

И. Р. ГРИГУЛЕВИЧ

СИЖЕЙРОС

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»



МОСКВА
«ИСКУССТВО»
1980



И. Р. ГРИГУЛЕВИЧ

СИКЕЙРОС

ББК 85.143(3)
Г 69

Предисловие и редакция
В. М. Полевого

Григулевич И. Р.
Сикейрос. — М.: Искусство, 1980. — 248 с., 32 л.
ил. — (Жизнь в искусстве).

Книга посвящена жизнеописанию и анализу творчества крупнейшего мексиканского художника 20 столетия — Давида Альфаро Сикейроса. Особая ценность книги в том, что автор приводит свои личные воспоминания о многочисленных встречах с художником. Жизнь Сикейроса — коммуниста, борца за справедливость, талантливого живописца нашего времени — интереснейшая страница современной передовой культуры.

Г $\frac{80102-096}{025(01)-80}$ 225-81

ББК 85.143(3)
75М

ПРЕДИСЛОВИЕ

Давид Альфаро Сикейрос не нуждается в том, чтобы его специально представляли читателю. Имя выдающегося художника двадцатого века прекрасно известно у нас в стране. Не требуются и особые рекомендации автору книги И. Р. Григулевичу. Его многочисленные работы, посвященные культуре и истории стран Латинской Америки, давно завоевали себе широкое признание. Но об этой книге необходимо сказать особо.

Это не просто исследование, созданное на основе внимательно изученного материала, находящегося как бы вне ученого. Перед нами повесть о товарище и соратнике автора. Многие, что написано от имени автора, само представляет собой исторический документ, свидетельство о борьбе и творчестве замечательного художника и пламенного революционера, верного, испытанного друга Советского Союза, каким был в жизни и остался в истории Сикейрос.

Художник и автор книги впервые встретились в Испании в годы гражданской войны, в которой Сикейрос участвовал как доброволец, командир бригады республиканских войск. И с тех пор от года к году крепла их дружба. Немало из того, что вошло в книгу, родилось в их встречах и беседах. В монографию включены обильные неопубликованные материалы, предоставленные автору в свое время самим Сикейросом, а затем его вдовой Анхеликой Ареналь де Сикейрос. Автор опирается на уже появившиеся в печати исследования творчества художника. Здесь не было упущено ничего мало-мальски значительного, и это сообщает труду И. Р. Григулевича безусловную фундаментальность. И все же самое увлекательное в этой книге то, что в ней словно бы звучит голос самого Сикейроса; она, можно сказать, окрашена в яркие цвета характера и темперамента, убежденности и непреклонности, которыми был наделен этот удивительный человек. Политический борец и художник-новатор, выдающийся мастер искусства и деятель коммунистического движения, олицетворяющий собой новый исторический тип личности, рожденный революционной борьбой и прогрессом культуры двадцатого века,— таким рисуется в книге Сикейрос. Ни одна из сторон его деятельности, как бы значительна она ни была сама по себе, не может быть понята до конца вне ее связи с другими. И в этом цельном виде представляет нам автор книги друга своей жизни и героя своего произведения.

В одной публикации трудно исчерпать все, что хотелось бы сказать о Сикейросе. Без сомнения, к нему будут еще много раз обращаться историки искусства. Но вряд ли появится еще книга о Сикейросе, в которой его жизнь и деятельность так сочетались бы с авторским повествованием, как в книге И. Р. Григулевича.

В. М. Полевой

Все то, что нами было пережито и свершено в искусстве, — это прекрасно, это много, это очень важно, но это всего лишь начало, начало великого пути к счастью человечества, первый шаг к которому сделали Ленин, Великая Октябрьская революция. Не будь их, не было бы и коммуниста Сикейроса, был бы, возможно, только художник под этим именем, но без приставки коммунист, такой художник вряд ли стал бы известен за пределами Мексики.

Давид А. Сикейрос

Мексика — страна орла, змеи и кактуса, изображенных на ее гербе. Мексика — страна цветов и колючек, засух и ураганов, сочных красок и нежных мелодий, страна вулканов и удивительного творческого взлета — околдовала и ослепила меня своим чарующим светом.

Мексика — это страна огромных кувшинов и сладких плодов, над которыми выются птицы.

Мексика — это бескрайнее поле меченосных сероватоголубых агав, усеянных цепкими шипами.

Многое можно увидеть на самых прекрасных в мире базарах, где фрукты и шерсть, гончарные изделия и ткани свидетельствуют об изумительной силе созидания, таящейся в вечно творящих пальцах мексиканцев...

Стены многих зданий города Мехико украшают фрески, их сюжеты — исторические, географические, гражданские, острополюемические.

Пабло Неруда

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ О МЕКСИКАНСКОМ МУРАЛИЗМЕ

Эта книга о жизни и творчестве одного из создателей мексиканского мурализма¹ Давида Альфаро Сикейроса.

«Две стороны мексиканского мурализма, — писал выдающийся деятель прогрессивной культуры кубинец Хуан Маринельо, — революционный, новаторский дух и строгое следование традициям — делают его одним из неповторимых и значительных явлений искусства на американском континенте, которому суждена жизнь в веках. Независимо от оценки творчества мексиканских муралистов, превозносят его или отрицают, особенно важны актуальность их деятельности и богатырский вклад наиболее ярких представителей этого направления, и среди них — Давида Альфаро Сикейроса»².

Сикейрос считается также мастером фрески, хотя понятие «мексиканский мурализм» значительно шире понятия традиционной фресковой живописи.

Фрески стали самым выдающимся явлением «мексиканского ренессанса», как называют расцвет мексиканской живописи, последовавший за победой буржуазно-демократической революции 1910—1917 годов. Ее корифеями стали Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, Давид Альфаро Сикейрос. Они и десятки их учеников и последователей покрыли многие стены государственных учреждений, музеев, гостиниц и частных резиденций в столице и других городах Мексики, а также латиноамериканских республик и США настенной живописью.

В начале 20-х годов мексиканские монументалисты, следуя традициям фресковой живописи, создавали свои росписи по свежей, не просохшей еще известке. Однако вскоре многие из мастеров стали искать новых путей настенной живописи.

Одна из первых проблем, которую пришлось решать, касалась основы — стены: как сделать ее долговечной и «сухой», чтобы можно было наносить краску, сразу судить о ее цветовой гамме. Нанесение красок по сухому грунту означало отказ от традиционной живописи «альфреско». Для последней характерно сильное изменение общего тона фрески, которое происходит только в момент полного высыхания ее и наблюдается лишь через значительный промежуток времени после окончания живописи.

Новый подход к задачам настенной живописи требовал новых по своим химическим свойствам красок. Они должны были гармонизировать с химическим составом строительных материалов, используемых при возведении стен современных зданий. Такие краски должны были быстро сохнуть и быть устойчивыми, обладать сопротивляемостью на воздействие различных температур, воздуха, воды,

ибо росписи осуществлялись как внутри зданий, так и на внешней стороне их стен. Это привело к употреблению индустриальных синтетических красок.

Требовалось расширить, видоизменить и инструментарий художника. При огромных масштабах росписей традиционные инструменты художника — кисти и шпатели уже не годились и их следовало заменить теми, которыми пользуются в промышленном производстве, — механическими, автоматическими распылителями, пульверизаторами, а при подготовке стенного грунта — отбойными молотками, сварочными аппаратами, автоматическими уравнивателями поверхности и тому подобными инструментами, что в действительности и произошло.

Архитектурные свойства помещения следовало приспособить к росписям. В отличие от прошлых мастеров, соотносивших росписи с архитектурным пространством, мексиканские монументалисты приспособливали пространство к росписям, объединяя стены и потолок в одно целое, а внешние росписи пытались сделать доступными для обозрения пешеходу или находящемуся в движущейся автомашине человеку.

Мексиканские муралисты стремились объединить живопись и скульптуру, использовать при внешних и внутренних росписях скульптурные рельефы, как правило, из нержавеющей стали и раскрашенные. Сикейрос назвал такое соединение скульптуро-живописью.

Эти и другие нововведения в технике настенной живописи привели к образованию больших творческих коллективов, включавших не только художников, но и мастеров-строителей, инженеров, химиков — специалистов по краскам. Цель таких коллективов: обеспечить создание монументальных в сравнительно короткие сроки росписей. Возникали специальные мастерские с соответствующим техническим оборудованием. Предварительно подготовленные на щитах или панно фрагменты росписей затем компоновались в соответствующих зданиях как целостные художественные произведения.

Но основное отличие мексиканской настенной живописи от традиционной фресковой заключалось даже не столько в технических и организационных или даже стилевых нововведениях, а в содержании, в общественном звучании новых произведений. Возникшая как следствие революции 1910—1917 годов, проходившей под лозунгами радикальных аграрных и социальных преобразований и защиты национального суверенитета от покушений североамериканского империализма, вдохновляемая социалистическими идеями Великого Октября, мексиканская настенная живопись стала выступать в роли глашатая и защитника интересов трудящихся масс, борца против капиталистической эксплуатации.

Наиболее последовательным в проведении этой линии был Давид Альфаро Сикейрос. Он больше других внес нового в технику настенной, или, по его словам, «интегральной, или общественной» живописи. Во многом он был первооткрывателем, первопроходцем. Настенные росписи, созданные с использованием его «новшеств», получили в литературе название «муралей», а само направление в живописи стало называться «мурализмом», или «мексиканским мурализмом», высшим этапом в развитии фресковой живописи.

Эта книга о жизненном пути и творческих свершениях Давида Альфаро Сикейроса, которого Л. И. Брежнев с полным основанием назвал наряду с Диего Риверой — выдающимся сыном мексиканского народа, всемирно известным художником³.

ПЕПЕ, ВНУК «СЕМИ НОЖЕЙ»

«Мне повезло с рождением,— однажды сказал мне Давид Сикейрос.— Во-первых, я родился на грани двух веков — XIX и XX. Таким образом, мне предстояло увидеть не только народную революцию в моей стране, которая смела диктаторский режим Порфирио Диаса, но и участвовать в ней. Я стал современником Великого Октября и одним из основателей Мексиканской коммунистической партии. Мне довелось участвовать в гражданской войне в Испании, быть свидетелем крушения гитлеровского рейха, дожить до первого полета человека в космос. Этим человеком стал Юрий Гагарин, гражданин великой Страны Советов, которую я посетил впервые еще в 1928 году.

Во-вторых, я родился в Мексике, что считаю также большой удачей, в стране древней индейской культуры, которой были известны секреты настенной фресковой живописи. Эту культуру разрушили конкистадоры. Мексиканцы были поработены завоевателями, но продолжали бороться за свою свободу и независимость. Вся наша современная история — продолжение этой борьбы. Наконец, мне повезло и в том, что я родился в старой креольской семье, которая хранила эти свободолюбивые традиции. Мой дед Антонио Альфаро Сьерра, по прозвищу «Семь ножей», был полковником республиканской армии, соратником президента Бенито Хуареса, антиклерикала и патриота, разгромившего и изгнавшего из нашей страны французских интервентов в 60-х годах XIX века. Я очень любил своего деда, он мне казался олицетворением всех гражданских доблестей — мужества, патриотизма, бескорыстия. В детстве я мечтал быть похожим на него, защищать, как и он, с оружием в руках независимость родины, охранять слабых, помогать обездоленным. Без сочетания всех этих факторов не было бы коммуниста и художника Давида Сикейроса»¹.

Он родился 29 сентября 1896 года в небольшом селении мексиканского штата Чиуауа — Санта Росариа, которое в 20-х годах нашего века, в период антиклерикального правительства Плутархо Элиаса Кальеса, сменило название на Сиудад Камарго. Отцом его был Сиприано Альфаро Паломино (согласно испанской традиции фамилия образуется из первой фамилии отца и первой фамилии матери). Матерью — Тереса Сикейрос Фельман.

По линии отца Сикейрос происходил от старой креольской семьи, члены которой — мелкие землевладельцы — издавна жили в городе Ирапуато, штат Гуанахуато. Дед Сикейроса, как и его брат Десидерио, сторонники президента Бенито Хуареса, воевали против французских интервентов, вторгшихся в Мексику. По замыслу Наполеона III, Мексика была объявлена империей во главе с австрийским эрцгерцогом Максимилианом в роли императора. Мексиканские патриоты на протяжении нескольких лет вели освободительную войну против французских войск и сторонников Максимилиана. Война закончилась победой мексиканского народа: французы были изгнаны из страны, а Максимилиан взят в плен и по приговору суда расстрелян.

Дед Сикейроса, дон Антонио, участвовал в одном из самых кровопролитных сражений этой войны — у стен города Керетаро. Там он попал в плен, был направлен в Веракрус, но начальник местного гарнизона, которому дон Антонио спас в свое время жизнь, помог ему бежать. Дон Антонио возвратился в республиканскую армию. Ему было поручено возглавить партизанский отряд. За отважные действия против французов он получил прозвище «Семь ножей».

Когда отгремела война, полковник дон Антонио вернулся в Ирапуато, где занялся торговлей скотом. Он умер в 1927 году в возрасте девяносто четырех лет, был трижды женат и оставил многочисленное потомство. От второй жены Эусебии Паломино родился будущий отец Сикейроса — Сиприано.

Сиприано Альфаро Паломино получил юридическое образование, после чего открыл адвокатскую контору в городе Чиуауа, где познакомился и вскоре женился на шестнадцатилетней Тересе Сикейрос, родом из довольно известной в штате семьи галисийского, или, вернее всего, португальского происхождения². Ее сестра Мария была замужем за директором железных дорог Мексики во времена диктатора Диаса. Муж другой сестры, Лус, Энрике Муньос Лумбьер, был при Диасе долгие годы губернатором штата Чиуауа. Двоюродный дядя Пепе со стороны матери, Хесус Уруэта Сикейрос, был послом Мексики в Аргентине. В роду Сикейросов имелись музыканты, артисты, поэты. Отец Тересы Фелипе Сикейрос писал стихи, принимал активное участие в местной политике, подвергался преследованиям со стороны своих политических врагов.

Жизнь Тересы сложилась неудачно. Через год после бракосочетания она родила двойню: Марию де ла Лус и Гуадалупе, умершую в трехмесячном возрасте. Через два года, 29 сентября 1896 года, родился мальчик, которого нарекли Хосе Давидом, а звали в детстве Пепе, потом еще один мальчик — Хесус, или для близких Чучо. А в середине 1899 года Тереса умерла (ей едва исполнился двадцать один год), оставив на руках вдовца троих малолетних детей. Сиприано женился вторично только двадцать лет спустя, так что дети от первого брака росли сперва под присмотром бабушки, а потом деда допа Антонио в их поместье «Нория», близ города Ирапуато, в штате Гуанахуато. Лишенные материнской ласки, они свято чтят память матери, женщины, судя по рассказам близких, пылкого характера, впечатлительной, страстно любившей своих детей.

Гуанахуато, как и Чиуауа, расположен на севере Мексики. Оба эти штата станут знаменитыми. Первый тем, что в нем родился за десять лет до Сикейроса другой титан мексиканской живописи, Диего Ривера, и его литературный прообраз Хулио Хуренито, герой одноименного романа Ильи Эренбурга. Второй — тем, что был родиной героя мексиканской революции 1910—1917 годов партизанского воевды Панчо Вильи, воспетого в репортажах американского журналиста Джона Рида, впоследствии автора «10 дней, которые потрясли мир». В этих штатах расположены серебряные рудники и крупнейшие в Мексике скотоводческие латифундии. Наряду с многочисленными пеонами здесь живут и вольные чарро — ковбой Мексики, народ удалой, беспашашный, свободолюбивый. Больше всего в этих краях ценятся мужество, выносливость, товарищество. Слово «мужчина» — «мачо» — дословно самец, олицетворяется именно этими понятиями. Мужчиной становятся здесь с детства. Не успевает ребенок подрасти, как его уже учат обращаться с конем, седлать его, ухаживать за ним, скакать на нем. Мальшка одевают в длинные зашпурованные сапоги с большими серебряными шпорами, расшитую яркими блестками бисера куртку и огромное сомбреро, расукрашенное причудливыми узорами с обязательной монограммой хозяина на его остроконечном куполе. У Пепе была своя монограмма: «Х. А.» (Хосе Альфаро). Бабушка ему говорила, что когда он ходит, то его сомбреро смеется: «Ха! Ха!»

Мальчик в этом наряде уже чувствует себя настоящим «мачо». Потом его учат стреноживать при помощи лассо сперва бычков и мулов, а потом и жеребят. Неловкость, страх, слабость не прощаются. Если мальчик хочет заслужить похвалу, одобрение родных и соседей, он должен, он просто не может не стать чарро — бесстрашным паздником, объездчиком диких мустангов, метким стрелком, весельчаком, песенником и рассказчиком-балагуром, жизнь которого богата приключениями и любовными утками. Таков идеал,

к нему он стремится, готовый заплатить любую цену за его достижение.

Пепе считался старшим в семье, и поэтому с него был особый спрос. Выряженного в костюм чарро пятилетнего мальчика ежедневно приучали к искусству ковбоя. Относились к нему как к взрослому. Однажды Пепе вывихнул себе руку, но скрыл это, ибо боялся прослыть за слабого. Бежать от бодливого бычка равнялось преступлению, которое каралось смертью,— так по крайней мере воспринимал такой поступок юный Пепе, по словам уже зрелого Сикейроса. Иногда дед приказывал мальчикам скрыться за большими валунами и палил или делал вид, что палил по ним из пистолета. Ведь мальчики должны были привыкать к стрельбе.

Жизнь в поместье у деда была насыщена всевозможными событиями, увлекательной и красочной. Как истый мексиканец дон Антонио больше всего презирал трусость и уважал мужество. Он надеялся, что его внуки вырастут такими же храбрыми, каким был он сам. Ранчеры были мастерами рассказывать забавные, необыкновенные истории. О чем? О любви и коварстве женщин, о жестокости помещиков, о чудо-скакунах, рыцарях-разбойниках, о военных походах, о мятежных каудильо, о бесстрашных торреро, о чудо-петухах, настоящих гладиаторах, о кладях, оборотнях и других не менее увлекательных и таинственных явлениях. Мастером рассказывать всякие истории был и «Семь ножей», большой знаток по части тавромахии и петушиного боя, по-своему нежно любивший сироту-внука. Он действительно был сиротой: ведь его отец жил в Мехико и редко в те годы видел своих детей.

В Ирапуато находится чудотворная часовня, к которой собирались по праздникам пеоны со всей округи. У часовни устраивались народные фиесты с танцами и песнями, с шумными красочными фейерверками. К этим дням приурочивались ярмарки-феерии с горами дынь, арбузов, агуакате, бананов, папай и других экзотических фруктов, на которые так щедра мексиканская земля. Тут же возвышались замысловатые сооружения из сомбреро всех сортов и фасонов — от простых из сизаля до огромных из фетра, расшитых золотой тесьмой; ярких многоцветных пончо, служащих мексиканцу и плащом-накидкой, и одеялом, и подушкой, смотря по надобностям; блузок и юбок, разукрашенных затейливыми узорами; домотканых шалей-ребосо, переливающихся всеми цветами радуги; детских игрушек — свиштулек, кукол; вееров, а также разнообразной посуды — тарелок и кувшинов из глины и колбасы, масок, бумажных цветов и типичной мексиканской снеди — лепешек-тортилий из маиса, хлебцев, начиненных свининой, луком, чесноком и перцем-чили и напитков — от текилы и чичи до кокосового сока.

Ярмарка была праздником для местных жителей, и семья Альфаро обычно принимала в ней самое деятельное участие.

За городком далеко во все стороны простиралась мексиканская степь, засушливая, оживающая только с весенними ливнями, украшенная кактусами-гигантами, которые издали кажутся застывшими часовыми, стерегущими эти места от непрошенных гостей.

Этот насыщенный контрастами суровый мир детства навсегда запомнился Пепе, росшему здоровым, крепким и действительно храбрым мальчишкой в отличие от своего брата Чучо, болезненного и хилого ребенка.

Интересовался ли в детстве Пепе рисунком? Влекли ли его краски, пробудилось ли уже у него в те ранние годы желание воспроизвести на бумаге окружавший его мир? По всей вероятности, нет. Во всяком случае, сам художник ничего не говорит нам об этом. Вряд ли мог заинтересовать его рисунком «Семь ножей» или дед по материнской линии дон Фелипе. Ведь в роду ни у того, ни у другого художников не было. В те годы в другом селении Гуанахуато — Пурисима дель Ринкон — жил и писал портреты местных жителей художник-самоучка Эрменехильдо Бустос, которого считают одним из зачинателей мексиканской реалистической живописи. Но дошел ли о нем слух до Пепе — мы не знаем.

Неизвестно, сколько бы прожили дети дона Сиприано на ферме деда, если бы в 1907 году не умерла опекавшая их бабушка донья Эусебия. Отец решил, что настало время взять детей к себе в город, в Мехико. Да к тому же старшему — Пепе — исполнилось восемь лет, настала пора заняться образованием этого неотесанного ранчиро.

*

В столице дон Сиприано зарабатывал себе на хлеб тем, что работал адвокатом. Он считался одним из крупнейших знатоков уголовного права в Мексике. Его клиенты — крупные помещики — принадлежали к элите мексиканского общества. Достаточно сказать, что крестным отцом Пепе был один из богатейших помещиков того времени Мануэль Амор Эскандон. Дон Сиприано, как и большинство его клиентов, считался консерватором и отличался к тому же ревностным католицизмом, был одним из руководителей клерикальной организации — Орденом рыцарей Колумба. Ушли в прошлое просвещенные времена Бенито Хуареса, враждовавшего с церковью, и в высших кругах общества снова модным стало посещать церковные службы, исповедоваться и поститься. Дон Сиприано пользовался доверием президента Диаса. Диктатор неоднократно посылал его с дипломатическими миссиями в разные страны Европы и Америки. Любила путешествовать и мать Сикейроса. Свой

первый вояж за границу Сикейрос совершил еще малышом в Канаду с матерью. Донья Тереса поехала в Монреаль для участия в одном из католических праздников. Отец Сикейроса был большим поклонником Франции и учил детей французскому языку, которым Пеше довольно бойко владел с детства.

В 1910 году Мексика готовилась отпраздновать столетие провозглашения независимости. Из этих ста лет почти треть — свыше тридцати лет — железной рукой правил страной суровый и беспощадный сатрап генерал Порфирио Диас, метис индейского происхождения, захвативший власть вскоре после смерти Бенито Хуареса в 1872 году.

Мексика за годы правления Порфирио Диаса как бы застыла в своем развитии. В экономике страны хозяйничали американский капитал, крупные олигархи-латифундисты. Владения некоторых из них по размерам равнялись территории Бельгии или даже Франции. Индейцы, со времен испанских колонизаторов, подвергались нещадной эксплуатации в поместьях, фактически были лишены всех прав. Диктатор, несмотря на преклонный возраст, ему тогда уже было за восемьдесят лет, пытался самолично управлять страной, сам решать все вопросы. Сопротивление властям, латифундистам каралось жестоко и без промедления.

Особенно любил дон Порфирио расправляться с противниками при помощи так называемого «закона о побеггах» (*ley de fuga*), дававшего право конвоирам стрелять в заключенного. Неудобного человека арестовывали, а затем ночью выводили на пустынную дорогу и там расстреливали в спину, утверждая, что его убили при попытке к бегству.

Хотя режим Порфирио Диаса казался незыблемым, чуть ли не вечным, многие факты указывали на то, что его падение не за горами. На рудниках, в железнодорожных мастерских, среди пеонов зрело недовольство и возмущение господствующими порядками. То там, то здесь вспыхивали забастовки, восставали пеоны. В горных и лесистых областях возникали партизанские отряды, за которыми безуспешно охотились федералы — войска диктатора. За рубежом, в США, мексиканские политические эмигранты создавали клубы, издавали листовки, призывавшие к всеобщему восстанию против ненавистного тирана дона Порфирио.

Но эти подземные раскаты грома, возвещавшие приближающуюся бурю, не доходили до ушей дона Сиприано. Он самыми умными и влиятельными людьми на свете считал иезуитов и мечтал, что оба его сына со временем станут членами ордена Игнатия Лойолы.

В Мехико у отца, вспоминает брат Сикейроса Чучо, «наша жизнь сводилась к ежедневному посещению церковной службы, беседам со священниками, визитам к больным и к сопровождению отца на церемонии Ордена рыцарей Колумба, в деятельности ко-

торого с большой увлеченностью участвовал наш родитель»³. Посещение столичных храмов впервые познакомило молодого Сикейроса с миром искусства. Церкви в Мехико славятся своим убранством в стиле пышного колониального барокко (чурригереско), и них было много картин на «божественные» сюжеты знаменитых мексиканских живописцев прошлого, братьев Эчаве и Хуаресов, Хуана Корреа, Мигеля Кабреры. На Пепе они произвели, по-видимому, настолько сильное впечатление, что дома он пытался делать с них по памяти свои первые, пока что весьма неуклюжие зарисовки.

Когда дети подросли, дон Сиприано поместил их в одно из лучших учебных заведений Мехико — Франко-английский колледж, руководимый католическими монахами ордена последователей Марии (маристами). Мальчики после вольной жизни на ранчо у деда «Семь ножей» томилась и скучали в церковном колледже, отличавшемся довольно строгой дисциплиной. В колледже монахи обратили внимание на способность Пепе к рисованию. За успехи в рисовании он был награжден книгой «История всех святых» на французском языке.

В те годы в жизни Сикейроса произошло несколько важных событий. Мальчик отказался от исповеди, что означало фактически разрыв с церковью. Случай свел его с деятелем мексиканского анархо-синдикализма Хесусом Сото, который снабжал его подпольными брошюрами Бакунина и Кропоткина. Сикейрос под влиянием Сото стал сторонником социального равенства, противником латифундистов и других богатеев.

Однажды во время ремонта их квартиры, видя, как маляры работают масляной краской, Пепе воспроизвел на куске полотна по памяти красной краской одну из мадонн Рафаэля. Это случилось, когда ему исполнилось одиннадцать лет. Работа сына произвела большое впечатление на дону Сиприано, боготворившего живопись на библейские темы. Считая, что у мальчика «прорезался» талант художника, дон Сиприано поспешил нанять ему учителя рисования по фамилии Эдуардо Саларес Гутьеррес, талантливого живописца того времени. Саларес Гутьеррес принадлежал к школе романтического натурализма, весьма модной в тогдашней Мексике, которую возглавляли известные живописцы Антонио Фабрес, Херман Гедовиус и Хулио Руэлас.

