

Н.А.Шелешнева-Солодовникова

Живопись Перу XX — начала XXI веков: от индихенизма до неоиндихенизма

Статья посвящена перуанской живописи XX — начала XXI вв. Основной акцент автор делает на таком важном течении, как индихенизм, который возник в 20-е годы и во многом определил дальнейшее развитие живописи страны. К его урокам, несмотря на увлечение ряда художников в середине XX в. беспредметным искусством, живописцы вновь обратились во второй половине прошедшего столетия. Так возник неоиндихенизм. В статье рассматриваются работы мастеров разных поколений, начиная с творчества основателя и вдохновителя этого течения Хосе Сабогалья.

Ключевые слова: Перу, живопись, индихенизм, европейский авангард, неоиндихенизм, Хосе Сабогаль.

По определению чилийского искусствоведа Антонио Родригеса Ромеры, 20-е годы XX в. в Латинской Америке стали «пробуждением художественного сознания»¹. В большинстве государств региона произошел бурный взрыв творческой активности, в значительной степени возникший как под влиянием социально-политических перемен, происходивших в Европе и самой Латинской Америке, так и благодаря возвращению в родные страны учившихся в Европе художников, испытавших на себе влияние новейших течений, — фовизма, экспрессионизма, кубизма, футуризма. Большинство историков искусства относят эти течения, как и дадаизм, сюрреализм и ряд других направлений, к авангарду, отличающемуся «антиклассичностью» и эпатажем, совпадающими с общим умонастроением масс.

С этого времени в латиноамериканском искусстве начинают превалировать две тенденции — универсалистская и локалистская, которым разные исследователи дают различные определения. Так, перуанский историк искусства Мирко Лауэр универсалистскую тенденцию называет «миром снаружи» (*el mundo de afuera*), а локалистскую — «миром внутри» (*el*

Наталья Алексеевна Шелешнева-Солодовникова — старший научный сотрудник Центра культурологических исследований ИЛА РАН (sheleshnatal@gmail.com).

mundo de adentro)². Аргентинский искусствовед Сауль Юркевич первую именуется «центробежным» направлением, а вторую — «центростремительным»³, подразумевая под центробежным обращение к универсальности, а под центростремительным — стремление к автохтонности, поискам своей идентичности. Тем не менее течения, возникшие в европейской живописи в 1900—1910 гг., способствовали формированию живописного языка практически всех стран Латинской Америки. Правда, не надо забывать, что сами создатели всех новейших направлений в искусстве Европы XX в. черпали вдохновение во внеевропейском искусстве (начиная от живописи Японии, искусства мусульманского Востока вплоть до африканской скульптуры). Это дало право некоторым исследователям, в частности аргентинскому историку искусства Ромуальдо Бругетти, говоря о древних культурах Латинской Америки, использовать терминологию двадцатого столетия: «теотиуаканский кубизм», «ацтекский экспрессионизм и сюрреализм», «живописный примитив Тлалока», «неокубизм Мачу-Пикчу», а также считать, что на творчество Пабло Пикассо и Анри Матисса оказали влияние росписи сосудов и тканей доколумбовой культуры Наска⁴, существовавшей на территории современного Перу. Несмотря на спорность подобной точки зрения, следует констатировать, что латиноамериканские художники «открывали» свои страны, «свою Америку» через приобщение к новейшим европейским течениям, к творчеству ведущих мастеров нового западного искусства. Этот процесс характерен для латиноамериканского искусства всего XX — начала XXI вв. Прежде чем обратить взор к автохтонному наследию, художники Латинской Америки приобщались к последним достижениям Европы, которая как бы оправдывала их поиски, сама заинтересовавшись ими. Комплекс провинциализма, боязнь показаться отсталыми постоянно заставляли художников ехать сначала в Европу, в первую очередь в Париж, а с 60-х годов — в Нью-Йорк, ставший новым центром искусства.

То, что происходило в регионе в 20—30-е годы, отражало общие проблемы самоидентификации, занимавшие мастеров культуры. Тем не менее в каждой стране определился свой круг излюбленных тем, сюжетов, даже приоритет европейских течений, в той или иной степени способствовавших развитию национальных школ, при том, что понятие «латиноамериканское искусство» — величина, за которой стоит целый комплекс общих характеристик, одними из первостепенных среди них являются, возможно, способность к магическому взгляду на природу вещей и суть событий вкупе с трепетным отношением к форме и цвету. Одновременно оно невероятно разнообразно и разнопланово. Одни мастера отдавали и отдают предпочтение остро социальным темам, другие, напротив, стремятся уйти в мир самого искусства, сторонясь любых форм ангажированности. В целом, как и все мировое искусство XX в., латиноамериканская живопись, по точному определению Р.Бругетти, начиная с 20-х годов «металась между изобразительностью и абстрактным пониманием красоты»⁵.

Перелом, произошедший в 20-е годы в изобразительном искусстве большинства стран региона, был в значительной степени связан с подъемом национального самосознания. Не последнюю роль в этом сыграла Мексиканская революция 1910—1917 гг. Разнородность латиноамерикан-

ской культуры обусловлена, в частности, теми аспектами, которые довольно четко сформулировал бразильский ученый Дарси Рибейру. Согласно его типологии, «культуры Бразилии, Венесуэлы, Колумбии, Чили и анtilьских государств принадлежат к так называемым новым народам, возникшим в результате взаимодействия исключительно непохожих этнических начал — индейского, африканского и европейского. В свою очередь мексиканцы, гватемальцы, перуанцы, боливийцы и эквадорцы — это «народы-свидетели», уходящие своими корнями к древним цивилизациям, с которыми европейцам суждено было столкнуться в ходе колонизации. И, наконец, аргентинцы и уругвайцы, наряду с североамериканцами и канадцами принадлежат к так называемым трансплантированным народам, сформировавшимся в результате интенсивных миграционных процессов, «перенесших» большие массы европейцев на заморские территории»⁶. Поиск корней своей культуры, необходимых для создания национального искусства, в разных странах шел по-разному. Там, где была сильна индейская основа, т.е. у «народов-свидетелей», зародилось довольно мощное движение индихенизма. Его возникновение было обусловлено не столько интересом к образу индейца (это встречалось и раньше, в частности, в творчестве представителя перуанской академической живописи Франсиско Ласо, 1823—1869), сколько поисками своей идентичности и осознания индейских этносов как одного из двух основных составляющих большинства латиноамериканских наций. В разных странах индихенизм возник в разные годы. В Перу — «стране классического индихенизма»⁷ — как литературное, художественное и идеологическое течение он окончательно оформился в начале 20-х годов.

