшее его сердцевинной. Вспыхивают на небесной голубизне свода гибкие языки пламени.

Создавая сцену оплакивания, Ривера сознательно и откровенно опирается на образец, почерпнутый из наследия мастера Треченто. Сквозь время и пространство он ведет диалог с предшественником, вписывая собственную трактовку известнейшего сюжета в многовековую традицию и придавая ему новое звучание в новом историко-культурном контексте. Итальянское проторенессансное начало входит в произведение мексиканского художника XX века как свидетельство его принадлежности к универсальной культурной традиции.

Стены над входом и в алтарной части капеллы Ривера счел невозможным расписывать в общем повествовательном духе. Он ощутил необходимость в некоей сцене-синтезе, в которой сошлись бы Природа, Общество и Человек. При этом обобщение должно было обладать пластической достоверностью. Центральной фигурой фрески «Освобожденная Земля с силами природы, взятыми под контроль человеком» стала колоссальная женская фигура-символ, увенчавшая его поэму о земле. Нагая величественная женщина с округлившимся животом, поднимающая руку в жесте приветствия, устремившая взгляд прямо перед собой, написана с Гвадалупе Марин, беременной тогда их второй дочерью.

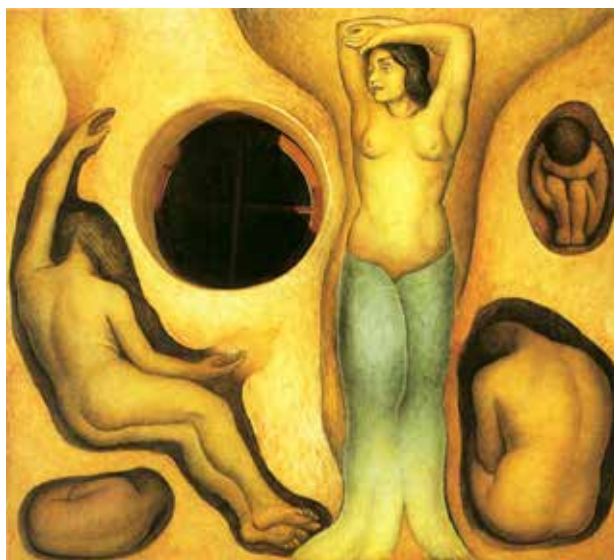
Центральную фигуру на полукруглой стене, замыкающей неф, окружают стихии огня, воды и воздуха. Расположившиеся внизу нагие мужчины, женщина и ребенок символизируют человечество. Их благословляет

плодоносящая Земля. Им передает горящий факел дух огня, им адресован благословляющий жест владычицы вод. Так художник передал идею грядущей гармонии, которой следовало воцариться после того, как эра хаоса и эксплуатации останется позади.

Гладкий свод, состоящий из четырех пролетов, художник членит кистью, выделяя в каждом из сегментов иллюзорные ниши, люнеты, медальоны. По-микеланджеловски могучие херувимы-индейцы в смелых ракурсах написаны в шестигранниках-медальонах. В люнетах расположились смуглые гиганты, отсылая ассоциации к их собратьям в Сикстинской капелле. Лейтмотивом проходящее в верхней части росписи изображение ладони – крепко сжатой, приоткрытой, распахнутой – мастер использует в качестве смысловой связки, передающей от сцены к сцене эмоциональный посыл: сосредоточенность и готовность к действию, благословение, радость сбывшейся надежды. Им аккомпанируют пятиконечные звезды, серпы и молоты, языки пламени.

Изображения на своде, мостами переброшенные между сценами на боковых стенах, служат пластическими связками. К примеру, напротив сцены погребения крестьянина расположена аллегория цветущей земли, воплотившей смысл его жертвы.

Если зодчий, живший в душе Риверы, заставил его разбить гладкий свод на фрагменты по образу и подобию Сикстинской капеллы Микеланджело, прибегнув к услугам кисти, то на правой стене живописец был вынужден преодолевать реальное препятствие в виде круглых окон, разбивающих единство плоскости правой стены. Ривера мобилизовал свой прежний опыт и поступил с этим привходящим обстоятельством так же, как ранее с органом амфитеатра Боливар, преобразованным в ствол Древа Жизни и включенным в ткань росписи. Теперь он развивает метафоры солнечного света и огня, превращая круглые иллюминаторы в сердцевины



Диэго Ривера
Прорастание.
Из цикла «Песнь
о земле». 1926–1927
Национальная
сельскохозяйственная
школа, Чапинго

гигантских подсолнухов, символизирующих небесное светило цветов из садов ацтекских правителей.

Оканчивая работу, на стене у входа в капеллу художник оставляет надпись: «Всем тем, кто пал, и тысячам людей, которым еще суждено пасть в борьбе за землю, за то, чтобы освободить ее, чтобы каждый человек мог оплодотворять ее трудом собственных рук, – Земле, удобренной кровью, плотью, костями и мыслями тех, кто принес себя в жертву, благоговейно посвящают свою работу: Хуан Рохано, Эфигемيو Тельес – штукатур, Рамон Альба Гвадаррама, Максимо Пачеко, Пабло О'Хиггинс – помощники живописца, и Диего Ривера – художник. 1 октября 1927 года»¹.

С этого дня росписи в Чапинго зажили собственной беспокойной жизнью. Церковники обвиняли их автора в кощунстве, критики-эстеты объявляли их дешевой политической пропагандой, блюстители нравственности упрекали в грубом натурализме и разгуле чувственности. Но еще больше голосов на родине и за ее пределами раздавалось в защиту росписи. Французский критик Луи Жилле, посетивший тогда Мексику в процессе работы над главой о мексиканской живописи для многотомной «Истории искусств», назвал капеллу в Чапинго «Святой капеллой революции» и «Сикстинской капеллой новой эпохи». «Вот произведение, – напишет он, – равноценного которому не найти не только в Америке, но и в Европе и в России. Судьбе угодно было, чтобы именно в Мексике появилась великая роспись, вдохновленная социалистическим и аграрным материализмом»².

На финальный этап работы над циклом Министерства народного образования пришлось поездка Риверы в Советский Союз на празднование 10-летия Октябрьской революции. Художник едет в Москву по приглашению А.В. Луначарского, готовый в нелегких буднях первой страны утверждающегося социализма увидеть начало реального воплощения того проекта будущего, которому он посвящал «футурологические» сюжеты своих фресок.

По дороге в СССР Ривера останавливается в Берлине. Здесь навсегда врезались в его память впечатления от массовых действий, предшествовавших приходу к власти фашистов. Первым стало карнавализованное шествие в Грюневальде, пригороде столицы, организованное по инициативе национальной элиты Германии. Президент Веймарской республики, генерал-фельдмаршал Пауль фон Гинденбург и депутат рейхстага от национал-социалистов Эрих Людендорф, вознесенные на бутафорских тронах, плыли над головами воодушевленной толпы в образах бога Вотана и бога Тора. Их свиту составляли именитейшие представители национальной науки и культуры: химики, физики, математики, биологи, философы... «В течение нескольких часов берлинская элита пела и с завываниями

¹ Цит. по: *Основат Л.С.* Диего Ривера. С. 264.

² Цит. по: Там же. С. 264–265.

творила молитвы и языческие заклинания, восходящие к варварскому прошлому Германии»¹.

Левые интеллектуалы, сопровождавшие мексиканца, иронизировали по поводу помпезного зрелища. Риверу же, горячего поклонника мифологической по истокам народной праздничной культуры своей родины, прославлявшего ее в своих росписях, происходившее в Германии почему-то насторожило.

Чувство внутренней тревоги усилилось, когда в те же дни он получил возможность наблюдать из окна штаб-квартиры германских коммунистов митинг рабочих, собравший 25–30 тысяч человек по призыву Адольфа Гитлера. Отработанными ораторскими приемами вождь национал-социалистов воодушевлял толпу, которая отзывалась на его слова дружными овациями. Энтузиазм собравшихся достиг такого накала, что комсомольские активисты, которым было поручено освистать этого, по мнению германских коммунистов, «смешного человечка», не рискнули приступить к выполнению задания. Тем не менее сам Эрнст Тельман продолжал уверять гостя: «Через несколько месяцев все это закончится, и мы сможем взять власть». Словно в ответ на эти слова, покидающий площадь Гитлер обернулся и вскинул руку в нацистском салюте. Толпа разразилась неистовыми аплодисментами².

Масштаб бьющего через край энтузиазма во время массовых действий в германской столице наводил художника на серьезные и невеселые размышления. Ривере, уделявшему много времени и сил изучению древней культуры своей родины, был понятен интерес немцев к своему прошлому. Однако в происходящем на его глазах восторженном поклонении живым воплощениям языческих богов проступало нечто тревожное, имевшее под собой реальное основание. В Германии, жаждавшей реванша после поражения в мировой войне, усилиями националистов утверждался обычай истолкования древних мистических культов под политизированным углом зрения с целью обосновать исконное превосходство «арийской расы»³.

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 112.

² *Ibid.* P. 113–114.

³ После Первой мировой войны в Мюнхене создается Общество Туле (Thule Gesellschaft) – организованный по образцу масонских лож орден, провозгласивший своими официальными целями изучение и популяризацию древнегерманской литературы и культуры, на самом же деле проповедовавший крайний национализм, расовый мистицизм, оккультизм и антисемитизм. Общество являлось филиалом Тевтонского рыцарского ордена, чьи отделения были разбросаны по всей Германии, а штаб-квартира находилась в Берлине. Свое название общество получило от легендарной земли Туле, о которой сообщал греческий географ Пифей. Основателем общества был Рудольф фон Зеботтендорф. В списке членов общества были Рудольф Гесс и Альфред Розенберг. Идеология общества базировалась на концепции германского расового превосходства и мечте о новом могущественном германском рейхе. Члены Общества Туле вели переговоры с основателем националистической Немецкой рабочей партии (НРП) Антоном Дрекслером о том, чтобы наладить связь с рабочим классом и распространять

Дискриминационное истолкование истории человечества было глубоко чуждо Ривере. Почитатель учения Хосе Васконселоса о «космической расе», интегрирующей достижения всего человеческого рода, не мог разделять воззрений сторонников идеи избранности единственной «расы».

Возможно, в написанных многие годы спустя мемуарах Ривера и преувеличил свои способности провидца. Но берлинским впечатлениям (наряду с настороженным восприятием эволюции президента Кальеса, все больше сближавшегося с фашизмом) Диего наверняка был обязан вошедшей в его творчество темой амбивалентности энтузиазма масс и гипнотической власти над ними политических вождей. Она заявит о себе в его творчестве в 1930-е годы, когда опасность, которую он недавно ощущал как потенциальную, станет явной. На росписи, которую он начнет писать в Нью-Йорке весной 1933 года, оливково-серая масса в мундирах оцетинится штыками, направленными навстречу колонне демонстрантов под красными знаменами. Существа в противогазах с круглыми глазами и хоботами шлангов будут похожи на фантастических чудовищ. Но не скрывают ли резиновые маски лица бывших восторженных участников берлинского митинга, волей их кумира превращенных в солдат новой мировой войны?

Мастер многофигурных композиций, Диего Ривера создал на своих фресках образ истории как результата деятельности масс. Результат представляет собой равнодействующую разумных деяний и иррационализма, но историю, утверждает он, творит не «бог, играющий в кости», – ее творят люди. Для него фашистский активизм не поставил вне закона социального активизма как такового: опасность, согласно его представлениям, таится не в самих по себе формах проявления групповой солидарности вроде факельных и костюмированных шествий или демонстраций под знаменами разных цветов. Она заключена в поражающей человеческие души идее изначального превосходства одних над другими по расовому, национальному, религиозному признаку.

С Древности авторы трактатов рассуждали на тему, каким должно быть совершенное общество. Двадцатый век переставил акценты, отдав предпочтение гиперкритицизму: едва ли не всякий позитивный прогноз получил клеймо «утопии». Латиноамериканцам со свойственным их культуре

в его среде свои идеи. Многие члены общества вступили в НРП, а позднее в Национал-социалистическую рабочую партию Германии.

В 1928 году профессор истории Герман Вирт выступил с обоснованием теории расового превосходства германской нации в книге «Происхождение человечества». Он утверждал, что у истоков человечества стоят две проторасы: наделенная духовным потенциалом северная и живущая низменными инстинктами раса пришельцев с южного континента Гондвана. Из-за похолодания и ухудшения климата северная протораса начала движение на юг, где и произошло ее смешение с низшей проторасой, повлекшее за собой упадок культуры. Представители северной проторасы, которые оставались на исторической родине дольше прочих, дали в период мезолита и неолита начало современной нордической расе.

мессианизмом остался ближе гуманистический прогноз. Идеи Интернационала латиноамериканцу Диего Ривере были ближе, чем идеи «тысячелетнего» арийского рейха. Страна, в которую он направлялся, верилось ему, претворяла утопию в реальность.

Утром 7 ноября 1927 года Ривера стоит на трибуне для почетных гостей на Красной площади в Москве. После военного парада плотный поток демонстрантов вливается на площадь через узкие проемы со стороны Иверских ворот. Над людскими головами колышется лес красных знамен. «Было раннее утро, на улицы падал снег. Движущаяся масса людей была черна, компактна, спаяна единым ритмом и упруга. Она плавно, позмеиному извивалась, и это была самая грозная из змей, какую я только мог вообразить. Она медленно текла по узким улицам к настезь распахнутым площадям»¹. Нескончаемая колонна кажется мексиканцу похожей на упругое тело гигантской змеи: ассоциация зловещая на сторонний взгляд, но несколько иначе звучащая в устах гостя, прибывшего в промозглую осеннюю Москву из жаркой страны бога-Пернатого змея. Мотив упруго текущего змеиного тела, оплетающего эмблемы в виде серпа и молота, он использует, расписывая стену на третьем этаже Министерства народного образования.

На приеме в Кремле, данном в честь зарубежных гостей, Ривера видит Сталина, который кажется ему похожим на мексиканского крестьянина, такого же коренастого, смуглого и черноусого – весомый комплимент в устах горячего почитателя нравственных достоинств «человека земли».

В Москве он встречается с Маяковским, Мейерхольдом, Дейнекой, Мором, архитекторами-конструктивистами Весниными. Он активно вмешивается в дискуссию о том, каким должно быть искусство в стране социализма, выступая на собраниях и в печати, подписывая декларацию нового художественного объединения «Октябрь».

Объединение новых видов художественного труда «Октябрь» (1928–1932) было создано в Москве группой деятелей искусства разных специальностей. В его состав входили художники, архитекторы, искусствоведы, деятели кино- и фотоискусства (В.А. и Л.А. Веснины, М.Я. Гинзбург, А.А. Дейнека, Г.Г. Клуцис, Л.М. Лисицкий, И.Л. Маца, А.И. Михайлов, П.И. Новицкий, А.А. Федоров-Давыдов, С.М. Эйзенштейн, Б. Уитц, Д. Ривера и др.). Члены «Октября» выдвигали на первый план задачи развития агитационно-массового искусства, формирования коммунистического сознания путем повышения культуры быта, обращались к разработке проблем синтеза искусств, внедрения художественных начал в промышленное производство и быт. В декларации объединения говорилось: «Пространственные искусства должны обслуживать пролетариат и идущие за ним массы <...> в области идеологии <...> и области производства и организации быта» с главной целью – «содействовать развитию классовых пролетарских течений в области пространственных искусств».

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 116.*

С позиции «октябристов» искусству следовало иметь четкую классовую пролетарскую направленность в условиях НЭПа, хозяйственно-экономической перестройки, появления новой буржуазии и усиления классовой борьбы. Лозунгом объединения стала «открытая классовая борьба» со всеми известными буржуазными группами и объединениями при «известном сотрудничестве» с так называемыми «попутчиками».

Декларация «Октября» (1928) требовала от своих членов пропагандировать через пространственные искусства «мировоззрение диалектического материализма <...> в материальном оформлении массовых коллективных форм новой жизни», активно выступать против «мещанского реализма эпигонов», «реализма застойного индивидуально-го быта», «пассивно-созерцательного, статического, натуралистического реализма»¹.

У знаменитого монументалиста завязываются переговоры с руководителями и деятелями советской культуры о росписи стен готовящегося к открытию клуба Красной армии и клуба металлургов. Поначалу дело идет к взаимному согласию. «Но, увы! Мне не довелось оставить ни единого мазка кисти ни на одной из стен Москвы. Причина – проще некуда. Тот же Луначарский, который меня пригласил, “попросил” меня вернуться в Мексику. Подозреваю, что причиной столь печальной перемены настроения стало недовольство со стороны кое-кого из советских художников»². Ривера крайне скупое, словно тая давнюю обиду, вспоминает о крушении своей мечты внести вклад в дело созидания новаторского искусства «родины всех трудящихся мира». В его мемуарах нет и намек на конкретную причину отказа в сотрудничестве и высылки на родину. Остается предположить, что в обстановке острой борьбы художественных течений и группировок, существовавших в тогдашнем СССР, последнее слово осталось за оппонентами «Октября», возможно, принадлежавшими к АХРР³ и не желавшими укрепления позиций оппонентов путем практического сотрудничества со всемирно известным мастером настенной живописи.

Впрочем, весомую роль могли сыграть и внехудожественные причины. Характер Риверы и его последующие поступки делают вероятной и другую причину фиаско: неосторожные и, на взгляд хозяев, бестактные высказывания о внутривластной борьбе в ВКП (б), включая контрдемонстрацию троцкистов 7 ноября 1927 года, жесткую реакцию партийного большинства и ссылку в Алма-Ату будущего гостя Диего и Фриды.

¹ Изофронт. Классовая борьба на фронте пространственных искусств. Сб. статей объединения «Октябрь» / Под ред. П.И. Новицкого, М.; Л., 1931; Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания, М., 1962.

² *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 122–123.

³ АХРР (Ассоциация художников революционной России) – крупное объединение советских художников, графиков и скульпторов, провозгласившее своей задачей развитие традиций русского реализма. Благодаря поддержке идеологической линии государства явилась предтечей будущего единого Союза художников СССР.

Результатом девятимесячного пребывания в Москве остался солидный альбом набросков, многие из которых были сделаны во время первомайского парада 1928 года. Около пятидесяти листов впоследствии дополнили коллекцию супруги Джона Рокфеллера-младшего. Памятью о путешествии в Советскую Россию остались и несколько работ маслом. Некоторые из московских набросков Ривера потом использовал, создавая эскизы для росписей здания Министерства народного образования¹.

Конец 1920-х – начало 1930-х годов – время высокой творческой активности Риверы. И одновременно – рубеж, за которым последует утрата моральной поддержки в профессиональной среде и резкого сокращения финансирования монументальных росписей со стороны государства, охлаждающего к культурному проекту, унаследованному от первых после-революционных лет. Католические организации повели новую атаку на росписи, призывая завершить расправу над ними, начатую пять лет назад. В 1929 году от пули террориста-клерикала погиб вновь избранный президентом А. Обрегон. Не за горами были запрет деятельности коммунистов и закрытие газеты профсоюза художников «Мачете».

Но в том же 1929 году создается правительственная Национально-революционная партия, которая под разными названиями бесценно продержится у власти более 70 лет, неизменно провозглашая себя верной продолжательницей Мексиканской революции и придавая огромное значение идейному влиянию на рабочих, крестьян, интеллигентов. Эти установки отнюдь не были чистым лицемерием. У истоков НРП стояли не только правые, но и левые, не только ставленники «верховного вождя», но и его оппоненты, выступавшие за прогрессивные реформы. Поэтому не приходится удивляться тому, что Ривера, пользующийся репутацией всемирно известного мастера, даже в обстановке преследований, обрушившихся на его товарищей по партии и художественному движению, получает от правительства приглашение начать росписи в его резиденции – Национальном дворце. (Чуть позже он не счел возможным отказаться от еще одного предложения – исполнить роспись в здании Департамента здравоохранения.)

Национальный дворец, ставший после революции резиденцией исполнительной власти мексиканского государства, был возведен на месте, где прежде стоял дворец правителей Теночтитлана, а потом размещалась резиденция испанских вице-королей. Национальный дворец занимает всю восточную часть главной столичной площади Сокало, на северной стороне которой высится кафедральный собор, построенный на фундаменте главной храмовой пирамиды ацтекской столицы. Местоположение и назначение дворца как нельзя лучше отвечали замыслу создания эпического цикла росписей.

Затевая еще один масштабный проект, построенный, как и предыдущие, на основе развернутой повествовательности, художник продолжает противостоять тенденции, намеченной авангардистской живописью

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 123.

Запада и занявшей главенствующее положение в его изобразительном искусстве. К этому времени оно в лице своих знаменитейших представителей отказалось и от концепции искусства как способа выражения социальных и философских доктрин, и от принципа внешнего жизнеподобия¹.

Ривера, в не столь давнем прошлом заметная фигура Парижской школы, и сам отдал дань культуре самодостаточных формы и цвета. Возвратившись на родину, он словно вернулся к символизму и модерну, знакомым ему по Академии начала века, – и написал «Созидание». Потом, отталкиваясь от этого условного языка, он принялся заполнять стены Министерства народного образования множеством сюжетов, навеянных национальной реальностью, и не столь простых, как могло показаться на поверхностный взгляд. Его живописные новеллы полны историко-культурных аллюзий, просвечивающих сквозь внешнюю незатейливость сюжетов. Оттачивая свой талант рассказчика историй с подтекстом, он продолжил сталкивать реализм тематики и разнородную символику в росписях Чапинго.

Было бы несправедливостью по отношению к Диего Ривере сказать, что на стенах Национального дворца он вознамерился создать живописный эквивалент трактата по истории Мексики. Он хорошо знал, что исторические труды выходят из-под пера ученого, а не из-под кисти живописца. Перед собой он поставил задачу создать образ Мексики, укорененный в мифологических сказаниях и исторических преданиях, изменчивый в веках, но хранящий свою глубинную суть.

Первым объектом росписи стала широкая парадная лестница. Начинаясь во внутреннем дворе, она раздваивается на высоте первого пролета. На правой (северной) стене должен был появиться образ Мексики до испанского завоевания с ее мифологией, отразившейся в творениях зодчих, живописцев, ремесленников.

Большая центральная стена, разделенная на шесть арочных пролетов, предназначалась для повествования об истории: от Конкисты, через эпизоды войн за независимость и за реформы, до революции, начавшейся в 1910 году и отнюдь не исчерпавшей своих задач ко времени работы художника над росписью.

Завершением триптиха парадной лестницы должна была стать композиция на левой (южной) стене, посвященная сегодняшнему и завтрашнему дням Мексики.

Ривера начинает свое грандиозное повествование с северной боковой стены лестничной клетки (1929). Обращаясь к мифологии ацтеков, он выбирает темой росписи историю Кецалькоатля. Цикл сказаний о Пернатом змее, в которых он предстал и богом-демиургом, и культурным героем,

¹ Как противовес господствующей тенденции в Западной Европе одновременно с мексиканским мурализмом развивалась внутренне родственная ему тенденция «ангажированного искусства». См.: *Козлова Е.А.* Ангажированное искусство. Вклад Латинской Америки // *Очерки истории латиноамериканского искусства. Ч. II: XIX–XX вв.* СПб., 2004. С. 171–242.

и священным царем легендарных тольтеков, ко времени вторжения во владения Мотекусомы II испанских завоевателей отличался наибольшей разработанностью сюжетов.

Кецалькоатль – поистине всеобъемлющее божество и культурный герой Древней Мексики. Один из главных богов мезоамериканского пантеона, он считается творцом человека и покровителем его культурных навыков. Мифологическая родословная Кецалькоатля восходит к временам первых земледельцев, а в некоторых аспектах – к примеру в астральном (он считался олицетворением утренней и вечерней звезды, то есть планеты Венера) – может оказаться еще древней. Под именами Кукулькан, Кукумац, Виракоча божество с аналогичными функциями занимает важное место в пантеонах различных народов Америки, отражая их этническое родство или давние культурные контакты. Сказания о Кецалькоатле наряду с типичными для всякого архаического эпоса космогоническими и космологическими мотивами имели и черты исторического эпоса. В них элементы ритуального и сказочного, природного и социального, космического и бытового начал переплетены таким образом, что канувшая в прошлое реальность просвечивает сквозь радужную дымку мифа. В силу названных обстоятельств неудивительно, что именно этот бог был больше других «обречен» на синкретизацию с Богом-творцом и Богочеловеком белых пришельцев.

У Риверы Кецалькоатль представлен в трех воплощениях: он и небесное светило, и божество, и мудрый правитель города-государства тольтеков. Сюжету росписи соответствует ее язык. Коренастые фигуры со сглаженным рельефом мускулатуры, населяющие фреску, словно хранят особенности почерка индейских рисовальщиков. Детали росписи выдают в ее авторе знатока древнего искусства родины и внимательного читателя исторических хроник, насыщенных детальными описаниями канувшего в небытие мира. Словно со страниц «Флорентийского кодекса» Б. де Саагуна или «Атласа Дурана», созданных по горячим следам Конквисты, сошли все эти земледельцы и ремесленники, музыканты и танцоры, носильщики с плетеными коробами за спиной и принимающие дань жрецы и вожди – кто в пышном облачении, кто в грубом черном плаще, расписанном изображениями человеческих костей. Колорит росписи на свой лад воспроизводит рассказы о стольном граде легендарных тольтеков Толлане, обильном всяческими драгоценностями: золото, бронза, огненная медь, зелень перьев кецаля, небесная бирюза над городом пирамид из светлого камня, населенным людьми в белых хлопковых одеждах.

В центре композиции восседает Кецалькоатль-правитель, беседующий с придворными советниками. Над его головой высится огненный жертвенник, который он воздвигнет для себя, когда придет пора навсегда покинуть Толлан. Рядом – плот, сплетенный из змей, на котором он изображен отплывающим в таинственную страну смерти и возрождения, сжимая в руках ритуальный посох и щит с идеограммой планеты Венера. «Он ушел на небо и вошел в небо, Тлауицкалтепутли, Владыка Дома Зари», – повествуют «Анналы Теотиуакана» о смерти последнего

царя тольтеков и происхождении звезды-планеты, взошедшей над пеллом его жертвенника.

Порядки «золотого века», царящие в стране тольтеков в правление государя-мудреца, указывают на представления о мифическом времени предков, предшествующем современному состоянию человечества. Этому времени соответствуют сцены мирного труда и празднеств в правой части росписи. Слева им противостоит эпизод ожесточенной битвы. С предначертанной логикой мифа уходом Кецалькоатля в страну Тлиллан-Тлапаллан для его народа наступят последствия эсхатологического масштаба – будет положен предел мирному благополучию «золотого века». Начнется новый космогонический виток, на котором наступит суровая к людям эпоха Тонатлиу, пятого Солнца, с ее войнами и жертвоприношениями человеческой кровью.

Отличительные знаки, указывающие на ее наступление, открываются зрителю в самом центре росписи, занимающей фронтальную (западную) стену. Они связаны с представлениями ацтеков о движении времени и о сакральной войне как способе осуществления этого движения. В ацтекском обществе культурный космос был организован по принципу отождествления его законов с законами космоса природного. В основе мироздания, согласно мифологии ацтеков, лежит принцип Дуальности, осуществляющий себя в вечном циклическом движении, причина которого – непреходящее соперничество двух неразрывно связанных противоположных начал. Идею движения по кругу, чередования циклов – ежедневных суточных, ежегодных сезонных и больших космических – передают знаки священного календаря, рельефы камня-алтаря, узоры ритуальной чаши, принимавшей в себя живое окровавленное сердце жертвы. Инвариант этих культовых предметов – изображенный Риверой в центре многофигурной росписи диск цвета охры. На него нанесены цифровые отметки с повторяющейся идеограммой планеты Венера: с ее фазами у ацтеков было связано представление о смерти старого и рождении нового Солнца. К диску протянута рука ацтекского жреца с вырванным сердцем, сжатым в окровавленной ладони. Слова *ollin* – «движение» и *yollotl* – «сердце» в ацтекском языке являются однокоренными. Отражая эту связь, живое, еще бьющееся человеческое сердце служило богу Солнца пищей, без которой мироздание ждала катастрофа. Поэтому высшей целью войны ацтекам представлялся захват пленников, умиравших затем на алтаре, чтобы поддержать силы их солярного бога Уицилопочтли, дарующего жизнь всему на земле.

Одним из воплощений бога Уицилопочтли у ацтеков был орел. Сидящий на кактусе-нопаля, он являет собой изначально символ города Теночтитлана-Мехико, а потом и всей страны. Орел изображен Риверой над чашей, куда должно упасть сердце жертвы. Когти огромной птицы в золотистом солнечном оперении впились в мясистые листья нопаля, а клюв сжимает два причудливых предмета, синий и красный, представляющие собой идеограммы стихий, состоящих в антагонизме, – воды и огня. Переплетенные крест-накрест, они образуют знак *ollin*. То же сочетание идеограмм повторяется и ниже, над головой приносящего

жертву жреца. Синяя фигура наложена на красную, быть может, в напоминание об источнике с водой цвета крови, который, по преданию, бил на острове, где был основан Теночтитлан. Но возможно и другое толкование замысла художника. Известно, что в пиктографической письменности ацтеков знаком *atl-tlachinolli*, буквально означавшим «вода-огонь» (в другой интерпретации – «сожженная вода»), передавалось понятие «сакральная война».

Согласно воинской доктрине древних мексиканцев, понятие «война» было накрепко связано с понятием «производительность»: не напрасно на мифологическом языке жрецов отождествлялись образы воина и роженицы. В конечном итоге, война понималась ацтеками как способ самоосуществления принципа Дуальности, представляясь им выражением сокровенной сути бытия. Поэтому в ацтекском сакральном искусстве изобиловала символика, утверждающая высший, космологический смысл войны. Ривера, в свою очередь, обращается к ней, чтобы развернуть масштабное повествование о противостоянии сил, век за веком сталкивавшихся на исторической арене Мексики.

От индейского мифа он переходит к этапам реальной истории своей страны. Точкой отсчета общей истории индейцев и европейских пришельцев была Конкиста. С религиозных позиций эта завоевательная война представлялась начавшим ее христианам священным актом приобщения язычников к истинной вере. Сцены жестокого сражения индейцев и европейцев растекаются по нижней части росписи, осененные индейскими знаками, указывающими на войну как на осуществление принципа вечного движения. В трактовке Риверы речь, фактически, идет о столкновении приверженцев двух в чем-то схожих религиозно-воинских доктрин. Сначала ацтеки силой оружия и именем бога-покровителя их племени утвердили свое владычество на землях Мезоамерики. Потом пришельцы из-за океана проделали то же самое, но в гораздо больших масштабах, когда крестом и мечом покорили ацтеков и установили господство над их страной и над землями и народами далеко за ее пределами. Поле неутихающей битвы – сплошная мешанина человеческих тел, на фоне которой блещут мечи, скрещиваются копья, пружинят тетивы арбалетов и готовятся отправиться в полет стрелы. Люди в шлемах и доспехах из стали вплотную сошлись с людьми в снаряжении из стеганого хлопка и шкур, в устрашающих звериных масках на лицах. Ривера не поддается искушению изобразить акт гибели индейской цивилизации как падение мира мудрых, но беззащитных туземцев под ударами заведомо сильнейшего противника. Под ногами солдат, под копытами испанских коней он пишет тела павших индейцев. Но живые насмерть противостоят атакам латников с их извергающими пламя пушками и аркебузами. Отчаянно бьются индейские воины, женщина разъяренной пантерой отбивается от посягательств распаленного страстью испанского солдата. Под мифологическим знаком «движение» кипит битва, исходом которой станет рождение новой нации. Да, оно будет оплачено кровью и заклеяно потомками, отвергающими насилие, как «чингада», то есть разнуданное

порушение чести жертвы. Но если война – будь то за идею или за землю и скрытое в ней богатство – лежит в основе бытия, если так предначертано свыше, если так заведено искони, тогда человек должен исполнить свой долг перед богами и оплатить движение истории кровью. Не унижая одну из сторон жалостью, а другую клеймом заведомого злодея, Ривера в своем эпосе словно следует за творцами ацтекской воинской доктрины, отдавая должное доблести и ярости сошедшихся в схватке противников.

С позиций сегодняшнего историка можно пожалеть разве только об одном: художник, сын своего времени, чрезмерно акцентировал противостояние двух миров, недооценивая внутренний раскол самого мезоамериканского мира накануне вторжения «белых богов»: испанцы-конкистадоры составляли лишь ядро огромного войска восставших подданных Мотекусомы II.

Как опытный живописец, Ривера знает о той опасности, которую представляет собой излишнее количество персонажей для поэтического звучания его произведения. Но столь вопиющее многолюдство, сознательно им созданное, представляет собой рассчитанный художественный прием. Отдельные фигуры слиты здесь в некое единство, как соединяются отдельные элементы в кладке стен, чтобы уже в качестве монолитных конструкций нести вес перекрытий. В построении многофигурной риверской фрески присутствует и отголосок принципов древнего мексиканского зодчества, имевшего обыкновение оперировать большими массами, и нечто от грандиозного изваяния «Большой Коатликуэ» – знаменитого монумента ацтекской богини, содержащего множество символических деталей, но хранящего при этом свою природу монолита.

Знакомые лица широко известных героев и злодеев национальной истории легко опознаются соотечественниками. Но найдется немного зрителей, которые задались бы целью опознать некое конкретное лицо в каждом из персонажей густо населенной фрески. Сонм созданных Риверой образов – плотное, массивное, наступающее на зрителя, вбирающее его в себя множество, – заставляет смотрящего ощутить течение многоводной реки истории, услышать гул ее потоков, преодолевающих пороги.

Из огромного количества действующих лиц Ривера делает акцент на нескольких десятках ключевых образов, воплотивших в себе порыв нации в будущее на разных этапах ее истории. Эти образы-маяки написаны так, чтобы, сохранив портретное сходство, не войти в противоречие с обобщенной манерой фресковой живописи. Вокруг них множество действующих лиц спаяно в единое целое так, что перед зрителем, поднимающимся по лестнице Дворца, сменяют друг друга образы исторических эпох.

Над полем сражения Конкисты, простирающимся в основании фрески, разворачиваются картины колониального общества. Индейцы-каменотесы обрабатывают глыбы, которые лягут в стены дворцов. Вице-король и епископ проплывают в паланкинах мимо привязанных к позорным столбам преступников, осужденных за ересь и отступничество. Толстый монах бросает в костер священные свитки индейцев, в то время как его собратья по служению Христу, священники-гуманисты Лас Касас, Васко де Кирога



Диего Ривера
История Мексики
от Конкисы
до 1930-х годов.

Фрагмент росписи
фронтальной стены
парадной лестницы:
«Война за Независи-
мость и Революция
1910–1917 годов».
1929–1931
Мехико,
Национальный
Дворец

и Бернардино де Саагун искренне и самоотверженно спасают души туземцев от козней дьявола, а тела – от безжалостного рабства под бичами «белых богов», учат подопечных новым ремеслам, записывают их древние гимны и сказания... Выше – герои войны за независимость Идальго и Морелос, республиканцы и монархисты, участники сопротивления интервентам и герои сражений за буржуазные реформы во главе с президентом Хуаресом, престарелый диктатор Порфирио Диас с преданной свитой и его оппоненты из лагеря либералов, чьи усилия привели к падению режима, наконец – крестьянский вождь Эмилиано Сапата, плечом к плечу с рабочим держащий полотнище, на котором начертан лозунг «Земля и свобода».

Роспись растет ввысь и вширь, от более узкого, срезанного лестничными откосами основания стены к обширному пространству ее середины и выше – к верхней ее части, обрамленной шестью арками. Плотный людской поток, завершающийся вверху, под арками несколькими «языками», не поделен с отчетливостью на отдельные сцены. Составляющие его «ручьи» перетекают с одного композиционного яруса на другой, вытекают из одной сцены, впадая в другую, взаимодействуют, не оставляя пустот в композиции, представляющей собой плотную ткань исторического повествования. Последовательность исторических событий в целом выдержана в направлении снизу вверх. Однако это отнюдь не подборка иллюстраций к главам учебника. С хронологического уровня художник переводит повествование на смысловой: его поэма в красках повествует о совокупном усилии нации, сквозь кровь и смерть восходящей по ступеням истории к новым степеням свободы. И потому он не сомневается в своем праве изобразить вверху на одном композиционном уровне героев и антигероев недавней революции с действующими лицами истории XIX века – с теми, кто стоял у истоков республики, отражал интервенции, воевал за ее право существовать, руководствуясь собственной конституцией, и проводить реформы в пользу собственного народа. Поначалу Ривера намеревался увенчать композицию в пространстве под центральной аркой аллегорической фигурой Мексики – матери всей нации. Но в итоге ее предполагаемое место занял вооруженный пролетарий, указывающий в сторону южной, еще не расписанной стены.

В том же 1929 году Ривера по результатам голосования преподавателей и студентов Академии изящных искусств Сан-Карлос занимает пост ее ректора и решительно приступает к реформе учебного процесса в духе подписанной им в Москве декларации объединения «Октябрь». Целью преобразований была провозглашена подготовка всесторонне развитых мастеров изобразительного искусства и зодчества, непосредственно связанных с производством художественных ценностей, необходимых народу. С начала обучения студенты привлекались к строительству и росписи зданий, выпуску агитплакатов, предметов для эстетического оформления быта, к делу поддержки народных ремесел. Ректорство Риверы продлилось до мая 1930 года, когда в условиях обструкции, устроенной традиционно настроенной профессурой, поддержанной на уровне министерства, несостоявшийся реформатор был вынужден подать в отставку.

Сотрудничество Риверы с властью, взявшей курс на подавление левых сил, стало причиной его исключения из коммунистической партии, последовавшего осенью 1929 года. С президентскими выборами 1930 года и формированием нового кабинета министров, в который не вошли его покровители Марте Гомес и Рамон Денегри, художник лишился и поддержки на официальном уровне. Тогда же надолго сошел с политической сцены Х. Васконселос, принявший участие в президентской кампании и проигравший кандидату правящей партии П. Ортису Рубио с разгромным результатом. Крутой поворот власти вправо, вплоть до запрета

компартии (1929) и разрыва дипломатических отношений с СССР (1930), косвенно отразился и на творчестве Риверы. Не лишенный пока возможности продолжать работу над правительственными заказами, все же он был вынужден теперь осторожничать в выборе сюжетов и тормозить реализацию замыслов, которые могли бы поставить под удар весь проект. Так случилось с проектом росписи левой стены парадной лестницы Национального дворца, на которой он задумал развернуть панораму социалистического будущего Мексики. К работе над этой фреской он смог приступить только в 1934 году.

Согласно его теперешнему замыслу, роспись левой стены парадной лестницы начиналась с критики реалий сегодняшнего дня, чтобы завершиться картиной будущего: «Я писал реальность нынешней Мексики: подавленные забастовки; рабочие и крестьяне – убитые или сосланные на каторжные Острова Мариас. В звездной вышине я написал портрет Карла Маркса, призывающего страдающих тружеников разорвать свои окопы и представляющего им картины будущей земли, мирной и обильной, индустриальной и социально благоустроенной»¹.

Изображая современность, Ривера метафорически представил эксплуататорскую суть буржуазного общества, которое у него на фреске в буквальном смысле слова строится, подобно зданию. Фундамент закладывается тяжелым физическим трудом тех, кто располагается внизу социальной пирамиды. Выше, представленные в виде «блочных» прямоугольных конструкций, громоздятся этажи, заселенные представителями привилегированных общественных слоев: чиновниками, финансистами, церковниками, военными, праздно развлекающимися завсегдаями казино и ночных клубов. С правой стороны человеческая лавина грозит снести эту жесткую геометрическую конструкцию, однако разбивается о шеренгу обороняющих ее солдат, но, ломая препятствие, сохраняет свое неуклонное стремление к вершине. Там мы видим традиционную «революционную Троицу» мексиканского мурализма – крестьянина, пролетария и солдата. Три развернутые в профиль фигуры обращены к четвертой, укрупненной и представленной анфас: гигантскую фигуру Маркса, опирающегося на монолит с цитатой из «Коммунистического манифеста», освещает диск восходящего солнца грядущей эры мира и созидания. С безоблачного синего неба солнечный диск освещает панораму мексиканской долины, преобразенной в страну счастливого будущего, где кипят грандиозные стройки и зеленеют возделанные поля, а свободные люди выходят на мирную демонстрацию. В фигуре теоретика коммунизма с его призывным жестом есть нечто от библейского Моисея, обещающего своему народу землю обетованную.

И, конечно, Ривера не был бы самим собой, не привнеси он в свой социальный прогноз индейского акцента. Роспись, с самого начала работы над нею выстроенную на центральной стене вокруг ацтекских пиктограмм

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 166.

«движение» и «сакральная война», он завершает столь же знаковым изображением солнца новой эры, под которым, утверждает он, наконец прекратятся войны и смыслом существования человечества станет мирный труд во всеобщее благо. Пребывая вне рядов компартии, он не отрекся от убеждений, некогда приведших его в эти ряды, и запечатлел свое кредо на стене главного правительственного здания. Подобная дерзость осталась не пресеченной в силу счастливого стечения обстоятельств: Ласаро Карденас, избранный президентом в обстановке массового недовольства засильем иностранного капитала, приступил в конце 1934 года к радикальным мерам, направленным на отстаивание национальных интересов и удовлетворение первоочередных социальных требований масс. Запечатленные на стене революционные настроения Риверы на сей раз, как и во времена Васконселоса, оказались созвучны официальным лозунгам.

Позже Ривера напишет о своем триптихе: «Я по сей день горжусь росписью этой лестницы. Не мое дело, конечно, гадать о том, каков будет вердикт потомков. Но, нравится это кому-то или нет, никто не вправе отрицать, что это был новаторский шаг в развитии настенной живописи. Прежние муралы – все – представляли собой отдельные фигуры или группы фигур на фоне обширных и нейтральных задников. В этой росписи я использовал восходящую архитектуру лестницы и соединил этот ритм с идеей революции, находящейся на подъеме. Каждый персонаж мурала получил диалектическую связь с соседними, согласно его роли в истории. Ничего изолированного, все – в обоснованной связи. Моя роспись в Национальном дворце стала внутренне единой пластической поэмой, которая, по моему мнению, композиционно объемлет историю народа в ее целостном виде»¹.

Приведенное утверждение оспаривает популярный тезис о пресловутой «агорафобии» Риверы-муралиста: его многофигурные росписи как подлинная «Всеобщая песнь» в линиях и красках отражают не боязнь пустого пространства, говорящую, как правило, об отсутствии композиционного дара, а стремление к связности и полноте пластического высказывания.

Над росписями Национального дворца Ривера продолжал работать с перерывами до 1951 года, внося изменения и дополнения. Для галерей второго этажа в два приема (1945 и 1950–1951) он написал десять панно на подвижном металлическом каркасе, развивающих тему Древней Мексики.

По контрасту с картиной воображаемого будущего, развернутой на парадной лестнице, здесь было представлено воображаемое прошлое, представляющее собой американский вариант античной утопии «золотого века»: край наипрозрачнейшего воздуха и серебристой воды в каналах, край изобилия, дарованного природой и сотворенного умелыми руками, край слаженного труда и всенародных праздников, мудрых правителей и благоденствующих под их скипетром подданных... Снова перед

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 131.*

зрителем блеснул мастерством Ривера – знаток хроник времен Кортеса и первых вице-королей. Если же быть точнее – горячий почитатель тех избранных глав, где описывалось изобилие столицы ацтеков и воздавалось должное мастерству ее ремесленников. Он дал полную волю своей кисти, насыщая светом и воздухом пейзажные фоны, импровизируя на тему фигур в индейских кодексах и раннеколониальных зарисовок с уходящей натурой, сталкивая горячий оранжевый цвет с прохладным бирюзовым, распределяя по живописным поверхностям градации золота и меди.

Эти умиротворенные настенные картины демонстрируют безусловную победу Риверы-живописца над Риверой-полемистом. И по контрасту помогают понять внутреннюю напряженность триптиха на лестничной клетке, исполненного два с лишним десятилетия назад.

В обстоятельствах вынужденного простоя конца 1920-х – начала 1930-х годов, вынужденный временно оставить работу в Национальном Дворце художник неожиданно получает заказ, исходящий от высокопоставленного представителя зарубежного дипломатического корпуса. Посол США в Мексике мистер Дуайт Морроу выступил заказчиком и щедрым спонсором росписи своей летней резиденции, расположенной в Куэрнаваке, столице штата Морелос. Ривере было предложено украсить стены дворца, построенного для себя на склоне лет Эрнандо Кортесом. Здесь отошедший от активных политических дел завоеватель вел жизнь набожного христианина, плантатора и сахарозаводчика. Спустя века, в годы революции, его дворец послужил резиденцией Эмилиано Сапате, взявшему Куэрнаваку штурмом. Теперь историческое здание принадлежало городской администрации.

Выстроенный на вершине холма дворец из коричневатого-красного вулканического туфа господствует над местностью. Сквозь колоннаду внутреннего двора, галереи которого Ривере было предложено расписать, открывается вид удивительной красоты. За узкими улочками колониального города в обрамлении зелени лежат возделанные поля, на горизонте тянется горная цепь, над ней вздымаются снежные вершины вулканов Попокатепетль и Икстасиуатль. Художнику предстояло выдержать конкуренцию с этой живой картиной. И он создал свой вариант пейзажа, к которому добавил четвертое измерение – время национальной истории. Непрерывная, текущая вдоль трех стен галереи декорация включает в себя и дикий тропический лес, и возделанные поля, и виды старинного города, в котором руками индейцев возводится дворец предводителя завоевателей. На ее фоне разворачивается историческая эпопея, первая глава которой повествует о завоевательном походе первого хозяина дворца, а заключительная завершается сценой, в которой под ноги крестьянскому вождю Сапате брошен поверженный конкистадор. Еще один портрет Сапаты, парадный, Ривера поместил в неглубокую нишу на стене дворца, «процитировав» здесь в красках знаменитую гравюру Х.Г. Посады. С этим изображением перекликается строгий, написанный почти в черно-белой гамме, портрет другого ключевого для истории штата



и всей страны исторического персонажа – героя борьбы за независимость Хосе Марии Морелоса.

Красочная гамма росписи выстроена в соответствии с красками живо-го пейзажа. Фигуры Ривера написал в уже устоявшейся лаконичной манере, сочетающей упругий круглящийся контур с точной, скупой моделировкой, придающей объем формам, окрашенным в локальные цвета. В пространстве между яркой лентой росписей и полом тянется фриз, написанный в технике черно-белой гризайли, имитирующий скульптурный рельеф. Образцом для его сюжетов послужили рисунки из «Флорентийского кодекса» XVI века¹, в котором увидены и запечатлены с точки зрения индейцев эпизоды завоевательной кампании Кортеса: высадка военной экспедиции на побережье Мексиканского залива, встреча испанцев с послами правителя Теночтитлана, падение ацтекской столицы, казнь молодого вождя Куаутемока и др.

Первопроходцем темы Конкисты в мексиканской монументальной живописи был Ж. Шарло. В 1922 году на одной из стен Национальной Препаратории он представил ее как акт агрессии против народа-носителя высокой культуры, совершенный алчными европейскими варварами («Завоевание Теночтитлана»). Это была точка зрения, противостоящая

Диего Ривера
Путь через ущелье
1930
Дворец Кортеса,
Куэрнавака

¹ «Флорентийский кодекс» – двуязычная (на ацтекском и испанском языках) версия труда францисканского миссионера, хрониста Б. де Саагуна «Всеобщая история дел в Новой Испании», выполненная индейскими писцами и снабженная более чем 1800 рисунками в смешанной европейско-индейской манере.

господствовавшему взгляду на жестокости завоевания как на неизбежную плату народов, отставших в историческом развитии, за приобщение к цивилизации Запада. В XX веке авторитет этой аксиомы был поколеблен революцией, с которой обрела законные права противоположная ей «версия побежденных». В изобразительном искусстве эта версия события, давшего начало мексиканской нации, наиболее полно отображена кистью Диэго Риверы. На стенах дворца Кортеса в Куэрнавাকে он представил одну из глав своей монументальной исторической поэмы.

С Конкистой и колониальным господством в ней связаны представления о жестокости, алчности, лицемерии пришельцев, о безжалостной ломке всего жизненного уклада и уничтожении культурной памяти коренных народов. Индейцы гибнут в неравном противостоянии, уцелевших победители клеймят, как скот, сгоняют на плантации, заставляют возводить дворцы – символы власти новых хозяев, казнят непокорных. Критическому изображению завоевателей, как и следовало ожидать от автора живописных циклов в Министерстве народного образования и в Чапинго, во дворце Кортеса сопутствует поэтизация образов тех, кто противостоял Конкисте, и их потомков. Индейцы поднимаются на борьбу против испанских колонизаторов, знамя которой в этих краях поднял Хосе Мария Морелос, ставший национальным героем Мексики. Столетие спустя в рядах армии Эмилиано Сапаты их потомки идут отвоевывать землю и свободу – свое законное наследство, присвоенное новыми хозяевами жизни.

Согласно представленной здесь образной концепции Риверы, Конкиста была столкновением двух цивилизаций: индейской – живущей в согласии с ритмами природы и западной – экспансионистской. Он отдает должное отваге горстки завоевателей, сумевших покорить обширную страну воинственных ацтеков, опираясь на свое преимущество в вооружении и на поддержку выступивших против ацтеков вассальных племен. Но он показывает и то, как противится замыслу конкистадоров сама природа здешней земли, громоздя препятствия на их пути. Центральная часть росписи не случайно представляет собой эпизод штурма зарослей тропического леса: на пути завоевателей живой крепостью встает зеленая стена, но ценой мобилизации всех сил люди преодолевают сопротивление дикой природы.

Ривера постоянно подчеркивал, что в монументальной живописи как в искусстве, обращенном к широкой аудитории, первостепенное значение имеет тема. Но условием, при котором столь важное для художника критическое содержание, вложенное им в свой труд, могло быть донесено до зрителя, всегда остается мастерское владение формой. Лишь при этом условии пластическое раскрытие замысла художника становится столь красноречивым, как центральная сцена сражения людей с тропическими зарослями, написанная во дворце Кортеса. Длинные, мощные стволы гигантского фикуса, похожие на переплетенные тела фантастических змей, неподатливо пружиня, противятся намерению превратить их в мост через ущелье. Пришельцы укрощают их сопротивление, наваливаясь на упрямые стволы всей тяжестью своих тел, орудуя копьями и топорами,

как будто они сошлись в схватке с мифическим драконом. Напряженные спины и атакующие жесты людей, сражающихся с исполинским чудовищем, свидетельствуют о концентрации усилий, которые им приходится прилагать на каждом шагу, чтобы продвигаться вглубь территории, полной препятствий и смертельно опасных ловушек.

Форма, избранная художником, несет содержательный смысл, а содержание, в свою очередь, служит предлогом для игры линий и переклички цветовых пятен. Линии змеятся, тянутся параллельно поверхности земли, нехотя сгибаются к ней под тяжестью тел, повисающих на ветвях подобно диковинным плодам. На фоне растительной стены четко выделяются фигуры штурмующих ее воинов. Их позы свидетельствуют о масштабах применяемых ими физических усилий. Густой зеленый фон тропической зелени придает яркость оттенкам меди и бронзы обнаженных торсов, оранжевому, светло-лиловому, белому цвету одежд.

Как всегда, Ривера стремится согласовать ритмы живописи с ритмами архитектуры. В сцене уборки и переработки сахарного тростника дуги согбенных спин индейцев, тянущих повозку, вяжущих и перетаскивающих снопы из тростниковых стеблей, дуги снопов и даже дуга вооруженной хлыстом руки конного надсмотрщика и белоснежной конской шеи отвечают дуге арки, обрамляющей вход в патио. Она же, в свою очередь, добавляет убедительности ритму, пронизывающему композицию: повторяющиеся, множась дуги превращаются в символ подневольного труда – «прохождение под игом», навязанное победителями побежденным.

В отдельных своих фрагментах роспись исполнена подлинного лиризма. Таков, например, портрет Эмилиано Сапаты, держащего под уздцы белого коня, где на заднем плане художник, в знак выражения собственной симпатии к крестьянскому вождю, поместил автопортрет. Белый красавец конь фигурирует в росписи то как спутник завоевателя, то как спутник генерала армии повстанцев. Сам по себе он не может быть хорош или плох. С его изображением художник связывает различные, но в обоих случаях переломные, драматические и кровавые эпизоды национальной истории – европейское завоевание и революцию. При воспоминании о любимых Риверой откровенных либо зашифрованных отсылках к образам религиозного искусства за изображениями «кентавров Конкисты» и всадников революции делается видимым их предположительный прообраз – «конь бледный» Апокалипсиса и его неумолимый всадник.

Но Ривера изменил бы себе, откажись он от удовольствия представить кистью гордую стать благородного животного: белоснежный конь, будь он под седлом конкистадора или народного вождя, отмечен у него красотой естественного природного существа, ничего общего не имеющего с полумеханическими чудовищами, несущими на себе апокалиптических всадников, которых несколько лет спустя напишет в Гвадалахаре его постоянный оппонент Х.К. Ороско.

Уступая ли желанию заказчика или повинуюсь голосу собственного дарования, Ривера даже в сценах жестокостей не забывает о чувственной

прелести красок и линий. Это умеряет разоблачительный пафос его росписей во дворце Кортеса, но дает его творениям возможность не проиграть в соревновании с прелестью окружающей живой природы.

Осенью 1930 года, завершив роспись во Дворце Кортеса и оставив вконец застопорившуюся работу в Национальном дворце, художник принимает предложение Морроу о работе в США. Вместе с Фридой Кало, ставшей к этому времени его третьей супругой, он едет в Калифорнию.

На родине Ривера создает картины революции на марше и творит «ретроспективную утопию» идеализированной Древней Америки. В США он воспеваает технические достижения современности, в которых видит одно из неперемных условий наступления подлинного «золотого века» для будущего единого и свободного человечества: «США, в отличие от Мексики, подлинно индустриальная страна, словно специально предназначенная для новой монументальной живописи»¹, – уверен он. Поэтому в его росписях на американских стенах найдется место центрам индустрии – гигантским заводам с пылающими горнами и бесконечными лентами сборочных конвейеров.

Трудно представить себе, что Ривера не догадывался об отупляющем эффекте монотонного труда, не требующего квалификации и превращающего знатока одной-единственной операции в легко заменяемый винтик машинного производства. Но верх берет искреннее восхищение индустриальной мощью самоновейших заводов-гигантов, рациональной слаженностью процессов труда – тем, чего так недоставало его родине. И Ривера-трибун отступает перед проснувшимся в душе художника Риверой-«Инженером», который, как когда-то в детстве, откровенно восхищен силой и красотой машин, сотворенных руками человека.

Он словно дает битву тем современникам, кто не без основания опасался превращения человека, отчужденного от результатов своего труда, в раба своего собственного создания. Чтобы избежать этой опасности, достаточно привести в разумное состояние неразумно организованные отношения людей в процессе производства, отвечает он своими росписями оппонентам. Элементы таких разумных отношений он ищет в США на суперсовременных по тогдашним временам заводах Форда, как тремя годами раньше он искал их за океаном – в Советской стране. Идеально было бы, считает он, соединить технический прогресс США с социальной политикой, провозглашенной в СССР.

Зимой 1930–1931 года в Сан-Франциско Ривера приступил к росписи на тему «Аллегория Калифорнии» в ланч-клубе Тихоокеанской фондовой биржи, открывавшейся в марте. Не без труда получив въездную визу в США – авторитет первого художника-монументалиста Мексики взял верх над опасениями по поводу репутации «опасного коммуниста», – художник смог выехать на встречу с заказчиком, архитектором Тимоти

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 136.

Пфлюгером. К его приезду приготовились по-своему и городские газеты: так, респектабельная «Сан-Франциско кроникл» поместила на видном месте фотомонтаж, в котором на поверхность отведенной для Риверы стены была наложена репродукция фрагмента фрески в Министерстве народного образования со злыми карикатурами на Рокфеллера, Моргана и Генри Форда.

Однако Ривера не спешил оправдывать злорадные ожидания противников своего спонсора. Дипломатично выразив восхищение трудолюбивым народом США и достигнутыми страной успехами в области техники, он отправляется в поездку по землям штата Калифорния, чтобы познакомиться с его жизнью и изучить натуру. Как когда-то перед началом работы в Министерстве народного образования, художник открывает для себя разнообразие здешней природы, посещает нефтяные промыслы и сельскохозяйственные плантации, зарисовывает лица людей.

Во фреске, начатой через три месяца по прибытии в Сан-Франциско, не появилось ничего такого, что можно было бы считать революционным подстрекательством. В ней даже нет намек на то, что эта изобильная земля – часть территорий, отторгнутых у Мексики бесцеремонным северным соседом¹.

Напротив, Калифорния видится Ривере как природный и культурный мост между Мексикой и США, где красота субтропического пейзажа, роднящая ее с южной соседкой, сочетается со специфической красотой пейзажа индустриального.

На стене лестничной клетки, ведущей с первого на второй этаж вечернего клуба Биржи, вверху он поместил гигантскую женскую фигуру – аллегорию Калифорнии. Моделью для нее послужила голубоглазая красавица-блондинка Хелен Уиллз Муди – известная всему миру чемпионка мира по теннису. Символом будущего стал подросток с моделью самолета в руках, изображенный в центре фрески. Персонажи вокруг него символизируют промышленность, ремесло, сельское хозяйство и науку, составляющие гордость штата. Такие же, как в мальчишеских руках, легкие летучие модели парят на потолке пролета лестничной клетки².

¹ В результате американо-мексиканской войны (1846–1848), закончившейся поражением Мексики, 2 февраля 1848 года в Гвадалупе-Идальго был заключен мирный договор, оформивший захват США более половины мексиканской территории (2,3 млн км²). Ныне она составляет около четверти территории современных США. Помимо Калифорнии, это штаты Техас, Нью-Мексико, Аризона, Невада, Юта, часть Колорадо и Вайоминга.

² Правнук первого мексиканского воздухоплатателя был современником зарождения и свидетелем бурного развития авиации. Ему наверняка пришлось бы по душе идея крупной национальной авиакомпании, в 2007 году назвавшей в честь него и Фриды Кало два принадлежащих ей «Боинга-777». Как подчеркнуло в сообщении руководство компании, данное решение «не преследует коммерческих целей и вызвано лишь желанием внести свой вклад в памятные мероприятия по случаю 100-летия со дня рождения Фриды Кало и 50-летней годовщины смерти Диего Риверы, которые отмечаются в этом году в Мексике и во всем мире» (23.02.2007. URL: http://www.jewish.ru/news/culture/2007/02/prn_news994246217.php).

В стилистическом отношении фреска, написанная на стене и продолжающаяся на потолке лестничной клетки, не содержит примет любимой Риверой индейской манеры. Женские длинноногие «ню» на потолке в окружении моделей самолетов, воплощающие по замыслу художника плодородие калифорнийской земли и связь сельскохозяйственного и индустриального труда, отдают некоторой салонностью. Исполинская фронтальная фигура матери-Калифорнии с широкими чемпионскими плечами, в преувеличенно крупных ладонях держащая земные плоды и сокровища недр, своей нарочитой плакатностью словно предвещает пришествие поп-арта, которое случится в США через два десятилетия. Эффект поп-артовского коллажа усиливают четко очерченные и данные в ином, гораздо более мелком масштабе, фигуры мальчика с аэропланом, рабочего, инженера, ученого-биолога, старателей, шахтеров. Все эти фигуры четко рисуются на фоне пышного пейзажа, в безоблачную небесную синь которого, воплощением индустриального пафоса эпохи, вписаны силуэты судов, вертикали башенных кранов, ряды нефтяных вышек.