Под руководством учителя Сикейрос познавал азы художественного мастерства. Саларес Гутьеррес учил его рисунку, рассказывал о различных художественных школах и стилях. Знакомил с репродукциями картин великих мастеров прошлого. От него Сикейрос впервые узнал о жизни и творчестве Леонардо да Винчи и других титанов Возрождения, о Франсиско Гойе, о французских и немецких художниках XIX века. Если судить по тому, что в колледже

маристов рисунки Сикейроса всегда получали первые награды, то ученик весьма успешно усваивал уроки своего учителя. Однако нельзя сказать, чтобы в те годы живопись целиком поглощала внимание юного Сикейроса. Он увлекался спортом, а точнее — бейсболом.

Мальчик был хорошо развит физически, стройный и даже элегантный; товарищи по школе прозвали его в шутку «Бумажным принцем». В колледже он стал капитаном бейсбольной команды, затем попал в национальную сборную молодежную команду и участвовал в первом мировом чемпионате юниоров по этому виду спорта в Хьюстоне (штат Техас, США). Находясь в Хьюстоне, юный спортсмен услышал, что на его родине началось восстание против диктатора Порфирио Диаса. Стрелки исторического барометра показывали: страна вступила в полосу революции, самой глубокой из всех, которые потрясли республику с момента завоевания независимости в начале XIX века.

СОЛДАТ РЕВОЛЮЦИИ

«Мексиканский ренессанс» в живописи, как называют движение муралистов, тесно переплетается с мексиканской революцией 1910—1917 годов, он — ее интеллектуальное детище. Его возникновение связывается с деятельностью художника Атля, много путешествовавшего по странам Европы и Азии в начале XX века¹.

В 1906 году доктор Атль обратился с манифестом к молодым художникам Мексики; он призывал их поставить искусство на службу обществу, на службу национальным интересам мексиканского народа, ибо лишь на этом пути, утверждал он, возможно для изобразительного искусства творческое движение вперед. «У нас в Мексике, как и в других странах Латинской Америки, — писал доктор Атль, — художник не находит сбыта для своих произведений, поскольку наши богатые соотечественники не интересуются искусством. Поэтому у нас художники могут ожидать поощрения и поддержки только от государства»².

Доктор Атль выступил со своим манифестом всего через несколько недель после крупнейшей забастовки горняков в Кананеа, городке, расположенном в штате Сонора, у самых границ Аризоны, то есть под боком у Соединенных Штатов. В следующем, 1907 году произошла стачка текстильщиков в Рио Бланко. «Для меня, — писал Сикейрос, — так же как и для многих мексиканцев, эти два эпизода экономической борьбы трудящихся являются вехой, отмечающей начало того грандиозного социального движения, которое мы именуем мексиканской революцией. Потому что именно эти события возвестили о приближении мексиканской революции. Собственно

говоря, она началась именно с них, с этих двух героических выступлений, с двух великолепных акций, возглавленных двумя крупнейшими профессиональными организациями трудящихся...

Обратите внимание на эту одновременность событий, совершающихся в политической жизни страны и в искусстве. Вслед за взрывом классовой борьбы, вслед за двумя выступлениями крупнейших рабочих организаций, вернее, вследствие этих выступлений появляется манифест, обращенный к молодым художникам. Естественно, что у мастеров старшего поколения, профессоров Национальной школы изобразительных искусств (учебного заведения, созданного еще в колониальный период и известного в ту пору под названием «Академии Сан-Карлос»), манифест доктора Атля не вызвал интереса. Зато мы, их студенты, тогда еще зеленые юнцы, восприняли это обращение с восторгом. А через несколько лет страна торжествовала победу Франсиско И. Мадеро, победу первого демократического правительства, пришедшего на смену долголетней генеральской диктатуре»³.

Мадеро был кандидатом от оппозиции на президентских выборах 1910 года. Диас сфальсифицировал выборы и объявил о своем переизбрании. По стране прокатилась волна преследований сторонников Мадеро. Сам Мадеро бежал в Соединенные Штаты, где начал подготовку к вооруженной борьбе с диктатором. В конце 1910 года отряд революционеров во главе с Мадеро вторгся в пределы Мексики. Была обнародована программа сторонников Мадеро, так называемый «план Сан-Луис Потоси», предусматривавший восстановление демократических свобод и проведение беспристрастных выборов в законодательные органы страны.

Население встречало мадеристов восторженно. В их ряды вливались все новые и новые бойцы, главным образом бедные крестьяне и пеоны из гасиенд-латифундий, жаждавшие земли и избавления от помещичьего гнета. Выиграв ряд сражений с войсками диктатора, мадеристы быстро приближались к столице. Видя, что его дело проиграно, престарелый тиран бежал за границу. Корабль увез его во Францию, где он некоторое время спустя скончался.

Падение диктатора Порфирио Диаса вызвало в Мексике огромный революционный подъем. В стране бурлили политические страсти. После десятилетий цензуры, газеты наконец обрели свободу и теперь писали о великих революциях прошлого, о различных теориях социального преобразования общества, о социалистах, анархистах, профсоюзах. Политические клубы и партии столь же быстро возникали, как и распадались. Все подвергалось критике, обсуждалось, ниспровергалось. Наибольшую активность проявляли студенты учебных заведений, таких, как Национальная подготовительная школа (в то время высшее учебное заведение Мексики) и Академия искусств Сан-Карлоса.

Между тем мадеристы вошли в столицу. Вскоре Франсиско Мадеро был провозглашен президентом. Однако положение нового президента было шатким. С одной стороны, порфиристы все еще сидели на видных постах в армии и правительственном аппарате и помышляли о реванше, с другой — в стране образовались крупные крестьянские армии — одна на севере с базой в Чиуауа во главе с Панчо Вильей, а другая на юге — во главе с народным вожакom Эмилиано Сапаты. Вилья и Сапата требовали от Мадеро осуществления аграрной реформы, ликвидации латифундий и других социальных преобразований. Либерал Мадеро колебался, проявляя нерешительность. Он часто поддавался под влияние правых — бывших порфиристов, толкавших его на расправу с народным движением.

Во время этих событий Сикейрос закончил Франко-английский колледж, где его учили в основном закону божьему, хорошим манерам и французскому и английскому языкам. Ему предстояло избрать профессию. Под влиянием отца он решил стать архитектором. Профессия архитектора казалась практически настроенному дону Сицриано более надежным куском хлеба, чем художника, даже талантливого. Да и сам Сикейрос склонялся тогда больше к архитектуре, чем к живописи. Согласно этому, Пепе в 1911 году поступает в Национальную подготовительную школу на архитектурный факультет. Вместе с тем он не оставляет живопись. В том же году его принимают экстерном на вечерние курсы Академии Сан-Карлос.

В то время в Академии господствовали представители креольской школы (creollismo). Херман Гедовиус учил писать масляными красками. Эмилиано Вальдес — натуру углем, Сатурнино Эрраин — одетую фигуру, Франсиско де ла Торре — пейзаж и Карлос Ласо преподавал историю искусств.

В целом обучение велось консервативными методами; профессора задавали уроки студентам «от сих до сих», мало общались со своими подопечными, не интересовались их мнением.

В этих условиях молодой художник, окунувшись в артистическую среду, стал пожинать свои первые лавры. Сперва он получил первую премию на конкурсе рисунков, посвященном знаменитой русской балерине Анне Павловой, выступавшей тогда в Мехико. Сама Павлова вручила автору рисунка премию в пятьдесят золотых песо на сцене театра перед началом своего спектакля. Второй успех принес ему конкурс рисунков в честь известной в то время исполнительницы латиноамериканских и испанских танцев Архентиниты. За свой рисунок этой танцовщицы Сикейрос тоже удостоился первой премии, которая ему была вручена популярной артисткой на сцене театра перед собравшейся публикой⁴.

Под влиянием революционных событий творческая атмосфера в Академии стала понемногу меняться. Во главе недовольных стоял

художник доктор Атья, который к тому времени вернулся из Европы и решительно выступал за ломку старых форм преподавания, требуя предоставить слушателям больше самостоятельности для самовыражения.

Хотя консерваторам удалось временно избавиться от доктора Атья, заставив его возвратиться в Европу, брожение среди слушателей Академии продолжалось в нарастающем темпе. Студенты факультета живописи и скульптуры выступали против преподавателя анатомии Даниеля Вергары Лопе. Он вместо уроков с живыми моделями заставлял учеников снимать копии с рисунков и, кроме того, торговал своим учебником по анатомии. Слушатели потребовали удалить дельца из Академии. Но дирекция этого учебного заведения встала на защиту Вергары. Недовольных лишили стипендии. Среди них был будущий великий муралист Хосе Клементе Ороско (1882—1949).

Такая позиция дирекции Академии вместо того, чтобы успокоить разбушевавшиеся страсти, только подлила масла в огонь. 28 июля 1911 года студенты объявили забастовку, требуя на этот раз удалить не только Вергару, но и его покровителя директора школы Антонио Риваса Меркадо. Это была первая политическая забастовка в столице, ибо студенты обвиняли Вергару и Риваса не только в отсутствии профессионального мастерства, но и в том, что оба они были «сиентификами» — сторонниками свергнутого тирана Порфирио Диаса. Вскоре «хулиганов» посадили за решетку. Среди арестованных оказался и Пеппе Альфаро. Это был первый из многочисленных арестов, которые ему пришлось испытать в своей жизни.

Забастовщиков поддерживали слушатели других учебных заведений столицы, о них много писали газеты. Забастовка длилась свыше трех месяцев. В конце концов правительство пошло на уступки. Оно выпустило арестованных, выделило факультет живописи и скульптуры из Академии в самостоятельную школу во главе с приемлемым студентам директором Альфредо Рамос Мартинесом.

«Какие цели преследовала наша забастовка? — вспоминал многие годы спустя Сикейрос. — Чего мы требовали? Требования наши касались как вопросов учебных, так и политических. Мы хотели покончить с затхлой академической рутинной, безраздельно господствовавшей у нас в школе. Вместе с тем мы предъявляли и некоторые требования экономического характера: так, мы добивались обеспечения студентов — живописцев и скульпторов, бесплатными материалами для учебных работ и даже предоставления нам за счет государства одноразового питания в школьной столовой. Но в то же время — как это ни покажется странным — мы требовали национализации железных дорог. Над нами хохотала вся Мексика. У меня еще по сей день хранится статейка известного писателя-католика, редактора газеты «El País» дона Тринидад Санчес Сан-

тоса, где сказано буквально следующее: «Нет, вы посмотрите-ка, что эти желторотые анархисты забрали себе в голову! Да какое отношение, черт подери, имеет искусство к национализации железных дорог? Отцам этих мальчишек следовало бы хорошенько их выпороть, а полиции не мешало бы посадить их за решетку». Откровенно говоря, я глубоко убежден, что именно в тот день и родился в душе каждого из нас художник-гражданин, художник, живущий общественными интересами и отрешившийся наконец от традиционной психологии художественной богемы; именно в тот день мы родились как художники, сознающие теснейшую связь искусства с жизнью страны и народа, то есть связь его с человеком. И это обстоятельство стало определяющим для нашего дальнейшего развития. Полиция пыталась подавить нашу забастовку... И все же забастовка наша увенчалась победой. Были созданы первые школы пленэрной живописи. Академизм сдавал свои позиции»⁵.

Создание Национальной школы живописи и скульптуры Сикейрос считал важным этапом в формировании революционного искусства в Мексике. Дирекция вместе со студентами этого учебного заведения открыла в Санта-Аните — бедняцком районе столицы — так называемую школу на вольном воздухе, в которую принимались народные умельцы, желающие приобщиться к искусству; им давали уроки студенты и преподаватели. Сами же студенты в этой школе впервые обращались к сюжетам из народной жизни, пользовались народной «натурой».

Свержение Порфирио Диаса, гражданская война, забастовка в Академии, новые друзья Пепе, которые говорили и спорили о революции, социальной справедливости, народоправии, свободе, — все эти события привели в конце концов к разрыву с отцом.

Пепе приходил домой, вступая с отцом в споры, дерзил ему. Отец раздражался, выходил из себя. Сохранилось письмо, которое дож Сиприано направил 17 декабря 1913 года директору Национальной академии изящных искусств Альфреду Рамосу Мартинесу: «Как отец студента Хосе Давида Альфаро, могу ли я обратиться к Вам с вопросом в надежде на ответ, несмотря на Вашу занятость: до которого часа студенты обязаны оставаться в Академии или в школе в Санта-Анита? Мой сын возвращается домой в самые разные часы дня и ночи, чаще всего после десяти часов вечера, и утверждает, что его удерживают так долго на занятиях. Мой вопрос связан с порядком, который необходимо соблюдать в доме, моей заботой о поведении сына и о его здоровье, на котором могут отразиться нарушения распорядка приема пищи и часов сна...»⁶.

Отец явно терял контроль над поступками сына. Однажды, когда у отца были в гостях его богатые клиенты и зашел разговор о событиях в стране, Пепе громогласно заявил, что помещики — это эксплуататоры и воры. Отец стукнул по столу кулаком и потре-

бывал, чтобы сын извинился перед его гостями. Сикейрос отказался и выбежал из дома. Более того, он камнями разбил окна в отчем доме. Это был разрыв с семьей, и разрыв навсегда.

Впоследствии Сикейрос возобновит с отцом отношения, но они будут носить чисто формальный характер. Дон Сиприано несколько лет спустя после ухода Сикейроса вновь женится и заведет еще семерых детей — трех мальчиков и четырех девочек. Но с ними Сикейрос уже общаться не станет. Он даже фамилию Альфаро перестанет употреблять. Со временем он сменит имя Хосе на Давид и станет известен как Давид А. Сикейрос. Разрыв с прошлым будет полным.

Что делает шестнадцатилетний Сикейрос, покинув отчий дом? Он находит пристанище в школе живописи на свободном воздухе в Санга-Аните, где живут люди труда — рабочие-строители, носильщики, уличные торговцы, ремесленники. Здесь он начинает рисовать этих людей, уличные сценки, старые здания. Но его влечет не столько живопись, сколько приключения и политические события, в водовороте которых он вскоре оказывается сам.

Пепе, как его брат и сестра, считал себя мадеристом, сторонником Франсиско Мадеро, ставшего президентом после свержения диктатуры генерала Диаса. Следует отметить, что его двоюродный брат, сын тети Марии — Эрнесто Арну Сикейрос, примыкал к анархосиндикалистам.

Мадеро, однако, недолго оставался у власти. В 1913 году в столице произошел государственный переворот: генерал Викторiano Уэрта, в прошлом человек близкий к Порфирию Диасу, при поддержке американского посла в Мехико Уилсона свергнул президента и захватил власть в свои руки. Мадеро и его ближайшие сотрудники были схвачены и убиты «при попытке к бегству». В столице начался террор. Мадеристов бросали в тюрьмы, подвергали пыткам, расстреливали. Но Уэрте и его палачам, за спиной которых стояли американские капиталисты, удалось укрепиться только в столице и некоторых городах, в других же местах власть сохраняли сторонники Мадеро. Обширные территории страны продолжали оставаться под контролем крестьянских армий Панчо Вильи и Эмилиано Сапаты.

Руководство борьбой с узурпатором Уэртой взял на себя умеренный буржуазный демократ Венустиано Карранса. Ему удалось создать на севере страны дисциплинированную конституционалистскую армию, которая в союзе с партизанскими вождами Панчо Вильей и Эмилиано Сапата повела успешные военные действия против узурпатора.

В столице тайным представителем Каррансы стал доктор Атль, вернувшийся к тому времени вновь из Европы на родину. Он был кумиром молодых художников и привлек многих к благородной,

но и весьма опасной конспиративной деятельности против нового тирана Уэрты. К конспираторам примкнули Сикейрос, Ороско и другие молодые художники.

«Что нам, студентам живописи, оставалось делать в связи с происходившими в стране событиями?— писал уже зрелый Сикейрос, вспоминая эти времена.— Неужели нам следовало закрыть глаза на действительность и продолжать спорить о проблемах вибрации света? Мы не могли позволить, чтобы первая попытка демократизировать нашу жизнь была бы безнаказанно подавлена. Все студенты широко включались в борьбу против переворота, превратив нашу школу в центр широкой конспиративной деятельности»⁷. В этом проявилась характерная черта личности Сикейроса: всегда быть в рядах тех, кто сражается за правое дело.

Сторонники Каррансы готовили восстание в столице, но ищейки Уэрты напали на их след, и доктор Атль с ближайшими своими сотрудниками, в их числе Сикейросом, в спешке покидают Мехико. Они благополучно пробираются в город Орисабу, лежащий на пути в Веракрус. Орисаба находится в руках конституционалистов, как называют сторонников Венустуяно Каррансы. В Орисабе беглецы начинают издавать каррансистскую газету «Вангардия». Но скоро к городу приблизилась войска Уэрты.

Сторонники Каррансы отступают, а с ними и юные художники. Сикейрос стремится в Морелию, надеясь присоединиться к войскам крестьянского вождя Эмилиано Сапаты. Но вместо этого он оказывается в Веракрусе. Здесь он пытается попасть на пароход, идущий в Аргентину. Из этой затеи ничего не получилось. Одно время юного Сикейроса и его друга Хуана Олагибеля, будущего скульптора, подкармливал молодой торговец зерном Адольфо Руис Кортинес, который со временем станет президентом республики (1952—1956).

В Веракрусе беглецы становятся свидетелями высадки американского десанта. США пытались воспользоваться гражданской войной в Мексике, чтобы навязать стране свою волю. Для большей убедительности президент Вильсон послал американские войска захватить Веракрус. Население с возмущением встретило интервентов. Дальше портовой зоны они не осмелились продвинуться и вскоре вынуждены были вернуться на свои корабли.

В Веракрусе создавались добровольческие отряды. Их спешно отправляли на фронт. В один из таких отрядов, в составе которого преобладали юнцы и названного поэтому в шутку батальоном «Мама», вступил рядовым солдатом Сикейрос. Так началась его военная служба в революционных войсках, продолжавшаяся пять лет.

С боями против войск Уэрты батальон «Мама» проходит через штаты Веракрус, Чиapas и Оахаку. Вот где пригодилась школа

дедушки «Семь ножей». Сикейрос — прекрасный наездник и меткий стрелок, надежный боец, всегда готовый оказать помощь своим товарищам. Несмотря на свои юные годы, он воюет как бывалый солдат. Места, которые проходит батальон, знамениты в истории Мексики. В Чиапасе еще в годы конквисты жил доминиканец Бартоломэ де Лас Касас, покровитель и защитник индейцев, в Оахаке родился знаменитый Бенито Хуарес, под знаменами которого сражался дед Сикейроса «Семь ножей». В прошлом веке мексиканцы боролись против французов, теперь же они воюют друг против друга: бедные против богатых, пеоны против помещиков, народ против тиранов. В Мексике идет война за землю и свободу, и в ней Сикейрос участвует на стороне народа.

Неизгладимое впечатление на Сикейроса произвела буйная тропическая природа и люди, населяющие перешеек Теуантепек, куда поездом из Веракруса прибыл батальон «Мама». Здесь жили индейцы, но не покорные, грустные, отрешенные, какие встречаются повсеместно в Мексике, а свободные, веселые, говорливые люди, гостеприимно и радостно встречавшие солдат революции. «Наше участие в вооруженной борьбе, в роли солдат и офицеров революционной армии, — говорил впоследствии Сикейрос, — нам позволило воочию ознакомиться с мексиканским пейзажем, с мексиканским населением, которых не знали художники порфиристского режима — эти рабы европейской моды. Несомненно, что контакт с Теуантепеком для солдат-художников, бывших слушателей Школы изящных искусств и в том числе для меня, послужил началом ознакомления с физической и человеческой географией Мексики, что позволило нам стать зачинателями течения, известного под названием Современное мексиканское художественное движение»⁶.

Батальон «Мама» дошел до городка Акапонсги в области Найа-рит. Здесь был расквартирован штаб Северной дивизии конституционалистов, ею командовал генерал Мануэль М. Дьегес, в прошлом синдикалист, руководивший в 1906 году знаменитой забастовкой горняков в Кананеа. Одним из офицеров штаба оказался Чучо Сото, с ним Сикейрос дружил в столице. Сото подробно рассказал Сикейросу о положении в стране. Война против Уэрты, которого поддерживали Соединенные Штаты, затягивалась. В XIX веке США отторгнули половину территории Мексики, не исключено, что и теперь, если их ставленник Уэрта будет разбит, американцы попытаются вновь захватить мексиканские земли, например Нижнюю Калифорнию. Карранса хоть и консерватор, но конституционалист и патриот, он не поддается шантажу американцев и не испугается их угроз. Поэтому все патриоты, в том числе генерал Дьегес, его поддерживают. Но против них не только Уэрта, но и Панчо Вилья. Панчо — анархист, он сам не знает толком, чего хочет. Если Вилья одержит верх, американцы двинут свою армию в Мексику, разобьют

его и власть передадут новому Порфирио Диасу. Заключить с Каррансой союз Вилья отказался. Сторонникам Каррансы не остается ничего другого, как самим его разгромить, иначе он ударит им в спину, когда они начнут поход против Уэрты.

Доводы Сото показали Сикейросу логичными. Ведь самое важное было нанести поражение Уэрте, а Вилья мешал этому. Сото убедил Сикейроса вступить в дивизию Дьегеса. Командующий Северной дивизией присвоил молодому художнику офицерский чин младшего лейтенанта и назначил порученцем в свой штаб.

Дивизия Дьегеса вела непрерывные бои с войсками Панчо Вильи. Одно кровопролитное сражение следовало за другим: взятие Гвадалахары, потом отступление и новая битва за нее, где Сикейрос был свидетелем тяжелого ранения генерала Альваро Обрегона, будущего президента республики, которому осколком снаряда оторвало руку; битвы за Куэста де Сайула, за Лагос де Морено, за Тринидад; кровавая сеча у стен Агуаскалиентес, где Вилья и Сапата созвали свой конвент; погоня за неуловимым Вильей по штатам Дуранго, Чиуауа, Синалоа. Между тем США вновь вторглись на территорию Мексики. Их войска под командованием генерала Першинга тоже охотились за Панчо Вильей. Американские империалисты пытались подорвать мексиканскую революцию, заставить ее «уважать» интересы капиталистов янки.

Мексиканский народ встретил с возмущением и негодованием новую американскую интервенцию. Продвинувшись почти на тысячу километров в глубь мексиканской территории и не выиграв ни одного сражения, американские войска были вынуждены вернуться восвояси.

В 1916 году конституционалисты наконец разгромили Уэрту. Карранса водворился в столице. Буржуазно-демократическая революция подходила к концу. Мексиканская буржуазия смогла в процессе революции разобщить рабочих и крестьян, нанести поражение крестьянским армиям, крепко взять в свои руки власть. Эмилиано Сапата был убит не без ведома Каррансы. Панчо Вилья согласился, в обмен на обещание осуществить аграрную реформу, сложить оружие, распустить свои отряды и заняться мирным трудом. Но и его не пощадили, и он впоследствии пал от рук наемных убийц.

И все-таки нельзя сказать, чтобы мексиканская революция была бесплодной. Она всколыхнула, пробудила от вековой спячки широчайшие народные массы, которые в процессе ее развития осознали свою силу. Самое реакционное крыло эксплуататоров — латифундисты, сторонники Порфирио Диаса и Уэрты, и поддерживавшие их американские монополисты и банки потерпели поражение.

«В военном отношении наша гражданская война, — говорил полстолетия спустя Сикейрос, — была примитивной, война кавалерии главным образом; война партизан, неожиданных атак, молниенос-

ных передвижений с очень небольшой артиллерией и без авиации, война необычная. И тем не менее она была источником огромного опыта для нас, ибо она велась с учетом существовавших у нас условий — географических, этнических, экономических, военных традиций и других. Военный опыт раскрыл нам социальную сторону войны, а затем, обобщенный и развитый, помог нам понять законы функциональности в искусстве»⁹.

Значит, было оправданным активное участие молодых художников в революции? Безусловно! — утверждал Сикейрос. И объяснял: «Географию родного края мы узнали из военных походов; они открыли нам, что мы живем в необыкновенной, сказочно прекрасной стране, что она поражает своим климатическим разнообразием, что есть в ней и горы, и морские побережья, и просторы пустынь, и непроходимые девственные леса, что богатства ее недр неисчерпаемы, что природа ее великолепна, несказанно щедра в самом широком значении этих слов. Военные походы показали нам, что у нас сохранились замечательные традиции доиспанской художественной культуры, столь же плодотворные, как и великое наследие античной Греции, Египта и Древнего Китая. Мы увидели, что искусство Мексики доиспанского периода — это искусство необычайно зрелое, необычайно богатое, почти непревзойденное по своей пластической выразительности. Военные походы познакомили нас также и с колониальным искусством, искусством XVI века, с превосходными творениями индейских мастеров и каменщиков, воплощавших замыслы испанских зодчих. Это были несравненные образцы мексиканского колониального стиля — памятники слияния двух великих культур. Но мы открыли и нечто другое, о существовании чего даже не подозревали. Мы обнаружили богатейшие сокровища народного искусства, столь же изумительно разнообразного и одинаково щедрого во всех уголках страны: на севере и на юге, на востоке и на западе, — и повсюду одинаково совершенного, ни в чем не уступающего народному искусству Китая или Индии. Но самое главное — мы открыли человека, мы узнали людей своей родины, узнали их в час, когда человеческое проявляется в людях с особою силой, а это бывает, когда его самым большим желанием становится национальная независимость, освобождение родины от чужеземного гнета.

Военные походы породнили нас с индейскими племенами: мы командовали батальонами, сформированными из чистокровных индейцев: яки, хучитеки. Мы научились более или менее сносно объясняться на наречиях этих племен, на их языках. «Но почему же, — спрашивали мы себя, — почему наши профессора, у которых мы в свое время учились, эти верные слуги порфирианской олигархии, надо сказать, довольно либеральной, — почему они относились к родной стране с таким презрением, что в конце концов ухитрились

привить целой нации комплекс неполноценности?» Они так благоговели перед Европой, что даже говорили с иностранным акцентом. Ничто мексиканское не интересовало их. Диего Ривера очень метко и со свойственным ему остроумием заметил однажды, что эти господа одеваются в Мексике по лондонской погоде. Да, люди нашего высшего круга ненавидели свою родину. Мексика была для них всего лишь объектом эксплуатации. Латифундисты и представители нарождающейся буржуазии, целиком зависевшие от иностранного капитала, они не любили землю, на которой выросли. А мы, студенты? Мы тоже были заражены этим всеобщим комплексом неполноценности. Мы твердили: мексиканцы не принадлежат к нациям творческим, мы жалкая смешанная раса. Созидателями призваны быть у нас иностранцы. Наши художники отправлялись учиться за границу, но, когда они возвращались домой, нередко удостоившись за свои картины почетных медалей, единственным средством обеспечить себе кусок хлеба оказывалось для них место преподавателя в Академии изобразительных искусств. Верхушка порфирианского общества, все эти дамы, одевавшиеся по французской моде, и кабальеры, одетые на английский манер, все эти люди, говорившие по-испански с французским прононсом и проводившие большую часть жизни за границей, нисколько не интересовались произведениями мексиканских художников, а если порой и покупали у них какую-нибудь картину, то лишь потому, что то была подделка под какого-либо великого иностранца. Разумеется, так продолжаться не могло.