В 1922 г., одновременно с созданием в Мексике Синдиката революционных живописцев, скульпторов и граверов, проведением в Бразилии знаменитой «Недели современного искусства» в Перу появилось сообщество художников-индихенистов, в значительной степени определивших дальнейшее развитие перуанской живописи. О мексиканской школе мурализма, как и о бразильском модернизме, писали и пишут много, о перуанских художниках-индихенистах и его основателе и вдохновителе Хосе Сабогале Диегесе (1888—1956) — незаслуженно мало, недаром Доминго Тамарис Лукар назвал свою статью «Забывтый художник»⁸.

Перуанский вариант индихенизма был более последовательным и цельным явлением, но одновременно носил более камерную, локальную окраску по сравнению с индихенизмом мексиканским. В Перу поиски корней привели художников к древним перуанским культурам, одна из самых ранних — Чавин — ровесница крито-микенской культуре и китайской эпохе Шан. Мастера этой и последующих культур (Мочика, Чиму, Паракас, Наска, Инка) создали до сих пор поражающие зрителя своим чувством формы, линии и цвета произведения расписной и фигурной керамики, деревянные и каменные скульптуры, ткани, филигранные изделия из золота и серебра. В конце XIX столетия в Перу начались археологические раскопки, и художники-индихенисты с изумлением открывали для себя величайшие достижения материальной и духовной культуры своих далеких предков.

Немаловажную роль в рождении перуанского искусства новейшего времени сыграло основание в 1919 г. в Лиме Национальной школы изящ-



Хосе Сабогаль Диегес. Автопортрет

его живописном варианте. Уже в том же 1919 г. вернувшийся на родину Хосе Сабогаль Диегес (1888—1956), выставил в Лиме свои первые работы, выполненные в новой манере. Эти произведения взбудоражили светскую публику столицы, воспитанную на академическом искусстве, и вызвали резкую критику в адрес Сабогалья со стороны прессы, недовольной и темами его картин, и манерой их исполнения. Однако Сабогаль, ставший преподавателем в Школе изящных искусств, не остался в одиночестве: через три года вокруг него образовался кружок живописцев, в который вошли Хорхе Винатеа Рейносо, Энрике Камино Брент, Камило Блас, Хулия Кодесидо, Елена Искуэ, Алехандро Гонсалес (псевдоним Апуримак), Карлос Киспес Асин и ряд других художников, отразивших в своих произведениях созданную ими новую эстетику индихенизма. Широкая публика в течение долгого времени не принимала их искусства, а сами мастера регулярно подвергались жесточайшим нападкам критики. Один из них, Хуан Риос, писал: «Произведения группы Сабогалья окрашены мнимой самобытностью, эти художники черпают вдохновение в старых археологических и расовых отстоях, но их работы лишены свежести и непринужденности и являются лишь передразниванием археологии»¹¹. Единственным журналом, поддерживавшим индихенизм и предоставлявшим Сабогалью и его сподвижникам возможность публиковать свои статьи, был «Амаута», руководимый крупным перуанским философом-марксистом Хосе Карлосом Мариатеги (1894—1930). Оценивая тот значимый шаг, который сделали индихенисты в живописи, Мариатеги называл Сабогалья «первым перуанским художником»¹². В индихенизме Мариатеги видел необходимый на тот момент «инкский» ответ испанизму.

Сейчас, по прошествии более, чем 90 лет со времени возникновения этого течения, к рассмотрению произведений мастеров-индихенистов можно подойти беспристрастно. Несмотря на излишнюю дидактичность неко-

ных искусств. На открытии школы выступили ее будущий директор Даниэль Эрнандес, заявивший, что «со времен инкской эпохи у нас не было национального искусства»⁹, и президент республики Хосе Пардо, подтвердивший, что национальное искусство только появляется, и школа должна ему помочь. Обращаясь к собравшимся художникам, Пардо сказал: «Вы дадите родине национальное искусство, искусство, которое, чтобы быть нашим... должно воскресить прошлое и его величие»¹⁰. Однако и Эрнандес, и Пардо считали, что художникам следует ориентироваться на европейское искусство.

Тем не менее именно в Национальной школе изящных искусств и произошло рождение индихенизма в

торых работ, на чрезмерное увлечение образом индейца, тогда как перуанская нация представляет собой «...духовный симбиоз двух народов, победителя и побежденного»¹³, индихенисты совершили в области живописи своего рода переворот. Обращение к образу индейца, желание сделать его основным объектом своего творчества было в то время уже само по себе революционным отказом от академической живописи, и недаром такие официальные художники как Даниэль Эрнандес и Теофиль Кастильо почувствовали в этом «большевистскую» угрозу. Их страхи «не были беспричинны, а явились «порождением как интуиции, так и анализа того, что творилось в других местах континента»¹⁴. В отличие от своих предшественников художники-индихенисты стремились не просто к экзотике — изображению местного индейского типажа. Их цель была гораздо глубже: в меньшей степени, может быть, чем индихенистская литература, которую Мариатеги сравнивал с русской «мужицкой» литературой, живопись должна была подготовить почву для создания перуанского общества на новой социальной основе, где забытый в течение веков индеец становился бы полноправным гражданином своей страны. Во имя утверждения индейца как личности индихенисты и обращались к древнему наследию исконных жителей Перу и к искусству колониального периода, в первую очередь Школы Куско.

Благодаря живописцам, сгруппировавшимся вокруг Х.Сабогаля Диегеса, в национальную живопись вернулись чистый цвет и ясная, четкая линия, характерные для орнаментов на доколумбовых сосудах и тканях; крупные планы и большие цветовые плоскости. В этом сказались не только традиции древнего перуанского искусства, но и влияние мексиканской монументальной живописи, а также произведений Поля Гогена — полуперуанца по происхождению. Это не противоречит основной концепции индихенистов, так как художники данного направления неоднократно подчеркивали, что мастера не должны забывать традиции мирового искусства, что их самих всегда восхищало и служило для них примером творчество художников итальянского Возрождения, Питера Брейгеля Старшего, Эль Греко, Питера Пауля Рубенса, Франсиско Гойи, французских импрессионистов и постимпрессионистов. Из современных художников они выделяли Пикассо, Матисса и мексиканских мастеров-монументалистов и графиков. Справедливо замечание М.Лауэра о том, что «для местной живописи не существовало традиции формы; напротив, европейская живопись с самого начала возникла как традиция формы; нам же с недавних пор остается говорить лишь о традиции той или иной темы. Этот дуализм в конечном счете и есть слабое место перуанского локализма и то противоречие, которое никогда не забывают подчеркнуть универсалисты»¹⁵.