Тему слаженного трудового ритма развивает и композиция «Создание фрески», написанная Риверой для Калифорнийской школы изящных искусств (ныне Художественный институт Сан-Франциско, 1931). Отправляясь от специфики места росписи, он посвятил ее совместному труду рабочих, живописцев и зодчих. В самом центре композиции главное место занял весьма своеобразный монументальный автопортрет ее творца, изобразившего себя в роли архитектора: он наблюдает за работой штукатуров и подмастерьев живописца, сидя на узенькой доске задом к зрителю. Шутка не прошла незамеченной, в прессу посыпались возмущенные письма, однако эта история не помешала Ривере получить заказ из Детройта, от руководства Института искусств.

Летом 1931 года Ривера был вынужден ненадолго вернуться к росписям Национального дворца, где безжалостно уничтожил все, сделанное помощниками в его отсутствие, переписав эти фрагменты по-своему. В Мексике он успел повстречаться с С. Эйзенштейном, приехавшим сюда снимать фильм. И поскольку политическая атмосфера на родине по-прежнему не благоприятствовала окончательной реализации его замысла в Национальном дворце, Диего, с трудом добившись от президента разрешения на отъезд, в ноябре вернулся в Детройт.

Между тем в охваченных Великой депрессией США обострялась социально-политическая обстановка: следовали один за другим голодные походы, демонстрации и прочие формы протеста. В таких условиях на очередных президентских выборах 1932 года победил Франклин Делано Рузвельт – кандидат от демократической партии. Впервые в истории США он предложил латиноамериканцам «политику доброго соседа» и вывод оккупационных войск, что не могло не импонировать мексиканским левым. Новый президент выступил с развернутой программой по выходу из кризиса, получившей известность как «Новый курс для забытого человека». В ее рамках было оказано внимание и художникам:

государство выступило с инициативой поддержки монументальной живописи.

В сложившихся обстоятельствах Ривера получает предложение от горячих поклонников его творчества Э.П. Ричардсона и У. Валентинера, ведущих представителей Детройтского института искусств, расписать стены его внутреннего двора. Ричардсон обосновывал это решение перед городской Комиссией по делам искусств следующим образом: «В наши дни, когда, как правило, большинство живописцев занимаются самовыражением и увлекаются абстракцией, нашелся художник, создающий мощное повествовательное искусство. <...> Можно сказать, что это великий живописец современности, способный представить картину современного мира во всем ее величии»¹.

Ривера словно не замечает следствий великой депрессии, так впечатляюще описанных в «Автобиографии» Х.К. Ороско. Он захвачен возможностью развернутого воплощения индустриальной темы – одной из ведущих в монументальном искусстве того времени². На стенах Института искусств он не станет изображать ни роботов-убийц в духе гвадалахарских росписей Ороско, ни сцены конвейерного рабства в духе «Новых времен» Чаплина, ни эпизоды классовой борьбы. Индустриальная тема трактуется им здесь как «прославление Прогресса и Труда с большой буквы, то есть в идеальном смысле, не предполагающем углубления в социальные проблемы»³. Отсюда – созвучность его фрески как творениям мастеров советских объединений ОСТ и «Октябрь», так и повествованиям о рабочем классе француза Фернана Леже. Последний, кстати, с 1931 по 1939 год несколько раз побывал в США. Там художник-коммунист выполнил стенные росписи для личных апартаментов Нельсона А. Рокфеллера-младшего (1939). Во время Второй мировой войны (с 1940 года) Леже получил в США политическое убежище и место преподавателя в Йельском университете.

Мексиканский художник предполагает создать в США серию фресок, посвященных американской промышленности, – пластическую поэму, воспевающую все виды индустриального труда, от элементарных его форм до высокотехнологичных. Городская комиссия по делам искусств наделяет его правом писать сюжеты по собственному выбору.

На подготовку к росписям Ривере понадобилось два с половиной месяца. Он сделал огромное количество набросков в цехах и лабораториях детройтских заводов. В нем с новой силой проснулась детская страсть к механизмам. Завороженный их функциональным совершенством, он вознамерился создать гимн содружеству человека и машины, освобождающей своего создателя и повелителя от тяжелого физического труда.

¹ Цит. по: Wolf B. La fabulosa vida de D. Rivera. México, 1986. P. 246.

² См.: Полевой В.М. Идеи и формы монументального искусства // Полевой В.М. Искусство XX века. 1901–1945. М., 1991. С. 257–263.

³ Там же. С. 257.

В Детройте, преображенном усилиями Генри Форда в одну из автомобильных столиц мира, Ривере вспомнилась поездка в СССР, точнее – визит в дом русского рабочего, где настенный бумажный «иконостас» из ликов политических лидеров страны был дополнен портретом Генри Форда, сложившись в совокупный образ мечты о гармонии, которой следовало родиться от соединения идеи технического прогресса с идеей социальной справедливости.

Книга детройтского автомобильного короля Г. Форда «Моя жизнь, мои достижения» выдержала с начала 1920-х годов около ста изданий в десятках стран мира, в том числе семь изданий в СССР (1924–1927). Название написанной несколькими десятилетиями позже автобиографии Риверы – «Моя жизнь. Мое искусство» – наверняка не случайный парафраз, а свидетельство сохранившегося искреннего признания художником заслуг перед прогрессом не просто одного из виднейших капитанов капиталистической индустрии США, но творца своего рода социальной утопии в духе «великой американской мечты».

Генри Форд предстал перед Риверой в образе романтика прогресса. Сын фермера из штата Мичиган, собственными талантом и волей сделавшийся промышленником-миллиардером, и никогда не скрывавший своих коммунистических убеждений мексиканский художник парадоксальным образом оказались единомышленниками во взглядах на сущность и предназначение человеческого труда.

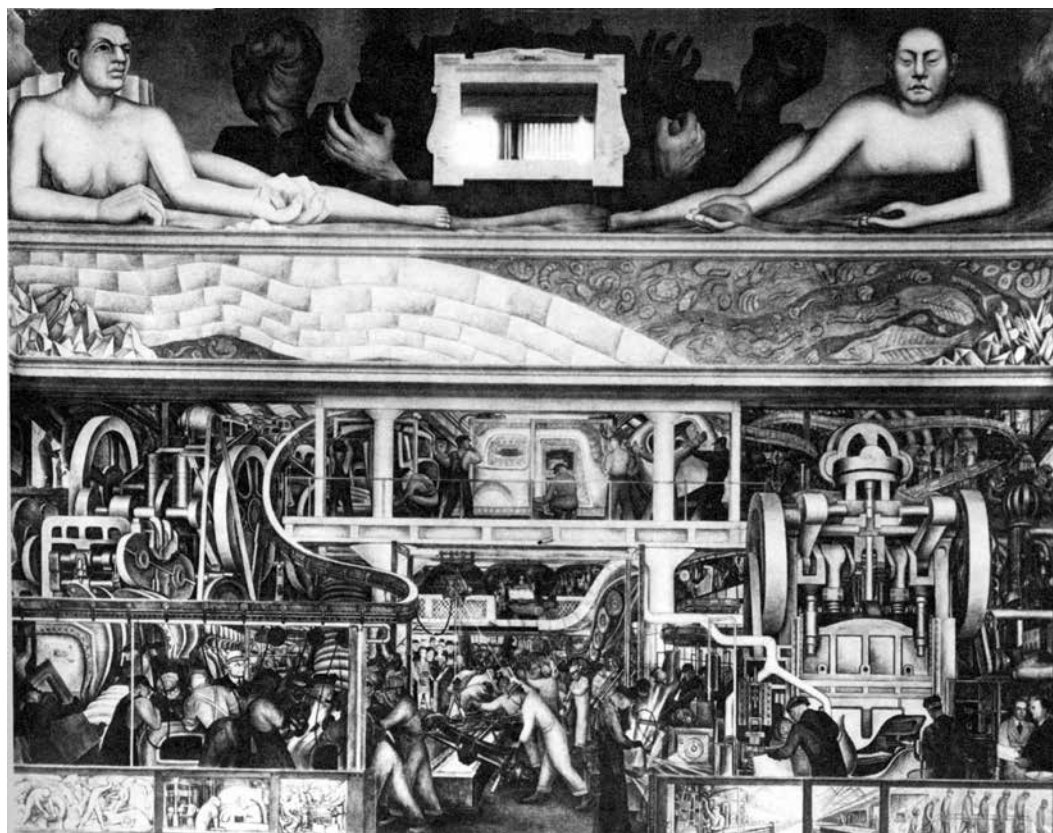
Вместе они посещают Музей Машины, созданный Фордом в пригороде Детройта. Земляки смотрели на это детище автомобильного короля как на причуду: «груда ржавого железа, на которую старик Форд угробил миллионы». Творец экспозиции был захвачен идеей показать эволюцию механизмов от примитивной паровой машины до современного заводского оборудования, подобную в его глазах эволюции живого организма от примитивных форм к высокоорганизованным.

На пути из музея Ривера обзревает панораму промышленной империи своего нового друга: «У меня в ушах звучала торжественная симфония в исполнении его фабрик, на которых металлы превращаются в инструментарий, приносящий пользу человеку. Это была новая музыка, пребывавшая в ожидании композитора, наделенного гением, способным придать ей общепонятную форму»¹.

Форд удивляет Риверу скромностью личных запросов: собственное жилище миллиардера ничем внешне не отличается от домов, где живут инженеры его предприятий. Сближает их и то, что оба, промышленник и художник, смотрят на организованный индустриальный труд как продолжение исторической миссии человечества по налаживанию разумного диалога с природой.

Во Введении к своей книге Форд пишет: «Хозяйственный принцип – это труд. Труд – это человеческая стихия, которая обращает себе на пользу плодоносные времена года. Человеческий труд создал из сезона жатвы то,

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 147.



чем он стал ныне. Экономический принцип гласит: Каждый из нас работает над материалом, который не нами создан и которого создать мы не можем, над материалом, который нам дан природой»¹.

Ривера, в свою очередь, начинает роспись на восточной стене, вверху, над колоннами портика, изображением плода, зреющего в материнской утробе, и вверху по сторонам – двумя символизирующими плодородие обнаженными женскими фигурами с охапками плодов земли. Тему возникновения человеческой жизни он делает прологом к теме развития технического прогресса.

Вместе с Фордом Ривера полемизирует с современниками, видящими в нарастающей механизации жизни новейший способ порабощения человека. Форд пишет: «Когда кто-либо заводит разговор об усиливающейся мощи машины и промышленности, перед нами легко возникает образ холодного, металлического мира, в котором деревья, цветы, птицы, луга вытеснены грандиозными заводами мира, состоящего из железных машин и машин-людей. Такого представления я не разделяю. Более того,

Диего Ривера
Человек и машина.
1932
Институт искусств,
Детройт, США

¹ Форд Г. Моя жизнь, мои достижения. М., 2013 (URL: http://bookz.ru/authors/ford-genri/moa-jizn_941.html).

я полагаю, что, если мы не научимся лучше пользоваться машинами, у нас не станет времени для того, чтобы наслаждаться деревьями и птицами, цветами и лугами.

По-моему, мы слишком много сделали для того, чтобы спугнуть радость жизни мыслью о противоположности понятий “существование” и “добывание средств к существованию”¹.

Ривера в своей росписи наделяет рабочих у конвейера индивидуальными чертами, а мир механизмов – небывалой пластической выразительностью, уподобляя его миру живой природы: ленты конвейеров, ремни передач, трубы, вьющиеся и переплетающиеся вдоль стен, похожи и на лианы тропического леса с затаившимися среди них змеями, и на сосуды и нервы, пронизывающие человеческое тело.

Форд убеждает читателя: «Раз уж нам приходится работать, то лучше работать умно и предусмотрительно; чем лучше мы будем работать, тем лучше нам будет. Вот что предписывает нам, по моему мнению, элементарный, здравый человеческий смысл. <...> Дела – это не что иное, как работа. Наоборот, спекуляция с готовыми продуктами не имеет ничего общего с делами – она означает не больше и не меньше, как более пристойный вид воровства, не поддающийся искоренению путем законодательства. <...> Соединенные Штаты созданы не в силу деловых соображений. Объявление независимости не есть коммерческий документ, а конституция Соединенных Штатов – не каталог товаров. Соединенные Штаты – страна, правительство и хозяйственная жизнь – только средства, чтобы дать ценность жизни народа»².

Ривера также создает образ слаженного «суперорганизма», наделенного жизнью посредством взаимодействия людей и механизмов.

Форд словно подписывается под определением идеала американской демократии, данным Авраамом Линкольном: «Правительство народа, созданное для народа и во имя народа»³. Но под этим определением могли подписаться даже русские большевики, что морально оправдывало в глазах Риверы-коммуниста его симпатию к сыну фермера, ставшему процветающим капиталистом – организатором производства.

На момент появления Риверы в Детройте было еще далеко до печального, но логичного конца фордовской модели общественного прогресса на основе социального партнерства, когда уверенную победу одержали проводники принципа погони за сверхприбылью, перенесшие производство авто в страны «третьего мира» и превратившие индустриальное

¹ Форд Г. Моя жизнь, мои достижения.

² Там же.

³ Афоризм из Геттисбергской речи Авраама Линкольна – выступления, в котором президент обратился к принципам равенства, провозглашенным в Декларации независимости (1776). Это одна из известнейших речей в истории США. Президент произнес ее 19 ноября 1863 года при открытии Национального солдатского кладбища в Геттисберге, штат Пенсильвания. За четыре с половиной месяца до этого, решающая в ходе Гражданской войны битва при Геттисберге, закончившаяся победой северян, унесла множество жизней.

творение Генри Форда в руины. Вступив в период заката со второй половины XX века, промышленная зона автомобильного Детройта стала стремительно разрушаться, подобно телу, оставленному душой.

В январе 1932 года при поддержке Эдселя Б. Форда – сына Г. Форда, первого президента корпорации «Ford Motor Company» и председателя городской комиссии по делам искусств – Ривера начал подготовительные работы к росписи. Эдсель выделил 10 000 долларов для росписи двух стен внутреннего двора. Ривера, осмотрев будущее поле деятельности, предложил расписать за ту же плату все четыре стены. Заказчик согласился.

Фрески обобщили впечатления художника от посещения предприятия Форда-старшего. Их основой стали многочисленные предварительные эскизы, от которых художник перешел к рисункам, одобренным и принятым заказчиком: «Я вынужден был проделать уйму предварительной работы, которая в основном состояла из наблюдения. Напишу 27 фресок, которые в совокупности образуют творческое и тематическое единство. Я надеюсь, что эта серия будет самой цельной из моих работ; я чувствую то же самое волнение по отношению к промышленному материалу этого места, как это было по отношению к сельскому материалу, когда я возвратился в Мексику десять лет назад»¹.

Ривере предстояло воплотить свой замысел на стенах здания, построенного в подражание итальянской ордерной постройке с элементами барокко: с архитектурными украшениями в виде порталов, с обилием декоративной лепнины вроде разбивающих единство стены барельефов с головами сатиров и богатых рам, обрамляющих окошки. Примирить архитектурный облик здания и ритмы заводского сборочного конвейера должен был сквозной мотив волны, воплощающий один из основополагающих ритмов природы.

От абстракций Амфитеатра Боливар, через тему гармоничного союза труженика с Землей, развитую в Чапинго, Ривера в Детройте переходит к железным ритмам индустриальных гигантов, чтобы чуть позже, в следующей своей работе, шагнуть к грандиозной утопии, повествующей о человеке-труженике, способном управлять ритмами мироздания.

Ансамбль росписей в Институте искусств включит в себя 27 панелей, разделенных на три уровня. Плоскость каждой из стен мастер разделит на главную и две вспомогательные, а в самом низу протянет бордюр в технике гризайли, имитирующий скульптурный рельеф. Повествовательное содержание он сосредоточит в основном, третьем сверху ярусе, разбитом на прямоугольные фрагменты подобно тому, как производственный корпус делится на цеха. Изображенное здесь Риверой местами дословно соответствует описанию советского поэта, открывающего для себя Америку: «За инструментальной, за штамповальной и литейной начинается знаменитая фордовская цепь. Работа движется перед рабочим. Садятся голые шасси, как будто автомобили еще без штанов. Кладут надколесные крылья, автомобиль движется с вами вместе к моторщикам, краны

¹ Цит. по: Кеттенман А. Диего Ривера. Революционный дух в искусстве. М., 2007. С. 49.

сажают кузов, подкатываются колеса, бубликами из-под потолка непрерывно скатываются шины, рабочие с-под цепи снизу что-то подбивают молотком. На маленьких низеньких вагонеточках липнут рабочие к бортам. Пройдя через тысячи рук, автомобиль приобретает облик на одном из последних этапов, в авто садится шофер, машина съезжает с цепи и сама выкатывается во двор»¹.

Ярусом выше простирается мир природы, преображенный трудом человека. Крупные обнаженные фигуры на самом верху – аллегории человеческих рас, представители которых сошлись у фордовского конвейера. Они же воплощают тему ответственности человека за равновесие в природе. В их руках – дары ее недр, идущие на производство стали. Здесь же как знак преемственности с более ранними работами художника опять появляются изображения рабочих рук – жестикулирующих, сжимающих куски необработанной породы, движущих рычагами сложнейших механизмов.

Машины, покоряющие воздушные и водные пространства, засвидетельствуют на его фреске нарастающее могущество человечества. Но художник напомнит и о теневой стороне технического прогресса – изображением военного самолета, предназначенного нести людям смерть.

Ривера решительно вводит мир индустрии в круг художественных образов, поэтизируя его. Но и упиваясь современными формами и ритмами, он не впадает в футуристический восторженный нигилизм. Более того, он ни на минуту не забывает о древних индейских корнях американской цивилизации. Прообразами для написания некоторых механизмов ему послужили массивные каменные скульптуры Доколумбовой Мексики. В облике машины для штамповки автомобильных кузовов он усматривает сходство с циклопической скульптурой мексиканской Древности. И создает фантастический образ, соединивший в себе черты механизма и монумента Коатликуэ, ацтекской матери богов, символизирующей круговорот смертей и рождений.

Еще до окончания фрески на нее ополчились церковные и светские круги Детройта. Ревностные христиане усмотрели оскорбительную аллюзию на Святое семейство и трех волхвов в сцене привития оспы, где женщина держит младенца, врач-мужчина делает ему прививку, а на заднем плане трудятся трое ученых в белых халатах. Нельзя сказать, чтобы критики не имели основания для этого сближения. Ривера намеренно вывел на поверхность подмеченную ими аллюзию: конь, бык и овечки на его фреске «происходят по прямой» от вифлеемских животных, разделивших со Святым семейством кров рождественских яслей. Однако тезис о поругании традиционного сюжета религиозной живописи путем преобразования его в сюжет, прославляющий светскую науку, наделяющую человека властью над природой, с полным правом можно оспорить, поскольку медики и микробиологи, спасая человечество от эпидемий, творят доброе дело сохранения многих жизней. Если художник

¹ Маяковский В.В. Мое открытие Америки // Маяковский В.В. Полное собр. соч.: в 13 т. Т. 7. М., 1958. С. 339–340.

и «заземляет» здесь сакральный сюжет, то, безусловно, возвращает ему тем самым земную теплоту и наделяет новым дыханием. Трудно в этом убедить разве только ревнителей сомнительного благочестия, которые, привыкнув противопоставлять любовь к Богу любви к людям, воевали и с самим оспопрививанием так же яростно, как с его фресковым изображением...

Далекий от миловидности облик аллегорий человеческих рас в верхнем ярусе навлек на художника град газетных упреков в поэтизации безобразного. Поклонники академических канонов красоты усмотрели во фресках, обезобразивших, по их мнению, стены зимнего сада, соединение апологии механической бездуховности с откровенным эротизмом¹. Спровоцировавшие это пуританское обвинение нагие фигуры верхнего яруса, похожие скорее на лепнину в духе учебных «гипсов», чем на живое тело, холодны как лед в сравнении с исполненными чувственности женскими ню Чапинго.

Шокированные непривычностью сюжетов и способа их трактовки, критики Риверы не оценили его тактичности в отношении особенностей интерьера. Ривера придерживается скромной, местами тяготеющей к монохромности гаммы, не противоречащей белизне стен. И ажурные конструкции механизмов своими разномасштабными колесами, переплетениями передач, изгибами конвейерных лент намеренно откликаются завиткам «барочной» лепнины.

За роспись вступились руководители Института искусств. Поддержка последовала и со стороны рабочих и инженеров заводов Форда. Они не только оценили размах замысла, но, по словам Риверы, не нашли ни единой погрешности в изображении механизмов² – мексиканскому «Инженеру» так важно было оказаться здесь на высоте! В поддержку художника выступили и местные профсоюзы, в заявлении которых фреска Риверы была названа образцом подлинно пролетарского искусства. Таким образом, сторонники росписи в итоге взяли верх над ее хулителями – настолько ярким гимном штату Мичиган были эти фрески, по сей день считающиеся в США одним из выдающихся достижений монументального искусства.

В то время, когда Ривера работал над фреской в Детройте, в Нью-Йорке был объявлен конкурс на роспись в центральном зале недостроенного небоскреба Дома радио, архитектурной доминанты комплекса построек на Манхэттене, известного как Рокфеллеровский центр. Фреске на 56 этаже главного небоскреба предназначалось стать смысловым ядром впечатляющего ансамбля, который должен был распространяться на четырнадцать построек. В их убранство предстояло включить серию из скульптур, рельефов, мозаик, фотомуралей и живописных работ наилучших художников современности, которым предстояло дополнить

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 149.

² *Ibid.* P. 150.

архитектуру зодчего Рэймонда Худа. Темой оформительского ансамбля стал девиз «К новым рубежам» («New frontiers»). «Фронтир» был исторической реалией, стоявшей у истоков будущих США. Возникновение на слабо заселенных землях индейских племен будущих Соединенных Государств Северной Америки рассматривалось пионерами колонизации не просто как движение по одной линии, но как постоянное возвращение к соприкосновению двух миров, за которым следовал очередной этап освоения западной цивилизацией земель аборигенных племен. Фактически на фронтире продолжалась растянутая во времени Конкиста, и общественное развитие по европейскому образцу здесь постоянно начиналось заново.

Вышедший в 1890 году последний бюллетень бюро по переписи населения США содержит такие примечательные слова: «До 1880 года включительно в стране был фронтир расселения, но в данный момент незаселенные области разбиты на обособленные участки, так что вряд ли можно говорить о линии фронта». Это короткое официальное заявление отмечает, что великий исторический процесс колонизации «Дикого Запада» подошел к завершению. Для будущих Соединенных Штатов фронтир был тем, чем Средиземное море – с его разрушением архаических обычаев, предложением нового опыта, рождением новых институтов и новых форм деятельности – было для греков. С его исчезновением завершился первый период американской истории.

Под «новым фронтиром» мыслилось расширение уже не территориальных, но духовных рубежей человеческой истории. Поэтому изобразительный ансамбль Рокфеллеровского центра подразумевал включение сцен и персонажей из греческой и римской мифологий, образов христианства, реминисценций из европейских философских учений как совокупности фундаментальных представлений западной цивилизации. Они должны были составить пластическое повествование о глубокой исторической традиции, проводником которой на американской земле стал клан Рокфеллеров.

В качестве живописцев выступавшие от имени заказчика братья Нельсон и Джон Д. Рокфеллеры пригласили для участия в проекте Пабло Пикассо, Анри Матисса и Диего Риверу. Затея с самого начала стала развиваться под знаком скандала. От предполагаемых именитых конкурсантов заказчиками требовался детально разработанный эскиз, вплоть до указания точных размеров главных фигур. Оговаривалось также, что работа должна быть исполнена не в технике фрески, а на холсте, притом в черно-белом виде. Пикассо и Матисс категорически отказались работать под жестким контролем заказчика, привлеченный на тех же условиях Ривера последовал их примеру. После окончательной утраты надежды на согласие европейских звезд Нельсон Рокфеллер обратил настоятельное внимание на мексиканца, предложив ему формулировку темы, которая не могла его не привлечь: «Человек на перепутье, с надеждой смотрящий в будущее». Спустя несколько месяцев был

достигнут компромисс. Заказчик отказался от мелочной регламентации, удовлетворившись приблизительным наброском, и обещал не вмешиваться в процесс реализации замысла. Ривере удалось убедить Рокфеллеров, что многоцветная роспись лучше подойдет для украшения интерьера. Были оговорены жесткие сроки исполнения заказа: за полтора месяца мастеру с шестью помощниками предстояло расписать 60 квадратных метров площади стены.

Здание под номером 30, представляющее собой физический и символический центр ансамбля, предназначалось для офисов главы семейства, Джона Рокфеллера Младшего, и помещений Radio Corporation of America (RCA). Центральная площадь, образованная комплексом зданий в стиле ар деко, встречала входящего гигантской позолоченной фигурой Прометей работы скульптора Пола Маншипа. Образ Титана, наделившего человека творческими способностями, одарившего его возможностями господствовать над силами природы, должен был открывать ансамбль. Главный вход в RCA предполагалось декорировать рельефом «Великий Зодчий Вселенной, или Старец дней» по мотивам акварели У. Блейка, изображающей Бога-Творца в виде геометра, с компасом в руке создающего чертеж будущего мира. Тут же должны были появиться символы изображения и звука, отражающие назначение телерадиоцентра. И Прометей, и Великий Зодчий, и следующие за ними фрески вестибюля развивали тему могущества сил природы и творческого дара людей. Ривере следовало создать в центральном здании № 30 фреску, достойную стать кульминацией ансамбля. Роспись «Человек на перепутье» не случайно была предназначена для помещения, расположенного точно по центру высотного здания.

Композиция была задумана в виде триптиха, занимающего три плоскости лифтового холла. Согласно общему замыслу, задача центральной панели росписи состояла в том, чтобы акцентировать главную ось небоскреба, протянувшуюся от его подземных этажей до вершины. Центр живописной композиции, согласно первоначальному замыслу Риверы, отраженному в эскизе, отводился изображению традиционной «революционной тройцы» мексиканского мурализма: рабочий соединяет руки раненого солдата и крестьянина в клетчатой рубахе. В финале работы над фреской пролетарий обретет черты лица В.И. Ленина, что станет последней каплей в печальной судьбе неоконченной фрески. В левой части росписи в виде проекции на телеэкране разворачивался образ мира социализма, каким он запомнился Ривере в ходе поездки на юбилей СССР: многолюдная демонстрация под сенью красных знамен, как на фото и зарисовках, сделанных с натуры. Другой экран, кинематографический, заполнен рядами марширующих физкультурниц, олицетворяющих телесное и духовное здоровье молодой нации. Справа, на противоположном полюсе, изображающем мир капитализма, верхний экран заполнен фигурами солдат в противогасах. Выше протянулась шеренга понурых безработных – жертв Великой депрессии. Девиз правого сегмента росписи – «предел этической эволюции» или «ликвидация суеверия силой науки».

Под ударами молний раскалывается гигантский идол Юпитера, и прирученный человеком электрический луч излечивает болезни, дарит людям радио- и телевизионную связь, приводит в движение моторы. Ниже ученый-биолог трактует аудитории этапы биологической эволюции, идущие на смену библейским представлениям о сотворении мира. В левой части росписи «предел материального развития» представляет собой торжество полного осознания трудящимся человеком своих прав и значения плодов своих усилий.

По мере работы над фреской становилось все очевиднее, что художник все решительнее отступает от содержания подготовительных рисунков, утвержденных комиссией семейства Рокфеллеров и их доверенных архитекторов. Преобразовывалась композиция мурала, одни ее персонажи сменялись другими. Базовые элементы сохранялись, но изображение «революционной троицы» переместилось из центра влево. Ее прежнее, главнейшее по смыслу место заняла фигура человека, сжимающего в мощных ладонях рычаги гигантской машины.

Пара перекрещивающихся вытянутых эллипсов включила в себя изображения макрокосма и микрокосма. Правый сегмент был отведен «Ликвидации суеверия», левый – «Смерти тирании». Центральную позицию занял «Человек на перепутье».

Угрюмых безработных в итоге сменили демонстранты с лозунгами «Мы требуем хлеба!», «Мы голодны!», «Нам нужна работа!». Образцами для написания этих сцен послужило фото, которое сделал американский художник Бен Шан во время разгона многолюдной демонстрации безработных на Уолл-Стрит.

Работа была выполнена почти на три четверти, когда вокруг нее разразился скандал. Непосредственным поводом к нему послужила «революционная троица». Смещенная из центра композиции, она в то же время претерпела дерзкие изменения. Крестьянин стал чернокожим, словно специально для того, чтобы спровоцировать расистские страсти. Но главное – лицо пролетария, соединяющего натруженные руки, приобрело портретные черты В.И. Ленина.

Позже художник будет утверждать, что изначально намеревался включить в роспись лицо вождя большевиков. В пользу этой точки зрения, казалось бы, говорят и традиционная для Риверы, безусловно коммунистическая трактовка будущего человечества, и обыкновение художника включать в число персонажей своих многофигурных работ изображения реальных исторических лиц.

С другой стороны, облик рабочего лидера на предварительных рисунках не имеет ничего общего с Лениным. Возможно, мексиканец не был уверен в успехе задуманного, да и не желал до поры раскрывать карты перед заказчиком?

В свою очередь, ассистентка Риверы Люсьен Блош, которой мы обязаны фотоснимком, сохранившим общий вид фрески Риверы, какой она была в мае 1933 года, накануне разрушения, уверяет, что ленинский портрет стал полемическим ответом художника на кампанию газетной травли,

спровоцированной публикацией репортера газеты «World Telegram» Джо-зефа Лилли, помещенной в номере от 24 апреля 1933 года: «Ривера пишет эпизоды деятельности коммунистов, а Джон Рокфеллер оплачивает это»¹. В ответ на последовавшую за этим газетную шумиху мексиканец решает идти ва-банк, в открытую заявив о коммунистическом характере своего видения будущего человечества.

Для того чтобы заставить главу клана Рокфеллеров день за днем следовать в свои рабочие апартаменты под прицельным взглядом советского вождя, художник поручает помощникам раздобыть соответствующую фотографию. В ответ на эту дерзость Нельсон А. Рокфеллер обратился к художнику с письмом, выдержанным в вежливых тонах. Через неделю бурных переговоров с членами комиссии Ривера ответил тоже весьма сдержанным и обстоятельным письмом, в котором искренне уверял своего корреспондента и заказчика, что спорная фигура предполагалась в росписи с самого начала, обозначенная в наброске как некий рабочий лидер, персонаж не конкретизированный, но ключевой для концепции. И что, ежели заказчика и его единомышленников не устраивает изображение Ленина, ко всему прочему отодвинутое от центра и словно бы нереальное, спроецированное на телеэкран, то следует сделать вывод, что их не устраивает нынешняя концепция фрески как таковая. И в таком случае он, автор, предпочтет переписыванию отдельных фрагментов композиции ее полное уничтожение. Заказчикам, успокоенным лояльным содержанием предыдущих росписей, исполненных Риверой в США, на сей раз предстояло сполна расплатиться за кредит доверия, отпущенный ими «опасному коммунисту». Его фреска в цитадели семейства Рокфеллеров, написанная в 1933 году, со всей наглядностью отразила остроту тогдашних мировых политических противоречий: от знаменитых «голодных походов» на Вашингтон в минувшем году, до прихода к власти Гитлера в Германии и военных конфликтов на Дальнем Востоке. Контрастом к этим сюжетам стал гимн экономическим успехам первых советских пятилеток. В трактовке Риверы Человек, оказавшийся на историческом перепутье, делал выбор между надвигающейся войной, олицетворенной миром капитализма, и коммунизмом, олицетворенным СССР.

Вынужденный нелицеприятно объясняться с заказчиками по поводу откровенно политизированной в ходе работ тематики росписи, Ривера подтверждал свою приверженность идеям революции и клеймил злодеяния капитализма, которым противопоставлял достоинства социализма. Уверенности ему придавало то обстоятельство, что супруга Джона Д. Рокфеллера одобрила его работу, особенно похвалив

¹ См. подробно об этом инциденте: *Кудрявцева И.В.* Североамериканский гамбит Диего Риверы. «Огненный крестоносец кисти» против Росфеллеров // URL: <http://www.colta.ru/articles/art/1989>.

изображение Первомая, и купила альбом с предварительными рисунками для росписи.

Когда Джон Рокфеллер настоятельно потребовал убрать с фрески изображение вождя большевиков, Ривера предложил в качестве компромисса заменить сцену в ночном клубе, расположенную непосредственно напротив портрета Ленина, портретами А. Линкольна и других отцов американской нации. Но компромисса не получилось. Художнику был выдан чек под расчет за проделанную работу, стену с росписью задрапировали, и в итоге фреска подверглась уничтожению. После этого громкого инцидента Ривера надолго был отлучен от крупных заказов в США¹.

Гонорар, полученный от Рокфеллера, Ривера с помощью все той же бригады помощников истратил на изготовление передвижных панно, которые подарил Рабочей школе в Нью-Йорке. Это был символический жест. Таким образом, деньги, полученные от миллионеров США, мексиканский художник вернул их соотечественникам-рабочим. Жест был не лишен и полемичности в отношении кое-кого из американских друзей Риверы: руководитель школы Бертрам Вольф, сторонник Троцкого, был единственным среди них, кто советовал художнику уступить Рокфеллеру и убрать со стены изображение Ленина. Двадцать одна панель для Рабочей школы составила цикл монументальных политических плакатов, в лицах разоблачающий расизм, фашизм, милитаризм, страсть к наживе и воспевающий борцов с этими общественными пороками. Здесь Ривера в очередной раз блеснул своей способностью заполнять ограниченные пространства сонмами фигур и множеством эпизодов, составляющих в совокупности подобие многосерийного исторического фильма, главное действующее лицо которого – народ как коллективный герой истории.

Примирение между Риверой и влиятельными американскими заказчиками состоится лишь в 1940 году, когда после окончания реформ Л. Карденаса наметится сближение Мексики с США. Оно поведет к увеличению экономической зависимости, но даст старт модернизации мексиканской промышленности, появлению новых транспортных магистралей, высотных домов.

Происходящие перемены вдохновят Риверу на создание утопии единой Америки – с глубокими индейскими корнями в прошлом, но устремленной в будущее, где человек обретет могущество и свободу. Исполняя заказ организаторов международной выставки «Голден Гейт» в Сан-Франциско, он напишет цикл из девяти панно «Всеамериканское

¹ *Rivera D. Mi arte, mi vida.* P. 161. История с уничтоженной фреской получила специфическое продолжение через восемь десятилетий, в ноябре 2013 года, когда в Мексиканском культурном институте (Вашингтон) при участии «Бэнк оф Америка Меррил Линч», Музеев Фриды Кало и Диэго Риверы была организована мемориальная выставка «Человек на перепутье: мураль Диэго Риверы в Рокфеллеровском центре». На ней представлены документы, реконструирующие историю возникновения, осуществления и финала проекта, включая письма, телеграммы, контракты, наброски и прочие документы.



единство», используя варианты стиля и мотивы, наработанные в Национальном дворце (Мехико) и в США.

Цикл начнется композицией в стиле индейских кодексов, посвященной Древней Америке до Конкисты, представляющей в версии художника обществом социального согласия и мирного труда. Рядом будет написан коллективный портрет лидеров антиколониальных войн в обеих Америках. Остальные панно в манере детройтских и нью-йоркских фресок прославят созидательный труд американцев разных рас. Повторится здесь и образ полумашины-полубожества, впервые появившийся рядом с изображением Фордовского конвейера. На сей раз Ривера не станет дерзить заказчику: разоблачительный пафос единственной на весь цикл сатирической композиции будет адресован Гитлеру, выступающему в компании Муссолини и Сталина – и ни намека на взаимовыгодный альянс, сложившийся к этому времени между германским фюрером и добрым знакомым художника, американским автомобильным королем¹.

Диего Ривера
Человек на перепутье,
с надеждой смотрящий
в будущее. 1934
Дворец изящных
искусств, Мехико

¹ Генри Форд старший остался в истории неоднозначной в политическом отношении фигурой, поскольку процесс развития и продвижения бизнеса был для него превыше какой-либо идеологии. Так, первым серийным советским трактором стал «Фордзон-Путиловец» (1923) – переработанный для производства и эксплуатации в СССР фордовский трактор «Фордзон». В годы первой пятилетки при помощи и участии «Фордс моторс» налаживалось производство автомобилей на Горьковском автозаводе и московском ЗиЛе.

Позднее Форд стал оказывать финансовую поддержку нацистской партии, и портрет «друга Генриха» появился на стене мюнхенской резиденции Гитлера. С 1940 года завод Форда, расположенный на оккупированной немцами территории Франции, начал производить авиационные двигатели, грузовые и легковые автомобили, поступавшие на вооружение

В 1934 году Ривера возвратился на родину. После разрушения фрески в Рокфеллеровском центре в распоряжении художника остались эскизы и несколько фото. На их основании композиция была с некоторыми изменениями воссоздана в Мехико (Дворец изящных искусств, 1934).

В ее центре на пересечении двух удлиненных эллиптических фигур, похожих на лопасти пропеллера, художник снова изобразил молодого рабочего, сжимающего рычаги управления машиной времени, человека свободного творческого труда, не знающего социального гнета. Он не просто управляет машиной – он держит в руках весь мир во всей его сложности, от элементарных частиц до галактик. Это от него зависят направление потоков энергии, возможность проникнуть в тайны звездных миров, власть над материей. Его творческое усилие вобрало в себя труд ученых, инженеров, рабочих, теоретические построения философов, энергию общественных деятелей.

В пространстве светящихся эллипсов взгляду открывались микромир, увиденный через окуляр микроскопа, и космическая панорама, увиденная в телескоп. В треугольных пространствах между этими лопастями и далее, за ними, на подмостках современной истории шла драма социума.

Работая над правой по отношению к зрителю частью росписи, Ривера снова вдохновляется впечатлениями и набросками, сохранившимися со времени визита в СССР: праздничная колонна демонстрантов течет мимо кремлевской стены, маршируют физкультурницы, дружно поют пролетарки в красных косынках и пролетарии разных стран в одинаковых черных картузах.

Напротив них щетинятся штыками колонны солдат в противогазах. Черные крючковатые силуэты самолетов над головами в касках напоминают свастики на полотнищах фашистских знамен.

Ниже, по правую руку от рабочего, облеченного полномочиями демиурга, продолжается «пир во время чумы», напоминая о сатирических росписях в Министерстве народного образования. Беззаботное веселье богатых прожигателей жизни контрастирует с кипением жестоких классовых схваток: за пределами межлопастного пространства разворачивается эпизод атаки полиции на колонну безработных.

По соседству Ривера воспроизвел фигуру ученого-биолога с окладистой дарвиновской бородой, толкующего перед аудиторией основы эволюционной теории. А слева от управляющего Вселенной рабочего, за рядами девушек-физкультурниц, он изобразил опального советского лидера Льва Троцкого, собирающего сторонников своих идей вокруг знамени мировой революции. Не говоря уже об откровенном антикапиталистическом пафосе этого сюжета, даже невинный на первый взгляд сюжет с ученым-биологом можно было истолковать как прозрачный намек на скандальный

вермахта. На допросе в 1946 году нацистский деятель Карл Краух, работавший в годы войны на одном из предприятий Форда в Германии, заявил, что благодаря тому, что Форд сотрудничал с нацистским режимом, его предприятия не были конфискованы. См.: Хайм Ч. Торговля с врагом. М., 1985. С. 129.

«Обезьяний процесс»¹, инициаторы которого предстали перед миром воплощениями обскурантизма.

Противоречия предвоенного времени, воплощенные в возрожденной фреске, отразили и превращения фигур двух белокаменных идолов, восседающих по обеим сторонам росписи. Они должны были символизировать культуру античности как фундамент культуры современного Запада: слева Юпитер-громовержец как символ власти сил природы над человеком и справа Цезарь как символ абсолютной власти над обществом. Они величественны, но они уже история. Молния Юпитера уловлена и покорена энергетической установкой – таков триумф науки над языческим суеверием. Фигура тирана обезглавлена. В окончательном варианте художник заменил их статичную пластику на более динамичную и дополнил изваяния с отбитыми кистями рук красноречивыми атрибутами. У того идола, что занимает пьедестал по правую руку управляющего Вселенной пролетария, на груди появился христианский крест (возможно, напоминание о мятежах клерикалов, стоявших постреволюционной Мексике рек пролитой крови). Второго идола, олицетворяющего тиранию, отличает свастика на ленте, перетягивающей ликторский пучок. Эта гигантская фигура заслоняет собой часть поющей пролетарской колонны и всей тяжестью давит сверху на плечи персонажа, отсутствовавшего в нью-йоркском варианте фрески. Решившись на сей раз не ограничивать круг исторических личностей портретом Ленина, Ривера добавил к нему, помимо Троцкого, изображения Маркса и Энгельса.

Возможно, здесь нашли образное воплощение изменившиеся политические симпатии Риверы. Кремлевский вождь, которого он не столь давно комплиментарно сравнивал с мексиканским крестьянином, теперь сравнился в его глазах с воинственным германским диктатором. Три года спустя преследуемый Сталиным знаменосец мировой революции по проекции Риверы будет принят в Мексике и поселится в его доме.

Отмеченные «знаковым» ущербом загадочные каменные идолы, вероятно, символизируют власть идеологических догм над сознанием. Их

¹ Дело «Штат Теннесси против Джона Томаса Скоупса» получило известность как «Обезьяний процесс» (англ. – *monkey trial*). В 1925 году состоялся судебный процесс над школьным учителем Джоном Скоупсом, который был обвинен в нарушении антидарвинистского «акта Батлера». Незадолго перед этим губернатор штата Теннесси подписал Закон Штата, запрещающий преподавать в любом финансируемом штатом Теннесси образовательном учреждении «любую теорию, которая отвергает историю Божественного Сотворения человека, которой нас учит Библия, и учит вместо этого о том, что человек произошел от животных низшего порядка». Виновного ждал штраф от 100 до 500 долларов. Сторона защиты пыталась поставить под сомнение законность «акта Батлера» и добиться его отмены в судебном порядке. Скоупса представляла группа юристов во главе со знаменитым адвокатом Кларенсом Дарроу. На стороне обвинения выступал юрист и политик, трехкратный кандидат в президенты США Уильям Дженнингс Брайан, который был известен как вдохновитель «акта Батлера» и других антиэволюционных законов. Скоупс был признан виновным и приговорен уплатить 100 долларов.

присутствие в росписи свидетельствует о том, что человечество дорого расплачивается за почитание кумиров: Ривера помнит не только праздничную демонстрацию на Красной площади, но и шествие в Грюневальде с ряжеными в облачения древних богов политическими кумирами «цвета нации», способствовавшими воцарению фашизма.

В память о погибшем нью-йоркском творении художник включил в мексиканский вариант и портрет Дж.Д. Рокфеллера-младшего с бокалом вина в сцене кутежа богачей, демонстративно не признающих провозглашенного правительством их страны сухого закона. В непосредственной близости от него, увеличенные окуляром микроскопа, символическим напоминанием о социальных недугах, ведущих к бедствиям войны, копошатся возбудители венерических болезней.

Ривера вернулся на родину накануне ожидавших ее масштабных экономических перемен и политических поворотов. Правительство Л. Карденаса (1934–1940) национализирует нефть и железные дороги, проводит аграрную реформу, ликвидирует неграмотность. В 1936 году отменяется запрет Компартии Мексики. Целью страны провозглашается построение социализма, хотя фактически преобразования не выходят за буржуазно-демократические рамки.

В 1935 году художник завершал роспись лестницы Национального дворца. Между тем правительство Л. Карденаса, испытывая дефицит финансовых средств, было вынуждено сокращать поддержку монументальной живописи. Коллеги по цеху обвиняли Риверу, сумевшего сохранить за собой стены, в беспринципности и в монополизации госзаказа. В 1936 году Ривера был исключен из рядов «Лиги революционных писателей и художников», объединявшей «левую» мексиканскую интеллигенцию.

В декабре того же года в Мексике при активном содействии Риверы был принят опальный Троцкий. Он поселился в доме Фриды Кало, унаследованном ею от родителей. В сентябре 1938 года в «Partisan Review» появилась статья Троцкого о Ривере-монументалисте: «Вы хотите видеть собственными глазами потаенные источники социальной революции? Взгляните на фрески Риверы. Желаете знать, что такое революционное искусство? Взгляните на фрески Риверы. Подойдите к ним поближе, и вы во всей красе разглядите порезы и пятна, оставленные руками вандалов... Эти шрамы и царапины добавляют фрескам жизненной силы. Перед вами не просто живопись, предмет эстетического наслаждения, но живое свидетельство классовой борьбы. И в то же время это шедевр!»¹

Тогда же Троцким в соавторстве с А. Бретоном² был написан «Манифест за независимое революционное искусство» («Pour un art revolutionnaire independant»), вместо Троцкого подписанный Риверой по причине запрета его гостю заниматься политической и общественной деятельностью.

¹ Rivera D. Mi arte, mi vida. P. 179–180.

² А. Бретон с супругой Ж. Ламба прибыл в Мексику в 1938 году и поддерживал дружеские отношения с семьями Троцкого и Риверы.

«Истинное искусство» определялось авторами как выражение «внутренних потребностей человека», что само по себе «не может не быть революционным». Троцкий и Бретон провозглашали абсолютную анархистскую свободу «чистого» искусства. Ривера-монументалист на практике противостоял художественным установкам сюрреализма. И хотя его отголоски слышатся в некоторых станковых полотнах мексиканца, написанных в 1930–1940-е годы, когда всемирно знаменитый монументалист оставался без новых заказов на росписи, его подпись под манифестом больше похожа на акт солидарности с гонимым вождем «перманентной революции»¹.

Какие бы мотивы ни двигали эксцентричным Диего, приезд Троцкого сорвал восстановление дипломатических отношений Мексики с СССР. Это произошло в момент, когда Испанская республика истекала кровью в неравной борьбе с фашизмом, а ее главными союзниками выступали СССР и Мексика. Возможно, у самого Риверы на многое открылись глаза, когда республиканская Испания пала жертвой предательства при непосредственном участии единоверцев его гостя, Мексика едва не разделила ее участь в ходе «нефтяного конфликта» с Великобританией и США, а Европа и весь мир неудержимо катились к большой войне. Хотя бы смутное ощущение последствий своего шага вполне могло подвести Риверу к разрыву с Троцким. Такое предположение представляется во всяком случае более правдоподобным, чем упорно культивируемая версия, будто причиной разрыва послужила ревность к Фриде Кало, тяжело искалеченной еще в молодости...

После прекращения работы в Национальном дворце лишившегося работы Риверу выручил его давний друг – бывший политик, а потом преуспевающий бизнесмен дон Альберто Пани. Он пригласил художника расписать свой новый отель для американских туристов и предложил тему «Карнавал в Мексике». В итоге были созданы четыре мобильных панно (2,95 x 2,10 м). Расположение в отеле для богатых иностранных гостей действительно подсказывало трактовку темы – сделать упор на экзотичность и красочность представленного зрелища. Так появился утрированно лубочный образ туристической и фольклорной Мексики – страны «кровавого языческого прошлого», усатых разбойников-вальентес, уличных музыкантов-марьячис, наездников-чаррос в широкополых шляпах, экзотического карнавала Смерти в День поминовения усопших с россыпью специфических атрибутов...

На первом из четырех панно индейцы в боевой раскраске танцуют вокруг статуи бога войны. На втором в лучших традициях Хосе Гвадалупе Посады изображен знаменитый бандит Агустин Лоренсо, ставший столь же знаменитой карнавальной маской у себя на родине, в Уэотсинго: сквозь ружейный дым лихим аллюром несется он навстречу зрителю,

¹ Весной 1939 года Ривера порвал с Троцким, который перебрался в находившееся неподалеку здание на улице Виена, где и был убит в августе 1940 года.

сжимая в занесенной руке огромный кинжал. Третья фреска, с изображением городского карнавала, вобрала в себя все его приметы, так радующие туристский глаз: крутящиеся карусели, толпы ряженных в экзотических нарядах и масках, знаменитые скелеты и черепа Дня мертвых.

На четвертом панно народный карнавал перерастает в карнавал политический: в центре толпы, над головами генерала в маске со свиным рылом, лоснящегося от жира епископа, мексиканского фашиста-золоторубашечника, уподобленного ослу, профсоюзного босса с лисьей мордой и рабочего в маске барана, размахивает бичом, подстегивая темп, укротитель с лицом «революционного каудильо» Плутарко Кальеса¹. Над всей честной компанией господствует фигура великана с гитлеровскими усиками и тяжелой челюстью дуче, символизирующая наступающий фашизм, поддерживаемый властями империалистических держав: его осеняет полотнище со знаком свастики в центре, составленное из государственных флагов Германии, Италии, Японии и звездно-полосатого знамени США – в знак экономического пособничества фюреру видных представителей ее капитала.

Образ собственной страны Ривера постарался запечатлеть в ее этническом и социальном разнообразии: тут и уборы из пышных перьев над индейскими лицами в боевой раскраске, и расшитый серебром костюм чарро, и поблескивающие золотом военные мундиры, и богатые облачения священников, и респектабельные буржуазные костюмы, и синие спецовки пролетариев... А карнавальные маски, закрывающие лица большинства персонажей, представляют все разнообразие обитателей скотного двора. Без маски художник оставил танцующих индейцев, маленького ребенка в карнавальном колпаке с бубенчиками и вооруженного кнутом диктатора. Но физиономия последнего – воплощенная наглость – выглядит еще отвратительнее, чем картонные морды и рыла замаскированных участников сомнительного веселья. А снисходительно созерцающая карнавал рослая нарумяненная блондинка с эскортом в виде двух белозубо улыбающихся ослов в щегольских костюмах и шляпах представляют собой откровеннейшую насмешку над постояльцами отеля.

После оплаты заказа Пани в тайне от Риверы предпринял попытку адаптировать его панно к восприятию посетителей роскошного банкетного зала. Некто неизвестный переписал физиономии генерала и укротителя, а со знамени стер символику США. Возмущенный Ривера подал на Пани в суд, апеллируя к старинному закону, защищающему цеховые права ремесленников, на основе которого заказчику запрещалось переиначивать купленную работу на свой вкус. В защиту истца по инициативе помогавших художнику рабочих выступили столичные строители. Ответчика приговорили к выплате штрафа в пользу Риверы и предложили покрыть убытки, нанесенные забастовкой. В итоге Пани с лихвой покрыл издержки, продав риверовские панно частному коллекционеру Полю Мизраки. Но дружбе его с художником навсегда пришел конец.

¹ В 1936 году Кальес был выслан из страны за вмешательство в дела правительства Л. Карденаса.



Сменившее администрацию Карденаса правительство Авилы Камачо в 1940-е годы официально отказывается от лозунгов своих предшественников и берет курс на экономическое сближение с США, чему способствовала благоприятная для всех стран Америки конъюнктура Второй мировой войны и послевоенного восстановления. Время конца сороковых – начала пятидесятих годов внешне благоприятствовало развитию монументальной живописи: по всей стране развернулось строительство многоэтажных зданий жилого и общественного назначения, театров, учебных заведений, больниц, аэропортов.

В 1947 году в Мехико заканчивалось строительство отеля на улице Прадо. Ривере представилась возможность расписать там стену обеденного зала длиной в пятнадцать и высотой в пять метров. Из окон на противоположной стене зала открывался вид на старинный бульвар – центральную Аламеда. А напротив, в пространстве фрески, наплывали одно на другое воспоминания о прошлом старинного бульвара. Здесь его вид преобразался по сверхъестественным законам сна, в котором сосуществуют бок о бок те, кто прошел по нему за четыре истекших столетия, и те, кого можно встретить там сейчас.

«Сновидение о воскресном вечере на центральной Аламеде» разворачивается перед зрителем как театральная мизансцена, соединяющая ныне живущих людей с их безымянными и именитыми предшественниками. Нарядная публика на первом плане словно сошла с гравюр Хосе

Диего Ривера
Сновидение
о воскресном вечере
на Центральной
Аламеде. 1947–1948
Фрагмент: калавера
Катрина, Диего-подросток,
Х.Г. Посада, Ф. Кало,
Х. Марти, дочери художника
Гваделупе и Рут
Отель дель Прадо, Мехико

Гвадалупе Посады, которого Ривера называл своим первым учителем. С левой стороны в глубине композиции за спинами ныне живущих, стоящих об руку с ушедшими недавно, возникают образы куда более отдаленного прошлого, отмеченного огнем и кровью. Кровь стекает с рук конкистадора, в кровь иссечена спина еретика, приговоренного к сожжению: художник напоминает зрителю о том, что на том месте, где сейчас раскинулась мирная Аламеда, когда-то горели костры аутодафе. В задумчивости держит гусиное перо над листком бумаги монахиня Хуана Инес де ла Крус – прославившая мексиканскую поэзию «десятая муза». Надутый спесью генерал Санта Ана вручает дядюшке Сэму ключи от потерянных мексиканских земель. Монументально высится над головами современников фигура Бенито Хуареса. В руке его сподвижника Игнасио Рамиреса, прозванного Чернокнижником, зажат листок с крамольными словами: «Бога нет! Вселенная управляется собственными законами».

Написанная мелким шрифтом цитата навлекла на голову художника нешуточные громы и молнии активизировавшихся в те годы клериков. Архиепископ Мексики отказался освятить отель. Фреска пережила два покушения «неизвестных лиц» с целью уничтожить богопротивную надпись. Восстановленная в прежнем виде под давлением авторитета присоединившихся к протесту Риверы старых товарищей по движению монументалистов, она в конце концов была надолго закрыта от обзора специальным экраном.

С правой стороны фрески собрались персонажи бурно начавшегося XX века. В зареве пожара и пороховом дыму влетает на Аламеду революционный всадник, восставшие крестьяне идут в бой под знаменем с надписью «Земля и свобода». Еще щеголяет золотым шитьем генеральского мундира президент-диктатор Порфирио Диас, но волна народного энтузиазма уже возносит ввысь того, кому будет вручена потерянная им власть, – Франсиско Мадеро, штатского человека в скромном черном сюртуке, осененного знаменем республики.

Даже обращаясь к теме воспоминания-грёзы, Ривера остается верен своему лейтмотиву – потоку истории, пути человечества в будущее сквозь войны и революции. Он запечатлевает дым костров инквизиции и пламя революционного пожара. Есть здесь и шторм народного митинга, и пистолетная пальба, и конские копыта, нависшие над головами толпы. Есть произвол полиции, выдворяющей вон с воскресного праздника бедное индейское семейство, дабы не осквернить зрелищем нищеты взоры чинной уважаемой публики. Но интонация грёзы о минувшем времени смягчает полемическое звучание конфликтных эпизодов. Множество своих персонажей художник распределяет на группы, очертаниями напоминающие крутящиеся кроны старых деревьев.

Плавность линий, прозрачная чистота красок позволяют, переходя от мизансцены к мизансцене, воспринимать их созерцательно, с отстраненным спокойствием. На фоне прощального осеннего золота даже свергнутый революцией Порфирио Диас предстает не столько воплощением жестокой диктатуры, сколько поникшим стариком в тяжеловатой для

седой головы треуголке с пышным плюмажем. Он выглядит таким же усталым, как увешанный каскадом медалей, ковляющий на костылях безвестный ветеран той давней войны, в которой оба они когда-то сражались за демократические реформы рядом с Бенито Хуаресом. Барочный ангел с радужными крыльями венчает голову воина-калеки золотой ветвью славы, а другой рукой сжимает древко национального знамени, к полотнищу которого склонилась словно в полудреме голова старого диктатора, то ли вспоминающего о славе молодых лет, то ли предвидящего позор изгнания.

Чтобы вычитать драматизм отдельных эпизодов, надо внимательно взглядеться в сюжеты на протяженном пространстве фрески. Тогда как первое, что чарует глаз, придавая росписи единство, – чистые и праздничные краски. Они делают ее похожей на пронизанный солнцем витраж: сюжет витража, конечно же, не должен быть случаен, но сияние льющегося сквозь него света в высшей степени информативно и само по себе. Прозрачная светоносность риверовских красок нарастает по вертикали: внизу с ними контрастирует черный цвет одежд испанцев-конкистадоров, черного иноческого облачения печальной поэтессы Хуаны Инес де ла Крус, черных сюртуков, цилиндров и котелков, буйного каскада черных волос индейки в ярко-желтом платье... Наверху, над головами людской толпы, властвуют оттенки золота и лазури и тянутся ввысь похожие на витражные переплеты шоколадно-коричневые стволы и ветви деревьев. Движение вверх, от земли к небесам, подчеркнуто порывом грозди воздушных шаров, похожей на пестрое облако, готовое воспарить в синеву. А чуть правее величественный монгольфьер с символикой Мексиканской республики поднимает над землей гондолу с воздухоплавателем – тем самым, родство с которым с детства наполняло гордостью душу автора фрески.

Сам он, привидевшийся себе мальчишкой лет десяти, расположился в ее центре, там, где реддеет толпа. Он принаряжен, как полагается отпрыску почтенного семейства: плоская шляпка из золотистой соломки, галстук на белоснежной сорочке, короткие черные брючки и даже маленький зонтик в правой руке. Только вот из нагрудного кармана щегольского пиджака, вопреки общей благопристойности, высовывают голову верткие мелкие ужи и науаль пучеглазого мальчишки, подаривший ему прозвище «*Sapo-rana*» – «Жаба-лягушка». Знаток индейской мифологии, Ривера не напрасно культивировал это сходство, памятуя, что у индейцев с древнейших времен лягушка была одним из воплощений божества земли. Любвеобильный в личной жизни и безудержно плодовитый в творчестве, он и сам был сродни плодоносной хтонической стихии. За спиной Диего, ласково положив руку на детское плечо, стоит Фрида Кало, любовь его зрелых лет, прощавшая супругу эгоцентризм и неверность, забывая о собственной боли, как мать прощает провинности любимому ребенку. В хрупких пальцах ее левой руки лежит нечто вроде маленького мячика, украшенного дальневосточным символом «инь-ян» – указанием на не-расторжимое единство противоположных начал.

Но самым притягательным персонажем росписи Ривера сделал все-таки не себя, а шокирующую немексиканский глаз своим безглазым и безносым обликом сеньору в наряде «бель эпок». Мексиканцам же она отлично знакома как инфернальная красавица Катрина с классической гравюры Хосе Гвадалупе Посады – сеньора Смерть, наследница индейских богинь-владычиц вечно обновляющейся жизни. Сам дон Хосе – бравый, как в годы детства Диэго, – выступает тут же об руку со своей самой знаменитой калаверой. Центром многолюдной фрески стал образ, раскрывающий самую суть народного мироощущения и созданный мастером из народа. Стоя между двумя художниками – зрелым и юным, учителем и учеником, – она будто передает импульс творчества, понимание сокровенного смысла искусства от первого второму.