Мы провели несколько лет на войне, мы не были зрителями, которые смотрят бой быков со своих мест за барьером,— мы находились на самой арене. Там мы заслужили свои воинские звания. Фактически мы воевали с 1913 по 1918 год. Мексиканская революция пробивала себе дорогу в затяжных, изнурительных боях... Но что касается нас — мы вышли из горнила войны другими людьми, художниками нового типа...»¹⁰.

Гражданская война завершилась принятием в 1917 году Конституции, которая обещала соблюдение демократических свобод, проведение аграрной реформы, провозглашала недра земли собственностью нации, отделяла церковь от государства. Теперь предстояла борьба за претворение всех этих обещаний в жизнь.

Но возможно ли вообще добиться социальной справедливости, построить общество без эксплуатируемых и эксплуататоров? Не является ли человек, любой — бедный и богатый, умный и глупый, образованный и неуч — по своей природе завистником, жадным, коварным и злым, то есть греховным, как учит христианская церковь и как об этом не раз говорил Сикейросу его отец? Не химера ли надеяться, что человек может когда-либо избавиться от своих пороков? Ведь до сих пор людям еще не удалось доказать, что это

возможно. Такие вопросы задавал себе юный капитан конституционалистских войск Хосе Альфаро, или Альфарито, как его с нежностью называли товарищи, когда закончилась гражданская война в Мексике.

Сикейрос начал посещать Центр богемы; так назывался клуб художников, писателей и музыкантов в Гвадалахаре, столице штата Халиско, где расположился после завершения военных действий штаб Западной дивизии. В Центре местные художники и литераторы без конца спорили о роли и задачах искусства в революции, о борьбе за социальную справедливость, о значении древних индейских культур, о том, что искусство должно быть близко народным чаяниям, отражать их. Но каким должно быть это искусство будущего по своей форме и содержанию — никто толком не знал. Некоторые считали французских импрессионистов последним откровением, другие склонялись к романтизму, третьи всех отрицали и ниспровергали, не предлагая ничего взамен.

Сикейрос в свою очередь доказывал, что искусство может оказывать положительное влияние на общественное развитие, если оно выйдет из душных музеев и частных квартир, где им наслаждаются толстосумы-снобы, на улицы, на площади, к народу. Для этого оно должно стать монументальным и понятным широким массам. Но пока что это были только слова, не подкрепленные делами. Сикейрос тогда рисовал мало: несколько автопортретов и портретов друзей, выполненных в традиционной для мексиканской живописи манере. У него еще не хватало знаний, да и работа в штабе дивизии отнимала слишком много времени.

В разгар этих споров, смутных надежд и раздумий из далекой России дошли до мексиканцев вести о свержении царя, о создании первых Советов рабочих и крестьян, и, наконец, о Великой Октябрьской социалистической революции, о взятии большевиками власти, о первых декретах Ленина о мире и о земле. В Мексике большевиков называли максималистами в том смысле, что они хотели самых глубоких, максимальных реформ. Многие мексиканцы, ревнители свободы и социальной справедливости, считали, что в России осуществились их заветные мечты о всеобщем равенстве и братстве. С возмущением узнали мексиканцы о посылке капиталистическими державами войск в Россию для подавления революции. Ведь они сами только недавно были жертвами американской агрессии.

Сикейрос тоже с вниманием и надеждой следил за событиями в России. Он дал себе слово посетить эту страну и воочию посмотреть на то, что там происходит.

Вообще ему страстно хотелось побывать в Европе, познакомиться с многочисленными новыми течениями в живописи, посмотреть на шедевры прошлых веков, встретиться и поспорить с законода-

телями художественной моды Старого света. Только тогда он смог бы определить окончательно свой путь, сделать выбор. Он еще так мало знал, так мало видел, этот молодой капитан, хотя за его спиной уже лежало несколько лет гражданской войны и революции. Под воздействием событий в России в Гвадалахаре состоялся в 1919 году съезд солдат — артистов, художников, писателей.

«Во время этой памятной встречи,— вспоминал потом Сикейрос,— мы впервые осознали, что наша социальная сущность претерпела коренные изменения. Мы стали людьми иного склада. И совершенно естественно перед нами возник вопрос: а что мы будем делать дальше? Разве для нас все осталось по-прежнему? Разве искусство — это абсолютная ценность, стоящая по ту сторону общественной жизни, ничем не связанная с реальной борьбой, которую ведут народы? Так что же мы теперь станем делать? Быть может, просто вернемся к прошлому? Возвратимся к себе в школу «Санта-Анита» и снова примемся обсуждать проблемы вибрации света и писать картины, ни для кого, собственно, не предназначенные, потому что никто ими не интересуется? Кому нужно такое искусство? Да и какой в нем смысл? Но, быть может, подобная работа, как некая экспериментальная подготовительная ступень, принесет нам впоследствии известную пользу? Нет. Мы не знаем еще, что будем делать, но чего не будем — это мы уже знаем твердо»¹¹.

В местной гвадалахарской газете «Эль Оксиденталь» стали появляться статьи участников съезда, в которых они утверждали, что во все великие эпохи своей истории искусство служило интересам государства, было искусством государственным. Этот тезис шокировал старых художников-либералов. Разве мифологическое искусство Древней Греции не было искусством, единственное назначение которого состояло в том, чтобы выражать идеалы богатого класса, класса богачей-рабовладельцев?— спрашивали молодые художники. А что представляло собой искусство египетское? Что представляло собой искусство Китая в периоды его расцвета? Что представляло собой искусство доколумбовой Америки, 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?

А что такое искусство вообще? Чем иным являлось искусство великих художников Возрождения, как не ораторской трибуной, с которой звучала великолепная в своей убедительности речь? И разве цель этой речи была не в том, чтобы служить средством

общения, средством передачи идей, представлений, философских, а следовательно, и политических, концепций, в конечном итоге средством выражения определенной идеологии в процессе ее становления и развития, идеологии более или менее передовой, более или менее прогрессивной? Да, все это действительно было так. Но тогда почему бы теперь молодым художникам не поступить подобным же образом. Чего хотят рабочие, крестьяне, индейцы, чего ждут они от своих боевых товарищей, сражавшихся с ними в одном строю? Что скажут они, если художники вступят на путь, по которому люди, едва приобщившиеся к начаткам культуры, не смогут следовать за ними? «Не надо забывать,— напоминал Сикейрос,— что наше художественное направление зародилось в период, когда в Европе безраздельно господствовал формализм. Но мы отвергли точку зрения формализма на изобразительное искусство. Более того, мы решительно восстали против формалистических доктрин. Мы заявили со всей категоричностью: «Наша цель в том, чтобы всем красноречием, всей убедительной силой своего искусства способствовать дальнейшему развитию мексиканской революции». И мы выполнили то, что провозгласили в своей декларации, или по крайней мере пытались это выполнить. «Мы поможем нашим рабочим и крестьянам в преобразовании родины. Поможем борникам 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 подымать народные массы на освободительную борьбу». Почему греки могли распространять свою мифологию посредством искусства? Почему это могли делать египтяне и другие народы? Почему христиане для пропаганды своих идей могли использовать художественное творчество, а мы — не можем? Ну, в самом деле — почему? Кто это придумал? Кто наложил такой запрет? Этот запрет явился результатом произвола европейских художников, которые в середине XIX века тоном непререкаемого авторитета провозгласили: «Отныне искусство перестает быть средством выражения идей». Как могла им прийти в голову подобная мысль? Под давлением каких общественных сил — ибо здесь, несомненно, имело место давление — могло родиться такое нелепое, консервативное, реакционнейшее заблуждение?»¹²

В 1919 году Сикейрос влюбляется в Грасиелу (Гачиту) Амадор, сестру своего товарища Октавио, тоже капитана, работавшего в штабе Западной дивизии. В том же году он сочетается с нею гражданским браком и, возведенный в чин майора, получает назначение на должность военного атташе в Испании, Франции и Италии. Собственно говоря, Сикейрос направлялся в эти страны для совершенствования своего художественного образования. Такой статьи

в бюджете не было, поэтому друзья Сикейроса в правительстве решили использовать статью, предназначенную для военных атташе. Некоторое время спустя молодой офицер прибывает вместе с Гачитой в Нью-Йорк, чтобы оттуда отплыть в Испанию.

ВОЕННЫЙ АТТАШЕ С МОЛЬБЕРТОМ

Соединенные Штаты — этот чужой и враждебный Сикейросу мир гринго — на первых порах ошеломляют его. Но и здесь имеются рабочие, батраки, а значит, и здесь идет борьба за лучшую жизнь и есть надежда на победу над силами зла. Когда капиталистический Мегалополис будет повержен, техника, машины и другие изобретения человеческого гения станут служить подлинному прогрессу человечества, а не эгоистическим интересам горстки миллионеров. Эту идею, подсказанную американской действительностью, он впоследствии воплотит в разных вариантах в своих произведениях.

В Нью-Йорке Сикейрос встречается с живущими там мексиканцами. Больше всего его обрадовала встреча с Хосе Клементе Ороско, его давнишним другом и товарищем по борьбе с диктатурой Уэрты. Ороско, тогда еще малоизвестный и непризнанный художник, со свойственным ему скептицизмом, весьма мрачно смотрел на будущее. Они исходили пешком Нью-Йорк, побывали в его пригородах, музеях, без конца спорили о взаимоотношении техники и искусства. От Ороско Сикейрос впервые услышал, что можно применить в живописи автомат-распылитель, который употреблял Однорукий¹, рисуя рекламные объявления на стенах домов в Нью-Йорке. И все-таки Ороско считал, что индустриальная техника неприменима в подлинном искусстве. Сикейрос с жаром доказывал обратное. Гачита живо интересовалась этими сюжетами и со свойственным ей темпераментом поддерживала точку зрения Давида.

В бесконечных спорах с Ороско Давид не заметил, как истратил все подъемные деньги и остался на бобах. Он телеграфно сообщил военному министру, что «потерял» кошелек, и просил срочно помочь. Министр ответил: «Там, где потерял, там и найдешь»². А для того чтобы «найти» средства на дорогу, новоиспеченному военному атташе и его молодой жене понадобилось несколько месяцев усиленных трудов.

Но вот наконец они в Испании. Вскоре их настигают вести с родины: в Мехико произошел переворот, Карранса убит, власть захватил генерал Обрегон. Новое правительство просит мексиканских дипломатов высказаться по поводу смены власти. Большинство, в их числе Сикейрос, запрашивают дополнительную информацию о происходящих на родине событиях. Рассерженный Обрегон всех их лишает должностей, а вместе с тем и жалованья.

Таким образом, не успев ступить ногой на европейскую землю, Сикейросы оказались на мели. Но молодая чета не унывает, свет не без добрых людей. Сикейрос окунается с головой в здешний артистический мир, знакомится с местными рабочими-активистами, социалистами, анархистами, или либертариями, как их тогда называли³.

Если в сфере искусства Испания живет отблесками Парижа, являющегося законодателем артистической моды, то в отношении политических страстей сама Испания готова преподать урок любой другой стране. Здесь, в отличие от других европейских стран, в рабочем движении преобладали анархисты. Организованные ими забастовки, демонстрации, митинги, их зажигательные речи и призывы разрушить всякую власть, отменить религию, установить абсолютную свободу внушали правящим кругам страх, а простым труженикам надежду на избавление от непосильного капиталистического гнета.

По-боевому вели себя тогда и социалисты.

Сикейроса, участника мексиканской революции, радушно встречают в анархистских и социалистических клубах. Он выступает на собраниях и митингах, приветствуя испанских трудящихся от имени мексиканских революционеров. Сикейросов охотно принимают в домах писателей, художников, музыкантов. Блестящий мексиканский офицер, прекрасно владеющий французским и английским языками, и его юная обаятельная жена, оба не чужды искусству — всюду желанные гости, хотя никому невдомек, что у этих заморских гостей пусто в карманах и что они сегодня не знают, удастся ли пообедать завтра...

Неизвестно, как долго пробыла бы чета Сикейросов в Испании, если бы не случай. Во время одной анархистской манифестации в Барселоне, в стычке с полицией был убит лидер либертариев Дель Торо, мексиканец по происхождению. Сикейрос выступает на его похоронах с зажигательной речью, взывая к отпущению. Испанская полиция не прошла мимо этого факта. Через несколько дней полицейские, не посчитавшись с их дипломатическими паспортами, задерживают Сикейроса и Гачиту и силой доставляют на французскую границу, запрещая когда-либо в будущем появляться в Испании, если им дорога жизнь...

Не без трудностей Сикейросы добираются в Париж. О том, чтобы представиться в свое посольство, не может быть и речи. В Мексике продолжается сумятица, в посольстве, чего доброго, могут отобрать у них дипломатические паспорта, тогда они останутся даже без документов.

К кому же обратиться за помощью и советом? Конечно же, к их соотечественнику, художнику Диего Ривере, старому парижанину, всех и вся знающему и все и вся могущему.

Разыскать Диего Риверу на Монпарнасе было проще простого: здесь многие его знали. Диего принял Сикейросов как долгожданных друзей. Он жаждал вестей с родины, рассказов о революции, о борьбе генералов за власть, о настроениях художников. Его интересовало все. Сикейрос же хотел знать все о французских живописцах. Он все больше и больше интересовался искусством, хотя все еще толком не знал: посвящать ли себя живописи или политической борьбе за права трудящихся.

Диего жил в Париже уже свыше десяти лет. Здесь он провел и годы первой мировой войны. Он дружил с самыми известными и модными художниками Франции, был в курсе всех новейших течений — кубизма, дадаизма, футуризма и их всевозможных разновидностей. Он добросовестно трудился, изучая технику живописи. Среди его друзей имелись писатели, поэты, рабочие деятели. Диего и многие его друзья считали себя левыми, с симпатией относились к молодой Советской России, к Ленину. У Диего было много друзей среди русских эмигрантов, один из них — Илья Эренбург. Первой женой Диего была русская художница Ангелина Белова⁴.

Сикейрос придавал большое значение своей встрече с Диего в Париже. «Ривера в Европе,— вспоминал Давид много лет спустя,— был моим учителем в области современного западного искусства. Более двух лет я с ним встречался почти ежедневно, с уважением слушал его высказывания об искусстве, наблюдая эволюцию его живописи»⁵. По мнению Сикейроса, эта встреча оказала большое влияние на формирование мексиканской школы настенной живописи. Эта школа родилась из контакта двух импульсов — европейского зрелого искусства и мексиканского, находившегося в то время в стадии создания нового метода живописи⁶.

В силу ряда причин, говорил Сикейрос впоследствии, Диего Ривера «не принимал участия в нашем движении на первом его этапе, точно так же, как и в нашей подпольной организации и гражданской войне. Однако нет сомнения, что он по газетным материалам составил себе отчетливое представление о наших взглядах. Он был знаком с манифестом доктора Атля и частично с нашими гвадалахарскими писаниями и пришел одновременно с нами, хотя, по моему глубокому убеждению, совершенно самостоятельно, к тем же идеям, которые так занимали наши умы. Париж только что пережил период бурного увлечения кубизмом. Художники европейского «авангарда» были тогда по преимуществу кубистами. Однако появились новые течения: фовизм, дадаизм. Все они ставили во главу угла формальный поиск. А мы жили мыслью о своей Мексике, мечтали помочь революции. Наш путь был иным, совсем иным. Но мы не чуждались новых веяний. И Ривера и я отдали дань увлечению кубизмом. Многочисленные работы Риверы-кубиста приобре-

ли мировую известность. Мы восхищались Сезанном. Мы с величайшим энтузиазмом читали высказывания Сезанна о проблеме структуры изображаемых форм. Нам стало ясно, что этот художник обладал глубоко критической концепцией реальности, или, точнее, реализма. Теперь можно с уверенностью утверждать, что его заветы были извращены, опошлены и ныне служат целям, которые диаметрально противоположны целям самого художника. Сезанн хотел вернуть западноевропейской живописи первоначальные ценности, давно утраченные, по его мнению, изобразительным искусством. В ту пору Сезанн был постоянным предметом наших бесед с Риверой. Я близко сошелся с Леже. Подружился с Браком. Как видите, мы достаточно тесно общались с художниками, которые шли в искусстве путем, резко отличным от нашего будущего пути. Риверу и меня очень удивляло, почему соприкосновение с войной не вызывало у европейских художников того внутреннего перелома, который пережили мы, их мексиканские коллеги. Среди этих людей были и участники войны. Правда, в отличие от нас, солдатами они стали по мобилизации, а не из идейных убеждений. Возможно, здесь-то и пролегла граница, разделявшая нас. Мы отправились на гражданскую войну по собственной воле — нас никто к этому не принуждал. Мы рвались в бой, мы шли сражаться потому, что мы хотели этого, а они — нет»⁷.

Ривера помог Сикейросу найти работу рисовальщика в одной мастерской художественного литья в Аржантейе, близ Парижа. Работа эта давала возможность Сикейросу и Гачите прокормиться и даже совершать поездки по Франции, Бельгии и Италии. В Италии больше всего произвели впечатление на Сикейроса фрески Маззаччо в церквях Флоренции, а также работы Андреа Мантеньи и Учелло. В Рим художник прибыл в канун коронации нового папы, Пия XI. Все гостиницы были забиты туристами и делегациями католиков, приехавшими на коронацию. Казалось, художнику придется спать на улице. Только в одном «альберго» ему временно установили кровать и то, учитывая, что он был мексиканцем, ибо именно в этом отеле были зарегистрированы места для мексиканской делегации. Когда Сикейрос на следующее утро спустился в холл, он, к своему удивлению, столкнулся лицом к лицу со своим родным отцом, которого не видел лет десять. Дон Сиприано приехал в Рим, разумеется, на коронацию папы. Встреча была радостной для обоих.

О политике не говорили, чтобы не ссориться. Дон Сиприано предложил сыну включить его в мексиканскую делегацию. Давид охотно согласился. Днем позже Сикейрос вместе с другими паломниками наблюдал в соборе св. Петра, как вносили кардинала Ратти, избранного папой под именем Пия XI, и возлагали тиару на его голову.

После римской встречи с отцом Давид редко виделся с доном Сиприано. Но последний интересовался деятельностью своего беспокорного сына, и когда тот попадал в тюрьму, даже посылал ему фрукты и конфеты...

*

Находясь во Франции, Сикейрос интересовался рабочим движением, деятельностью революционных профсоюзов, о чем свидетельствует его участие в их органе «Франс увриер», который выходил тогда под редакцией коммуниста Жака Манмуссо. В своих заметках для этой газеты Сикейрос комментировал события в Латинской Америке, призывал рабочих Франции к солидарности с народами в их борьбе против империализма США.

Общение с Диего Риверой и другими художниками, выходцами из стран Латинской Америки, проживавшими во Франции, знакомство с различными модными западными художественными школами и политическими течениями убедили Сикейроса в том, что искусство в Мексике, как и в других странах западного полушария, безнадежно отстало и сможет возродиться, только если начнет шагать в ногу с современностью.

Свои взгляды Сикейрос пространно изложил в статье «Три современных взгляда на искусство, предназначенные художникам и скульпторам нового американского поколения». (Эта статья известна также под названием «Манифест к художникам Америки».) Она была опубликована в журнале «Американская жизнь» («Vida Americana»), который вышел в мае 1921 года в Барселоне. На обложке указывалось: «Ежемесячный журнал северного, центрального и южноамериканского авангарда, предназначенный для интеллектуалов, коммерсантов и промышленников⁸. Главный редактор и художественный директор: Хосе Альфаро Сикейрос». Кроме Сикейроса иллюстрировали журнал Диего Ривера, мексиканский художник Марио де Сайас и двое уругвайцев — Хосе Торрес Гарсия и Рафаэль П. Баррадас. С выпуском этого журнала (несмотря на многообещающий анонс, он вышел только одним-единственным номером) начинается публицистическая деятельность Сикейроса, которую он весьма активно вел всю свою жизнь. Он любил сочинять и печатать, часто за свой счет, различного рода манифесты, обращения, призывы, послания и даже журналы. В них он излагал свои взгляды на искусство, высказывался по политическим вопросам или защищался от нападок и клеветы врагов, которых у него всегда было не меньше, чем почитателей; ведь его искусство и гражданская позиция никого не оставляли равнодушным. Своей, если можно так сказать, задиристостью, тягой к полемике, к спору, блестящими саркастическими репликами он напоминал В. Маяковского и других революционных трибунов.

Как художник он, конечно, превосходил теоретика живописи, и, возможно, это к лучшему, но все, что он написал о живописи и искусстве, представляет большую ценность, ибо позволяет проследить тот нелегкий и сложный путь к правде и мастерству, которым он неуклонно шел всю свою жизнь. Именно с этой точки зрения интересен «Манифест к художникам Америки». Он насыщен европейскими впечатлениями и открытиями молодого мексиканского офицера, уже, по-видимому, твердо решившего забросить архитектуру и военную карьеру и посвятить себя искусству.

Сикейрос начинает с признания заслуг всех постимпрессионистских течений в живописи — от Сезанна до наших дней, ибо все они порождены стремлением к обновлению. Однако им, считает он, не хватает масштаба и мастерства старых мастеров. Сикейрос призывает художников стать такими же искусными работниками, мастерами, какими были корифеи Возрождения. Сикейрос остро воспринимает противоречия своей «динамической эпохи», его привлекает современная техника, способная вызывать неожиданные художественные эмоции и ассоциации. Он увлечен современными аспектами повседневной жизни, жизни быстро растущих городов, его интересует простой, практический инженерный рисунок современных зданий, подлинных твердых из железа и цемента, встроенных в землю. Сикейрос хвалит функциональную мебель и современные предметы домашнего обихода. Он призывает к новым сюжетам, новым аспектам творчества и утверждает, что искусство будущего должно быть значительно более совершенным по сравнению с прошлыми эпохами.

Искусство, пишет Сикейрос, должно служить интересам человечества и одновременно быть национальным, «локальным». Отмечая «замечательный человеческий фон» негритянского и вообще «примитивного» искусства, автор манифеста призывает художников Латинской Америки «приблизиться к творениям древних жителей наших долин, индейским художникам и скульпторам (майя, ацтекам, инкам и т. д.), с тем чтобы «ассимилировать конструктивную мощь их произведений, в которых имеется точное простейшее знание природы, что может служить нам отправной точкой в нашем творчестве. Воспримем же их синтетическую энергию, не доходя до достойных сожаления археологических реконструкций (индеанизма, примитивизма, американизма), столь мощных среди нас и ведущих нас к стилизации эфемерной жизни»⁹.

Хотя в этом документе не говорится о роли искусства в революции, о его значении для борьбы народов за свое освобождение, о гражданском долге художника, то есть все то, что Сикейрос будет потом отстаивать и за что будет страстно бороться, — гуманистическая направленность его первого публичного выступления очевидна. Далее он будет расширять, уточнять, развивать ее, но стиль его

останется таким же: оазис ноты сомнения, неуверенности, шатания он будет категоричен, резок, непосредствен, стиль человека искреннего, твердо убежденного в своей правоте и всегда готового за нее сражаться. В его стремлении бескорыстно служить правде, так, как он ее понимал, служить, жертвуя всем остальным, было нечто от Дон Кихота, с той только разницей, что новый Дон Кихот никогда не оставался единоборцем со злом, а считал себя выразителем в искусстве интересов трудящихся, всего прогрессивного человечества.

В 1921 году министром просвещения Мексики стал Хосе Васконселос, писатель, философ, эссеист, политический деятель, бывший сторонник Панчо Вилья. Васконселос, увлекавшийся древнегреческими и римскими авторами, мечтал о синтезе двух культур — стариндейской и западноевропейской, мексиканцев он называл «космической расой», считал, что они призваны сыграть одну из ведущих ролей в развитии мировой культуры.

Ривера и Сикейрос встречались с Васконселосом в Париже за год до этого, долго говорили о будущем мексиканского искусства, спорили до хрипоты, доказывали необходимость возродить древнеиндейские традиции монументальной живописи. Васконселосу понравились два задиристых, увлеченных и подающих надежды представителя «космической расы», и он пообещал им, что если станет министром просвещения, то немедленно позовет их на родину и предоставит им возможность воплотить грандиозные проекты в действительность. Вскоре Сикейрос был восстановлен в должности военного атташе. Некоторое время спустя он и Диего Ривера получили телеграмму Васконселоса: «Немедленно возвращайтесь и принимайтесь за настенные росписи». С возвращением Риверы все обстояло просто. Он сложил чемоданы и тут же отбыл в Мексику.

Сложнее дело обстояло с Сикейросом. Как военный атташе он числился за министерством обороны, а последнее вовсе не спешило освободить его от занимаемой должности, как, впрочем, не спешило и высылать ему жалованье. Да и сам он не хотел спешить с возвращением на родину. В отличие от Риверы, который пробыл в Париже около десяти лет и все и вся знал и изучил, Сикейросу предстояло еще многое увидеть, многое узнать, прежде чем он мог бы сказать нечто самостоятельное в области искусства. Сикейрос попросил Васконселоса продлить ему командировку на два года, предоставив стипендию для изучения западноевропейской живописи. Видимо, не без ведома Сикейроса, его товарищ по оружию, Хуан де Диос Бохоркес, занимавший тогда пост мексиканского посланника в Гондурасе, направил 9 ноября 1921 года письмо своему другу министру просвещения с просьбой оказать содействие Давиду: «Я горячо прошу Вас отнестись с пониманием к Альфаро Сикейросу, бывшему революционному капитану, великому мечтателю и будущей национальной славе Мексики»¹⁰.

Впрочем, и сам Васконселос был убежден в талантливости Сикейроса. Он предоставил ему годовую стипендию, сообщив, что готов будет ему платить и дальше, но только в Мексике.

Через год Давиду и Гачите пришлось распрощаться с полюбившимся им Парижем и направиться в обратный путь, на родину.