Индихенистское направление было, прежде всего, направлением мировоззренческим, а не техническим. Манера письма каждого художника определялась его выучкой, индивидуальными склонностями и темпераментом. Мастеров объединяла одна цель: через усвоенный художественный опыт Европы вернуться к местным истокам, осознать особенности своей страны и выразить ее своеобразные черты. Собственно говоря, именно стремление к поискам идентичности с этого времени — основная установка перуанских художников на протяжении практически всего XX в. и начала XXI столетия. Заслуга индихенистов в развитии перуанской живописи велика: они проложили дорогу современным мастерам, открыв для них

драгоценный источник вдохновения в национальном колорите Перу, в собственном искусстве, уходящем корнями в глубокую древность. Большую роль индихенисты сыграли и в возрождении монументальной живописи.

Основатель индихенизма Хосе Сабогаль Диегес родился в высокогорном городке Кахабамба (провинция Кахамарка). В 1908 г. он отправился в Европу, в первую очередь в Рим, который, по его собственным словам, стал для него «основным базисом для эстетического формирования»¹⁶. Вслед за этим Сабогаль посетил северное побережье Африки, Францию и Испанию. С 1913 по 1918 г. он преподавал рисование в средней школе аргентинского города Жужуй, в котором остались следы инкского наследия, где познакомился с местным художником Хорхе Бермудесом, оказавшим на него определенное влияние. Лишь в конце 1918 г. он вернулся в Перу, прежде всего, в Куско, где погрузился в магию колониальной архитектуры и живописи. Именно здесь, в высокогорной столице бывшей империи инков, Сабогаль создал свои первые произведения, проникнутые новой эстетикой индихенизма, которые вызвали негативную реакцию влиятельной художественной среды Лимы. Тем не менее при поддержке Эрнандеса с 1920 по 1932 г. он преподавал в Национальной школе изящных искусств, а после смерти Эрнандеса стал ее директором (1932—1942). Все это время Сабогаль неустанно трудился над теорией индихенизма, страстно пропагандируя ее с кафедры школы. В 1943 г. он отказался от этой должности, а спустя три года основал Институт перуанского искусства. Помимо многочисленных живописных, графических работ и произведений монументальной живописи он написал несколько книг о творчестве знаменитого художника XIX в., основателя костюмбризма в Перу Панчо Фьерро (1810—1879), о народном искусстве страны. По выражению культуролога Хорхе Басадре, творчество Сабогаля выразило «Перу в его историческом, географическом, этническом разнообразии»¹⁷.

В своих произведениях Сабогаль действительно стремился отразить многоплановый пейзаж страны, ее три основные зоны — Сьерру (высокогорье), Косту (побережье) и Сельву Амазонии. При этом почерк мастера каждый раз меняется. Одной из его наиболее ранних живописных работ является «Автопортрет», написанный в Куско. Сабогаль изобразил себя в трехчетвертном повороте на фоне гор и колониальной гражданской архитектуры. Полотно выдержано в охристо-терракотовой гамме. Привлекает образ самого художника — молодого, красивого человека с крупными выразительными чертами лица в широкополой шляпе и небрежно перекинутом через плечо шарфе. К другим известным живописным произведениям Сабогаля относятся «Алькальд Чинчероса», «Девушка из Аякучо», «Прядильщики уанки», «Corpus Christi», «Виктория Регия», «Каное на Амазонке», «Лошади на побережье». Символический характер носит полотно «Виктория Регия». В ней художник обращается к теме Сельвы: фигура молодой индеанки в белом платье олицетворяет собой королеву Амазонки, знаменитую водяную лилию Викторию Регию, чей распустившийся цветок изображен на заднем плане картины. Если предыдущие произведения статичны, то в полотне «Лошади на побережье» поражают динамичность композиции, экспрессивность выражения, красочная гамма и, возможно, как раз та сказочная магия, которая определяет многие произведения латиноамериканских художников XX в. Эта картина Сабогаля довольно условна и

одновременно необычайно выразительна: две скачущие лошади — желтая и голубая с огромными, спускающимися до земли золотистой и рыжей гривами, — изображены у самой кромки синей тихоокеанской воды на бледно-желтом с голубизной фоне. Закручивающиеся, словно поднимающиеся снизу вверх широкие мазки фона, является намеком на близость андских вершин. Помимо станковых картин Сабогаль создал настенные росписи (Лима, отель «Моури»; Куско, отель «Куско») и многочисленные гравюры на дереве («Индеец уанка» и др.).

Исследователи перуанской живописи по-разному рассматривают принадлежность того или иного художника к индихенистам, да и само течение индихенизма трактуют по-разному. Так, по классификации перуанского искусствоведа Хуана Риоса, к индихенистам относятся Сабогаль, Хорхе Винатеа Рейносо, Камило Блас, Камино Брент, Апуримак, Нуньес Урета, Угарте Элеспуру, Рикардо Флорес; к независимым — Маседонио де ла Торре, Киспес Асин, Сабино Спрингет. Удивительно, что он вообще не упоминает других известных художников, близких кругу Сабогаля. Другой перуанский историк искусства Хуан Ача период между академизмом, который с его точки зрения существовал до 1922 г., и обращением к парижской школе (40-е годы), называет костюмбристским этапом. Хуан Мануэль Угарте Элеспуру (1911—2004), художник и искусствовед, к индихенистам относит в первую очередь тех, кто работал в одно время с Сабогалем и разделял его взгляды, хотя называет и последователей этого течения. На наш взгляд, наиболее естественной и обоснованной выглядит точка зрения Угарте Элеспуру; ее же в значительной степени придерживается и М.Лауэр¹⁸.