Старая Аламеда вспоминает и героев, и злодеев: каждый из проходивших и проходящих по ней уже внес или вносит свою краску в многоцветие и светотень исторического полотна. Фон его – прощальная ясность осеннего дня, хрупкое равновесие уходящей природы: вот-вот дунет холодный ветер, осыплет позолоту, и обнаженные деревья превратятся в скелеты-калаверы – до новой весны. Роспись в отеле дель Прадо – тот редкий до сих пор случай, когда лирическое начало возобладало у Риверы над публицистическим. Художник, изобразивший себя в этих декорациях любопытным мальчишкой, едва вступающим в жизнь, в действительности стоит на пороге возраста подведения итогов – это настроение царит здесь, в противовес его прежним упрямым попыткам заглянуть в завтрашний день.

Новая национальная архитектура намеревалась сочетать в своем облике ультрасовременные конструктивные решения с формами древнего зодчества. Монументальная живопись стремилась стать органическим элементом архитектуры, способным взаимодействовать с ней не только в интерьере, но и на внешних стенах растущих построек.

Вслед за сменой ориентиров общественного развития изменилась и система предоставления государственных заказов. Бдительный надзор над содержанием проектов отныне фактически исключал возможность продолжения революционно-пропагандистской программы, основы которой были заложены в середине 1920-х годов.

К середине XX века проблема национально-культурной идентичности, присущая мурализму с момента его зарождения, не то чтобы сошла на нет, но обозначилась утрата позиций откровенной публицистикой, унаследованной от 1920-х годов, когда «почвенное» национальное начало прочно ассоциировалось с освободительными войнами и революцией. Тридцать лет спустя после дебюта монументализм сделал в своем развитии новый рывок – но уже в ином направлении. В поисках выразительных средств для оформления внешних стен художники обращались к традициям индейского зодчества, сочетавшего росписи с мозаикой и рельефом из разноцветного камня. Развивая этот принцип, они применяли наряду с натуральными новые материалы. Все это наделало настенные панно

невиданной прежде декоративной силой, но их художественный посыл адресовался теперь больше глазу, чем мысли.

Ривера отозвался на требования времени, обновив арсенал выразительных средств в пользу декоративного звучания своих работ. Об этой тенденции уже в 1944 году заявил построенный на его средства дом-хранилище личной коллекции индейских древностей, получивший название Анауакалли – ступенчатая, как индейская пирамида, постройка из вулканического камня, украшенная рельефами по мотивам индейской мифологии¹.

По еще одному проекту Риверы был оформлен огромными барельефами из разноцветного натурального камня стадион Университетского городка (1952). Фасад нового столичного театра, выходящий на авеню Инсурхентес, Ривера оформил с учетом выгнутой поверхности стены (1953). Соединив фреску и мозаику, в пропорциях фигур, растянутых по горизонтали, он учел тот факт, что большинство зрителей будет воспринимать их «сжатыми», глядя из проносящихся мимо автобусов и автомобилей. В этой работе, хоть и под сурдинку, опять проявил себя общественный темперамент Риверы. Центр панно он занял изображением театральной маски, которую придерживает пара изящных дамских ручек. А по обеим сторонам развернул воспоминания о трех эпохах мексиканского театрального искусства – древней, колониальной и современной. Лицедеи, певцы и музыканты разыгрывают здесь эпизоды вечной драмы противостояния добра и зла, жизни и смерти. На представленных Риверой воображаемых подмостках выступают все те же почитаемые им герои национальной истории – Идальго, Морелос, Хуарес, Сапата. А символом современного искусства, размышляющего о своем назначении, становится любимый народом комик Кантинфлас, мексиканский собрат Чаплина: актер в мятой шляпе и мешковатых штанах одной рукой принимает деньги от богатой публики, а другой раздает их беднякам.

Последним из эпических циклов Риверы стало повествование о зарождении и эволюции жизни на планете. Посреди искусственного озера, перед павильоном новой столичной водораспределительной станции Лерма, Ривера установил стилизованную скульптуру ацтекского бога небесных вод Тлалока. Сам интерьер станции он расписал в традиционной технике фрески.

Смысл существования монументальной живописи – жить долго и быть увиденной как можно большим числом людей. Если же она с момента создания обречена на скорое исчезновение, это противоречит ее собственной сути. Замысел создания росписи бассейна Лермы, смытой в небытие непрерывным течением воды и сохранившейся лишь в фотографиях, напоминает некий ритуальный жест. Аналогичным образом само это гидротехническое сооружение, предназначенное для водоснабжения

¹ В настоящее время Анауакалли превращен в музей индейского искусства, насчитывающий более 60 000 единиц хранения, завещанный художником государству.

мегаполиса, напоминает о своем предшественнике – акведуке, предназначенном утолить жажду великого Теночтитлана. Его правитель Ауисотль (1486–1502) предпринял на склоне лет строительство акведука от пресных источников в районе вассального Койоакана до своей столицы. Мобилизовав усилия общинников ацтекской столицы и подконтрольных ей территорий, он приступил к строительству дамбы. От пресноводного источника Акскуэтко до входа в Мехико-Теночтитлан каждая область и селение получили свой участок работы. Число людей, занятых в строительстве, хронист Диэго Дуран сравнивал с муравьями в муравейнике, коим нет числа.

Церемония «встречи воды» была обставлена самым торжественным образом: «Один из знатных мужей, облаченный подобно богине вод и источников, шел перед потоком, заполнявшим канал; жрецы приносили в жертву воде перепелов, копал, каучук. Время от времени изображавший богиню зачерпывал воду ладонью и пил из нее, и разбрызгивал воду по обе стороны канала, говоря ей с великой почтительностью: “О драгоценная владычица, приходи в добрый час по нашему пути. По нему тебе подобает следовать отныне, и так я, представляющий Ваше подобие, пришел Вас встретить, приветствовать и поздравить с Вашим приходом. Знайте же, владычица, что в этот день Вам подобает прийти в Ваш город Мехико-Теночтитлан”.

И, говоря так, он доставал из мешка голубую муку из маиса и бросал вверх. Рассыпая муку, он звенел бубенчиками, входя в канал, скакал, и кружился перед водой, а затем снова шел навстречу воде и в заводь.

Вдоль того пути шли все певцы бога Тлалока – который был богом дождей и молний – и богини воды; все они играли на музыкальных инструментах, танцевали и распевали хвалебные песни воде. Туда же пришли многие старики, державшие в руках тазы, полные живых рыб и водяных змей, а у других – лягушек и пиявок. Они несли в тех тазах всяких тварей, которых родит вода, и, принося их в дар воде, выпускали в тот канал, говоря, что они будут вскармливать город Мехико и для этой цели их принесли», а также для того, «чтобы эти рыбы и животные <...> охраняли место воды»¹.

Выбирая тему для росписи, Ривера как всегда отправлялся от назначения постройки, для которой та была предназначена. Для водного резервуара естественным было избрать тему воды как одной из космических стихий и как колыбели жизни на планете Земля. Подобно жрецам правителя Ауисотля, засеивавшим водной жизнью русло акведука, он начинает роспись с изображения мельчайших живых тварей. Он даже превосходит предшественников в тщательности, сделав точкой отсчета на шкале эволюции жизни невидимые невооруженным глазом и потому неведомые древним одноклеточные организмы. Со дна, где копошатся разнообразные одноклеточные организмы и личинки, он переходит на стены, где

¹ Duran D. Historia de las Indias de Nueva España y las islas de la Tierra-Firme. Vol. 1. México, 1867. P. 389.

появляются изображения моллюсков, первых позвоночных, рыб, амфибий... вплоть до появления на вершине эволюции человеческого существа. Человечество представлено фигурами женщины монголоидной расы и чернокожего мужчины: белая раса, по тогдашним представлениям Диего, возникла позже путем смешения этих двух первоначальных рас. Женщина несет в чреве плод, ее изображенная как бы в разрезе матка имеет форму лиры и образована гибкими телами двух угрей. Представители водной фауны во всем ее разнообразии окружают мужскую фигуру, развивая лейтмотив воды как стихии, в которой зародилась земная жизнь.

Если даже технику в своих североамериканских фресках Ривера склонен наделять свойствами живой материи, что уж говорить о таком феномене, как вода, воспетая как источник жизни в индейской и других мифологиях мира. Резервуар, полный воды, мыслится художником как плодородное лоно, как образ вечного обновления жизни. Согласно ацтекскому мифу, небесная вода – дар бога весенних дождей Тлалока, и воды земные и подземные – дар богини Чальчиутликуэ, наполняют источник возрождения жизни в Тлалокане, стране обновления, где плещутся волшебные нефритовые рыбы – души будущих младенцев.

Роспись на дне бассейна со временем почти полностью исчезла, стертая потоками воды. Остались фото, на которых работающий художник сам до крайности напоминает своего науаля – словно *sapo-rana*, амфибия, с которой он любил сравнивать себя, встала на задние лапы, зажав в правой передней кисть, чтобы дополнить собственной персоной сонм кишаших, извивающихся, сплетающихся в брачных играх существ, которые в изоляции населяют пространство бассейна.

Хорошо сохранилось лишь изображение пары ладоней, сложенных ковшом, из которого проливаются полновесные капли плодородной влаги: мотив, восходящий к фрескам Теотиуакана, тоже повествующим о животворной силе водной стихии.

В 1952 году Ривера выступил перед руководством Компартии Мексики с публичным признанием своих политических заблуждений и через два года был восстановлен в ее рядах. В том же 1952 году он вернулся на стезю художника-публициста, исполнив по заказу государства большое панно для выставки мексиканского искусства, открывавшейся в Париже. Тема, избранная художником, – «Кошмар войны и мечта о мире» – с самого начала насторожила представителей заказчика, а ее реализация вызвала международный скандал: посол США выразил свое недовольство правительству Мексики.

Панно на мобильной металлической конструкции было написано в течение 35 дней. По жанру оно напоминает политический плакат, что не удивительно, если учесть его агитационный характер.

Сюжет картины прост – сбор подписей в Мексике под воззванием в защиту мира, в котором активно участвовал сам Ривера. На полотне он запечатлел и своих именитых партнеров по этому важному мероприятию. Здесь генерал Эриберто Хара, возглавлявший в те годы Национальный

комитет защиты мира, поэты Энрике Гонсалес и Эфраин Уэрта, супруга художника Фрида Кало в инвалидной коляске. Сбор подписей проходит на фоне череды эпизодов, изображающих ужасы атомной бомбардировки Японии и войны в Корее: зритель видит горящую землю и вздымающийся в небеса атомный гриб, сцены расстрела военнопленных, казни корейских борцов с оккупантами, пыток. А в верхнем углу слева крупным планом даны изображения Мао Цзедуна с белым голубем мира и Сталина, протягивающего авторучку представителям США, Франции и Великобритании: советский вождь, реабилитированный в глазах Риверы после победы над фашизмом, будто приглашает карикатурных дядюшку Сэма, Джона Буля и Марианну поставить свои подписи под воззванием.

Панно, сделанное по заказу Национального института изящных искусств, после Парижа должно было экспонироваться в Буэнос-Айресе. Однако картина не попала во французскую столицу: оргкомитет, обратив внимание на ее главных персонажей, Сталина и Мао Цзедуна, счел ее «излишне пропагандистской». На демарш Парижа мгновенно отреагировали в СССР. Высоко оценив труд Риверы, газета «Советское искусство» 6 сентября 1952 года опубликовала статью с пафосным заголовком «Мечты о мире не запретишь».

Отказ парижского оргкомитета принять его работу не расстроил Риверу. Договорившись с друзьями, он все же устроил показ картины в разных странах Европы. Она побывала в Польше, Германии, Чехословакии, Советском Союзе, Китае. На каком-то этапе турне работа затерялась и в Мексику не вернулась. Найти ее так и не удалось. Есть версия, что полотно долгое время находилось в Китае и, возможно, было уничтожено во время «культурной революции» (1965–1976).

Правда, есть и другая, более оптимистичная версия. В марте 2000 года мексиканская газета «Реформа» со ссылкой на ведущих отечественных экспертов сообщила, что полотно хранится в Москве, в запасниках Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина. Его якобы «лично видела в Москве» немецкий искусствовед Кристина Буррус, живущая в Париже. Но впоследствии она не была столь категорична в своих утверждениях. Тем не менее эту версию подтвердила дочь художника, Гвадалупе Ривера Марин. В том же 2000-м на одной из пресс-конференций она утверждала, что в 1956 году ее отец будто бы подарил картину правительству СССР – в знак благодарности за усилия советских врачей, лечивших его от рака¹.

Диэго Ривера был одним из великих первопроходцев направления, которое поставило перед собой задачу запечатлеть облик народа Мексики, сделать видимыми средствами искусства пласты народной жизни, перепаханные революцией. Глазом, обостренным долгим пребыванием вне пределов родины, с зоркостью, усиленной ностальгией, Ривера как бы

¹ Медведенко А. Победа Диэго Риверы. 11.11. 2010 // URL: http://www.stoletie.ru/kultura/pobeda_diego_riveri.htm.



заново увидел свою страну, ушедшую и настоящую, и направил весь жар души на создание грандиозных настенных росписей – согласно его замыслу, не только гимна в честь ее народа, но и призыва к новым свершениям во имя равенства и свободы.

Чтобы проникнуться духом автохтонной культуры, отчуждению от которой способствовали века колониального существования, он с энтузиазмом и настойчивостью стал изучать древнюю мексиканскую пластику. Специфическая манера его настенных исторических эпосов, по собственному признанию художника, не сводима к стилизации, но идет от внутреннего родства творческих импульсов, двигавших руками индейских рисовальщиков кодексов и художника XX века: «Мои рисунки похожи на те, что мы видим в кодексах, как одна туна похожа на другую, поскольку обе они – плоды нашего мексиканского нопаля»¹.

Уверенность в традиционных корнях собственного творчества упрочило в сознании мексиканского монументалиста впечатление от обнаруженных в 1946 году росписей археологического городища Бонампак: «Честно признаюсь, что ощутил огромное волнение и смутный страх, когда увидел их на фото и в репродукциях, в первую очередь речь идет о сценах сражения, потому что тут меня невольно охватило чувство, что это было сделано мной в ту давнюю пору, когда я умел писать безусловно лучше, чем мне удастся сейчас. Потом я посмеялся над собой: ведь дело в том, что все мы, подобно членам математического множества, представляем

Диего Ривера
Автопортрет. 1949

¹ Цит. по: Cardona Peña A. El monstruo en su laberinto. México, 1980. P. 38.

Нопаль (*opuntia ficus-indica*) – одно из любимых пищевых растений мексиканцев. Его плоды известны как туна, а стебли как нопаль. По преданию, ацтеки основали свою столицу Теночтитлан возле зарослей нопаля. Это растение изображено на гербе страны.

собой единое целое. Стало быть, я просто-напросто один из множества тех, кто создавал росписи Бонампака. И эта преемственность будет длиться, пока Мексика будет оставаться Мексикой, и пока мы будем ее любить всеми в совокупности и каждой в отдельности клеточками, из которых состоит наш организм»¹.

К середине века собранная Риверой коллекция доиспанского искусства составила около 50 000 единиц. Он не переставал изучать археологические памятники древних индейских культур, чтобы понять их конструктивные особенности и проникнуть в их образную суть. Отсюда – отзвук образности индейского мифа, присущий его созданиям.

При этом художник не отгораживался каменной стеной от универсальных художественных веяний. В его работах звучат отголоски исторических и современных художественных направлений. Изобразительный язык Риверы – это артистически лаконичный, плавный рисунок, сияющие прозрачные гармонии красок, конструктивность в построении форм. Это переплавленный в горниле собственных задач опыт искусства Запада – от проторенессанса до авангарда. Трудно преувеличить масштаб вклада Диэго Риверы в дело открытия Мексики для себя самой: открытия ее пейзажа, ее человека, ее внутренней духовной жизни, ее древних корней, ее особого способа мыслить и чувствовать. Выразитель национального самосознания, запечатленного в образах революции – социальной и национальной, – Ривера завоевал и отстоял право мексиканского живописца идти собственным путем, свободным от любой внешней опеки.

¹ Cardona Peña A. El monstruo en su laberinto.

Бонампак, на языке майя – «раскрашенная стена» (историческое название города – Укуль), городище в мексиканском штате Чьяпас, на границе с Гватемалой. Общая площадь фресок, находящихся в первом, многозальном храме города, воздвигнутом в 790 году в ознаменование победы над соседним городом-государством, составляет 144 м². На них помимо упомянутых Риверой батальных сцен изображены сцены суда, танца, а также акт жертвоприношения. Единственный в своем роде комплекс росписей майя, Бонампак по справедливости относится к выдающимся произведениям доиспанской Америки.

ДАВИД АЛЬФАРО СИКЕЙРОС

Книга воспоминаний Хосе Давида Альфаро Сикейроса (1896–1974) носит название «*Me llamaban el Coronelazo*»: «*Меня называли...*» – далее следует прозвище, полученное Сикейросом во время гражданской войны в Испании, образованное от *el coronel* – полковник. Суффикс *-azo* в испанском языке придает словам увеличительное значение. Иногда он же придает существительному значение действия: так *machete* – длинный увесистый тесак для рубки тростника и прорубания троп в непролазных зарослях, при необходимости превращающийся в оружие, а *machetazo* – удар мачете. Оба значения, которые приобретает существительное благодаря названному суффиксу, созвучны чертам характера автора мемуаров – творца исполненных экспрессии монументальных художественных форм и непреклонного, неутомимого политического бойца. В русском переводе книга вышла под названием «*Меня называли Лихим Полковником*»¹. И.Р. Григулевич, советский разведчик-нелегал и автор самого полного из написанных на русском языке жизнеописаний Сикейроса², перевел прозвище своего друга как «*Полковник-монстр*» – версия, отразившая отношение оппонентов Сикейроса к его деятельности, взятой в неразрывной совокупности ее сторон.

Будущий художник и политический активист родился 29 декабря 1896 года в селении Санта-Росалия, ныне город Камарго в штате Чиуауа. Этот суровый полупустынный край проявил себя во всех гражданских конфликтах, пережитых Мексикой, как один из самых бунтарских. Лишенный земли, придавленный долговой кабалой бедняк-пеон зачастую становился рабочим-отходником по ту сторону близкой границы, а подчас, взяв в руки оружие, вступал в отряд смельчаков, подобных будущему

¹ *Сикейрос Д.* *Меня называли Лихим Полковником.* Воспоминания. М., 1986. Перевод М.И. Былинкиной и др. по изд.: *Me llamaban el Coronelazo. Memorias de David Alfaro Siqueiros.* México: Editorial Grijalbo, 1977.

² *Григулевич И.Р.* *Сикейрос.* М., 1980.

партизанскому генералу Панчо Вилье, и сводил счеты с обидчиками и угнетателями.

Отец художника, дон Сиприано Альфаро Паломино, сын землевладельца средней руки, ветерана войн за реформы и против иностранных интервентов в 60-е годы XIX века, юношей уехал из родительского имения в столицу. Там он выучился на юриста и со временем стал крупным специалистом по уголовному праву. Он часто бывал по делам за границей и был, по воспоминаниям сына-художника, типичным «офранцузенным» мексиканцем эпохи Порфирио Диаса. Но в одном он был нетипичен для их среды. Глубоко верующий католик, в глазах сына, антиклерикала и атеиста с юных лет, он «был больше, чем обычный фанатик, – он был средневековый испанец-мистик, настоящий францисканец той жуткой эпохи»¹. Элегантный сеньор с изысканными манерами представителя элиты выстаивал долгие часы молитвы в храме, смешавшись с толпой бедняков-индейцев. Истовый католицизм был причиной его «правой» оппозиции по отношению к мексиканскому либерализму, воплощением которого для него были влиятельные приверженцы позитивистской философии – представители властных верхов во главе с Порфирио Диасом.

Парадоксальным образом, супруга дона Сиприано, Тереса Сикейрос Фельман была далеко не ревностной католичкой, как по национальной традиции полагалось бы женщине и матери семейства более, чем отцу. Материнской наследственности Хосе Давид был обязан своими художественными наклонностями. В роду Сикейросов, выходцев из Португалии, были музыканты, актеры, поэты. Отец Тересы писал стихи и страстно интересовался политикой.

После ранней смерти жены, которой едва исполнился двадцать один год, овдовевший сеньор Альфаро вернулся в Чиуауа, в имение родителей. Здесь его отец Антонио Альфаро Сьерра по прозвищу Семь Ножей, не одобрявший европеизированных манер образованного сына, вплотную занялся выработкой у внуков подлинно национального «мужского характера». В воспитательных целях он то привязывал десятилетнего Пепе и его младшего брата Хесуса к железным кольцам коновязи, то вдруг начинал палить из карабина по камням, за которые заставлял прятаться мальчишек, имел обыкновение охаживать внуков хлыстом, а однажды на глазах у Пепе зарубил мачете пса, домашнего любимца, заподозренного в заболевании бешенством. По убеждению старого вояки-чинако², его внуки не должны были бояться крови и самой смерти: «Это он называл “школой для мужчин”, ибо самое страшное, по его словам, если мы станем “бабами”. Типично феодальные методы воспитания детей в Мексике той поры и породили мексиканский “мачизм” – культ “настоящего мужчины”»³. Нет сомнения в том, что в случае со старшим внуком методы

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 18.

² См. с. 41, глава «Хосе Гвадалупе Посада».

³ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 8.

воспитания деда Семь Ножей возымели успех – бойцовским характером он прославился не меньше, чем живописью.

В 1907 году семейство Альфаро вернулось в Мехико. К этому же году относится и первый живописный опыт одиннадцатилетнего Хосе. Тогда было принято украшать потолки домов живописными плафонами. Приглашенный для названной цели в отцовский дом «маэстро» поразил воображение Хосе артистической наружностью, но еще больше – умением управляться с красками и кистью, из-под которой на загрунтованном холсте будущего плафона чудесным образом появлялись цветочные гирлянды и даже человеческие фигуры. Вдохновленный его примером, мальчик раздобыл цветную литографию «Мадонны в кресле» Рафаэля и скопировал ее на глаз, увеличив размер без неизвестных ему тогда профессиональных ухищрений вроде работы по сетке.

В 1908 году Хосе отдали в коллегию братьев-маристов¹, где его первый учитель рисования Эдуардо Саларес Гутьеррес отмечал успехи ученика. Однако в детстве и юности будущий мастер монументальной живописи, по собственному его признанию, не отличался особым рвением по отношению к изобразительному искусству, о чем свидетельствует следующий эпизод из его воспоминаний: «В 1909 году из Европы вернулся Диего Ривера, уже завоевавший славу художника, и мой отец посоветовал показать Ривере мои рисунки. Но тогда я был увлечен бейсболом, рисование меня не интересовало. Хороший игрок был мне ближе, чем Тинторетто. Тем не менее пришлось вытащить какие-то наброски, чтобы показать их маэстро. Я пошел на выставку Риверы и как раз столкнулся с ним тогда, когда его окружили репортеры. Посмотрев рисунки, он похвалил меня, о чем на следующий день было сообщено в газетах корреспондентами, присутствовавшими на моей встрече с Риверой». Газета «El Imparcial» писала: «Мальчик по имени Хосе Альфаро показал сегодня свои рисунки сеньору Ривере, и тот, выразив свое восхищение, заверил, что их автору уготовано великое будущее в искусстве»². Когда отец захотел взглянуть на одобренные Риверой рисунки, триумф неожиданно обернулся конфузом: это оказались старые работы одного из кузенов Хосе.

Первые публичные награды, которые сам Хосе действительно заслужил как художник, оказались связаны с именами двух известных балерин. Первая была получена за набросок с танцующей Анны Павловой³, которая и вручила юному рисовальщику, поднявшемуся на театральную сцену, монету в 50 песо.

¹ Католический монашеский орден Малых братьев Марии. В качестве ответвления от него в 1817 году в городе Лаваль (Laval) близ Лиона была учреждена светская конгрегация школьных братьев-маристов, освоившая международную практику и существующая по сей день. В Академии ордена братьев-маристов испанского города Фигерас с 1914 по 1918 год учился Сальвадор Дали.

² Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 8.

³ Анна Павлова впервые танцевала в Мексике в 1911 году.

Вторая зарисовка была сделана с танцующей Архентиниты¹, знаменитой исполнительницы испанских танцев.

Обе работы выставлялись в фойе театров и были напечатаны в журналах – первый на обложке «Эль Универсаль Илюстрада», названия второго память автора не сохранила. Третья танцовщица, увековеченная им несколько лет спустя, отличалась, помимо хореографического мастерства, поистине монументальными формами, так что каждый раз после ее выступления плотникам приходилось укреплять подпорки сцены.

Обращаясь к этим трем ранним работам, Сикейрос отмечает присутствие уже в них той тенденции, которая станет характерной для его будущих профессиональных исканий: «Как объяснить, если сопоставить этот факт с моей последующей деятельностью художника, что свои первые награды я получил за изображения танцующих балерин? Без сомнения, подобный интерес, независимо от любой другой трактовки моего творчества как такового, вызван пристрастием к движению, динамике, живой игре объемных фигур в пространстве, своеобразным неприятием статичности. Танец невольно навел меня на размышления о проблеме статики и динамики в искусстве»².

В 1911 году Хосе Альфаро поступил в Национальную подготовительную школу; одновременно он начал посещать занятия в Национальной школе изящных искусств при Академии Сан-Карлос, где учился по вечерам на архитектурном отделении. Тогда же новоиспеченный студент на профессиональном уровне увлекся бейсболом и добился чести войти в юношескую сборную Мексики.

Не менее искусства и спорта его уже тогда влекла к себе политика. В 1911 году – году крушения многолетней диктатуры Порфирио Диаса – состоялся дебют Сикейроса на стезе политического лидера: как один из организаторов он принял участие в забастовке студентов художественной школы и в пятнадцать лет впервые оказался в заключении по обвинению в организации беспорядков.

Забастовка студентов Академии художеств Сан-Карлос в 1911 году случилась на волне набравшей силу революции. Это обстоятельство побудило учащихся включить в список своих требований помимо профессиональных пунктов – получение бесплатных материалов для художественных штудий и право заниматься пленэрной живописью – пункта о национализации железных дорог.

Это было одно из самых злободневных требований революционного движения, служившее непосредственным поводом к выступлению против Диаса: при нем железнодорожные концессии служили важнейшим каналом внедрения в экономику Мексики иностранных корпораций и средством конфискации железнодорожными компаниями и латифундистами огромных массивов земель у крестьянских общин. «Сие наше

¹ Энкарнасьон Лопес, La Argentinita (1897–1945).

² Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 34.

требование, на первый взгляд абсурдное и не имевшее никакого отношения к искусству, – размышлял потом уже прославленный мастер, – свидетельствовало о зарождении художнического движения, проявлявшего интерес к общественной жизни страны, к проблемам, волновавшим народ Мексики, к проблемам родины. Возникал новый тип художника – художника-гражданина в отличие от паразитирующей богемы, которая упивалась текилой и которую не занимали политические проблемы, волновавшие страну»¹. В Мексике, согласно убеждениям Сикейроса, чисто эстетические проблемы изначально прочно сплетались с политическими проблемами своей эпохи. Новая мексиканская живопись, в соответствии с такой традицией, представляла собой плод мексиканской революции: «они вместе зародились, вместе и развивались»². Католическая газета «Эль Паис» называла бастующих студентов-художников бунтовщиками и врагами государства, оговариваясь, впрочем, что речь идет о сопливых мальчишках, которые должны быть примерно наказаны своими отцами. Тем не менее забастовка привела к замене руководства Академии, пересмотру методики обучения и появлению альтернативного классам Академии центра обучения живописи – школы пленэрной живописи в поселке Санта Анита. Что касается национализации железных дорог – это осталось делом будущего. Но причастность к профсоюзному движению железнодорожников, шахтеров и рабочих других специальностей сыграла в дальнейшем немаловажную роль в судьбе художника Сикейроса.

Забастовка, по мнению Сикейроса, стала той точкой отсчета, за которой последовали изменения в культурной и интеллектуальной жизни Мексики. Поколение деятелей национального искусства, входившее в жизнь в годы революции, активно включилось в политическую жизнь страны. Почти все прямые участники забастовки 1911 года и их сторонники в различных штатах впоследствии заняли видные посты в местных органах самоуправления и в руководстве крестьянского и рабочего профсоюзного движения.

Тогда же, в пятнадцать лет, Хосе порвал с отцом и ушел из дома. Импульсивному поступку юноши предшествовали затянувшиеся разногласия. Отец не поощрял увлечений Хосе простонародными гравюрами его тезки Хосе Гвадалупе Посады. Но еще меньше ему нравились политические склонности сына, проникшегося со слов старших товарищей анархистскими идеями Кропоткина: участие в уличных митингах и манифестациях отвлекало его от занятий искусством.

Сын, убежденный в том, что в обстановке революции митинги значат не меньше, если не больше, чем искусство, бросил в лицо отцу, что он и его друзья-землевладельцы – шайка воров, и демонстративно, со скандалом покинул отчий дом, чтобы больше никогда туда не вернуться. В дальнейшем художник Хосе Альфаро предпочел именоваться Давидом Сикейросом: по второму собственному имени и по фамилии матери. Отец и сын

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 35.

² Там же. С. 60.

так и остались навсегда политическими противниками, что, впрочем, не мешало им уважать друг друга за твердость убеждений.

К 1913 году товарищество молодых художников в школе Санта-Анита успело превратиться в центр подпольной политической организации, втянувшей в свою орбиту студентов других профессий и даже рабочих. Переворот, осуществленный генералом Викторiano Уэртой, привел к началу гражданской войны. Школа в Санта-Анита была разгромлена, студенты оставили кисти и взялись за винтовки. Хосе Альфаро перебрался в город Орисаба, а затем – в Веракрус. Недоучившийся студент-художник влился в ряды армии генерала А. Обрегона, выступившего против узурпатора. С 1913 по 1918 год он пробыл на войне, будучи не наблюдателем, а непосредственным участником событий. Вступив в армию рядовым солдатом, через два года он стал лейтенантом, а с 1915 года – капитаном, прикомандированным к штабу дивизии. В свою военную профессию он вносил темперамент художника, в художественную деятельность – бескомпромиссность бойца.

Едва ли тогдашний Альфарито, как называли его старшие соратники по оружию, понимал трагедию Мексиканской революции, когда бойцы-конституционалисты – рабочие и молодые интеллигенты вроде него, победившие Уэрту плечом к плечу с восставшими пеонами Сапаты и Вильи, – были двинуты своими вождями против вчерашних союзников. Да и позже революция не станет для него тем, чем стала для художников, встретивших ее не столь юными и не сражавшихся за нее с оружием в руках: ни трагедией народа, как для Ороско, ни познанным в значительной степени со слов очевидцев и приукрашенным собственной фантазией событием, как для Риверы. Молодежь Мексиканской революции, начавшая в ней сознательную жизнь и не искушенная в политике, истово верила, что воюет за свободу и счастье своего народа, верила в правду ее лозунгов и в авторитет ее лидеров. Эта вера не оставалась только иллюзией: делегаты конституционалистской армии приняли самую демократическую в тогдашнем мире конституцию. И в зрелые годы Сикейрос до конца сохранит в душе и воплотит в своем творчестве романтическую легенду Мексиканской революции.

Из военных походов вчерашний студент-художник узнавал географию своей страны, открывал для себя памятники доиспанской художественной культуры, знакомился с обычаями, верованиями и надеждами современных индейцев, составлявших значительную часть батальона, которым он командовал. Эти впечатления ложились в основу мировоззрения художника, отсюда в его творчество вошли индейское, народное, социальное начала.

В 1918 году во время пребывания в городе Гвадалахара он близко сошелся с коллективом молодых художников – сторонников обновления национального искусства: Х.Г. Суно, Х. Амадо де ла Куэвой, Х. Герреро и др. Дискуссии о значении автохтонного наследия, об общественном назначении искусства составили повестку съезда недавних участников боев, вошедшего в историю мексиканского искусства как «Съезд художников-солдат».

Главными пунктами повестки дня на гвадалахарском съезде были вопросы о назначении будущего революционного искусства и его адресате, а также о форме этого нового искусства. Ответы казались тогда предельно ясными: будущее искусство станет служить делу революции и его адресатом станет революционный народ. Предпочтительными формами виделись тиражируемая графика, подобно гравюрам Посады способная дойти до тысяч зрителей, и монументальная настенная живопись, призванная утверждать новые идеалы, обращенная к массовой аудитории. Рассуждения будущих новаторов основывались на том, что и печатная графика, и настенная живопись были прочно укоренены в традиции мексиканского изобразительного искусства: первая пришла в страну с конкистадорами, древнейшие фрагменты второй сохранились на стенах уцелевших доколумбовых построек, а после испанского завоевания руками индейских художников украшались стены первых храмов новой веры.

Зимой 1919 года второй капитан (старший лейтенант) Хосе Давид Альфаро Сикейрос командирован в Европу для вступления в должность помощника военного атташе Мексики в Испании, Франции и Италии. За исполнением необременительных обязанностей стояла возможность продолжить прерванное обучение живописи.

В том же году едва приступивший к обязанностям в Испании помощник военного атташе Мексики был выслан из страны за превышение служебных полномочий: он выступил на похоронах анархиста Дель Торо, убитого полицией, с речью, полной революционных призывов. Так он оказался в Париже.

В столице авангарда Сикейрос встретился с Диего Риверой. Живший здесь уже более десятка лет Ривера ввел земляка в круг своих знакомств и в новый центр авангардистского искусства – салон американской писательницы Гертруды Стайн. Сикейрос, в свою очередь, рассказывал старшему коллеге о событиях на родине, о планах на будущее, занимавших художников-солдат.

В Париже Сикейрос познакомился и завязал дружбу с Фернаном Леже. Их объединял интерес к чудесам современной техники, к небывалым урбанистическим проектам на основе сооружений из стекла и бетона, органической частью которых могли бы стать пластические искусства. Этот интерес позже нашел отражение в барселонском «Манифесте к художникам Америки», в котором его главные авторы Ривера и Сикейрос сформулировали положения, которые потом легли в основу движения мексиканских муралистов.

В книге воспоминаний Сикейрос отдал дань благодарности соотечественнику и старшему товарищу, с чьей помощью он сделал первые шаги по стезе современного искусства: «Ривера был в Европе моим учителем, он познакомил меня с последними образцами западного искусства того периода. В течение двух лет я не расставался с ним, с уважением выслушивал его мнение и наблюдал за быстрой эволюцией его творчества <...>

Диего Ривера представлял здоровые, свежие веяния в европейском

искусстве, где восстанавливались в правах ценности, преданные забвению в течение нескольких веков господства академизма»¹. В парижскую мастерскую Риверы с появлением Сикейроса словно ворвался раскаленный воздух Мексиканской революции с ее идеальными устремлениями и жестокой реальностью. «Слушая меня, он как бы становился участником нашей жизни и нашей борьбы. Так постепенно я сумел привлечь его к нашему движению, которое только зарождалось»².

Рассказывая Ривере о съезде в Гвадалахаре, он раскрывал перед ним намерения молодых мексиканцев «вернуться к былым великим свершениям искусства, расширить и упрочить развернувшееся во многих странах движение, направленное на создание социального искусства – искусства для народа, искусства великого и телом, и душой, как мы тогда вдохновенно выражались»³.

Воодушевленный мечтами о революционном искусстве, заряженном социальным пафосом и обращающемся к народу на понятном ему языке, он позволял себе дерзкие, по-юношески горячие филиппики в адрес Парижской школы, творцы которой, согласно его мнению, понимали задачи искусства диаметрально противоположным образом. Одна из написанных им в подобном духе газетных заметок носила название «Парижские шоферы правы». В ней речь шла о том, что парижские таксисты не напрасно имеют якобы обыкновение останавливаться у многочисленных артистических кафе и кричать в адрес их завсегдатаев: «Грязные паразиты, бездельники! Убирайтесь вон, негодяи!»⁴

Но, критикуя пресловутую социальную индифферентность парижан, он впитывал их открытия, отвечавшие направлению его собственных профессиональных исканий. Речь шла об утверждении эстетических достоинств народного и неевропейского искусства; о новых принципах видения объекта изображения, представленных Сезанном; о развившем его находки кубизме, представлявшем предмет на полотне в виде проекций множества его поверхностей, как бы с позиций зрителя, меняющего точку обзора.

Фовисты, кубисты, футуристы, абстракционисты, сюрреалисты творили в своих картинах умозрительные миры, некую параллельную реальность. Одним из них, как Анри Матиссу, она представлялась глотком свежего воздуха, способным помочь задавленному повседневными заботами человеку выжить в жестоком современном мире. Иные, подобно гению эксперимента Пабло Пикассо, не задавались проблемой доступности искусства массам и, словно предвосхищая филиппики Х. Ортеги-и-Гассета, бросали эпатажный вызов тому, что представлялось им замшелыми обывательскими вкусами. Со своей стороны, Сикейрос, вбирая в себя свежие художественные впечатления, размышлял о возможности приложить

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 99.

² Там же. С. 100.

³ Там же. С. 99.

⁴ Там же. С. 85.

открытия авангарда к решению специфической задачи, которую готово было поставить перед собой в искусство его охваченной революционным брожением страны: обратиться к широкой народной аудитории на родном для нее языке со злободневным социальным посланием.

Освоение наследия древности – то, что для европейских авангардистов было наряду с освоением других форм «примитива» вопросом обновления формы, – в специфическом мексиканском контексте становилось способом возвращения к национальным корням, возможностью обрести культурную идентичность и занять собственное место в панораме современного искусства.

Характер, уже сформированный и закаленный, вел Сикейроса по пути, отличному от избранного большинством художников авангарда. Тем не менее Старый Свет стал для него лабораторией по проверке собственных художественных идей. И не меньше чем новаторство современников его влекли к себе великие эпохи расцвета европейского искусства, особенно – искусства монументального. Уроки, полученные в музеях Парижа и Брюсселя, продолжились для него в музеях Италии и в окружении стен, расписанных Джотто, Мазаччо, Андреа дель Кастаньо, Пьеро делла Франчески, Мантеней, Тинторетто и, наконец, Микеланджело, поразившим его не только неистовым темпераментом, драматизмом и динамикой образов, но и мастерским умением заставить взаимодействовать живопись и архитектурное пространство.

Вооруженный европейским опытом, Сикейрос рвался начать самостоятельную работу на родине, он был готов включиться в процесс создания нового национального искусства. В 1921 году по дороге домой он ненадолго задержался в Испании. Остановка эта ознаменовалась написанием в соавторстве с Риверой, уругвайцем Торресом Гарсиа и каталонцем Сальватом Папасейтт манифеста «Три современных взгляда на искусство, предназначенные живописцам, скульпторам и граверам» с последующей публикацией его в журнале «Американская жизнь» («Vida Americana»), издававшемся ими же в каталонской столице.

Хотя манифест был написан и отредактирован главным образом Сикейросом, он представлял собой синтез его совместных с Риверой идей, результат обобщения взглядов латиноамериканцев на тогдашний европейский авангард с его бурным интересом к примитивизму и экзотизму.

Согласно характеристике Сикейроса, «Манифест стал первой теоретической программой нашего движения. Это было первое обобщение, хотя и не очень четкое, того, о чем на протяжении нескольких лет мы говорили в Мексике, а также того, чему мы научились в Европе»¹.

Из «Барселонского манифеста» следовало, что искусство Мексики, да и всей Латинской Америки, погрязшее за века в подражательстве искусству Старого Света, сейчас получало шанс вернуться к собственным живым истокам. И более того – оно получало шанс стать во главе мирового

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 100.

процесса художественного обновления. «Понимание удивительной человеческой глубины искусства аборигенов и народного творчества в целом направило на ясный и правильный путь изобразительное искусство, свернувшее четыре века назад на темную тропу ошибок, – декларировалось в Манифесте. – Так давайте же сблизимся с древними жителями наших долин, с индейскими художниками и скульпторами (майя, ацтеками, инками и другими). Наша природно-климатическая близость поможет нам проникнуться живительным духом их произведений, в которых живет сама природа, и это может послужить нам отправной точкой. Воспримем их способность к обобщениям, ни в коем случае не впадая в достойные сожаления археологические реконструкции (“индеанизм”, “примитивизм”, “американизм”), которые в моде среди нас и ведут лишь к стилизации прошлого <...> Давайте вернемся к древности с ее созидательной основой, с ее великой простотой, но не будем обращаться к “архаическим мотивам”, которые могут быть восприняты как экзотика; давайте шагать в ногу с нашей чудесной динамичной эпохой. Давайте уважать современную технику, которая создает нам поразительные условия для художественного творчества. <...> Прежде всего мы должны быть твердо убеждены в том, что искусство будущего должно, несмотря на естественные временные периоды упадка, подниматься все выше и выше!»¹

В сентябре 1922 года, четырьмя месяцами позже Диего Риверы, Сикейрос вернулся из Парижа в Мехико, чтобы вслед за коллегами приступить к работе в Национальной подготовительной школе (Препаратории). Министр народного просвещения Хосе Васконселос, покровительствовавший эксперименту художников, опасался, что не удержится надолго на посту, и поэтому, если верить воспоминаниям Сикейроса, торопил своих подопечных таким образом: «Пишите, что хотите и как хотите, только побыстрее!»

Первым монументальным опытам Сикейроса и его товарищей были свойственны, как он сам позже вспоминал, общие благие намерения и такие же общие просчеты. Все они были намерены отказаться от станковой живописи, чтобы создавать живопись монументальную. Между тем отведенное под росписи пространство центрального патио, поделенное художниками между собой, превратилось в подобие галереи, образованной чередой крупных настенных картин, авторы которых при различии индивидуальных почерков сохраняли общую приверженность композиционным принципам станковизма.

Уже в первых своих опытах Сикейрос обнаружит намерение искать синтеза настенной живописи с архитектурой, то есть поставит перед собой проблему, различные аспекты которой он будет разрабатывать на протяжении всей своей творческой жизни: «Настенная живопись – это живопись для целого архитектурного объекта: изнутри или снаружи; все остальное – “панноизм” (или декоративизм, ибо слово “панно” относится

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 100–101.

к одной стене). Такое мое определение мурализма вызвало массу реплик, причем самых колких со стороны Диего Риверы, а подчас и со стороны Ороско. Оба говорили мне, следуя поистине сокрушительной логике: «Настенная живопись – это та, которая делается на стенах», – и точка¹. Именно тогда, вспомнит Сикейрос, он впервые услышал от Риверы в свой адрес по поводу его теоретических соображений: «Диего пишет, Сикейрос болтает».

Сикейроса же, уже готового приступить к работе, не меньше, чем «панноизм», разочаровывает манера живописи, выходящей из-под кистей товарищей по движению: сплошь и рядом, отмечает он, это получается смесь ар нуво и псевдофольклорной манеры в духе мексиканских расписных подносов. Он обескуражен результатами работы Ороско, сменившего острую экспрессию своей графики на совсем иную манеру, стилизованную «а-ля Боттичелли», чтобы запечатлеть в галерее Препаратории образ похожей на Мадонну матери с розовым младенцем в окружении белокурых ангелочков. Вслед за Риверой он готов повторить характеристику настенных творений Доктора Атля, когда-то, полтора десятка лет назад, в обстановке назревающей социальной революции, призывавшего студентов-художников совершить революционный переворот в искусстве, а теперь создающего на стенах такие туманные аллегории, как «Человек выходит из моря», «Волна», «Летучая мышь»: «Это творение мумии Микеланджело, да еще с пятисотлетним опозданием». Но главное разочарование ждало его впереди: это сам Ривера с нимфами и грациями, которых он примется писать в амфитеатре Боливар и в которых намек не будет на тот «революционный мексиканизм», что виделся им в Париже: «Это было что-то очень далекое от образа Мексики, сотрясаемой революцией, о которой я с такой горячностью рассказывал Ривере в течение многих ночей и дней»². Сикейросу бросалось в глаза обилие почерпнутых из сокровищницы прошлого религиозно-мифологических мотивов, поверхностно преобразованных, как бы загримированных на национальный и революционный лад.

Подмеченные у коллег недостатки в полной мере оказались присущи и его собственным первым работам. «Что касается меня, – признается он, – то я на своей фреске представил стихии: воду, огонь, ветер и т.п., однако все образы моей росписи были навеяны произведениями минувших времен, в частности памятным мне изображением ангела, отмеченным достаточно характерными чертами мексиканского колониального стиля. Все это показывает, что в головах у нас царил совершенный хаос; впрочем, вполне закономерный для художников, сформировавшихся в обществе, где давно уже не существует социально значимого, общенационального искусства. Мы были вынуждены брать у учителей мастеров прошлого, ибо в мире современной живописи не было никого, кто мог бы протянуть нам руку помощи, или, говоря языком тореро, “вывести

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 113.

² Там же. С. 111.



Давид Альфаро
Сикейрос
Стихии. 1923
Национальная
подготовительная
школа (Препаратория)

нас на арену”. Не было никого, кто мог бы сказать нам: “Это следует делать так, а то – вот так”¹.

Первым полем самостоятельной деятельности Сикейроса стали стены лестничной клетки в здании Малого колехио Препаратории. Роспись, ныне сохранившуюся фрагментарно, он начал не как все – с вертикально расположенной стены, – а с наклонной плоскости потолка над нижним лестничным маршем, где и был написан упомянутый им выше ангел.

Пространство, разделенное лестничными откосами между этажами, с окнами и выступами, разбивающими плоскости вертикальных стен, словно бросало вызов привычным принципам станковизма, подразумевавшим единую ровную плоскость. Художник берется связать его воедино, заполнив множеством коренастых фигур, напоминающих скульптуры ольмеков с их лаконичными, крепкими формами. Здесь же он впервые задумывается над проблемой, которая тоже пройдет сквозь все его творчество монументалиста: о выборе материала и техники исполнения, соответствующих поставленной задаче.

Тему «Начало начал» или «Стихии» Сикейрос, словно следуя за Риверой, решил воплотить в технике энкаустики. В виде центральной крылатой фигуры с византийским ликом и огромными

мускулистыми руками им было представлено Человечество. Эту аллегорическую фигуру окружали символы четырех природных стихий.

«Я написал ее ангелом исключительно из соображений композиции, – как будто оправдывается Сикейрос. – Может ли женщина парить в воздухе без крыльев? Основу же – воду, воздух, огонь и землю – я выразил символами. Но какими символами?»² Можно было поискать их в искусстве прошлого, но художник, увлеченный задачей создания совершенно нового искусства, отбрасывает как европейский, так и автохтонный, древнеамериканский опыт, избирая дорогу самостоятельного изобретательства. «Я символически изобразил огонь в виде неких огнеподобных форм, которые математически точно воспроизводили друг друга вверх и вниз, словно вращались винтом вокруг собственной оси. Воздух изображен в виде воздушных спиралей, которые тоже повторялись, но уже в горизонтальном плане. Воду символизировали две морские раковины, а землю – как бы две гигантские косточки неведомых плодов, скорее всего тропических».

¹ Сикейрос Д.А. Художник и революция // Вопросы литературы. 1964. №4. С. 144–145.

² Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 120.

Раскритиковав аллегорическую роспись Риверы в амфитеатре Боливар, сам Сикейрос фактически избрал ту же технику и то же образное решение. В его первых опытах так же сквозь призму современного изобразительного языка преломляются художественные стили прошлого (от средневековой иконописи до Пикассо), так же создается для визуализации отвлеченных понятий собственная символика, темная без авторских пояснений. Так впервые в его творчестве заявила о себе тенденция, шедшая вразрез с провозглашенной задачей создавать искусство, адресованное широкой аудитории. И, в сущности, родственная принципам неустанно критикуемого им авангардизма. Мексиканский мурализм, представлявшийся самому радикальному из его творцов течением, антагонистическим западноевропейским «–измам», проявил здесь себя скорее как один из потоков в русле обновления, которое переживало изобразительное искусство Европы в первой четверти XX века. С той разницей, что никто из западноевропейских авангардистов не выдвигал так прямо на первый план агитационно-политических задач своего творчества. В связи с этими последними напрашивается параллель с «жизнестроительной стратегией» художественного авангарда в Советской России¹, которому оказалась суждена гораздо более краткая, чем мурализму, биография в качестве претендента на роль революционного «государственного искусства».

Монументальное искусство прошлого, на опыт которого неоднократно ссылается Сикейрос как на реальный пример обращения к массовой аудитории на общепонятном художественном языке, опиралось на детально разработанную и общепринятую систему мифологических понятий. XX век не имел такой общепринятой образной системы-основы. Опыт мексиканского мурализма показывает, что в поисках образного единства и взаимопонимания с аудиторией художники не раз использовали элементы мифологических систем прошлого: древней индейской, античной, христианской. Чтобы заставить эти образы звучать современно, необходимо было выработать новый тип сюжетной повествовательности, в котором древний миф становился бы фундаментом для системы образов, отражающих горячую современность и в то же время несущих в себе возможность глубоких исторических обобщений. Каждый художник искал пути такого синтеза в соответствии с особенностями своей творческой индивидуальности. И каждый неизбежно вносил в свое решение большую или меньшую долю субъективности, что принципиально отличало их творения от творений исторических предшественников.

Так, задача доступности содержания произведения для массовой аудитории неизбежно вступала в противоречие с субъективной природой современного искусства. Соответственно, сюжет в той или иной степени мог оставаться загадкой для зрителя. Зритель же должен был получить возможность не просто «считывать» некий запечатленный более или менее

¹ См. об этом, в частности: *Гурин Ю.Н.* Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900–1930) Теория. История. Поэтика. М., 2010. Кн. 2. С. 496–535.

прозрачно сюжет, но проникаться эмоциональным воздействием росписи, сотворенным посредством цвета, формы, композиции.

Противоречие, отмеченное самим Сикейросом применительно к его творениям, не осталось без внимания его собратьев-художников: «Видимо, мои символы оказались не слишком понятными, так как большинству моих товарищей они показались какими-то масонскими знаками, а Ривера окрестил их сирийско-ливанскими загогулинами»¹. Тем не менее росписи лестничных потолков Сикейрос закончил в этом символически-орнаментальном ключе.

Следующий фрагмент был исполнен темперой, поскольку смесь, необходимая для грунтовки под задуманную фреску, не ложилась на вогнутую поверхность, прикрепленную к металлическим конструкциям.

Далее, на вертикальных стенах Сикейрос перешел от темы «Начала начал» к теме открытия Америки и написал фигуру Святого Христофора снова в технике энкаустики, а фигуру женщины-индеанки – в технике фрески, модифицированной на мексиканский лад: вслед за народными мастерами, расписывающими стены лавок и кабачков, он применяет для разведения пигментов сок магея, а в состав грунтовки для стен добавляет смолу-копал².

Две огромные фигуры индейского типа, образующие третью, тоже фресковую композицию – «Призыв к свободе», несут отголоски скульптуры доиспанского периода.

Лицами, напоминающими каменные индейские маски, наделены и персонажи четвертой фрески – «Похороны рабочего». Между тем название композиции прямо свидетельствует еще об одном источнике вдохновения ее автора – о современной ему мексиканской действительности. Однако воплощая эту тему, он прибегает к пластическому решению, отличающемуся большой степенью условности. В росписи отсутствуют любые приметы места и времени, лица и фигуры персонажей не индивидуализированы – они в самом деле похожи на однотипные, грубо высеченные изваяния с лицами-масками. Фактура фрески напоминает поверхность камня, из которого высекались индейские скульптуры, что в совокупности с цветовым решением уводит зрительские ассоциации к ритуалам мексиканской древности. Синие рабочие комбинезоны отсылают сюжет к современности. Но того же цвета гроб, который несет на плечах четверка персонажей, напоминает и о том, что синий цвет издревле использовался в индейских ритуалах человеческих жертвоприношений. Символика была унаследована ритуалом похорон в эпоху колонии – гробы, предназначенные для индейцев, красились, как правило, в синий цвет. Изображение серпа и молота, выведенное на гробовой крышке в нарочито примитивной манере, призвано внести в композицию созвучие древнего индейского и злободневного революционного начал: речь идет о жертве,

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 120.

² Копал (от исп. *copal* – смола, заимствовано из языка науа) – природная смола, образуемая некоторыми тропическими деревьями. Используется для производства лаков, в ювелирном деле, в медицине и как заменитель ладана.

принесенной во имя триумфа идеи социального равенства. Так тема гибели современника-пролетария начинает звучать сквозь призму вечности, как повествование об акте непрекращающейся борьбы жизни и смерти.

Отдающие архаикой фигуры написаны художником в ракурсе спереди и сверху таким образом, будто они надвигаются на зрителя в ритме сдержанного и сурового траурного марша. Намеченная здесь тема пролетарского реквиема отзовется в его творчестве спустя три с половиной десятилетия росписью на стене Чапультепекского замка, занятого после революции 1910–1917 годов экспозицией Музея национальной истории. В этом более зрелом и полифоничном творении Сикейроса появится собирательный портрет его народа, вышедшего отстаивать свое поправное достоинство. Он будет сотворен из совокупности разных лиц, объединенных в целостность общим выражением суровой решимости.

Таким образом, уже первый опыт монументальной живописи был отмечен постановкой проблем, которые станут главными в творчестве Сикейроса: проблемы единства пластических искусств и архитектурного пространства путем применения соответствующих задаче технических решений и проблемы монументального искусства как общественно значимого явления.

Тематика фресок, заказанных правительством, была обусловлена поставленной им же задачей. Министр образования Х. Васконселос и ректор Препаратории В. Ломбардо Толедано ждали от художников результатов, соответствующих духу проводимых при их поддержке реформ, в рамках которой живописи и скульптуре отводилась роль средств просвещения и воспитания граждан в патриотическом духе. Со своей стороны художники, и одним из первых Сикейрос, в ходе работы в Препаратории проявили склонность откровенно политизировать эту задачу. Содержание росписей, как оно виделось художникам, увлеченным идеями анархосиндикализма и коммунизма, должно было стать откровенно революционным, призывающим к полной реализации задач, поставленных революцией, и далее – к «окончательному освобождению трудящихся от капиталистической эксплуатации».

Постепенное нарастание разногласий между художниками и властью сопровождалось поношением Сикейроса и его единомышленников в правой печати, филиппиками с университетских кафедр и инспирированными всем этим прямыми актами вандализма в отношении политизированной настенной живописи. Художникам пришлось установить круглосуточное дежурство в Препаратории, чтобы избавить росписи от покушений. Синдикат живописцев, скульпторов и технических работников выступил с предупреждением, что его члены будут защищать



Давид Альфаро
Сикейрос
Крестьянская мать
1929

результаты своего труда по принципу «око за око и зуб за зуб». Но после того как Васконселос и на самом деле был вынужден оставить свой пост, наиболее одиозные с точки зрения власти художники, в числе которых оказался и Сикейрос, известный к тому же как яростный профсоюзный и политический активист, были уволены и вынуждены прекратить работу.

Тем самым была подведена черта под первым этапом развития того феномена национальной художественной культуры, который его сторонники назвали Мексиканским Возрождением. Термин этот появился в обстановке нападок на первые опыты мурализма. Его творец, Доктор Атль, поместил в одной из столичных газет статью о живописи членов Синдиката, с развитием которой он связывал надежды на возрождение престижа национальной живописи, сравнимого с ее высоким общественным статусом в ренессансной Италии. В ответ на автора обрушился град насмешек: как посмел он уравнивать в достоинствах и значении великих итальянских художников и своих безвестных соотечественников! Изобразительная манера последних шокировала критиков, презрительно окрестивших их «*pintamonas*» – «те, кто пишет обезьян».

Тридцать лет спустя Сикейрос вспомнит об этих старых обвинениях, возможно, не без влияния более свежих того же рода, повлекших за собой исторические передержки: «Специалисты с кафедр, отставшие в политическом и в эстетическом отношении, открыли по нам огонь. Архитекторы Карлос Ласо¹ и Федерико Марискаль отрицательно высказались о технической стороне сделанного нами. “Они, – утверждалось, – подвергли профанации прекрасное здание колониальной эпохи, и нельзя позволять им продолжать делать то же самое со столь же значимыми зданиями”. Старые профессора Школы изящных искусств, как и подавляющее большинство академических живописцев, были единодушны во мнении. Повсеместно, включая самих свежееиспеченных муралистов, получили хождение новоизобретенные словечки вроде “*monotes*” (от *mono* – обезьяна), “*feismo*” (от *feo* – безобразный), “ацтекизм”, “тотонакизм” <...> и все равным образом опирались на расхожие реминисценции академических теорий, посредственно усвоенных, о “шкале фигур, изображаемых на стенах”. “Малеватели обезьян, – говорили они, – разрушают колониальную архитектуру, их ‘авангардистские’ стили не отвечают стилю построек. Максимальное, что допустимо делать в подобных зданиях, это восстанавливать изначальную орнаментику, если она еще существует, и не более того. Все прочее есть преступление”.

Ни до кого не доходило и то идеологическое содержание, которое мы хотели выразить. Поэтому нас прозвали “футуристами”. У меня есть

¹ Знаменитый архитектор Карлос Ласо Баррьеро (1914–1955), главный администратор, курировавший в начале 1950-х годов возведение построек столичного университетского городка, за молодостью лет никак не мог быть причастен к критической кампании первой половины 1920-х. В данном случае Сикейрос, очевидно, имеет в виду его отца, архитектора Карлоса Ласо дель Пино, соратника Хусто Сьерры, причастного вместе с ним к основанию Национального университета Мехико (1910).

документы, повествующие о “невнятных символах малевателей обезьян”. “Их стиль, – твердило большинство, – темен на старинный лад и потому не пригоден даже для интерпретации тех слов, которые подсказывает им их взбудораженный большевистский разум”¹.

Оценивая ситуацию середины 1920-х годов с дистанции в три с лишним десятилетия, Сикейрос точно обозначил причину, по которой тогда была подведена черта под первым этапом мексиканского мурализма. Однако он преувеличил степень идейного и политического единства, достигнутого муралистами в противостоянии с государством, превращавшимся из мецената в критически настроенного оппонента. Чуть позже на страницах автобиографических записок он сам обозначил три течения, которые зародились в русле движения, чтобы стать отдельными потоками. По его словам, «коллорационисты» во главе с Риверой путем дипломатических маневров сумели сохранить расположение властей и сопутствующее ему финансирование. На претензии товарищей по профессии и по партии Диего отвечал, что пока борцами с капитализмом не создано новое общество, он вынужден служить хозяевам старого. «Анархисты», к которым Сикейрос причислил Ороско, полемически заявившего, что художник, декларирующий свои политические убеждения, перестает быть художником, отправлялись искать поприща в США. Сам Сикейрос и его соратники, такие, как Хавьер Герреро и братья Ареналь, отложив на время кисти, выбрали путь политической активности – как представлялось им, общественно-полезного эквивалента мурализма, еще более решительно нацеленного на преобразование общественного сознания. Встав на этот путь, Сикейрос не раз лишался возможности братья за кисть: отлучаемый от стен, он целиком отдавался общественной деятельности, в силу антибуржуазной направленности которой оказывался в тюрьме по приговору буржуазного суда. И каждый раз, возвращаясь к живописи, образным строем своих произведений он подтверждал верность убеждениям, которым присягнул в молодости, как бы ни колебалась их оценка в общественном мнении на его родине и за ее пределами.