«МАЧЕТЕ»

В сентябре 1922 года Сикейросы возвращаются в Мексику. Страна после революции отстраивалась. В правительстве, возглавляемом генералом Обрегеном, поговаривали об осуществлении различных социальных реформ. Особенно много разговоров было о школьной реформе. Министр народного просвещения Хосе Васконселос считал, что народу нужны не только элементарная грамотность, но и знания произведений классиков и монументальное искусство — живопись и скульптура, которые могли оказывать влияние на воспитание широких масс. Его поддерживал молодой адвокат Висенте Ломбардо Толедано, занимавший влиятельный пост ректора Национальной подготовительной школы. Это учебное заведение размещалось в большом здании колониальной эпохи, ранее принадлежавшем церковному колледжу Сан-Ильдефонсо. Васконселос и Ломбардо Толедано предложили группе молодых художников, возглавляемой Диего Риверой и Хосе Кlemente Ороско, расписать стены этого здания сценами из истории Мексики.

Художники с большим энтузиазмом принялись за работу, тем более что Васконселос торопил их. Он опасался, что долго не удержится на министерском посту, а после него художников лишат возможности закончить работу. «Пишите, что хотите и как хотите, но только побыстрее!» — призывал он своих питомцев. Такое же предложение получил по своему возвращению в страну и Сикейрос. Он тоже принял его с благодарностью.

— Мы, — вспоминал он потом, — поделили между собой стены Национальной подготовительной школы, как делят кусок хлеба: «это тебе, а это — мне». Центральное патио (двор) школы расписывали одновременно Хосе Кlemente Ороско, Эмилио Гарсия Каэро (молодой испанский художник, работавший вместе с нами) и другие наши товарищи, — мы словно хотели собрать в одном месте, как на выставке, несколько больших композиций кисти различных художников. Диего расположился в большом зале с амфитеатром, в зале, носящем ныне имя Боливара. Мы были новичками в монументальной живописи, и наша неопытность проявилась не только в том, как мы распределили между собой стены здания, не только в просчетах, которые мы допускали, сохраняя в композиционном построении своих фресок принципы станковизма, но главным обра-

зом в тематике наших росписей, то есть в кардинальном решающем вопросе, ибо проблема новой тематики — могу сказать это, положая руку на сердце, — требует нового подхода, это проблема огромной важности и грандиозных масштабов. А между тем Диего Ривера писал в Подготовительной школе фреску в византийском стиле, изображая символы вечности, символы музыки, символы танца и т. д. Хосе Клементе Ороско писал мадонну с ангелами в манере Боттичелли. Гарсия Каэро восторженно славословил в своей росписи испанских францисканцев, помогавших конкистадорам покорять Мексику, Фермин Ревуэльтас, несмотря на свои радикальные взгляды, писал образ Гвадалупской богоматери... но, не желая поступиться своими революционными убеждениями, он наделил ангелов не бледными лицами испанских завоевателей, а бронзовыми физиономиями индейцев. Что касается меня, 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, общенародного искусства. Мы были вынуждены брать в учителя мастеров прошлого, ибо в мире современной живописи не было никого, кто мог бы протянуть нам руку помощи, или, говоря языком торреро, «вывести нас на арену». Не было никого, кто мог бы сказать нам: «Это следует делать так, а то — вот так»¹.

Сикейросу досталось пространство лестничной клетки в так называемом Малом колледже. Сикейрос не возражал. Его увлекала проблема проемов, разделенных этажами, окнами и выступами. Их нужно было заполнить живописью, связать в единое целое, заставить заговорить. Сикейрос начал с энкаустики, но вскоре перешел на фреску. Он экспериментирует, смешивая краски с соком кактуса магея, заполняет проем женскими и мужскими фигурами, могучими, крепкими, напоминающими скульптуры ольмеков, чью волю к жизни не могли сломить ни конкистадоры, ни пришедшие им на смену латифундисты.

Два сюжета особенно привлекали внимание в его росписях — «Призыв к свободе» и «Похороны убитого рабочего», написанные в символической манере. Художник изобразил на одной из росписей серп и молот, эти символы рабочего движения, вошедшие составной частью в герб первой в мире республики рабочих и крестьян — Советского Союза. Роспись «Похороны убитого рабочего» — это новая, революционная, версия традиционного для художников прошлого сюжета — захоронения и воскресения Иисуса Христа — символизировала неизбежность победы трудящихся.

Сикейрос, работая над фресками в Национальной подготовительной школе, импровизировал, искал, пристреливался. Для него в большей степени, чем для других участников росписей, то был мир, полный открытий и загадок. Ведь он писал еще сравнительно мало. Но и для его товарищей работа в школе была своего рода экзаменом. Все спорили о том, какими красками писать и что писать, каково должно быть содержание росписей. У каждого на этот счет была своя точка зрения. Ривера утверждал: «Главное — творческая способность человека, а чем писать — углем или дерьмом — не важно»². «Муралисты», как стали называть себя художники, занимающиеся настенной росписью, с энтузиазмом изучали древний трактат об искусстве фрески итальянца Ченнино Ченнини, который им удалось обнаружить после долгих поисков в одной из столичных библиотек. Много полезного сообщили им народные «богомазы», расписывавшие стены деревенских церквей. Ведь об искусстве фрески старые «маститые» художники из Академии не имели ни малейшего понятия. Муралистам приходилось самим все открывать, до всего доискиваться.

Большинство сходилось на том, что таких размеров росписи могут быть осуществлены только коллективом художников, а содержание их должно быть революционным, должно призывать к коренному изменению действительности, к полному освобождению трудящихся от капиталистического гнета.

«Как видите, — вспоминал Сикейрос, — трудности перед нами стояли немалые, и чтобы преодолеть их, понадобилось вмешательство рабочего класса Мексики; понадобилось, чтобы он сказал нам: «Вы хотите служить мне, хотите служить мексиканской революции? Отлично. Но вы взялись за дело не с того конца. Произведения, которые вы преподносите народу под видом общественно значимого искусства, быть может, и сыграют какую-то роль в общем развитии мексиканской культуры, однако с точки зрения актуальных интересов нашего времени они бесполезны, более того, они не имеют ничего общего с теоретическими положениями, которые были выдвинуты вами же самими». Именно в это время мы сблизились с писателем Росендо Гомесом Лоренсо. Этот уроженец Канарских островов, испанский подданный, был коммунистом. «Вы — молодцы! — сказал он нам. — Но теперь главное для вас — найти политически содержательную тематику, способную подсказать вам сюжеты, вполне отвечающие провозглашенной вами высокой цели». И вот под этим направляющим воздействием, под этим конкретным идеологическим руководством творчество наше начинает постепенно, без резких скачков, пожалуй, даже слишком медленно, эволюционировать»³.

Скоро выяснилось, что художники, работавшие в школе, нуждаются в организационном центре, в профсоюзе. На этом больше всего настаивал Сикейрос, считая, что в него должны войти не только ху-

дожники, но и работающие с ними рабочие. Такой профсоюз был создан в 1923 году под названием Синдикат технических рабочих, живописцев и скульпторов. Весьма характерно, что рабочие были поставлены на первое место. Генеральным секретарем профсоюза был избран Сикейрос. В руководство вошли Диего Ривера, Хавьер Герреро, Хосе Клементе Ороско, Карлос Мерида, Херман Куэто и другие, разделявшие тогда революционные идеи Сикейроса.

Синдикат сыграл видную роль в становлении революционного искусства в Мексике. В особенности большое значение имел Манифест синдиката, опубликованный в связи с попыткой реакционного переворота генерала Адольфо де ла Уэрты.

Манифест, написанный Сикейросом, был обращен к «индейскому народу, угнетаемому столетиями», к солдатам, превращенным в палачей преторианцами, к рабочим и крестьянам — жертвам скупости богатых, к интеллектуалам, которые «еще не превратились в подонков буржуазии». Манифест призывал рабочих, крестьян, индейцев, солдат и интеллектуалов образовать единый фронт борьбы против эксплуататоров и содержал кредо революционных художников, сформулированное следующим образом: «Мы стоим на стороне тех, кто требует исчезновения устаревшей и жестокой системы, благодаря которой вы, трудящиеся поля, производите пищу, чтобы насытить магнатов и полштиканов, а сами умираете с голоду; вы же, городские рабочие, обеспечиваете фабричное производство, ткете одежду и создаете своим трудом современный комфорт жуликам и проституткам, а сами страдаете от лишений и болезней; вы, индейцы-солдаты, покидаете землю, на которой трудились и героически гибнете в надежде, что сможете избавиться от нищеты.

Даже самое незначительное проявление физической и духовной жизни нашего народа связано с родной землей, в частности с индейским прошлым. Замечательна и необыкновенная особая способность создавать красоту: искусство мексиканского народа — это главное духовное богатство. Мексиканское искусство является великим, ибо оно народно, оно коллективно. Вот почему наша основная эстетическая цель заключается в стремлении социализировать художественное творчество, с тем чтобы полностью исчез буржуазный индивидуализм.

Мы осуждаем так называемую станковую живопись и всякое ультраинтеллектуальное искусство для избранных, ибо оно аристократично, и отстаиваем произведения монументального искусства, как социально полезное. Мы утверждаем, что всякое эстетическое проявление, чуждое или враждебное народному пониманию, есть буржуазное и должно исчезнуть, так как способствует извращению вкусов нашего народа.

Мы заявляем, что нынешнее социальное положение республики — переходное между устаревшим порядком и учреждением ново-

го строя, поэтому создатели красоты должны сделать усилие, чтобы их нынешняя работа в плане идеологической пропаганды была полезна народу, а искусство, которое в настоящее время представляется нам формой индивидуальной мастурбации, стало бы красотой для всех и служило бы просвещению и борьбе⁴.

Манифест заканчивался призывом: «Да здравствует мировой пролетариат!» — и был подписан Сикейросом и всеми руководителями Синдиката.

За публикацией Манифеста последовал выход двухнедельника «Мачете», органа Синдиката. Его редакторами выступали Сикейрос, Диего Ривера и Хавьер Герреро. В действительности же Сикейрос был главным редактором, большую помощь ему в выпуске журнала оказывала Гачита. «Мачете» — необычайная публикация: в ней печатались манифесты и призывы в поддержку борьбы рабочего класса, критические статьи, едкие сатирические фельетоны в стихах (*corrido*), которые писала Гачита иногда вместе с Сикейросом, с иллюстрациями-ксилографиями последнего, напоминавшими «Окна РОСТА» Маяковского. Из номера в номер печатался стихотворный фельетон «Поражение богачей и создание нового строя», отдельные главы назывались «Троица жуликов», «Армия солдат, рабочих и крестьян», «Мумии и летучие мыши высказываются о революционной живописи». В оформлении «Мачете» принимали участие также Ороско и Герреро.

Газета имела большой успех у читателей, ее покупали нарасхват. В конце 1924 года, когда распался Синдикат и была создана по инициативе Сикейроса Лига революционных печатников, писателей и художников, — «Мачете» стала ее органом, а несколько позже и официальным органом только что основанной Коммунистической партии Мексики, в ряды которой вступили Сикейрос, Ривера, Герреро и другие революционные художники.

По инициативе Сикейроса возникла также кооперативная студия «Мастерская Франсиско Эдуардо Тресеррас»⁵. К ней он стремился привлечь молодых художников, графиков и скульпторов, разделявших его идеи. Он всю жизнь будет считать, что художники по примеру своих собратьев эпохи Возрождения должны работать сообща, ибо только коллективно можно создавать монументальные произведения.

Вспоминая эти времена в 1957 году, Сикейрос давал им такую оценку: «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. «Мачете» был 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»⁶.

Боевая деятельность революционных художников, содержание их настенных росписей, осуждавшее буржуазный строй, издание «Мачете», радикальные высказывания и призывы к рабочим, крестьянам, солдатам, индейцам бороться за свои права, вступление многих из них в ряды Компартии Мексики — все это не могло не вызвать злобной реакции со стороны защитников буржуазного порядка, а также церковников, считавших, что муралисты профанируют свои росписями некогда принадлежавшие им «священные» здания.

Правая печать стала осыпать бранью Сикейроса и его единомышленников, обвинять их в антипатриотизме, хулиганских поступках, подрывной деятельности. Эта травля сопровождалась покушениями на их стенные росписи, которые пытались попортить и даже разрушить реакционно настроенные студенты.

Противники муралистов утверждали, что живопись проповедническая утратила всякий смысл, что вообще живопись как средство полемики и оружие политической борьбы потеряла значение, уступив пальму первенства кино и фотографий.

Не упустили случая ополчиться на муралистов и реакционные университетские профессора. Эти люди, вспоминая много лет спустя Сикейрос, «кричали, что наши фрески — это гнусная мазня, что ею мы губим памятники колониальной архитектуры, что наши росписи не соответствуют стилю замечательных зданий той эпохи, что правительство должно немедленно вмешаться и положить конец подобному непотребству, так как наша пачкотня — это не просто пачкотня, но еще и антигосударственная подрывная пропаганда. Они утверждали, что мы, художники-монументалисты, сбиваем правительство на большевистский путь в вопросе аграрной реформы, толкаем его на опасный радикализм в вопросах социального обеспечения, защиты прав трудящихся, борьбы против империализма и что именно с этой целью мы выдвинули нелепое требование национализации нефтепромыслов, объявив ее основным, решающим условием преобразования страны. Произошло то, чего и следовало ожидать. Наши фрески подверглись нападению и были частично уничтожены группами вооруженных студентов. И вот, чтобы спасти от уничтожения хотя бы остатки своих росписей, которые, в сущности, являлись подступом ко всей нашей дальнейшей работе, мы оказались вынужденными стрелять в этих студентов, несмотря на то, что и сами еще не вышли из студенческого возраста, и тоже были учащимися, так как пора ученичества на избранном нами пути для нас еще не кончилась. Однако эта контратака на позиции мексиканской революции — ибо живопись наша также была проявлением революции, но только в идеологической сфере, — эта контрреволюционная вы-

лазка мобилизовала народ для отпора реакционерам. И тогда мы получили возможность во всеуслышание заявить о своем движении, причем возмущение наше нашло широкий отклик по всей стране. Народ пришел к нам на помощь, нас поддержали трудовые массы, многочисленные профсоюзы трудящихся, крестьянские кооперативы. Великолепный пример солидарности показали тогда солдаты батальона индейцев-яки, расквартированного в здании, где прежде помещалась Национальная юридическая школа. Батальон явился в Национальную подготовительную школу, с тем чтобы отдать себя в наше распоряжение, ибо, как заявили нам солдаты, они хотели защитить искусство, ратующее за политику социальных преобразований в нашей стране»⁷.

Муралисты были вынуждены установить в здании школы круглосуточное дежурство и с оружием в руках защищать свои произведения от взбесившихся реакционных молодчиков. «Мне кажется, что по сей день чувствую боль в костяшках пальцев, — вспоминал Сикейрос в 60-х годах, — от страшной трепки, которую я дал Гильермо Хименесу, нынешнему послу Мексики в Австрии, за его особенно нахальное отношение к нашим росписям — этим несчастным новорожденным детям»⁸.

Синдикат выступил с резким протестом против покушений на фрески реакционных элементов. В заявлении Синдиката, подписанном Диего Риверой и Хавьером Герреро в качестве первого и второго председателей и Сикейросом в качестве Генерального секретаря, говорилось, что виновниками этих покушений являются не столько студенты, сколько их реакционные учителя, правая печать и революционеры, находившиеся еще под идейным влиянием буржуазии. Руководители Синдиката предупреждали, что будут защищать фрески, если нужно — силой, и платить их противникам «око за око и зуб за зуб»⁹.

Следует отметить, что росписи Риверы, Сикейроса и их единомышленников вызывали враждебность и среди некоторых монументалистов. Руфино Тамайо, например, уже тогда резко осуждал политизацию искусства, его использование для политической борьбы с реакцией. Он называл это «демагогией в настенной живописи»¹⁰. Оказавшись в меньшинстве, Тамайо покинул Мексику в середине 20-х годов, переехал в США, где стал кумиром миллионеров, получая огромные гонорары за свои портреты и росписи.

Настенная живопись сулила художникам не только сомнительную тогда для многих славу, политическую ненависть, но и угрожала их физическому здоровью. Дело в том, что художникам приходилось работать на лесах, возводившихся часто неумело, а увлеченность работой нередко приводила к беспечности, художники падали иногда с большой высоты и не всегда счастливо. Много раз падал с лесов Ривера.

Во время росписей в Подготовительной школе Сикейрос вместе с художником Роберто Рейес Пересом упали с семиметровой высоты, запутавшись в проводах высокого напряжения. Хотя им посчастливилось и они «приземлились» на кучу песка, но все же обоим пришлось месяц пробыть в больнице.

Росписи передовых художников не всем нравились и в правительстве, выступавшем в роли главного заказчика. Правые элементы, которых имелось немало в высших кругах, настаивали на изгнании революционных художников из Подготовительной школы. Под их давлением был вынужден оставить свой министерский пост Хосе Васконселос, покровитель муралистов, которые называли его своим Лоренцо Медичи. Новым министром просвещения стал реакционер Мануэль Пуиг-и-Кассауранк. Он потребовал от художников прекратить их «недостойную мазню»; тех, кто протестовал, попросту уволил. Среди последних оказался и Сикейрос.

Однако не все порвали с правительством. Художники расчленились на три течения: «коллорабационистов» во главе с Диего Риверой, назначенным директором Школы искусств; «анархистов» вроде Хосе Клементе Ороско, переехавшего работать в США; и рабочих-активистов, всецело отдавших себя революционной политической деятельности, которых возглавлял Сикейрос.

Вспоминая те времена, Сикейрос говорил в 60-х годах, что всем муралистам было свойственно тогда увлечение этнографическими аспектами жизни мексиканцев. Ривера восхвалял крестьян-индейцев, «индейскую расу», считая ее «высшей» по сравнению с другими¹¹. «Я,— говорил Д. Ривера, пытаюсь оправдать сотрудничество с правительством, — всего лишь сапожник, производящий ботинки на потребу своих клиентов. Я только муралист, и пока вы, борцы, не создадите новое общество, мне придется служить хозяевам старого»¹².

Ороско считал наиболее талантливыми метисов. Ведь Панчо Вилья, Эмилиано Сапата и другие народные герои революции были метисами, а индейцы для него отличались только жестокостью, креолы же были развратниками и трусами. Его революционизм основывался на крайнем «антиклерикальном якобинизме», его политическое мышление было пронизано «взрывными мыслями» мизантропа. Слово «пролетариат» ему казалось «слишком длинным», оно раздражало его. Он был эстетический нигилист или нигилистический эстет. Его называли «Тигром».

«Что касается меня самого, — признавался Сикейрос, — то я был «философом», превозносившим синдикализм и коллективный труд. Я смешивал мои политические мечты с космогоническими идеями чисто умственными теориями о художественных соотношениях географии и этнографии. Без конца писал по-детски задиристые манифесты. Я был просто леваком. Был убежден, что наша группа из пятнадцати художников — членов Синдиката, являлась приводным

ремнем социальной революции. Я был агитатором, лидером, политиком-софистом... Что мне, впрочем, не помешало тогда нарисовать ангела с крыльями и прочими атрибутами на одном из потолков Национальной подготовительной школы... Следует ли удивляться, что мы обратились в Коммунистический Интернационал с просьбой принять наш Синдикат в качестве его секции. Разумеется, Интернационал посчитал это предложение столь несерьезным, что даже не ответил на нашу просьбу. Но путь в компартию мы все-таки нашли: 16 октября 1924 года... мы все единодушно вошли в ее ряды»¹³.

КОММУНИСТ

В 1924 году Мексика, первая из латиноамериканских стран, установила дипломатические отношения с Советским Союзом. Послом СССР в Мексику был назначен старый большевик Станислав Пестковский, впоследствии написавший ряд книг об этой стране.

Приезд посла СССР был встречен с огромным энтузиазмом демократической общественностью Мексики. По случаю VII годовщины Великого Октября компартия, революционные профсоюзы, Лига революционных печатников, писателей и художников 7 ноября созвала в амфитеатре Национальной подготовительной школы митинг с участием Пестковского. Председательствовал на митинге Сикейрос. Представляя советского посла, он воскликнул: «Да здравствует представитель рабочих и крестьян России!» Митинг прошел с большим успехом.

В 1925 году в Мексике создается Антиимпериалистическая лига, массовая организация широкого фронта, которая на протяжении многих лет ведет неустанную борьбу против попыток США закабалить латиноамериканские страны. Компартия направляет Сикейроса на ответственный пост в руководстве Лиги: в июне 1925 года он становится председателем ее комиссии по агитации и пропаганде.

На этом посту Сикейрос развивает широкую деятельность. Он организует серию актов в защиту Сакко и Ванцетти, рабочих деятелей, приговоренных американской фемидой за несовершенно совершенное преступление к казни на электрическом стуле.

13 июня Сикейрос возглавляет массовый митинг трудящихся столицы «против влияния империализма янки на правительство, против разоружения и убийств крестьянских активистов, против единого антипролетарского фронта буржуазии и ее лакеев-предателей и за единый фронт рабочих и крестьян».

Участие в рабочих митингах, демонстрациях Сикейрос считает своей святой обязанностью. Он никогда не отказывался выступить на рабочем собрании, поддержать забастовщиков, сказать слово в защиту жертв буржуазного террора или в защиту Советского Союза.

Вопросы настенной живописи продолжают волновать Сикейроса. Когда его друг и единомышленник художник Амадо де ла Куэва получает от губернатора штата Халиско Хосе Гуадалупе Суно, бывшего члена кооперативной мастерской Сикейроса, заказ на роспись колониального дворца в Гвадалахаре, где разместился местный университет, и предлагает Сикейросу принять участие, последний, не раздумывая, соглашается, хотя оговаривает, что одновременно будет заниматься политической деятельностью.

Сикейрос охотно возвратился в Гвадалахару, где пользовался большим авторитетом, многие его помнили еще с того времени, когда он служил в этом городе в штабе генерала Дьегеса. Однако участвовать в росписях университета в Гвадалахаре Сикейросу не пришлось. В результате несчастного случая Амадо де ла Куэва скончался, а приступивший к обязанностям новый губернатор отказался от проекта своего предшественника.

Сикейрос остается в столице штата Халиско. Здесь у него много дел: он возглавляет местную организацию коммунистов, вскоре он член ЦК Компартии Мексики. Рудокопы избирают его секретарем Шахтерской федерации штата Халиско, он становится секретарем исполкома Конфедерации революционных профсоюзов того же штата, создает Рабоче-крестьянские комитеты защиты от нападений реакционеров, издает еженедельник «Мартильо» («Молот»), такой же боевой, красочный и яркий, как и «Мачете». Кроме того, Сикейрос выпускает листок «130», так называется статья конституции об отделении церкви от государства, запрещающая политическую деятельность церковников. Последние создают вооруженные банды фанатиков-крестеросов (последователей Христа), нападающие на рабочих деятелей, профсоюзных активистов, школьных учителей. Сикейрос руководит забастовками, выступает на митингах, организует демонстрации. Представляя Лигу аграрных общин, он участвует в 1926 году в созыве Национального крестьянского конгресса. 10 августа 1927 года Сикейрос организует в штате Халиско генеральную забастовку солидарности в защиту Сакко и Ванцетти. 7 ноября того же года вновь председательствует на собрании в честь десятой годовщины Великой Октябрьской социалистической революции в театре «Дегольядо» в Гвадалахаре. Он — член Комитета солидарности с Никарагуа, где партизаны во главе с патриотом народным генералом Сандино ведут войну против американских интервентов.

Сикейрос занимается всем, чем угодно, только не живописью. Искусство, кажется, он совсем забросил. Он стал рабочим вожаком, уличным оратором, агитатором, пропагандистом, партийным функционером. И доволен этим. Никогда он не был так близок к своему народу, никогда не видел так близко лицо горести и нужды, никогда так сильно не верил в неизбежность пролетарской революции,

подлинной революции, которая все изменит к лучшему, даст народу долгожданную свободу, вернет ему радость жизни, откроет доступ к бессмертным культурным ценностям. Тогда он со спокойной совестью вернется к искусству.

Особая дружба связывала в эти годы Давида с вожакom шахтеров штата Халиско Макарио Уисаром, именем которого он назовется в 1940 году, когда будет скрываться в этих местах от преследований полиции.

Макарио Уисар — индеец, коммунист, был беззаветно предан делу рабочего класса. Уисар неоднократно выручал Сикейроса из потасовок; он, как и многие другие шахтеры, считал Давида своим человеком. Ведь художник временами работал в забое, испытывал, подобно им, нужду. Кристеросы убили Макарио Уисара, благодарную память о котором Давид сохранил на всю жизнь.

Что дало Сикейросу как художнику участие в рабочем движении? Он так ответил на этот вопрос в своем выступлении в Каракасе в 1954 году: «Рабочее движение подключило нас к невиданному мощному генератору эстетических идей, к великому источнику, способному сообщить нам новое понимание задач изобразительного искусства, вооружить нас эстетической концепцией такой глубины и широты, какой еще не знало человеческое общество, и в частности — общество буржуазное. Этот путь дал нам возможность решить ряд конкретных технических проблем, проблем, не возникавших перед художниками прежних поколений. Я имею в виду трактовку пространства, передачу движения и т. п., а также ряд вопросов, решение которых зависело от знания законов физики, от использования достижений современной химии. Все это стало возможным именно в результате нашей общественной деятельности, явилось закономерным следствием занятой нами общественной позиции, а также еще и того, что теперь наши теории перестали быть субъективным теоретизированием экспериментаторов-затворников, отделенных от мира стенами своей лаборатории, своей мастерской. Теперь наши теоретические выкладки приобрели объективный, конкретный характер, наполнились жизненным содержанием, отразив целый комплекс проблем материального бытия, притом не только проблем бытия человеческого, но и материальных, проблем архитектуры и даже проблем инженерно-строительных.

Многолетнее участие в деятельности рабочих организаций выработало у мексиканских художников новое мироощущение, новый критический взгляд на вещи. И когда некоторые из них — в том числе ваш докладчик — были вынуждены в результате правительственных преследований отказаться от дальнейшей профсоюзной и политической работы и вновь заняться одним лишь искусством, они, как и следовало ожидать, вернулись к своей прежней профессии другими людьми, с иной творческой психологией, с иным, качест-

венно новым художественным сознанием, сознанием, какое не могло бы сформироваться ни у одного художника, жившего в иных общественно-исторических условиях»¹.

В Халиско полиция неоднократно задерживала этого «профессионального агитатора», «агента Москвы», «посланца Коминтерна», «предателя мексиканской революции», как его именovala буржуазная печать. Против него ополчаются местные богатеи, церковники, реакционные политики, выдающие себя за «подлинных революционеров».