Умерший молодым Хорхе Винатеа Рейносо (1900—1930) был, возможно, самым последовательным учеником Сабогаля. Он увлекался поэзией Сесара Вальехо и философией Мариатеги. Такие его произведения, как «Ярмарка в Пукари», «Процессия в Чекакупе», «Ворота Дескальсос», «Вечер на озере», «Плоты на озере Титикака», проникнуты ярко выраженным андским духом. Работам Рейносо присущи четкость рисунка, тяготеющая к графичности, локальные цвета и особая, несколько меланхоличная одухотворенность.

Энрике Камино Брент (1909—1960) несколько лет провел в горных районах страны — Куско, Пуно и Аякучо, изучая особенности и типы каждого из них. По манере письма Брент — экспрессионист, а в некоторых картинах — сюрреалист с оттенком мистицизма. К наиболее ярким произ-



Хорхе Винатеа Рейносо. Плоты на озере Титикака



Хулия Кодесидо. Варайок

ведениям художника относятся «Вид Таоса», «Улица в Ксауене», «Окно Тристана», «Проповедь». На последнем полотне представлен интерьер храма: одинокая женская фигура в темных одеждах, изображенная на фоне одного из величественных столбов, поддерживающих арки свода, и такой же темный силуэт проповедника с раскинутыми, как на распятии, руками, вносят в произведение элемент драматизма. Цветовая гамма контрастных цветов — от светло-голубого и золотисто-желтого до интенсивного красного — усиливает это состояние напряженности.

Камило Блас (псевдоним Хосе Альфонсо Санчеса Уртеаги, 1903—1985) — художник, чье творчество больше других вызывало отрица-

тельное отношение критики, обвинявшей мастера в узком перуанском национализме. Блестящий теоретик, считавший, что изобразительное искусство является фундаментом всякой культуры, он вместе с Сабогалем был одним из основателей концепции индихенизма. К.Блас также писал Косту, Сьерру и Сельву, которые нашли отражение в таких полотнах художника, как «Мочера», «Жители Косты», «Андский пейзаж», «пейзаж Сельвы», «Улица в Ускиле», «Процессия Corpus Christi в Милагресе». Работам Бласа свойственны крупные планы и четкий рисунок, в чем он перекликается с мексиканскими монументалистами. Но его произведениям присущ совершенно другой настрой, отражающий более сдержанный дух перуанцев. Характерным примером его творчества является полотно «Процессия Corpus Christi в Милагресе». В отличие от большинства художников, создававших произведения на эту столь распространенную как в Перу, так и во всем иberoамериканском мире тему, Блас строит композицию так, что сама процессия отодвигается на задний план и служит лишь связующим звеном, которое дает мастеру возможность изобразить все типы населения Перу: креолов, индейцев, метисов, негров, мулатов. Их образы выразительны и пластичны; наклоны и повороты голов, жесты рук создают определенный ритм. Очень красиво решение колористической гаммы картины: на первом плане серо-коричневые тона переходят в фиолетовый, который, высветляясь, становится светло-сиреневым и бледно-розовым. На заднем плане, сгущаясь, он вновь превращается в серо-коричневый.

Интересно и своеобразно творчество наиболее яркой сподвижницы Сабогала Хулии Кодесидо (1893—1979), которую Х.Риос даже не упомянул. Не занимаясь, в отличие от некоторых других художников-индихенистов, решением универсальных эстетических проблем, Х.Кодесидо внесла значительный вклад в это течение. Главным достоинством ее живописных работ является богатство колористической гаммы с использованием интен-

сивных цветов. Творчество Кодесидо, чье формирование, так же, как и у Сабогалья, началось в Европе, с течением лет претерпевало изменения. В юности с семьей (ее отец был дипломатом) она 16 лет провела в Старом Свете, посетив Испанию, Францию, Италию, Англию, Швейцарию, увидела коллекции лучших музеев и, как и Сабогаль, вернулась на родину в 1918 г. Любимыми мастерами Кодесидо были ее соотечественник Панчо Фьерро, современный ей мексиканский живописец Руфино Тамайо (1899 или 1900—1991) и Марк Шагал (1887—1985). Произведениям художницы зачастую свойственна символичность образов. Таковы ее полотна «Голова» (1939) и «Молитва в Уэбре» (1942). Если в этих произведениях, так же как в картине «Продавщица слив» (1938), преобладают статика и обобщенность форм, на что повлияло искусство мексиканских мастеров, то со временем ее манера письма меняется. В работах художницы стали преобладать экспрессивный рисунок и интенсивный колорит, придающие образам эмоциональность. Таково полотно «Варайок» (1967), где на зеленовато-коричневом фоне изображен алькальд индейского селения, облаченный в алое пончо и такого же цвета головной убор, шагающий с посохом в руке. Его фигура решена весьма условно, но благодаря динамичной композиции, экспрессивным линиям рисунка и яркой цветовой гамме это произведение относится к одним из лучших в творчестве Кодесидо.

Помимо вышеназванных к индихенизму склонялись многие другие перуанские мастера, в числе которых необходимо упомянуть Елену Искуэ (1889—1970), Карлоса Киспеса Асина (1900—1983) и Апуримака (псевдоним Алехандро Гонсалеса Трухильо, 1900—1985). Е.Искуэ и Апуримак первыми обратились к доиспанским рисункам. Елена Искуэ, поступившая в 1919 г. в Школу изящных искусств, познакомилась там с Филипом Эйнсворсом Минсом, директором отдела археологии Национального музея, который дал ей разрешение на копирование доколумбовых артефактов. Она перерисовывала орнаменты и изображения с найденных керамических сосудов (главным образом, с северного побережья Перу), а затем использовала их в качестве отправного материала при иллюстрировании книг и журналов (в частности, книги «Легенда о Манко Капаке», изданной Рафаэлем Ларко Эррерой), а также в прикладном искусстве.