Латинский афоризм «Tempora mutantur, et nos mutamur in illis» («Времена меняются и мы меняемся с ними») упрямо оспаривался Сикейросом, на протяжении всего жизненного и творческого пути не желавшим меняться по воле изменчивых обстоятельств. Эмоциональный диапазон монументальных произведений этого насквозь социально ангажированного художника или, с равным основанием можно сказать, профессионального политического бойца, в числе прочих видов оружия использующего кисть и аэрограф, варьируется от наступательного марша до реквиема, но в любом из них явственно и неизменно продолжает звучать заворожившая его с юности «музыка революции» – мексиканской и мировой.

¹ *Siqueiros D.A. Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior // Arte público. 1952. XII. Цит. по: Tibol R. Textos de D.A. Siqueiros. México, 1974. P. 111.*

Когда в период работы в Препаратории был создан Синдикат технических работников, живописцев и скульпторов, Сикейрос был избран его генеральным секретарем¹. Манифест этого профсоюза, обращенный «ко всем трудящимся и эксплуатируемым гражданам Мексики и в первую очередь – к индейскому народу» и завершавшийся лозунгом «Да здравствует мировой пролетариат!», был написан Сикейросом и подписан всем руководством.

«Синдикат связал нас с политическими концепциями рабочего движения нашего времени и обратил наше внимание на марксизм как политическую доктрину. Это нам позволило присоединить к нашей мексиканской революционной концепции универсальный взгляд на проблемы»², – так описывал тогдашнюю ситуацию Сикейрос. Синдикат, призванный отстаивать общие интересы художников, не был, тем не менее, объединением идейных единомышленников «в чистом виде». Он собрал в своих рядах сторонников различных взглядов на предназначение искусства. Наряду с горячими приверженцами национальной и политической ангажированности в него вошли и члены группы «Контемпоранеос» («Современники»): С. Ново, Х. Торрес Бодет, Х. Вильяуррутия, Э. Гонсалес Рохо и др. Они отвергали пропагандистские послышки Сикейроса и его товарищей, так же как и апологию народного и индейского искусства, считая это проявлением грубости и невежества. Это были прежде всего новаторы формы, «изысканные» художники, как обозначил их Сикейрос. Его же и его единомышленников эти живописцы квалифицировали как «неотесанных, с «лобовой» эстетикой» энтузиастов утопии³.

Тогда же наряду с «Контемпоранеос» возникла и еще одна группа художников, которые с первых шагов, сначала в завуалированной форме, а потом и откровенно противопоставили себя представителям «политического искусства». Многие из них (Мануэль Родригес Лосано, Абраам Анхель, Хулио Кастельянос, Руфино Тамайо) уже в 1923–1925 годах выражали свое стремление покинуть страну и обосноваться за границей. У них, как они говорили, вызывало отвращение «искусство для туристов Диего Риверы и вся эта демагогия на стенах»⁴. «Независимые» мексиканские живописцы «видели в нашем движении некое подражание авангардизму, господствовавшему в то время во всех странах Запада, более того, они считали его недостойным внимания провинциальным течением, а не глубоко национальным движением, причем как в области эстетики, так и идеологии и политики; движением особым, которое по самой своей сути должно было послужить основой для развития аналогичных движений во всем мире. Другими словами, они не видели, что наши еще весьма робкие первые шаги являли собой стремление противодействовать искусству пустому по содержанию, искусству формалистских вывертов

¹ В руководящие органы Синдиката вошли также Ривера, Ороско, Герреро, Мерида, Куэто и др.

² Цит. по: *Tibol R. David Alfaro Siqueiros. México, 1969. P. 61.*

³ *Сикейрос Д.* Меня называли Лихим Полковником. С. 125.

⁴ Там же.

и индивидуалистских ощущений, преобладавшему в мире начиная с середины XIX века»¹.

Таким образом, в мурализме Сикейрос и его единомышленники видели нечто не меньшее, чем универсальная антитеза авангардизму. При этом заданной высоты мексиканские энтузиасты монументальной живописи намеревались достичь на скрещении национальной и социально-критической координат: присоединить свой голос к голосам всех, кто выступает за мир, в котором исчезнет эксплуатация человека человеком, они хотели, не потеряв «собственного выражения лица».

С марта 1924 года печатным органом политически ангажированной части Синдиката стала газета «Мачете», выходившая под редакцией Сикейроса при участии Риверы и Герреро. Первому из названных троих она была в огромной степени обязана своей злободневностью и боевым публицистическим духом. В ее оформлении наряду с иллюстрациями Ороско и Герреро постоянно присутствовали сатирические ксилографии Сикейроса, исполненные в духе, созвучном «Окнам РОСТА» Маяковского. Сикейрос писал для газеты статьи и манифесты, делал большие ксилографии, служившие иллюстрациями к рифмованным сатирическим фарсам, которые сочинял совместно с женой, Грасиелой Амадор.

«Мачете», – вспоминал художник, – была нашей визитной карточкой перед большими организованными массами страны. Мы стали политическими деятелями, и эта наша деятельность неизбежно породила расхождения с правительством, которое владело нашими произведениями настенной живописи и которое начинало тогда “суживать” задачи мексиканской революции»².

В обстановке гонений на Синдикат его печатный орган выполнял функцию организатора общественного сознания едва ли не более эффективно, чем настенные росписи. Он и сам, впрочем, способен был становиться «настенным» изданием: газета, отпечатанная на листах увеличенного масштаба, в периоды гонений на левую оппозицию расклеивалась как плакат или стенгазета в помещениях профсоюзов и сельских коммун, в заводских цехах.

Пережив распад Синдиката в конце 1924 года, «Мачете» продолжил существование в качестве органа только что основанной Коммунистической партии Мексики, одним из членов которой стал Сикейрос.

После изгнания художников из Препаратории отлученный от стен Сикейрос впервые с головой окунулся исключительно в общественную деятельность. В дальнейшем у него не раз будут случаться периоды, когда художник в нем уступал место политическому активисту: по крайней мере внешне дело будет выглядеть именно так. К началу 1930-х годов бывший член руководства Синдиката художников принимает участие в руководстве шахтерским профсоюзом, затем ареной его общественной работы

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 139.

² Цит. по: Tibol R. David Alfaro Siqueiros. P. 61.

становится национальный мексиканский профцентр и наконец – деятельность в составе международных профсоюзных и политических объединений. Наступление фашизма и война в Испании стали причиной превращения живописца в «Лихого полковника» республиканской армии.

Означало ли это, что в названных обстоятельствах Сикейросу-художнику оставалось раз за разом покорно отступать в тень перед лицом Сикейроса-общественного деятеля, не претендуя на силы и время своего «конкурента»? Напротив, художественное творчество и практика политического активизма всегда оставались для него двумя способами решения одной проблемы, которая занимала его на протяжении всей сознательной жизни. Начало этому было положено участием 15-летнего Пепе Альфаро в памятной студенческой забастовке и так продолжалось вплоть до восьмого десятка лет Давида Сикейроса. Старый мэтр национального искусства продолжал отстаивать свои идеалы в меняющемся мире, с молодой бескомпромиссностью твердя: «Нет пути, кроме нашего!»

Итак, в 1925 году Сикейрос становится председателем Агитационной комиссии Антиимпериалистической лиги Америк и в названном качестве отправляется в Гвадалахару, где встречает товарища студенческих лет Амадо де ла Куэву и работает вместе с ним над росписью здания старого университета штата Халиско.

Работа эта велась с риском для жизни – штат был одним из центров террористической активности мятежников-кристерос – по иронии судьбы, единомышленников отца художника, по сути статистов «генеральной репетиции» предстоявшей через 10 лет испанской трагедии. После гибели друга (1926) Сикейрос снова оставляет живопись и погружается в профсоюзную деятельность – работает в крестьянском и шахтерском профсоюзах Халиско. Одновременно он редактирует и оформляет рабочую газету «Мартильо» («Молот»), развивающую опыт «Мачете».

С профсоюзной делегацией впервые (1927) Сикейрос едет в Москву на IV конгресс Профинтерна. С начала 1929 года он возглавляет объединение мексиканских профсоюзов левой ориентации. В том же 1929 году попадает под запрет коммунистическая партия и закрывается ее центральный орган «Мачете». В 1930 году Мексика разрывает дипломатические отношения с СССР, все шире разворачиваются репрессии против коммунистов. Сикейрос арестован и заключен в тюрьму, где проводит больше года, и в мае 1931 года его высылают в провинциальный город Таско. Здесь монументалист, оставленный без стен, обращается к станковой живописи, упорно работая по 12–14 часов в сутки. Главная тема его тогдашних картин – быт соотечественников из провинции. Продолжение «знакомства с натурой», начатого в годы революционной войны, он рассматривает как подготовку к будущим монументальным работам. В 1932 году в столичном «Испанском казино» проходит первая персональная выставка станковых работ Сикейроса.

Тогда же, в Таско, Сикейрос знакомится с Сергеем Эйзенштейном, снимающим здесь одну из новелл своей эпопеи «Да здравствует Мексика!». Знакомство монументалиста-живописца и автора монументальных

киноэпопей перерастает в творческую дружбу. Постигая особенности выразительного языка кинематографа, художник приходит к мысли о подвижности видовых и жанровых границ в современном искусстве и возможностях нового синтеза: архитектура, скульптура, живопись, фотография, кино в силу способности взаимодействовать могут обогащать выразительные возможности друг друга. Так, метод монтажа, посредством которого кинорежиссер организует повествование в единое ритмическое и смысловое целое, может стать руководством к действию для живописца-муралиста. Отведенное ему для росписи пространство он вправе рассматривать не как последовательность плоскостей, на которых могут быть написаны отдельные композиции-эпизоды, а как единое пространство, в котором может быть развернут целостный замысел.

В 1932 году под давлением политических обстоятельств Сикейрос был вынужден выехать в США. Он стал не первым из мексиканских муралистов, которым довелось тогда работать к северу от Рио-Гранде. Еще в 1930-м Ороско написал своего «Прометея» в калифорнийском Помона-колледже. А Диего Ривера уже успел по-настоящему прославиться на территории «великого северного соседа» как самый знаменитый и самый скандальный мексиканский монументалист. Работы этих мексиканцев непременно оказывались в фокусе внимания общественного мнения США, далеко не всегда благожелательного по отношению к их опытам. Сикейрос с его откровенным политическим темпераментом не мог оказаться в этом смысле исключением.

В Лос-Анджелесе он получил предложение от владелицы частной художественной школы госпожи Шонар расписать по своему выбору одну из стен ее учебного заведения. Речь шла об уроках фресковой живописи для американских художников, наслышанных о мексиканском опыте. Дефицит места для росписей наводит Сикейроса на мысль перенести уроки на внешнюю стену здания школы, открытую, в отличие от внутренних стен, всем ветрам, дождям и солнцу Калифорнии. То, что со стороны инициатора проекта было всего лишь открытым уроком настенной живописи, Сикейрос расценил как новый этап в ее развитии: искусство, претендующее на охват наиболее массовой аудитории, перестает отныне замыкаться в интерьерах и завоевывает внешние стены!

Но традиционный метод работы над фреской не годился для работы на внешней стене из зачищенного бетона. Слой грунта из песка и извести был обречен осыпаться с нее под воздействием погодных факторов: «Я сказал себе: «Дорогой мексиканский художник-муралист! Традиционная фресковая живопись умерла, и умерла навсегда». В тоске и тревоге вышел я на улицу и стал бесцельно бродить по городу, твердя одну фразу: «Друзья мои, традиционная фресковая живопись умерла!» То же самое я повторял потом в своих статьях и выступлениях. Мои слова вызвали настоящий переполох в среде художников не только Лос-Анджелеса, но и всех Соединенных Штатов. «Стены уже нельзя расписывать так, как это делали художники в течение тысячелетий, делали в Средние века,

в период Возрождения, и, возможно, столь печальное открытие повлечет за собой исчезновение жанра настенной живописи»¹.

В это же самое время «привилегированный» живописец Диего Ривера и Хосе Клементе Ороско продолжали работать в традиционной технике, не думая о ее скорой смерти. Новаторство Сикейроса представлено на страницах его воспоминаний как вынужденная мера, которая стала стимулом к открытию новых возможностей мурализма в новых обстоятельствах. Но в данном случае проблема и экспериментатор искали друг друга. Как бы нечаянные находки по сути были подготовлены подспудным желанием художника преодолеть традиционные границы, положенные настенной живописи традиционными техниками, и вывести ее на новые рубежи. Если бы не отсутствие годных для росписей поверхностей в интерьере школы миссис Шонар, Сикейрос наверняка нашел бы иной предлог взять в оборот внешние стены. Тем более что, согласно его соображениям, роспись на внешней стене доступна обозрению куда большего количества людей, чем фреска в интерьере, и, следовательно, является гораздо более действенным средством желанной для него идеологической пропаганды.

И нагляднейший пример пропаганды – правда, не идеологического свойства – он немедленно находит прямо на городских улицах: «XX век демонстрирует нам живой, на глазах умножающийся опыт коммерческой рекламы, завоевывающей огромные пространства на улицах современных городов, это “подлинный мурализм класса буржуа”, его уникальное пластическое самовыражение в открытом взгляду внешнем пространстве. Мурализм коммерческий, на свой лад взаимодействующий со средой, оперирующий новыми и новейшими техническими средствами, чтобы внедрять идеологию роста постоянного потребления материальных благ в сознание горожанина»².

Через пару десятилетий языком уличной рекламы вдохновится поп-арт. Но уже сейчас, двумя десятилетиями раньше, Сикейрос полон решимости овладеть оружием идеологического противника, дабы использовать его в собственных целях: «Естественно, – я должен подчеркнуть это для максимальной ясности, – что между мурализмом вовне, преследующим коммерческие цели, и таким же мурализмом вовне, но идеологического и революционного назначения, должна лежать пропасть как в отношении будущей формы, так и в отношении творческого потенциала, в отношении свойств самого исторического пространства. Это глубокая разница между обществом, породившим первый (буржуазным), и тем обществом, которое порождает, прямо или опосредованно, второй (социалистическим или коммунистическим)»³.

Новая задача поставила Сикейроса перед необходимостью поиска новых технических и художественных решений. В техническом отношении

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 188.

² Siqueiros D.A. Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior. P. 119.

³ Ibid. P. 113.

следовало найти замену традиционной росписи альфреско – работы водорастворимыми красками по влажной поверхности, загрунтованной смесью песка с известью.

Из состояния уныния по причине «обреченности» традиционной фрески художника вывел архитектор Рихард Нойтра, подсказав ему идею вместо известково-песчаной смеси воспользоваться более вязкой смесью из песка и белого цемента. «Вот это мысль, – почти заорал я, что заставило прохожих обернуться на странную пару. – Мы, художники такого периода истории, когда материалы и орудия производства устаревают просто под руками, не соответствуют самому существу творчества, должны, как созидатели, первыми понять это явление. Но мы сами забрались в лабиринт проблемы, решение которой, по сути дела, лежит на поверхности: новому обществу определено должны соответствовать новые идеи в области использования материалов – во всех, или почти во всех сферах деятельности общества. <...> И если строительные материалы стали иными – бетон, стекло, пластик, новые металлические сплавы, – то необходимо найти и материалы, которые соответствовали бы иному направлению художественного творчества»¹.

Необходимо было учитывать особенности «поведения» поверхности бетонной стены, подверженной под воздействием климатических факторов расширению и сжатию. Нужны были краски, способные сосуществовать с бетонной основой и выдерживать колебания температуры и влажности, воздействие ультрафиолетовых лучей, вибрацию от проходящего транспорта, неприемлемые для классической фрески. Вслед за архитекторами, перед которыми уже не первое десятилетие стояла задача освоения новых материалов – бетона и стекла, стали и пластмасс, – новая задача заставляла художников обратиться к достижениям органической химии, предложившей прочные красители для нужд промышленности, и попытаться использовать эти нетрадиционные материалы в собственных целях. Иные материалы вызвали к жизни иную технику: поскольку цементная основа внешней росписи очень быстро высыхала, логично было воспользоваться для ускорения работы не кистью, а пневматическим распылителем краски – аэрографом, ускорявшим работу настолько, что открывалась возможность расписывать на порядок большие площади поверхности до ее высыхания.

Однако найденное техническое решение проблемы не вело непосредственно к достойному художественному результату: «Проблема <...> состояла в том, чтобы заставить наш новый технический инструмент заговорить собственным голосом и определить границы его функционального использования. Необходимо было выявить его новые, сверхновые возможности. Мы использовали воздушный пистолет всего-навсего для того, чтобы ускорить свою работу, и тем самым исказили его подлинное назначение. В этой теоретической ошибке и заключался весь грех и то наказание, которое мы понесли»².

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 189.

² Там же. С. 191.

«Грех» состоял в том, что поначалу технические приспособления и новые материалы использовались всего лишь как инертные орудия в руках живописца. Тогда как это были средства, сама специфика которых могла определять жанр и стиль будущего произведения искусства. Задача художника состояла в том, чтобы «расслышать истинный голос» своих инструментов и материалов. Тот же воздушный пистолет не просто позволял осваивать большие площади стены. Давая возможность проводить непрерывные линии, без отрывов и пауз, возникающих при необходимости обмакнуть инструмент в краску, как это происходит при работе кистью, аэрограф предоставляет руке свободу и открывает возможность импровизации на большой поверхности.

На смену темпере разных видов вскоре пришли краски, которые высыхали быстрее. Это были синтетические промышленные краски, уже испробованные в «малом искусстве» изготовления рекламных плакатов. Но обычные промышленные краски, быстро разрушавшиеся под воздействием солнца и влаги, не годились для живописи, жизнь которой подразумевалась гораздо более длительной, чем жизнь плаката. Обращение Сикейроса к главному управляющему фирмы-производителя красок «Дюпон» с разумным, как ему показалось, предложением о сотрудничестве потерпело фиаско. Обоснование отказа в сотрудничестве было следующим: «Что такое 200 или 300 тысяч художников мира, даже если все они начнут пользоваться красками Дюпона, по сравнению со всеми существующими на земле автомобилями, холодильниками, большими и малыми промышленными аппаратами, самолетами и прочим? Но есть и еще одно возражение, пожалуй, самое важное: вы, художники, хотите вы того или нет, раскрыли бы наши промышленные секреты. Если бы мы пошли на это, мы не только совершили бы настоящее преступление, но расписались бы в собственной глупости»¹.

Вместо поддержки в ход была пущена антиреклама, утверждавшая, что синтетические красители, по целому букету показаний превосходящие все остальные краски, имеют лишь один порок – недолговечность: через два-три года они тускнеют и требуют обновления. Однако это свойство синтетических красок не было их изначальным свойством. По признанию специалиста-химика, сотрудника солидной фирмы по производству технических красителей, с которым художникам удалось свести знакомство, его предприятие выложило весомую сумму на исследования того, как сократить срок службы поверхности, окрашенной стойкими пигментами на основе нитроцеллюлозы.

Из-за названного обстоятельства впервые поставленная в 1930-х техническая задача получения стойких синтетических красок с самого начала решалась силами самих художников: на первых порах в экспериментальной мастерской Сикейроса в Нью-Йорке, а затем – в лабораториях Национального политехнического института (Мехико).

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 194.

Для должного решения задачи художественного свойства следовало принять во внимание разницу в условиях восприятия интерьерной и внешней росписи. Первая предназначается для взгляда стоящего или медленно перемещающегося вдоль стены зрителя. Во втором случае надо принимать во внимание превращения, которые претерпевают геометрические формы в восприятии быстро идущего пешехода и, тем более, пассажира летящего мимо авто или тех невольных зрителей, которым вид на роспись будет открываться из окон стоящего напротив высотного здания. Эта посылка художника объясняет те деформации, которые выглядят субъективной причудой при репродуцировании его работ: на самом деле они обусловлены условиями сосуществования росписи и зрителя в реальном пространстве внешней среды.

Многофигурная роспись «Рабочий митинг» (или «Митинг на улице») была исполнена Сикейросом в сотрудничестве с семьей местными коллегами. На стене 6 x 9 м они изобразили оратора в окружении двух десятков слушателей, по одну сторону толпы стояла белая женщина с девочкой на руках, по другую – чернокожий рабочий с мальчиком. Местная критика восторженно отзывалась о росписи, но слышались и голоса, осуждавшие ее излишний политический радикализм, и даже решительные протесты расистов, обвинявших мексиканца в провоцировании расового конфликта. Глухая стена, воздвигнутая перед росписью владелицей художественной школы госпожой Шонар, не спасла положения – в конце концов эта работа была уничтожена. Вместе с ней исчезла возможность выяснить на практике степень удачности технических решений, впервые примененных ее творцами.

По завершении первого опыта Сикейрос получил приглашение от владельца галереи «Центр искусств Плаза» в том же городе расписать внешнюю стену 12 x 30 м. Так на ней появилась роспись «Тропическая Америка, угнетаемая и терзаемая империалистами» (1932).

Большая стена, обращенная на людную улицу (обстоятельство, весьма обрадовавшее Сикейроса, никогда не забывавшего о пропагандистском назначении мурализма), оказалась в итоге украшена монументальным агитплакатом, обличающим поведение «великого северного соседа» по отношению к странам южнее Рио-Гранде. Сикейрос вспоминал: «Вероятно, мой заказчик целую ночь ломал себе голову, придумывая подходящую тему. <...> Нетрудно догадаться, что в его представлении “Тропическая Америка” была райским местом, где люди ведут беззаботное существование среди пальм и попугаев и где спелые плоды сами падают в рот блаженным смертным. А я изобразил на своей фреске человека, распятого на кресте, к тому же еще на двойном кресте, на котором сверху торжествующе восседает орел, такой же, как на американском долларе»¹.

Для Сикейроса и его бригады стена с крамольной росписью в процессе работы над нею послужила очередной экспериментальной площадкой.

¹ Сикейрос Д.А. Художник и революция. С. 151.



Давид Альфаро
Сикейрос
Тропическая Америка
1932
Внешняя стена Центра
искусств Плаза,
Лос-Анджелес
Общий вид

Фотограф, находившийся в команде, выполнил около двух сотен снимков с разных точек обзора. При их сравнении стало ясно, что с определенных точек зрения геометрические фигуры как бы теряют свою первоначальную природу: прямоугольник превращается в трапецию, квадрат в ромб, окружность в эллипс; параллельные прямые пересекаются вопреки законам Евклидовой геометрии. Выявленная на практике с помощью фотографии относительность геометрических форм давала в руки живописца средство контроля над восприятием настенной росписи. Прежде всего это касалось росписей на внешних стенах. Рассчитанная на обозрение множеством глаз с разных исходных точек, она должна быть согласована с городской средой.

Но «Тропическая Америка» не стала такой идеальной экстерьерной росписью – это был лишь первый шаг в обозначившемся направлении, и Сикейрос неоднократно вспоминал об этом первом опыте с фотообъективом, что в дальнейшем помогало ему избегать просчетов, неизбежно грозящих экспериментатору.

К опыту работы над «Тропической Америкой» ее автор многократно обращался в дальнейшем. Она послужила Сикейросу тем пробным камнем, на котором он оттачивал свои представления о специфике монументальной живописи на внешних стенах. «Нет заблуждения опасней, – утверждал он, – чем рассматривать живопись на внешних стенах как простой перенос на них живописи из интерьера. Без малейшего преувеличения можно утверждать, что если мураль в интерьере и станковое полотно отличаются друг от друга в сотню раз, то мураль в интерьере и мураль на внешней стене разнятся в тысячу»¹. Их стиль ни в коем случае не может быть одним и тем же. Сикейрос вспоминал, что, работая тогда в Лос-Анджелесе, он всего лишь слегка видоизменил манеру рисунка, которым воспользовался в Мехико, в интерьере Национальной подготовительной школы (Препаратории). Позднее, пишет он, так же действовал Хосе Чавес Морадо, когда переносил в мозаики внешней стены одного из зданий университетского городка манеру, присущую его станковым, написанным маслом, полотнам. А задолго до них обоим так же, абсолютно не принимая во внимание разницы в восприятии живописи в интерьере и на внешней стене, поступили Тициан и Тинторетто, оформлявшие экстерьер собора Святого Марка в Венеции².

¹ Siqueiros D.A. Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior. P. 119.

² Ibid. P. 120.

Что касается его собственной лос-анджелесской работы, ее Сикейрос рассматривал в качестве нагляднейшего примера, обнаруживающего слабости начального периода выхода настенной живописи во внешнее пространство. Она не только выцвела под воздействием климатических факторов, но и сам рисунок ее был, по авторскому признанию, недостаточно выразителен, или даже недостаточно бросок, чтобы воздействовать на сознание человека, восприятие которого не ограничено стенами помещения. Если роспись на внутренней стене воспринимается с расстояния в пять, десять, двадцать, сорок, пусть даже пятьдесят метров, то роспись вовне обязана активнее притягивать к себе взгляд, она должна быть видна с расстояния в сто метров и даже, согласно безбрежному гиперболизму мышления Сикейроса, куда более того. Ведь смотрящий на нее – это либо спешащий уличный пешеход, либо пассажир или водитель транспортного средства, что требует от изображения специфических выразительных средств.

Задача живописца, берущегося за роспись внешней стены, состоит в том, чтобы максимально интенсифицировать и рисунок, и цвет. Одновременно он должен изменить саму текстуру внешней муралы таким образом, чтобы живопись переставала быть изображением на ровной плоскости, перерастая в барельеф и даже в высокий рельеф. Так, напоминает он, обстояло дело во все великие эпохи подъема изобразительного искусства в Азии, в Европе, в Америке. Составные части внешнего декора, будь то иероглифические надписи, фигуративные изображения или орнаменты, чаще всего представляли собой низкие или высокие рельефы, причем рельефы красочные. «Не следует ли считать такие произведения разновидностью скульптуры? Думаю, что нет. Это, скорее, пластическая живопись – то, что мы, мексиканцы, называем сегодня скульптоживописью или живописью скульптурного типа. Этим характеристикам не отвечала моя ранняя роспись в Лос-Анджелесе, почему она и потеряла со временем большую часть своей выразительной силы»¹.

Тем не менее монументальный коммунистический агитплакат, украсивший стену здания, обращенную к людной улице, послужил причиной очередного публичного скандала. Роспись была замазана – ее не смогла спасти даже особая духовная атмосфера в тогдашних США, охваченных Великой депрессией, следствием которой было осязаемое «полевение» общественных настроений.

В ноябре того же 1932 года большинство избирателей отдает голоса кандидату-демократу Франклину Делано Рузвельту, который выведет войска из Никарагуа и Гаити, провозгласит «политику доброго соседа». Хотя это не мешало поддерживать к югу от Рио-Гранде, по словам того же Ф. Рузвельта, «своих сукиных детей», достижением было уже то, что он первым из президентов США в принципе отказался от применения к Латинской Америке «большой дубинки», как говаривал его дядя, президент Теодор

¹ Siqueiros D.A. Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior. P. 121.

Рузвельт. Свой вклад в дело мира между двумя Америками внесла и агитационная роспись Сикейроса в городе, выросшем на земле, чуть больше 80 лет назад отторгнутой США у Мексики.

Но лишь в 2008 году администрация Лос-Анджелеса и частный фонд Getty выделяют средства на восстановление этого раннего памятника мексиканской монументальной живописи в экстерьере¹.

В конце 1932 года высланный из США как нежелательный иностранец Сикейрос направился в Южную Америку, чтобы продолжить свою деятельность, по уже устоявшейся традиции неразрывно сочетающую амплуа художника и политического агитатора. Первой страной на его пути был Уругвай, где защитники демократических традиций упорно сопротивлялись диктаторским устремлениям правого президента Габриэля Терры. В числе ярых противников диктатора была Бланка Лус Брум, дочь одного из предыдущих президентов, известная поэтесса, ставшая второй женой Сикейроса.

В Клубе изящных искусств Монтевидео Сикейрос-художник с большим успехом продолжил развивать намеченные в период работы в США идеи о технике новой монументальной живописи как производном свойстве ее практического назначения, а в столичном университете прочел несколько лекций о синтезе зодчества и пластики. Здесь же он реализует первый опыт станковой живописи пироксилиновыми красками – пишет картину с говорящим названием «Пролетарская жертва» (1933).

На первомайском митинге 1933 года Сикейрос-агитатор выступил перед членами Конфедерации работников интеллектуального труда Уругвая с горячим призывом превратить культуру и искусство в инструменты социальной борьбы: «В большинстве случаев интеллектуалы оставались слепыми слугами буржуазии. Мы хотим быть сознательными соратниками пролетариата. Мы были поставщиками откровенно классово-культурной буржуазии, культуры подавления трудящихся масс. Мы станем вдохновенными поставщиками новой революционной культуры, выражающей чаяния пролетариата. Нашими старыми произведениями мы поддерживали кровавое капиталистическое общество, которое сейчас умирает. Нашими новыми произведениями мы будем способствовать сокрушению этих опор, чтобы ускорить его падение. Мы вели лживые атаки на Советский Союз из окопов буржуазии. Будем теперь защищать его, влившись в сомкнутые ряды пролетариата, в тяжком, но победоносном движении вперед. Это первое социалистическое отечество трудящихся и самый могучий мотор, который движет народ к победе в окончательной войне классов. Мы входили в состав отрядов феодальной бюрократии Латинской Америки, уповая на ничтожные рабочие места. При ее посредстве мы сотрудничали с империалистическими кругами, которым та служила инструментом для осуществления их жестоких целей. Теперь мы будем вправе морально и физически занять свое место в борьбе, направленной на свержение власти диктатур. Мы подстрекали к войнам, которые

¹ См.: URL: <http://www.polit.ru/culture/2006/08/04/>

разжигали империалистические круги, поскольку те есть вопрос жизни и смерти для обветшавшего капитализма. Теперь мы заявляем об их истинных причинах и присоединяем наши голоса к голосу авангарда пролетариата, когда тот восклицает: Возьмемся за оружие для того, чтобы вести огонь по классу буржуазии! Перехватив оружие империалистической войны, совершим социалистическую революцию! Творчество, которое мы поставим на службу делу пролетариата, не будет результатом сугубо эмоциональной реакции; это будет революционный в эстетическом и культурном отношении, диалектически выработанный продукт, он будет основываться на материалистическом фундаменте. Мы прозябали на обочине настоящей жизни, нас физически и морально проституировали богатеи. Сегодня мы, мобилизовав все силы, вырвемся на сцену, где разыгрывается жестокая социальная драма современности, повествующая о классовый борьбе. Наши произведения станут документальным отражением малых и великих битв рабочего класса, за которым мы последуем, шаг за шагом, в его героическом марше. Так, на марше, соблюдая дисциплину, мы будем выполнять свою работу. Таким образом наши произведения станут выражением живой сути идеологии и целей пролетариата»¹.

Очередная высылка не заставила себя ждать: в том же 1933 году Сикейрос уже в Аргентине. Впрочем, и здесь третий год царит военная диктатура, которой суждено будет с небольшими перерывами продлиться еще полвека. В Буэнос-Айресе он продолжает читать лекции, в центре которых – вопрос о форме и содержании искусства в связи с его социальным назначением. «Когда пластика делается аристократической, она вырождается по причине утраты всякого контакта с обществом; уменьшаются размеры картины с целью приспособить ее к удовлетворению частной потребности в прекрасном. Техника деградирует, и живопись отделяется от скульптуры. Живопись больше не является интегральной, то есть она не образует единства со скульптурой и зодчеством»².

Эту филиппику в адрес аристократического искусства легко оспорить, приведя в пример пышные дворцы феодальной и буржуазной знати, к постройке и убранству которых прилагали руки самые блестящие мастера ушедших эпох. Забегая вперед, заметим и то, что итоговый шедевр творчества самого Сикейроса, Полифорум, будет сооружен по инициативе и в основном на средства частного заказчика-миллионера: государство к этому времени давно перестало быть щедрым меценатом мурализма. Но дело в том, что непосредственный объект критики Сикейроса – современное ему искусство, еще конкретнее – станковая живопись на той, доавангардистской, стадии ее развития, которую Хосе Ортега-и-Гассет заклеймил как апофеоз мещанского вкуса. Испанский философ искал спасения для искусства в среде новой аристократии духа, одаренной способностью испытывать чисто эстетические эмоции, свободные от любых привходящих мотивов. В основе рассуждений его идейного антипода,

¹ Цит. по: *Tibol R. David Alfaro Siqueiros. P. 48–49.*

² *Ibid. P. 51.*

художника-мексиканца, напротив, лежит потребность сохранить идеологическое наполнение изобразительного искусства, выраженное на языке пластики, в связи с искренним намерением обратиться к широким массам на доступном им языке. Сикейрос не сомневается в необходимости сохранить эту миссию искусства, вынужденного существовать в реальном историческом контексте, где социальное неравенство и межнациональные противоречия прямо на глазах порождают конфликт за конфликтом, ожидаемый апофеоз которых – неумолимо надвигающаяся мировая война.

В помещении Ассоциации друзей искусства, куда Сикейрос был приглашен по инициативе ее главы Виктории Окампо, энтузиастки и покровительницы современного искусства, он трижды выступает с лекциями. Со всей революционной безоглядностью он клеймит аргентинских живописцев за снобизм, легкомыслие, асоциальность и техническую отсталость их искусства. Исключением на общем безрадостном, с его точки зрения, фоне он называет Х.Э. Спиллиберго – «величайшего из аргентинских художников всех времен», снисходительно признает также наличие таланта у Р. Форнера, Х.К. Кастаньино и М.К. Викторики.

Безапелляционные высказывания Сикейроса в адрес аргентинских коллег вызвали такой взрыв разнонаправленных эмоций, что третью лекцию руководительнице Ассоциации пришлось отменить. Тем не менее она состоялась в Галерее Сигно, вход в которую публика брала штурмом. Разгорается газетная полемика, противники Сикейроса аттестуют его живопись как «тошнотворную мазню». Мексиканский муралист отвечает им со страниц влиятельной газеты «Критика» воззванием, адресованным художникам Аргентины и всей Южной Америки¹.

Левая интеллигенция аргентинской столицы попала под обаяние мексиканца, громогласно возвестившего необходимость качественных перемен в латиноамериканском искусстве. Согласно воззванию Сикейроса, обращенному к аргентинским, уругвайским и всем южноамериканским художникам, искусство следовало немедленно «извлечь из потаенных сокровищниц аристократии, где оно гноилось в заточении уже более четырех веков», чтобы вывести на улицы, привести его на стены старых и новых зданий, профцентров и театров, в рабочие кварталы, «туда, где течет самый интенсивный человеческий поток». Он призывает освободить живопись из музейного плена, прервать монополию станковой живописи, перестроить обучение художников, включив студентов в производственный процесс, противопоставить индивидуальному способу работы бригадный метод и объединить усилия, создав профсоюз художников по образцу мексиканского Синдиката.

В обстановке дискуссии по поводу его идей и его творчества Сикейрос получает заказ от владельца газеты «Критика» Наталио Ботаны – миллионера, вхожего в правительственные круги. Правда, в качестве полигона для

¹ *Siqueiros D.A. Un llamamiento a los plásticos argentinos // Crítica (Buenos Aires). 1933. 2 de junio*
(см. также: URL: <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/siqueirosaloplasticosarg.htm>).

очередного опыта спорный живописец вопреки собственным представлениям о задачах монументальной живописи получал не внешнюю стену резиденции «Критики» в Буэнос-Айресе, а укромное помещение в подвальном этаже роскошного особняка ее хозяина. Пабло Неруда и Федерико Гарсиа Лорка, побывавшие в этой загородной резиденции газетного магната, сошлись во мнении о ней как об образцовом воплощении вкуса нувориша¹.

Резонно посчитав бессмыслицей вести коммунистическую пропаганду средствами живописи в столь не адекватном ей месте, как подвал в особняке богатея, Сикейрос всецело предался на этом поле формальным экспериментам. В результате появилась роспись «Пластический этюд» – опыт «динамической живописи для динамичного зрителя»².

Уже в период работы над «Тропической Америкой» Сикейрос пришел к мысли, что принцип единства точки зрения на живописное изображение, возведенный академистами в ранг закона, изжил себя. Подтверждая это соображение, он припоминал собственное впечатление от росписи, увиденной в Публичной библиотеке Лос-Анджелеса. В огромный зал с росписью вел длинный узкий коридор, из которого, по мере подхода к залу, зрителю открывался вид сначала на гигантские башмаки, потом – на ноги, на нижнюю часть фигуры до пояса, и только потом – на фигуру целиком. «Очевидно, по этому коридору следовало идти с завязанными глазами, чтобы не быть свидетелями членовредительства»³, – пошутил он тогда, но позже сделал из шутки серьезные практические выводы.

Оценив объем подвального помещения как крайне невыразительный, художник прибег к визуальному трюку. Туннелеобразный, со сводчатым потолком подвал он преобразил в подобие стеклянного ящика, погруженного в воду. Посетитель, вошедший в сундукообразное помещение, неожиданно оказывался как бы в воздушном пузыре, за прозрачными стенами которого расстиралось бескрайнее водное пространство, населенное множеством фигур, видимых в смелых ракурсах на стенах, на своде и даже на полу «прозрачного» помещения. Чувственно выписанные обнаженные женские тела (моделью послужила жена художника Бланка Лус Брум) как бы прижимаются округлыми формами к «стеклянным» поверхностям. Взгляды этих обитательниц мира подземных вод, обычно связанных в мифологиях с представлениями о женском начале, словно преследуют попавшего в прозрачную ловушку зрителя, которого они затягивают в свой текучий хоровод, интегрирующий в единое пространственное целое то, что исходно представляло собой стены, пол и потолок заурядного хозяйственного помещения. В целях его наиболее убедительного преобразования место традиционных предварительных набросков

¹ *Martínez Quijano A.* Siqueiros en Argentina – «Ejercicio Plástico» (1933) // Águila y Sol. 1996.

№ 2 (octubre) (см. также: URL: <http://www.elportaldemexico.com/arte/artesplasticas/muralsiqueirosenargentina.htm>).

² *Ibidem.*

³ См.: *Семенов О.С.* Давид Альфаро Сикейрос. Очерк жизни и творчества художника. М., 1980. С. 107.

углем, карандашом или красками заняли фотографии и даже кинокадры. Многочисленные снимки, исполненные в различных ракурсах, служили художникам для коррекции форм, восприятие которых изменялось при взгляде с разных точек обзора. Согласно замыслу Сикейроса, фигуры, составленные путем совмещения нескольких точек зрения, теряя при переносе на стену в натуралистическом жизнеподобии, должны были обрести взамен иллюзию движения – в динамическом соответствии со взглядом передвигающегося внутри мнимого воздушного пузыря невольного пленника.

Будь автором «Пластического этюда» Диего Ривера, он ни за что не отказался бы от изобразительных мотивов, восходящих к индейской мифологии. Но у Сикейроса нет ни единой отсылки ни к мифу о Чальчиутликуэ, ацтекской владычице подземных вод, ни к ритуалам древних майя, по преданию приносивших в жертву своим водным божествам юных девушек, сбрасывая их в карстовые колодцы – священные сеноты. И дело не в том, или не только в том, что мексиканец работает над этой росписью в Аргентине, воздух которой, в отличие от воздуха его родины, отнюдь не насыщен так густо преданиями индейской старины. Сама специфика творчества Сикейроса, все отчетливее обозначающаяся от 1920-х к 1930-м годам, такова, что он в своей жажде преобразования всего и вся ведет себя куда радикальнее знаменитого земляка, певца индейской Мексики, – включая случаи, когда в его руке оказывается оружие, заряженное не свинцовыми пулями, а синтетическими красками. Его увлекает не воссоздание древнего мифа, пусть и окрашенного в тона социальной утопии. Он ищет контуры нового, прежде невиданного мира, грядущего после видящейся ему на горизонте катастрофической гибели старого. Мира, еще не отлившегося в некие отчетливые формы, мира до сотворения населенных сонмами богов пантеонов, в котором осуществляют свою власть лишь Танатос и Эрос – две стороны изначального принципа Дуальности, лежащего в основе всего сущего.

Всего интернациональной бригадой Сикейроса, в которую вошли аргентинцы Спилимберго, Кастаньино, Берни и уругваец Ласаро, было расписано в совокупности около двухсот квадратных метров поверхностей. В ходе трехмесячной работы они пользовались как классической техникой нанесения изображения – кистью и маслом, прописывая формы соответственно предварительно нанесенным прорисьям, – так и аэрографом, вольно импровизируя и экспериментируя с синтетическими красками.

С «Пластического этюда» началась история монументальной живописи в Аргентине XX века. Ее мексиканский основоположник в ходе работы над экспериментальной композицией, которая с равным основанием могла бы носить название «Эротического этюда», ощущал непреодолимое желание компенсировать отсутствие в этом его творении идеологической составляющей, провозглашаемой им самим неперенным атрибутом настенной живописи.

Тем охотнее он приложил руку к усовершенствованию метода настенной наглядной агитации, популярного среди участников антидиктаторского

сопротивления. На основе собственного опыта он предложил им заменять аэрограф и жестяные трафареты для быстрого нанесения надписей и изображений на стены зданий. В итоге Буэнос-Айрес сплошь покрылся граффити, обличавшими диктатуру. Помимо инструментария, позволившего уменьшить численность ночных «агитбригад» до двух человек, Сикейрос рекомендовал своим товарищам краски на основе силикатов и нитроцеллюлозы, отличавшиеся чрезвычайной стойкостью. «Мы наладили настоящее производство агитационно-пропагандистских художественных средств. Теперь не только небольшой круг художников-профессионалов занимался “подрывным творчеством”, к ним присоединилась огромная масса тех, кто составлял армию противников диктатуры. Мы делали трафареты самых разнообразных по форме и цвету политических плакатов и раздавали оригиналы соответствующим ячейкам. Таким образом, каждая семья, каждый мужчина, каждая женщина, каждый ребенок становился энтузиастом-распространителем наших графических воззваний. Опыт снова подтвердил наше убеждение в том, что изготовление агитационно-пропагандистской графики должно быть максимально механизировано, что рациональное использование подручных технических средств должно способствовать раскрытию ее богатейших эстетических возможностей»¹. Эта инициатива, самым непосредственным образом соединившая художественный опыт Сикейроса с его политической практикой, вкупе с выступлением на антиправительственном профсоюзном митинге послужила основанием для высылки его из страны.

В начале 1934 года в Нью-Йорке состоялась персональная выставка картин Сикейроса. Здесь же в конце мая газета «New Masses» опубликовала его статью с критикой в адрес Диего Риверы: речь шла как о профессиональной практике самого плодovitого из мексиканских муралистов, так и о его троцкистских политических увлечениях.

Тем временем на родине начинаются перемены. В декабре 1934 года на пост президента вступает генерал Ласаро Карденас. Сначала его считали еще одним в череде номинальных президентов – ставленников «верховного главы Революции» Плутарко Элиаса Кальеса, таким образом обходившего конституционный запрет на переизбрание. Но на сей раз теневой диктатор просчитался: Карденас, поддержанный профсоюзами, принял свои полномочия всерьез. «Глава Революции», все больше склонявшийся к фашизму, попытался перехватить власть путем переворота, но проиграл и отправился в изгнание. Жертвам преследований его режима, в том числе Сикейросу, наоборот, открывался путь домой.

Летом 1935 года, по возвращении Сикейроса на родину, его полемика в прессе с самым влиятельным тогда мексиканским художником продолжилась в форме очной дискуссии. Начавшись в столичном Дворце изящных искусств в августе, в рамках съезда Американской ассоциации прогрессивных работников образования, она затянулась на несколько недель.

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 255.

Оба художника выступали с докладами на тему «Искусство и его революционная роль в культуре». Сикейрос начал свой доклад с рассуждений о национальном характере, нашедшем отражение в памятниках искусства прошлого, а затем перешел к текущему моменту и обрушился на маскаратно-искусственный, по его словам, стилизованный национализм, угрожающий вкусам туристов. Подобный поверхностный национализм, уверял он, есть кратчайший путь к творческому бесплодию. В зеркало истории нации, убеждал он, художник должен смотреть для того, чтобы изучать себя нынешнего и двигаться вперед в соответствии с реалиями настоящего времени. Для этого необходимы новое образное видение, воплощающие его новые пространственные и динамические решения и новые технические методы. Художник-мексиканец, как и представитель любого другого народа, должен принадлежать своему времени и умножать национальное наследие, действуя с позиций сегодняшнего дня. Острые критики со всей очевидностью было нацелено в Риверу.

Сикейрос резко критиковал самого именитого из муралистов за его приверженность к фольклорным мотивам и стилизованный архаизм формы, ведущие, по его мнению, к соглашательству и уклонению от задач революционной борьбы и превращению настенной живописи в средство удовлетворения гедонистических потребностей буржуазии.

Ривера с истинно мексиканским темпераментом обрушил на оппонента поток свирепой ответной критики, главным обвинительным мотивом которой было пренебрежение национальной традицией, отброшенной, как он уверял, во имя формалистического трюкачества. Как ее итог опять прозвучала фраза-клеймо: «Пока Сикейрос разглагольствует, Ривера работает!» С иронически окрашенным смирением он заявлял, что в условиях буржуазного общества, живущего по законам, пока еще не отмененным революционерами, художник, подобно всякому другому ремесленнику, вынужден исполнять заказы тех, кто предложит ему работу. И поэтому, пока другие рассуждают о революции и революционном искусстве, он, Ривера, как может, служит кистью тому и другому.

В ответ Сикейрос обеспокоенно говорит о том, что монументальная живопись, заметно умножившая к середине 1930-х годов ряды своих творцов, одновременно потеряла наступательный характер. Главным виновником происходящего он называет Риверу. Признанный мэтр, по мнению Сикейроса, сознательно увлекал мексиканскую монументальную живопись на путь фольклорной примитивизации формы и театральной повествовательности сюжета, чем потакал превращению его в облегченную «живопись для туристов». И вслед за ним на этот путь, пагубный с точки зрения убежденного сторонника искусства как средства социальной борьбы, становились более молодые художники.

С эстрады дискуссия перекинулась в зрительный зал, где начались потасовки. В пылу спора об искусстве оба его главных участника выхватили заряженные пистолеты и одновременно выстрелили... в потолок. На головы разгоряченных зрителей посыпались гипсовые перья лепных херувимов.

Из стен Дворца изящных искусств дискуссия выплеснулась на страницы газет: творческие задачи национальной монументальной живописи, как когда-то в 1920-е годы, снова стали предметом общенационального интереса.

В начале 1936 года Сикейрос, избранный председателем Национальной лиги против фашизма и войны, в составе мексиканской делегации направляется в Нью-Йорк, на Конгресс американских художников. Туда же от имени Лиги революционных писателей и художников Мексики (LEAR) направляются старший коллега Сикейроса по мурализму Хосе Клементе Ороско и их земляки – графики Луис Ареналь и Антонио Пухоль. Тема доклада Сикейроса на конгрессе «Мексиканский опыт в изобразительном искусстве». Он говорит о месте мурализма и революционной графики в современном искусстве и его универсальном значении. Его выступление имеет грандиозный успех.

В том же году в Нью-Йорке под его руководством начинает работать Экспериментальная мастерская монументальной живописи, лаборатория современной техники искусства, в состав которой вошли Л. Ареналь, Р. Бердесио, А. Пухоль, Х.Л. Гутьеррес, Джексон Поллок и др. Мастерская оформляет предвыборные митинги, демонстрации и другие политические акты Компартии США, выпускает агитплакаты. Революционное искусство рассматривается Сикейросом как акт прежде всего коллективного творчества. Согласно его устоявшимся с молодых лет воззрениям, художники, подготовленные профессионально, творят под идейным контролем народных масс, воспитывающих их в своем, революционном духе. Революционное искусство, в свою очередь, обязано подниматься на технический уровень, соответствующий достижениям времени. Новым инструментам и материалам, новой реальности, как следствие, должны соответствовать новые выразительные средства.

В Нью-Йорке Сикейрос пишет синтетическими красками большую картину «Рождение фашизма», отличающуюся сложной символической программой. В ее центре изображена американская статуя Свободы, по шею погруженная в штормовую морскую пучину. Свирепые волны треплют книгу, образно представляющую религию, мораль и философию буржуазного мира, которым грозит гибель. Обвитые красным полотнищем металлические конструкции на огромной скале в глубине картины – символ строящегося Советского Союза. На первом плане Сикейрос поместил изображение утлого плота, на котором безобразная толстая старуха производит на свет монстра войны: его три головы принадлежат Гитлеру, Муссолини и американскому газетному магнату Херсту, особо памятному латиноамериканцам телеграммой «своему» журналисту в канун испано-американской войны 1898 году: «Вы делаете фотографии, я делаю войну». Как это не раз случалось с произведениями Сикейроса, в этой росписи налицо противоречие между декларативной обращенностью художника к массам и сложной образностью его создания. Последняя никак не способствовала прямой пропагандистской эффективности искусства,

потребность в которой ясно обозначилась в обстановке наступления фашизма.

В Мексике политика Л. Карденаса все больше приобретала национально-демократическую направленность. Впервые по-настоящему развернулась аграрная реформа, при поддержке рабочих были, наконец, национализированы железные дороги, готовилась национализация нефти. Нарастало антифашистское и антивоенное движение. Отражением этих настроений в изобразительном искусстве стало создание при активной поддержке Сикейроса Мастерской народной графики (1937), многие из членов которой разделяли его воззрения на задачи искусства. Вокруг признанного лидера и блестящего профессионала Леопольдо Мендеса объединились его коллеги Л. Ареналь, А. Брачо, А. Бельтран, А. Мехиак, Р. Ангиано, И. Агирре, А. Гарсиа Бустос, А. Сальсе и др., которые активно привлекали к своей деятельности талантливых самоучек из народа. Художники Мастерской выступили наследниками дела Хосе Гвадалупе Посады и его собратьев на ниве искусства, исконно предназначавшегося для решения актуальных задач – широко тиражируемого, отличающегося мобильностью и оперативностью¹.

В 1937 году Сикейрос в числе мексиканских добровольцев отправился в охваченную гражданской войной Испанию. Следует заметить, что по числу добровольцев, сражавшихся с международным фашизмом на испанской земле, Мексика уступала только СССР. На родину он возвратится в 1939 году в звании полковника республиканской армии. Свое воинское звание он заслужит на передовой, командуя последовательно несколькими бригадами, а затем и дивизией.

По свидетельствам очевидцев, в боях он отличался не только личной храбростью, но и задатками стратега. Аргентинский писатель Кордоба Итурбуру написал в своей книге «Испания под командованием народа»: «Подполковник Давид Альфаро Сикейрос, художник-военный, вышагивая по дорогам в окрестностях Теруэля, любил повторять мне: “Каждое сражение – это проблема равновесия. Надо компоновать его так, как komponуется картина”»².

Неожиданно для Сикейроса командование республиканскими вооруженными силами отозвало его с фронта и направило в распоряжение военной разведки, которая работала в тесном контакте с представителями советских спецслужб. Возможно, именно в этот период Сикейрос

¹ Под коллективным грифом Мастерской народной графики выпускались серии антифашистских плакатов, а также альбомы гравюр и литографий, посвященных истории и современности: «Франкистская Испания» (1938), «Черная книга нацистского террора в Европе» (1943–1944), «Образы Мексиканской революции» (1947) и др. В 1953 году Мастерская была удостоена Международной премии Мира. Объединение просуществовало до 1960-х годов.

² Никандров Н. Сикейрос в Чильяне. Чилийское послесловие к операции НКВД в Мексике // Латинская Америка. 1998. № 7, 8. URL: http://www.tiwy.com/arte/david_alfaro_siqueiros/10.phtml (В печатной версии соответствующих номеров журнала публикация отсутствует).

познакомился с некоторыми из них. Главным советником по безопасности у республиканцев был Александр Орлов, он же – резидент НКВД в Испании и руководитель операций по ликвидации лидеров испанских троцкистов, а в будущем – невозвращенец и ярый обличитель Сталина. Это знакомство пару лет спустя непосредственным образом отразилось в политической биографии мексиканского художника.

Первое же задание, полученное Сикейросом, было крайне опасным. Речь шла о поездке по фашистской Италии и сборе разведанных о возможном военном подкреплении франкистам. Он безукоризненно выполнил эту задачу¹.

В конце 1938 года, возвращаясь из Испании в числе уцелевших добровольцев-интербригадовцев, Сикейрос задержался в Париже как гость поэта Луи Арагона. По его просьбе художник прочел цикл лекций в Галерее Д'Анжу под эгидой Парижского дома культуры и Лиги революционных художников и писателей Мексики. Пространное название цикла раскрывает содержание лекций: «Искусство в нынешней социальной борьбе на основе опыта современной мексиканской политической живописи, противостоящей господствующему в Западной Европе аполитичному искусству». Аудитория принимает лекцию сдержанно – Париж и перед угрозой гитлеровского нашествия остается столицей того искусства, которое Сикейрос не устает критиковать за самодовлеющий эстетизм. Даже творчество идейно близких ему Леже и Пикассо сам мексиканец расценивает как слишком камерное в сравнении с мурализмом, перед которым, убежден он, стоят грандиозные задачи по преобразованию социальной реальности.

В рамках названной задачи и на стезе, выводящей за границы художественной проблематики, возможно, именно тогда начался «ввод» Сикейроса в многоходовую операцию советской резидентуры НКВД по делу Троцкого. Мексиканский художник, он же полковник республиканской армии, находился в это время под неостывшим впечатлением от раскольнической деятельности троцкистов в Испании, способствовавшей поражению Республики. Понятно, что он был яростным антитроцкистом, чего не скрывал, как и готовности действовать по отношению к врагу решительно и безжалостно – в полном смысле слова по законам военного времени.

Из 300 мексиканцев, воевавших на стороне республиканской Испании, на родину вернулись 59 человек. Здесь они столкнулись с открытой враждебностью тех испанцев, кто уже давно обосновался в Мексике, понес немалые потери от Мексиканской революции и в своем большинстве открыто поддерживал франкизм, готовясь перенести его «опыт» на новую родину. Желтая пресса раздувала инциденты, публикуя сообщения вроде следующего: «Вчера вечером в кафе группа испанцев-патриотов с помощью мексиканцев-патриотов так отделала Сикейроса, что ему

¹ Никандров Н. Сикейрос в Чильяне. Чилийское послесловие к операции НКВД в Мексике.

потребуется несколько месяцев для поправки»¹. В ответ художник написал и размножил листовку под названием «Поменяем гачупинов на испанцев». В это время Мексика действительно приняла у себя многих эмигрантов-республиканцев и даже правительство Испанской республики в изгнании. Те же, кого художник назвал гачупинами – кличкой, применявшейся в колониальную эпоху к испанцам-чужакам, далеким от национальных интересов Мексики, – пришли в ярость. Именно в это время один из них, редактор газеты «Ультимас нотисиас», публично назвал художника прозвищем, которое после этого получило широкое распространение – *El Coronelazo*. Печатно растиражированная, кличка заключала в себе среди прочего и политический донос: напрямую ассоциирующееся с ним слово *cuartelazo* (от *cuartel* – казарма) означает «военный мятеж с целью переворота». В качестве ответного хода художник стал подписывать так некоторые свои картины, «следуя примеру Мазаччо, Тинторетто, Спаньолетто и многих других великих художников прошлого»².



Давид Альфаро
Сикейрос
Рыдание. 1939

В конце 1930-х – начале 1940-х годов Сикейрос далеко уступает Ороско и Ривере по площадям исполненных росписей. Пока он занимается политической и профсоюзной деятельностью, воюет в Испании, читает лекции и пишет манифесты, другие «двое великих» создают крупные монументальные циклы. Особенно плодovit Ривера, которого Ороско язвительно назвал как-то «пианолой от живописи», имея в виду неутомимость названного механического устройства, воспроизводящего музыку в записи по желанию заказчика.

После испанской войны первым, что создает Сикейрос, вернувшийся на стезю живописца, становится цикл станковых работ для выставки в Нью-Йорке (январь–февраль 1940 года, выставленные 17 картин написаны индустриальными красками), символически отражающий пережитое событие: «Рыдание», «Буря», «Огонь», «Гиганты», «Поверженный, но не побежденный» и др.

Гибель испанской республики Сикейрос переживал как личную драму. Его полотна этого периода проникнуты горечью поражения. Реквиемом звучит «Рыдание»: прижатые к лицу стиснутыми кулаками женщина пытается сдержать плач и, скрывая боль в себе, отгораживается от досужих взглядов.

Яростному ниспровергателю станковой живописи в силу его биографии политического активиста выпал удел чаще, чем соратникам по движению muralистов, ограничиваться именно холстом. Темы, предназначенные для развертывания в муралах, получали предварительное развитие на

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 213.

² Там же. С. 213. Автор называет прозвища-псевдонимы итальянских художников Томмазо ди Джованни ди Симоне Кассаи (1401–1428), Якопо Робусти (1518–1594) и испанца Хусепе Риберы (1591–1652), под которыми эти мастера вошли в историю искусства.

обрамленном куске полотна, на картоне или оргалитовой доске. Зачастую это малое пространство становилось и самодостаточным ристалищем для идейной полемики.

В 1944 году Сикейрос написал станковую картину, названную им «Эстет в драме». На ней крупным планом дана фигура плачущей крестьянки, горестно заломившей руки. А внизу приютилась мелкая фигурка – некий маэстро самозабвенно работает над крохотным пейзажиком с деревцем, не замечая человеческого горя. Сатира Сикейроса на сторонников «художественного рукоделия» звучит буквально в унисон с вопрошающим антивоенным верлибром Бертольта Брехта: «Что же это за время, когда / разговор о деревьях – почти преступление, / поскольку в нем содержится умолчание о злодеяниях!»¹

В небольших по формату станковых созданиях мексиканца рвется через край та же страсть, которая составляет душу его муралей. Другому станковому полотну – автопортрету с энергично выброшенной вперед рукой – он сам дал название «El Coronelazo» (1945), воспользовавшись уже вошедшим в обиход прозвищем, полученным во время войны в Испании от товарищей по оружию и подхваченным в ином, обвинительном ключе неприятелями из буржуазной мексиканской печати. Называя так свое полотно-вызов, его автор высказывал явное намерение поднять брошенную перчатку.

В конце 1939 года Сикейрос начал наконец работать над монументальной росписью – первой на родине после давнего уже опыта в Препаратории. Роспись в здании профсоюза электриков он назвал «Портрет буржуазии». Создавалась она в обстановке победоносно наступавшего фашизма, и манеру ее автор определил как «политический реализм». Темой стала картина мира накануне надвигающейся военной катастрофы. В совокупности это около ста квадратных метров живописи. Три стены и потолок лестничной клетки были преобразованы в единое пространство с помощью ракурсов, маскирующих грани помещения. Для переноса изображений на стены применялся кинопроектор, диапозитивы для которого делались с эскизов. Индустриальные краски наносились на стены при помощи аэрографа.

Согласно замыслу, роспись должна была стать предельно правдивой и мощной по силе воздействия. На правах документальных свидетельств трагедии в ткань композиции вошли спроецированные на поверхность и воспроизведенные средствами живописи фотографии, сопоставленные методом кинематографического монтажа. Фрагменты с различными эпизодами схваченной объективом реальности не просто соприкасаются, но наплывают один на другой, совмещаясь в едином пространстве. Так возникает единый поток повествования: горящий рейхстаг, шеренги солдат, узники концлагеря, расправы с мирным населением, мать с голодным ребенком на руках, сцена суда Линча... Эпизоды, почти дословно

¹ Брехт Б. К потомкам / Пер. К. Богатырева // Брехт Б. Избранные произведения. М., 1976. С. 52.