Их агенты стреляют из-за угла в Сикейроса, пытаются его убить. 5 декабря 1927 года подкупленная хозяевами группа рудокопов при помощи полицейских захватила здание Шахтерской федерации в Гвадалахаре и объявила об исключении Сикейроса из профсоюза, обвинив его в присвоении профсоюзных фондов. Но провокаторы были разоблачены, и очередной конгресс Федерации полностью реабилитировал Сикейроса от клеветнических обвинений, вернул его на прежний пост секретаря, отметив самоотверженную работу в интересах шахтеров.

Сикейрос живо интересовался событиями в международном коммунистическом движении. Особый интерес он проявлял к тому, что происходило в те годы в Советском Союзе. Из Страны Советов приходили сведения о дискуссиях в рядах коммунистической партии о том, какими путями будет развиваться революция дальше, сможет ли советский народ построить социализм или вновь попадет в кабалу капиталистам. У Сикейроса, как и у других членов ЦК Мексиканской компартии, на этот счет нет сомнений. В декабре 1927 года он и его товарищи по руководству партией принимают решение осудить действия правых и левых оппозиционеров в СССР как объективно контрреволюционные и способствующие интересам империализма и мировой реакции.

В конце 1927 года наконец исполняется давнишняя мечта Сикейроса: его направляют во главе мексиканской рабочей делегации из тридцати пяти человек — текстильщиков, строителей, дорожников, шахтеров на IV конгресс Профинтерна в Москву. В этой поездке его сопровождала Грасиела Амадор. Они участвуют в конгрессе, который заседает с 15 марта по 4 апреля. На конгрессе — Сикейрос один из ведущих представителей Латинской Америки. Об этом говорит тот факт, что он выступает от имени десяти латиноамериканских делегаций, прибывших на конгресс, а затем избирается в Исполком Профинтерна, где представляет не только Мексику, но и другие латиноамериканские страны.

Сикейрос выступал дважды. Оба его выступления зафиксированы в стенографическом отчете конгресса².

1 мая 1928 года Сикейрос присутствует на военном параде и на демонстрации трудящихся на Красной площади и со всеми делега-

тами восторженно кричит по-русски: «Да здравствует Красная Армия!» Вместе с Сикейросом находился тогда в Москве и Диего Ривера.

Май и июнь Сикейрос работает в латиноамериканском секретариате Профинтерна в Москве, посещает фабрики, различные предприятия и культурные учреждения, выступает на митингах, совершает поездку в Баку. Пребывание в Стране Советов окончательно убеждает его в том, что именно здесь строится будущее социалистическое общество, что большевики на правильном пути, что долг трудящихся и прогрессивных людей всего мира поддержать их, защитить от происков внутренних и внешних врагов. Эту убежденность Сикейрос сохранит всю свою жизнь, оставаясь до последнего дня глубоко преданным идеалам и принципам пролетарского интернационализма.

Из Москвы домой Сикейрос, Гачита, Ривера и другие члены мексиканской делегации возвращались через Прагу, Гамбург, Нью-Йорк, Гавану. В Веракрусе Сикейроса арестовали сразу на причале и под полицейским эскортом препроводили в столичную тюрьму с романтическим названием «Черный дворец Лекумберри».

Через некоторое время Сикейроса выпустили. Вскоре Ривера стал отходить от активного участия в революционном движении. Между ними начались раздоры. Оба художника славились своим полемическим задором и пускали в ход не только острое слово, но даже и пистолеты. Пабло Неруда, друживший и с тем и с другим, писал об этих годах:

«К этим, подобным вулканам, художникам всегда было приковано всеобщее внимание. Иногда они затевали страшные споры. Однажды во время такой дискуссии, когда все доводы были исчерпаны, Диего Ривера и Сикейрос выхватили огромные пистолеты и почти одновременно выстрелили — но не друг в друга, а по крыльям гипсовых ангелов на потолке театра. Когда же тяжелые гипсовые перья посыпались на головы зрителям, тех двоих уже и след простыл и горячая дискуссия закончилась резким запахом пороха в опустевшем зале»³.

После возвращения из СССР на родину Сикейрос всецело посвящает себя партийной и профсоюзной деятельности. Он часто выступает в поддержку Советского Союза, защищая его от нападок и клеветы врагов. В этом ему помогает Гачита, посвящая немало стихотворений прославлению первого в мире государства рабочих и крестьян. В одном из номеров «Мачете» за 1928 год была опубликована ее «Песнь в честь 7 ноября»:

«Это в России
в семнадцатом было.
Смелость восставших
царизм сокрушила.

Улицы стали
казармой большой,
где начался столь
решительный бой.

На площадях и проспекта
повсюду
слышим: Свобода! —
и радостно люду.

Взяли винтовки все,
даже кто стар,
чтоб защитить
революции дар.

Вместе с рабочими,
рядом с солдатом
видим крестьянина.
Стал он им братом.

Вместе ковать будут
новый им мир
и не жалея
ни жизни, ни сил!

Солнцем над миром,
зарей алой снова,
всем засияло
Ленина слово!

Голос его
на весь мир зазвучал:
«Вся власть Советам
рабочих, крестьян!»

Страна Советов
врагов сокрушила,
голод, разруху
работой глушила.

И поднялась, как
могучий Колосс!
Трудные годы
народ перенес.

И не боясь
буржуазной атаки,
разоблачены
фальшивки и враки.

Страна Советов
шла твердым путем,
крепла, мужала,
цвела с каждым днем!

Лица сегодня
смеются от счастья.
Где тирания мертва —
нет ненастья!

Сила России —
прекрасный пример
всем, кто сломить
капитал не сумел»⁴.

Сикейрос много внимания уделяет борьбе за единство рабочего класса Мексики. Возглавляя Комитет пролетарской солидарности, в который входят левые профсоюзы, он предлагает Региональной рабочей конфедерации Мексики (КРОМ), руководимой соглашательскими элементами, и Генеральной конфедерации рабочих (СГТ), руководимой анархосоциалистами, подписать Пакт национальной профсоюзной солидарности, предусматривавший ряд конкретных мероприятий в защиту интересов рабочего класса.

Когда руководители КРОМ и СГТ ответили отказом на это предложение, Сикейрос по поручению компартии выступает с инициативой создания подлинно классового профсоюзного объединения. Созванная при его участии Национальная объединительная рабоче-крестьянская ассамблея учреждает в январе 1929 года Унитарную профсоюзную конфедерацию Мексики (КСУМ), избирающую Сикейроса своим генеральным секретарем. В ассамблее участвовало свыше четырехсот делегатов, представлявших сто двадцать тысяч рабочих крупнейших предприятий страны и триста тысяч крестьян.

В марте 1929 года в Мексике Сикейрос председательствует на митинге в память Парижской коммуны, а в мае участвует в Латино-американском профсоюзном конгрессе в Монтевидео и первой конференции Компартий Латинской Америки в Буэнос-Айресе.

В Монтевидео Сикейрос познакомился с поэтессой Бланкой Лус Брум, молодой аристократкой, племянницей президента Уругвая Бальтасара Брума⁵. Они увлеклись друг другом. Бланка оставила мужа и с малолетним сыном последовала за Сикейросом в Мексику,

Так закончился его десятилетний брак с Гачитой, о которой он всегда будет вспоминать с искренним уважением и признательностью.

В одном из своих интервью Сикейрос говорил о Гачите: «Грасиела Амадор с 1919 по 1929 год была моим верным и надежным товарищем и другом. Она участвовала последовательно и мужественно во всех больших и часто кровавых забастовках, происходивших в нашей стране. Она всегда была в первых рядах участников митингов и демонстраций, и на нее столь же часто обрушивались полицейские репрессии, как и на меня. В весьма драматический период нашей истории она печаталась в «Мачете», «Мартильо», «130» и других газетах и журналах, публикуя «корридос», рассказы и репортажи о борьбе трудящихся. Она писала о суровой борьбе шахтеров, о рабочих конгрессах, о кристеросах, нападавших на нас в сельских районах, их жертвами стали многие наши товарищи. Кроме того, она мне помогала с энтузиазмом и очень толково в написании манифестов, протестов, прокламаций, статей, резолюций и прочей политической литературы. Кристеросы и в нее неоднократно стреляли, на нее нападали и на профсоюзных собраниях. Вместе с ней мы исколесили весь штат Халиско, посещая шахты и прииски. Она была не только моей женой, но и самым мне близким товарищем в годы, когда я работал на профсоюзном фронте. Считаю, что она дала благодарный пример того, каким должна быть верная подруга революционера»⁶.

Между тем над головой Сикейроса сгустились тучи. Мексиканские власти уже давно считали его своим врагом «номер один». В стране в результате кризиса, охватившего весь капиталистический мир, увеличилась безработица, возросла нищета рабочих масс, обострилась классовая борьба. Генерал Плутарко Элиас Кальес, в руках которого была сосредоточена власть (президентом страны был избран в 1929 году его ставленник инженер Паскуаль Ортис Рубио), вступил в союз с крупной буржуазией, сделал ряд существенных уступок иностранному капиталу, стал проводить реакционную политику. В угоду империалистам правительство разорвало дипломатические отношения с Советским Союзом. В стране начался террор: рабочих-активистов бросали в полицейские застенки, подвергали пыткам, убивали при попытке к бегству. Компартия и КСУМ были загнаны в подполье. Многие ее активисты были сосланы на безлюдные острова в Тихом океане — Ислас Марьяс. Среди сосланных был и старый друг Сикейроса — писатель Росендо Гомес Лоренсо.

Капиталистический мир потрясал экономический кризис. Пытаясь выбраться из него, капиталисты усиливали эксплуатацию колониальных и зависимых территорий, организовывали антисоветские кампании и провокации против рабочего движения, изоцплялись в антикоммунистической клевете, делали ставку на фашизм.

Подбадриваемая империалистами, местная реакция переходила в наступление не только в Мексике, но и в других странах Латинской Америки.

В Аргентине, Перу, республиках Центральной Америки и Карибского бассейна господствовали реакционные режимы. В Мексике пал от руки подосланного кубинским диктатором Мачадо убийцы один из руководителей Компартии Кубы Хулио Антонио Мелья. Он был другом Сикейроса.

Не все благополучно было и внутри Компартии Мексики. В ее руководство, пользуясь условиями подполья и частыми арестами лидеров, затесались авантюристические элементы. Среди них пекий Блекуолл, которого мексиканские товарищи называли по аналогии Негрете⁷. Последний потребовал, чтобы Сикейрос порвал всякую связь с Бланкой Лус Брум на том основании, что она аристократка и поэтому недостойный партийного доверия человек. Кроме того, Бланка поддерживала дружеские отношения с вождем никарагуанских партизан Сандино. Негрете тоже считал это преступлением; ибо Сандино пользовался тогда поддержкой мексиканского правительства, а раз это правительство преследовало коммунистов, то и Сандино подвергся соответствующему отлучению, и вместе с ним и все те, кто сохранял с ним дружбу, в том числе, конечно, Бланка Лус Брум.

Как ни доказывал Сикейрос, что такая точка зрения является сектантской, что он не может порвать с Бланкой, лишенной средств к существованию, да еще с трехгодовалым сыном на руках, Негрете был непреклонен. Он созвал Центральный Комитет партии, который заседал без участия Сикейроса. Большинством в один голос Центральный Комитет постановил исключить Сикейроса из рядов партии за связь с Бланкой Лус Брум.

Вскоре, однако, за пределами партии оказался и сам Блекуолл-Негрете. Как выяснилось, он был активным троцкистом. Центральный Комитет отменил свое прежнее решение и восстановил Сикейроса в рядах партии⁸.

1 мая 1930 года Сикейрос возглавил рабочую демонстрацию в столице. Полицейские отряды разогнали демонстрантов, а Сикейроса арестовали и десять дней держали в карцере полицейской штаб-квартиры. Баланду ему наливали в пуlover, который он носил на себе, а кофе — в ладони, ибо ни миски, ни чашки, а тем более ложки ему не дали. Он протестовал, кидался на полицейских, те его сбивали с ног, топтали сапогами. Чем решительнее он протестовал, тем жестче к нему относились его мучители.

На десятый день начальник полиции полковник Таламантес глубокой ночью разбудил Сикейроса, без объяснений посадил в машину и повез в неизвестном направлении. Что в таких случаях происходит на ум мексиканскому арестанту? Что его везут на расстрел

или, выражаясь мексиканской терминологией, — убивать «при попытке к бегству». Сикейрос уже мысленно простался с жизнью, когда вдруг увидел, что машина остановилась у довольно известного тогда столичного ночного притона под названием «Вива Халиско». Когда Сикейрос в сопровождении Таламантеса вошел в залу, он увидел за столами группу офицеров во главе с Хесусом Ферарой, его товарищем по Западной дивизии, который в бытность начальником военного округа штата Халиско спас его однажды от смерти. Теперь генерал Ферара праздновал свое новое назначение. Кто-то напомнил ему, что его друг Сикейрос находится под арестом. Будучи приятелем начальника полиции Таламантеса, генерал Ферара позвонил ему и попросил «одолжить» на несколько часов Сикейроса. Начальник полиции согласился и привез Давида на банкет. Друзья пировали всю ночь, наутро Таламантес отвез своего арестанта в тюрьму «Черный дворец Лекумберри».

В тюрьме его положение изменилось к лучшему. Сюда ежедневно приходила Бланка Лус Брум, приносила ему скромные передачи, записки⁹. Некоторые из них сохранились и были потом опубликованы ею.

Бланка Лус Брум — Сикейросу:

3 мая. Мне разрешают передать тебе только одеяло и стакан риса с молоком.

6 мая. Принесла тебе чаю, другого ничего у нас нет.

7 мая. Вчера к нам явились агенты тайной полиции. Перетрясли все твои бумаги и все унесли, даже книги и фотографии...

24 мая. Многие твои друзья так напуганы, что боятся даже прозвонить твое имя. Тебя считают очень опасным...

25 мая. Вчера я посетила суд, виделась с судьями, адвокатами. Все эти ужасные насекомые в огромных круглых очках, с огромными животами и громкими фразами, которые выходят у них через нос, сказали мне похожие вещи: «Следует обождать окончания расследования. Не следует мешать следствию. Его обвиняют в мятеже, восстании, подрывной деятельности, оскорблении президента, в государственных преступлениях». И я, плача и ругая их, требовала освободить тебя, пуская в ход и юридические и революционные аргументы, на которые только способно мое истрадавшееся сердце.

28 мая. Вчера обошла с твоими письмами старых друзей, просила у них денег, но все они занимают высокие посты в правительстве и мне трудно было встретиться лично с ними и объяснить, что ты просишь небольшую сумму взамен на рисунок на дереве или картину, которую напишешь в тюрьме, потому что я и мой мальчик умираем с голоду. Они все готовы помочь и много, но при условии, что ты оставишь «эти идеи».

25 июня. Я точно в подвешенном состоянии по отношению к тебе. Я ужасно боюсь превратиться для тебя в ужасный горб, невыно-

симый для революционера. Ночью припоминаю твои слова, твои самые важные и решающие поступки в нашей совместной жизни и чувствую, что падаю в ужасную пустоту. Я убеждена, что вскоре мы расстанемся.

29 июня. Никогда я не желала так крепко обнять тебя, с таким же безумием и отчаянием, как это сделала бы твоя мать Тересита, твоя святая и прекрасная мать. Это лучше, мой желанный, что твоя мать не видит тебя в таком состоянии. Я ужасно переживаю, я схожу с ума, я смертельно грущу, когда вижу твое изможденное лицо, такое озабоченное и хмурое.

3 июля. Срочно нарисуй что-либо для продажи, наше положение безвыходное. Сегодня посылаю тебе новые кисти и краски. Ты помнишь, как ровно год тому назад мы видели разукрашенный флагами Нью-Йорк и военный парад могущественных империалистов янки? Завтра прибывает Морроу¹⁰. Я приглашаю тебя, чтобы, проснувшись завтра, мы со всей силой мысленно обрушили всю нашу ненависть на этого подлинного покровителя наших доморожденных палачей.

23 июля. Все утро просила нового директора тюрьмы разрешить мне встречу с тобой. Напрасно! Я ушла от него разбитой, видя сквозь решетку, как ты ходил нервный и полон отчаяния. Но я прошу тебя, сохраняя спокойствие. Я принесу тебе замечательные книги — Маркса, Энгельса, Ленина, лучших теоретиков, которых смогу раздобыть. Рисуи и делай гравюры на дереве.

10 августа. Стихотворение в прозе: Товарищ, ты в тюрьме и так давно не слышишь голосов твоих друзей, ни споры в профсоюзах, ни разговоры рабочих, ни фабричных шумов, ни материнских возгласов, ни «плохих слов» в кварталах, где живет простой народ, ни брань в пулькериях¹¹, ни крики, беготню и плач детей, ни удары молота в кузницах, ни гудки и пыхтенье автомашин, ни возгласы возмущения той ночью, когда митинг коммунистов на улице был разогнан полицейскими пулями.

5 октября. Ты помнишь нашу скромную комнату? И нашу кровать? И колченогий стол и вещи, которые ты так прекрасно починил. У тебя нос, как у королей майя. Ты помнишь? Мы видели их изображения в Юкатанском музее, когда возвращались из Южной Америки.

5 ноября. Ты скоро обретишь свободу. Ты обладаешь самой суровой революционной идеологией, которой должен безусловно подчиняться, несмотря на все наши слабости, ибо революция требует полной отдачи через дорогостоящий отказ от самых сокровенных желаний тела и души. И тем не менее ты мастер, и великий. Музеям Нового Света будет нужен художник, отражающий промежуточную эпоху, в которой нам пришлось жить. Ты участвовал в мелкобуржуазной революции своей страны. Это — первый этап, тебя пощадили пули в годы борьбы с кристеросами, ты работал в ужасных

подземельях рудников, боролся в рабочих профсоюзах, выступал на митингах, на конгрессах, в газетах, прошел через подполье, наконец, через тюрьму. Ты можешь постичь суть и внешнюю оболочку событий. Творчество — вот твой удел. В настоящий момент твои отношения с партией — выжидание. С другой стороны — правительство теперь не даст тебе шагу ступить. Каким же путем ты сейчас пойдешь? ¹²

Бланка Лус Брум была права: сейчас у него другого выхода не было, как вернуться к искусству. Возможно, не надолго, но заняться им всерьез. Теперь он покажет, что способен не только рассуждать о живописи, но и творить. В тюрьме он рисует: на дощечках, лоскутах материи, на чем попало. Рисунки передает Бланке, которая пытается их продавать. Доход с этих рисунков — единственный источник существования ее и сына.

Бланка верила в его гений. Это она уговорила его сменить свое имя на Давид. Он ей напоминал статую Давида Микеланджело. Теперь он будет Давидом Сикейросом, единственным, неповторимым, всемирно знаменитым и признанным.

Не грусти, не тревожься, Бланка, твои вещи сны сбудутся...

*

Сикейрос с гордостью вспоминал, что он не «напрасно» сидел в тюрьмах, в том смысле, что благодаря его стараниям режим заключенных претерпел изменения к лучшему:

— В 1930 году, когда я сидел в тюрьме «Лекумберри», тюремщики пользовались еще огромными бичами из воловьих жил, которыми «укарали» строптивых заключенных, стегая их немилосердно. Однажды, когда один надзиратель, щелкнув бичом, стал угрожать и мне экзекуцией, я набросился на него, вырвал бич и поломал его. После этого все заключенные объявили голодовку и добились отмены этого варварского инструмента, применявшегося для усмирения непокорных. Десять лет спустя, в 1940 году, в той же тюрьме «Лекумберри», я вновь был инициатором борьбы узников за улучшение их тюремного быта. Заключенные коммунисты составили соответствующий список требований, который я по поручению всех узников «Лекумберри» вручил властям. Тогда нам удалось добиться отмены позорной полосатой тюремной робы, поднятия зарплаты работающим арестантам до уровня официального минимума и других положительных изменений ¹³.

Сикейрос-заключенный всегда был нелегкой проблемой для всех властей, отношение которых к Компартии, а значит, и к Сикейросу, менялось иногда самым неожиданным образом.

Так произошло и в январе 1930 года. Президентом страны являлся тогда инженер Паскуаль Ортис Рубио, ставленник всемогущего

генерала Кальеса. И тот и другой были яркими антикоммунистами. Но опасность им больше угрожала справа, чем слева. В один прекрасный день в президента Ортиса Рубио выстрелил его адъютант, оказавшийся католиком-фанатиком. Хотя пуля только выбила президенту зубы, выйдя через щеку, Ортис Рубио не на шутку встревожился. Был он весьма пугливым для мексиканских нравов человеком, что нашло отражение в его прозвище «Нопалито», или по-русски «Слюняй». Сразу же после покушения, о котором Сикейрос еще ничего не знал, «Слюняй» решил временно примириться с коммунистами. Сикейрос был доставлен из тюрьмы прямо в президентский дворец к начальнику генштаба генералу Лагосу Часаро, который повел с ним такой разговор:

— Сеньор Сикейрос, объясните мне, почему вы с такой ненавистью относитесь к сеньору президенту Республики?

— Вы ошибаетесь, мое отношение к президенту не имеет ничего общего с ненавистью. Я его считаю колесиком в сложной социальной машине. Если он не крутится в должном направлении, то зубцы колесика ломаются. Вот так.

— Это верно, сеньору президенту сегодня выстрелом из пистолета поломали зубы, но мы знаем, что вы, сеньор Сикейрос, и ваша партия непричастны к этому террористическому акту. Виновник схвачен на месте преступления, он действовал безусловно по наущению католической церкви.

Присутствовавший при беседе начальник тайной полиции некий Саласар в свою очередь сказал художнику:

— Друг Сикейрос, я очень уважал и очень уважаю вас, но никак не пойму, что заставляет вас жертвовать искусством во имя политической деятельности. Сеньор президент Республики вчера говорил мне в присутствии других его ближайших сотрудников: «Этот сеньор Сикейрос, великий живописец, ветеран революции, только пожелай он, имел бы все, чего только душа захотела бы». Да, сеньор Сикейрос, если пожелаете, вы можете иметь абсолютно все при одном условии — забудьте свои политические взгляды, оставьте политику, займитесь искусством.

— Увы! — ответил Сикейрос. — Вопрос заключается в том, что этому препятствуют мои убеждения.

На что шеф охраны глубокомысленно изрек:

— Разумеется, отказаться от идей столь же трудно, как от курева или алкоголя, но и столь же легко, если проявить силу воли. Поверьте мне, друг Сикейрос, я говорю это исходя из собственного опыта¹⁴.

В надежде, что восьмимесячное заключение «образумит» художника, власти в конце ноября 1930 года отпускают его под залог из тюрьмы и высылают под надзор полиции в Таско, курортный городок в штате Герреро. Из тюрьмы он увозит тринадцать досок

ксилографий, ворох рисунков, кисти и краски. Его сопровождает Бланка Лус Брум с сыном.

В Таско они поселяются в небольшом домике. Глава семейства одержим работой. За восемь месяцев пребывания в Таско он создает десятки картин¹⁵. Но о чем они? Названия говорят о их содержании: «Войсковой эшелон», «Пролетарская мать», «Крестьянская мать», «Призыв», «Несчастный случай в шахте». Социальное содержание этих работ, написанных маслом, несомненно. Фигуры на них объемны, динамичны, с могучими руками, крепкими ногами, кажутся фрагментами более грандиозной панорамы, изображающей трагедию человеческого бытия. Они говорят о мощи, о внутренней силе пролетариев. Их судьба — тяжелая, они жертвы эксплуатации, но они сильные, они могут, они должны победить своих извечных врагов — эксплуататоров. В картинах нет ничего от псевдофольклора — «mexican curios», — который так решительно всегда осуждал Сикейрос и которому в угоду богатым американским потребителям отдавали дань менее требовательные мексиканские художники.

В Таско Сикейроса посещают работавший тогда в Мексике над фильмом об этой стране Сергей Эйзенштейн, американский поэт Харт Крэйн, многие деятели мексиканской культуры. Все они советуют Сикейросу выставиться в одном из салонов столицы, обещают помочь, добиться разрешения правительства.

25 января 1932 года в Мехико, в Испанском казино, открывается первая выставка произведений Сикейроса: шестьдесят картин, ксилографий, литографий и рисунков. В числе членов выставочного комитета Уильям Спортлинг, Анита Бреннер, Харт Крэйн, Каролина Лурио, Сергей Эйзенштейн, Сальвадор Ново, Эйлер Симпсон, Габриэль Гарсия Марото, Роберто Монтенегро. Патронирует выставке посол Испанской Республики в Мексике Хулио Альварес дель Валье¹⁶.

Выставка экспонировалась с 25 января по 18 февраля. На закрытии выступил Сикейрос с лекцией о современной мексиканской живописи и скульптуре. Он, в частности, сказал: «Долг художников и скульпторов в современном обществе — сотрудничать в эстетическом и личном плане с классом, который исторически предназначен для того, чтобы заменить нынешнее общество другим, новым. Современные художники и скульпторы не могут оставаться безразличными по отношению к борьбе, которая освободит человечество и искусство от угнетения».

Выставка в Испанском казино имела шумный успех среди ценителей искусства в Мексике и в США. Отмечая своеобразие и самобытность таланта Сикейроса, критика единодушно приравнила его к двум «великим» мексиканцам, как уже тогда называли и Риверу и Ороско. Одним из тех, кто восторгался выставкой, был Сергей Эйзенштейн. В книге отзывов он написал: «Сикейрос — лучшее до-

казательство того, что подлинно великий художник в первую очередь представляет великую социальную концепцию и идеологическую убежденность. Чем большая убежденность, тем значимее художник. Сикейрос не регистрирует скрупулезно, каллиграфически восприятие народными массами великой идеи. И это не экзотический вопль человека, возбужденного потоком энтузиазма масс. Сикейрос — это замечательный синтез того, что чувствуют массы, и того, как это чувство воспринимается индивидуально. Между эмоциональным взрывом и дисциплинированным интеллектом Сикейрос наносит удар своей кистью с беспощадной уверенностью парового молота и в интересах конечной цели, которую он никогда не выпускает из виду»¹⁷.

Эзоповский язык, учитывая тогдашние условия Мексики и подследственное положение автора картин! И тем не менее смысл высказываний Эйзенштейна предельно ясен: Сикейрос велик потому, что он не только талантливый мастер, но и четко знает, к чему стремится: к социализму. Вот та цель, которой служит его искусство.

Эти слова Эйзенштейна о Сикейросе можно было бы применить и к самому гениальному режиссеру. Духовно Сикейрос был более близок к Эйзенштейну, чем любой другой мексиканский художник. Не без основания американский критик Сеймур Штерн назвал Сикейроса «Эйзенштейном живописи».

ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ

Успех выставки опасного агитатора не пришелся по вкусу мексиканским властям. Сикейросу было предложено или немедленно покинуть страну, или вернуться в тюрьму и ждать окончания следствия и процесса по обвинению в заговоре против правительства.