А.Гонсалес Трухильо (Апуримак), чей талант проявился главным образом в монументальной живописи, также увлекался рисунками на керамических сосудах доколумбовой эпохи, но в основе концепции его искусства лежал принцип «постоянства андской формы»¹⁹. В 1937 г. он поехал на международную выставку в Париж и остался там на три года. Именно во французской столице он взял себе псевдоним Апуримак, что на кечуа означает «дух говорящей земли»²⁰. Для работ этого мастера характерны большие цветные плоскости с использованием интенсивных тонов, неудивительно, что любимыми художниками Апуримака были Рубенс, Поль Сезанн, Ван Гог и, особенно, Гоген и Матисс. Из станковых работ Апуримака, созданных в последние годы, выделяются «Женщина уарочири» и «Плавучие формы»; последнее отражает желание художника найти выразительный образ в абстрактно-геометрических формах. Творчество Искуэ и Апуримака, несмотря на их обращение к древнеиндейской традиции, не несло в себе проявлений индихенистской идеологии в ее националистическом варианте, ибо эти художники были открыты всему миру, что вскоре



Апуримака. Индеанка

ционный альянс (Alianza Popular Revolucionaria Americana, APRA). Идеология индихенизма, несмотря на некоторое совпадение с идеями компартии, в значительной степени находилась под влиянием апризма, так как именно этот угол зрения преобладал в теории основателя APRA Виктора Рауля Айя де ла Торре (1895—1979), заявлявшего, что индейцы составляют этническую и социально-экономическую базу Америки и что новая американская революция будет в своей основе и по сути революцией индейской. В отличие от перуанских коммунистов, возглавляемых Х.К.Мариатеги, которые рассматривали Перу и всю Латинскую Америку в контексте марксистско-ленинского учения о мировом революционном процессе, апристы доказывали теорию исключительной самобытности Латинской Америки, «отвергали марксизм-ленинизм как чужеродную для Латинской Америки идеологию ... претендовали на выработку «особой», латиноамериканской модели революционного пути, утверждая, что привнесение идеологий извне неприемлемо для латиноамериканских стран»²¹.

К «независимым» художникам Х.Риос отнес и Карлоса Киспеса Асина. Этот мастер был одним из первых перуанских живописцев, которые познакомили страну с новейшими европейскими течениями, — кубизмом, дадаизмом, футуризмом, сюрреализмом, пуризмом. В 1925 г. Киспес Асин отправился в Париж к брату Альфредо (псевдоним Сесар Моро), известному перуанскому авангардному поэту, входившему в круг Андре Бретона. Альфредо свел брата с молодыми художниками парижской школы. Там же Карлос Киспес Асин познакомился со знаменитым уругвайским мастером, успевшим в начале своей творческой карьеры поработать с Антонио Гауди над реставрацией собора на Майорке, Хоакином Торресом Гарсиа (1874—1949), разрабатывавшим теорию «конструктивного универсализма» и поэтом авангардистом Сесаром Вальехо (1892—1938). Киспес Асин много ездил по Европе, изучал творчество своих любимых мастеров — Пьеро делла Франчески, Эль Греко, Рубенса, Рембрандта, увлекался искусством

привело Апуримака к увлечению беспредметным искусством. Именно свобода художника от идеологических штампов позволила Х.Риосу отнести Апуримака не к «чистым» индихенистам, а классифицировать его как «независимого индихениста».

Подобная классификация в значительной степени была вызвана тем, какие политические и идеологические взгляды разделял тот или иной художник. В 20-е годы в Перу, потрясаемом, как и многие другие латиноамериканские страны, социальными конфликтами, возникли две партии, определившие дальнейшие поиски в области идеологии, — Перуанская коммунистическая партия (Partido Comunista Peruano, PCP) и Американский народно-револю-

Пикассо и Сальвадора Дали. В наследии Перу его больше всего привлекали керамические изделия культур Наска и Чиму с их четкими геометрическими линиями и стилизованными фигурами. К.Киспес Асин неоднократно говорил, что для прогресса страны необходимо знать древнеамериканские культуры, культуру колониального прошлого и XIX в. В 1927 г. художник вернулся в Лиму, но из-за острого экономического кризиса в стране, вынужден был уехать в США, где пробыл до 1936 г. В Лос-Анжелесе он написал много станковых работ, хранящихся в частных коллекциях, и создал свою первую фреску «Земледельцы». В 1936 г. Киспес Асин снова приехал в Лиму и в течение нескольких лет создал ряд значительных росписей как в технике фрески, так и большие



Альберто Давила. Две крестьянки

полотна на холсте, в частности, мураль «Горняки» в Инженерном университете, мураль для Амазонской выставки, фреску «Искусства» в здании министерства просвещения, три фрески «Суд Париса», «Геракл в саду Гесперид» и «Фавн» в столовой палаты депутатов, а также росписи в муниципалитете лимского курорта Мирафлорес. Вместе с ним там работали многие известные мастера. Сам Киспес Асин был автором серии «Мирафлорес»; Апуримак — серии «Куско»; Сабино Спрингет — «Трухильо»; Леонор Винатеа Рейносо (дочь Винатеа Рейносо) — «Арекипы и Лимы», Хуан Мануэль Угарте Элеспуру выполнил «Аллегория труда». Помимо этого художник продолжал много работать в станковой живописи. В произведениях разных лет Киспес Асин выступает представителем разных направлений. «Праздник в долине» — нарративное полотно, отмеченное индихенистской направленностью; «Скульптор», «Автопортрет», «Мастерская», картины, в которых наиболее ярко проявилась его конструктивистская концепция, «Торерос» и «Композиция» — работы абстракционистского плана. Пожалуй, именно в полотне «Мастерская» проявились общие черты, характеризующие творчество мастера: сбалансированная пропорция частей композиции и планов, тяготение к крупным геометрическим формам, преобладание охристо-терракотовой гаммы в контрасте с фрагментами белого цвета. В картине «Мастерская» три плана. На первом изображен художник в профиль, стоящий перед холстом, срезанном рамой, на втором — сидящая женская модель анфас, освещенная наклонным, также срезанным рамой окном, на третьем — минималистский интерьер другой комнаты. Эта работа в какой-то степени соприкасается с произведениями пуризма, в частности, с полотнами Амеде Озанфана, а также с картинами Хоакина Торреса Гарсиа, считавшего, что художник должен уметь думать, а думать — «это



Карлос Киспес Асин. Мастерская

значит геометризовать»²². Тем не менее в этой работе Киспеса Асина очевиден его собственный независимый почерк.

Живописец и скульптор Маседонио де ла Торре (1893—1981), также отнесенный к независимым художникам, учился сначала в Национальном университете Трухильо (1912), затем в университете Сан-Маркос в Лиме (1913—1914). Вернувшись из аргентинского путешествия (1915—1917) в Трухильо, он присоединился к кружку богемной молодежи, впоследствии ставшему знаменитой «Северной группой» («Grupo Norte»), в которую входили, в частности, его двоюродный брат В.Р.Айя де ла Торре и Сесар Вальехо. В июне 1917 г. в собственном доме мастера состоялась выставка его скульптур для близкого круга друзей. В этот день Сесар Вальехо впервые прочитал свою авангар-

дистскую поэму «Черные герольды», отмеченную поисками выразительных средств для передачи индейского мироощущения.