срисованные с фотографий – такие, как сцена расстрела испанских республиканцев, – чередуются с чисто живописными фрагментами.

Рейхстаг, охваченный огнем, уподоблен здесь античному храму: его пожар символизирует опасность, которую несет фашизм всей европейской цивилизации. На вершине огромного винта, олицетворяющего механизм ее подавления, расположилось троерукое чудовище с головой попугая. Подбоченясь, как это любил делать выступающий Гитлер, оно вещает нечто в микрофон. Вторая рука манерно держит хрупкий цветочек, а в третьей, решительно занесенной для удара, зажат нож.

Эпизоды росписи предназначены не для последовательного чтения, а для ассоциативного сопоставления, в ходе которого образные средства живописи и правда фотодокумента должны усиливать воздействие друг друга. Плоскости стен и потолка зрительно превращены в совокупность вогнутых полусфер с разным радиусом кривизны, предусматривающим множественность точек схода, поскольку подразумевается присутствие в зале множества зрителей с различными точками обзора. Роспись должна была сразу со всех сторон окружить и атаковать смотрящих на нее.

«Портрет буржуазии» остался единственным в творчестве Сикейроса опытом, где фотография сыграла главенствующую роль. Эксперименты, начатые «Пластическим этюдом», он намеревался развить здесь таким образом, чтобы изобразительная манера отразила специфику композиции. Ее «политический реализм» мыслился автором как пластическое повествование, основанное на документе. Однако в итоге художник пришел к выводу, что образное решение росписи оказалось все-таки недостаточно цельным и в дальнейшем следует больше полагаться на выразительные возможности живописи как таковой.

«Портрет буржуазии» вызвал критическую реакцию со стороны руководства профсоюза электриков. Но не законченной работа Сикейроса осталась по иной причине – ею стал очередной арест, на сей раз по делу о покушении на жизнь Л.Д. Троцкого.

На страницах автобиографических записок Сикейроса подготовка и проведение атаки на мексиканскую резиденцию основателя Четвертого Интернационала подаются как один из актов непрекращающегося участия художника в политической борьбе своего времени. Сикейрос никогда не отрицал, что именно он возглавил операцию по штурму виллы обосновавшегося в столичном районе Койоакан «Старика», как значился Троцкий в секретной переписке НКВД. В боевой отряд агента Советов под оперативным псевдонимом «Конь» вошли обстрелянные бойцы-интербригадовцы, друзья-художники, а также братья его третьей жены Анхелики Ареналь – Луис и Леопольдо. Убежденные коммунисты, они не сомневались в том, что Троцкий и его последователи тесно сотрудничали с зарубежными спецслужбами, вербующими на территории Советского Союза антисталинскую «пятую колонну» в преддверии готовящейся гитлеровской агрессии.

Кроме того, по свидетельству Сикейроса, мексиканские интернационалисты еще на борту парохода дали клятву отомстить за гибель своих

товарищей по оружию во время мятежа в Барселоне в мае 1937 года, ответственность за который возлагали на троцкистов. Не могли они не знать и того, что именно предоставление Карденасом по предложению Риверы убежища Троцкому сорвало установление дипломатических отношений Мексики с СССР, ослабило позиции левого крыла в правящем блоке. В июле 1940 года предстояли президентские выборы, на которых М. Авиле Камачо – кандидату правящей Партии мексиканской революции, поддержанному коммунистами, – противостоял выдвинутый правой оппозицией генерал Альмасан. В ноябре предстояли выборы в США, где власть у Рузвельта оспаривал фашиствующий демагог Хью Лонг. В обеих странах многим явственно виделся призрак фашистского мятежа по испанскому образцу, а пребывание в Мехико Троцкого и деятельность его сторонников воспринимались как дополнительный источник опасности. Если добавить к этому реальную угрозу интервенции «великого северного соседа» в Мексику, недавно национализировавшую собственность англо-американских нефтяных трестов, и готовность Троцкого, бдительно охраняемого американскими единоверцами, сотрудничать в антисталинских целях со специальной комиссией Конгресса США, – вряд ли стоит удивляться, что для Сикейроса и его товарищей в данном случае мог иметь силу только принцип «на войне – как на войне».

Акция, получившая у ее советских разработчиков название «операция “Утка”», состоялась 24 мая 1940 года. Проникнув в дом при содействии завербованного охранника-американца, нападавшие устроили в нем беспорядок со стрельбой, не причинившей, впрочем, никакого физического ущерба предполагаемой жертве нападения, и исчезли, прихватив охранника. Сикейроса, причастность которого к инциденту не вызывала у полиции сомнений, арестовали, заключили в тюрьму Федерального округа и подвергли допросам. Художник настаивал, что имел место не более чем акт устрашения, направленный на то, чтобы правительство Мексики выдворило Троцкого из страны. Оправданный судом, Сикейрос тем не менее был вынужден выехать за границу. Окольными путями, чтобы сбить со следа возможных преследователей, он направился в Чили, где у власти с 1938 года находилось левоцентристское правительство Народного фронта.

Сикейрос вспоминал впоследствии слова тогдашнего президента Мексики М. Авилы Камачо, принявшего решение о его освобождении: «После выхода на свободу как можно скорее уезжайте из страны. По имеющимся у меня сведениям, ваши враги – троцкисты – собираются убить вас. Я же этого отнюдь не хочу, особенно в период моего правления. Все уже улажено, лицензиат Алеман (министр внутренних дел в то время) обеспечит все необходимое. Завтра утром вы вместе с женой и дочерью вылетите самолетом на Кубу, а затем в Чили, где некоторое время сможете жить и работать».

Угроза безопасности художника исходила также от американских властей, которые обвиняли его в смерти завербованного охранника

Троцкого. Под этим предлогом директор ФБР Эдгар Гувер был намерен выяснить подоплеку сотрудничества Сикейроса с НКВД¹.

В январе 1939 года в Чили произошло катастрофическое землетрясение. В числе первых на призыв о помощи откликнулась Мексика, хорошо знакомая с жестокими последствиями тектонических катаклизмов. Было принято решение о строительстве на мексиканские средства образцовой школы в городе Чильян, почти полностью разрушенном стихией.

Над парадным входом в школу имени Мексики, названную так в знак солидарности двух латиноамериканских народов, планировалось поместить национальные гербы, а библиотеку украсить парадными портретами президентов: чилийца Педро Агирре Серды и мексиканца Ласаро Карденаса.

Появление в Чильяне Сикейроса внесло в скромный замысел существенные коррективы. Их результатом стала роспись, получившая название «Смерть захватчику» (1941–1942).

Узкий и длинный прямоугольный объем библиотечного зала, наверняка напавший художнику столь же скучные формы подвала в особняке аргентинского газетного магната Ботаны, на сей раз он преобразовал, убрав с помощью специальных падул грани между стенами и потолком. Изображение на потолке соединило композиции на торцовых стенах своего рода силовыми линиями. Сам потолок был зрительно приподнят с помощью росписи.

Метод относительности геометрических форм, опробованный во время работы в Аргентине, предусматривал увеличение размера изображений в зависимости от величины углов зрения на них. В итоге человеческие фигуры на вертикальных стенах обрели дополнительные «расширяющие» аксессуары, позволяющие им не терять объема при обзоре с точки зрения, отличной от фронтальной.

Эмпирический способ построения геометрических форм с учетом позиции перемещающегося зрителя в Чильяне был подкреплён теорией – математическими таблицами, которые составил чилийский художник Вернер, один из помощников Сикейроса. При сравнении в ходе работы оказалось, что оценка степени деформации геометрических фигур, сделанная художником «на глаз», и математические выкладки чилийца совпали почти полностью. Человеческие фигуры, как и прочие предметы на муралы, словно сжимались и увеличивались, сходились и расходились в стороны по мере движения смотрящего на них человека от торцовой стены с входной дверью к противоположной, в глубине зала, либо – от длинной стены с окнами к глухой стене напротив.

Во имя образной выразительности художник поставил перед собой задачу добиться от живописи максимального «кинематографического» эффекта. Все персонажи зрительно должны были создавать впечатление единого порыва, быть взаимодействующими частями целого: «... руки,

¹ Никандров Н. Сикейрос в Чильяне.

ноги, торс одной определенной фигуры, например Кауполикана, одновременно принадлежат и другим фигурам. Так, Гальварино и Бильбао составляют как бы единую фигуру в движении, в поступательном движении, как в смысле символа, ибо я считаю, что Бильбао – это Гальварино своей эпохи, а Гальварино – это Бильбао своего времени, так и в смысле пластического замысла, поскольку создается обобщенный образ борца чилийского народа»¹.

Динамические свойства изображений на стенах библиотеки первыми открыли и оценили чильянские дети, которым понравилось бегать вдоль стен «наперегонки» с нарисованными гигантами. Сам же художник по обыкновению расценивал формальные достоинства своего творения с точки зрения его способности решать главную – идеологическую – задачу.

Неразрывное взаимопроникновение образной характеристики и пластического решения, утверждал Сикейрос, под силу только такой монументальной живописи, которая имеет четкое идеологическое содержание. «Для художника, имеющего определенную политическую позицию, определенную прежде всего им самим, основная цель создаваемого произведения – красноречивая ясность темы. Цель художника, исключая из своего творчества всякую целенаправленность языка пластики, – выражение чисто гедонистических, или, если можно так сказать, эпикурейских, устремлений. Вот почему вдохновенная деятельность такого художника в области формы, материала, цвета или в сфере определенного жанра есть вдохновенность сенсуалистская, и не более. Увлеченность гурмана, кулинарные радости, смакование ради смакования в качестве единственной цели. Вот почему только художник с четкими политическими взглядами в состоянии дать подобные динамические решения в пластике, а другому они просто не нужны. <...> Зачем нужны были бы поиски динамической выразительности в мурале в Чильяне, если бы ее центральной темой не была бы “Смерть захватчику”? Для чего стремиться к передаче боевой целеустремленности моих персонажей, если не ставить перед собой задачу, качественно иную, чем только живописно изобразить их, то есть фактически создать еще одно произведение искусства?»²

Единое пространство многофигурной композиции отвечало намерению художника представить историю Мексики и Чили как составляющие единого потока истории Латинской Америки. В итоге символика чильянской росписи оказалась непростой для восприятия, требующей авторского пояснения. По его утверждению, прославить подвиги выдающихся деятелей освободительного движения Мексики и Чили, конечно, можно было бы традиционным методом исторической живописи. Для этого достаточно было бы запечатлеть один или несколько ключевых эпизодов из истории каждого народа. Но ему хотелось символически отобразить историю как процесс, показать ее движущие силы, подчеркнуть синхронность

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 246.

² Там же. С. 246–247.

событий, пережитых и переживаемых обоими народами: от испанского завоевания до животрепещущей современности.

Поэтому композиционному единству росписи отвечают хронологическая связь и параллелизм сюжетов: Гальварино, вождь героического сопротивления чилийских арауканов-мапуче испанским колонизаторам в XVI века, предстает индейским предшественником чилийского социалиста-утописта XIX века Франсиско Бильбао, борца с клерикализмом и олигархией; фигуре Кортеса на «мексиканской» стене соответствует фигура конкистадора Педро де Вальдивии на «чилийской», последнему вождю ацтеков Куаутемоку откликаются образы Кауполикана и других вождей восстания индейцев-арауканов, портрету президента-реформатора Карденаса соответствует портрет рабочего лидера, основателя коммунистической партии Чили Рекабаррена.

Сикейрос намеревался назвать чильянскую роспись «Художественная оратория», но с началом войны нацистской Германии против СССР переименовал ее в «Смерть захватчику!» – слова, почерпнутые из военных сводок Совинформбюро.

Злодеяния захватчиков-конкистадоров и захватчиков-нацистов и фашистов имели основание ассоциироваться в сознании художника напрямую: в Испании и Латинской Америке широко известно, что апогей Конкисты приходился на царствование Карла V – основателя династии испанских Габсбургов и кайзера Священной Римской империи, почитавшегося в Третьем рейхе как один из провозвестников мирового господства арийской расы. Сходство увеличивалось тем, что Карл V щедрой рукой раздавал земли Чили и Венесуэлы немецким банкирам, а одновременно с завоеванием Мексики жестоко подавил восстание испанских горожан-комунерос руками германских и итальянских наемников, как четыре века спустя Гитлер и Муссолини потопили в крови Испанскую республику. И именно арауканы-мапуче, единственные из коренных народов Америки, нанесли захватчику сокрушительное поражение, взяв в плен Педро де Вальдивию и принеся его в жертву своим богам.

Роспись в библиотеке школы имени Мексики торжественно открыл для обозрения 25 марта 1942 года посол Мексики в Сантьяго Октавио Рейес Спиндола в присутствии высших чилийских властей. Посол сказал: «Давид Альфаро Сикейрос еще раз прославил свою родину магией красок, цвета и идей, создав на этих стенах великих людей, воодушевленных замечательными идеалами. Художник создал красками и линиями две потрясающие исторические эпопеи, которыми может гордиться континент, эпопеи ацтеков и арауканов, когда эти два героических и свободолюбивых народа давали отпор жестоким белым и бородатым воинам, закованным в железо, сражавшимся верхом на монстрах и изрыгавшим из своих ружей молнии, огонь и смерть. Чили и Мексика, Юг и Север континента, с возвышенным героизмом, с необузданной гордостью, непреклонным благородством и мужеством сражались с конкистадорами. Изобразив все эти сюжеты, какой урок истории преподавал нам Сикейрос на этих стенах <...>

Сикейрос способен несколькими фигурами создать впечатление толпы. В конце концов, он творец. Он принадлежит к числу тех художников, которые не нуждаются ни в пустословии, ни в вереницах персонажей, ни в мелочных деталях, чтобы его произведения обрели грандиозность, глубину и совершенство. Сикейрос выступает в роли Плутарха, когда он представляет параллельно две истории — родины Бенито Хуареса, индейца, создателя мексиканской нации, и родины Бернардо О'Хиггинса, сына вице-короля, который мог жить в свое удовольствие, пользуясь властью и привилегиями, но душа которого, вдохновленная родной землей, предпочла неустанную борьбу, трудную и опасную, с тем чтобы освободить родину, защитить народ, избавить его от тирании и невежества. Эти две истории роднятся и возвеличиваются, как наши сердца и руки переплетаются в братских объятиях. Эта школа возникла в ответ на катаклизм, который сеял боль и смерть на чилийской земле. Пусть же она станет семенем жизни и цивилизации и даром дружбы, которая объединяет наши два народа»¹.

Молодой чилийский писатель и искусствовед Эрнесто Эслава подготовил по заказу мексиканского посольства брошюру с описанием муралей. Выступая по радио «Американа» накануне ее открытия, он в самых восторженных словах охарактеризовал работу Сикейроса, назвав ее уникальным и грандиозным произведением изобразительного искусства в Южной Америке. С особым восхищением отзывался Эслава о передовых концептуальных подходах Сикейроса к монументальной живописи, ее социально-политическом заряде, образной и цветовой энергетике, сознательном использовании новейших материалов – от пироксилина и ярких анилиновых красок до «механических кистей». Статьи и радиовыступления Эславы и его друзей создали вокруг предстоящей премьеры росписи подлинный бум.

Известный американский искусствовед Линкольн Кирстейн, заведовавший тогда латиноамериканским отделом Музея современного искусства в Нью-Йорке, после осмотра чилийских росписей Сикейроса опубликовал статью, в которой сравнивал художника с Эль Греко. Эти росписи, рассуждал Кирстейн, не похожи ни на поверхностные обобщения Диего Риверы, ни на идеологический сумбур Ороско, порождающий в произведениях последнего инстинктивно и часто помимо его воли неоправданные сцены жестокостей и насилия. Сикейроса отличает ум. Все в его росписях сконструировано и проанализировано. Художник далеко ушел от романтического идеализма ранних лет. Теперь его искусство сродни эмоциональному и поэтическому реализму, чуждому декоративности, экзотике, романтизму². Пабло Неруда сказал о росписях Чильяна: «Фреска Сикейроса, возможно, является единственным произведением живописи, которое навечно прославит Чили»³.

¹ *Tibol R. Textos de D. Alfaro Siqueiros. P. 40–41.*

² *Ibid. P. 44.*

³ *Неруда П. О поэзии и жизни. Избранная проза. М., 1974. С. 144.*

На волне всеобщего признания Сикейрос обратился к Линкольну Кирстейну с просьбой убедить руководство Музея современного искусства предоставить в его распоряжение помещение в Нью-Йорке, которое он в содружестве со своими последователями готов покрыть росписями на тему «Национальное и континентальное единство в войне против фашистских держав». Он и его бригада готовы были трудиться всего лишь за еду. Но, несмотря на восторженные отзывы американских знатоков искусства о Сикейросе, въезд в США ему оказался запрещен как особо опасной политической фигуре.

Чилийское правительство в знак признания заслуг художника в укреплении дружбы между Чили и Мексикой наградило его одним из высших орденов республики. Для Сикейроса присутствие высоких официальных гостей на открытии его муралов и высокая награда стали своего рода знаками отпущения грехов на родине и возврата к нормальной жизни. По окончании работы в школе имени Мексики ослаб установленный над ним в Чили полицейский надзор, и ему было позволено совершить поездку по стране, а потом поселиться на некоторое время в ее столице.

Как любая мураль Сикейроса, композиция «Смерть захватчику» была задумана не просто как мастерское произведение монументального искусства, но как идейный манифест, заряженный откровенным публицистическим пафосом. Поэтому не удивительно, что эта роспись была старательно замазана в 1973 году, сразу после прихода к власти военного режима. В 2008 году чилийские реставраторы в сотрудничестве с коллегами из Национального института изящных искусств (Мехико) начали в школе имени Мексики реставрационные работы, в результате которых роспись «Смерть захватчику» обрела вторую жизнь.

А тогда, по ее окончании в 1942 году, общий политический климат континента благоприятствовал художнику. С началом гитлеровской агрессии против Советского Союза и вступлением США в войну ряд стран Латинской Америки присоединился к антифашистской коалиции держав. Мексика восстановила дипломатические отношения с Советским Союзом. В сложившейся обстановке просоветские симпатии Сикейроса больше не вредили его репутации.

Еще работая в Чильяне, Сикейрос находит время для выступлений в печати и с лекциями, продолжая пропагандировать свою точку зрения на искусство и его роль в жизни общества. Со страниц журнала «Форма» («Forma») в июле 1942 года он вновь ратует за возрождение «общественного» искусства. Он утверждает, что различным социальным формациям, разным эпохам соответствовали свои внешние формы искусства, масштабы произведений и техника их исполнения. В буржуазную эпоху искусство постепенно отходит от больших тем, от политических и идеологических баталлий. Интересы буржуазного рынка требуют произведений малых форм, легко транспортабельных. Картина становится товаром, предметом купли-продажи. Станковая живопись, обслуживающая частного буржуазного заказчика, останавливается в развитии и склоняется к закату. В этих условиях как контрпроект зарождается новое монументальное искусство,

соответствующее нуждам современного мира. Чтобы преодолеть профессиональный застой, искусству следует вернуть себе общественный статус. Оно обязано выйти на улицы и площади современных городов, используя для этого новейшие технические достижения.

Мексиканец обращается к деятелям искусства Американского континента – живописцам, мастерам графики, поэтам, прозаикам, журналистам, музыкантам, актерам – с манифестом, озаглавленным «Войне – искусство войны». Он призывает мастеров всех творческих профессий внести своими произведениями вклад в победу народов над фашизмом, создавать с этой целью коллективы, мастерские, объединяющие представителей всех видов искусств, неустанно трудиться в поддержку народов, сражающихся с фашизмом.

«Вы, деятели искусств, и ваши правительства, – пишет Сикейрос, – должны понять, что искусство может превратиться в оружие борьбы столь же могущественное и действенное, как самое могущественное и действенное оружие войны. Ваше оружие действует через глаза, уши и самые глубокие и тонкие человеческие чувства...»¹. Сикейрос подписал этот манифест от имени «многочисленных мексиканских, североамериканских, аргентинских, испанских и чилийских художников, которые в теории и на практике боролись в течение двенадцати лет вместе со мной за «общественное искусство»².

В марте 1943 года художник в последний раз выступил публично в Чили. В зале театра «Бакедано» он произнес речь в связи с учреждением «Центрального комитета борьбы за искусство в Америке на службе победы демократии». Вскоре Сикейрос покидает Чили и отправляется на родину по маршруту Перу – Эквадор – Колумбия – Панама – Куба.

По пути он останавливается в столицах латиноамериканских республик, где выступает на многолюдных антифашистских митингах с участием представителей властей: быть антифашистом, пусть даже только на словах, становится в это время хорошим тоном в правящих кругах Латинской Америки.

22 марта художник выступает в Лиме (Перу) в Национальной школе изобразительных искусств с лекцией «Современная мексиканская живопись и искусство на службе победы». 24 марта уже в Эквадоре он читает лекцию в Центральном университете Кито. Уже 1 апреля художник выступает в Боготе в Школе искусств на тему «Материалы и инструменты изобразительных искусств современной эпохи». На следующий день в Муниципальном театре колумбийской столицы при огромном стечении местной интеллигенции он произносит речь о задачах художников в войне против фашизма. В Национальном университете Панамамы 6 апреля он снова говорит о войне, о необходимости мобилизовать все силы для победы над фашизмом, о долге работников искусств защищать интересы трудящихся, бороться с реакцией своими творениями.

¹ *Tibol R. Textos de D. Alfaro Siqueiros. P. 134.*

² *Ibid.*

Из Панамы Сикейрос направляется на Кубу, где у него много друзей, среди которых писатель и сенатор республики Хуан Маринельо, поэт Николас Гильен и товарищи по оружию времен войны в Испании. Куба тоже вступила в антифашистскую коалицию и установила дипломатические отношения с Советским Союзом, в ее Конгресс вошли даже представители покинувших подполье коммунистов.

С Кубы рукой было подать до Мексики. Между тем возвращение на родину вынужденно откладывалось – политический процесс по делу покушения на Троцкого все еще не был закрыт, и власти советовали художнику не спешить с возвращением.

В мае 1944 года Сикейрос выступил в Клубе служащих Гаваны с лекцией «Современная мексиканская живопись и ее зарубежные ответвления как техническая предпосылка для искусства Америки на службе демократии». Представлял докладчика Хуан Маринельо. Мексиканский посол на Кубе Рубен Ромеро сравнил Сикейроса с Эль Греко и Гойей. По его словам, Сикейрос – это солдат и миссионер, проповедующий необходимость избавления от социального зла оружием искусства, создающий живопись, способную побеждать эгоизм богатеев и наполнять светом надежды жизнь бедняков»¹. После вступления родины Сикейроса в войну на стороне союзников СССР между представителями мексиканского дипломатического корпуса на Кубе и просоветски настроенным художником заключено перемирие: его приветствуют как одного из современных национальных классиков, в ответ он воздерживается от публичной критики своего правительства.

В Гаване Сикейрос получает телеграмму из США от Нельсона Рокфеллера с предложением расписать стены одного из его домов в Нью-Йорке с оплатой всех расходов. Сикейрос соглашается, но ему опять отказывают во въездной визе, и план срывается.

Среди прочих заказов, предложенных вошедшему в моду художнику, было и предложение от кубинской миллионерши Марии Луисы Гомес Мены расписать стену ее виллы, выбрав любой сюжет. Заказанная ею роспись была исполнена на стене 5 x 8 метров пироксилиновыми красками по синтетическому грунту. Автор квалифицировал ее содержание как свой профессиональный вклад в борьбу прогрессивных сил кубинского народа против остатков расовой дискриминации, выбрав темой «Аллегория равенства и братства белой и черной расы на Кубе». Внизу он написал две женские фигуры, символизирующие черную и белую расы, между ними поместился ребенок – символ смешения рас. Парящая над этой группой могучая фигура мужчины символизирует как бы ангела-хранителя расового единства кубинцев.

Заказчица, отнюдь не чуждая расовых предрассудков, оказалась в той же неоднозначной ситуации, что и ее предшественник из США в случае с «Тропической Америкой». В конце концов она демонстративно отказалась представить произведение Сикейроса публике, а позже приказала уничтожить роспись.

¹ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros. P. 57.*

Другая гаванская роспись, названная «Новый день демократии», была сделана для дорогого отеля на щитах размером 7,5 кв. м. Парящая над вулканами женская фигура с разорванными кандалами на вздетых кверху руках теперь находится в Национальном музее Гаваны. Найденный на Кубе сюжет будет повторен художником в его работе «Новая демократия» (1944–1945) для Дворца изящных искусств в Мехико.

В том же кубинском музее хранится двойной портрет национального героя США, освободителя черных рабов Авраама Линкольна и Хосе Марти, национального героя Кубы, поэта, публициста и борца за независимость острова. Работа размером в 4,5 кв. м известна как «Две вершины» или «Две горы Америки».

Продолжая свою публицистическую деятельность, в сентябре 1944 года Сикейрос обратился по поводу ежегодного кубинского Салона живописи и скульптуры с «Открытым письмом к современным кубинским художникам и скульпторам». В нем изложены его взгляды на искусство и пути его развития. Он считает, что в обстановке войны с фашизмом современное искусство должно стать новым, гуманистическим реализмом на службе общества. По его мнению, война открывает перед кубинскими и всеми латиноамериканскими художниками возможность заручиться поддержкой государства для создания монументального искусства – как это было в послереволюционной Мексике. При этом борьба за такую поддержку должна сочетаться с участием художников в борьбе народа за демократические свободы.

Сикейрос не устает повторять, что становление современного художника-профессионала, художника-революционера возможно лишь в коллективе, выполняющем масштабные росписи на стенах общественных зданий по заказу государства, а не в частных резиденциях по капризу богатых снобов. Вместе с тем Сикейрос очень высоко оценил деятельность и потенциальные возможности кубинских художников Амелии Пелаес, Рене Портокарреро, Мариано Родригеса, Вильфредо Лама и ряда других, способных, по его мнению, добиться больших успехов на путях будущего революционного искусства. В известной степени предсказание Сикейроса оказалось пророческим. Названные им художники поддержали Кубинскую революцию 1959 года, их произведения украсили собой не только музеи, но и общественные здания на Кубе и за ее пределами.

Вернувшись в конце 1944 года на родину, Сикейрос продолжил свою деятельность пропагандиста мурализма как социально ангажированного искусства. Учрежденный им Центр современного реалистического искусства выступил с антифашистским манифестом, представлявшим собой призыв к художникам объединиться в борьбе против Гитлера и его союзников. В дни, когда исход войны был уже решен, этот призыв не в последнюю очередь означал солидарность с борьбой против латиноамериканских пособников и подражателей фашизма, уже широко развернувшейся в соседних Гватемале и Сальвадоре и набиравшей силу в других странах.

По следам развернутой сторонниками социального реализма дискуссии о форме и назначении искусства при Национальном политехническом институте в конце 1945 года организуется лаборатория по изучению современных материалов и технических средств, соответствующих обновленной реалистической живописи.

Для самого Сикейроса период 1940–1944 годов в целом был отмечен поиском новых путей, новых пластических форм в искусстве. Выдающийся кубинский литератор и ученый Хуан Маринельо, друг художника и знаток его творчества, охарактеризовал его искусство как символический реализм. Для Сикейроса, отмечал он, типично тяготение к созданию глобальных образов – архетипов.

Раскованный новый реализм Сикейроса многим обязан школе авангарда. Эта школа вооружила его возможностью не просто писать исторические эпизоды, подобно старым живописцам национальной Академии, а передавать на языке пластических метафор сам смысл исторического процесса. Но платой за творческий прорыв стало, как он сам не раз признавал, внутреннее противоречие, присущее его муралам: порой их метафоризм делается столь изощренным и субъективным, что смысл творений, задуманных как обращенные к широкой аудитории, требует «дешифровки».

Наиболее наглядной иллюстрацией к сказанному может служить роспись в бывшей таможне Санто-Доминго (Мехико, 1945), самое название которой – «*Patricios y patricidas*» – вносит субъективную ноту в понимание замысла, поскольку существительного *patricida* нет в испанских словарях. Похоже, что оно представляет собой неологизм, составленный по той же морфологической модели, что и такие, к примеру, слова, как *fratricida* (братоубийца) и *raticida* (отрава, крысиный яд). С учетом этого обстоятельства в русскоязычных изданиях фигурируют варианты названия этой росписи: «Патриции и их убийцы» и «Реакция и реакционеры». Композиция (400 кв. м), которую И. Григулевич, имея в виду ее мрачную загадочность, сравнивает с поздними «черными» фресками Гойи, появилась в здании бывшей таможни, переданном позже Министерству народного просвещения, по заказу муниципалитета Мехико.

Сикейрос, как уже неоднократно делал раньше, уничтожил грани между стенами и потолком – на сей раз с помощью конструкций из синтетических материалов. Так он получил единое пространство, в котором и кипит изображенная им битва. Аналогичный прием, ранее опробованный в Буэнос-Айресе и Чильяне, позже найдет максимальное развитие в Полифоруме. Уродливые головы монстров с рогами, острыми звериными ушами и круглыми глазами навывкате выплывают из темноты, чтобы стать жертвами атаки других, столь же безобразных созданий. Возможно, прав И. Григулевич, когда предполагает, что они олицетворяют социальные напасти, порожденные властью «патрициев»: нищету, голод, болезни, зависть, продажность средств массовой информации (первоначально название росписи звучало как «Апофеоз свободы слова»). Однако воплощенный в загадочных фигурах шабаш нечистой силы можно



трактовать как угодно широко или же конкретизировать его содержание по собственному произволу.

Отмечая эту особенность многих творений Сикейроса, советский искусствовед В.М. Полевой объяснял ее самой природой творческого дарования художника, специфика которого порой противоречила задачам, которые он сам ставил перед собой: «Его искусство – это искусство ударной, динамической силы. Напряженные, пламенные идеи переводятся здесь с максимальной непосредственностью в изобразительную ткань произведений, художник стремится сделать их ощутимыми в эмоциональном накале художественной формы. Эта особенность творчества Сикейроса имеет и свою вторую сторону: такая система средств художественной выразительности предполагает абсолютную ясность, прямую целенаправленность содержания. Только при этом условии выработанная Сикейросом форма может жить полнокровной, содержательной жизнью, как мы видим это в узловых наиболее ясных сценах росписей начала 1940-х годов, в тех его портретах и этюдах, которые наполнены целеустремленным энергичным внутренним пафосом. Но тогда, когда в росписи появляется сложносплетенный аллегоризм или неотчетливость мысли, форма теряет свою содержательную осмысленность»¹.

Судя по тому, что художник неоднократно – в 1956, 1966 и 1971 гг. – возвращался к «Патрициям», но роспись так и осталась незавершенной, это был случай, когда он пытался, но так и не смог достичь отчетливости замысла и добиться желанного образного решения.

Написанная в те же годы во Дворце изящных искусств композиция «Новая демократия» (1944–1945) представляет собой очевидную

Давид Альфаро
Сикейрос
Патриции
и их убийцы
Фрагмент

¹ Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки. М. 1967. С. 160.

противоположность туманному аллегоризму «Патрициев». Роспись, в историческом контексте ее создания зазвучавшая как апофеоз победы над фашизмом, отличается сочетанием отчетливой образной концепции и полностью соответствующих ей выразительных средств.

В помпезном здании с отделкой из каррарского мрамора, строившемся с 1904 по 1934 год, согласно замыслу зодчих начала XX века, сочетались черты парижской Гранд-Опера и константинопольского храма Святой Софии. В его ампирных интерьерах уже успели поработать Ривера и Орско. Приглашение, полученное от правительства Сикейросом, подтверждало его ранг «третьего гранда» мексиканского мурализма. Художнику была предложена к росписи узкая стена обширного вестибюля Дворца изящных искусств. Тема должна была звучать как «Мексика в борьбе за демократию и независимость», но окончательным вариантом названия стала «Новая демократия». Этот вариант выводил предложенную тему за пределы национальных реалий и позволял ей звучать надеждой на новое, справедливое устройство всего послевоенного мира, апофеозом победы человечества над фашизмом.

Сюжет триптиха аллегоричен и немногословен. В центре – женщина во фригийском колпаке, олицетворяющая скованную Свободу. В ее лице отражается тяжесть усилия, ее руки все еще отягощены порванными цепями, но решительно выброшены вперед, в стремлении окончательно сбросить эти оковы и передать людям протянутые им цветок жизни и пылающий факел. Фигура вырывается из плоскости стены, навстречу зрителю, которому она наверняка напомнит и гневную героиню «Марсельезы» Ф. Рюда, и героическую Марианну Э. Делакруа. Голову героини Сикейроса, как и у ее французских предшественниц, венчает фригийский колпак. Но удивительным образом ее лицо, написанное анфас и снизу вверх, с его

Давид Альфаро
Сикейрос
Новая демократия.
1944
Дворец изящных
искусств, Мехико





крупными чертами и опущенными уголками губ напоминает одновременно и лицо революционной музыки, призывающей сограждан к оружию, и лица знаменитых каменных изваяний – монументальных голов ольмекских воинов. Так интернациональное начало в облике этой богини свободы обогащается национальными обертонами.

Осознание дорогой цены, заплаченной за победу, передают боковые панно: слева это растерзанная, залитая кровью фигура убитого, справа – исполосованный бичом гигант со связанными руками. Сжатый кулак, нависший над распростертым навзничь солдатом в фашистской каске, готов поставить точку в судьбе насильника.

В 1945 году Сикейрос создал и свой знаменитый автопортрет с яростно выброшенной вперед правой рукой со сжатым кулаком. Уже там стремление к свободе передано как напряжение всех сил, сконцентрированное в решительном жесте. Там, как и в «Новой демократии», порыв адресован вовне, навстречу зрителю. Слово рвущая плоскость холста рука героя автопортрета и распахнутый жест героини росписи стали своего рода антитезами горестно сомкнутым, будто скованным невидимыми наручниками горя, рукам героини станкового полотна «Рыдание», написанного Сикейросом после поражения республиканской Испании. Победившее тогда чудовище теперь было остановлено и пятилось к своему логову.

В 1946 году Сикейросу исполнилось пятьдесят лет. К этому рубежу Ривера и Ороско уже прошли зенит своего творчества. Он же, по существу, только приступал в полную силу к деятельности монументалиста. В 1950-е годы он словно наверстывает не сделанное раньше. 1950 год: «Пытка Куаутемока» и «Апофеоз Куаутемока» во Дворце изящных искусств. 1952 год: «Человек – хозяин, а не раб техники» в Национальном политехническом институте. 1952–1954 годы: «За полное социальное обеспечение для всех мексиканцев» в Мексиканском институте социального обеспечения (Госпиталь де ла Раса). 1952–1956 годы: «Народ – университету, университет – народу» – новый Университетский городок, панно (рельеф

Давид Альфаро
Сикейрос
Автопортрет
«El Coronelazo». 1945

и мозаика) на внешней стене здания ректората. 1957 год: «От порфиризма к революции» – масштабное панно в Зале революции Национального исторического музея (замок Чапультепек). 1958 год: «Аллегория будущей победы медицины над раком» в онкологическом отделении Национального медицинского центра; «Драма и комедия в общественной жизни Мексики» в вестибюле театра Хорхе Негрете.

По замечанию Хуана Маринельо, там, где Ривера изображает варварство завоевателей как деяние бесчисленного множества солдат-убийц, Сикейрос создает собирательный образ конкистадоров Кортеса в виде гигантского кентавра¹. Сикейрос трижды за короткий период обращается к образу Куаутемока, одной из ключевых фигур национальной истории. Первая роспись – «Куаутемок против мифа» (15 кв. м.) – появилась еще в 1944 году в вестибюле жилого дома, часть которого принадлежала матери Анхелики Ареналь. Это был период, когда переговоры возвращенного домой художника с каким-либо крупным заказчиком еще не имели успеха. Роспись тематически обращена к временам Конкисты: последний вождь ацтеков поражает копьем всадника в латах, превращенного воображением индейцев в единое существо вроде античного кентавра. Смелые ракурсы, в которых изображены вздыбленное чудовище и крылатая фигура Куаутемока, уже здесь позволяют им как бы вырваться из плоскости стены, устремляясь навстречу зрителю, – прием, впервые намеченный Сикейросом еще в росписи «Похороны убитого рабочего» на лестничной клетке Препаратории, получает здесь импульс к дальнейшему развитию.

Давид Альфаро
Сикейрос
Воскресший
Куаутемок. 1950
Дворец изящных
искусств, Мехико

¹ *Marinello J. Contemporáneos. Vol. II. La Habana, 1975. P. 212–213.*



Три плана обозначают пространственную глубину композиции. На обшем, самом дальнем, полыхает огонь пожарища, завершая разрушение империи Мотекусомы II. На среднем плане сам правитель-пленник обращается с молитвой к богам предков, поруганным захватчиками. И, наконец, на ближнем плане буквально взламывает плоскость стены фигура разъяренного кентавра, сжимающего в руке кинжал, – гарда, под прямым углом отделяющая лезвие от рукоятки, делает его подобием креста. Передние копыта чудовища словно нависают над головой зрителя, готовые обрушиться на него – если бы не преградивший ему путь Куаутемок, готовый столкнуться в смертельном поединке с мифологическим полузверем-получеловеком.

Угрожающе вздетые копыта кентавра изображены так, что зритель вроде бы наблюдает их в движении. Их, по крайней мере, две пары: одна пара передних ног согнута так, словно была увидена секунду назад, другая уже распрямилась и нависла над его головой. Прием обнаруживает, что для художника не прошли даром ни опыт итальянского футуризма, ни уроки кинематографа с присущим ему принципом непрерывности изображения.

Созданию «эффекта присутствия» способствует сама живописная манера Сикейроса: напряженность поединка передается напряженностью гипертрофированных форм и контрастов цвета. Роспись исполнена напрямую, без предварительного нанесения контуров на грунт, свободным, размашистым движением руки, вооруженной аэрографом.

В контексте времени ее создания небольшая роспись в доме на улице Сонора обрела желанное художнику актуальное звучание. Выступивший на ее открытии председатель Конфедерации трудящихся Латинской Америки, знакомый Сикейроса еще по Препаратории, В. Ломбардо Толедано усмотрел в ней метафору осуществленной правительством страны национализации иностранных нефтяных компаний как очередного освободительного акта, продолжившего дело Мексиканской революции.

Через 19 лет, когда художник находился в заключении по политическим мотивам, новые хозяева здания содрали со стены щиты из синтетического материала, на которых была исполнена роспись. Тогда по настоянию комитета, созданного для ее спасения, работа была отреставрирована и перенесена в сохранившийся с доиспанских времен храм Текпан в пригороде столицы.

В 1950 году Куаутемок стал центральным персонажем двух гигантских картин (8 x 5 м), написанных на асбестовых щитах, покрытых тканью, и предназначенных для Дворца изящных искусств: «Пытка Куаутемока» и «Апофеоз Куаутемока». История национального героя мексиканцев, восставшего против завоевателей, схваченного и казненного ими и превратившегося в символ сопротивления любому гнету, вырастает у Сикейроса в историю не только Мексики, но и всех колониальных народов. Чтобы победить, поработанные народы должны овладеть оружием противника – настаивая на этой мысли, художник облачает своего прошедшего через пытку героя в отобранные у колонизаторов латы и вооружает

его стальным мечом. (здесь сказалось, наверное, и знакомство художника с историей Чили, где арауканы-мапуче, действительно мастерски научившись владеть конями и оружием колонизаторов, успешно противостояли им целых три столетия).

Росписью в вестибюле столичного Политехнического института «Человек – хозяин, а не раб техники» (1951–1952) Сикейрос отдал дань традиционной для мурализма теме амбивалентности прогресса: возможностям, которые он открывает перед человечеством, и масштабам цены, которой оплачивает оно его достижения. За двадцать лет до Сикейроса его старший товарищ Ривера уже создал на стенах детройтских и нью-йоркских общественных зданий свой гимн в честь машины – великой и ужасной. В конце 1930-х годов Ороско развернул на стенах приюта Кабаньяса в Гвадалахаре пластическую метафору дегуманизованного мира, власть в котором вершат механические монстры.

Сикейроса куда больше, чем технократическая мистика, занимает иной способ воплощения идеи прогресса. Он охотнее заявляет о себе как мастер батальных и массовых сцен, которому привычно выводить на стены фигуры сражающихся бойцов и колонны демонстрантов. Тему технического прогресса, в творчестве Риверы ставшую одним из лейтмотивов, его антипод решает традиционно и лаконично. Главная его мысль: до сих пор человек рискует оказаться жертвой собственных технических открытий и прогресса. Мир следует изменить так, чтобы поставить эти достижения на службу всему человечеству.

В центре композиции высится монументальная человеческая фигура. По левую сторону, вокруг руки, скрученной мучительной судорогой, клубится хаос элементов. Справа освобожденная человеческая рука приводит те же элементы в гармонический порядок. Горячий проповедник внедрения новейших технологий в современное искусство, Сикейрос написал эту композицию промышленными красками на выгнутых полукругом щитах из алюминия размером 18 x 4 м.

В той же технике, но на сей раз на щитах из стекловолокна, осуществлена роспись «За полное социальное обеспечение для всех мексиканцев» (1952–1954), тема которой соответствует назначению здания, в котором она появилась. Композиция заняла стены и параболической формы потолок вестибюля больницы Мексиканского института социального обеспечения, известной как Госпиталь де ла Раса. Изображение наносилось промышленными красками при помощи аэрографа на смонтированные встык вогнутые панели. Развивая тему предыдущей росписи, в центре художник помещает изображение промышленного конвейера, выносящего навстречу зрителю труп рабочего. Покинутое жизнью человеческое тело уподоблено здесь чему-то вроде расходного материала для производства. Над ним, как исторгнутая из него и обьятая гневом душа, парит распластанная фигура цвета раскаленного металла.

Слева от конвейера колонной идут женщины с букетами цветов и охалками колосьев, с младенцами на руках, олицетворяющие мирную

трудовую жизнь. Справа возвышается аллегорическая фигура Родины в окружении мужчин – воинов, рабочих, инженеров, медиков. В куполе написаны пятиконечная звезда и символизирующие четыре части света кремлевская башня, китайская пагода, египетская пирамида и пирамида древних майя. Отсутствие углов, замаскированных особым способом монтажа панелей, придает композиции единство. Резкие ракурсы, в которых энергичными, точными линиями выписаны человеческие фигуры, наделяют живописное пространство собственной глубиной. Картина, словно пребывая в непрерывном движении, то клубится формами, похожими на тучи, то взвивается гигантскими драпировками. Стальные механизмы, похожие на биологические формы, обретают здесь некую фантомную жизнь, тогда как антропоморфные формы разгневанного духа-мстителя возникают из потока раскаленного металла. Ударный контраст холодного голубого и горячего красного цветов, лишь кое-где смягченный охрой и бирюзой, намеренно жестко атакует зрительский глаз.

В ответ на ставшие уже традиционными критические замечания по поводу слишком зашифрованной символики Сикейрос замечал, что настоящее искусство обязано нести в себе загадку, чтобы включить творческую фантазию зрителя, пробудить неожиданные ассоциации, способные помочь лучше понять окружающий мир и осознать свое место в нем. Не напрасно овал стены, расписанный художником в вестибюле госпиталя, обрамляет черное зеркальное стекло – оно создает постоянно вибрирующее пространство и отражает в себе зрителя на равных началах с изображенными на стене демонстрантами.

В 1940-х годов началось проектирование и строительство студенческого городка для столичного Национального университета. Сикейрос увидел в этом проекте долгожданную возможность воплотить идею единства зодчества, живописи и скульптуры. Государственный заказчик поддерживал идею. В итоге росписи и прочие декоративные элементы, созданные коллективами муралистов, включавшими, кроме Сикейроса, Диего Риверу, Чавеса Морадо, О'Гормана и других мастеров, заняли площадь в 40 тысяч кв. м. Однако, вопреки упованиям Сикейроса, здания строились без учета роли росписей и скульптуры как необходимых функциональных элементов. В результате изобразительные элементы, по образному выражению художника, стали чем-то вроде красочных марок, наклеенных на конверты.

Коллеги Сикейроса, работавшие над декорированием других зданий городка, обратились к техникам и мотивам, навеянным опытом прошлого. Ривера и О'Горман вдохновлялись в своих барельефах и мозаиках опытом индейской Мексики, Чавес Морадо обратился к технике византийской мозаики. Сикейрос отозвался на выбор коллег комментарием по поводу некритичного, как представлялось ему, заимствования исторического опыта: «Века XVIII и XIX дают нам – к примеру Германия – худшие образчики названного явления. Мозаичный декор ради мозаичного декора как такового, без намека на какую-нибудь присущую именно ему специфическую

функцию. Перед нами тупиковый образец использования мозаики. Мозаики византийской, или, что еще хуже, исполненной в манере итальянского Ренессанса, без намека на какую-либо вариацию или прогресс. Творение эстетов, созданное на потребу эстетам, не более того»¹.

Он выступает против любой стилизации под старину, в которой ему видится опасность художественного застоя, и утверждает, что новый, живой, подлинно оригинальный стиль может быть только результатом эксперимента, отражающего функциональное назначение произведения пластики. «Хуже всего прочего, – предупреждает он, – приступать к созданию произведения с заранее задуманным стилистическим решением, то есть a priori имея в виду некий стиль, что делается сплошь и рядом как в физических искусствах (архитектура, скульптура, живопись, музыка и т.п.), так и в субъективных искусствах (литература). Если размещение в реальном пространстве, необходимые подручные средства (краски, инструменты), принципы и методы компоновки, специфический характер рисунка, особая природа цвета, текстуры и т.п. представляют собой причины, порождающие стиль, если стиль выступает не чем иным, как суммой и кульминацией всех названных факторов, то каким образом можно заранее определить будущий стиль, особенно в тех случаях, когда речь идет об экспериментальных решениях, которых мы не найдем в русле традиции, таких, как фигуративный и реалистический мурализм на внешних стенах?»²

На сказанное возразил Хуан О'Горман, задетый менторским тоном старого товарища по движению муралистов, абсолютизирующего, с его точки зрения, значение новаторства: «Использование слов – тоже очень архаическая традиция, что не мешает нам выражать таким образом новые мысли.

Каменная мозаика – чрезвычайно дешевая техника, отличающаяся, к тому же, чрезвычайной долговечностью.

Сам Сикейрос использует материалы, которые современная технология предлагает для обработки внутренних поверхностей банок для сардин или для покраски автомобилей (дуко, пироксилин), для того чтобы работать по поверхностям кладки.

Маэстро Ороско как-то сказал Сикейросу по поводу новых материалов: «Да перестаньте Вы теоретизировать по поводу материалов, нужных для живописи. То, что действительно важно, это наличие таланта, поскольку, имея талант, можно создать чудесное произведение искусства на клочке старого картона кусочком печного угля»³.

Но Сикейрос никак не мог довольствоваться установкой на создание столь камерного шедевра: страсть к художественному новаторству

¹ *Siqueiros D.A. Un problema técnico sin precedente en la historia del arte: el muralismo figurativo y realista en el exterior.* P. 118.

² *Ibid.* P. 126.

³ Respuesta de O'Gorman // *Excelsior.* 1952. 23 XI. Цит. по: *Tibol R. Textos de D.A. Siqueiros.* P. 137–138.

и страсть борца за обновление социальных основ общества были связаны в его душе неразрывно. В политические схватки он вносил бурный темперамент художника, а в искусстве все, что было далеко от гражданских тревог, клеймил как нечто отсталое, обреченное на эстетическую неполноценность.

К моменту оформления многокилометрового живописного ансамбля Университетского городка, ставшего детищем многих художников, характер монументальной живописи заметно изменился, но отнюдь не в том направлении, которое виделось в мечтах Сикейросу. Социальный пафос мурализма первых послереволюционных десятилетий ослабевал, росписи все чаще тяготели к чисто декоративным решениям. Сикейрос же упрямо продолжал обосновывать собственную приверженность пластическому эксперименту, пронесенную через всю творческую жизнь, с позиции общественного предназначения искусства.

Пресловутые «материалы для покраски автомобилей», нанесенные на поверхность вроде луженой жести для консервных банок или на грубую бетонную основу, обещали возможность вынести роспись на внешние стены зданий. Для него это было, прежде всего, шагом по пути осуществления мечты об искусстве, призванном самым непосредственным образом влиять на общественное сознание, для чего и следовало выходить навстречу человеку, прямо в его повседневную жизнь.

Со всей присущей ему непреходящей жаждой нового Сикейрос решил выполнить на фасаде ректората барельефы в сложной технике: из раскрашенного цемента, керамики и металлоконструкций, которые он назвал скульпто-живописью. Получившееся синтетическое произведение размером в 304 кв. м он назвал «Народ – университету, университет – народу. За новогуманистическую национальную культуру универсального назначения» (1952–1956). В верхней части трехъярусной композиции он создал в технике мозаики изображение студенческой демонстрации. Рельефная фигура в среднем ряду воплощает призыв присоединиться к этой массовой акции, в основании появились фигуры художника, ученых, инженера, инкрустированные цветными плитками. Сикейрос намеревался лепить фигуры из гипса прямо на фасаде, чтобы по ходу работы выверять производимое ими впечатление.

Стена ректората с росписью Сикейроса, обращенная к автостраде, согласно замыслу автора, должна была служить связующим звеном между ансамблем университетского городка и городом. Его сложной композиции, открытой навстречу городской среде, следовало стать органической частью последней, по-разному преломляясь в восприятии человека, остановившегося при взгляде на нее, спешащего мимо пешехода, водителя за рулем автомобиля. Но по техническим причинам скульптуру пришлось монтировать на железном каркасе в мастерской и уже готовую крепить к стене, что не позволяло скорректировать задуманным образом восприятие ее в разном ритме и с разных точек обзора. К тому же техника мозаики оказалась неравноценной заменой планировавшимся первоначально элементам из специального цветного алюминия,

которого не удалось достать. Осыпаящаяся керамическая плитка и ржавеющие железные конструкции со временем затруднили любое восприятие и без того сложного замысла. Но случившееся лишь упрочило убежденность художника в необходимости разрабатывать повышено стойкие материалы и новаторские технологии для создания нового, способного выживать в агрессивной урбанистической среде, изобразительного искусства.

С середины XX столетия революционные лозунги первых его десятилетий чем дальше, тем больше превращались в элементы официальной риторики власти, стоящей на страже ее стабильности. Знаком времени стало преобразование правящей партии в Институционно-революционную, призванную, по утверждению ее новых идеологов, развивать «перманентную Мексиканскую революцию» в существующей системе общественных институтов. В такой ситуации монументальная живопись, насыщенная социально-критическим пафосом, больше не могла рассчитывать на государство в роли мецената. Однако Сикейрос продолжал защищать дело всей своей жизни. Очередным полем битвы стала роспись в здании Национальной ассоциации актеров Мексики.

В 1957 году правление актерской ассоциации пригласило Сикейроса написать фреску на тему истории мексиканского театра и кинематографа, которую не успел выполнить Ривера, ушедший из жизни в том же году. Это был также год активизации общественной жизни, предвещавшей революционный подъем, во всей Латинской Америке (Куба, Никарагуа, Гватемала, Колумбия, Венесуэла, Чили), обострения социально-политической борьбы в самой Мексике. Оставшись «последним из могикан», младший из троих великих муралистов вновь принял вызов и вступил в бой, намеренный действовать своим главным идейным оружием.

Сикейрос предполагал сделать центральной мыслью о необходимости совершить в театре такой же переворот, какой монументалисты осуществили в национальной живописи. Он углубился в изучение истории национального театра, чтобы использовать собранный материал в публицистическом ключе.

Художник выступил на собрании комитета национальной ассоциации актеров с призывом усвоить язык мексиканского национального искусства и создать подлинно национальный театр, способный содействовать совершенствованию общественных отношений. Закончил он призывом разоблачить созданный в верхах миф о Мексике как о стране процветающей передовой демократии.

Национальная ассоциация актеров обратилась к Сикейросу с предложением отразить в эпизодах всю историю сценического искусства в Мексике вплоть до появления национального кинематографа. Сикейрос подошел к замыслу с собственных позиций, определив его как значение сценического искусства в общественной жизни Мексики, с акцентом на современную историю. Отвергнув возможность написать череду эффектных в декоративном отношении сценических эпизодов, он предпочел

внести в замысел традиционную для его искусства пропагандистскую задачу. Роспись должна была напоминать актерам и – шире – всем людям театра и кино о социальной роли их творчества и призывать их к движению по тому пути, который избрали ранее художники-муралисты. Отстаивая свою позицию, он обратился к истории национального театра, выискивая и находя аргументы в ее защиту. И в эпоху антиколониальной борьбы, и в десятилетия борьбы за демократические реформы и войны с европейскими интервентами, и, разумеется, в период революции, утверждает он, в театральном искусстве страны существовало течение, представители которого отстаивали независимость Мексики, подлинные национальные интересы страны и ее народа. Он призывает актеров, режиссеров, драматургов следовать именно этой традиции, отбросив уютную сервильность, снобизм и богемную беспечность: «Вы живете и работаете в Мексике, усвойте же язык мексиканского национального искусства. Создавайте мексиканский национальный театр, которого у нас еще нет, создайте его вопреки сентенциозному брюзжанию эстетствующих снобов отечественного образца»¹.

Роспись запечатлела две концепции театра. Одну воплощает выставленный на сцену с одной ее стороны безликий женский манекен, символ замешенной на сексе «простоты хуже воровства». С другой стороны сцены – композиция, которая воплощает театр, ставящий и решающий социальные задачи: над покрытым национальным флагом телом Луиса Моралеса, профсоюзного лидера, убитого во время первомайской демонстрации, склонилась его вдова. Современная «Пьета» окружена группой изможденных женщин-тружениц с детьми на руках, жестами выражающих негодование. На них наступают солдаты с ружьями наперевес, топчущие революционную конституцию 1917 года. Композиция была навеяна событиями, свершавшимися тогда же на глазах всей страны: накал профсоюзной борьбы привел к массовой забастовке железнодорожных рабочих, кроваво подавленной властями.

Однако руководство актерского профсоюза сочло некорректным критиковать средствами искусства правительство, материально поддерживающее актеров. Сцену конкретной расправы было рекомендовано переписать, превратив в некую отвлеченную батальную сцену, от чего Сикейрос решительно отказался. Намерение властей вмешиваться в содержание произведения искусства он сравнил с методами инквизиции. Выступив перед членами профсоюза актеров, Сикейрос обрушился с критикой на профсоюзных бонз, переставших представлять их интересы. Он сравнил труд живописца с трудом писателя, а своих заказчиков – с издателями, не имеющими права вмешиваться в авторский замысел. В итоге рядовые члены актерского профсоюза поддержали художника, но их протесты не возымели успеха. Расторгнув контракт, руководство ассоциации подало на художника в суд за нарушение его условий. Работа была прекращена, зал с росписью закрыт для публики.

¹ Сикейрос Д. Художник и революция. С. 157–158.

В том же 1958 году Сикейрос оформляет приемный покой онкологической больницы при медицинском центре Мексиканского института социального обеспечения. Тему «Аллегория будущей победы медицинской науки над раком» он решает в неизменном для себя публицистическом ключе.

Болезнь как физическое зло он напрямую сопоставляет с эксплуатацией как злом социальным. Человек, в первобытное время раб законов природы, шаг за шагом учится противостоять их стихийной силе, накапливает знание и опыт, чтобы в будущем преодолеть их всевластие. Путь к грядущей победе над губительным физическим недугом Сикейрос, по его словам, уподобляет этапам борьбы колониальных и полуколониальных народов за свое освобождение. В совершенном обществе будущего, уверяет он, страшная болезнь, представленная на стенах клиники в виде двух бесформенных чудовищ, будет побеждена и канет в прошлое так же, как уйдут в небытие нынешние социальные противоречия.

Однако итог усилий художника на сей раз, похоже, отразил гнетущее состояние, овладевшее им на некоторое время. Причин было более чем достаточно: от совсем недавней кончины Диего Риверы, павшего жертвой страшного недуга, до не менее зловещих симптомов недуга социального, будь то обострившиеся противоречия в мексиканском и мировом коммунистическом движении или расправа над забастовщиками, учиненная «революционной» властью Мексики с согласия большинства профлидеров.

Так или иначе, предложенное Сикейросом художественное решение темы не без основания можно назвать спорным и в отношении архитектурного решения, и в смысле зловещей, вопреки оптимистическому названию, трактовки темы. Советский искусствовед Л. Жадова так передает свое впечатление от росписи: «Мы содрогнулись, когда вошли туда. Сразу подумалось о тех бедных больных, которые, попадая на лечение в это учреждение, должны были пройти через это помещение. Невеселые, больше того, мрачные мысли вызывает роспись, расположенная сплошным фризом на трех стенах интерьера (четвертый представляет собой стеклянную стенку). <...> Огромный поток фигур, составляющих сцены гибели людей от страшной болезни и затем борьбы их со зловещими возбудителями этого недуга, проникнут безграничной, почти стихийной драматической силой. Мрачные изображения так и обрушиваются на зрителя и страшным грузом ложатся на него. Бурный динамизм композиции здесь конфликтно подчеркнут, так как роспись расположена на узких полосках стен с современным низким потолком. Архитектурное пространство здесь как бы насильно разрывается и разрушается»¹.

В ответ на подобного рода резонные замечания о неуместности слишком драматических сюжетов в приемном покое онкологической больницы Сикейрос возражал, что больным следует не сдаваться, а настраиваться на борьбу и на победу над недугом – ведь наука уже движется по

¹ Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М., 1965. С. 99.

этому пути, и поэтому их сегодняшнее положение не безнадежно. (Сам он, оказавшись на закате дней в аналогичной ситуации, встретил грозный диагноз как истинный мексиканец, которому не пристало бояться смерти, и главным своим утешением называл то, что ему удалось воплотить если не все свои замыслы, то немалое их количество.)

Самым масштабным проектом Сикейроса во второй половине 1950-х годов стал живописный цикл «Мексиканская революция против порфирианской диктатуры» в столичном Музее национальной истории. Замок Чапультепек, где располагается музей, до революции был резиденцией президентов Республики. Комплекс росписей (общая площадь 419 кв. м) составили эпизоды, запечатлевшие историю революции и ее итоги в метафорических образах и в исторически достоверных портретах. Слева направо вдоль трех стен протянулись композиции: «Мученики», «Революционная конница», «Скалы», «Окаменевший дон Порфирио», «Солдаты», «Вооруженный народ» (с портретами Мадеро, Каррансы, Вильи, Обрегона, Сапаты и др.), «Забастовка в Кананеа».