Художник предпочел выехать за границу. В 1931 году он принял предложение американки французского происхождения Шинар, владелицы одноименной школы живописи в Лос-Анджелесе, которую посещали режиссеры, декораторы и художники-любители, приехать в США и сделать в ее школе фреску на сюжет и средствами по своему выбору. Когда Сикейрос увидел, что ему предстоит расписать наружную стену школы, пересеченную окнами, он сказал себе: «Мне кажется, роспись наружных стен, стен, выходящих на улицу и обращенных к людским массам, как раз и должна стать следующей ступенью в развитии нашей фресковой живописи. Неужели мы всегда будем расписывать стены одних только внутренних помещений?»¹

«Теория у меня никогда не предшествовала практике, — признавался Сикейрос. — Если говорить о живописи, то теория здесь

становится возможной для меня лишь на почве практики, причем претворение практики в теорию — это, конечно, процесс, совершающийся непрерывно. Работая, выводишь какие-то теоретические положения из того, что делаешь, а потом эти сформулированные тобою принципы служат для обоснования дальнейшей работы, органически связанной с предыдущей»².

Начав роспись наружной стены здания школы мадам Шинар, Сикейрос вскоре встретился с известным австрийским архитектором Нойтрой, с давних пор обосновавшимся в Соединенных Штатах, Сикейрос сказал ему: «Мне предстоит решить нелегкую задачу. Я взялся выполнить роспись в традиционной технике «альфреско» и уже приступил к работе, но, кажется, на этот раз мне следовало отказаться от работы по обычному грунту из песка с известью, потому что речь идет о наружной стене». Нойтра согласился с художником, растолковав ему особенности процессов расширения и сжатия поверхности бетонной стены, покрытой смесью извести с цементом, и особенности этих процессов в том случае, когда бетон загрунтован такой смесью.

«Мы поняли, — писал потом Сикейрос об этом периоде своей жизни, — что вся техника современной живописи — техника архаическая, безнадежно устарелая и что художники не осознали этого до сих пор лишь в силу неизбежной ограниченности станковой живописи, пробавляющейся мелочными искажениями и ничемным экспериментированием. Во всех странах мира художники пользовались теми же красками, что и тысячу лет назад. Грандиозный переворот, совершившийся в органической химии и вызвавший к жизни современную промышленность пластмасс, на живописи никак не отразился. Многие ли художники, сидя за столиком в кафе и покрывая рисунками его пластмассовую поверхность, задумывались, а из какого же материала сделана эта вещь: тверже мрамора, похожая на мрамор и при всем том — не мраморная? В архитектуре проблема новых материалов: стали, бетона, пластика, стекла — была теперь самой животрепещущей, а для художников все это оставалось грамотой за семью печатями, новая химия была для них «terra incognita». Вот как случилось, что именно мы, мексиканские художники-фрискисты, пришли к открытию новых материалов для монументально-декоративной живописи»³.

Настенная роспись — это монументальная, огромных размеров живописная композиция; у нее свой особый масштаб, присущая ей одной материальная мощь, и просто невозможно выполнить подобную работу без решения некоторых вопросов научного характера, отнюдь не всегда возникающих при создании станковой картины, предназначенной стать личной собственностью какого-нибудь богача. Если такой владелец картины вдруг обнаружит, что она висит на сырой стене, он прикажет повесить ее на другое место, а если

в непосредственной близости от нее пылает камин или топится печь, он распорядится перенести ее куда-нибудь еще. Если на полотно будет падать солнце, картину задернут занавеской, чтобы предохранить от порчи.

У фрескистов все обстояло иначе. Сырость, вибрация стен от движения транспорта, образование селитряного налета и множество других проблем вставало перед ними, но ни одна академия не давала да и не могла дать ответ на волновавшие их вопросы. Вместе с тем они впервые осознали, какая разница существует между росписью наружной и росписью интерьерной. К тому времени они уже достаточно отчетливо представляли себе существенные различия между станковой картиной и настенной живописью внутри помещения, но только теперь начали уяснять себе разницу между фреской в интерьере и фреской на наружной стене.

Интерьерная роспись, по словам Сикейроса, строится в расчете на восприятие с небольшого сравнительно расстояния; возможности обозрения наружной росписи — почти безграничны. Интерьерная роспись рассчитана на зрителя, движущегося в общем довольно медленно; правда, он намного подвижнее зрителя, разглядывающего станковую картину, но все же он перемещается не так-то уж быстро. Иное дело — уличная толпа, спешащая через площадь, где Сикейрос писал свою фасадную фреску, фреску одинаково хорошо видную и тем, кто проходил по крайней правой, и тем, кто двигался по крайней левой улице, и тем, кто смотрел из окон зданий, возвышающихся на противоположной стороне этой огромной площади. Чем могли ему помочь здесь традиционные правила композиции? Ничем.

Вот тут-то и пришлось ему впервые задуматься над относительностью геометрических форм в живописи, и прежде всего об их относительности в живописи настенной. Тут только начал он по-настоящему понимать, что если на окружность посмотреть под углом, то, оставаясь объективно окружностью, она визуальнo перестает быть ею. Тут только он постиг, что есть аксиомы, которые в настенной живописи перестают быть ими, поскольку в определенных условиях они оказываются несостоятельными, как это, например, имеет место с параллельными линиями, когда они на плоскости стены представляются зрению в виде линий пересекающихся. «Роспись наружных стен, — утверждал Сикейрос, — с уверенностью можно назвать вторым этапом развития мексиканской монументальной живописи, — когда наши фрески вышли на многолюдные городские магистрали, под открытое небо, под солнце и дождь. Но дело не ограничилось только этим. Оставался еще не решенный целый ряд сложных вопросов технологии. Например, как обезвредить действие инфракрасных и ультрафиолетовых лучей, беспощадно разрушавших все пигменты, которые тогда применялись в живописи?»⁴

То, что сделал Сикейрос на здании мадам Шинар, стало сенсацией. Он создал фреску размером 6 на 9 метров в течение двух недель. Удивительным было не только содержание этой росписи, но и то, как, какими художественными средствами она в данном случае была осуществлена.

Сикейрос возглавил коллектив из семи местных художников, принявший название «Группа настенных живописцев». Грунтовка из смеси извести и тонкого песка долго не продержалась бы на внешней стене, и Сикейрос решил нанести на стену тонкий слой цемента. Но цемент быстро сохнул, на создание фрески должно было уйти не более пятнадцати дней. Для того чтобы ускорить процесс нанесения краски, Сикейрос решил воспользоваться не кистями, а распылителями — автоматическими пистолетами, которыми пользуются и теперь для крашения автомобилей, стен, больших плакатов, декораций, функциональной мебели, а также другими механическими инструментами — буром, автоматическим распылителем цемента, бензиновыми и кислородными паятелями, электрическим проектором, цементомешалкой и тому подобными приспособлениями.

Фреска называлась «Рабочий митинг» (одно из названий — «Митинг на улице»). В ней было двадцать фигур рабочих, окруживших агитатора или оратора, по одну его сторону стояла белая женщина с девочкой на руках, по другую — негр с мальчиком на руках. Митинг изображен на фоне стройки.

Созданию фрески сопутствовал большой ажиотаж. Ежедневно у школы мадам Шинар толпились десятки журналистов и любопытных. Печать подробно освещала ход работ. Так как сперва были нарисованы фигуры рабочих, внимавших кому-то или чему-то, журналисты гадали, что же будет изображено в центре. Сикейрос говорил, что это будет уличный артист. Фигура же оратора была создана за два дня до окончания работы, в тайне от посторонних глаз, за изгородью, специально сооруженной по просьбе художника. Тем большее впечатление произвела фреска на первых зрителей, учитывая, что владелица дома вовсе не отличалась прогрессивными взглядами. Либеральная печать встретила фреску шумным восторгом, хотя и отмечала «опасный радикализм» ее главного создателя — Сикейроса. «Нью-Йорк таймс» писала о Сикейросе, как о «гении современной эпохи» и «самом революционном из всех мексиканских художников». На него ополчились американские расисты: «Кто позволил этому провокатору, этому вонючему мексиканцу разжигать расовые конфликты в нашей стране?! Ведь и без того расовый вопрос стоит у нас достаточно остро! Ну да, в Мексике все индейцы, вот они и у нас хотят наводить свои порядки!»⁵. Газеты не прекращали этой разнузданной кампании до тех пор, пока мадам Шинар не воздвигла перед зданием училища довольно высокую камен-

ную стену, скрывшую роспись Сикейроса от посторонних взглядов. Позднее фреска была полностью уничтожена.

Вскоре Сикейрос получил предложение сделать роспись на внешней стене художественной галереи «Центр искусств Плаза», тоже в Лос-Анджелесе. Размер стены — 6×30 м. Используя те же средства и при помощи коллектива художников, выросшего теперь до двадцати четырех человек, Сикейрос создал роспись на тему «Тропическая Америка, угнетаемая и терзаемая империалистами». Для этой росписи некоторые американские компании, не зная ее содержания, предоставили Сикейросу в целях рекламы краски, инструменты, цемент, песок и другое техническое оборудование.

Новая роспись выходила на улицу с большим пешеходным и автомобильным движением. Ее можно было наблюдать и из ближайших улиц. Сикейрос попытался сделать так, чтобы на роспись было удобно смотреть и пешеходам и автомобилистам. На ней всего четыре фигуры: в центре распят абориген, над ним распростер крылья орел, символизирующий империализм. Справа — из тропических зарослей, в которых виднеются изваяния древних индейских божеств и руины храмов, выглядывают два крестьянина, вооруженные ружьями, готовые сразиться с орлом.

Во время этой работы Сикейрос впервые встретился с Анхеликой Ареналь, брат которой художник Луис стал с тех пор постоянным сотрудником Давида. В те годы Аренали жили в Лос-Анджелесе, где их мать донья Электа содержала пансионат, в котором в основном проживали выходцы из Мексики.

Хозяин галереи «Плаза» предложил Сикейросу сделать роспись на тему «Тропическая Америка». Нетрудно догадаться, что в представлении заказчика «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, — говорил художник, — 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. За это я в конечном счете поплатился изгнанием из Соединенных Штатов, откуда меня выслали через порт «Сан-Педро» (это диковинное название на правильном испанском языке означает всего-навсего Сан-Педро). Но фреска моя свое назначение выполнила. Она была произведением мексиканского художника, сражавшегося за революцию и стремившегося не к тому, чтобы запечатлеть трепет своих эстетических переживаний, а к тому, чтобы выполнить свой великий долг: дать в образной форме выражение революционной идеологии.

Случившееся со мной — пример далеко не единичный. Так, Хосе Клементе Ороско должен был по заказу Нью-Йоркского института социальных исследований украсить стены его здания декоративной

росписью, изображающей социальную панораму современного мира... Однако впоследствии работа Ороско была закрыта для обозрения, а согласно последним данным теперь ее окончательно спрятали под слоем штукатурки. Несколько позднее, в 1934 году, у Риверы произошел конфликт с Рокфеллеровским центром, который предложил ему заказ на выполнение росписи. Хозяева хотели украсить грандиозное здание Центра работой какого-нибудь выдающегося художника. Единственными фрескистами были в то время мексиканцы, а господин Рокфеллер не сообразил, что Ривера примыкает к нашему движению, что это тот самый художник, которому принадлежат росписи в здании Министерства народного просвещения, в Чапинго и многие другие. Он не сообразил, что это сложившийся мастер со своей темой в искусстве и что тема эта — революционная. История конфликта широко известна, и мне незачем напоминать, что фреска Диего Риверы была уничтожена еще на первом этапе работы.

Я мог бы рассказать немало подобных случаев, и, вероятно, это навело бы на вопрос: «Зачем же тогда избирать для фресок такие сюжеты? Не лучше ли было бы заранее позаботиться о том, чтобы роспись в дальнейшем не уничтожили, то есть создавать ее прежде всего как произведение искусства, и только искусства?» На это я ответил бы следующим: «Нет, для нас главное заключалось в том, чтобы осуществить задачу, выдвинутую нашим движением, и создать, вопреки всем препятствиям, новую фресковую живопись, которая была бы созвучна борьбе современного пролетариата и широких народных масс». Вот что было для нас главным. Если политическая действительность находится в противоречии с идеями, провозглашенными нашим движением и оплодотворившими тематику наших работ, мы вместе со всеми трудящимися, со всем народом нашей страны должны бороться за изменение этой действительности. Мне, например, гораздо легче было бы изобразить в своих лос-анджелесских фресках какой-нибудь безобидный пустяк, какую-нибудь фантазмагорию, эдакое, знаете ли, сновидение, а еще того лучше — ночной кошмар. Тогда у меня не было бы никаких неприятностей, и какой бы великий бред я там ни намалевал, фреску не уничтожили бы. Ривера тоже мог бы изобразить что-нибудь другое, и ему заказали бы новые росписи, он создал бы не только эту фреску, но еще много-много других и получал бы себе спокойно высокие рокфеллеровские гонорары. Я тоже не был бы выслан из Соединенных Штатов, и мне не пришлось бы совершить поистине бедственный переезд в Аргентину»⁶.

В Лос-Анджелесе Сикейрос и его коллектив создали еще одну фреску размером в 16 кв. м на вилле кинопродюсера Дадли Мэрфи в Санта-Монике близ Голливуда. Тема фрески «Современный портрет Мексики, или Переход мексиканской буржуазии, возникшей

после революции, на сторону империализма». На ней был изображен президент Мексики Плутарко Элиас Кальес в солдатской форме, с двумя мешками золота и с маской, которая полужакрывала его лицо. По одну сторону Кальеса — два убитых рабочих, по другую — две женщины из народа, требующие возмездия.

2 сентября 1932 года Сикейрос прочел в Клубе Джона Рида в Голливуде лекцию на тему: «Средства диалектически-революционной живописи», в которой попытался изложить свою теорию современного изобразительного искусства.

Сикейрос выступил в защиту монументальной живописи на внешних стенах зданий, отстаивая свой метод росписи цементного грунта при помощи индустриального инструментария. Кисти давно отжили свой век, утверждал он, как и станковая живопись и традиционная фреска в помещении. И то и другое — недолговечно, и то и другое может быть легко попорчено и разрушено врагами пролетариата, в то время как росписи на цементе не поддаются разрушению, их можно только взорвать. Росписи на внешних стенах зданий могут быть доступны всем, это подлинное искусство будущего. Художник отстаивал коллективную форму создания таких росписей, утверждая, что только она соответствует монументальной живописи и подлинно революционному изобразительному искусству. Он указывал на необходимость для современного художника изучить химические и физические свойства красок, быть в курсе индустриальных, инженерно-технических новинок в области строительства, применять в работе различного рода искусственные материалы, замесители, технику, ибо свои революционные убеждения художник не может выразить при помощи устаревшего инструментария. В этой попытке соединить архитектуру с живописью сказался давний интерес Сикейроса к архитектуре, его стремление сделать искусство доступным человеку, живущему в современном Мегполисе, а с другой стороны — сделать искусство инструментом массовой революционной пропаганды в условиях капитализма.

Сикейрос утверждал, что будущее не за произведениями, сделанными при помощи красок в одном экземпляре, а за «многорепродуцируемыми» литографиями, ксилографиями и т. п. Мотивировал он это тем, что сделанное в одном экземпляре революционное произведение может быть легко уничтожено или спрятано властями, расправиться же с копиями — труднее, если припрятать как следует оригинал.

Настаивая на значении новых технических средств для современного искусства, Сикейрос подчеркивал, что «техника без пролетарской убежденности — мертвый инструмент, ибо убеждения — это жизнь политического искусства, и в обществах, разделенных на классы, никогда нельзя было и нельзя будет избежать использования искусства в политических целях».

В своих высказываниях Сикейрос делил революционное искусство на три этапа:

1. Искусство, соответствующее борьбе пролетариата за власть. Средства изображения ограниченные, нацеленные на максимальное воспроизводство, задача искусства на этом этапе — всемерно способствовать победе пролетариата.

2. Искусство периода диктатуры пролетариата должно полностью отвечать потребностям широких масс трудящихся, оно насыщено идеологией пролетариата. Это монументальное инженерное, диалектическое изобразительное искусство служит общественным интересам.

3. Искусство коммунистического общества самое гуманное и свободное, ибо не зависит от господствующих классов и политических перемен. На этом этапе произойдет слияние искусства с архитектурой, полное удовлетворение эстетических потребностей человека.

Резюмируя, Сикейрос утверждал, что подлинно революционный художник должен: хорошо владеть революционной марксистско-ленинской теорией, глубоко знать капиталистическую действительность, повседневную борьбу пролетариата (знать «живые факты»); обладать научными познаниями в области психологической природы элементов, составляющих изобразительное искусство, в области техники, механики и эстетики, ибо без этого художник не может правильно выразить свою идею; уметь работать в коллективе и подчиняться его дисциплине; активно (физически и идеологически) участвовать в пролетарском движении.

Только обладая этими атрибутами, можно стать революционным художником.

Без этих элементов нет революционного искусства, ни вообще искусства. С этими элементами возникает и то и другое, образуя единое целое⁷.

Теперь ясно, что в этих построениях Сикейроса немало схематизма. Сам Сикейрос, вспоминая те времена, говорил в 1950 году: «Думаю, что, несмотря на все отрицательные моменты моего политического и профессионального развития, мне удалось стать представителем не только в теории, но и на практике самого развитого этапа нашего общего движения муралистов, этапа, когда следовало освободиться от всякого этнографизма, всякого археологизма, всякой экзотики и технического анахронизма, которые, естественно, имелись на первом этапе нашего общего дела».

В 1932 году все, что говорил Сикейрос перед американской аудиторией, казалось новым, смелым, революционным. Его устами говорила сама грядущая революция. Сила его высказываний заключалась даже не столько в них самих, сколько в том, что их подкрепляли его картины и настенные росписи, которые уже известный

читателю Сеймур Штерп назвал «гаргантюанскими проявлениями спрессованной ярости, помноженными на глубокую и концентрированную революционную энергию, — созданными в духе воинствующего коммунизма»⁸.

Следует ли удивляться, что все, что говорил и делал Сикейрос в Соединенных Штатах тогда, когда страна находилась в тисках экономического кризиса, с сотнями тысяч безработных и обнищавших людей, — вызывало разноречивые отклики. Большие толпы людей собирались у его росписей, комментируя их содержание и технику исполнения. Буржуазная печать уделяла ему немало внимания. Реакционеры поносили его, друзья восторженно превозносили. Сикейрос стал своего рода открытием для американцев. Он был желанным гостем в домах местных знаменитостей — режиссера Дадли Мэрфи, актеров Марлен Дитрих, Чарльза Лафтона, Чарли Чаплина. Особенно он сблизился с композитором Джорджем Гершвином, портрет которого — один из лучших, написанных художником.

На него посыпались заказы как из рога изобилия. Ему делали различного рода предложения, одно заманчивее другого. У него появились деньги, которыми, впрочем, как всегда, когда они у него были, он охотно делился со своими товарищами.

Говоря о царившей тогда в Соединенных Штатах атмосфере, Сикейрос отмечал, что уже в те годы нью-йоркский Музей современного искусства, а вслед за ним и другие учреждения подобного рода вынуждены были признать выдающиеся достижения новой мексиканской живописи. Музей современного искусства в Нью-Йорке начинает приобретать произведения мексиканских живописцев. В его залах периодически устраиваются выставки их произведений. В постоянной экспозиции музея насчитывается в это время более пятнадцати картин Хосе Клементе Ороско, двенадцать работ Сикейроса и примерно столько же работ Риверы. Но не надо забывать о тогдашней политической обстановке в Соединенных Штатах. Американское правительство играет в демократию. Оно старательно избегает действий, которые могли бы подорвать доверие к его посулам, к провозглашенной им программе «нового курса». Оно стремится продемонстрировать перед всем миром, что в его политике доминируют прогрессивные тенденции. В этих-то условиях мексиканская фресковая живопись и завоевывает Соединенные Штаты. Начинают создаваться росписи, посвященные жизни американского народа; исполняют их уже не только мексиканцы, но и североамериканские художники и выходцы из других стран, переселившиеся в Соединенные Штаты. Фрески, проникнутые социально-политическими мотивами, создают под влиянием мексиканской школы Бентон и другие североамериканские художники. В те годы получили возможность работать в Соединенных Штатах Коваррубиас, Гарсия Каэро, а также мексиканские монументалисты второго поколения,

такие, как Американо, Ареналь и другие. «Короче, — писал Сикейрос, — положение наше целиком зависело от политической обстановки в США. Когда правительство придерживалось демократического курса, живопись наша получала права гражданства; курс менялся — и наши фрески уничтожались. Так, например, в течение некоторого времени никто не трогал небольших передвижных росписей, созданных после моей высылки из США моими лос-анджелесскими учениками. И все же полтора года спустя полицейские ворвались в дом, где находились эти росписи, и разнесли их на куски. Господа противники социального искусства! Вы, кажется, со всей непреклонностью установили, что живопись как средство политической борьбы себя изжила? Что живопись, подобная нашей, давно утратила всякий смысл? Что теперь ее задачи выполняет плакат, фотография, кино? Но если это так, если живопись изжила себя как средство политической борьбы, то почему, спрашивается, обрушилась на наши росписи такая неистовая ярость? Нет. Бешенство наших врагов неоспоримо свидетельствовало, что живопись наша политически действенна, и даже очень действительна»⁹.

Сам Сикейрос был объявлен опасным и нежелательным иностранцем и получил предписание безотлагательно покинуть пределы Соединенных Штатов.

Комментируя это решение высших американских инстанций, искусствовед Дон Район из лос-анджелесской далеко не прогрессивной газеты «Иллюстратед Дэйли Ньюс» отмечал 11 октября 1932 года: «Художник Сикейрос, которого федеральные власти так страстно стремятся выслать, несомненно опасная личность, опасная для всех, кто брюзжит, для всех старых торговцев в жизни и в искусстве. Федеральные агенты утверждают: его искусство — пропаганда потому, что, когда молодежь будет обозревать его гигантские, полные экспрессии росписи, несмотря на ночь и дождь, или мужественно восторгаться ими, когда полуденное солнце озарит площадь, то, возможно, она, эта молодежь, вдохновится ими, чтобы произвести будущую революцию в искусстве и в жизни и воскликнуть: «Долой с пути, консерваторы и старики, дорогу будущему!»¹⁰.

В Лос-Анджелесе образовался комитет в защиту Сикейроса; виднейшие деятели американской культуры того времени выступили с заявлением, требуя отмены высылки художника. С трудом Сикейросу и его друзьям удалось отложить на месяц дату отбытия из США. Но вот все дела завершены, чемоданы сложены, пора покидать Лос-Анджелес. Мексика пока для него закрыта, там его ждет полиция. Теперь закрываются двери и Соединенных Штатов. Бланка Лус Брум тоскует по своей родине — Уругваю. Ей надоели эти вечные скитания, переезды, полицейские налеты, страх за жизнь сына.

Сикейрос прощается с друзьями в Лос-Анджелесе и пишет сле-

дующее письмо своему американскому другу Уильяму Спротлингу, все еще живущему на лоне природы в Таско:

«Когда получишь эти строки, я уже буду плыть в Аргентину на борту «Уэст Найлус». Власти твоей страны не пожелали разрешить мне продлить мое пребывание здесь. Я получил приказ немедленно выехать, хотя несколько сот видных североамериканских интеллектуалов просили предоставить мне возможность остаться на некоторое время. Таким образом, я теряю возможность поработать в Нью-Йорке. Мне действительно жалко покидать Соединенные Штаты, ибо мое воображение уже давно витало вокруг индустриальных зон, таких, как Питтсбург, Сен-Луис и т. д. Я планировал посетить негритянские районы, когда получил по шее. Тем не менее считаю, что мне удалось сделать здесь кое-что интересное. Я стал здесь зачинателем движения, по-моему, серьезного в пользу мурализма на открытом воздухе, подвергнутого воздействию солнца, дождя и уличной атмосферы. Если подумаешь над этим, то поймешь, что оно имеет огромное значение, ибо это действительно нечто новое в истории искусства и утверждает основы искусства будущего, которое будет в максимальной степени общественным»¹¹.

МЕЖДУ БУЭНОС-АЙРЕСОМ И НЬЮ-ЙОРКОМ

В Монтевидео, где его вначале арестовали, обязав не участвовать в местной политике, Сикейрос задерживается на полгода. Но издаль он делает открытие: не находя нужных ему красок, он использует синтетические, индустриальные и убеждается, что они вполне пригодны для живописи. Этими красками он рисует большой портрет обнаженной женщины могучих пропорций, нарушая и здесь традиции. Тело женщины связано веревками, женщина страдает. Название картины — «Пролетарская жертва»¹.

В Монтевидео Сикейрос становится популярной фигурой. Он блестящий лектор: говорит ярко, с тонким юмором, его ответы на вопросы слушателей всегда оригинальны, идейных противников его реплики разят наповал. На его лекциях залы всегда переполнены. Он читает две лекции в столичном Клубе изящных искусств. Первая — на тему «Технический опыт мексиканского ренессанса» и вторая — «Произведения группы художников в Лос-Анджелесе, Калифорния».

Сикейрос рассказал своим слушателям о технике мексиканской школы настенной живописи, о том, чем эта школа обязана индейским мастерам, о значении естественных — минеральных — красок и прочих технических особенностей искусства муралистов.

В университете Монтевидео он выступил с лекцией «Архитектура, скульптура, живопись: одна проблема». В ней он изложил свои

взгляды на необходимость по примеру древних сочетания этих видов искусств, представляющих одно целое.

1 мая 1933 года Сикейрос принял участие в демонстрации Конфедерации интеллектуальных трудящихся Уругвая, на которой произнес большую речь. Согласно газетному отчету он сказал: «Вообще интеллектуалы слепо служили буржуазии. Мы не стремимся сознательно сотрудничать с пролетариатом. Мы до сих пор распространяли классовую культуру буржуазии, культуру порабощения трудящихся масс. Теперь мы станем сражаться с энтузиазмом за новую, революционную культуру, создаваемую пролетариатом. Наши старые произведения служили подпорками кровавому капиталистическому обществу, склоняющемуся к закату. Нашими новыми произведениями мы выьем эти подпорки, чтобы ускорить падение капитализма. Мы клеветали на Советский Союз, выполняя наказ буржуазии. Теперь мы будем защищать его вместе с пролетариатом, идя по трудному, но верному пути. Советский Союз — это первая социалистическая родина трудящихся и самый могучий мотор финальной классовой борьбы. Мы были союзниками феодальной буржуазии Латинской Америки, взамен на ничтожные должности, которыми она нам платила. Мы сотрудничали с империализмом, зверским инструментом которого она является. Сегодня мы займем наше место физически и морально среди тех, кто низвергнет власть диктатур в Латинской Америке. Мы раздували империалистические войны, без которых не может существовать одряхлевший капитализм. Теперь мы разоблачим их подлинные причины и присоединим наши голоса к пролетарскому авангарду, когда он восклицает: «Возьмем оружие, но для того, чтобы стрелять в буржуазный класс. С оружием империалистической войны совершим социальную революцию! Наше искусство, которое мы поставим на службу пролетариату, не будет продуктом только эмоциональным, а революционно-эстетическим и культурным, созданным диалектически, основанным на материалистических принципах. Мы жили за пределами подлинной жизни, богачи нас физически и духовно prostituировали. Теперь мы вторгнемся со всей решительностью в потрясающую современную социальную действительность, в гущу классовой борьбы. Наши произведения станут документальным отражением больших и малых эпизодов классовой борьбы трудящихся, с которыми мы будем вместе шагать к победе, мы будем дисциплинированно выполнять нашу работу. Таким образом наши произведения станут живым воплощением идеологии и задач пролетариата»².