В начале 20-х годов М. де ла Торре поехал в Европу. В Париже он учился у Эмиля Антуана Бурделя, там же познакомился с Матиссом и Пикассо. Творчество де ла Торре было подвержено влиянию многих мастеров мирового искусства — от Эль Греко до абстракционистов, но художник воспринял их искусство очень гармонично. В своих работах он исходил из принципа «гармония — сущность красоты». Таково его абстрактное полотно «Композиция», напоминающее геометрическую фигуру в калейдоскопе. Сочетание в определенном порядке белого, синего и желтого цветов, разделенных черными линиями, ассоциируется с каркасом витража и создает некий музыкальный ритм. Но нередко художник обращается к теме родной природы. «Его «Сельва» с четким, проработанным рисунком прекрасно передает дух американских джунглей. Распространенный во французском искусстве второй половины XIX в., особенно в творчестве Ренуара, сюжет купальщиц перенесен мастером в перуанскую среду. Построение картины организовано и продумано: сами купальщицы — две молодые женщины с детьми — отодвинуты на второй план, их обрамлением служит природа, составляющая первый и задний планы.

Благодаря индихенистам с их вниманием к местной тематике, Хосе Анхель Росас Фернандес (1896—1984) сделал лейтмотивом своего творчества Куско. В отличие от современных ему мастеров он обращается к прошлому: религиозные процессии, дворики и улочки колониального Куско; его привлекают обычаи индейцев и сюжеты из эпохи империи инков. Однако наиболее часто художник писал «Corpus Christi» — излюбленный сюжет

мастеров школы Куско колониального времени. В своих полотнах Фернандес любит сочетание нежно-голубых, розовых и зеленых красок, похожих на драгоценные эмали: они кажутся звенящими в напоенном воздухом пространстве; здесь Фернандес использует традиции импрессионистов.

Во второй половине 40-х годов, после окончания Второй мировой войны, ситуация в латиноамериканском искусстве меняется; индихенизм, занимавший до этого крепкие позиции, уступает место более универсальным течениям. Мексиканский искусствовед Хорхе Альберто Манрике так охарактеризовал положение, сложившееся в это время в изобразительном искусстве Латинской Америки: «Решение старого вопроса, как искусству быть американским, на который представители движений «ломки» (имеются в виду движения, зародившиеся в 20-е годы. — *Н.Ш.-С.*) старались дать ответ, не было найдено. Упорство потерпело неудачу... и стало отчетливо видно, что национальное мешает универсальному. Появился испуг, как бы не оказаться позади»²³. Новое поколение перуанских художников, стремясь уйти от излишней локальности индихенизма, вновь обращает свои взоры к Европе, а также к США и латиноамериканским странам. Но индихенизм не прошел бесследно для живописи Перу. Влияние этого направления испытали многие мастера второй половины XX и начала XXI столетий.

Традиции индихенизма, впитавшие дух современных европейских течений, прежде всего экспрессионизма и сюрреализма, так или иначе трансформировались в творчестве живописца, графика, скульптора, сценографа, историка искусства Хуана Мануэля Угарте Элеспуру (1911—2004). Уехав с родителями в Европу в десятилетнем возрасте и получив образование в Париже, в 1929 г. он приехал в Аргентину, затем в 1936 г. отправился в Чили, где пробыл до 1940 г. Именно там состоялась его первая персональная выставка живописных и графических произведений. Этот мастер широко известен у себя в стране и за рубежом работами не только в области станковой («Автопортрет» художника находится в галерее Уффици во Флоренции), но и монументальной живописи. Ему принадлежат фрески: «Городское образование» на стене здания министерства народного просвещения в Лиме, «Архитектура» и «Геология» — на стенах лимского Инженерного университета; «Перу вчера, сегодня, завтра» — на стене аудитории университета Сан-Маркос; и уже упоминавшаяся «Аллегория труда» в муниципалитете Мирафлореса. Монументальные произведения Угарте Элеспуру характеризуются сложной композицией с обилием деталей и разнообразием цветовой гаммы. В станковых картинах художник часто выступает как абстракционист («Пачакамак»-1961, «Смерть тореро», 1962). Но и те, и другие работы мастера свидетельствуют о его интересе к темам национальной истории.

Особое место в живописи Перу занимает творчество выходца из Австрии Адольфо Винтернитса (1906—1993), автора многочисленных композиций на религиозные темы. В 40—50-е годы он был директором Академии искусства при Католическом университете в Лиме, принимал деятельное участие в борьбе за мир, в том числе в международных ассамблеях и конференциях художников ЮНЕСКО. Винтернитс много работал в области монументальной живописи (фрески и витражи для современных зданий церквей). Им был также создан ряд станковых произведений, среди них — «Святое Семейство», «Встреча», «Последний путь», полиптих «Великое



Фернандо де Сисло. Интиуатана

ствующим течением в Перу. Ярким представителем абстрактного экспрессионизма является Альберто Давила (1912—1988), в творчестве которого чаще всего интерпретируются философские темы («Путешествие без судьбы»), но иногда мастер обращается и к образам людей из народа («Андский крестьянин»). Наиболее интересный и последовательный абстракционист Перу — Фернандо де Сисло (р. 1925), о котором североамериканский искусствовед Томас М. Мессер сказал, что он такой же типичный перуанский художник, как Жорж Брак — французский²⁴. Сын польского физика Витольда Сисло и Марии Вальделомар, сестры известного перуанского писателя Абраама Вальделомара (1888—1919), Фернандо де Сисло в 1944 г. поступил на архитектурный факультет Национального инженерного университета, но затем перешел в Католический университет на отделение пластических искусств, где учился у А. Винтернитса. В 1948 г. он отправился в Париж, где провел четыре года. После возвращения на родину он еще какое-то время находился в плену у традиций европейского абстракционизма («Живопись», 1957 г., частная коллекция, Вашингтон). Собственно перуанским художником Сисло становится позднее: в декабре 1963 г. в Лиме на его персональной выставке экспонировались работы, центральной темой которых было Перу. При всей абстрактности образов Сисло в его произведениях чувствуется связь с природой родной страны, ее высокими горами, пустынями и богатой древней культурой. Мастер неоднократно подчеркивал зависимость своего творчества от перуанских традиций: «Мысль о том, что мы пытались создавать искусство с помощью открытий европейских художников, в то время как несколько веков назад перуанские мастера достигли в своем творчестве высокого развития, не давала покоя. Поэтому я начал знакомиться, сначала визуально, с доколумбовым искусством, затем я стал его изучать»²⁵. Работы Сисло по тематике целиком связаны с Перу: «Уку Пача III — Мир внизу», «Уанакарури Н», «Апу Кон Тикки Вирракоча», «Кахамарка», «Пука Вамани», «Мачу-Пикчу», «Инкарри», «Ваман Васи». Работал Сисло и в монументальных формах. В 1958 г. художник сделал мозаику для Нового кладбища в Лиме, в более поздние годы он стал создавать монументальные архитектурно-скульптурные композиции, лаконичные выразительные формы которых