Тематике музейной экспозиции отвечала историческая конкретность росписи Сикейроса, которую он охарактеризовал как «документальную живопись». Эпизод знаменитой шахтерской забастовки в Кананеа, которой руководил будущий генерал и командир Сикейроса Диегес, художник сделал центральным. Многотысячная забастовка, которая имела место в 1906 году на предприятиях, принадлежавших американскому тресту, стала одним из предвестий наступающей революции. Чтобы усилить документальный характер росписи, Сикейрос писал лица забастовщиков со старых фотографий, подлинники которых были выставлены в витринах напротив. Шествие шахтеров, несущих на плечах тело убитого товарища, возглавляет политический противник диктатуры и виднейший публицист кануна революции Рикардо Флорес Магон – из его рук полицейский пытается вырвать красное знамя. Историческую масштабность сцене придает то, что за плечами мексиканских революционеров и пролетариев выступают революционеры и пролетарии других стран, предводительствуемые Карлом Марксом и Михаилом Бакуниным (последнее не удивительно – преобладание анархизма в рабочем движении Мексики начала XX века есть исторический факт).

На узких боковых стенах противостоят друг другу колонны наступающих народных армий и веселящаяся на балу аристократия. Справа от центрального панно «вечный» президент-диктатор Порфирио Диас небрежно попирает башмаком брошенную на пол книгу законов, а вокруг кипит беззаботное празднество, на которое собрались представители буржуазии, штатские и военные. Сикейрос прибег здесь к языку пластического гротеска, напоминающему о росписях Ороско 1920-х годов на галерее патио Препаратории. Идея социального противостояния выражена им здесь с той же хрестоматийной простотой, без сложных символов или затрудняющих восприятие иносказаний. Слева на зрителя из глубины будут надвигаться написанные несколькими годами спустя шеренги

революционеров во главе с Эмилиано Сапато и Панчо Вильей. Художник запечатлеет здесь первый период революции, от предшествовавших падению диктатуры грандиозных стачек до избрания президентом Франсиско Мадеро, когда революционным вождям верилось в общность целей и близкое торжество демократии вслед за проведением социальных реформ. (В реальности вскоре за временем надежд последовали переворот генерала В. Уэрты и гражданская война.)

«... Я неистово работал по 12 часов в сутки в замке Чапультепек, – вспоминал художник. – Я чувствовал, что настал мой звездный час как муралиста. После настенных росписей в Национальном центре медицины и в вестибюле театра “Хорхе Негрете” я понял, что нашел искомый стиль, стиль самый свободный, самый раскованный, универсальный стиль современного реализма. <...> Я целиком отдался мурализму, который и является моим подлинным призванием»¹. Работа в зале Революции была прервана арестом в августе 1960 года и возобновилась лишь почти через четыре года.

Сикейрос подвергался арестам почти четыре десятка раз и в общей сложности провел в заключении около восьми лет. Помимо Мексики, он сидел за решеткой в США, Аргентине, Уругвае, Чили, на дореволюционной Кубе².

Арест в августе 1960 года был связан с политической деятельностью Сикейроса в обстановке, когда в регионе нарастали революционные настроения, апофеозом которых стала Кубинская революция. В Мексике вновь разгоралось крестьянское движение во главе с Р. Харамильо, одним из последних сподвижников Сапаты. Страну захлестывали грандиозные забастовки. На их подавление правительство бросало войска. Расправа с бастующими железнодорожниками вдохновила Сикейроса на картину, ставшую сюжетной основой росписи в театре Хорхе Негрете.

Правительство разгромило забастовку, последовали массовые аресты, пытки и политические убийства. Начались поиски «руки Москвы». Сикейрос в очередной раз был обвинен в пособничестве иностранной державе. В ответ художник выступил с протестом и резкой критикой в адрес президента Лопеса Матеоса. Он перечислил свои гонорары в фонд поддержки Кубинской революции и опубликовал в январе 1960 года «Открытое письмо к моим противникам», требуя от правительства провести дебаты по острым политическим вопросам. В еще одной брошюре – «История одной подлости. Кто подлинные предатели родины? Мой ответ» – художник отвергает обвинения Мексиканской компартии в организации «беспорядков» и антиправительственного заговора.

В июне 1960 года Сикейроса избрали президентом Национального комитета за освобождение политических заключенных и в защиту конституционных свобод. Редактором газеты комитета «Либерасьон» стал

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 370.

² Григулевич И.Р. Сикейрос. С. 190.

видный журналист либерального толка, депутат конгресса во время революции 1910–1917 годов Филомено Мата (сын и тезка знаменитого обличителя порфирианской диктатуры, чьи пламенные статьи были предвестием революции; фамилия и краткое имя отца и сына – «Фило Мата» – по-испански буквально означают «разящий клинок»). В августе того же года он был арестован вместе с Сикейросом по обвинению в антигосударственной деятельности.

Сикейрос был помещен в общую камеру сектора «И» столичной тюрьмы Лекумберри. По завершении долгого судебного процесса по «делу Сикейроса и Маты» 10 марта 1962 года федеральный суд вынес приговор: восемь лет тюремного заключения и взыскание штрафа в размере 2400 долларов с каждого.

Лишенный стен, художник был вынужден ограничиться написанием маленьких этюдов на листах картона. Недостаток красок компенсировался сапожной ваксой, в отсутствие аэрографа и кистей в ход шли зубные щетки. Источником освещения был газовый светильник – администрация тюрьмы сэкономила электричество.

Он писал то, что видел в тюремных стенах: сцены свиданий, арестантский быт, эпизоды издевательства над заключенными. На автопортрете этого периода он совсем не похож на атакующего бойца с яростно выброшенной вперед рукой с автопортрета 1945 года. Усталый седой человек с лицом, иссеченным глубокими морщинами, со скорбными складками у рта смотрит вопрошающе, как бы в поисках смысла происходящего.

Камера размером 2 x 4 метра совмещала функции жилья и мастерской живописца. За четыре неполных года в ней было создано две сотни работ в красках. И в отсутствие красок – столько же черно-белых картин, написанных тем сапожным кремом, который выдавали заключенным для чистки ботинок.

Натюрморты с цветами – отчаянно яркие по контрасту с серостью окружающей обстановки, антивоенные сюжеты, автопортреты, размышления о науке и судьбе ее достижений: «Пейзаж после атомной эпохи», «Стратосферические антенны», «Геологическая археология». И даже изображение Христа, представленного в образе, созвучном угнетенным индейцам и неграм, одинокого, гонимого.

На одной из таких картин – окровавленная жертва жестоких пыток, написанная, по словам художника, под впечатлением от распятий, сделанных мексиканскими народными мастерами. Подпись гласит: «Тот, кто верит в Христа, пусть рисует Христа». Вторая – «Негритянский Христос» – представляет коленопреклоненного, исхлестанного в кровь негра, гневно сжимающего руки. На картине «Побежденный избавитель» у индейца с тяжелой ношей за спиной обрублены руки, как у Гальварино на фреске в Чильяне. На обороте четвертого полотна с красноречивым названием «Искалеченный Христос» художник написал: «Враги сперва его распяли (два тысячелетия тому назад). Потом “друзья” его калечили (начиная со Средних веков). Теперь новые и настоящие друзья Христа возрождают его подлинный облик, действуя под политическим давлением

коммунизма (в послесоборные дни). Последним я посвящаю это небольшое произведение»¹.

Свои устоявшиеся с юности атеистические и антиклерикальные убеждения Сикейрос откровенно выразил в картине «Отлучение от церкви и смертный приговор Мигелю Идальго» (1953, исполнено по заказу Мичиганского университета), где расстрелянный вождь войны за Независимость, мятежный сельский священник, предстает вечно живым, а осудивший его епископ – безжизненным фантомом. Почему в годы заключения тот же художник раз за разом обращается к образу христианского Спасителя, и о каком соборе идет речь?

Конечно, Иисус Христос задолго до Сикейроса уже выступал в искусстве как архетипический образ, использовать который не заказано ни атеистам, ни либералам, ни коммунистам. Он уже впитал в себя, помимо традиционных религиозных смыслов, бездну раздумий, связанных с повседневным бытием обитателей царства земного. Если же в целях соблюдения исторической конкретности обратить внимание на даты написания вышперечисленных картин, будет уместно вспомнить, что именно в 60-х годах прошлого века в среде католических теологов Латинской Америки зародилось обновленческое направление, получившее название «теология освобождения». Впоследствии вышедшее за региональные рамки, это направление богословской мысли провозгласило необходимость пересмотра места и роли религии в современном мире. На становление теологии освобождения в значительной степени повлияли идеи марксизма, которые пользовались популярностью в тогдашней Латинской Америке, и стойким приверженцем которых всегда оставался Сикейрос. С позиций этого религиозного учения Иисус Христос предстал не только Искупителем и Утешителем, но также и Освободителем угнетенных. Непосредственным толчком к оформлению «теологии освобождения» послужили решения 2-го Ватиканского Собора (1962–1965), о котором и упоминает Сикейрос в надписи на обороте картины.

В Мексике у нее были исторические предшественники, почитаемые как национальные герои – ведь оба предводителя неимущих масс, восставших против колонизаторов в 1810–1814 годах, М. Идальго и Х.М. Морелос, были католическими священниками, а на их знаменах изображалась Дева Гвадалупская – святая покровительница Мексики, согласно преданию, явившаяся пастуху-индейцу вскоре после Конкисты на руинах святилища доиспанской Богини-матери. Образки с ее изображением носили и бойцы Сапаты. Если мексиканских крестьян под тем же знаменем втягивали и в реакционные мятежи – в годы войн за реформы, во времена «кристерос», – то прежде всего потому, что реальная практика вождей буржуазной революции успевала оттолкнуть от себя народ. В 1960-е годы все это вновь обрело актуальность.

Надежду на то, что народные упования, многие века связанные со Спасителем, выступающим на сегодняшний день в обновленном облики,

¹ Григулевич И.Р. Сикейрос. С. 131.

могут сбываться на земле, Сикейрос выражает в картине «Хесусито будет святым». В глубину вылепленного длинными и широкими мазками пейзажа, словно пронизанного ветром, уходит годовалое дитя. Его короткая оранжевая туника – самый яркий цветовой акцент скупой на детали композиции. За напряженной от непривычного усилия младенческой спиной стугулилась тьма. Впереди занимается рассвет. По острым уступам бурой земли ребенок делает первые, еще неуверенные шаги. Вокруг маленькой смуглой фигуры ореолом, подобно сиянию нимба на темной иконе, дрожат острые, короткие лучи. А под босыми ступнями заламываются гранями каменистые уступы. Горная мексиканская дорога, на которую ступил сын человеческий, – это и современный образ *via dolorosa*, крестного пути. Человечество взрослеет, в муках прокладывая себе путь в будущее.

Через несколько лет Сикейрос исполнит картину с изображением Христа по заказу Ватикана и напишет на ней: «Христианин, что ты сделал с Христом за две тысячи лет веры в его учение?»¹

В октябре 1961 года у Сикейроса случился микроинсульт. Это обстоятельство могло стать для мексиканских властей благовидным предложением, чтобы освободить всемирно известного художника, избавившись тем самым от критики со стороны мировой культурной общественности. От него ждали только обращения с повинной и просьбы о пощаде. Не дождалась.

Тем не менее под давлением широкого международного движения срок заключения художника был сокращен на четыре года. 13 июня 1964 года он вышел на свободу.

Сикейрос много раз заявлял, что прежде всего он – художник-муралист. О своих занятиях станковой живописью он высказывался как о деле вынужденном в силу обстоятельств и бывал весьма категоричен в оценках: «Станковая живопись мне противна, даже ненавистна. Когда я смотрю на нее, мне видится ее неизбежная судьба: салон богача с его креслами, портьерами, шкапами, собаками, кошками, с бесконечным отсиживанием задниц за столом с коктейлями; и меня порой охватывает настоящий ужас при мысли о том финале, который ожидает мои “транспортабельные” работы. Я тысячу раз говорил и писал, что для меня картина – только набросок, эскиз, заметка на будущее, но не более. Это нечто незаконченное и может обрести ценность только после перенесения на стену. Монументальная живопись – это величина и размах, высота, широта и глубина; это то, что занимает сотни кубических метров пространства, или, скажем, то, что идет извне в бесконечность. Масштабное, трудное искусство, требующее множества научных решений, связанное со строительством, механикой, освещением, акустикой и, что самое важное, предназначенное



Давид Альфаро
Сикейрос
Хесусито будет
святым. 1961

¹ Григулевич И.Р. Сикейрос. С. 204.



Давид Альфаро
Сикейрос
Автопортрет. 1961

служить обществу, человеку, а не быть личной собственностью ценителя-одиночки»¹.

Поэтому не удивительно, что буквально на второй день после освобождения Сикейрос дает пресс-конференцию, на которой заявляет, что возобновляет работу в Чапультепекском замке, прерванную арестом. Так спустя 3 года и 11 месяцев он возвращается к оставленной росписи, которая будет завершена в 1966 году.

Работая над росписью в Чапультепеке, художник, как и в предшествующих случаях, был вынужден приравниваться к уже сложившемуся пространству. Преобразовывать его в соответствии с собственным замыслом приходилось либо оптически – средствами живописи, либо путем сооружения некоторых дополнительных конструкций, как это было сделано, к примеру, в Чильяне. Между тем мечтой Сикейроса всегда оставалось здание, которое было бы

спроектировано и сооружено специально таким образом, чтобы органично включать в себя живопись и скульптуру. Темой такого подлинно синтетического произведения зодчества и изобразительного искусства ему представлялась человеческая история в ее максимальном охвате, в движении от незапамятного прошлого к брезжащему в мечтах будущему царству подлинной свободы.

Давний замысел был воплощен Сикейросом вместе с бригадой художников и зодчих в сооружении, получившем название Полифорума культуры Сикейроса, которое иногда по аналогии с Капеллой дель Арена Джотто и готической капеллой Сен-Шапель в Париже называют Капеллой Сикейроса.

Создание Полифорума стало итогом творческого пути Сикейроса. В реализацию проекта были вложены его личные средства, полученные в качестве высшей национальной награды Мексики – Национальной премии искусств: все, что осталось после пожертвования 100 тысяч песо в фонд помощи арестованным железнодорожникам. Непосредственным толчком к созданию Полифорума, работа над которым началась в 1965 году, стала инициатива частного заказчика, способного финансировать работу в полном объеме. Предприниматель-миллионер Мануэль Суарес задумал построить здание, которое стало бы штаб-квартирой администрации крупнейших мексиканских и мировых промышленных компаний. Стены этого здания он намеревался покрыть огромной непрерывной фреской. За реализацией замысла он обратился к Сикейросу, самому прославленному из продолжавших трудиться мексиканских muralистов. Мировая слава помогла Сикейросу собрать интернациональную команду художников и технических помощников. Наряду с мексиканцами в ее состав вошли аргентинцы, кубинцы, пуэрториканцы, североамериканцы, испанцы, французы, англичане, израильтяне, японцы.

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 370.

Созданию Капеллы Сикейроса должны были предшествовать масштабные подготовительные работы. В городе Куэрнавака были организованы мастерские со специализированными цехами для производства, литейных, сварочных, электротехнических, химических и прочих необходимых работ.

Здание решено было поставить на Авениде Инсурхентес, рядом с отелем-небоскребом «Мехико», тоже принадлежащим Суаресу. В январе 1967 года появилась первая модель большого здания прямоугольной формы, и были сделаны первые эскизы росписи. Сопоставление того и другого показало, что прямоугольник с четкими гранями, жестко членищими пространство на отдельные фрагменты, является слишком статическим пространственным решением. Энергия композиции и цвета, которой была заряжена живопись Сикейроса, как бы заранее «запиралась» в эту статичную коробку. Окончательным решением стал двенадцатигранник, тяготеющий к эллипсу, имеющему две оси вращения. Сообразуясь с этой особенностью архитектурного пространства, фрагменты, составляющие живописную композицию, то словно удалялись от зрителя, то приближались к нему. Чтобы лучше рассмотреть каждую, зритель должен был передвигаться внутри зала. Художник решил сделать это передвижение неизбежным, заставив вращаться сам пол зрительного зала, и обеспечил таким образом динамическое взаимодействие живописи и зрителя.

Еще со времени знакомства с Эйзенштейном Сикейрос заинтересовался возможностью взаимодействия живописи и кинематографа. В Чапультепеке он сделал свою роспись похожей на широкий экран, в здании Национальной ассоциации актеров решил шагнуть дальше, соорудив подобие кругового экрана. Полифорум, предусматривающий движущийся элемент конструкции, стал самым решительным воплощением идеи «кругового кинематографа» средствами живописи¹.

В Полифоруме наконец воплотилась мечта Сикейроса о синтезе зодчества и различных видов пластических искусств. Живописная роспись сочетается в этом проекте с панно в технике полихромного рельефа. Общая площадь композиций на стенах и потолке здания столь велика, что работать над ней на месте было просто невозможно. Отдельные панели из асбестоцемента, стойкого и достаточно легкого и подходящего для красочного покрытия материала, выполненные в куэрнавакской мастерской, доставлялись к месту постройки, где крепились на металлический каркас. Места стыков 72-х панелей заделывались эпоксидной смолой, вся скульптура и живопись для долговечности покрывались прозрачным слоем прочного органического стекла.

По мысли Сикейроса, современному социальному искусству должна быть присуща ясность идеи. Вместе с тем художнику следовало избегать вульгарного упрощенчества, превращающего живопись в нечто вроде настенного комикса. Сикейрос уделял большое внимание символическому звучанию своих росписей. Символика концентрировала мысль

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 151.

художника, переводила повествование из области единичных фактов в сферу глубоких образных обобщений.

Замысел того, что стало темой гигантского Полифорума, зародился у художника, когда он находился в заключении и был вынужден довольствоваться для живописи жалкими кусочками картона. В тюрьме Лекумберри художник был водворен в камеру-одиночку с темными, исчерченными каракулями предшественников, стенами. Но Давид Альфаро Сикейрос не был бы самим собой, если бы даже из этих мрачных обстоятельств не извлек пользы для главного дела своей жизни. Читая его воспоминания, трудно не заподозрить, что переживания той поры, описанные в одной из последних глав, вылились затем в замысел яростной свето-цвето-звуковой панорамы Полифорума.

Неотступно маячившие перед уставшими от сумеречного света глазами примитивные арестантские граффити, нацарапанные на стенах, на низком потолке и даже на полу его камеры, – вспоминает Сикейрос, – вдруг «ожили», наполнились всеми цветами радуги и принялись танцевать под зазвучавшую в сознании музыку. На следующий день смутные фигуры начали уже обретать облик живых людей, деревенских и городских жителей: «Они радовались, кричали, от них исходил уже не фосфоресцирующий, а яркий, живой свет. Красный, белый, зеленый, коричневый, пурпурный... Я видел деревья, камни, землю, далекие горы, близкие холмы. Все имело свой, свойственный каждой материи запах. Камни, камни. И Мексика, Мексика прежняя и Мексика нынешняя. Ее ужасающая нищета. Страх мистификации, страх неведомого, запечатленный на многих страницах истории моей земли. Но одновременно и сокрушение лжи. И – правда, правда во всей ее ощутимой красе»¹.

Композицию в интерьере Полифорума, выполненную средствами живописи и рельефа, художник назвал «Марш человечества на земле и в космосе». Он начинается на заре цивилизации, устремляясь сквозь настоящее в будущее. На этом пути разворачиваются десятки событий, которые символизируют узловые моменты в истории человеческой цивилизации, взлеты и падения человеческого духа.

Первая часть повествования начинается слева от входа, занимая две стены и часть потолка в южной части здания. Это, по замыслу художника, марш человечества по направлению к буржуазно-демократической республике с серией трагических эпизодов, повествующих о расовом неравенстве, голоде, демагогии правящей элиты. На противоположной стене разворачивается повествование о движении человечества по направлению к революции: кульминацией этой части являются фигуры ее героев и мучеников, написанные на потолке. Третья часть цикла занимает центр потолка и две секции центральной стены, пластически объединяя две предыдущие части. Это повествование о победном марше человечества к миру и единству.

Стилистика живописно-скульптурно-архитектурного ансамбля, возникшего в итоге, оказалась наступательной, можно даже сказать,

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 320.



агрессивной. В этом произведении Сикейроса в еще большей степени, чем это было присуще ему до сих пор, главенствует принцип сложного композиционного единства форм – не просто взаимосвязанных, а будто перетекающих друг в друга. Взаимодействуя, они образуют подобие потока лавы, истекающей из раскаленного жерла вулкана.

Лейтмотив росписи в интерьере – руки: в их жестах запечатлелись протест, мольба, надежда, защита, ожидание... В оформлении Полифорума в полный голос звучит тема «говорящих» жестов, которая годами отрабатывалась в его станковом и монументальном творчестве: 1939 год – «Рыдание» со скорбно, до белизны в суставах сжатыми кистями рук; 1942-й – обрубленные, истекающие кровью, но гневно воздетые руки индейского вождя на фреске в Чильяне; победный 1945-й – порыв героини «Новой демократии» и автопортрет с решительно выброшенной вперед рукой; 1947-й – простертые в немой мольбе ладони безликого гиганта с полотна «Наш нынешний облик»...

Панорамная композиция в интерьере, фрагменты которой во время экскурсионных сеансов поочередно вырывает из тьмы луч прожектора, решительно вовлекает зрителя в свою орбиту. Его помещают на вращающийся круг пола, насильственно лишая какой-то одной, господствующей точки зрения на живопись. Вдобавок его «обстреливают» из невидимых динамик, извергающих музыкальное сопровождение, в котором слышны шум ветра, гул океана и волнующихся людских толп, детский

Полифорум культуры
Сикейроса
Роспись интерьера
на тему «Марш
человечества
на земле и в космосе».
1965–1972. Фрагмент

плач... Словом, марш человечества в будущее, представленный Сикейросом в его монументальном художественном завещании, меньше всего похож на движение праздничной колонны демонстрантов к отчетливо видимой светлой цели по гладкому и прямому пути, обрамленному бордюрами из аккуратной подстриженной зелени и цветочными рабатками. Но остановить это движение, убеждает зрителя художник, невозможно.

Снаружи здание Полифорума, на первых трех этажах которого разместились круглый театральный зал, постоянная выставка предметов народного творчества, центр документации мексиканского искусства и галерея современного искусства, представляет собой двенадцатиугольник. Все его грани покрыты скульптурно-живописными композициями. Темы внешних панно перекликаются с тематикой живописи в интерьере, пластическое решение тех и других выполнено в одном стилистическом ключе.

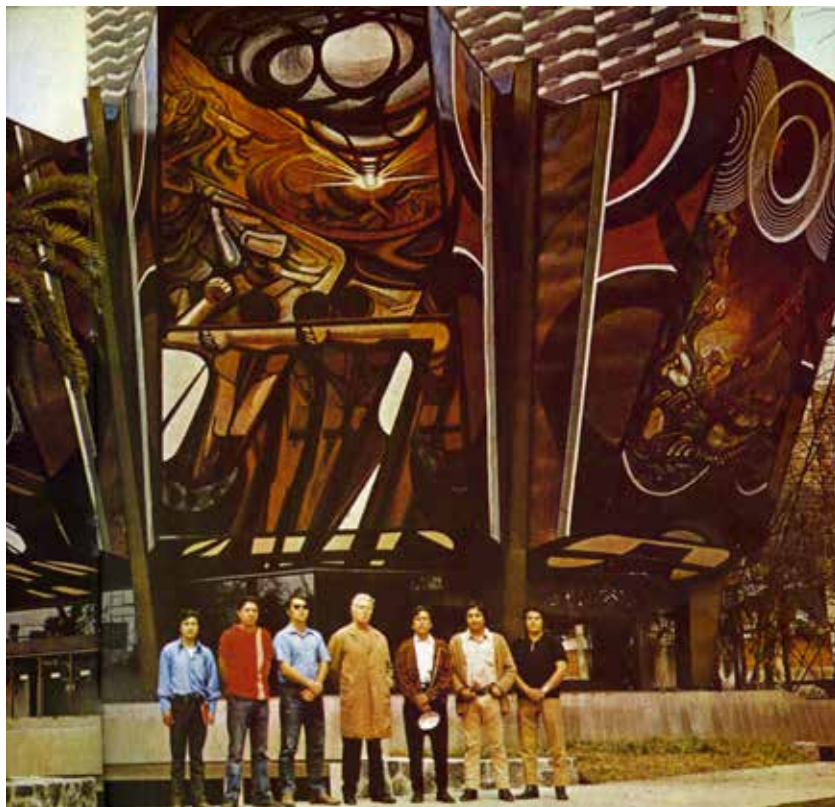
Рядом с Полифорумом в парке де ла Лама установлена скульптурно-ропись протяженностью 24 метра и высотой 4,6 метров с портретами провозвестника мурализма Доктора Атля, мастера народной гравюры Хосе Гвадалупе Посады, Леопольдо Мендеса – одного из основателей и самого блестящего представителя Мастерской народной графики, классиков монументальной живописи Хосе Клементе Ороско и Диего Риверы и других. Портреты, образующие подобие театральной кулисы справа от здания Полифорума, – не только дань уважения учителям и товарищам по движению. Те, кто изображен на них, предстают здесь соавторами мемориала, посвященного блестящей странице в истории мексиканского искусства.

Здание Полифорума и «портретная галерея» на подступах к нему составляют в совокупности единый архитектурно-художественный ансамбль. По мере приближения к зданию Полифорума зритель попадает в «силовое поле» воздействия архитектурных форм, гранями нависающих над ним, перечеркивающих горизонт, «ломающих» пространство, и атакующей полихромией живописи в сочетании со скульптурой.

Двенадцать граней этого странного, явно не типового назначения, здания не стоят плотно на земле, а словно раскрываются, подобно бутону фантастического цветка или лопастям солнечной батареи космического аппарата. Неординарный новаторский комплекс сооружения запечатлел в себе образ мира, каким его видит художник сегодня и каким желал бы видеть в будущем. То предельное эмоциональное напряжение, которым заряжен этот ансамбль, эмоционально эквивалентно воздействию грандиозных построек мексиканской древности.

Гигантский замысел был завершён в 1972 году – ровно через полвека после первой росписи Сикейроса в Подготовительной школе. Это самая большая в мире роспись площадью в 8422 кв. м, в три раза превышающая по площади Сикстинскую капеллу. В присутствии полутора тысяч гостей тогдашний президент Мексики Л. Эчеверрия торжественно открыл для обозрения комплекс «Полифорум культуры Сикейроса».

Даже идейные противники Сикейроса были вынуждены признать в нем великого художника. Французский критик Жиль Кеан написал в журнале



«Плезир де Франс»: «Возможно, это искусство представляет собою все то, что мы презираем или, по крайней мере, все то, против чего мы выступаем. Нам оно может показаться высокопарным, нестерпимо дидактическим, пренебрегающим современным развитием живописи. И тем не менее: есть ли у нас произведения подобного размаха? Чего стоят бесильные потуги наших художников? Что мы можем противопоставить взрывчатому вдохновению подлинного творца?»¹

Художник, обмолвившийся как-то о «революционном утопизме» мексиканского мурализма, не создал ни одной живописной утопии победившей революции. Напротив, до крайности беспокойная форма его поздних работ словно отражает тот факт, что человечеству еще предстоит долгий и трудный путь к разрешению болезненных противоречий, унаследованных от прошлого и порождаемых современной цивилизацией. Полифорум культуры Сикейроса остается сегодня уникальным артефактом из времени «штурма небес»: он предстает то ли диковинным летательным аппаратом инопланетян, приземлившимся на газон парка де ла Лама, то ли машиной времени, соблазняющей возможностью старта в неизвестное будущее.

Давид Альфаро
Сикейрос с бригадой
художников на фоне
здания Полифорума.

¹ Цит. по: Григулевич И.Р. Сикейрос. С. 211.

С середины XX века Сикейрос не только все интенсивнее трудится как художник, но и наращивает темпы пропагандистской работы в защиту мурализма – а она становится особенно актуальной в меняющихся условиях. После ухода из жизни Ороско (1949) и Риверы (1957) Сикейрос остается последним из «трех великих» мурализма. Рядом работают ровесники и более молодые коллеги, притягательная сила мурализма еще не иссякла. Более того, с конца 1940-х до середины 1960-х годов численность приверженцев монументальной живописи продолжает расти. Примерно в это же время как никогда высок ежегодный показатель распланированных ими площадей¹.

Но меняется атмосфера в стране – и, в соответствии с нею, меняется искусство. На смену прежней социальной остроте приходят исторический ретроспективизм или решение чисто декоративных задач. Так же, как это происходило с молодыми бунтарями 1920-х годов, молодые неконформисты середины XX века ищут новых путей. Наиболее радикально настроенным из них теперь уже мурализм видится даже не просто современным аналогом некогда опрокинутого им же академизма XIX века, но ржавыми оковами, мешающими мексиканскому искусству развиваться в едином для всего Запада русле.

В 1945 году Сикейрос публикует свой ответ на такого рода критику, содержащий прямое обращение к молодым художникам – эссе «No hay más ruta que la nuestra» («Нет пути, кроме нашего»). Самый молодой из «трех великих» оспаривает утверждение, что время ангажированного реализма прошло и он превратился в препятствие на пути национального искусства. Его собрание эссе включает повествование об истории движения, очерки творчества его основателей и крупнейших представителей: Доктора Атля, Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско. Это обращение – не унылое назидательное брюзжание ретрограда, убежденного в непрекращаемости неких раз и навсегда найденных формальных рецептов. Это призыв к нынешним и, как надеется он, будущим соратникам по движению: еще смелее расширять сферу деятельности живописцев, еще смелее применять новые материалы и технические средства.

Призыв к постоянному новаторству касается формы изобразительного искусства. Но остается нечто, в чем он как всегда неизменен: убежденность, что искусство достигает совершенства формы лишь там, где оно решает важную общественную задачу.

Отстаивая этот принцип в статье «К новому интегральному изобразительному искусству»², он в очередной раз обращается к опыту прошлых эпох. Лейтмотивом этой статьи, опубликованной в первом номере архитектурного журнала «Пространства» («Espacios») за 1948 год, выступает одна из постоянных тем в творчестве и в теоретических размышлениях

¹ См. статистику и диаграммы, приведенные в: *Suarez O.S. Inventario del muralismo mexicano. México, 1972. P. 383–385.*

² *Siqueiros D.A. Hacia una nueva plástica integral // Espacios. 1948. № 1. Цит. по: Tibol R. Textos de D.A. Siqueiros. P. 77.*

Сикейроса – синтез зодчества и пластических искусств. Как и более двадцати лет назад в «Трех воззваниях...» художник обращается к истории вопроса. «Во все времена, признанные в истории искусств временами расцвета пластики, она была интегральной. Так обстояло дело в Китае, в Египте, в Греции, в Риме, в христианском Средневековье, в арабском мире, на заре Ренессанса, в Индии, в Америке доиспанского периода и даже в колониальной. Она представляла собой, говоря с максимальной ясностью, пластическое выражение архитектуры, скульптуры, живописи, полихромии и социального дискурса в симультанном единстве; словом, это была унитарная пластика.

Названное пластическое единство было обусловлено в своей основе столь же интегральной функциональностью: функциональностью, соответствующей географической среде, характеристикам подпочвы и почвы, климатическим особенностям, технике, материалам, инструментарию, отвечающему уровню исторического развития, и местным особенностям.

В мире современной пластики – эмбриона нового Возрождения – архитектура и живопись пережили блестящее обновление, но не обрели пока новой точки соприкосновения по причине неполноты и отсутствия должной масштабности своих социальных и эстетических концепций, которые нашли бы отражение в их функциональном назначении.

Мексиканское движение муралистов, наше движение, исходившее из представлений о политической функциональности, представляет собой исключительный случай на фоне вышеописанного современного искусства. В этом состоит его огромное трансцендентное значение»¹.

Современная мексиканская живопись, – продолжает он, – представляет собой прежде всего акт самовыражения Мексиканской Революции в сфере культуры. Неверно было бы считать, что эта живопись обязана своим появлением исключительно доиспанскому и колониальному пластам культуры Мексики, поскольку общеизвестно, что Гватемала, Гондурас, Эквадор, Перу и Боливия обладают, в той или иной мере, тем же культурным наследием. Без влияния Мексиканской Революции современная мексиканская живопись оставалась бы такой же интеллектуально-колониальной, такой же интеллектуально-вторичной, такой же захолустно-снобистской, какой она была в предреволюционной Мексике и какой являются сейчас собственно испанская и испаноамериканская культуры.

Будущее за обновленным искусством обновленного общества, когда первоначальное единство возродится на новой основе, и здания общественного назначения, органично включающие в свой облик живопись и скульптуру, в которых воплотятся новые технологии и новые художественные решения, возникнут в городах и в сельской местности, построенные с учетом особенностей рельефа местности, климата, практического назначения.

В конце 1940-х годов Сикейрос делает попытку использовать для пропаганды опыта мурализма послевоенный туристический бум. В городе

¹ *Siqueiros D.A. Hacia una nueva plástica integral.*

Сан-Мигель Альенде, в провинции Гуанахуато, была открыта платная школа для «художников-туристов», ее учащимися стали свыше ста американцев, бывших солдат армии США. После восьмидневного пребывания в этом «учебном заведении» с необременительной программой любому слушателю краткосрочного теоретического курса, так и не приступавшему к практике, вручался красиво оформленный выпускной диплом. Привлеченный в качестве одного из преподавателей Сикейрос задался целью превратить чисто коммерческое начинание в настоящий центр, пропагандирующий мексиканский опыт монументальной живописи.

Студенты-американцы, получившие, наконец, при поддержке Сикейроса возможность экспериментировать с красками, поддержали начинание своего наставника. Большие пространства бывшего женского монастыря, арендованного для нужд школы, открывали возможности для экспериментов с композициями, рассчитанными на активного, то есть перемещающегося в пространстве зрителя. Параллельно начались опыты по созданию шкалы звучания красок, то есть особенностей восприятия их пространственной глубины¹. Но инициатива по серьезной реорганизации преподавания увязла в правительственных коридорах, и в конце концов школа была закрыта. Цикл лекций, прочитанных в ней Сикейросом, составил основу его книги «Как пишется мураль» (*Cómo se pinta un mural*, 1948).

В это же время Сикейрос постоянно выступал как публицист со страниц крупнейшей национальной газеты «Эксельсиор». С осени 1949 по весну 1950 года он опубликовал двадцать восемь статей, в которых поднимались вопросы назначения и художественного качества искусства. Среди прочего, он высказывался и по поводу современной религиозной живописи.

Обращаясь к истории религиозного искусства своей страны, он напоминает читателю, что и доиспанское искусство индейцев, и колониальное искусство, тоже в большой мере созданное индейскими руками, было искусством пропагандистским, а значит, согласно его пониманию проблемы, и политическим, «догматическим». Спорно, в какой степени можно говорить о «политике» применительно к индейским цивилизациям и их мифологическому искусству. Важнее то, что и в данном случае Сикейрос развивает все ту же дорогую ему тему преемственности мурализма от автохтонной традиции, обозначенную еще на съезде художников-солдат в Гвадалахаре и в Барселонском манифесте. Та же тема находит развитие и в статье для журнала «Арте публицо» («*Arte público*», 1953), где Сикейрос, его редактор, поместил без подписи статью «Полутезис Ватикана». В ней он риторически вопрошает: почему сторонники независимости искусства остаются спокойны, когда церковь привлекает современных художников к сотрудничеству, и не устают возмущаться, когда аналогичным образом поступают те, кто сегодня стремится поставить искусство на службу интересам трудящихся?²

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 299.

² Siqueiros D. Semi-tesis del Vaticano sobre el arte // *Arte Público*. 1953. Febrero. P. 22.

Цит. по: Григулевич И.Р. Сикейрос. С. 130.

Той же теме несколькими годами позже он посвятит свой доклад в Музее современного искусства Гаваны на конференции «Искусство живописи на службе Кубинской революции в свете опыта искусства живописи на службе Мексиканской революции» (1960). Отстаивая право искусства оставаться рупором общественно значимых идей, он опять будет ссылаться на практику религиозного искусства: «Если христиане смогли создать эффективное искусство для пропаганды идей христианства, то почему мы не можем создать столь же эффективное искусство, чтобы способствовать развитию Мексиканской революции и защищать ее? Разве аграрная реформа не была темой, адекватной этой задаче? Или не адекватной темой была рабочая реформа? Не была достойна внимания тема борьбы за общественное здравоохранение? Не заслуживала уважения тема защиты детства? <...> Мы утверждали, что это и есть темы, причем темы величайшего звучания, темы лучшие, чем взятые из греческой мифологии, потому что обращение к ним служит свободе, а не удовлетворению потребностей меньшинства, рабовладельцев, аристократии»¹.

В 1955 году Сикейрос посещает Польшу и СССР. Он выступает с лекцией «Технический опыт мексиканского муралистского движения», а на приеме в Академии художеств СССР в Москве оглашает «Открытое письмо советским живописцам, скульпторам и графикам» («Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos»). В общих чертах оно повторяет недавнее обращение к молодым польским художникам. Критикуя «формализм», Сикейрос анализирует особенности «социалистического реализма» и обращает внимание на специфический характер трудностей, стоящих перед социально активными художниками этих стран и его собственной страны.

Обращаясь к советским художникам, он заявляет: «Ваше искусство исполняет беспримерную за всю мировую историю политическую миссию, выражая ее опосредованно или напрямую. Ваше искусство целиком состоит на службе общественного движения, открывающего новую эру в истории человечества, и потому вы пользуетесь безграничной поддержкой первого пролетарского государства. <...>

В условиях развития нового общества, способствующего освобождению, вы воспроизводите то, что некогда делали в сфере общественного искусства другие общества: Древний Китай, Древняя Индия, Древний Египет, Древняя Греция, Средневековье и Возрождение, так же как и доиспанские культуры Америки. Словом, ваше искусство есть государственное искусство, искусство общественное по своей сути, искусство идеологического назначения, следовательно, искусство красноречивое и одновременно реалистическое по замыслу. Таким образом, это эпическое, героическое искусство»².

¹ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros. P. 72.*

² *Siqueiros D.A. Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos // Excélsior. 1955. 19.*

XI. Цит. по: *Tibol R. Textos de D.A. Siqueiros. P. 177–178.*

Такое положение вещей, развивает свою мысль Сикейрос, должно побуждать советских художников к поискам новых технических решений, чему благоприятствует поддержка государства. В то время как мексиканское монументальное искусство, сходное с советским искусством по целям и задачам, подвергается нападкам со стороны адептов формализма, советские художники свободны от этой «напасти». Однако они подвержены влиянию «иной формы космополитизма, которую можно назвать формульным академизмом или механическим реализмом». Если сравнить его с формализмом Парижской школы, то обнаружится нечто общее, а именно – утрата искусством своего национального и индивидуального лица. Между формалистом-аргентинцем и формалистом-японцем точно так же нет различия, как нет его между академистом-венгром и академистом-гватемальцем. Те и другие исходят из априорного выбора стиля, а не из стиля, возникающего как следствие той функции, которую несет произведение искусства.

В то время как мексиканской живописи вредит увлечение примитивизмом и археологизмом, советские художники склонны пренебрегать собственным богатым культурным наследием, следуя букве мертвых внешне-национальных академических правил, сложившихся еще на закате Возрождения.

Реализм, – не устает напоминать Сикейрос, – не может быть раз и навсегда данной формулой. История искусства показывает, что реалистические формы постоянно пребывают в развитии – от первобытности до Ренессанса и до сегодняшнего дня. «Реализм не может быть чем-то иным, кроме как творческим методом, постоянно пребывающим в развитии»¹.

Ни в коем случае нельзя считать всякое повышенное внимание к форме формализмом, настаивает он, поскольку тогда нам пришлось бы заклеить этим определением и великих венецианских живописцев, и Микеланджело и Эль Греко, Гойю, Домье и т.д., а в мексиканском случае – Хосе Клементе Ороско. Формалисты культивируют форму ради формы, они ставят во главу угла чисто пластическую игру. Реалисты же всегда вели и ведут поиски в сфере формы с целью достичь наибольшего пластического красноречия, поскольку в конечном итоге язык реалистов непременно есть язык пластики. В случае пренебрежения этим правилом политическое содержание реалистического произведения, сколь справедливо и прекрасно ни было бы его идейное наполнение, не породит ничего способного подняться над уровнем серости, вызывающей у любого человека лишь скуку².

Завершая доклад, Сикейрос заявил, что мексиканское и советское искусство – главные силы, противостоящие диктату формализма, изгнавшего человека и его проблемы из поля зрения современного искусства. Притом, что первое развивается в условиях все более неблагоприятных, тогда как второе, уверен он, – при наибольшем благоприятствовании.

¹ *Siqueiros D.A. Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos. P. 180.*

² *Ibid. P. 181.*

Действуя совместно, с применением критики и самокритики, призвал художник, они смогут преодолеть присущие им недостатки и упрочить достоинства¹.

Советские коллеги, в свою очередь, ответили критикой в адрес мексиканцев, попрекнув их за увлечение примитивизмом и фольклорными мотивами в угоду иностранным туристам, а также в мистицизме и негативизме, проникающем в тематику и сюжетику их произведений.

Сикейроса связывала давняя дружба с советским писателем Ильей Эренбургом. Они познакомились в воюющем Мадриде, в Прадо, в тот день, когда в музейное здание угодило несколько франкистских снарядов. Давняя дружба не исключала разногласий в подходе к вопросам искусства. При очередной встрече в Москве Сикейрос упрекает друга в «дамском», по его словам, подходе к искусству, когда проблема предпочтений сводится к хорошему или дурному вкусу как некоему неизменному свойству человеческой природы. Тот отвечает, что предпочитает поэзию, представленную любовными поэмами Рафаэля Альберти, «литературному мурализму» Пабло Неруды.

Сикейрос встает на защиту исторической перспективы реализма: «Ты осуждаешь мещанский вкус во имя вкуса буржуазной аристократии, предпочитающей искусство Парижской школы. Ты предлагаешь им выбраться из одной ямы, чтобы попасть в другую, еще более глубокую. Реализм не только не изжил себя, но в течение всего прошлого, включая Возрождение, сделал всего лишь несколько шагов. Освоены лишь первые буквы алфавита невиданных возможностей. Мы никак не можем согласиться с тем, что художникам следует отказаться от включения в свои произведения образа человека и окружающей его действительности. Так же как не можем встать на точку зрения академистов, что форма и стиль реалистического искусства определились в прошлом и на века. Наша, мексиканских муралистов, цель – доказать, что существует новый, современный реализм <...>

Кое-кто придерживается ложного мнения, что наше мексиканское движение есть сугубо мексиканский феномен, ограниченный пределами единственной страны, и потому непригодный в качестве примера для всего остального мира. Но наше движение, вне зависимости от истинной ценности составляющих его отдельных работ каждого из художников, о чем я не берусь судить, представляет собой первый важный опыт решения обозначенной проблемы»².

Во время последнего заключения в тюрьме Лекумберри Сикейрос увидел телевизионный репортаж о выставке мексиканского искусства, странствующей по Европе. Инициатором мероприятия, продолжавшегося

¹ Siqueiros D.A. Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores soviéticos. P. 183.

² Erenburg, Siqueiros y la arquitectura soviética // Hoy. 1956. 4.02. Цит. по: Tibol R. Textos de D.A. Siqueiros. P. 192

несколько лет и имевшего успех во многих европейских столицах и крупных городах, выступил Фернандо Гамбоа, выдающийся организатор музейного дела в Мексике, инициатор создания ряда крупных музеев и художественных галерей, пропагандист мексиканского искусства за рубежом.

Но художник парадоксальным образом задумался прежде всего о ... вреде (!) означенного культурного мероприятия. Прежде всего, его не устроил акцент, сделанный на демонстрации археологических артефактов доиспанского искусства, неизбежно, с его точки зрения, уведивший зрительское внимание от постижения смысла и результатов движения современных мексиканских художников-муралистов. Но особенно возмутило Сикейроса намерение организаторов выставки придать ей академически нейтральный, националистический и культурологический характер, выхолостив тем самым смысл художественного движения, одним из создателей которого он был. Выставка, согласно его выводам, приукрашивала политику властей в области культуры, поскольку незаслуженно приписывала им заботу о движении, которому на деле неустанно ставились палки в колеса. Тем более что примерно с конца 1940-х – начала 1950-х годов правительство Мексики и патронируемый им Институт изящных искусств открыто взяли курс на поддержку художественных течений, оппонирующих мурализму. Мексиканская революция, идеи которой дали жизнь мурализму, констатирует он, по существу потерпела поражение, в то время как движению художников-муралистов, чтобы выжить и развиваться дальше, необходим более передовой политический строй по сравнению с тем, который возник в первые годы революции.

В 1967 году вышла брошюра Сикейроса «К молодому мексиканскому художнику» («A un joven pintor mexicano»). Вступая в восьмой десяток лет, мастер пишет о задачах и достижениях мурализма и снова обращается к молодым коллегам, критикующим дело его жизни и провозглашающим свободу художника от реалистических принципов в искусстве и от политики во всех ее видах.

Он утверждает, что весь путь развития искусства есть не что иное, как поиски реализма; что развитию реализма способствует даже творчество отвергающих его художников, поскольку реалисты способны черпать в нем элементы формы и мотивы, отвечающие их задачам. Реализм, – не устает повторять он, – должен постоянно обновляться, не порывая, в то же время, связи с национальной традицией, с исторической действительностью. Он предостерегает от «туристского» и «археологического» национализма, низводящего искусство до бесконечного тиражирования этнографических и декоративных мотивов на потребу взыскующим экзотики иностранным туристам.

Авангардизм, которым увлечена нынешняя мексиканская молодежь, согласно его мнению, не привнес в живопись ничего нового по сравнению с уже давно апробированным в Европе и отбросившим во имя превратно понятой свободы творчества композицию, пространство, объем,

форму, цвет. В итоге живопись превращается в чисто декоративное, орнаментальное искусство, но «упакованное» в теории, согласно которым оно представляет собой некий сверхрафинированный предмет, который способны оценить по достоинству лишь немногие. По стечению обстоятельств таковыми выступают состоятельные покупатели, посетители солидных художественных аукционов, и глашатаи их вкусов в рядах интеллектуалов. Сикейрос призывает молодых художников участвовать в политической борьбе на стороне левых сил, поскольку только эти силы способны заставить правительство предоставлять заказы подлинно национальным художникам. В противном случае, предостерегает он, художники оказываются целиком во власти торговцев живописью, навязывающих им вкусы крупной буржуазии, лишаящих их свободы самовыражения. Он советует молодым участвовать в дискуссиях о целях и задачах живописи, без чего неммыслимо развитие теории искусства.

«Первое, что следовало бы сделать молодым художникам, – призывает Сикейрос, – это изучать, оценивать окружающую действительность, высунуть голову на воздух, хотя бы через разбитое стекло одного из окон их мастерской. Они должны наблюдать мир, изучать страну, в которой живут. Должны обрести политическую сознательность, должны интересоваться человеком, думать не только о себе, но и о других. Им следует перестать считать себя богами, наделенными мистическими творческими способностями, перестать считать себя алхимиками от искусства. Они должны освободиться от этой алхимии, формулы которой даже не ими изобретены, изучать физику, химию, выйти на улицу, в мир. Я не требую, чтобы все они стали муралистами, как и того, чтобы они занимались только станковой живописью, это зависит от темперамента, ведь речь идет о двух разных видах искусства. Для меня, работающего в обоих этих видах, мураль иногда в 90 раз труднее и сложнее сделать, чем станковую картину»¹.

Сикейрос полемизирует с художниками неполитического направления Руфино Тамайо и Карлосом Меридой. Признавая их талант, он не приемлет практическую направленность их живописи, лишённой ноты гражданского протеста: такое искусство он характеризует как шаг назад, к временам дореволюционного «колониального» мышления, когда национальное искусство было вторично по отношению к искусству художественных «метрополий».

Отходя от постулата априорного превосходства мурализма над станковизмом, он продолжает утверждать, что реализм, исходящий из принципа отражения реальности, есть наиболее верный художественный метод. Но по большому счету дело не в том, чтобы просто изображать предметы окружающего мира, а в том, чтобы изображать действительность образно осмысленной.

Творчество, считает он, предполагает взаимодействие на равных чувства и разума. Художнику, заявляющему, что он творит иррационально

¹ *Alfaro Siqueiros D. A un joven pintor mexicano. México, 1967. P. 47–48.*

и обращается только к чувствам, либо попросту нечего сказать людям, либо он по какой-то причине воздерживается от такого высказывания.

В наше время, заявляет Сикейрос, любое искусство – ангажировано. Речь лишь о том, какова политическая, социальная или экономическая природа этого явления. Муралисты, требуя заказов от государства, спорят с этим государством, отстаивают свои права, подвергаются преследованиям. Тогда как мнимые «бунтари», отрицающие мурализм, пользуются неизменным покровительством столпов буржуазного общества. Они пишут картины, которые нравятся богатеям, тогда как муралисты продают им написанное так, как нравится им самим. «Когда художник-нигилист говорит: “В этом мире ничего нельзя изменить, здесь все – дерьмо, все умерло!” мы отвечаем, что человек не может убежать от фашизма, от войны, от капитулянтства перед ними, просто закрыв глаза.

Молодые обязаны быть совершеннее стариков. Но для этого надо быть на 20 км впереди них, а не на 20 км позади. Нельзя отсиживаться в тылу, следует принять на себя историческую ответственность, соответствующую подлинно передовой культуре»¹.

Давид Альфаро Сикейрос скончался 6 января 1974 года на семьдесят восьмом году жизни и был погребен с почетом в Ротонде выдающихся деятелей в Гражданском пантеоне Долорес мексиканской столицы. В президентском декрете, появившемся по поводу кончины художника, говорилось о его заслугах перед Мексиканской революцией и перед национальным искусством, о долге правительства чтить память тех, кто способствовал возвеличиванию престижа страны.

При жизни Сикейрос был «неудобным» человеком, постоянно раздражавшим не только власть имущих, но даже благожелательно настроенных по отношению к нему уважаемых критиков и искусствоведов своей раздвоенностью на политического агитатора и художника.

«О Сикейросе нельзя говорить без энтузиазма и без доли сожаления, – размышлял Л. Кардоса-и-Арагон. – Даже вынужденные паузы, прерывавшие его творческий и житейский путь, вызывают к себе уважение. Это единственный романтик, в полном смысле романтик нашего нынешнего искусства. Это человек крайностей, в жизни которого есть и орлиные взлеты, и заблуждения, и бездна благородных порывов; это особый представитель человеческой породы. Подчас ему не хватает критичности, иногда он не в силах совладать с гипертрофией форм, с потоком риторики, не всегда дотягивающей до подлинной эпичности. Но кто дал нам право требовать страсти от Энгра, сдержанности от Делакруа и чуточки спокойствия от Ван Гога? Достоинства Сикейроса-живописца таковы, что в моем восприятии они заслоняют все остальное»².

Для самого Сикейроса, сознававшего себя практиком сотворения нового мира, проект которого он отнюдь не считал утопией, ни о какой

¹ Цит. по: Григулевич И.Р. Сикейрос. С. 197–202.

² Cardoza y Aragón L. México: pintura de hoy. México, 1964. P. 102.

внутренней раздвоенности не могло быть и речи. Согласно его неизменным убеждениям, в деле воплощения этого проекта искусству и политической борьбе должна была принадлежать равно важная роль.

Живопись Сикейроса своим размахом, идейной насыщенностью, эмоциональной напряженностью, избыточностью гигантских форм соответствует национальному характеру его народа и облику его страны с ее сочетающимися суровость и величелие природными пейзажами, мощной архитектурой индейских пирамид, декоративным избытком ее ультрабарокко, напряженными ритмами ее столицы – одного из крупнейших мегаполисов мира.

Но и сама личность Сикейроса представляла собой явление в высшей степени характерное для его страны и для той ушедшей в прошлое исторической эпохи, одним из ярчайших представителей которой он был. Творческий и гражданский облик Сикейроса формировали десятилетия войн и революций XX века – с его воплощенными надеждами и крушениями иллюзий, с отразившей дух времени идеей о сверхзадаче искусства по преобразованию общества на более совершенных основах. Неколебимое убеждение в правильности своего выбора – художника и гражданина – отразилось в его наследии живописца не в меньшей мере, чем в названии одной из написанных им книг-манифестов, продолжающем звучать как вызов, брошенный вопреки обстоятельствам: «Нет пути, кроме нашего!»

ВМЕСТО ЗАКЛЮЧЕНИЯ: «НЕТ ПУТИ, КРОМЕ НАШЕГО»?

В истории мирового изобразительного искусства XX века Мексика представлена прежде всего монументальной живописью. Сформированная и укрепившая свои позиции в специфической атмосфере первых после-революционных десятилетий, эта живопись развивалась как «история и философия, политика и социология»¹, изложенная на языке искусства. С 1930-х годов дело монументалистов поддержали художники Мастерской народной графики, стремившиеся к тому, чтобы пластический язык их линогравюр, которые в многочисленных оттисках расходились по стране, был доступен и близок самой широкой аудитории.

О происхождении и специфике этого мощного пласта мексиканской культуры верно сказал О. Пас (1914–1998) – выдающийся поэт и в то же время эссеист-культуролог и политический публицист: «Как и все наше нынешнее искусство и, возможно, больше других искусств, живопись – дитя Мексиканской революции». Сама же революция, согласно его мнению, была «обращением Мексики к собственной сути» во имя того, чтобы обрести свое место в современном мире, вписаться в мировую традицию². Живописи такого размаха действительно нужна была опора на современную философию, которая подводила бы под нее теоретическую базу. «Та же нужда, – по словам О. Паса, – побудила Х. Васконселоса, первого покровителя муралистов, построить систему образования в Мексике на основе философии «Космической расы», а революцию – искать такую традицию, которая помогла бы ей перебороть национальную ограниченность. Ни одна из имевших хождение в Мексике идеологий не устраивала художников, и они обратили свои взоры к марксизму. Но усвоение

¹ Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. С. 7.

² Пас О. Тамайо и мексиканская живопись // Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб., 2000. С. 313.

марксистского образа мыслей не было, да и не могло быть обусловлено наличием пролетарского или сколько-нибудь значительного социалистического движения. Единственный смысл марксизма Риверы и его друзей, – подводит итог О. Пас, – состоял в том, чтобы возместить отсутствие философии Мексиканской революции какой-нибудь всемирной революционной теорией¹. Заметим, однако, что при всей субъективности и умозрительности восприятия марксизма художниками, для которых он действительно послужил эквивалентом левого истолкования «философии Мексиканской революции», нельзя не признать того, что на этом пути им удалось воплотить в жизнь программу, в основе которой лежала идея жизнестроительного назначения искусства. Представленная в предыдущем столетии социально-эстетическими утопиями У. Морриса, Дж. Рёскина, Р. Вагнера, в XX веке она вновь заявляла о себе в художественных концепциях, впитавших опыт классического авангарда – прежде всего в СССР (объединение «Утвердителей нового искусства» во главе с К. Малевичем, «производственное искусство», декларации объединения «Октябрь»), – но нигде, кроме Мексики, не получила столь развернутого воплощения.

По мере того как в политике страны радикально-революционные перемены сменялись умеренно-реформистским курсом, происходила перегруппировка сил и в национальном искусстве. Грандиозный проект, в ходе осуществления которого Мексика сделалась первой страной Нового Света, дерзнувшей и реально сумевшей занять место одного из лидеров мирового художественного процесса, стал объектом переоценки ценностей. Уже в начале 1940-х годов заявила о себе тенденция, впоследствии известная как Разрыв. Представлявшие ее молодые художники не то чтобы намеревались взять под сомнение достижения предшественников, но заявляли о своем желании и праве выражать собственную индивидуальность на языке, отличном от языка мурализма «мексиканской школы» и ориентированном на лексику интернационального авангарда. Ими двигало желание дать собственный ответ тому искусству, которое, как это виделось им, хотя и прославило их родину, но, став безоговорочным лидером в национальном искусстве, облеченное государственной поддержкой, потеряло прежний новаторский характер и превратилось в потерявший стимул к развитию официоз.

К 1950-м годам одним из популярнейших направлений в станковой живописи Мексики становится абстрактная живопись – антипод искусства муралистов с его неременной фигуративностью и тематизмом. Тогда же среди молодых появляются такие художники, которые, не порывая с традицией фигуративной живописи, в сложной и опосредованной форме, без оглядки на доступность для зрителя их образного языка, пытаются по-своему отобразить меняющуюся реальность страны. Так было положено начало принципиальному противостоянию двух тенденций. Одну представляли сторонники настенной живописи, отстаивающие собственное видение целей и задач искусства, восходящее к идее «мексиканского

¹ Пас О. Тамайо и мексиканская живопись. С. 315.

национального Возрождения»; другую – сторонники новых направлений, нацеленные на интеграцию мексиканского искусства в поток художественной жизни послевоенного Запада. В ходе чем дальше, тем резче обозначавшихся разногласий критики мурализма утверждали, что с их стороны речь идет о разрыве не с тысячелетней национальной традицией, но с тем недавним этапом ее развития, представители которого претендуют на право заявлять о себе как о ее единственных наследниках в современном искусстве.

Основоположники мексиканской школы мурализма были свидетелями и нередко непосредственными участниками событий, поворотных для национальной истории. Теперь, когда революционная буря стала достоянием достаточно отдаленного прошлого, в жизни страны наступило подобие штиля, но сам по себе этот штиль был странно зыбок, внушал беспокойные предчувствия, находившие оправдание в участившихся вспышках социального недовольства, то и дело сотрясавших страну.

К середине 1950-х годов, когда Разрыв стал очевидной реальностью в художественной жизни страны, сама действительность Мексики с ее усугубляющимися социальными контрастами и нарастающей зависимостью от «северного соседа» все больше контрастировала с революционной риторикой власти, унаследованной от прошлых десятилетий. Идея «национального Возрождения», выдвинутая идеологами революции и сплотившая вокруг себя художников 1920-х годов, неуклонно превращалась в то, что О. Пас назвал «мифом о революции», якобы успешно продолжающей развиваться на благо всех мексиканцев.

И утверждающий пафос искусства, со времени революционного подъема объявившего себя «государственным», то есть об руку с властью готовым способствовать делу обновления страны на основах социальной справедливости, в новом историческом контексте невольно обретал фальшивый призыв. К середине XX века в среде художников и литераторов крепнет ощущение тупика, растет убеждение, что пора противопоставить сладкой иллюзии или, хуже того, лжи горькую правду. Позже, подводя черту под свершениями Мексиканской революции в публицистическом эссе «Постскрипtum» («Posdata», 1970), О. Пас сделает вывод, что героическая попытка преодолеть присущий бывшей колонии внутренний разлад между европейским (универсальным) и автохтонным началами в ее культуре, чтобы на равных влиться в поток мировой истории, не утратив при этом национальной идентичности, завершилась возвратом в давнее прошлое. Символом постреволюционного общественного устройства Мексики, по его мнению, стала ступенчатая ацтекская пирамида, воплощающая жесткую иерархичность власти и увенчанная алтарем для человеческих жертвоприношений. Во имя того, чтобы избавиться от исторического проклятия внутренней раздвоенности, корнящегося в древнем противоречии между неумолимой кровожадностью бога воинов Уицилопочтли и покорной жертвенностью бога мирных тружеников Кецалькоатля, чтобы стать наконец «современниками всего человечества», О. Пас призывает художников решительно избавиться от «яда

официальной риторики», унаследованной от революционного периода и пропитавшейся фальшью в сложившихся условиях. И не в последнюю очередь, по его мнению, в «мифологизации» итогов революции была повинна монументальная живопись, зародившаяся как мощное движение обновления, но со временем ставшая ярчайшим примером сосуществования власти и бывших «прогрессистов» от культуры, скатившихся до состояния идеологической obsługi власти.