Такие «крамольные» речи власти не прощали. Сикейросу сообщили, что местная полиция собирается его выслать. Приходилось снова складывать чемоданы. Но может ли он, лишенный, как всегда, средств, брать в свои скитания по белу свету Бланку с маленьким ребенком, подвергать их риску? Да и сама Бланка желала ли этого?

Она его любила, но быть женой мятежного художника, вечно преследуемого, вечно без пристанища и копейки денег в кармане, оказалось значительно труднее, чем она думала. Испытывая взаимное сожаление, они расстаются.

Аргентинка Виктория Окампо, богатая меценатка, приглашает Сикейроса в Буэнос-Айрес, расположенный на левом берегу Ла-Платы, напротив Монтевидео, прочитать три лекции в клубе Друзей искусств. Сикейрос соглашается и задерживается в столице Аргентины почти на год, хотя первые дни здесь не предвещали ему ничего хорошего. В аристократическом клубе Виктории Окампо его осуждение буржуазного искусства и призывы к социальному преобразованию общества вызвали невероятный скандал. Третья лекция не состоялась, ибо лектора накануне арестовала политическая полиция как опасного коммунистического агитатора. После допроса с пристрастием в полицейском управлении, Сикейросу сообщили, что он выдворяется из страны. Но в этот момент к художнику является ангел-спаситель в лице Наталио Ботаны, влиятельного местного издателя и собственника крупнейшей тогда в Аргентине вечерней газеты «Критика». Ботана тоже считал себя покровителем искусств и соперничал в этом с Викторией Окампо. Он был другом тогдашнего президента Аргентины генерала Агустино П. Хусто и поручился за Сикейроса. Хусто разрешил художнику остаться в Аргентине при условии, что он не будет заниматься политикой. Ботана увозит Сикейроса в свою загородную виллу «Лос Гранадос» в местечке Дон-Торкуато под Буэнос-Айресом. Здесь Ботана предложил Сикейросу не только пристанище, но и попросил расписать стены подвального помещения (бара), напоминавшего рассеченную трубу, площадь которой равнялась 200 кв. м. Предложение пришлось по душе Сикейросу тем более, что владелец не ставил никаких условий относительно содержания будущей росписи и обещал покрыть все расходы.

Первым делом он связался с местными молодыми художниками и предложил им сотрудничество. Художники Лино Энеа Спильинберго, Антонио Берни, Хуан Кастагньино, Энрике Ласаро и кинематографист Леон Климовский с восторгом согласились работать под руководством мексиканского мастера, о злоключениях которого подробно писали местные газеты. Следует сказать, что у Сикейроса был особый нюх на одаренных людей. Многие его сотрудники и ученики, как правило, становились потом признанными мастерами. Такими стали со временем и аргентинцы Спильинберго, Берни и Кастагньино.

Сикейрос и его группа полгода разрисовывала туннелеобразный бар Ботаны. Они сделали гигантскую фреску на цементе с примесью силиката, экспериментируя с электрическим проектором, фото- и киноаппаратурой, проектировавшей на стены женское тело

в различных ракурсах. Были использованы разнообразные механические приспособления — распылители, автоматические щетки, служившие кистями, и прочий инструмент, без которого не обходился теперь Сикейрос. Конечную продукцию он назвал «Пластический этюд». В брошюре, изданной в Буэнос-Айресе и озаглавленной «Пластический этюд и как он был осуществлен», Сикейрос подчеркивал, что эта роспись, лишённая политического смысла и идеологии революционного пролетариата, была создана с целью выяснить технические возможности фресковой живописи.

В Аргентине Сикейрос жил и трудился в условиях травли со стороны реакционных элементов. Так, например, местная газетенка поклонников Гитлера и Муссолини «Бандера аргентина» писала 11 июня 1933 года: «Сикейрос не может быть художником, ибо он служит разрушителям христианской цивилизации, русскому Совету, он признанный сообщник советских врагов культуры, стремящихся уничтожить все искусство, покончить со станковой живописью, заменить дух — материей, а благородную кисть — механической метлой»³. Другая газета той же тональности, «Фронда», сообщала: «Коммунист Сикейрос — придворный художник гангстера Ботаны»⁴.

Находясь в Буэнос-Айресе, художник пытался получить стену подходящего размера для росписи, с тем чтобы наглядно показать возможности и достоинства своей школы. Аргентинские богачи такой возможности ему не предоставили; они опасались прослыть покровителями художника-коммуниста.

В Буэнос-Айресе в эти годы жил в эмиграции и Хосе Васконселос, бывший министр просвещения, покровитель мексиканских монументалистов начала 20-х годов. Он баллотировался в президенты против Обрегона в 1928 году и, потерпев поражение, покинул Мексику. В Буэнос-Айресе Васконселос занимался журналистикой. Бывший меценат все больше уходил вправо от своих прежних позиций. Обозленный против всех и вся, он проклинал мексиканскую революцию, Кальеса и всех ее участников. Сикейрос же выступал совсем с других позиций. Он не только не отождествлял Кальеса с революцией, но доказывал, что Кальес, впрочем, как и Васконселос, отошел от ее буржуазно-демократической программы, предал ее. Poleмика эта привела к публичному диспуту между Сикейросом и Васконселосом, в котором революционный художник одержал верх над реакционным философом. Однако противники расстались друзьями. Васконселос не скрывал своего преклонения перед талантом Сикейроса, а последний уважал в своем противнике человека искреннего и честного.

Но вот работа на вилле Ботаны закончена. Что же делать дальше? Сикейрос читает в газетах, что левый профсоюз рабочих-плотников проводит забастовку, созывает митинг. Сердце агитатора дрогнуло: он пошел на митинг, собравшиеся встретили его овацней. Он

взял слово и выразил свою солидарность с бастующими. В ту же ночь полиция его арестовала и приказала немедленно покинуть Аргентину. На этот раз Ботана не помог ему. Миллионер больше в нем не нуждался.

— В какую страну предпочитаете выехать? — спросили художника в полиции. Дать ответ на этот вопрос было ему нелегко. Куда он мог теперь податься? В большинстве стран Латинской Америки тогда господствовали тиранические режимы. В США путь ему был закрыт. В Европу? Но кому он там нужен без средств к существованию? Может быть, вернуться на родину, в Мексику? Хотя он там все еще числился под судом, но политическая обстановка в стране несколько улучшилась. Предстояли президентские выборы, и официальный кандидат генерал Ласаро Карденас обещал осуществить социальные преобразования.

«Ну что же, — думает он, — если все равно мне не избежать тюрьмы, то уж лучше «сидеть» дома, чем по заграницам. Там, по крайней мере, у меня друзья, единомышленники».

— Возвращайте меня в Мексику, — говорит он полицейским чинам.

Но получилось так, что из-за отсутствия прямого пароходного сообщения между Аргентиной и Мексикой он попал на судно, которое шло в Нью-Йорк. Посланная им телеграмма американским друзьям возымела эффект. Действуя через либеральные круги, близкие к президенту Франклину Рузвельту, доброжелатели Сикейроса добились разрешения высадиться ему в Нью-Йорке.

Здесь он быстро устанавливает связи с прогрессивными художниками. В марте 1934 года он открывает в салоне «Делфик Студиос» выставку своих рисунков и фотографий росписей, сделанных в Лос-Анджелесе и Буэнос-Айресе. Выставка имеет успех. О нем говорят, спорят.

Однако он стремится в Мексику. Там на выборах победил генерал Ласаро Карденас. Сикейрос надеется, что теперь власти закроют его судебное дело и он сможет вернуться на родину.

Но не все вести из Мексики приятны. Диего Ривера, заимевший к тому времени большую клиентуру в кругах американских миллионеров, стал привлекать к себе внимание резкими выпадами против коммунистического движения.

Сикейрос не мог обойти молчанием такое поведение своего бывшего товарища по мурализму. 29 мая 1934 года в левом журнале «Нью Мэссис» Сикейрос опубликовал статью, в которой подверг резкой, но принципиальной критике политическую и художественную деятельность Риверы. В июне того же года Сикейрос выпустил обращение к художникам, в котором снова полемизировал с Риверой.

Вскоре Сикейрос, получив сведения, что дело против него в

Мексике прекращено, возвращается на родину. Нельзя, однако, сказать, что его встретили овациями. Официальные круги относились к нему настороженно. Среди художников старшего поколения доминировал Ривера, а молодые Сикейроса еще не знали. Но он, всегда неунывающий оптимист, был уверен, что вскоре атмосфера изменится в его пользу. К тому же он был снова влюблен.

В Мехико он вновь встречается с Анхеликой Ареналь. Родители Анхелики участвовали в мексиканской революции. Она, как и ее братья Луис и Леопольдо, являлась активным членом Компартии с подпольным стажем, была мужественной, решительной и обаятельной. Кроме того, Анхелика обладала хорошим вкусом, понимала искусство и разделяла взгляды Сикейроса. Встретившись в Мехико, они уже больше не расстанутся. Теперь в доме Анхелики Сикейрос впервые обрел тот очаг, которого был лишен с детства.

Впоследствии, в начале 60-х годов, находясь вновь в тюрьме, он скажет одному журналисту: «Я познакомился с Анхеликой в 1932 году. С того времени ее семья была моей семьей. Позже эта активная коммунистка стала моей женой. Донью Электу Бастар де Ареналь мы называем «бабушкой», так ее называет наша дочь Адриана (от первого брака Анхелики, удочеренная Сикейросом, у которого детей не было. — *И. Г.*). Братья Анхелики стали моими подлинными братьями; они разделяли мои надежды и помогали в осуществлении моих творческих планов. Они пребывали рядом со мной на протяжении десятилетий и в самые драматические моменты моей жизни. Для Анхелики моя работа стала главной целью ее жизни. Прав Хосе Ренау⁵, когда с нежностью и уважением назвал Анхелику моей «сольдадерой»⁶, ибо в течение тридцати лет во всех моих политических и артистических битвах в Соединенных Штатах, в Мексике, в республиканской Испании, в других странах она всегда находилась рядом со мной, мы всегда были вместе, мы почти не расставались. В нашей совместной жизни нам пришлось испытать немало действительно трудных моментов, и я мог убедиться тогда, на какую преданность способна женщина — жена и товарищ, очутившаяся в центре длительной бури»⁷.

В августе 1935 года в Мехико состоялся съезд Американской ассоциации прогрессивных работников образования. Перед ними выступил Ривера на тему: «Искусство и его революционная роль в культуре». На эту же тему в той же аудитории выступил затем Сикейрос. Он подверг резкой критике взгляды Риверы на искусство и его политическую позицию. Присутствовавший в зале Ривера встал и потребовал, чтобы ему было предоставлено слово для ответа. Он получил возможность это сделать на следующий день. А затем, уже в другом месте, 6, 7 и 10 сентября продолжался диспут двух корифеев настенной живописи перед более чем тысячной аудиторией. Присутствовали, можно сказать, почти все видные деятели

мексиканской культуры того времени — художники, писатели, журналисты, артисты. Диспут превратился в крупное культурное и политическое событие в жизни Мексики. О чем шла речь?

Сикейрос обвинял Риверу в том, что под его влиянием мексиканский мурализм превратился в соглашательское течение, утратил свою революционную функцию. Сикейрос утверждал, что изобразительное искусство в Мексике все еще далеко от народа, не отражает его пужд, чаяний, стремлений. Он призывал создавать такие произведения искусства, которые помогали бы народу в его борьбе за лучшее будущее. Ривера защищался, но его аргументы, в особенности учитывавая его позицию чуть ли не официального художника, звучали неубедительно.

Полемика Сикейроса с Риверой вызвала немало откликов среди мексиканских живописцев, многие из которых разделяли взгляды Давида на искусство и на его роль в обществе. Они создали в апреле 1937 года мастерскую народной графики, которую возглавили революционные художники Леопольдо Мендес, Пабло О'Хиггинс, Анхель Брачо, Луис Ареналь, Игнасио Агирре и другие. Антифашистские, антивоенные, антиимпериалистические гравюры этой мастерской стали известны во всем мире. Сикейрос оказывал большую поддержку революционным графикам — участникам мастерской.

В 1935 году Сикейрос пишет одну из своих самых впечатляющих антивоенных картин, «Взрыв в городе». В центре большого индустриального города вздымается ввысь грибовидное облако, которое десять лет спустя станет символом атомной бомбы. Эту картину, как и другие свои произведения станковой живописи, Сикейрос считал всего лишь наброском, или фрагментом, более крупных работ, которые надеялся осуществить в будущем.

В Мексике между тем росло демократическое движение. В 1935 году при поддержке профсоюзов и широких кругов прогрессивной интеллигенции была создана Национальная лига против фашизма и войны. Сикейрос был избран ее президентом. В конце января 1936 года Национальная ассамблея работников изобразительных искусств в Мехико избирает Сикейроса в числе трех делегатов на Конгресс американских художников, который должен был собраться в Нью-Йорке. На этот же конгресс Лига революционных писателей и художников Мексики посылает Хосе Клименте Ороско, Луиса Ареналь и Антонио Пухоля.

В Нью-Йорк Сикейрос едет из Веракруса паромом через Гавану, где останавливается на несколько дней, встречаясь с видными деятелями культуры — коммунистами. Компартия Кубы находилась тогда на полулегальном положении, и эти встречи грозили художнику новыми репрессиями. Но опасность полицейских гонений никогда не служила ему препятствием для исполнения революционного долга, как он его понимал.

Сикейрос встретился на Кубе с поэтом Николасом Гильеном, писателем Хуаном Маринелью и другими выдающимися прогрессивными деятелями. К Кубе художник давно питал особую симпатию. В 20-х годах он дружил с Мельей, неоднократно выступал в защиту жертв террора на острове, с протестами против вмешательства империализма янки во внутренние дела Кубы. На его визит Хуан Маринелью, тогда председатель Народно-социалистической (коммунистической) партии, откликнулся статьей опубликованной в журнале «Бозмия» 1 марта 1936 года. Маринелью назвал деятельность Сикейроса «прекрасным спектаклем», а его жизнь — «чудесной латиноамериканской новеллой». Маринелью спрашивал: победит ли художник в своем стремлении сказать новое слово в искусстве? Да, утверждал автор статьи, залогом тому — его изумительная личность. Кубинские революционеры будут приветствовать его победу.

В Нью-Йорке Сикейрос выступил на Конгрессе американских художников с докладом на тему: «Мексиканский опыт в изобразительном искусстве», который был встречен овацией.

Прогрессивные художники Нью-Йорка просят Сикейроса задержаться и возглавить организованную ими экспериментальную мастерскую живописи. Их просьбу поддерживает руководство Компартии США. Мастерская будет оформлять политические акты, демонстрации и публикации компартии. Сикейрос с разрешения Компартии Мексики соглашается и, как всегда, с пылким энтузиазмом принимается за работу. Центр, который он возглавляет, называется «Экспериментальная мастерская Сикейроса, лаборатория современной техники искусства». Ее программа была сформулирована Сикейросом так:

«Революционное искусство — это искусство коллективно задуманное, коллективно создаваемое и коллективно самокритикуемое. Революционное искусство — это безусловно искусство многократно воспроизводимое, искусство максимального физического влияния среди трудящихся масс и народа данной страны. Революционное искусство создается под соответствующим контролем масс коллективами технически и научно подготовленных художников, воспитанных в революционном духе этих масс, а не индивидуалистами-анархистами, приверженцами традиционных форм и методов искусства. Революционное искусство создается средствами, соответствующими техническим достижениям своего времени и согласно с реальностями и политическими возможностями своего времени, оно никогда не может возникнуть на основе архаических и тем самым отживших элементов. Новым инструментам и материалам, новым техническим средствам производства, новым историческим реальностям соответствуют новые эстетические формы. Поэтому мы против тех академиков, которые, вооруженные устаревшими средствами, сидят за баррикадами революции, утверждая, что революционное искусство

является таким только по своему содержанию, а не по форме, как и против революционеров, утверждающих обратное. Революционное искусство является таким только в результате неразрывного диалектического единства методологии, формы, содержания и революционной стратегии. Риторические споры на тему о философии революционного искусства без учета его материальных проблем, его техники, его субъективной и объективной форм — бесполезная трата времени и лучший способ не достигнуть желанной цели. Мы знаем, что, опираясь на тесную связь с современной техникой, на реальности данной страны, движимые перманентным стремлением к превосходству в творчестве, мы песомненно в состоянии создать животворные формы искусства, важные не только как практические средства для повседневной борьбы масс, но и имеющие непреходящее значение как формы искусства абсолютной ценности»⁸.

В этих фразах сформулировано художественное кредо Сикейроса, которого он придерживался в основном всю свою жизнь. В Нью-Йорке он старается действовать согласно этому кредо. Его мастерская оформляет митинги, демонстрации лозунгами, выпускает революционные плакаты, портреты кандидатов компартии на выборах в конгресс. В этой работе участвует большой коллектив прогрессивных американских художников, каждый из которых считает для себя честью трудиться под руководством прославленного мексиканского мастера.

«Чем же, однако, занимаемся мы в нашей нью-йоркской мастерской? — писал Сикейрос. — Развертывая свою деятельность в Соединенных Штатах, мы, художники-монументалисты, стремились претворить в жизнь теоретические принципы нашего художественного направления... Наша мастерская осуществляла всю художественную пропаганду, необходимую революционным организациям, а тем самым рабочему классу Соединенных Штатов в целом и рабочим Нью-Йорка в частности. Мы сооружали для массовых демонстраций (например, для первомайских шествий) передвижные агитационные платформы с аллегорическим оформлением. Нам даже удалось в то время оборудовать агитационный пароходик, который мы, также аллегорически, оформили на тему «Херст — Гитлер»⁹. В летние месяцы наш пароходик курсировал вдоль берегов Кони-Айленда, откуда его имели возможность видеть миллионы людей, спасавшихся на пляжах от невыносимой нью-йоркской духоты, — тем самым осуществлялась большая и весьма эффективная политико-пропагандистская работа. Выполняя ее, мы отнюдь не считали, что она может замутить «чистые родники» нашего творческого вдохновения. Решение задач агитационно-пропагандистского искусства потребовало максимальной механизации и модернизации орудий нашего ремесла. И, как мне кажется, усилия наши не пропали даром: мы ввели в обиход несколько серьезных технических новшеств, ставших ныне

ооцепринятыми у великого множества художников, даже тех, кто отвергал не только социальное содержание в искусстве, но и всякое «образное» искусство вообще. Пользуются нашими открытиями и художники, настаивающие на необходимости покончить с «демагогической» мексиканской живописью, как они обычно именуют наше движение.

Преследуя цели экспериментально-технического характера, мы создали большое количество работ, где для нас имел первостепенное значение художественный эффект, достигаемый за счет случайностей. Однако элемент случайности был нами претворен в соответствии с принципами образного искусства, искусства по своему строю и задачам предельно реалистического, не имеющего ничего общего с академизмом и вобравшего в себя большой опыт серьезных исканий в области формы. Так, например, используя имеющееся у американцев сравнительно дешевое оборудование, мы делали фотоснимки с наших работ, увеличивая их затем до гигантских размеров, скажем, до двенадцати метров. На этих фотоснимках все наши случайные находки, все элементы фактуры, оказавшись многократно увеличенными, приобретали поистине исключительную пластическую выразительность и силу. Так, в виде фотокопий мы рассылали наши росписи различным рабочим организациям во все уголки Соединенных Штатов. Я еще и теперь с волнением вспоминаю, какую грандиозную овацию устроили нам, то есть коллективу художников нашей мастерской, участники митинга в «Мэдисон Сквер Гарден» в Нью-Йорке, когда перед ними появились огромные портреты рабочих лидеров, каждый размером в 108 кв. м. Это были многократно увеличенные фотографии с оригиналов, размеры которых составляли всего лишь каких-нибудь 3 кв. м. Я убежден, что с точки зрения задач политически направленного искусства работа наша была полезной и практически необходимой; к тому же мы попутно сделали целый ряд технических открытий, оказавших нам впоследствии существенную помощь при создании произведений более значительных по своим размерам и более глубоких по художественному замыслу, при создании большого общественно значимого искусства, исполненного новых, свежих сил и молодой энергии и явившегося полноценным художественным выражением борьбы людей за более совершенное человеческое общество»¹⁰.

В Нью-Йорке Сикейрос создает, используя вместо обычных красок нитроцеллюлозу, большую картину под названием «Рождение фашизма». Вот как художник передает ее содержание в письме из Нью-Йорка от 6 апреля 1936 года своей мексиканской приятельнице Марии Асунсоло: «Моя картина представляет бушующее море, какое только может вообразить человек, с его прозрачностью, черным нутром, ослепляющей пеной. В середине картины, наклоненная вправо¹¹, изображена американская статуя Свободы, погруженная

по шею в морскую пучину. Слева плавает книга, как символ всех религий, буржуазной морали и философии, терпящих крушение. В глубине картины изображена огромная скала, о которую разбиваются волны. На скале, белый и блестящий, высится Советский Союз, без слов, без цифр, только представленный металлическими конструкциями, трубами и знаменем, которое подобно красному змею их обволакивает и окружает, связывая в одно целое, что символизирует строительство социализма. На первом плане, как центральный элемент, изображен плот из досок, связанных морскими канатами, в центре этого спасательного аппарата — безобразно толстая женщина, старуха, дряхлая, с лицом интернациональной проститутки, рождает в животных муках трехголовое чудовище. Головы принадлежат Гитлеру, Муссолини и Херсту. На ее лице — смесь муки и радости, ибо она думает, что ее ужасный монстр может принести желаемое спасение»¹².

Другая большая картина, написанная во время пребывания Сикейроса в Нью-Йорке, называлась «Никогда больше!»¹³. Это было одно из первых антивоенных полотен в истории мирового искусства. Художник создал картину в течение двух дней. «Она изображает, — описывал он картину в письме к той же Марии Асунсоло от 9 апреля 1936 года, — огромную толпу — миллионы и миллионы людей, идущих со всех концов света в одну точку. Они возмущены и полны решимости, они идут, чтобы остановить уже начавшуюся войну. Сперва они попытаются этого добиться через генеральную забастовку, позже, если их действия не принесут результата, они превратят войну во всеобщее восстание. Это будет последний и решительный бой против капиталистического режима! Картина, таким образом, изображает весь мир. Вверху, в центре, виден символ войны — противогаз. Маленький растущий монстр поддерживается гигантскими ручищами, вытягивающимися из-за горизонта земного шара или сферы. Эти ручищи вкладывают в руки монстра скипетр с изображением свастики, символа фашизма. Между этими двумя образами изображена голова, символ буржуазии всех наций. Я стремился воплотить в ней черты англичан, североамериканцев, французов и т. д., то есть самых крупных империалистических наций. Связь этой головы с ручищами фашизма означает, что мозг фашизма и войны, который ее разжигает, это и есть мозг буржуазии. Вместе с тем голова капиталиста представляется как бы головой-шаром, возвышающимся над миром, означая, что буржуазия в нынешних условиях еще господствует на земле. Справа от этих фигур виднеется на горизонте, подернутое дымкой, как бы воспоминание, обобщающее изображение европейской войны 1914—1918 годов. Я использовал в качестве символа Эйфелеву башню, вокруг которой рвутся снаряды. В левой стороне от центральных фигур виднеется крепко стоящий на скалах современный маяк, выстроенный из це-

монта. Развевающимися на нем знамя указывает, что это Коммунистический Интернационал. За маяком в левом углу виднеются железные конструкции — стройка — символ Советского Союза, что контрастирует с правой частью — капиталистическим миром, где господствуют анархия и разрушение. Наконец, от маяка расходятся лучи, которые освещают: прошлую войну, напоминая, что ее не следует забывать; лицо буржуа, указывая на него как на основного виновника и организатора фашизма и войны; свастику, объясняя, что буржуазия использует фашизм, чтобы вовлечь массы в новую бойню; первую часть народной массы, восстающей против войны под красными знаменами и своими национальными флагами: красный — указывает на международный характер борьбы, национальный — на необходимость народного фронта против войны, что соответствует новой политической линии Коммунистического Интернационала; лучи освещают находящихся на первом плане бойцов, вооруженных и по-военному организованных, следующих за рабочими массами. Эта часть картины указывает на последний этап борьбы, на превращение империалистической войны в гражданскую войну против капитализма, угнетающего народы»¹⁴.

Буржуазные критики были шокированы картинами «Рождение фашизма» и «Никогда больше!» — они упрекали Сикейроса в том, что он пошел по линии упрощения метафор и примитивной символики, что он делал картины на потребу политического момента, следовал определенной политической конъюнктуре.

Буржуазным критикам хотелось бы, чтобы художник молчал и о фашизме и о планах империалистов развязать новую империалистическую войну. И, конечно, они возмущались, что Сикейрос противопоставлял капитализму и империализму Советский Союз, они негодовали, что он осмелелся даже превозносить Коммунистический Интернационал! Сикейрос — не художник, он — маляр, он политический агитатор в искусстве, — утверждали они.

Но чем больше бушевали и поносили его буржуазные критики, тем большее удовлетворение испытывал художник.

«Если они меня ругают, — неоднократно говорил он, — значит, я на правильном пути. Важно то, что мое искусство нужно коммунистической партии, приносит пользу трудящимся».