таинство». Использование религиозных сюжетов, решение их в острой экспрессивной манере роднят этого художника с французским мастером, начинавшим как фовист, Жоржем Руо (1871—1958).

В 1949 г. в Лиме была устроена первая выставка художников-абстракционистов. С этого момента и вплоть до середины 60-х годов абстракционизм был господ-

являются отсылкой к древним перуанским монументам («Интиуатана»). Тот же Мессер в 60-е годы говорил, что «в Перу много талантливых художников, но только один из них — солист». Далее искусствовед дает, на наш взгляд, очень точное определение творчества мастера: «Сисло — один из немногих художников, у которого выражение самобытно латиноамериканского — в такой же степени атрибут формы, как и содержания. Что мне кажется наиболее важным в работах художника, так это постоянное присутствие содержания вкупе с определенными визуальными, литературными и формальными компонентами. В иносказательных пейзажах Сисло визуальный элемент играет доминирующую роль, выявляя определенные реминисценции с перуанским ландшафтом. Литературный компонент, всегда присутствующий в культивированных умах, в произведениях Сисло фокусируется на индейских темах, усиливающих мотив родной страны, уже содержащийся в визуальных намеках... Искусство Сисло — это не то искусство, которое может быть отделено от реальности окружающего мира, но он и не имитирует эту реальность. Полотна Сисло воспринимаются трансформациями увиденного в реальности окружающего мира. Они содержат реальную субстанцию, далеко превосходящую в своей полноте обозреваемый объект или литературный сюжет, породивший их»²⁶.

Нефигуративная живопись, оп- и поп-арт были ведущими направлениями в основном в 60-е годы. С середины 70-х годов нарративность вновь стала преобладать в живописи страны. Но недолгое увлечение беспредметным искусством способствовало, в частности, пониманию формы, линии, цвета как основных элементов живописи. И творчество Сисло сыграло в этом немалую роль. В 70-е годы появилось новое поколение живописцев и скульпторов, для которых самым важным оставалось искусство, связанное с историей и обычаями Перу. С 80-х годов в живописи страны стала превалировать постмодернистская парадигма, в значительной степени построенная на воскрешении всего предыдущего наследия. Ряд мастеров, как борхесовский Пьер Менар «Дон Кихота», стали слепо копировать произведения великих художников прошлого. Но многие мастера, не отрицая тему универсальных ценностей, вновь заговорили о необходимости поднятия ценностей традиционных, способных выразить национальную идентичность. Для Перу в этой системе традиционных ценностей оказался индихенизм, появилось течение неоиндихенизм, мастера которого вновь обратили взоры на доколумбово и колониальное прошлое и на реалии своей родины, стремясь в фигуративной манере выявить национальный дух страны, где индейское начало, наряду с креольским, является одним из двух главных составляющих.

С 70-х годов яркой фигурой в перуанской живописи стала Этна Веларде (1943—2014), известная и как мастер монументальных работ, и как художник-станковист. Фрески Э.Веларде украшают здания многих перуанских учреждений, а полотна находятся как в перуанских, так и в зарубежных музеях. Излюбленный жанр художницы — исторический: она писала большие полотна и делала настенные росписи с изображением баталлий на темы освободительных войн начала XIX в., воссоздавая на холсте и штукатурке образы героев-освободителей Латинской Америки. Она считала себя продолжателем костюмбристской и индихенистской живописи, полагая, что именно представители этих двух направлений более других художни-



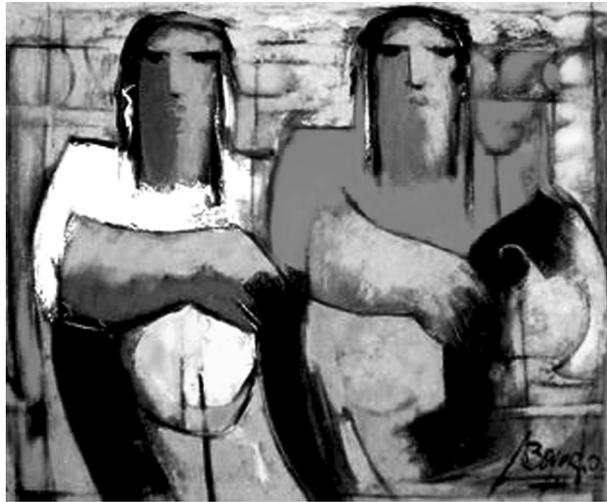
Мигель Камарго. Шаманы

цы в Куско», свидетельствующая о Веларде как о превосходном мастере композиции, как о художнике, великолепно владеющем чувством формы, линии, цвета, выразительностью образов. Дар Веларде-монументалиста проявился и в этой сравнительно небольшой работе.