У молодых художников, чей творческий дебют приходился на середину XX века, революционная риторика власти исходно не вызывала доверия. Более того, скомпрометирована в немалой степени была и базовая для их предшественников-муралистов левая идеология в целом: этому поспособствовали и кризис в левом лагере, последовавший за «оттепелью» в СССР, и прицельные пропагандистские залпы из лагеря противников коммунизма и реального социализма. Развернутая в Советском Союзе кампания по борьбе с «формализмом» в искусстве тоже была рикошетом по просоветски настроенным зарубежным художникам. Тень происходящего не могла не лечь на репутацию искусства, десятилетиями выступавшего рупором левой идеологии. И, как бы ни была она притягательна еще в недавнем прошлом, теперь это ее свойство в глазах молодого поколения художников представлялось, мягко говоря, не столь безоговорочным. Так не следовало ли, наконец, без оглядки на авторитеты отбросить прочь и надоевшее социальное миссионерство монументалистов, заодно с их демонстративным противопоставлением мексиканской школы школе Парижской и ее наследникам?

К тому же художественный язык мурализма, дебютировавшего как дерзкое новаторство, свергнувшее с пьедестала отставший от духа эпохи академизм, с некоторых пор сам стал обнаруживать набор стилистических и тематических стереотипов, порождая на их основе нечто вроде академизма на новый лад. О кризисных явлениях в мурализме говорит в это время и его главный представитель Д.А. Сикейрос. Причину происходящего он, как и его идейный оппонент О. Пас, видит в изменившемся контексте национальной жизни: «Глубоко ошибаются те, кто полагает, что уровень более позднего мурализма, того, который обычно называют “поствеликим мурализмом”, ниже предыдущего потому, что его авторы попросту менее способные художники. Он ниже потому, что снизился накал его содержания; потому, что его авторам нечего сказать»¹.

Заодно с официозным «мифом» борцам с засилием мурализма соблазнительно было выбросить из поля зрения искусства и революцию как таковую с ее неизменным в течение нескольких десятилетий императивом служения искусства обществу, дабы не загромождать устаревшим условием пространства свободного творческого эксперимента.

Тут как нельзя кстати пришлась набирающая популярность абстрактная живопись. Звучные сами по себе гармонии и диссонансы цветов, не ограниченные фигуративностью сочетания линий и объемов несли свободу

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 290.

от наскучившей за десятилетия господства мурализма «литературности». Годился для освобождения от клише «мексиканской школы» и поздний сюрреализм с его миром грез: его последователи не порывали с предметностью, но их занимала внутренняя реальность, отражающая внешний мир в сугубо индивидуальном, субъективно пересотворенном виде. Игра ассоциаций, как всякая игра, хоть и имеет отношение к реальной жизни, но свободна от ее суровой детерминированности. Следом стал набирать популярность поп-арт, затем – концептуальное искусство во всем многообразии его форм... Вроде бы – вот она, желанная творческая независимость. Но происходило и нечто настораживающее.

«Искусству стоило бы не искать, а бежать любого высокого покровительства, которое рано или поздно кончается упразднением творчества под предлогом мудрого руководства», – предостерегает О. Пас, обращаясь к опыту минувших веков¹. Новое мексиканское искусство, разумеется, избегало и тени мысли объявить себя «государственным». На деле же поддержку молодым борцам с «монопольным положением» монументальной живописи, как когда-то ее создателям, предлагала опять-таки власть. Лицом к оппонентам мурализма медленно, но верно разворачивались государственные культурные институты, включая главнейший из них – Национальный институт изящных искусств (Instituto Nacional de Bellas Artes). За спиной INBA маячили влиятельные инстанции из-за рубежа: Организация американских государств с ее культурным подразделением – Департаментом визуальных искусств, Рокфеллеровский центр, Фонд (с 1959 – Музей) Гуггенхайма (США)... Член руководства Музея современного искусства в Нью-Йорке, искусствовед кубинского происхождения Х. Гомес Сикре² в открытую призывал художников покончить с мексиканским мурализмом как с «орудием международного коммунизма».

Среди отечественных и зарубежных спонсоров нового мексиканского искусства был широко представлен частный капитал. Впрочем,

¹ Пас О. Поэзия между обществом и государством // Пас О. Освящение мига: Поэзия. Фило-софская эссеистика. С. 303.

² Гомес Сикре Хосе (1916–1991) – с 1948 года глава Департамента визуальных искусств при Организации американских государств, получивший известность как художественный критик и куратор международных выставок латиноамериканского искусства. В качестве основателя агентства по культуре при ОАГ оказывал поддержку и способствовал известности латиноамериканских художников-авангардистов, среди которых были и мексиканцы Р. Тамайо и Х.Л. Куэвас. Он был первым, кто занялся продвижением латиноамериканского искусства на художественный рынок США. Гомес Сикре придерживался крайне правых политических взглядов и был непримиримым противником не только мексиканских муралистов и любого социально ангажированного искусства, но после победы революции на Кубе (1959) отвергал даже творчество кубинцев-авангардистов Вифредо Лама, Рауля Мартинеса, Агустина Карденаса по причине их лояльности новой власти. Наконец, сам он публично отказался считать себя кубинцем, предпочтя принадлежности к родине абстрактную «латиноамериканскую идентичность».

между его обладателями и властью оставалось все меньше противоречий. Соблазнительно было бы расценить эту совокупную поддержку как бескорыстное меценатство, продиктованное исключительно эстетическими пристрастиями. Но опасения мексиканского поэта и эссеиста не напрасно в очередной раз подтверждают верность наблюдения, сделанного сто с лишним лет назад русским исследователем того же вопроса: «Всякая данная политическая власть всегда предпочитает утилитарный взгляд на искусство, разумеется, поскольку она обращает внимание на этот предмет»¹. По мере того как государство и «государственное искусство» образца 1920-х годов превращались из соратников в идейных оппонентов, а порой и противников, власть шаг за шагом отказывалась от материальной и информационной поддержки мурализма. Когда меняется характер власти, логично сменить и свойства ангажированности: «Да оно и понятно: в ее интересах направить все идеологии на служение тому делу, которому она сама служит. А так как политическая власть, бывающая иногда революционной, чаще бывает консервативной или даже совсем реакционной, то уже отсюда видно, что не следует думать, будто утилитарный взгляд на искусство разделяется преимущественно революционерами или вообще людьми передового образа мыслей»². И вот власть, наконец, публично отмежевывается от идейной направленности «государственного» искусства минувшей эпохи революционного идеализма: президент А. Лопес Матеос (1958–1964) на вопрос журналистов, представляют ли Ривера и Сикейрос Мексику, отвечает: «В отношении живописи – да, идеологии – нет»³. Но ведь он не может не знать, что мексиканского мурализма нет без его идеологии.

Молодых бунтарей от изобразительного искусства, так дорожащих своей индивидуальной свободой, таких разных, когда они вооружены кистью, карандашом, резцом гравера, стекой скульптора, образно говоря, выстроили цепью и повели на штурм позиций, на которых за десятилетия «окопались» те, кто отныне был объявлен «монополистами от искусства», якобы безжалостно губящими ростки любого новаторства.

Между тем в стране с начала 1950-х годов открывались все новые частные галереи и музеи, где проходили выставки живописи, графики, скульптуры всех направлений – без намека на какую-либо цензуру. Музей «Есо», галереи «Prisse» и «Proteo» становились центрами притяжения инакомыслящих, по ходу деятельности которых возникали группы художников, которые избегали опеки государства и решительно отказывались от идеи социальной функции искусства. Вокруг галереи «Prisse» объединились молодые живописцы, графики, скульпторы Хосе Луис Куэвас, Корделя Уруэта, Влади, Эктор Хавьер, Альберто Хиронелья, Энрике Эчеверрия

¹ Плеханов Г.В. Искусство и общественная жизнь // Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. В 2-х т. М., 1978. Т. 1. С. 332.

² Там же.

³ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 278.

и другие, чтобы на основе публикаций в зарубежных художественных журналах обсуждать новейшие течения в современном искусстве.

Важным фактором, способствовавшим переменам в художественной жизни страны, была деятельность частной Галереи мексиканского искусства, основанной в столице еще в 1935 году. Под ее покровительством находились не только мексиканские художники, не разделявшие концепции мурализма, но и их европейские коллеги, эмигрировавшие в Мексику в годы Второй мировой войны. Так, в начале 1940-х годов швейцарский художник Вольфганг Паален по инициативе Андре Бретона основал в Мексике «Интернационал сюрреализма». На выставке в Мехико (1940) наряду с европейцами выставили свои работы и мексиканцы Р. Монтенегро, М. Родригес Лосано, К. Мерида, А. Ласо, Г. Меса, Ф. Кало. Но там же присутствовали произведения Д. Риверы и Д.А. Сикейроса.

Тогда А. Бретона поразил прохладный прием, оказанный выставке сюрреалистов в стране, которую он считал «сюрреалистической по преимуществу». Тем не менее, благодаря этому мероприятию и выставкам, организованным Галереей современного искусства, стало отчетливо ощущаться влияние современной европейской живописи на творчество мексиканских художников, противостоявших мурализму. Шло подспудное изменение ландшафта художественной жизни. Так справедливо ли было говорить о застарелом «монополизме» настенной живописи?

И был ли высмеянный О. Пасом сервиллизм перед властью отличительным признаком позднего мурализма? Да, власть создала и использовала в собственных целях «миф о революции». Но следует ли, согласившись с О. Пасом, квалифицировать практику мурализма, даже позднего, как монотонную «ораторию» во славу этой власти, изменившей свою прежнюю, революционную природу? Чтобы усомниться в этом, достаточно обратиться к творчеству Сикейроса, который и на склоне лет не уставал воевать с властью, защищая идеалы своей молодости. Не снижался и откровенный политический пафос его выступлений в печати. Даже из тюремной камеры он протестовал против попыток государства приукрасить свою культурную политику в условиях, когда оно «полностью пресекло процесс естественного развития живописи, подчинило Институт изящных искусств политике, проводимой государственным департаментом янки в области культуры, который отдает предпочтение абстракционизму и вообще аполитичному искусству»¹.

И так ли уж страшен был для дела обновления национального искусства феномен пресловутого «искусства для туристов», этого побочного отпрыска ангажированного мурализма, рождение которого также ставилось ему в вину? Тут, скорее, можно было бы понять негодование Сикейроса с его непрекращающейся борьбой за идейность, но даже он соглашался, что коммерция есть коммерция: «Если американские туристы, собирающиеся посетить Мексику или находящиеся в Мексике, непрерывно интересуются мексиканским мурализмом, то нам надо дать им то, что они

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 288.

просят»¹. Остается заключить, что война с «литературностью» мурализма была войной с его содержательным началом, развязанной постольку, поскольку содержание это перестало отвечать потребностям сменившей приоритеты власти: «Когда <...> стараются оградить китайской стеною живопись от литературы, борются, собственно, с элементом идейности, влиянию которого литература поддается, как известно, с гораздо большей легкостью, чем музыка. Das ist Pudels Kern!»²

В Мексике первых послереволюционных десятилетий наряду с монументализмом и агитационной графикой развивались и станковые формы искусства, впитавшие и по-своему претворявшие опыт европейского авангарда. Известную дань им отдали в те годы и ведущие мастера монументализма и графики Мастерской, но по большей части это было поле деятельности художников, которые не разделяли публицистической программы социально ангажированного искусства. При этом противоположность творческих позиций не мешала каждому из потоков национального искусства свободно развиваться в собственном русле. И если индивидуален был почерк каждого из великих муралистов, в не меньшей степени то же можно сказать о тех, кто лишь эпизодически соприкасался с их движением или вовсе не имел к нему отношения: «Каждый поступал по-своему, в зависимости от своих собственных взглядов. Нет ничего более далекого от поисков и открытий Карлоса Мерида и Хесуса Рейеса, чем медленное созревание Хулио Кастельяноса; нет ничего более чуждого взрывчатой поэзии Фриды Кало, чем мир грез Агустино Ласо. Всех их обуревало желание обрести новый универсальный пластический язык, не прибегая к помощи “идеологии” и не порывая с заветом тех, кто был до них, гласившим: твой собственный народ – вот источник откровения»³.

Молодые художники, которые начинали творческий путь после Второй мировой войны, все чаще предпочитали этот путь, избирая станковые формы живописи и графики, свободные от идеологической «нагрузки», присущей мурализму.

Таким образом, «раскол не столько преследовал цель ниспровергнуть творчество предшественников, сколько собирался продолжить его на иных дорогах. Живопись утратила монументальность, но и декларативности в ней поубавилось»⁴.

Виднейшим из предшественников поколения «Разрыва» с полным правом принято считать Руфино Тамайю (Rufino Tamayo; 1899–1991). Его международная слава сопоставима со славой муралистов. С другой стороны, европейская и американская критика уже с 1920-х годов отмечала универсальный характер его творчества – в отличие от «национализма» Риверы, Сикейроса и Ороско с их товарищами по движению. Сам же

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 278.

² Плеханов Г.В. Пролетарское движение и буржуазное искусство // Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства. Т. 1. С. 300.

³ Лас О. Тамайю и мексиканская живопись. С. 319–320.

⁴ Там же. С. 320.

Тамайо всегда настаивал на том, что его творчество имеет подлинно национальный характер.

Участвуя в Круглом столе по проблемам сюрреализма (Мехико, 1973), на вопрос, считает ли он себя сюрреалистом, мэтр мексиканской живописи решительно ответил: «Нет. В самом начале моего творчества он меня привлекал, и я даже пытался работать в этом направлении. Я подружился с Бретоном, а когда приехал в Париж, он считал меня своим единомышленником. Я, в общем, не имел бы ничего против, но вдруг понял, что сюрреализм не соответствует моему мировосприятию. В этом смысле я скорее реалист, меня как художника больше интересует все объективное, в то время как сюрреалисты предпочитают все субъективное. Нет, мне это решительно не подходит»¹.

В современной ему западной живописи Тамайо привлекал прежде всего «мир форм, отторгающих всякое значение, не predetermined собственно пластикой»². Пластический язык Тамайо пренебрегает сюжетом. Так что же намерен рассказать нам художник на этом языке? Все творчество Тамайо можно счесть одной обширной метафорой. Природа, человек, звери, само пространство представляют собой для него различные воплощения двуединого космического начала, дуализма бытия–небытия. Тамайо, по словам О. Паса, умеет восстанавливать связь с древними цивилизациями без кропотливых раскопок на «кладбищах культуры» вроде музеев – так не нужны они были и Пикассо, которому стоило закрыть глаза, чтобы перед внутренним взором возник матадор или старик с берегов Средиземноморья. «Тамайо – выше чистой игры формами, он открывает нам врата универсума, который держится на силе любовного притяжения и отталкивания. Служить живописи для него означает открывать человека, вводить его в храм»³. Предмет живописи Тамайо – универсум, предмет муралистов – преимущественно социум. Но так ли уж отстранен от тревог современности оперирующий мифологическими универсалиями Тамайо? О. Пас говорит об этом так: «Кровожадность многих персонажей Тамайо, откровенная звериность “Бешеной собаки”, почти космическое обжорство “Едока арбузов”, тупая механическая веселость некоторых других персонажей свидетельствуют, что художник безразличен к овладевшей индустриальным обществом страсти разрушать»⁴.

Художнику отвратительны «низость и нравственная нищета современного человека», порождения мира «изъеденного, источенного проказой глупости, чувственности и алчности». И Тамайо выставляет на всеобщий позор эту чудовищную фауну, мир то ли животных, то ли людей, сосредоточенных исключительно на собственной корысти: «Идиотская ухмылка,

¹ Руфино Тамайо. Биографическая справка // Тамайо. Живопись и графика. Каталог выставки. М., 1989. С. 107.

² Пас О. Тамайо и мексиканская живопись. С. 321.

³ Там же. С. 326.

⁴ Там же.

какие-то сплошные когти, хоботы, огромные свирепые челюсти» – порождения темных сторон подсознания, обратная сторона медали обывательского процветания: «Обваливающаяся стена предместья, орошенная мочой собак и пьяниц, та самая, на которой пишут скверные слова мальчишки, стена тюрьмы, тюремная стена школы и семьи, стена власти, стена непонимания. На этих-то стенах и написал Тамайо самые страшные свои композиции»¹.

Но применительно к феномену Разрыва в мексиканском изобразительном искусстве речь пойдет не о масштабе таланта этого общепризнанного классика мексиканской живописи XX века, а о его публицистических атаках на мурализм, которые он с середины 1940-х годов повел в одном ряду с отечественной и зарубежной критикой. В отличие от других мексиканских художников, которые не разделяли с муралистами их платформы, это был еще и откровенный идейный боец, по атакующему темпераменту не уступавший своему главному противнику – Д.А. Сикейросу. Однако до определенного предела он, как и другие мексиканские станковисты, просто упорно и достойно шел собственным путем. Как и другие художники, чуждые социального пафоса мурализма, он тоже нередко выставлял свои работы в одних залах с будущими противниками.

Уроженец штата Оахака, центра древней культуры Монте-Альбан, индеец-сапотек, он всегда гордился этим обстоятельством, утверждая, что в своих работах стремится не к «внешнему», а к «внутреннему мексиканизму», обусловленному его особым, идущим изнутри пониманием сущности родной страны.

В 1917 году Тамайо поступает в Национальную школу изящных искусств, но испытывает непреходящее недовольство системой преподавания – архаической, по его убеждению. Как, впрочем, и по мнению будущих муралистов. Его работу, представленную на студенческой выставке, отмечает один из них – вернувшийся из Парижа Диего Ривера. Тамайо вспоминает: «Естественно, среди такой серости Диего был нашим спасением»². Назначенный начальником отдела этнографического рисунка Национального археологического музея (1921), молодой художник с головой погружается в мир искусства доколумбовой Америки и современного народного творчества. Здесь он находит то, что помогает ему освободить руку и глаз из-под власти академических штампов: «Это мне открыло мир. Я соприкоснулся с искусством доколумбовой Америки и с народным Искусством и сразу же понял, что там находится источник моего творчества – наши традиции. Тогда я попытался забыть все, чему меня обучали в Школе искусств. Я даже “загрубил” себе руку, чтобы начать сначала. Я начал все менять, думая постоянно о доколумбовом искусстве. Его пропорции не были классическими, которым нас учили в школе. Не обязательно красота человеческого тела должна заключаться в точном соблюдении классических пропорций. В доколумбовом искусстве есть

¹ Лас О. Тамайо и мексиканская живопись. С. 328.

² Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 87.



Руфино Тамайо
Обнаженная. 1931

полная свобода пропорций. Я обратил также внимание на цвета, которые использовали наши предки»¹.

В 1926 году в Мехико проходит первая выставка его работ. Тамайо отправляется в США, где в музеях знакомится с произведениями европейского авангарда. В галерее «Уэйх» (Нью-Йорк) открывается его первая зарубежная выставка. В 1928 году в нью-йоркском Художественном центре проходит выставка мексиканского рисунка и живописи, на которой работы Тамайо фигурируют наряду с работами Сикейроса, Ороско, Мерида, Монтенегро, Коваррубиаса, Шарло, Гоитьи. Возвратившись в Мехико, он пишет в близкой кубизму манере натюрморты, портреты, обнаженную натуру, участвует в коллективных выставках объединений «30–30» и «Contemporaneos» («Современники»). В связи с выставкой в нью-йоркской галерее Джона Леви (1931) критика отмечает

чувственный колорит работ Тамайо, полностью лишенных литературного подтекста.

Мексиканец называет живопись Парижской школы вершиной современного искусства. В собственном творчестве он тяготеет к «чистой пластике» с элементами кубизма и сюрреализма, дистанцируясь при этом от излишне радикальных, на его взгляд, рационализма первого и интуитивизма второго: сам он, по его словам, стремится к единству чувства и разума.

В 1933 году Тамайо впервые выступает как монументалист. Его фреска «Музыка и пение» в Национальной школе музыки (Мехико) по манере напоминает живопись Ж. Брака. То же влияние, но в сочетании с элементами сюрреализма, обнаруживают его станковые картины, представленные на персональной выставке в Сан-Франциско (Галерея Пола Элдера, 1935). Снова в США, на сей раз в штате Массачусетс, он совместно с Риверой, Ороско, Сикейросом, Мендесом, Кастельяносом участвует в выставке «Современное мексиканское изобразительное искусство» (1937).

По случаю второй годовщины частной Галереи мексиканского искусства Каролины Амор (1937, Мехико) Тамайо снова участвует в коллективной выставке, где представлены также станковые работы Доктора Атля, Кастельяноса, Мерида, Монтенегро, Ороско, Риверы, Сикейроса.

Персональная выставка из двадцати его картин в «Валентин Гэллери» (Нью-Йорк, 1939) имеет громкий успех у критиков, отмечающих универсальный и в то же время мексиканский характер его творчества: «Когда он пишет, он делает это не как политик, а как художник», – с удовлетворением отмечает один из них².

Было понятно, в чей адрес выпущена критическая стрела, как очевидна была и причина. Когда на США обрушились последствия мирового экономического кризиса, вылившегося здесь в десятилетнюю Великую

¹ Тамайо Р. Моя живопись // Тамайо. Живопись и графика. Каталог выставки. С. 86.

² Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 91.

депрессию (1929–1939), правительство Ф.Д. Рузвельта наряду с другими мерами социальной поддержки запустило и программу поддержки отечественного изобразительного искусства. Государство при содействии меценатов от частного капитала стало финансировать проекты по созданию настенных росписей. Поскольку собственный опыт такого рода у художников США отсутствовал, в целях профессионального содействия начинающим монументалистам были привлечены мексиканцы. К этому времени авторитет мексиканского мурализма, единственного художественного феномена, рожденного в Новом Свете и получившего мировой резонанс, был в США уже достаточно высок. Мексиканский опыт рассматривался благожелательной критикой как опыт первопроходцев, как своего рода манифест американизма в современном изобразительном искусстве. Но в данном случае влияние мексиканцев не ограничилось вопросами технологии и формы. Программа, нацеленная на то, чтобы поддержать в условиях кризиса патриотические чувства граждан США, вскоре стала обретать явные признаки того, что ее противники квалифицировали как «коммунистическую пропаганду», развернутую мексиканцами при поддержке своих американских учеников и сторонников. Живопись Тамайо – мексиканского индейца, прямого потомка создателей древних культур Нового Света – демонстрировала возможность американизма совсем иного свойства в противоположность мурализму Риверы, Сикейроса и Ороско.

К этому времени Тамайо – уже признанный на международном уровне мексиканский живописец, хотя и пребывающий пока еще в тени громкой славы своих соотечественников-муралистов. Во всяком случае, когда в 1943 году в нью-йоркской галерее Пьера Матисса открывается выставка «Война и художники», наряду с классиками европейского авангарда Пикассо, Шагалом, Эрнстом, Миро в ее экспозиции присутствуют произведения двоих мексиканцев – Сикейроса и Тамайо.

В 1944 году состоялась персональная выставка Тамайо в Галерее мексиканского искусства. Этот же год стал своего рода рубежом, с которого берет начало открытое противостояние Руфино Тамайо с мурализмом. Незадолго до вернисажа художник дает интервью газете «Эль Универсаль», в котором заявляет: «Питаю надежду на то, что в скором времени начнется широкое движение, направленное на преобразования в живописи. Мексика пришла к периоду художественной зрелости, что позволит создать новый вид живописи, особенно настенной, – уникальной, главное внимание в которой уделялось бы пластическому стилю и который в действительности мог бы превратиться в универсальный. Эстетическое развитие мексиканской живописи претерпевало печальные отклонения и ошибки, и начали думать, что мексиканская живопись – это вопрос простого раскрашивания, кричащих красок, грубых и маловыразительных фигур индейцев, хижин и кактусов. Новый вид живописи, который я думаю создать в Мексике, должен отвечать глубокому стремлению, глубокой выразительности характеров нашей расы, что делало бы ее мексиканской по сути, улавливая для этого цвета, пропорции и смысл

творений доколумбовой эпохи, их жизненную силу и их содержание, но их необходимо возродить современными техническими средствами, чтобы она не была мексиканской только по внешнему виду, как это происходит с картинами представителей преходящей и поверхностной живописности. Речь идет о другом: пользуясь такой манерой, можно писать пейзаж и небоскребы, цель ее – идти в самую глубину наших традиций и брать там их подлинный дух»¹.

Сикейрос поднимает перчатку: в том же году во влиятельном журнале «Сегодня» («Ноу») публикуется его выступление в защиту мурализма, в котором впервые звучит знаменитая фраза-манифест «Нет пути, кроме нашего» («No hay más ruta que la nuestra»). В 1945 году отдельным изданием выходит одноименное эссе, автор которого оспаривает крепнущее с некоторых пор мнение, что время ангажированного реализма прошло и он превращается в препятствие на пути развития подлинно национального искусства. Самый молодой из «трех великих» продолжает настаивать на том, что искусство достигает совершенства формы лишь там, где оно решает важную общественную задачу.

Несколькими десятилетиями позже мексиканский историк искусства даст складывавшейся тогда расстановке сил следующую характеристику: «1940-е годы были периодом удушья – господствующие в изобразительном искусстве группы прикладывали усилия, чтобы сохранить такую ситуацию. <...> Именно тогда за “мексиканской школой” стала утверждаться репутация официального искусства»².

Но уже в связи с выставкой в Музее Филадельфии (1945), на которой вместе с Доктором Атлем, Кастельяносом, Чавесом Морадо, Сориано продемонстрировал свои работы и Тамайо, американский критик Б.Б. Ньюмен делал такой вывод: «В официальном мексиканском искусстве, где господствуют ультранационалисты и академики революции, нет фигуры, подобной Тамайо. Результат – Тамайо стал изгнанником по причине своих взглядов на искусство, в связи с чем выиграли США и Европа»³. Нельзя не заметить, что критик нарочито драматизировал ситуацию: никакого изгнания не было и в помине, выставки художника регулярно проходили как в США и Европе, так и на его родине. Тамайо до сих пор уверенно шел своим путем, пересекаясь с виновниками «печальных отклонений и ошибок», постигших мексиканскую живопись, на коллективных выставках дома и за рубежом. Теперь, похоже, мурализму объявлялась война: им ли самим, от его ли имени? Во всяком случае, попыток примирения с его стороны не следует. Напротив, набирает силу обличительный пафос высказываний художника. Интервью, данное Тамайо известному мексиканскому журналисту Антонио Родригесу (1947), не оставляет места для сомнений в его уверенности, что время мурализма прошло: «Мексиканская живопись уже давно находится в плачевном состоянии. Диего уже

¹ Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 93.

² *Del Conde T., Calvo E.F. Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX. México, 1994.*

³ Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 93.

несколько лет переживает состояние необыкновенного упадка. Что касается Сикейроса, то он всегда делал одно и то же. Мексиканская живопись, которая двадцать лет тому назад, когда начиналась, была революционной и продвигающейся вперед, сегодня не более чем повторяется. Она скатилась в угол и не ищет рецепта, чтобы из него выбраться. <...> Как мексиканец, как индеец я считаю, что мексиканское проявляется во мне спонтанно, без необходимости идти искать его. <...> Они даже пишут на мексиканские темы на иностранный манер и в иностранном духе, тогда как я стремлюсь к универсальным темам и придаю им национальный колорит»¹. За контраргументами журналист обращается к Х.К. Ороско и получает ответ: «Для меня не секрет: в Соединенных Штатах сейчас говорят, что мексиканская живопись утратила свою репутацию. Именно поэтому превозносят абстракционизм и парижскую живопись и противопоставляют их мексиканской живописи, всему тому, что отображает политику либо как-то связано с ней. Уклонение от этих тем обусловлено не только политическими и коммерческими причинами, но и просто неумением. Когда не умеют представить формы, фигуры, все сводится к геометрическим линиям, цвету. Но это не живопись. Это обои. Это грамматика. Это кухня, на которой замешана всякая хорошая живопись. <...> Живопись стоит над грамматикой»². Тамайо отвечает, что именно муралисты тиражируют внешние приемы. «Моя живопись абсолютно реалистична, но, к счастью, она не описательна», – утверждает он в ответ на упреки в отрыве от реальности. И добавляет: «Для меня тема – лишь предлог»³. В полемику включается Сикейрос, возмущенно вопрошая, какое право имеет столь высокомерно отзываться о мурализме художник, написавший всего пару фресок, и те – под его влиянием? Не слишком ли мизерен опыт Тамайо-монументалиста, чтобы на его основании рассуждать о кризисе художественного движения, поспешно перебежав в лагерь его оппонентов?

Тамайо отвечает Сикейросу: «Как я мог дезертировать из лагеря, к которому никогда не принадлежал? Как я мог вынести из него то, чего нет там, и что постоянно присутствует в моем творчестве, – мексиканский дух?»⁴

Чуть раньше, в том же году (1947), проходит выставка «Три современных мексиканских художника (Тамайо, Сикейрос, Ривера)» в Музее изящных искусств Далласа (США).

В 1949 году умирает Х.К. Ороско, старший из трех столпов мурализма. Тамайо совершает первую поездку по Европе, несколько месяцев живет и работает в Париже. Год спустя работы Ороско, Риверы, Сикейроса и Тамайо представляют Мексику на XXV Биеннале в Венеции (1950). Автор критической заметки в журнале «Тьемпо» отмечает своеобразие мексиканской экспозиции. Самым выразительным художником он

¹ Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 94.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

называет Ороско. Тамайо, по его словам, «обнаруживает определенное парижское влияние. Его творчество – это подлинный мост между двумя цивилизациями»¹. Вторую большую премию Биеннале получает Сикейрос (первой премии удостоился А. Матисс).

В ноябре 1950 года открывается персональная выставка Тамайо в Галерее изобразительного искусства Парижа. Авторы предисловия к каталогу – А. Бретон и директор музея Ж. Кассу. «Присутствие Тамайо в Париже, – пишет Кассу, – дает нам возможность лучше узнать его, узнать в нем Мексику вчера и сегодня, а также художника всегда и везде, оригинального среди самых оригинальных. <...> Итак, живопись Руфино Тамайо молчалива, как незнакомый человек, загадочна, она идет издалека и за горькой улыбкой, словно прочерченной лезвием обсидианового ножа, скрывает то, что знает и помнит. Руфино Тамайо является одним из самых больших поэтов нашего времени и одним из самых больших поэтов мира»². В интервью, приуроченном к выставке, Тамайо поясняет, что его живопись принадлежит к «поэтическому реализму» и что он стоит в оппозиции к «социальному реализму» соотечественников-муралистов. Это противостояние – объект все сильнее разгорающейся войны мнений. В такой обстановке одна за другой выходят книги о творчестве Тамайо, в том числе иллюстрированная монография в серии «Анауак» в четырех томах. В 1951 году О. Пас публикует эссе «Тамайо и мексиканская живопись». В нем он пишет о глубинных истоках и современности творчества своего соотечественника следующее: «Символика плодородия и истребления, легко устанавливаемые соответствия в языке художника и магии, а также совпадения с некоторыми пластическими решениями и религиозными идеями доколумбовых времен не должны вводить в заблуждение: Тамайо не интеллектуал и не археолог, этот современный человек – очень древний человек. Его кистью водит та же сила, что направляла руку его предка сапотека»³. После двух лет пребывания в Европе художник возвращается на родину. Открывается персональная выставка его работ в Салоне мексиканского искусства (Мехико).

Полемика, между тем, продолжает набирать обороты. В интервью правой кубинской газете «Дьярио де ла Марина» (1951) Тамайо заявляет: «Если мексиканское правительство через Департамент изобразительного искусства продолжает говорить о политике и выражает этим художникам свое предпочтение, я готов больше не делать в моей стране ни одной выставки»⁴. Это заявление уже похоже на ультиматум, за которым следует бойкот. Или на полемическую отсылку к знаменитой фразе Сикейроса: «Нет пути, кроме нашего». Тамайо требует от директора Департамента Ф. Гамбоа изложить концепцию предстоящей выставки Мексики в Париже и довести до его сведения позицию правительства по этому

¹ Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 97.

² Там же.

³ Пас О. Тамайо и мексиканская живопись. С. 324.

⁴ Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 98.



вопросу. В случае несогласия он считает нужным изъять свои работы из экспозиции.

Гамбоа, неустанный пропагандист мексиканского искусства за рубежом, дипломатично отвечает знаменитому художнику, что правительство намерено показать самое ценное в мексиканском искусстве, независимо от политического кредо авторов и без малейшего желания дать повод для споров по этому поводу. Одновременно Тамайо получает от Департамента предложение исполнить две фрески во Дворце изящных искусств (Мехико). До сих пор стен этого роскошного сооружения из белого каррарского мрамора касались только кисти «трех великих» мексиканского мурализма. Приглашение к сотрудничеству Тамайо знаменует прорыв – конец пресловутого «монополизма мексиканской школы» в сфере взаимодействия художников и государства. Следом еще до конца года одна за другой проходят две персональные выставки Тамайо в США, а в январе следующего открываются еще три: в Далласе, в Хьюстоне и в Чикаго.

Для мексиканской выставки в Париже (Национальный музей изобразительного искусства, 1952) Тамайо пишет «Дань уважения расе» – мобильное панно размером 5 x 4 м. Четыре зала выставки отведены работам Ороско, Риверы, Сикейроса, Тамайо. Еще один зал – прочим мексиканским художникам. Тамайо критически относится к замыслу авторов экспозиции. Во Франции, утверждает он, произведение искусства принято оценивать в соответствии с его пластическими достоинствами, оставляя в стороне сюжетно-тематический, зачастую демагогический посыл его

Руфино Тамайо
Космический ужас
1954



Руфино Тамайю
Принцип Дуальности
Монументальное
панно. Национальный
музей Антропологии,
Мехико. 1964

автора. Это обстоятельство, по мнению Тамайю, должно заставить задуматься молодых мексиканских художников, насколько верно действуют они, если продолжают двигаться в фарватере мурализма, даже если основоположники этого направления считают его опыт исключительно важным и уникальным¹. В этом заявлении уже есть нечто от объявления кампании по мобилизации молодых сил – тех, кто станет поколением Разрыва.

В июне 1953 года торжественно открываются две фрески Тамайю во Дворце изящных искусств: «Рождение нашей нации» и «Мексика сегодня». Известный искусствовед П. Вестхейм пишет по этому поводу: «Эти картины Тамайю появились своевременно, когда предпочтительной темой дискуссий является пластическая интеграция. Тамайю учит на практическом примере, что функциональная живописная конфигурация дает поверхности пространственность, то есть архитектурную структуру, не жертвуя собственно выразительными ценностями»².

В сентябре открывается панно Тамайю «Человек» в Музее изящных искусств Далласа. В ходе интервью его создатель комментирует выступление Сикейроса, назвавшего его «четвертым великим» мексиканской живописи: «Меня удивляет, что он уже считает меня “четвертым”, поскольку всегда речь шла о “трех великих”, что для Сикейроса до сих пор было тягостным, потому что он считает себя Богом Отцом, всемогущим, создателем неба и земли и мексиканской живописи. Я глубоко его благодарю за то, что назвал меня четвертым великим, но категорически отказываюсь быть четвертым и быть великим. Я – первый в новом стиле мексиканской живописи, которая стремится к тому, чтобы иметь универсальный голос»³. Тем не менее в 1955 году все «четверо великих» представлены на выставке в галерее Центральной библиотеки Университетского городка (Мехико).

В 1957 году во Дворце изящных искусств открывается Международная биеннале живописи и графики. В рамках мероприятия чествуют память Ороско и Риверы. Сикейрос и Тамайю приглашены в качестве почетных гостей. Тамайю отклоняет приглашение.

¹ Руфино Тамайю. Биографическая справка.

² Там же.

³ Там же. С. 99.



Руфино Тамайо
Автопортрет. 1967

После ухода из жизни Риверы (1957) последним из «трех великих» мурализма остается Сикейрос. Рядом работают ровесники и более молодые коллеги, притягательная сила мурализма еще не иссякла. Более того, численность приверженцев монументальной живописи даже продолжает расти. Но меняется атмосфера в стране – и, в соответствии с нею, меняется искусство.

В интервью газете «Ньюс» (1959) Тамайо так характеризует происходящие перемены: «Меня глубоко впечатлило, что, как я обнаружил в ходе моей недавней поездки в Мексику, новое поколение художников окончательно покончило со своей приверженностью одной-единственной художественной школе. Их умы готовы воспринять то, что создается в других странах мира. <...> Они рисуют действительность и в их произведениях абсолютно отсутствует политика»¹.

По поводу ареста Сикейроса в 1960 году, мотивированного именно политическими причинами, он высказывается так: «Думаю, что тот, кто действительно выступает за свободу, должен проявлять терпимость как подтверждение своих взглядов. В противном случае он впадет в ту же самую ошибку, что совершает господин Сикейрос и его приверженцы»².

¹ Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 102.

² Там же.

Тогда же Сикейрос, заключенный в тюрьму Лекумберри, получил возможность увидеть телевизионный репортаж о выставке мексиканского искусства, странствующей по Европе. Инициатором мероприятия, продолжавшегося несколько лет и имевшего успех во многих европейских столицах и крупных городах, выступил Фернандо Гамбоа. Сикейроса возмутила его фраза, что идея организации выставки, имеющей мировой успех, возникла «на одной из Биеннале в Венеции», где был отмечен премией «один из наших художников». Так был зашифрован тот, чье имя в сложившихся обстоятельствах не следовало упоминать, – Сикейрос. Еще больше возмутила художника структура репортажа, в котором краткое упоминание о заслугах муралистов тонуло в многословных подробностях о доиспанском и колониальном искусстве, излияниях благодарности в адрес президента и перечислении имен знатных и титулованных посетителей выставки из разных стран¹.

В марте 1962 года галерея «Мисрачи» (Мехико) демонстрирует персональную выставку Тамайо под девизом «Новое в мексиканской живописи». В 1964 году Тамайо становится лауреатом Национальной художественной премии. Сикейрос, его основной оппонент, словно забыв о демонстративном отказе Тамайо числиться «четвертым великим», также делает публичное заявление о весомости вклада своего давнего соперника в мексиканское искусство. В статье для газеты «Эксельсиор» он отзываясь о панно Тамайо «Рождение нашей нации»: «На мой взгляд, это его самая значительная работа. Я ожидал, что новая техника исполнения его произведений позволит ему выполнить свою историческую миссию и он внесет свой вклад в нашу настенную живопись. Если предположить, что Ривера был первым ее этапом, Ороско – вторым, а я – третьим

Руфино Тамайо
Сегодня. 1988



¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 286.



(по крайней мере, я к этому стремился), то Тамайю выпала честь модернизировать то, что сделали мы трое»¹.

Но это признание не означает капитуляции. Вступая в восьмой десяток лет, мастер не устает напоминать молодым коллегам, критикующим дело его жизни и провозглашающим свободу художника от реалистических принципов в искусстве и от политики во всех ее видах, о задачах и достижениях мурализма.

Росту популярности творчества молодых художников способствовал послевоенный рост покупательной способности местной буржуазии. Коллекционеры, ранее вкладывавшие денежные средства лишь в работы Ороско, Риверы, Сикейроса и их наиболее именитых товарищей по движению, теперь обратили внимание и на картины еще только набирающих популярность соотечественников, деятельность которых способствовала наполнению рынка произведений искусства, ранее отсутствовавшего в стране.

Однако на первых порах масштабы материальной поддержки новому искусству от частного заказчика оказались не столь уж велики. «Колониальные» вкусы нуворишей стали причиной того, что национальный арт-рынок заполнили «отходы» европейского искусства, по дешевке закупленные дальновидными маршанами еще десятки лет назад². Из художников-мексиканцев преуспели лишь поддержанные на североамериканском рынке, но таких были единицы. Неудивительно, что живописец Влади, один из видных представителей поколения Разрыва, скептически заметил по поводу складывающейся ситуации: «Искусство, называемое авангардным, не может процветать в колонии, то есть в экономически и интеллектуально зависимой стране, так как

Руфино Тамайю

Великая галактика

1978

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником. С. 105.

² Там же. С. 309.

оно соответствует вкусам руководящих классов стран, более развитых в культурном отношении»¹.

В 1965 году Тамайо входит в состав международного жюри Салона молодых художников (Мехико), организованного ОАГ, компанией ЭССО и INBA как полуфинал мирового молодежного смотра. Победу одерживают двое мексиканских представителей абстрактного экспрессионизма: первая премия присуждается Фернандо Гарсиа Понсе, вторая – Лилии Каррильо. В связи с этим решаются споры между абстракционистами и сторонниками мексиканской школы настенной живописи. Пресса колеблется в оценках. Тамайо категоричен: «В этой стране, где полвека в области искусства царили шовинизм и демагогия, произошло событие огромного значения: первый конкурс молодых художников и скульпторов. Он должен положить начало своего рода освободительному движению, которое будет способствовать всестороннему развитию изобразительного искусства в нашей стране»². Однако успех, завоеванный на родине, не получил развития в международном масштабе. На финальном этапе конкурса в Нью-Йорке работы мексиканцев были проигнорированы.

В 1966 году во время одного из мероприятий, проходивших в Мехико в рамках выставочного проекта «Конфронтация-66», снова вспыхнул горячий спор между приверженцами реализма мексиканской школы монументальной живописи и сторонниками новых течений. Тогда-то из уст художницы-абстракционистки Лилии Каррильо и прозвучало впервые определение – поколение Разрыва. Со временем оно утвердилось в обиходе историков мексиканского изобразительного искусства.

Одним из первых популяризаторов новых направлений в изобразительном искусстве Мексики стал молодой писатель и журналист Хуан Гарсиа Понсе (Juan García Ponce; 1932–2003). В 1957–1958 годах он был стипендиатом Мексиканского писательского центра, а в начале 1960-х удостоился стипендии Рокфеллеровского центра. Работал и сотрудничал в таких ведущих изданиях в области культуры, как «Revista Mexicana de Literatura» (1963–1965), а также в созданных О. Пасом журналах «Plural» (1973–1976) и «Vuelta» (1976–1998). Среди многочисленных публикаций Гарсиа Понсе, посвященных изобразительному искусству, особое место принадлежит сборнику эссе «Девять мексиканских художников» («Nueve pintores Mexicanos», 1-е изд. 1968), посвященному творчеству представителей поколения Разрыва. Появление последнего сам автор, вслед за О. Пасом, считает свидетельством прорыва информационной блокады вокруг художников, заявивших о себе как о противниках мексиканской школы монументальной живописи, занимавшей монопольное, как с некоторых пор стало принято считать, место в национальном искусстве.

В заметках О. Паса, помещенных в издании очерков в качестве предисловия, их автор делится своим видением ситуации в художественной

¹ Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником.

² Руфино Тамайо. Биографическая справка. С. 105.

жизни страны того периода, когда книга была задумана и впервые вышла в свет. Он прибегает к язвительным аллюзиям на светский и религиозный гнет властей далекого прошлого, сравнивая защитников позиций мурализма с инквизиторами и римскими гонителями первых христиан: «Я боролся за свободу искусства в обстоятельствах, когда неистовые ревнители священных догматов и диаконы щедро сыпали направо и налево анафемами и угрозами отлучения; я заступился за Тамайю, за Герсо и за других независимых художников в такое время, когда квесторы и цензоры с воинством подчиненных им альгвасилов обоюбого пола грозились обрядить закоренелых грешников и еретиков в санбенито и увенчать их головы коросами; я отказался смешивать национальный триколор с живописью и катехизис социалистического реализма с эстетикой.

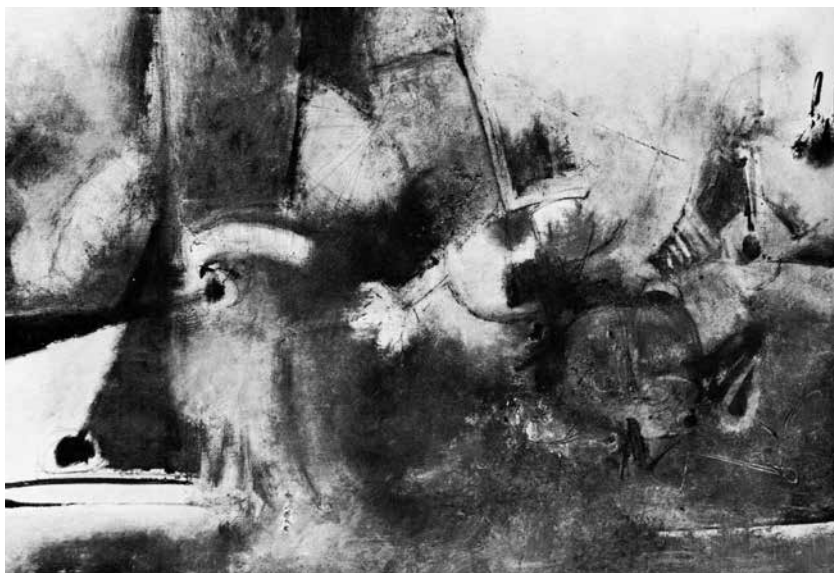
Это было сражение одинокого бойца, но когда оно было в разгаре, у меня появились неожиданные союзники: Альберто Хиронелья, Хосе Луис Куэвас, а чуть позже художники, заявившие о себе к 1960 году. Этой новой генерации посчастливилось обрести благородного и умного критика в лице Хуана Гарсиа Понсе. С той поры нам удалось стать свидетелями множества перемен»¹. Для такого утверждения были основания. Действительно, прошло немного времени, и мировая экспансия абстрактной живописи США и последовавших за ним направлений решительным образом преобразила облик мексиканского, да и в целом латиноамериканского изобразительного искусства. Уже с середины 1940-х годов Нью-Йорк стал новым символом художественного американизма и более того, «третьим Римом» мирового искусства, определявшего отныне и художественную жизнь южных соседей.

Но первым симптомом решительного разрыва молодых мексиканских художников с творчеством предшественников стало распространение с середины 1950-х абстрактного экспрессионизма в духе Д. Поллока, М. Ротко, В. де Кунинга, называвшегося также лирическим абстракционизмом. Наиболее яркой и последовательной представительницей этого течения в Мексике стала Лилия Каррильо (1930–1974).

Она родилась в Мехико. Ее первым учителем живописи был Мануэль Родригес Лосано (1896–1971), член объединения «Современники» («Contemporáneos»), подолгу живший в Париже, лично знакомый с А. Матиссом, П. Пикассо, Ж. Браком, А. Лотом и другими корифеями европейского авангарда, бывший в курсе их творческих поисков.

Мексиканский живописец Хуан Сориано (1920–2006), друг семейства Каррильо, посоветовал Лилии продолжать серьезно учиться живописи. Она отправилась в Париж, где училась в Академии «Grande Chaumière» и участвовала в коллективных выставках (1953–1955). Увлекаясь модными тогда идеями экзистенциализма (Сартр, Камю, Симона де Бовуар), она испытывала влияние различных художественных течений – от кубизма и сюрреализма до разновидностей абстрактной живописи.

¹ *García Ponce J. Nueve pintores Mexicanos. México. 2006. P. 7. Цит. по: URL: http://books.google.ru/books?id=4shjnB_hVsC&printsec=frontcover&hl=ru#v=onepage&q&f=false.*



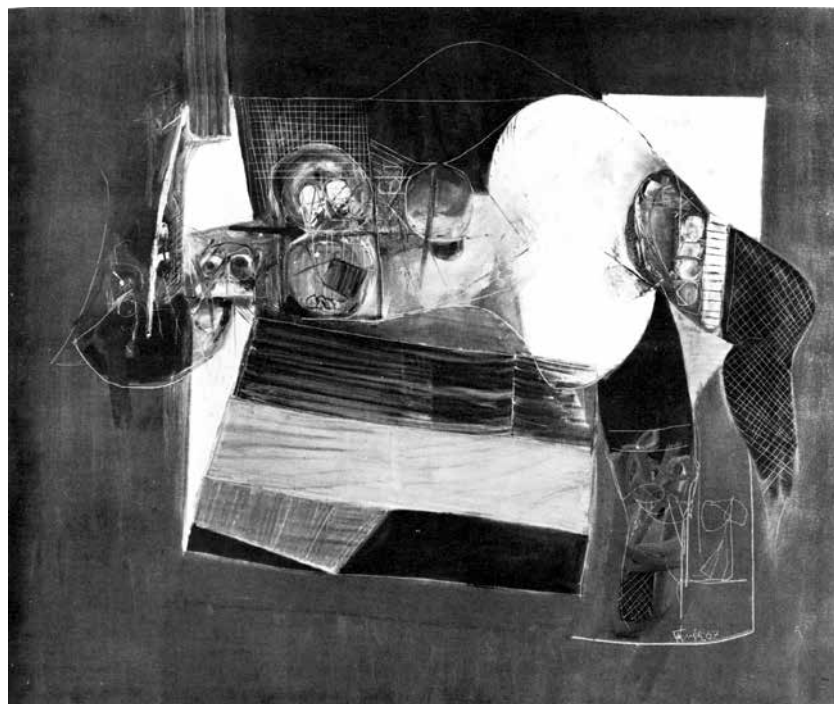
Лилия Каррильо
Начало циклов. 1968

В 1960 году Лилия вышла замуж за живописца и скульптора М. Фельгереса (р. 1928), своего соученика по мексиканской школе «Эсмеральда» и парижской «Grande Chaumière», также видного представителя поколения Разрыва. В Париже Фельгерес сотрудничал с французским скульптором-кубистом российского происхождения Осипом Цадкиным, оказавшим заметное влияние на его дальнейшее творчество. Как и его супруга, М. Фельгерес принадлежал к первому поколению мексиканских абстракционистов.

Выставки Л. Каррильо с успехом проходили в Вашингтоне, Нью-Йорке, Токио, Мадриде, Барселоне, Лиме, Сан-Паулу. Как представительница абстрактного экспрессионизма, в своих полотнах она шла не от рисунка, а от чистого пространства холста, который покрывала свободными мазками согласно собственным чувствам и эмоциям. Хуан Гарсиа Понсе написал о ней так: «Лилия Каррильо по самой своей сути есть лирический живописец. Ее картины естественным образом вливаются в поток таких произведений искусства, поэтическая сущность которых, всегда родственная скорее песне, чем философскому суждению, ускользает от любой попытки интерпретации»¹.

Хуан Сориано, напутствовавший Лилию Каррильо на стезю художницы, родился в городе Гвадалахара – столице штата Халиско, втором по численности населения городе Мексики, знаменитом своей колониальной архитектурой. Его называли «Моцартом живописи», поскольку его одаренность обнаружилась очень рано. Нельзя сбрасывать со счетов и того, что ему посчастливилось с художественным окружением. Первыми, кто обратил внимание на талант юного Сориано и оказал на него влияние,

¹ *García Ponce J. Nueve pintores Mexicanos. México.*



Мануэль Фельгерес
Урания. 1967

были его знаменитые земляки-тапатиос (как называют уроженцев Гвадалахары) Роберто Монтенегро (1887–1968), Чучо (Хесус) Рейес (1880–1977) и Луис Барраган (1902–1988).

Первый, один из наиболее известных представителей движения мураллистов, имел солидное академическое образование, не понаслышке был знаком с искусством Европы, дружил с Пикассо, Диего Риверой, Доктором Атлем, Хосе Васконселосом. Второй, оставшись художником-самоучкой, тем не менее был потомственным коллекционером-антикваром, знатоком иконописи и народного искусства, откуда черпал мотивы своих работ. Третий – один из самых известных и всемирно признанных мексиканских архитекторов XX века, конструктивист и ландшафтный архитектор, решительно порвавший с любимым послевоенными нуворишами шикарным «голивудским стилем» частной застройки. Его творчество завоевало мировую известность после воплощения проекта нового городского района столицы Педрегаль де Сан-Анхель, где Барраган выступил в роли урбаниста и зодчего, спроектировавшего дома, улицы, водоемы, тропы и фонтаны, следуя за направлением потоков застывшей лавы.

Пример старших коллег оказал благотворное влияние на технику и профессиональный кругозор начинающего художника. Не удивительно, что работы четырнадцатилетнего Хуана Сориано, представленные на выставке в его родном городе, привлекли внимание посетивших ее Марии Искьердо (1902–1955) – автора станковых полотен, тяготевших

к сюрреализму, и известного монументалиста Хосе Чавеса Морадо (1908–2002). Они помогли подростку перебраться в столицу, чтобы совершенствоваться в мастерстве. Виртуоз характерного рисунка, отмеченного тягой к гротеску и своеобразной изысканностью, Чавес Морадо был одним из тех, кто стоял у истоков творческого пути Хуана Сориано, ставшего впоследствии одним из лидеров поколения Разрыва. Тем не менее сам он принадлежал к числу представителей ангажированного искусства, разделявших идеи коммунизма, был автором многих муралей разнообразной тематики и в различных техниках, сотрудничал с Мастерской народной графики.

В столице будущий лидер поколения Разрыва не только совершенствовался как живописец, но и вступил в Лигу революционных писателей и художников (1935). В ее рядах он пробыл два года, за которые свел знакомство и подружился с такими ее тогдашними членами, как Мария Феликс, Октавио Пас, Руфино Тамайо, Гвадалупе Марин, Леонора Каррингтон, Карлос Пельисер, Сальвадор Ново, Фрида Кало, Карлос Мерида и др.

Совершив в начале 1950-х годов поездку в Европу, Сориано возвратился в Мехико, где вместе с О. Пасом, прозаиком Х.Х. Арреолой, английской художницей-сюрреалисткой Л. Каррингтон, жившей в Мексике с 1942 года, вошел в состав объединения «Поэзия в полный голос» («Poesía en Voz Alta»).

Манера Сориано отличается лиризмом и неустанным поиском новых средств выразительности. Он использовал разнообразные материалы, пробовал себя в различных жанрах и стилях, включая абстракционизм. Образцы его монументальной скульптуры украшают экспозиции музеев и городскую среду («Голубка» в Музее современного искусства города Монтеррей, «Волна» в Международном торговом центре в Гвадалахаре, «Луна» в Национальном концертном зале в Мехико, «Сирена» на площади Лорето, там же). «Луна», первая его монументальная скульптура, предназначенная для городской среды, представляет собой шестиметровую монументальную скульптуру, исполненную в технике бронзового литья. Это сюрреалистический образ растущей Луны, приближающейся к завершению последней четверти. Скульптура исполнена специально для патио столичного Концертного зала и установлена так, чтобы слушатели, собравшиеся на концерт, могли ее рассмотреть и даже прикоснуться к ней. Избранную тему Сориано обосновал следующим образом: «Луна ассоциируется со всем на свете. Она принадлежит к числу образов, которыми вдохновлялись поэты, музыканты, танцовщицы, она присутствует и в религии, и в мифологии»¹.

Гюнтер Герцо (Günther Gerzso; 1915–2000) стал виднейшим представителем геометрического абстракционизма, получившего в Мексике широкое распространение вслед за его «лирической» экспрессионистской линией. Художник венгерско-немецкого происхождения, родившийся в Мексике, он стал одним из ярких представителей поколения

¹ Цит. по: http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_Soriano?veaction=edit.

Разрыва, прославившись как живописец, рисовальщик, сценограф, деятель театра и кино. В детстве он был отправлен родителями в швейцарский город Лугано, к состоятельному дяде по материнской линии, владельцу коллекции живописи, в которую входили полотна Тициана, Рембрандта, Делакруа, Боннара, Сезанна. В Швейцарии Гюнтер познакомился с одним из пионеров авангарда П. Клее и итальянским актером, одновременно мастером рисунка Нандо Тамберлани, который ввел его в мир театра и кино.

В 1931 году Герсо возвратился на родину, где стал рисовать эскизы для театральных постановок и начал писать пьесы. С 1940-х годов он успешно работал в качестве сценографа на кинопредприятиях Мексики, США, Франции. Художник сотрудничал с мексиканским кинорежиссером Э. Фернандесом, известным как «Эль Индио», Л. Бунюэлем, Дж. Хьюстонном и др.

С конца 1930-х годов Герсо все больше времени отдавал занятиям живописью. В 1940-х он сблизился с группой европейских художников-сюрреалистов, которые эмигрировали в Мексику в ходе Второй мировой войны: Л. Каррингтон, Р. Варо, В. Пааленом и др. Его собственные полотна обнаруживают как мексиканское, так и европейское влияние, тяготея к сюрреализму и кубизму. Но венцом его поисков стала абстрактная манера. Все его полотна представляют собой большие цветные плоскости, заполненные геометрическими формами. Критики отмечают их чрезвычайную эмоциональность.

О. Пас считал Г. Герсо одним из крупнейших художников Латинской Америки, наряду с К. Меридой и Р. Тамайо противопоставившим свое творчество идеологизированному движению муралистов. Герсо – дважды лауреат Национальной премии Мексики в области искусства. Также дважды (1994 и 2000) он был отмечен премией «Ариэль» Мексиканской академии искусства и науки в области кино.

Представителем абстрактного направления в живописи, графике и скульптуре был и Педро Коронель (Pedro Coronel Arroyo; 1923–1985). Во время пребывания в Париже (1946) он испытал влияние творчества живописца-сюрреалиста В. Браунера и К. Бранкузи, одного из создателей стиля абстрактной скульптуры. Первая выставка П. Коронеля, которая прошла в Мехико (1954), в знаменитой галерее «Протей» («Proteo»), привлекла внимание О. Паса. Потом он экспонировал свои работы во Франции, Италии, Японии, США, Бразилии. Его скульптурам присуща лаконичность. Его огромные холсты напоминают монументальные росписи, не нашедшие себе места непосредственно на стенах.

Младший брат этого художника Рафаэль Коронель (Rafael Coronel Arroyo; р. 1931) также программно противопоставил свои поиски манере и тематике мурализма. По его словам, он задался целью «создать образ латиноамериканца, верный в самой глубинной его сути, без излишеств вроде пеликаньих перьев у Диего Риверы, знамен у Сикейроса или языков пламени у Ороско. Когда остается только живопись, тогда-то и достигается наивысшая степень выразительности, как в портретах Рембрандта,



Фернандо Гарсиа
Понсе
Разделенное
пространство. 1968

где есть только свет и немного тени»¹. Тем не менее лучшие из его работ, по его собственному признанию, появились на свет в мастерской, унаследованной от тестя – Диего Риверы, где Р. Коронель проработал двадцать лет. Принято различать два этапа творчества этого художника: фигуративный (до 1960-х) и абстрактный, отличающийся великолепным чувством цвета и света.

Не имея средств на обучение живописи, он все же получил возможность посещать художественную школу «Эсмеральда», неожиданно выиграв конкурс живописи, организованный Национальным институтом мексиканской молодежи. Но уже два месяца спустя он оставил студенческую скамью, не согласившись с методами преподавания.

После того как оценивший его самостоятельные опыты Карлос Мерида свел его с владелицей галереи Инес Амор, с которой сотрудничали Руфино Тамайо, Гюнтер Герсо, Диего Ривера, работы Р. Коронеля стали обретать популярность. До этого знакомства ему удалось продать только две картины – брату и дяде. С 1956 года художник участвует в выставках в Мексике, США, Японии, Пуэрто-Рико, Бразилии (1965). Его картины отличаются сдержан-

ным лиризмом, меланхолией, фигуры словно тают в рассеянной дымке. По случаю 80-летия художника во Дворце изящных искусств открылась его выставка «Retrofutura». Из 109 представленных на ней работ, 18 были написаны в 2011 году.