Главные представители живописного неоиндихенизма, хорошо известные не только у себя в стране, но и за рубежом, — Мигель Камарго (р. 1941) и Аркадио Бойер (р. 1945), активно работающие в начале XXI столетия, — художники совершенно разные, как разными были и сами индихенисты. Мигель Камарго — уроженец высокогорного Перу, Аркадио Бойер — северного побережья, отсюда — и специфика их произведений. Детство М.Камарго, которого критик искусства Сандро Крус назвал «душой перуанской живописи»²⁷, прошло в Куско. Первыми яркими его впечатлениями были произведения мастеров колониальной школы, которые он видел в церквях города. Немаловажную роль в формировании художника сыграло и то, что его мать ткала ковры, и юный Мигель помогал ей подбирать разноцветную пряжу. Поступив в Национальную школу изящных искусств в Лиме, он познакомился с творчеством индихенистов. По его словам, художник должен писать то, что ему хорошо известно и близко, и именно традиции доколумбова искусства и индихенизма для перуанских мастеров, так же, как многовековые традиции Старого Света для европейских художников, должны быть первостепенными²⁸. Камарго какое-то время занимался фотографией, работал в кино, но в начале XXI в. вновь вернулся к станковой живописи. Почти прозрачными, перламутровыми красками он пишет обнаженную женскую натуру и портреты, среди которых выделяется портрет президента Алехандро Толедо, изображенного в образе знаменитого инкского вождя Пачакутека. Большое место в творчестве Камарго занимают жанровые сцены из жизни древних и современных индейцев (серия «Шаманы»), в какой-то степени перекликающиеся с некоторыми поздними работами Диего Риверы. Художник практически не пользуется светотенью, главное для него — четкий рисунок и чистые светлые тона.

ков стремились выразить специфические перуанские черты. Отсюда — любовь Э.Веларде и к бытовому жанру, объектом для которого является вся жизнь народа: его трудовые будни и праздники, грустные и смешные эпизоды, случайные происшествия, события, происходящие изо дня в день, — все то, что помогает глубже понять дух народа. Такова, в частности, ее картина «Торговцы в Куско», свидетельствующая о Веларде как о превосходном мастере композиции, как о художнике, великолепно владеющем чувством формы, линии, цвета, выразительностью образов. Дар Веларде-монументалиста проявился и в этой сравнительно небольшой работе.

Родившийся в северной прибрежной провинции Пьюра, славящейся морским рыболовством, Аркадио Бойер одной из основных тем своего творчества сделал фигуры рыбачек, хотя он пишет также красочные натюрморты, прежде всего с разнообразными кувшинами. В Национальной школе изящных искусств в Лиме он учился у Альберто Давилы, в юности какое-то время увлекался абстракционизмом, испытал влияние как своего педагога, так и



Аркадио Бойер. Рыбачки

Фернандо де Сисло. Но в 80-е годы он выработал свой собственный почерк, отличающийся скупостью композиционных приемов и одновременно богатством колористической гаммы. В его картинах царят красные, зеленые, желтые, изумрудные цвета. Женские фигуры, держащие в руках рыбу, решенные достаточно условно, обычно даны фронтально, максимально приближенно к зрителю. Бойер, как и Камарго, не пользуется светотенью, цвет он берет в его чистом варианте, он у него плотный и интенсивный. Даже небольшие по размеру картины Бойера, в частности, такие как «Продавщица рыбы» (50x40 см), производят впечатление монументальности благодаря укрупненной статичной форме персонажей и звенящему цвету.

Творчество поколения так называемых сорокалетних живописцев очень разнообразно как по тематике, так и по способу выражения, но большинство мастеров так или иначе пишут то, что им хорошо знакомо, ту действительность, которая окружает их, стремясь выразить перуанскую идентичность. И в этом смысле уроки художников-индихенистов, как и уроки Сисло, не прошли для них бесследно.

Перуанская живопись рассмотренного периода свидетельствует о том, что, несмотря на постоянное обращение к новейшим европейским и североамериканским достижениям в области формы, рисунка, цвета, именно традиция темы, в отличие от европейской традиции формы (определение М.Лауэра), стала отправным моментом для выявления ее своеобразия.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ A.R.R o m e r a. Despertar de una conciencia artística. — América Latina en sus artes. México, 1974, p. 10.

² M.L a u e r. Introducción a la pintura peruana del siglo XX. Lima, 1976, p. 44.

³ S.Y u r k i e w i c h. El arte de una sociedad en transformación. — América Latina en sus artes, p. 176.

- ⁴ R. B r u g h e t t i. Naturaleza y belleza en pintura latinoamericana. — La Nación. Buenos-Aires, 11.XI.1973.
- ⁵ Ibidem.
- ⁶ См.: Н.С.К о н с т а н т и н о в а. Ибероамерика в мировом цивилизационном процессе (из материалов дискуссии). — Iberica Americans. Латинская американская культура в дискуссиях конца XX начала XXI веков. М., 2008, с. 43, 44.
- ⁷ См.: Национализм в Латинской Америке. Политические и идеологические течения. М., 1976, с. 224.
- ⁸ D. T a m a r i z L u c a r. El artista olvidado. — <http://pigtorica.blogspot.ru/2010/11/pintura-indigenista-sxx.html>. P. 1.
- ⁹ Цит. по: M. L a u e r. Op. cit., p. 65.
- ¹⁰ J. P a r d o. Discurso de Inauguración de la Escuela de Bellas Artes. Lima, 1922, p. 87.
- ¹¹ Цит. по: J. S a u s y D i a s. Pintores hispanoamericanos contemporáneos. Barcelona, 1953, p. 35.
- ¹² См.: Amauta, № 6, p. 9.
- ¹³ Цит. по: Vale un Perú! — Imagen de una nación en marcha. Lima, 1971, p. 62.
- ¹⁴ M. L a u e r. Op. cit., p. 75.
- ¹⁵ Ibid., 78.
- ¹⁶ См.: D. T a m a r i z L u c a r. Op. cit., p. 2.
- ¹⁷ Ibidem.
- ¹⁸ M. L a u e r. Op. cit., p. 76.
- ¹⁹ Ibid., p. 82.
- ²⁰ [http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro-Gonz%Alles-Trujillo-\(pintor\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Alejandro-Gonz%Alles-Trujillo-(pintor)).
- ²¹ Национализм в Латинской Америке., с. 44.
- ²² J. T o r r e s G a r c í a. Pinacoteca de los genios. Buenos-Aires, 1966.
- ²³ J. A. M a n r i q u e. Identidad o modernidad? — América Latina en sus artes, p. 32.
- ²⁴ T. M. M e s s e r. The Emergent Decade: Latin American Painters and Painting in the 1960s. New York, 1965—1966.
- ²⁵ Ibid., p. 93.
- ²⁶ Ibid., p. 92.
- ²⁷ <http://www.voltairenet.org/120096.html>
- ²⁸ Ibid., p. 7.