Последовательным сторонником абстрактной живописи был Фернандо Гарсиа Понсе (Fernando García Ponse; 1933–1987), брат художественного критика Хуана Гарсиа Понсе. Он дебютировал как фигуративист, но после поездки в Париж посвятил себя абстрактной живописи, которой с тех пор никогда не изменял. Вместе М. Фельгересом, Л. Каррильо, В. Рохо, Х.Л. Куэвасом он входил в круг постоянных экспонентов частной галереи, созданной в период галерейного бума 1950-х испанцем Х. Мартином. Здесь в 1963 году состоялась первая его полностью абстрактная выставка.

Первая выставка Альберто Хиронельи (Alberto Gironella; 1929–1999), еще одного решительного новатора середины XX века, состоялась в 1952 году. С этого времени его работы экспонировались в музеях и галереях Аргентины, Бразилии, США, Германии, Испании, Франции, Швеции, Швейцарии, Японии. Лауреат первой премии Биеннале молодых художников в Париже (1959), а также VI Биеннале в Сан-Пауло, Хиронелья

¹ Цит. по: URL: http://translate.google.ru/translate?hl=ru&sl=es&u=http://es.wikipedia.org/wiki/Rafael_Coronel&prev=/search%3Fq%3DRafael%2BCoronel%2BArroyo%26newwindow%3D1%26hl%3Dru.



увлекался испанской тематикой. Как принято считать, это пристрастие коренилось в происхождении художника: его отец был каталонцем. Среди персонажей картин Хиронельи, в отличие от многих представителей поколения Разрыва не порвавшего с предметностью в живописи, были и мотивы корриды, и импровизации на тему полотен Веласкеса – «Менин» и портрета королевы Марианны Австрийской. Обращался он и к образу героя Мексиканской революции Эмилиано Сапаты. Ему принадлежат также портреты философа Ницше, кинорежиссера Луиса Бунюэля, поп-певицы Мадонны. Тем не менее Хиронелья не был реалистом в традиционном смысле слова. Он предпочитал своеобразный стиль коллажа, состоявший в монтировании нового произведения из частей другого, подвергающегося таким образом его авторской интерпретации. Перенос на мексиканскую почву приемы поп-арта и реди-мэйд, Хиронелья исполнил серию композиций, основу которых представляли собой пустые банки из-под испанских морепродуктов в рамках, украшенных по периметру металлическими пробками от бутылок с прохладительными напитками.

Существенную лепту в деятельность поколения Разрыва по изменению ландшафта художественной жизни Мексики внесли художники иностранного происхождения, в силу различных причин связавшие свою судьбу с этой страной.

Создателем культовой для молодых новаторов галереи-музея «Эхо» стал художник, скульптор и архитектор Матиас Гериц (Mathias Goeritz; 1915–1990), родившийся в Германии (Данциг, Восточная Пруссия). Он учился в Баухаузе, получил известность как архитектор и скульптор, изучал искусство в Школе искусств и ремесел Берлина-Шарлоттенсбурга, получил степень доктора философии и истории искусства Берлинского университета. Гериц подолгу жил в Марокко и в Гранаде. В 1948 году в городе Сантьяна-дель-Мар он основал Школу Альтамиры. Ее девизом стала

Альберто Хиронелья
Мастерская
художника Франсиско
Лескано. 1964

фраза «Все люди, будучи братьями, становятся художниками».

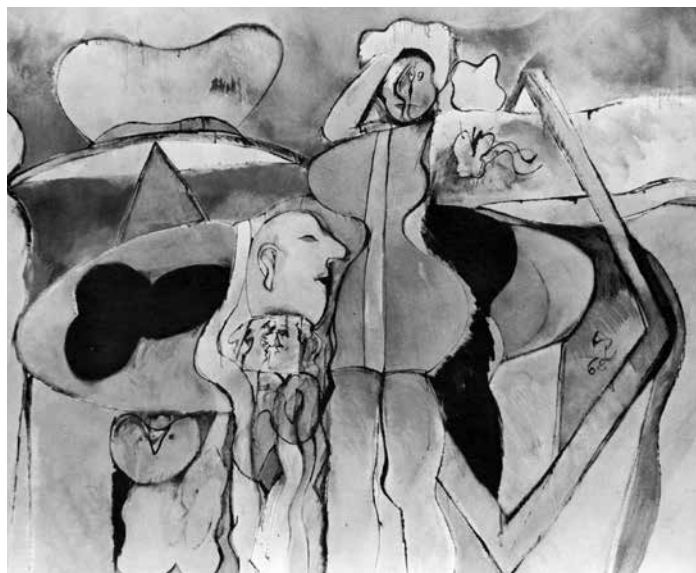
По рекомендации мексиканского художника А. Ранхеля Идальго он был приглашен в качестве преподавателя в открывающуюся при Университете Гвадалахары Школу архитектуры (1949). Переселившись впоследствии в столицу, Гериц выпустил манифест «Эмоциональная архитектура». Как художник, он выступал против корпоративной замкнутости искусства и намеревался создавать на базе музеев и галерей дискуссионные клубы для встреч художников со зрителями. Таким образом должна была получить развитие идея обращения искусства к максимально широкой зрительской аудитории – но уже без присущих мурализму упований на его социально-преобразующую силу.

В 1955 году в Мехико при галерее «Протей» Герицем было организовано первое в стране экспериментальное объединение художников, ставшее по тем временам настоящей сенсацией. Но уже через два года INBA официально признал наличие в Мексике направления, альтернативного мурализму.

В 1960 году Гериц создал неоадаистскую группу «Артос». Ее члены обнародовали манифест, в котором выражали категорический протест против деятельности художественных салонов, декларируя независимость творчества от буржуазных вкусов и намерение вывести искусство в жизнь, в окружающую среду. Они выступали также против претензий отдельных мастеров и художественных направлений на особое положение в национальном искусстве. Но на практике большинство из них было вынуждено работать в рамках формирующегося художественного рынка.

Ольга Коста (Olga Costa; Kostakowsky Fabricant; 1913–1993) родилась в Лейпциге в семье музыканта. В 1925 году с родителями приехала в Мексику, где познакомилась с Диего Риверой, Фридой Кало, Руфино Тамайо.

Роджер фон Гунтен
Приношение
разгневанной богине.
1968





Училась в Национальной школе пластических искусств. В 1935 году стала женой Х. Чавеса Морадо. Супруги поселились в его родном городе Силао (штат Гуанахуато), которому передали собранную ими богатую коллекцию народного, доиспанского и колониального искусства, составившую экспозицию Музея Ольги Коста – Чавеса Морадо.

Висенте Рохо

Альмасан

Раненая земля. 1966

Роджер фон Гунтен (Roger von Gunten; р. 1933), перебравшийся в Мексику в 1957 году, родился в Цюрихе. Он получил художественное образование в Школе искусств и ремесел этого швейцарского города. Там же прошла его первая выставка (1956). Войдя в соприкосновение с молодыми поколениями Разрыва, он не отказывался от фигуративности, но тоже весьма нетрадиционного свойства.

Известный под псевдонимом Влади (Vlady; 1920–2005) Владимир Викторович Кибальчич-Русаков – живописец и график, выходец из России, обосновавшийся в Куэрнаваке. Влади стал известен как приверженец техники *impasto*, состоящей в наложении на полотно толстых слоев краски с целью получения световых эффектов и иллюзии глубины. Он был и мастером гравюры. Проживая до переезда в Мексику во Франции, Влади был знаком с А. Бретоном, художниками-сюрреалистами, близким к ним кубинцем В. Ламом, скульптором А. Майолем. Под их влиянием он совершенствовал свою живописную и графическую технику. Здесь же, во Франции, он познакомился с ранним творчеством Д. Риверы.

В 1941 году, после оккупации Франции, Владимир с отцом эмигрировали в Латинскую Америку, с 1943-го поселившись в Мексике. Здесь художник сблизился со сторонниками идей коммунизма, в том числе с Д. Риверой и Ф. Кало. Он тщательно изучал манеру и технику их письма, но не разделял «национализма» их живописи. Как участник движения поколения Разрыва, Влади объединил свои усилия с А. Хиронельей, Х.Л. Куэвасом и другими, кто наряду с Р. Тамайо активно выступил против гегемонии «трех великих».



Хосе Луис Куэвас
Художник и модель.
1970-е

Влади участвовал в Биеннале Аргентины, Бразилии (Сан-Паулу), Парижа. Завоевав признание, на полученные стипендии совершил поездки по Франции, Японии, Италии, посетил Нью-Йорк. Президент Мексики Л. Эчеверриа (1970–1976) пригласил его писать муралы в Национальном Дворце, рядом с росписями Д. Риверы. Но Влади отклонил предложение, не желая, как он объяснил, чтобы его работы «конфликтовали» в отведенном ограниченном пространстве с росписями классика «мексиканской школы».

Испанка Ремедиос Варо (Remedios Varo; 1908–1963) была скорее сюрреалисткой, чем абстракционисткой. На родине она училась в монастырской школе, в 1934 году поступила в Академию Сан-Фернандо (Мадрид). Во время гражданской войны Варо переехала в Париж, где ее живопись испытала влияние сюрреализма. В 1942 году она эмигрировала в Мексику, которую первоначально считала временным пристанищем. Но в итоге художница навсегда поселилась в Мехико, и ее творчество было мало известно за пределами Мексики.

В Мехико она встретила Фриду Кало и Диего Риверу, близко сдружилась с Леонорой Каррингтон. В Мексике Р. Варо вышла замуж за издателя Вальтера Грюена, австрийца, бывшего узника нацистских концлагерей. Грюен был состоятельным человеком, верил в талант Варо и оказывал ей поддержку, которая позволяла ей полностью отдаться живописи. Художница умерла в расцвете таланта.

Разновидность сюрреалистической живописной манеры, созданной ею, получила название «галлюцинации» (*alucinación*) за причудливый, фантастический характер персонажей. В ее картинах нашла отражение увлеченность художницы магией и мистикой. Она изучала труды Экхарта, Блаватской, Гурджиева, Успенского, Фрейда и Юнга. В аллегорической природе большинства работ Варо некоторые критики усматривают сходство с картинами Иеронима Босха, Франциско Гойи, Эль Греко, Пабло

Пикассо и Питера Брейгеля, называя ее искусство «постсовременной аллегорией».

Висенте Рохо Альмасан (Vicente Rojo Almazán; 1932) примкнул к поколению Разрыва как один из виднейших в Мексике представителей абстрактной живописи. Он родился в Барселоне, где получил первые уроки скульптурного мастерства и изготовления керамики (1946). В 1949 году, прибыв в Мексику, где после поражения Республики жил в эмиграции его отец, Висенте принял мексиканское гражданство, учился живописи в школе искусств «Эсмеральда» и типографскому делу. За сорок с лишним лет профессиональной деятельности В. Рохо создал на новой родине множество произведений живописи, скульптуры, графики и сценографических работ. С 1958 года В. Рохо был участником многочисленных выставок. Он сотрудничал в ряде влиятельных периодических изданий художественного и культурного направления («Artes de México», «México en la Cultura», вестник Национального автономного университета Мехико «Revista de la Universidad», «La cultura en México»). В 1991 году художник стал лауреатом Государственной премии в области искусства и Премии Мексики в области рисунка.

Хосе Луис Куэвас (р. 1934), начинавший и продолжающий творческий путь как замечательный рисовальщик и гравер, а впоследствии и скульптор, заслуживает пространного разговора о своем вкладе в общее дело поколения Разрыва как его самый активный представитель в процессе непримиримого противостояния мурализму. С первых шагов в искусстве Куэвас проявил себя не только как творец, но и как страстный полемист, глашатай идеологии нового направления. Именно он буквально ринулся в рукопашную, когда жюри международного конкурса ЭССО усомнилось в правомерности присуждения двух главных премий мексиканским абстракционистам. В силу боевого темперамента он вел себя как своего рода Сикейрос, но сражающийся под иным знаменем. Еще вернее было бы его назвать самым ярким продолжателем дела Р. Тамайо по низвержению «монополии» мурализма.

Хосе Луис Куэвас родился в Мехико¹. В семь лет он стал победителем конкурса детского рисунка, объявленного Министерством народного просвещения. Это был автопортрет, названный «Мальчик-рабочий». Тема и название были в духе времени, когда левые, даже социалистические идеи находились в Мексике на пике популярности, хотя сам «белокурый художник» – прозвище, утвердившееся за ним в школе, – был внуком управляющего писчебумажной фабрикой. Это обстоятельство биографии, наряду с природной одаренностью рисовальщика, наверняка способствовало развитию его таланта. Карандаш и бумага остаются его постоянными спутниками с ранних детских лет до нынешнего почтенного возраста.

Стены библиотеки в школе имени Бенито Хуареса, которую посещал Хосе Луис, были украшены росписью известного муралиста Роберто Монтенегро

¹ Здесь и далее этапы творческой биографии Х.Л. Куэваса приводятся в соответствии с данными: URL: <http://www.joseluiscuevas.com.mx/biografia.html>.



Хосе Луис Куэвас
Автопортрет
с персонажами
1970-е

«Ангел мира» (1924). Потом в автобиографических заметках Куэвас вспомнит, что впечатления от нее и от фресок Риверы во Дворце Кортеса (Куэрнавака) укрепили его желание стать настоящим художником. В 1944 году он поступает вольнослушателем в художественную школу «Эсмеральда». Но заболевает ревматизмом и оставляет учебу, обреченный на два года постельного режима. Он много читает и делает рисунки-импровизации на тему прочитанного. Невеселое положение подталкивает его к тому, чтобы выискивать в книгах мотивы, созвучные собственным переживаниям. Другим источником мрачных образов становится действительность старого городского квартала, где располагалась писчебумажная фабрика, рядом с которой жила его семья. Здесь, в переулке с громким названием «Эль Триумфо», на глаза то и дело попадались нищие, пьяницы, размалеванные девицы с однозначной репутацией, люди подозрительных занятий.

Увлекается он и коллекционированием гротескных фигурок – изделий мексиканских ремесленников. О раскрашенных скелетах-калаверах, глиняных и картонных тореро и монахинях, о базарных марионетках с широкими плоскими телами и тоненькими ручками-ножками Куэвас вспомнит потом в автобиографических заметках, чтобы отчасти объяснить причудливый облик своих героев.

Поправившись, подросток делает первые гравюры, посещает лекции по истории искусств. Чуть позже он уже иллюстрирует статьи исследовательницы мексиканского искусства Аниты Бреннер для газеты «The News». Старший брат, психиатр по профессии, устраивает ему экскурсии

в психиатрическую клинику, где восемнадцатилетний художник увлеченно рисует портреты душевнобольных. Из этих опытов вырастет один из постоянных мотивов его творчества. В галерее «Prisse» проходит первая персональная выставка двадцатилетнего Куэваса (1954), известный критик Маргарита Нелькен помещает восторженный отзыв о ней в столичной газете «Эксельсиор» («Excelsior»). Коллекционер А. Каррильо Хиль приобретает один из его графических циклов и выставляет в галерее города Мерида, штат Юкатан. Куэваса приглашают в Вашингтон, где его работы, представленные на выставке «Panamerican Union» (1954), удостоиваются самого благожелательного внимания прессы.

Минуло десять лет после появления в газете «Эль Универсаль» интервью Тамайю, в котором он выразил надежду на перемены, которые ждут живопись Мексики. Тем не менее дебют Куэваса имеет место в атмосфере все еще высокого авторитета мурализма. Неудивительно, что и сам он на первых порах не избежал влияния по крайней мере одного из корифеев «мексиканской школы». В Галерее «Протео» открывается Первый салон свободного искусства (1955), среди участников которого и начинающий, но уже отмеченный вниманием критики Куэвас. Посетивший выставку Сикейрос отмечает внутреннее родство настроений и манеры его графики с ранним творчеством Ороско. Персонажи серии Куэваса «Женщины XX века» – потрепанные «жрицы любви», жалкие и хищные одновременно, и в самом деле приводят на память образы серии Ороско «Дом слез» (1916). Сходство не ограничивается тематикой, совпадает и художественная установка: гротескная заостренность образов.

По заказу «Editorial Falcon Prest» (Филадельфия) молодой мексиканский художник иллюстрирует прозу Ф. Кафки, и результатом становится книга «Мир Кафки и Куэваса» («The World of Kafka and Cuevas», 1957). Автор помещенных в ней иллюстраций словно задался целью подавить зрителя впечатлением беспросветного кошмара. Он и в дальнейшем с какой-то болезненной настойчивостью не устает собирать и демонстрировать жуткий паноптикум искалеченных тел и душ: изможденные дети нищих окраин, пациенты госпиталей и психиатрических клиник, трупы в морге, клубки могильных червей...

Когда критики находят в его работах отголоски тематики и манеры Ороско, он поначалу воспринимает это как похвалу. Ему близки поэтика и беспощадная, доходящая до гротеска сатира старшего из «трех великих», его пронзительная ирония. Однако выбор героев и темы нельзя объяснить, исходя исключительно из обусловленного возрастом влияния старшего коллеги и обстоятельств собственной биографии. На выборе Куэваса сказались и обстоятельства времени, в нем отразилась специфика новой социальной и духовной ситуации в стране и в мире, когда многие прежние ценности откровенным образом были взяты под сомнение.

Поколение Разрыва намеревалось дать решительный бой тому, что к этому моменту в среде знатоков, ценителей, исследователей искусства и самих художников было принято клеймить как «узкий национализм



Хосе Луис Куэвас
По мотивам серии
1965 года
«Куэвас-Шарантон».
1980-е

в ходе персональной выставки в Нью-Йорке художественный обозреватель «New York Times» называет Куэваса одним из величайших рисовальщиков в мире, сравнимым по таланту лишь с Пикассо. Лидер поколения Разрыва продолжает с успехом выставлять свои работы на родине и за ее пределами, главным образом в США. Художественный критик Т. Месер приглашает его участвовать в выставке «Десятилетие возникновения» («Emergent Decade») в нью-йоркском Музее Гуггенхайма (1965) – работы Куэваса должны послужить примером жизненной силы, присущей латиноамериканскому искусству. На 2-й международной Биеннале графики в Музее современного искусства Чили он снова отмечен премией, на сей раз – кампании творческих мастерских Мадеко.

В том же году Куэвас на средства Фонда Форда выпускает альбом из 12 литографий под неслучайным названием «Куэвас-Шарантон». В парижской клинике для душевнобольных Шарантон окончил свои дни один из знаковых персонажей его графики – маркиз де Сад, литератор, вошедший в историю как теоретик насилия и воплощение воинствующего ниспровержения законов нравственности. Переживший бурю Великой французской революции, взлет и падение Наполеона Бонапарта, заключившего его в сумасшедший дом, он был оставлен там и после Реставрации Тайным советом Людовика XVIII. Художник явно сочувствует воинствующему аморализму своего героя, поскольку усматривает в этом его качестве не просто эпатаж общественного вкуса, но плод разочарований, пришедших на смену идеализму эпохи Просвещения с ее верой в прогресс и лучшее будущее человечества. Творчество де Сада он видит своего рода полемикой с идеями Руссо,

мексиканской школы», ставший препятствием на пути интеграции Мексики в контекст художественной жизни Запада.

В названных обстоятельствах периодическое издание «Мексика в культуре» («México en la Cultura»), приложение к столичной газете «Новости» («Novedades»), печатает интервью Куэваса, в котором впервые появляется выражение «кактусовый занавес» («La cortina de nopal», 1958) – парафраз «железного занавеса», знаменитого словосочетания времен холодной войны: так молодой художник характеризует положение мексиканского искусства, по его мнению, жестко отсеченного от потока развития искусства мирового застарелой «монополией» настенной живописи.

На следующий год (1959) в самой престижной галерее Буэнос-Айреса с успехом проходит персональная выставка новой звезды мексиканской графики. На международной выставке рисунка в Сан-Паулу двадцатипятилетнему мексиканцу присуждается первая премия. На следующий год

на которых базировалась идеология Великой французской революции.

Согласно Руссо, человек по натуре добродетелен, причиной же его бедствий является социальное неравенство, подлежащее, следовательно, упразднению. Отсюда прямо вытекает мысль о благотворности революций. В противоположность Руссо, де Сад считает «естественного человека» носителем врожденных звериных инстинктов, которые нельзя вытравить, можно лишь ответить на них жестким и беспощадным насилием. И предлагает трезво взглянуть на неприглядную, но, увы, безальтернативную и непреходящую реальность. Из непредвзятого взгляда на нее, согласно де Саду, напрашивается вывод о неизбежности провала «руссоистского эксперимента» французской революции XVIII века. По той же причине, утверждает, развивая мысль своего кумира, Куэвас, был заведомо обречен на фиаско эксперимент Мексиканской революции XX века, породившей в итоге лицемерный «миф» о самой себе.

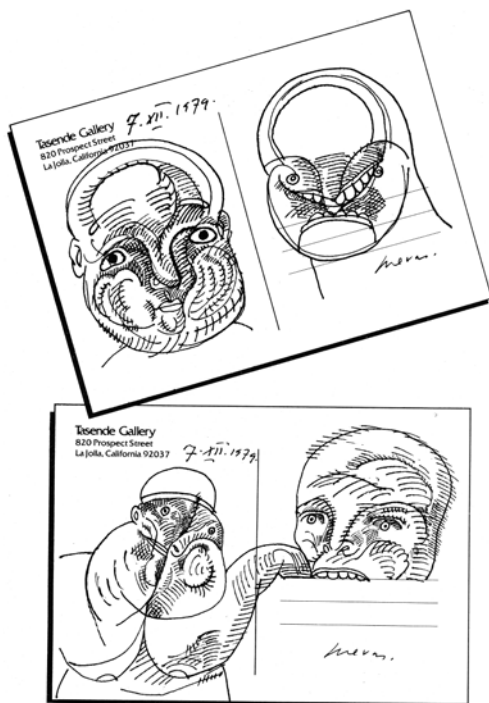
Согласно де Саду, единственная сфера бытия, где обнаруживает себя подлинное естество человека, – секс, сильнейший из природных инстинктов. Эту аксиому, принятую мексиканским художником за одну из основ его образной системы, иллюстрирует ненасытная, хищная сексуальность его персонажей. Их выставленное напоказ бесстыдство, согласно творческой концепции Куэваса, есть не что иное, как крестовый поход во имя горькой правды против сладкой лжи. Художественным эквивалентом последней для него выступает мексиканский мурализм с его воинствующей социальностью, посягающей даже на ту сферу человеческих взаимоотношений, которую сам он, следом за своим вдохновителем, склонен рассматривать как заповедник животных инстинктов.

В самом деле, с одной стороны, любого из «трех великих», оказавшихся под огнем его критики, нельзя уличить в намеренном игнорировании инстинктивной стороны человеческой природы. Но потому-то их «грех» представляется ему куда более возмутительным. У Ороско, в начале карьеры рисовавшего с натуры обитательниц «дома слез», его натурщицы представляли если не падшими ангелами, то и не от природы порочными исчадьями ада. Эти тощие, нескладные, взлохмаченные существа некоторым образом вызывают сочувствие, даже вступая в потасовки за свою долю добычи, – они не хищницы, великолепные в своей свирепой прыти или отвратительные в ненасытной жадности, а походя выброшенные на обочину жизни жертвы несчастных обстоятельств. Потом из-под кисти Ороско-монументалиста появятся нагло хохочущая распутная девка – великолепный символ торжествующей вселенской продажности, еще позже – отвратительного вида апокалипсическая блудница. Но это будут образы, как бомбы взрывчаткой начиненные социальным смыслом. Создания Диего Риверы заряжены сексуальной мощью, достойной языческих божеств плодородия, но воплощена в них именно производительная энергия как пластическая метафора торжества рождений над



Хосе Луис Куэвас

Адвокат. 1980-е



Хосе Луис Куэвас
Лица персонажей
1970-е

смертями, как символ обновляющей мир первичной стихии. И что уж говорить о Сикейросе, трактующем чувственные женские «ню» как иллюстрации своих коммунистических постулатов...

Хосе Луис Куэвас
Двое. 1970-е

Классики мурализма и их последователи своей апологией социальной справедливости отстаивают, можно сказать, «руссоистскую» концепцию человека. Муралистам виделось искусство, способное помочь в деле преобразования мира. Даже если расценивать этот замысел как утопию, нельзя отрицать, что, воодушевленные ею, они создали в искусстве своего времени образ человека-гиганта, который и в гибели не терял трагического величия. Герой их монументальных произведений силен



прежде всего сознанием своей включенности в общее дело, ясностью своей общественной позиции, порой доходящей до декларативности. То, что потом показалось некоторым историкам мексиканского искусства упрощенчеством, сведением всего богатства человеческой природы к стандартному набору типических черт, продиктовано у них прямо противоположным намерением – обогатить представление об этой самой природе пониманием ее еще и общественной природы.

Не то чтобы в интерпретации муралистов человеческая натура была вовсе чужда темных сторон, напротив – в их интерпретации наличие этих сторон есть причина внутренней драмы, даже трагедии человека и человечества, коей должно в идеале завершиться катарсисом.

Художественный мир Куэваса, напротив, обильно населен персонажами, которые по самой природе своей не причастны этому дуализму добра и зла, света и тьмы, поскольку действуют не в системе социальных понятий, а в сфере животных, биологических инстинктов. Они неизменно обнаруживают животную суть своей природы, будь то ненасытный хищник или обреченная ему в пищу жертва; а естественный отбор, как природный механизм регулирования численности популяций, не подлежит рассмотрению с морально-этических позиций.

Способ взглянуть на ситуацию со стороны Куэвас обретает с помощью всепроникающего черного юмора. Поэтому его страшноватые монстры еще и смешны. Так смешны для непритязательного ярмарочного зеваки обиженные судьбой существа, собранные в балагане: все эти неуклюжие карлики, несуразные великаны, горбуны, бородатые женщины... Или как притягательны для театрального гурмана персонажи «театра жестокости» А. Арто и его широко известных в Латинской Америке последователей испанца Ф. Аррабаля и мексиканца А. Ходоровского (серии «Кони-Айленд» и «Театр жестокости»). Согласно теории Арто, развивавшего на собственный лад традицию де Сада, жестокость свойственна любому действию, даже проявление добра – своего рода жестокость: «В явленном мире, говоря на языке метафизики, зло остается перманентным законом, а благо – лишь усилением и, стало быть, еще одной жестокостью, добавленной к первой»¹. Так и с графических листов Куэваса на зрителя смотрят женщина-пиявка, человек-червяк, по-звериному настороженные подростки с окраин мегаполиса, бессмысленно таращащие глаза и кривящие рты идиоты... Гротескные трансформации, которым художник не устает подвергать тела своих персонажей, зримо воплощают особенности их внутреннего мира, внушающие заданное автором отвращение. А Ходоровский признавался: «Я люблю уродов... Они прекрасны. По мне, скорее обычные люди – чудовища, они все так похожи друг на друга... Я не могу быть реалистом; даже когда я иду по улице, я нахожу монстров»². В унисон с ним Куэвас на обвинения в пристрастии ко всякого рода патологии отвечает в унисон, что его занимает, в сущности, обыденный мир обыкновенных людей, что для того, чтобы увидеть всех этих калек, сумасшедших, мертвецов, ему теперь незачем отправляться в богадельню, в сумасшедший дом или в морг – достаточно посмотреть на первого встречного.

Такое восприятие мира не может не вызвать аналогий с одним из изводов испанской живописной традиции, идущим от портретов шутов и карликов кисти Веласкеса, жестоких сюжетов Риберы и офортов Гойи. Здесь, безусловно, налицо интерпретация ибероамериканской традиции, но лишенная мучительной рефлексии предшественников по поводу природы добра и зла. В этом отношении уродливо-смешные монстры Куэваса родственны фантазмагориям другого наследника великих испанцев – Сальвадора Дали.

¹ Artaud A. Œuvre complètes. T. 4. Paris, 1974. P. 123–124.

² Театр жестокости // Альтернативная культура. Энциклопедия. М., 2005 (см. также: URL: http://alternative_culture.academic.ru).

В отличие от множества соратников по Разрыву, Куэвас не переступал, да и по сей день не переступает границы, за которой начинается нефигуративная живопись. Тогдашние его фантастические создания часто сконструированы из фрагментов реальности, смонтированных в причудливых и противоестественных сочетаниях: отдельные части тел легко, как шарики в руках жонглера, перетасовываются, меняются местами, и возникает нечто вроде несчастного создания с головой на месте бедра, вынужденной подпирать гигантские ягоды. Само пространство, в котором действуют эти полусмешные-полуотвратительные монстры, лишено намека на физические координаты. Оно неглубоко, персонажи действуют, как правило, на переднем плане. Но эта небольшая глубина обладает большой властью над фигурами. Их контуры могут, истончаясь, растворять изображение в белизне бумаги. Тяжелые массы, обозначенные темными пятнами, могут поддаться засасывающей силе темноты фона. Словно иногда эти порождения фантазии художника устают существовать и предпочитают раствориться в тумане или утонуть во тьме.

Куэвасу не меньше, чем муралистам, хочется, чтобы сказанное им было понято зрителем. Только сказать он намерен нечто прямо противоположное. Насквозь фальшивому, на его взгляд, оптимизму глашатаев социальной справедливости и национального единства он противопоставляет картину беспросветного бытия человека, брошенного судьбой во враждебный, абсурдный мир, вынужденного постоянно метаться между полным одиночеством и тиранией, олицетворенной в социуме или в каждом другом.

Единственный способ почувствовать себя свободным состоит, по Куэвасу, в том, чтобы противопоставить тирании внешней реальности внутреннюю свободу индивида, прежде всего свободу художника-творца. Художник и творчество – одна из постоянных его тем. Он совершает экскурсии в историю искусства, с особым пристрастием перечитывая те ее страницы, которые, по его мнению, согласуются с его собственной безысходной концепцией бытия. С последовательностью, достойной крайнего рационалиста, он «освобождает» мировоззрение Кеведо, Достоевского, Кафки, Рембрандта, Гойи, Домье от хотя бы проблесков света. Их трагическое мироощущение служит ему источником обретения своего рода «негативной гармонии». Среди многочисленных автопортретов Куэваса заметное место занимают иронические автопортреты в образах мастеров прошлого: Рембрандта, Гойи, Бетховена, Вагнера... Пристрастно истолкованные классики, окидывая мир всегда одним и тем же пронзительным и печальным взглядом, призваны подтвердить, что истинный художник во все времена остается грустным мудрецом, пришедшим в этот мир, чтобы поведать всем прочим горькую истину о донкихотской тщете человеческих усилий по его преобразованию. Но что предлагает художник за вычетом этого донкихотства? Мир в интерпретации Куэваса сжимается до «единственно сущей» реальности одинокой души, но и на этом поле герои художника, покорные авторской воле, ведут баталию

под белым флагом. Вопрос, есть ли это трезвый и мужественный взгляд в глаза горькой правде или же комфортная поза зрителя-сибарита, наблюдающего со скамьи амфитеатра за сражением обреченных на арене, остается открытым.

Куэвас, по его собственным словам, питает «отвращение к “частичному” гуманизму, мелкому и ничтожному, который опутывает нас, покусается на нас, как клубок могильных червей. Мерзость, не правда ли? Так вот, я не могу отделаться от этого чувства, <...> глядя на бесконечную повседневную суету; в первую очередь это касается нашей страны»¹. Если в реальной жизни существует гуманизм «частичный», то что есть гуманизм «всеобщий», всеобъемлющий? Исходя из предложенной Куэвасом концепции человека, это может быть только мираж, только лживая утопия. И мурализм мексиканской школы, убежден он, ярчайшее воплощение этого заблуждения духа.

Куэвас постоянно готов выйти на тропу войны против врага, который из предмета гордости национального искусства, как становится общепринятым считать, превратился в тормоз его развития. Оружие, которым он сражается, – смех, всепроникающая ирония: ведь осмеянный враг уже не так страшен. И вот в столичном квартале «Розовая зона», на «Мексиканском Монмартре», излюбленном месте времяпрепровождения туристов, художников и всякого рода неформалов, возникшем на месте снесенных за ветхостью особняков дореволюционной эпохи, он создает и тут же разрушает «эфемерную мураль» – устраивает перформанс, призванный высмеять муралистов с их претензией на незыблемость мексиканского монументального искусства, с их неизбывным социальным пафосом (1967)².

Впрочем, и сам он не чужд тревог сегодняшнего дня, что подтверждают акции, проведенные им три года спустя в Сан-Франциско в знак протеста против войны во Вьетнаме: он организует серию хэппенингов, рисует антивоенные плакаты.

Открытая в 1976 году в Музее современного искусства (Мехико, 1976) выставка, подтверждающая постоянство творческих пристрастий художника, носила название «Хосе Луис Куэвас. Его земная преисподняя». Затем признанный мэтр мексиканской и мировой графики отправился в Париж, где в Музее современного искусства готовилась к открытию ретроспектива его рисунка. Через два года появилась его «Парижская тетрадь», признанная «наипрекраснейшей книгой» («el libro más bello») на Фестивале книги в Штутгарте. Тогда же под эгидой Организации американских государств состоялось чествование художника «в масштабе континента».

¹ Цит. по: *Traba M. Los signos de la vida. México, 1976. P. 21.*

² Как потом оказалось, и такого рода произведения искусства поддаются репродуцированию: через год Куэвас воспроизвел свою «эфемерную мураль» на территории Университетского городка (Мехико) в знак солидарности с бастующими студентами. А в 2003 году он повторил ее на той же крыше, на которой впервые создал и через несколько минут уничтожил оригинал.

К тому времени, когда все «трое великих» станут историей, а наследники их дела займут в национальной живописи пусть заметное, но уже отнюдь не доминирующее положение, известность, даже слава Куэваса уже выйдет далеко за пределы континента. В 1982 году четырнадцать значительных галерей мира (в Мехико, Нью-Йорке, Вашингтоне, Сан-Диего, Лиме, Барселоне, Париже ...) одновременно проведут акцию «Март. Месяц Хосе Луиса Куэваса». Правительство Мексики даст в его честь прием, ему будет вручена Национальная премия в области искусств. Вопреки утверждению о печальной участи пророка в своем отечестве, творчество Куэваса, с первых шагов получившее признание, и в течение следующих десятилетий останется в центре благожелательного внимания критики.

Его пятидесятилетие (1984) было широко отмечено не только в Мексике, но и за ее пределами, и прежде всего в США, где когда-то он, дебютант на художественной стезе, впервые познал зарубежную славу. Куэвас останется неизменно верен своим нарочито мрачным тематическим пристрастиям и по окончании войны с мурализмом. Юбилейные выставки и интервью снова и снова подтвердят постоянство его творческих и мировоззренческих установок.

С 1985 году еженедельник «Мексика в культуре», напечатавший три десятилетия назад первую восторженную рецензию о молодом даровании, начнет регулярно помещать колонку заметок маститого художника.

В 1992 году в Мехико открылся Музей Хосе Луиса Куэваса.

В июне 2012 года на торжествах по случаю двухсотлетия Верховного суда Королевства Испания Куэвас был удостоен почетного титула «Самого значительного художника Мексики».

Представители поколения Разрыва успешно покончили с тем, что они называли «монополизмом» настенной живописи и «внеисторическим» существованием национального искусства. Следует добавить, что в современном мире, перегруженном многоканальной информацией, грандиозные повествовательные циклы в духе классического мурализма, возможно, в самом деле утратили прежнюю актуальность.

Однако проблема соотношения художественного творчества и общественной жизни, волновавшая европейских художников XIX века, а затем в духе времени и места претворявшаяся в жизнь мексиканскими муралистами, осталась на повестке дня и продолжила поиск новых решений и в творчестве их оппонентов и преемников.

Студенческие выступления 1968 года заставили молодых деятелей искусства вернуться к старым и, как им казалось, навсегда отвергнутым проблемам социального содержания искусства. Как десятилетия назад, стали возникать произведения, не рассчитанные на долгую жизнь, но способные удовлетворить сиюминутную потребность в информации и агитации. Синтезом старых идей и языка современного авангардизма стала серия антисимволов летних Олимпийских игр 1968 года в Мехико: изображения штыка, гориллы, окровавленного голубя, заткнутого кляпом рта...

Как реакция на нарушение университетской автономии и предвестие печально памятного расстрела студенческой демонстрации в Тлателолько, случившегося за десять дней до открытия Олимпиады в Мехико¹, на территории студенческого городка Национального автономного университета Мехико художниками была создана коллективная мураль – импровизированное произведение, написанное на оцинкованных металлических листах, которыми был укрыт монумент в честь президента Мигеля Алемана. Работа велась продолжительное время, по воскресным дням, параллельно здесь же проходили фестивали народного творчества, которые организовывал Национальный забастовочный комитет, обосновавшийся на университетской территории. Среди участников художественной акции были Х.Л. Куэвас, Р. Варо, М. Фельгерес, Г. Меса, Ф. Рабель, Г. Ариас Муруэта и др. Работы различных художников представляли собой нечто вроде коллажа, отдельные части которого не были согласованы ни тематически, ни стилистически. Так, Ариас Муруэта отдал долг памяти девушки, погибшей от разрыва внутренних органов во время столкновения студентов с полицией, случившегося на Площади Конституции 28 августа 1968 года. Его произведение представляло собой большую растерзанную куклу, из вспоротого живота которой свисали веревки, раскрашенные в разные цвета.

В те же 1960-е годы развернулась деятельность художественного движения «Новое Присутствие» («Nueva Presencia»), главным инициатором которого стал Арнольд Белкин (Arnold Belkin; 1930–1992) – уроженец Канады, сын эмигрантов из России, в начале творческого пути связанный с экспериментальной мастерской Сикейроса в США. Молодые сторонники искусства, отличающегося политической направленностью, составили также группы «Сума», «Просесо», «Колективо» и др. Их участники ратовали за равноправное коллективное творчество, отвергая деление в процессе исполнения работ на мастеров и подмастерий.

Другие группы, ставя перед собой главным образом экспериментально-пластические задачи, искали новые формы общения со зрителем: «Марсо», «Нарратива висуаль», «Но-группо», «Тепито арте акá». Последний из названных коллективов, сумевший занять прочные позиции

¹ «Резня в Тлателолько» (Matanza de Tlatelolco) – вооруженная акция правительства, направленная против студентов и прочих протестующих граждан, происходившая в течение дня и ночи 2 октября 1968 года на Площади трех культур в столичном районе Тлателолько. Сначала официальные средства массовой информации в Мексике утверждали, что стрельба правительственных сил была вызвана выстрелами в них со стороны демонстрантов. Обнародованные гораздо позже официальные документы показали, что таинственными снайперами, спровоцировавшими конфликт, были члены президентской охраны. Численность убитых по сей день остается спорной: официальные источники говорят, что число жертв достигло 30 человек, в то время как по некоторым другим оценкам убитых были тысячи. Большинство источников, однако, сходятся во мнении, что число погибших составило около 200–300 человек. В декабре 2008 года мексиканское правительство постановило со следующего года считать 2 октября днем национального траура.

в национальном искусстве, опирается на традиции народного творчества, включая привлечение в свои ряды авторов граффити, разрисовывающих стены домов в старинном столичном квартале Тепито.

Продолжением неутихающей полемики по поводу места искусства в обществе стали страсти, разгоревшиеся в ходе деятельности организованного INBA салона, названного «Пространство для альтернативы». Не найдя способа утихомирить строптивых художников в ходе проведения там «круглых столов» в январе 1985 года, INBA был вынужден закрыть салон. Это был не единственный эксперимент в сфере искусства, получивший политическую окраску и доставивший много неприятностей руководителям национальной культуры. Так, в ноябре 1985 года выпестованное INBA объединение «Экспериментальный исследовательский центр пластических искусств» участвовало в выставке на тему Мексиканской революции, которая открылась во Дворце изящных искусств и получила название «Поезд – действующее лицо истории». Намерение художников показать народ подлинным героем революции вызвало острую полемику между ними и руководством INBA, после чего исследовательский центр был также закрыт¹.

К этому времени большинство групп успели распасться. Однако результатом их деятельности стало признание нового искусства на официальном уровне и у зрителя.

С середины XX века до наших дней на сцене мексиканской художественной жизни представлены все течения послевоенного изобразительного искусства от абстрактного экспрессионизма до поставангарда, программно стирающего границу между искусством и «сырой» реальностью, с его экспериментами, сплошь и рядом выходящими за пределы того, что традиционно принято считать художественной деятельностью.

Бунтари 1950–1960-х годов словно возвращались в точку разрыва, обозначенную до них муралистами, и теперь отвергали их искусство улиц и интерьеров общественных зданий в пользу искусства музейных залов и интерьеров особняков. Если новаторы 1920-х годов называли музеи «кладбищами искусства», то теперь наследники авангарда обнаружили тягу к музеефикации своих произведений. Причем сказанное касается не только традиционных «рамочных» произведений, но и намеренно озадачивающих зрителя творений концептуалистов, объектов реди-мейд, джанк-арта с его композициями на основе содержимого мусорных контейнеров, а также уличных граффити, ленд-арта, инвайроментов и хепенингов с перформансами – в последних случаях на помощь приходят пространственные описания, фотографии и видеозаписи.

Параллельно продолжала на свой лад развиваться тенденция, направленная как на освоение изобразительным искусством, вслед за мурализмом, уже сложившейся городской среды, так и на создание новых урбанистических проектов. Мировой известности Луиса Баррагана способствовало воплощение проекта столичного района Педрегаль де

¹ Очаран Л. После мурализма // Латинская Америка. 1988. № 5. С. 65–66.

Сан-Анхель. Первым с инициативой освоения этого пустынного участка местности выступил Диего Ривера, но его проект был отвергнут в пользу контрпроекта Баррагана под названием «Сады Педрегаль», консультантом которого в качестве вулканолога и мастера пейзажа выступил не кто иной, как Доктор Агль (Херардо Мурильо), когда-то вдохновитель поколения бунтарей 1920-х годов. В 1957 году Л. Барраган в сотрудничестве с М. Герицем и Х. Рейесом создает и воплощает проект ключевого сооружения нового города-спутника Мехико – высотных башен. Вытянутые вверх гладкие плоскости их стен не ждут кисти муралиста. Группа из пяти прямоугольных параллелепипедов различной высоты и разных цветов рисуется на фоне неба самодостаточной композицией в духе геометрического абстракционизма, вырвавшейся в третье измерение.

Старший соратник и вдохновитель поколения Разрыва, М. Гериц выступил соавтором и такого знаменитого сооружения, как «Дорога Дружбы». Это был один из проектов, задуманных и осуществленных в рамках «Олимпиады культуры», приуроченной к летним Олимпийским играм в Мехико. Дорога представляла собой коридор, состоящий из 19 монументальных бетонных скульптур высотой от 7 до 22 м, исполненных художниками с пяти континентов. Было решено расставить цветные скульптуры на расстоянии полутора километров одна от другой в районе ландшафтного парка Сан-Анхель де Педрегаль, в долине, образованной две тысячи лет назад наплывами застывшей лавы. Редкие деревья в окружении густого кустарника, интенсивно-зеленого летом и палево-желтого зимой, дополняют собой эту необычную галерею под открытым небом. Таким способом современное искусство, по-своему следуя заветам мурализма, выходило в открытое пространство, навстречу зрителю, который был волен интерпретировать каждое произведение на свой лад. К сожалению, со временем природный и человеческий факторы нанесли «Дороге Дружбы» значительный ущерб.

Вслед за славными страницами, вписанными в историю искусства своей страны мастерами настенной живописи, сегодня стало историей и многообразное творчество поколения Разрыва. В итоге его деятельности вопросы социальной функции и национальной сущности изобразительного искусства, поставленные во главу угла его предшественниками-муралистами, были сняты с повестки дня в пользу независимости творчества и универсализма формальных исканий. В этом отношении молодые творцы, заявившие о себе с середины XX века, превзошли в радикализме даже своего старшего предшественника Руфино Тамайю, отвергавшего социальную ангажированность искусства, но всегда настаивавшего на прирожденном мексиканизме своей живописи. Какими будут следующие страницы истории изобразительного искусства латиноамериканской страны, обладающей как впечатляющим древним, так и не утратившим актуальности недавним художественным наследием, покажет время – и художники, готовые откликнуться на его вызов.

БИБЛИОГРАФИЯ

Книги:

Борьба тенденций в современном западном искусстве. Сборник статей / Отв. ред. А.А. Карягин. М., 1986.

Гирин Ю.Н. Поэтика сверхпределности: К интерпретации художественных процессов латиноамериканской культуры. СПб., 2008.

Гостева Е.И. Философия единства. Рабиндранат Тагор. М., 1985.

Григулевич И.Р. Сикейрос. М., 1980.

Дмитриева Н.А. В поисках гармонии. Искусствоведческие работы разных лет. М., 2009.

Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М., 1965.

Из истории философии Латинской Америки XX века. М., 1988.

Искусство и массы в современном буржуазном обществе. Сборник статей / Отв. ред. Д.В. Житомирский. М., 1979.

Искусство и общество. Тенденции политизации в современном западном искусстве. Сборник статей / Отв. ред. Б.И. Зингерман. М., 1978.

Каптерева Т.П. Искусство Испании. Очерки. Средние века. Эпоха Возрождения. М., 1989.

Каретникова И.А. Давид Альфаро Сикейрос. М., 1966.

Каретникова И.А. Диего Ривера. М., 1966.

Каретникова И.А. Искусство современной Мексики. М., 1962.

Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика. М., 1984.

Кеттенман А. Диего Ривера. Революционный дух в современном искусстве. М., 2007.

Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки / Отв. ред. В.Н. Кутейщикова. М., 1978.

Костеневич А.Г. Ороско. Л., 1968.

Кофман А.Ф. Америка несбывшихся чудес. М., 2001.

Кутейщикова В.Н. Мексиканский роман. Формирование. Своеобразие. Современный этап. М., 1971.

Кутейщикова В.Н., Осоват Л.С. Новый латиноамериканский роман. М., 1976.

Лавров Н.М. Мексиканская революция 1910–1917 гг. М., 1972.

Латиноамериканская культура в дискуссиях конца XX – начала XXI века. Iberica Americans. М., 2009.

Луначарский А.В. Избранные статьи по эстетике. М., 1975.

Марти Х. Избранное. М., 1978.

Недошивин Г.А. Теоретические проблемы современного изобразительного искусства. М., 1972.

Осоват Л.С. Диего Ривера. М., 1969.

Пас О. Освящение мига: Поэзия. Философская эссеистика. СПб., 2000.

Пичугин П.А. Корридос мексиканской революции. М., 1985.

Плеханов Г.В. Эстетика и социология искусства: В 2 т. М., 1978.

Полевой В.М. Двадцатый век. Изобразительное искусство и архитектура стран и народов мира. М., 1989.

Полевой В.М. Искусство XX века. 1901–1945. М. 1991.

Полевой В.М. Искусство стран Латинской Америки. М., 1967.

Поспелов Г.Г. Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990.

Приглашение к диалогу. Латинская Америка: размышления о культуре континента. М., 1986.

Сea Л. Философия латиноамериканской истории. Судьбы Латинской Америки. М., 1984.

Сондерс Ф.С. ЦРУ и мир искусств: культурный фронт холодной войны. М., 2013.

Рид Д. Восставшая Мексика. Рассказы и очерки. М., 1959.

Семенов О.С. Давид Альфаро Сикейрос. Очерк жизни и творчества художника. М., 1980.

Сикейрос Д. Меня называли Лихим Полковником: Воспоминания. М., 1986.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX–XX веков. М., 1970.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1976.

Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М., 1988.

Тагор Р. Национализм. Берлин. Изд. С. Ефрон, [1921]

Тертерян И.А. Человек мифотворящий: О литературе Испании, Португалии и Латинской Америки. М., 1989.

Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1991.

Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

Фрид Н. Графика Мексики. М., 1960.

Чегодаев А.Д. Искусство Соединенных Штатов Америки. 1675–1975. М., 1976.

Шептунова И.И. Живопись Бенгальского Возрождения. М., 1978.

Шептунова И.И. Очерки эстетической мысли Индии в Новое и Новейшее время. М., 1984.

Шелешнева Н.А. Латиноамериканская живопись XX века. М., 1990.

Шелешнева-Солодовникова Н.А. Латиноамериканское искусство XVI–XX веков. Исторический очерк. М., 2008.

Anton F. Alt-Amerika und seine Kunst. Leipzig, 1977.

Brenner A. Idols behind altars. New York, 1967.

Cardona Peña A. El monstruo en su laberinto. Conversaciones con Diego Rivera. México, 1980.

Cardoza y Aragón L. José Guadalupe Posada. México, 1963.

Cardoza y Aragón L. La nube y el reloj. México, 1940.

Cardoza y Aragón L. México: pintura de hoy. México, 1964.

Cardoza y Aragón L. Orozco. México, 1959.

Cardoza y Aragón L. Pintura mexicana contemporánea. México, 1953.

Claves del arte de Nuestra América. Vol. 1. № 1–16. La Habana, 1986.

Crespo de la Serna J.J. Diego Rivera. Obra mural. México, 1957.

Cuevas J.L. Cuevario. México, 1973.

Charlot J. Mexican art and the Academy of San Carlos, 1785–1915. Austin, 1962.

Exposición Nacional a Diego Rivera. Con motivo del XX aniversario de su fallecimiento. Catálogo. México, 1978.

Fernández J. Arte mexicano. De sus orígenes a nuestros días. México, 1958.

Fernández J. Coatlicue. Estética del arte indígena antiguo. México, 1959.

Fernández J. El arte moderno en México. Breve historia. Siglos 19 y 20. México, 1937.

Fernández J. El retablo de los reyes. Estética del arte de Nueva España. México, 1959.

Fernández J. La pintura moderna mexicana. México, 1964.

Gaos J. Filología de la filosofía e historia de la filosofía. Mexico, 1947.

Gaos J. La filosofía mexicana de nuestros días. Mexico, 1954.

García Ponce J. Nueve pintores mexicanos. Mexico, 1968.

Herner I. Siqueiros del paraíso a la utopía. México, 2011.

Historia general del arte mexicano. En 12 vol. Vol. 5. Época moderna y contemporánea / Por R. Tibol. México; Buenos Aires, 1969–1981.

Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945. Dresden, 1968.

Marinello J. Contemporáneos. La Habana, 1975.

Memoria Congreso internacional de muralismo. San Ildefonso, cuna del muralismo mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas. México, 1999.

Olbrich H. Proletarische Kunst in Werden. Berlin, 1968.

Orozco J.C. Apuntes autobiográficos. México, 1966.

Orozco J.C. Autobiografía. México, 1970.

Orozco J.C. El artista en Nueva York (Cartas a Jean Charlot, 1925–1929, y tres textos inéditos) / Prólogo de L. Cardoza y Aragón; apéndices de J. Charlot. México, 1971.

- Orozco J.C.* Textos. México, 1983.
- Ospovat L.S.* Diego Rivera. M., 1989.
- Paz O.* El laberinto de la soledad. México, 1950.
- Paz O.* Posdata. México, 1971.
- Pliego S.* El hombre en la encrucijada: Diego Rivera y su mural en el Centro de Rockefeller. [México], 2012.
- Pogolotti M.* Del barro y las voces. La Habana, 1968.
- Posada J.G.* José Guadalupe Posada ilustrador de la vida mexicana. México, 1963.
- Posada J.G.* La revolución mexicana. Vista por J. G. Posada. México, 1960.
- Ramos S.* Diego Rivera. México, 1986.
- Reed A.* El remoto pasado de México. México, 1975.
- Reed A.* Orozco. México, 1955.
- Reed A.* Orozco. New York, 1956.
- Reed A.* The Mexican muralists. New York, 1960.
- Reyes A.* Visión de Anáhuac y otros ensayos. México, 1995.
- Rivera D.* Mi arte, mi vida. Una autobiografía hecha con la conlaboración de G. March. México, 1963.
- Rivera Barrientos M.* Mi hermano Diego. México, 1986.
- Rodriguez A.* Der Mensch in Flammen. Wandmalerei in Mexiko von den Anfängen bis zur Gegenwart. Dresden, 1967.
- Rodrigues Prampolini I.* El surrealismo y el arte fantástico de México. México, 1983.
- Siqueiros D.A.* A un joven pintor mexicano. México, 1967.
- Siqueiros D.A.* Cómo se pinta un mural. México, 1951.
- Siqueiros D.A.* Me llamaban el Coronelazo. Memorias de D. A. Siqueiros. México, 1977.
- Siqueiros D.A.* Por la vía de una pintura neorrealista o realista social moderna en México. México, 1951.
- Tibol R.* David Alfaro Siqueiros. México, 1969.
- Tibol R.* Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo. México, 1974.
- Tibol R.* Siqueiros. Introdutor de la realidad. México, 1961.
- Tibol R.* Textos de D. A. Siqueiros. México, 1974.
- Traba M.* Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas. 1950–1970. México, 1973.
- Traba M.* La pintura nueva de Latinoamérica. Bogotá, 1961.
- Valdés C.* José Luis Cuevas. México, 1966.
- Vasconcelos J.* Páginas escojidas. México, 1940.
- Vasconcelos J.* Obra selecta. Ayacucho, 1992.
- Westheim P.* Arte antiguo de México. México, 1985.
- Westheim P.* El grabado en madera. México, 1967.
- Westheim P.* Ideas fundamentales del arte prehispánico en México. México, 1957.
- Westheim P.* La calavera. México, 1953.
- Wolfe B.D.* The fabulous life of Diego Rivera. N. Y., 1963.

РАЗДЕЛЫ В КНИГАХ:

Гирин Ю.Н. Авангард в Испанской Америке // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика. М., 2010. Кн. 2. С. 496–535.

Гирин Ю.Н. Авангард между Испанией и Латинской Америкой // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008. С. 297–339.

Гирин Ю.Н. К вопросу о самоидентификационных моделях латиноамериканской культуры // *Iberica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994. С. 42–53.

Гирин Ю.Н. Латиноамериканский карнавал и проблема этнокультурной идентификации // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 330–343.

Гирин Ю.Н. Парадигма самосозидания латиноамериканской культуры (феномен Хосе Марти) // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 38–47.

Земсков В.Б. Категории гармонии и дисгармонии в латиноамериканском культурном процессе // *Iberica Americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994. С. 33–41.

Козлова Е.А. Грани индейской темы в мексиканской живописи // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 2. М., 2008. С. 220–263.

Козлова Е.А. Ангажированное искусство: вклад Латинской Америки // Очерки латиноамериканского искусства. Часть II. XIX–XX века. СПб., 2004. С. 171–248.

Козлова Е.А. Калавера: родословная и черты характера // Очерки латиноамериканского искусства. Часть II. XIX–XX века. СПб., 2004. С. 151–170.

Козлова Е.А. Хосе Клементе Ороско – разрушитель стереотипов // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 188–194.

Козлова Е.А. Истины и фантазии Хосе Гвадалупе Посады // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 3. М., 2013. С. 180–222.

Козлова Е.А. «Мексика в революции» Х.К. Ороско // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 3. М., 2013. С. 223–249.

Козлова Е.А. Руфино Тамайо (Образный мир живописца) // Искусство стран Латинской Америки. М., 1986. С. 128–148.

Кофман А.Ф. Адамизм – константа латиноамериканского художественного сознания // *Iberica Americans*. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 164–171.

Кофман А.Ф. Литература Мексики // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Ч. 1. Раздел первый: Литературы Мексики и стран Центральной Америки. М., 2004. С. 107–195.

Кофман А.Ф. Карлос Фуэнтес // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М., 2005. С. 480–541.

Кофман А.Ф. Мексиканский День Мертвых и его культуростроительная роль // *Iberica Americans*. Праздник в ибероамериканской культуре. М., 2002. С. 229–246.

Кофман А.Ф. Октавио Пас // История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М., 2005. С. 352–405.

Кофман А.Ф. Хуан Рульфо //История литератур Латинской Америки. Очерки творчества писателей XX века. М., 2005. С. 450–479.

Хайт В.Л. Новый Свет как утопия и жизнетворческие стереотипы в латиноамериканской культуре // Iberica Americans. Тип творческой личности в латиноамериканской культуре. М., 1997. С. 150–163.

Шелешнева Н.А. Искусство, рожденное революцией (монументальная живопись Х.К. Ороско, Д. Риверы, Д.А. Сикейроса) // Культура Мексики. М., 1980. С. 155–184.

Шемякин Я.Г. Межцивилизационное взаимодействие и процесс культургенеза в Латинской Америке // Iberica Americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., 1994. С. 11–28.

СТАТЬИ В ПЕРИОДИКЕ:

Каретникова И.А. Эйзенштейн и Сикейрос // Латинская Америка. 1970. № 5. С. 146–161.

Очаран Л. После мурализма // Латинская Америка. 1988. № 5. С. 59–66.

Сикейрос Д.А. Художник и революция // Вопросы литературы. 1964. № 4. С. 143–158.

Хайт В.Л. Как рождается самобытность изобразительного искусства и архитектуры // Латинская Америка. 1988. № 9. С. 102–115.

Хайт В.Л. Как рождается самобытность изобразительного искусства и архитектуры (окончание) // Латинская Америка. 1989. № 4. С. 101–113.

Cardoza y Aragón L. El humanismo y la pintura mural mexicana // Casa de las Américas. La Habana. 1987. № 161. P. 101–107.

Carpentier A. Diego Rivera // Plural. México. 1989. № 211. P. 36–44.

Fernández J. La revolución mexicana en las obras de Orozco y Rivera // Cuadernos de bellas artes. México. 1960. № 4. P. 49–52.

Gomez Sucre Y. El caso Cuevas // Américas. Washington. 1978. № 11–12. P. 2–8.

Gonzales A. El mundo de un pintor (Entrevista a Vlady) // Revista de bellas artes. México. 1975. № 19. P. 17–21.

Gzagan F. Mathias Goeritz – angazowanost a protest // Vytvarná práce. Praga. 1967. № 3. S. 10.

Paz O. Pintura mexicana contemporánea // Vuelta. México. 1983. № 84. P. 52–53.

Paz O. Revisiones: Diego Rivera // Vuelta. México. 1987. № 123. P. 53–57.

¿Realismo en decadencia? ¿Abstraccionismo es sólo incapacidad? // México en la cultura. México. 1962. № 18/II. P. 1. P. 5–6, 10.

Renau J. José Clemente Orozco – ein grosser Maler mexikos // Bildende Kunst. Dresden. 1966. № 8. S. 401–408.

Renau J. Mi experiencia con Siqueiros // Revista de Bellas Artes. México. 1976. № 25. P. 2–25.

Renau J. Zwischen Euclidus und Prometheus. Gedanken zur Kunst von D.A. Siqueiros // Bildende Kunst. Dresden. 1965. № 6. S. 296–304.

Научное издание

Е.А. КОЗЛОВА

ОПЫТЫ НАЦИОНАЛЬНОГО САМОПОЗНАНИЯ:

МЕКСИКА В ТВОРЧЕСТВЕ

ХУДОЖНИКОВ-МОНУМЕНТАЛИСТОВ

XX ВЕКА

Редактор Н.А. БОРИСОВСКАЯ

Корректор Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление: И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка: Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 02.06.2016. Формат 70×100¹/₁₆

Гарнитура PT Serif Pro. Уч.-изд.л. 32,0. Усл.-печ. л. 33,0

Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5