В Нью-Йорке Сикейрос впервые использовал синтетические краски («дуко»), применяемые в автомобильной промышленности. Сперва он обратился к президенту компании «Дюпон», производящей эти краски, с просьбой снабдить его ими в целях рекламы. К его удивлению, президент ответил резким отказом: «Мы сделаем все возможное, чтобы художники ими не пользовались. Даже если ими станут писать сто тысяч художников, это нас не устроит, ибо вы мастера вынюхивать все секреты красок и можете нанести нам непоправимый вред. Нам стоило больших затрат сделать наши краски

скоротечными, быстро портящимися, чтобы клиентам приходилось почаще их обновлять. Вам же нужны краски «вечные». Раскрыв наши секреты, вы пустите нас по миру». — Вот так акула империализма! — подумал Сикейрос о президенте компании «Дюпон»¹⁵.

В Нью-Йорке Анхелика постоянно находилась рядом с ним. Она превратилась в его неоценимую помощницу, с мнением которой он считался и к советам которой прислушивался. Когда она в середине 1936 года отлучилась на некоторое время в Мехико, он писал ей почти ежедневно письма о работе, о планах, о надеждах на будущее. В одном из писем (1 июня 1936 года) он признавался ей: «Я давно уже понял, что мы должны полюбить друг друга, и если наша любовь пришла поздно, то не по моей вине. Но еще нам остается пройти вместе длинный путь, замечательный путь, наполненный трудом, большим трудом, посвященным только революции, путь великой нежности, нашей нежности. Вот увидишь, чего мы достигнем, опираясь друг на друга, работая в духовном единении. Мне кажется, что служение революции гарантирует прочность нашему чувству. Я уверен, что ты для меня олицетворяешь революционную стойкость, мир в маленьких делах жизни, с тем чтобы вся энергия, вся воля служили бы нашему делу...»¹⁶.

Через несколько месяцев после отправки этого письма Сикейрос и Анхелика Ареналь уже находились в республиканской зоне Испании, объятай пожаром гражданской войны.

ХУДОЖНИК НА ВОЙНЕ

Вести из Испании о фашистском мятеже и народном ему сопротивлении глубоко взволновали Сикейроса и Анхелику, как и всех прогрессивных людей мира. Как долго продлится гражданская война в Испании, удастся ли испанским демократам одержать победу над мятежниками, какими путями будут развиваться дальше события на Иберийском полуострове — эти вопросы бесконечно обсуждались в мастерской Сикейроса в Нью-Йорке.

Вскоре выяснилось, что за спиной мятежных генералов стояли Гитлер и Муссолини. Первый снабжал мятежников артиллерией, танками, самолетами и соответствующим военным персоналом. Немецкие военные корабли обстреливали республиканские порты. Муссолини послал в Испанию несколько дивизий регулярных итальянских войск. Кроме этого, Франко использовал против республиканцев отборные марокканские части, входившие в состав испанского Иностранного легиона, которым он командовал в прошлом.

Вмешательство фашистских держав в испанские дела, с одной стороны, лицемерная политика «невмешательства» со стороны Анг-

лии, Франции и США — с другой, крайне затрудняли положение республиканского правительства, лишали его возможности закупать за границей необходимое для своей защиты оружие. В этот трудный для испанского народа час ему протянули руку помощи Советский Союз и международное рабочее и коммунистическое движение. Из Советского Союза в республиканскую Испанию стали поступать современное оружие и военные специалисты-добровольцы, из многих стран потянулись за Пиренеи антифашисты, которые с оружием в руках шли защищать правое дело испанских трудящихся. В Испании стали создаваться интернациональные бригады из иностранных антифашистов. Надежда генерала Франко и его покровителей на быструю победу провалилась.

В Испании началась длительная гражданская война. Сикейрос считал своим долгом присоединиться к антифашистам, которые сражались за свободу испанских трудящихся. Он ни на минуту не сомневался в том, что его место на полях сражений в Испании. Он коммунист, у него военный опыт, он уже участвовал в одной революции — мексиканской, он страстно ненавидел фашизм — все это могло пригодиться на войне с мятежниками Франко.

Но кроме общих соображений были и другие, властно призывавшие его предложить свою помощь республиканской Испании. Мексиканское правительство, возглавляемое президентом Ласаро Карденасом, заняло весьма благоприятную позицию по отношению к испанским республиканцам и даже разрешило продажу им оружия. Правда, это оружие было далеко не современным, другого Мексика не имела, но сам факт его продажи Мадриду имел несомненно положительное значение; он означал в известной степени прорыв политической блокады, установленной западными державами против Испанской республики.

У мексиканцев был своего рода долг по отношению к испанским демократам. Некоторые из них в начале XIX века участвовали на стороне мексиканцев в их борьбе за свободу; в их числе Франсиско Хавьер Мина, расстрелянный испанскими властями в Мексике в годы войны за независимость. Теперь настал час для мексиканцев этот долг оплатить. Наконец, имелось еще одно обстоятельство, манившее его в Испанию: в Мадриде прославился своими военными подвигами знаменитый Пятый полк, состоявший из рабочих столицы; им командовал коммунист Энрике Листер, а политкомиссаром его был майор Карлос Контрерас, он же Витторио Видали, итальянец-антифашист, эмигрировавший после прихода к власти Муссолини в Мексику. Видали находился в Испании с первых дней фашистского мятежа. С ним связывала Сикейроса старая дружба по совместной работе в Компартии Мексики и в Антиимпериалистической лиге. Именно Сикейрос придумал ему из конспиративных соображений новую фамилию — Карлос Контрерас.

Видали вспоминал о своих встречах с художником: «Однажды в 1927 году я шел по одной из улиц Мехико и вдруг увидел большую демонстрацию рабочих: мне сказали, что это шахтеры из Халиско направляются к президентскому дворцу с требованием оградить их от произвола предпринимателей и повысить заработную плату. Во главе демонстрации шел молодой парень с огромным красным флагом в руках. Это был Сикейрос, руководитель шахтерского профсоюза. Ему тогда исполнился тридцать один год.

Повторно я с ним встретился в 1929 году. Я был послан Компартией в Гвадалахару, где мы вместе с ним вооружали ударные группы шахтеров, которые участвовали в подавлении контрреволюционного восстания некоторых генералов. Мятежникам удалось тогда схватить крестьянского вожака Хосе Гуадалупе Родригеса и расстрелять его. Положение было грозным и очень неясным. Год тому назад пал от руки фанатика-католика президент Обрегон. Но мы не унывали. Рабочие дали отпор реакции, и в этом была немалая заслуга Сикейроса»¹.

Теперь Видали, став майором Карлосом Контрерасом, был душой героического Пятого полка, защищавшего Мадрид. Об этом сообщили Сикейросу приехавшие в Нью-Йорк в конце 1936 года испанский поэт-антифашист Рафаэль Альберти и его жена Мария Тереса Леон. Встреча с ними окончательно убедила художника в необходимости принять участие в испанских событиях.

Анхелика полностью разделяла решение Сикейроса направиться в Испанию и сражаться там против фашизма.

На сборы ушло несколько недель. Нужно было оставить мастерскую в надежных руках, добиться от руководства Мексиканской компартии согласия на его отъезд в Испанию, заручиться паспортом, визами. Между тем войска фалангистов прорвались к Мадриду и угрожали взять его к новому, 1937 году, используя «пятую колонию» — шпионов и диверсантов, действовавших в тылу у республиканцев.

Невеселые вести из Испании не смущали Сикейроса. По опыту мексиканской революции он знал, как быстро меняется положение сторон в условиях гражданской войны.

В январе 1937 года Сикейрос наконец в Испании. Анхелика придет позже. Он спешит в Мадрид. Сделав короткую остановку в Валенсии, он шлет из этого города письма своим друзьям и единомышленникам в Мексику, убеждая их не покладая рук работать в защиту республиканской Испании. Вскоре он уже в Мадриде, в штабе Пятого полка, в объятиях майора Карлоса.

«Он появился, — пишет Видали, — в тяжелый момент для республики. Мадрид находился в осаде. С варварской злобой враг ежедневно атаковал героическую столицу, подвергая ее артиллерийскому обстрелу и бомбежкам с воздуха. Франко готовился к наступле-

нию у Харамы, Пособланко и Гуадалахары. В республиканском тылу плели заговоры фалангисты из «пятой колонны» в союзе с дезертирами с Левантского фронта и троцкистами, подрывавшими Каталонский фронт и готовившими восстание в Барселоне. В этих условиях является к нам мексиканский художник, чтобы прибавить, как он говорил, «крупницу соли в котел общего дела»².

Положение на фронте складывалось не в пользу республиканцев. Франкистам удалось перерезать дорогу, идущую из Мадрида в Валенсию. Столице угрожало полное окружение. Освободить дорогу от врага получила приказ Четвертая дивизия, которой командовал рабочий-коммунист Хуан Модесто. Ему в поддержку было выделено несколько подразделений Пятого полка. Началось сражение при Мараньёса. На командном пункте находились вместе с Модесто майор Карлос и Сикейрос.

Операция при Мараньёса развивалась успешно. Майор Карлос вспоминает, что Сикейрос с радостью и удивлением наблюдал, как Модесто четко, ясно и спокойно отдавал приказы командирам и политкомиссарам, проверял их исполнение, следил с командного пункта за ходом сражения. Противник хотя медленно, но отступал, оставляя жизненно важную для Мадрида дорогу на Валенсию.

С рассветом сопротивление врага усилилось.

— Мне нужен связной, — сказал Модесто Карлосу. — Необходимо предупредить майора Пандо, что франкисты пытаются окружить его батальон.

— Майор, приказывайте! — вдруг обратился Сикейрос к Модесто.

Командующий показал ему на карте, как пробраться в батальон Пандо. Сикейрос отковырнул, повернулся и исчез в утренней дымке.

Сикейрос вернулся на командный пункт только ночью, весь в земле. Он выполнил приказ Модесто и остался на переднем крае, сражаясь бок о бок с бойцами-интернационалистами из батальона Тельмана. Этот бывший капитан мексиканской армии оказался неплохим связным. Когда закончилось сражение, Энрике Листер поднял стакан вина за новобранца Пятого полка мексиканского художника Давида Сикейроса³.

Вскоре после этих событий, 17 февраля 1937 года, Сикейрос пишет Анхелике из Мадрида:

«Я уже в Испании и не опоздал. Только начинается настоящая война. Зимой предвидятся тяжелые бои, и когда наступит весна, борьба примет формы, превосходящие все то, что было до этого... Я уже помощник Карлоса Контрераса, одного из командиров знаменитого Пятого полка, и скоро получу важное военное назначение. Мне будет присвоено мое мексиканское звание капитана, и думаю, что мне поручат организацию двух ударных бригад, которые возглавят будущее наступление. Кроме того, уже есть согласие на

создание одного или двух батальонов из испано-американцев, и почти наверняка мне придется участвовать в осуществлении и этого предприятия. Мое предложение присвоить этим батальонам имя «Франсиско Хавьер Мина» очень понравилось, и считаю, что в конце концов оно будет принято. Пишу тебе после моего боевого крещения и после того, как мне удалось поспать пять часов. Вчера на заре началось важное наступление наших сил с целью освободить от противника дорогу из Мадрида в Валенсию. Я работал всю ночь с командующим Четвертой дивизии и днем был назначен его адъютантом. Безмерно счастлив, что могу быть полезным в этой грандиозной борьбе за свободу всех народов мира. Провел великодушное утро под грохот артиллерийской канонады и под бомбежку самолетов, сбрасывавших бомбы на наши маршевые колонны. Я старался всеми силами выполнить на «отлично» полученные мною приказы. Все, что происходило, мне казалось замечательным как исторический факт, как зрелище и как проблема. Вблизи война выглядит без лиризма, который мы ей приписываем издали. Вначале бесконечное количество проблем приводят тебя в отчаяние, потом они только концентрируют твою решимость одержать победу. Именно таково мое нынешнее состояние: буду трудиться не покладая рук и не покину Испании, не одержав ПОБЕДУ. Этой победе я хочу отдать самое лучшее, что мне даровала жизнь...»⁴.

Проходит несколько недель, и Сикейрос участвует в боях в горах под Мадридом. Он адъютант командующего Пятого полка Энрике Листера, отличается в сражениях за Хараму. Бои продолжаются на этом участке фронта месяц. Контрерас вспоминает, что после наступления под Пингарроном, в котором участвовал Сикейрос, последний докладывал Листеру:

— Еще осталось немало мертвых на поле боя, убитых в районе проволочных заграждений... Необходимо предупредить артиллеристов, чтобы они перенесли огонь вглубь, так как наше наступление разворачивается медленно. Санитарные машины должны подойти ближе к наступающим, чтобы можно было быстрее отправлять в тыл раненых. Десятый батальон понес слишком большие потери. Если не подбросить ему подкреплений, он не сможет удержаться на своей позиции...

Вскоре Сикейросу было присвоено звание подполковника республиканской армии. Теперь он командует крупными армейскими подразделениями. Его послужным списком мог бы гордиться любой профессиональный военный. Он был командиром Восемьдесят второй бригады на Теруэльском фронте и руководил военными операциями в секторе Эскандон. На том же фронте он командовал Восемьдесят второй и Восемьдесят седьмой бригадами карабинеров, с которыми сражается сперва в районе реки Эль Тахо, а потом на Экстремадурском фронте. Затем его переводят в район Толедо, он

участвует в кровопролитных боях за этот город. Некоторое время спустя Сикейрос на Кордовском фронте командует Сорок шестой и Восемьдесят восьмой бригадами. В районе Гранха де Торреэрмоса он уже командует тремя бригадами — Сорок шестой, Пятьдесят второй и Восемьдесят восьмой. Наконец, он руководит важными операциями на участке Эль Пуэнте де Арсобиспо, где ему подчинены Сорок шестая бригада и две бригады гвардейцев-штурмовиков.

За этим сухим перечислением военных постов Сикейроса стоит огромная напряженная работа не только восначальника, но и политического руководителя, стоят многочисленные сражения, стычки, победы и поражения и не менее тяжелые и сложные военные будни, когда командир «выбивал» вооружение, бинты и лекарства для походных госпиталей, резервы и тысячу других вещей, столь необходимых на фронте. Сикейрос в основном командовал испанскими частями, что было нелегко даже для самих испанских командиров, учитывая сложную и запутанную политическую обстановку в республиканском лагере.

Испанский Народный фронт был неоднородным организмом. В него входили коммунистическая, социалистическая, разных оттенков республиканские (буржуазные) партии, группировки Каталонии, Страны басков, а также многочисленные тогда анархисты. Важнейшие посты в правительстве занимали республиканцы, социалисты и анархисты. Они пытались подчинить своему влиянию республиканскую армию, поставить своих людей на командные должности, отеснить коммунистов на второй план.

Сикейрос с большим тактом лавировал в сложных политических водах республиканской Испании. Представители всех политических течений Народного фронта относились к нему с уважением. Все знали, что знаменитый мексиканский художник приехал из-за океана в Испанию не для туристской прогулки, а сражаться с фашизмом, что он мужественный, храбрый, искренний и честный человек. Да, Сикейрос был коммунистом, он стремился объединить всех антифашистов в единый, монолитный блок, который смог бы нанести решительное поражение фашизму в Испании, что было в интересах не только испанских трудящихся, но и прогрессивных людей всего мира.

Об этом Сикейрос говорил с трибуны Международного конгресса писателей против фашизма и войны, который заседал в 1937 году в Валенсии и Мадриде. Там он встретился с выдающимися прогрессивными деятелями культуры разных стран: Эрнстом Хемингуэем, Людвигом Ренном, Пабло Нерудой, Хуаном Маринельо, Ильей Эренбургом, Алексеем Толстым, Александром Фадеевым, Михаилом Кольцовым, Марином Андерсеном-Нексе, Анной Зегерс и многими другими. Правда, встречи эти были мимолетными, он едва успел пожать руки своим старым и новым друзьям и выступить с трибу-

ны, и уже нужно было спешить на фронт. Как и Матэ Залка — легендарный генерал Лукач, он был командиром, и его место было там, где боролись и умирали его бойцы.

В апреле 1937 года приехала в Испанию Анхелика с партийной миссией, связанной с оказанием помощи республиканцам. Он с нетерпением ожидал ее, хотел узнать подробности политических событий в Мексике. Что делают муралисты? Помнят ли его, не забыли, как и чем помогают республиканской Испании?

Будучи не в состоянии оставить фронт и встретить Анхелику, Сикейрос пишет ей: «Мне сообщили о твоём приезде и о важной миссии, порученной тебе... Думаю, что ты выиграла бы время, если бы связалась по телефону с командующим армейского корпуса. Позднее сможешь попросить у него пропуск в зону военных действий. Хочу предупредить тебя, что накануне мы получили строжайшие указания, запрещающие гражданским лицам пребывание в зонах военных действий без пропуска Центрального генштаба. Но этому делу можно помочь, ибо полковник Рохо⁵ мой хороший друг и вчера мне прислал любезное письмо...»⁶.

Через несколько дней Анхелика получила пропуск и прибыла в расположение частей Сикейроса на Теруэльском фронте. Она подробно рассказала о мировой кампании солидарности с республиканской Испанией. Что касается Мексики, то реакционная печать ведет изо дня в день травлю Сикейроса, распространяя о нем дикие вымыслы и небылицы. То сообщают, что он убит, то якобы бежал с поля боя, то будто бы его сняли и отдали под суд за трусость, то его обвиняют в убийствах мирных жителей, насилиях, поджогах, грабежах. Казалось, нет таких преступлений и злодеяний, которые не приписала бы ему капиталистическая печать.

— Я знаю, почему эти «добропорядочные» филистеры так поносят меня, — говорил Сикейрос Анхелике. — Они поливают меня грязью, чтобы принизить мой авторитет среди трудящихся. Они боятся, но не столько меня, сколько новой пролетарской революции в Мексике. Наша Мексика хотя далека от Испании, но расположена все-таки не на Луне, а на нашей грешной Земле. И ей, как и другим странам земного шара, не избежать революционных преобразований.

Вскоре в Мадриде Давид и Анхелика поженились. Оформил их брак по законам военного времени комиссар Пятого полка, их старший друг и товарищ Карлос Контрерас.

В ноябре 1937 года Сикейрос, находившийся на Эстремадурском фронте во главе Сорок шестой моторизованной бригады, получил приказ срочно явиться в Барселону к военному министру Республики, известному деятелю социалистической партии Индалесно Прието. Сикейроса принял Прието вместе с послом Мексики генералом Леобардо Руисом. Военный министр обратился к художнику

с неожиданным поручением — немедленно направиться в Мексику для встречи с президентом Ласаро Карденасом. Давид должен был сообщить Карденасу просьбу республиканского правительства Испании предоставить важные оптические инструменты для артиллерии и авиации, которые, как надеялся Прието, Мексика могла получить в США. Прието пессимистически оценивал перспективы войны. Снабжение советским оружием Республики значительно сократилось из-за действий итальянских и немецких подводных лодок, систематически и безнаказанно топивших советские торговые корабли в Средиземном море. Франция, где правительство возглавлял социалист Леон Блюм, фактически блокировала границу с Испанией. Между тем Германия и Италия продолжали свободно вооружать фалангистов.

В то время еще не существовало авиационного сообщения через Атлантический океан. Чтобы попасть из Барселоны в Мексику, Сикейросу пришлось самолетом добраться в Тулузу, оттуда поездом — в Шербур, где он сел на один из крупнейших пассажирских пароходов того времени, «Норманди», доставивший его через пять дней в Нью-Йорк. Здесь, не мешкая, он на следующий день отправился самолетом в Мехико. Путешествие заняло у него, таким образом, всего девять дней, своего рода рекорд по тем временам.

Генерал Карденас тепло принял Сикейроса. Они хорошо знали друг друга со времен мексиканской революции, когда служили в одних и тех же войсковых частях, в одном и том же капитанском чине. Карденас поместил Сикейроса в свою загородную резиденцию «Лос Пинос». Через три дня, набив несколько чемоданов оптическими инструментами и получив из рук президента дипломатический паспорт на вымышленную фамилию и револьвер с золотой отделкой на память, Сикейрос двинулся тем же путем обратно в Испанию. По дороге в Нью-Йорке ему удалось приобрести в одном из магазинов мундир американского офицера, в котором он потом щеголял на фронте. В начале декабря 1937 года Сикейрос прибыл в Париж, где сдал свой «дипломатический» багаж в испанское посольство⁷. О его тогдашнем настроении можно судить по письму от 2 декабря к Анхелике:

«Работаю не покладая рук, чтобы завтра выехать в Испанию. Возможно, задержусь на пару дней в Барселоне, потом — на фронт. Надеюсь, что это будет мой старый участок. Мое путешествие было утомительным и одновременно прекрасным. Эти невообразимые скачки мне открыли новый смысл вещей, ибо я обрел новый смысл шкалы и пропорций в пространстве и времени. Новая шкала разбила вдребезги все идеальные элементы чистого воображения в глобальном мировом пейзаже, оставив взамен ужасно объективное воспоминание. Париж рядом с Нью-Йорком и Нью-Йорк рядом с Мехико как два конкретных объекта, как два объекта один около дру-

того, чтобы можно было их хорошо сравнить, их объем, цвет и другие особенности. Теперь, наконец, вижу эту сферически-космогоническую картину, которая так необходима для современной лирики. Вот как функциональность жизни со своим обществом и техникой вторгается в искусство и переделывает его по своему образу и подобию. Между тем в век самолетов и быстроходных судов наши художники продолжают использовать в Мексике, как и повсюду, эстетический компас, соответствующий временам, когда передвигались на мулах и ослах и в лучшем случае поездом, который тянул паровоз. Все это принадлежит XIX столетию...»⁸.

Это письмо весьма характерно для Сикейроса, воспринимавшего окружающую его действительность в первую очередь глазами художника-муралиста.

Миссия в Мексику — одно из многих конфиденциальных поручений, которые приходилось выполнять Сикейросу во время войны в Испании. В своих воспоминаниях художник рассказывает еще об одном поручении такого рода, но связанном со значительно большим риском, чем его поездка в Мексику.

После возвращения Давид был назначен командующим Сорок восьмой моторизованной бригады, занимавшей, как и Сорок шестая бригада, позиции на том же Эстремадурском фронте. Прошло несколько недель, и мексиканского полковника снова вызывают к военному министру. На этот раз Индалесио Прието просит его направиться в Италию и разыскать номер военного журнала, в котором были опубликованы материалы об итальянском корпусе, сражавшемся в Испании на стороне фалангистов. Дело в том, что в Лондоне на заседаниях Комитета по невмешательству в испанскую гражданскую войну представитель Италии Гранди категорически отрицал наличие регулярных итальянских частей в Испании, а публикация в указанном журнале подробно их перечисляла. Сложность, однако, заключалась в том, что журнал после выхода в свет был конфискован цензурой и уничтожен. Но, возможно, у кого-то из дипломатов он остался на руках. Сикейросу поручалось раздобыть этот номер, располагая которым республиканский представитель в лондонском комитете мог бы нанести серьезный удар по фашисту Гранди.

Почему эта миссия поручалась Сикейросу? Ведь он был широко известным человеком, его могли схватить фашисты и даже убить.

Риск действительно был большой. Но зато Сикейрос хорошо знал поверенного в делах Мексики в Риме, поэта-авангардиста в своей молодости Мануэля Маплес Арсе, и у него был дипломатический паспорт, выданный ему лично президентом Карденасом. Правда, паспорт был на вымышленную фамилию, но зато настоящий. Вряд ли фашисты, даже обнаружив, что владелец паспорта Сикейрос, решились бы покончить с ним, рискуя разрывом дипломатиче-

ских отношений с Мексикой. Скорее всего, они, подержав его в заключении, выслали бы. Но даже такой вариант заключал в себе мало приятного и для самого Сикейроса и для властей республиканской Испании. Тем не менее другого выхода не было, операцию следовало осуществить, несмотря на грозившую опасность. Ведь шла война, а на войне принято рисковать.

Сам Сикейрос, как всегда, со свойственным ему в таких делах энтузиазмом, согласился исполнить и это опасное поручение. Он выехал в Париж, откуда через некоторое время направился в Рим, где, не теряя времени, заявился к поверенному в делах Мануэлю Машлес Арсе и потребовал у него побыстрее раздобыть нужную публикацию. Увидя Сикейроса, да еще под вымышленной фамилией, бывший поэт-авангардист схватился за сердце и стал умолять друга своей мятежной юности, пока не поздно, немедленно покинуть Италию, отказавшись, разумеется, наотрез оказать ему какое-либо содействие в получении искомого журнала. Напрасно Сикейрос угрожал ему гневом самого президента Карденаса, друга республиканской Испании. Дипломат оставался непреклонным, он был упрям как мул.

— Тогда я сам раздобуду этот проклятый журнал, без которого не вернусь в Испанию, — сказал ему Сикейрос и, хлопнув дверью, покинул посольство.

Несмотря на резкий ответ поверенному в делах, Давид покинул его в полном смятении. Ведь он рассчитывал на помощь Машлес Арсе, теперь же просто не знал, с чего начать и к кому обратиться.

Смятение его во много раз возросло, когда в центре «вечного города» его кто-то громко окликнул: «Сикейрос!» Овернувшись, он узнал известного мексиканского пианиста Ордоньеса, находившегося в то время в Риме на гастролях.

«Все! Пропал!» — мелькнуло в голове у художника. Но делать было нечего, пришлось обняться с Ордоньесом, который вовсе не был удивлен встречей с художником в Риме. Как понял из разговора с ним Сикейрос, Ордоньес даже не знал, что художник сражался в Испании. По-видимому, пианист не читал газет, не интересовался политикой.

Ордоньес потащил Сикейроса к одному художнику-фашисту, доверенному человеку Муссолини, по рисункам которого была создана войсковая форма фалангистов. Сикейрос согласился пойти к этому художнику, надеясь, что, может быть, в его студии удастся обнаружить необходимый журнал. Но вместо этого у художника он встретился с группой немцев-нацистов, которые ему показали агентами гестапо. Посещение студии художника-фашиста закончилось грандиозной пьянкой, во время которой все, включая гестаповцев, поднимали тосты за «великого мексиканского художника Сикейроса!»

Давид был убежден, что он «провалился». Несомненно, и Ордоньес, и его друг-художник, и немцы отдадут себе отчет, что он приехал в Италию неспроста, и если его не арестовывают, то только потому, что ожидают выявить его связи. С этими невеселыми мыслями художник вернулся в гостиницу.

На следующий день Сикейрос поехал в загородную тратторию, известную ему по прошлому визиту в Рим, пообедать. Служки, кажется, не было. Заказав обед, Давид направился помыть руки и, проходя какую-то комнату, вдруг увидел на одном из столиков журнал, который разыскивал. Он его схватил, не веря, что это нужный ему номер. Но оказалось, что это именно тот самый! Еле сдерживая свое возбуждение, он быстро пообедал, расплатился, вернулся в гостиницу, под каким-то предлогом попросил расчет и вышел на улицу. На стоянке такси ему удалось уговорить одного шофера отвезти его в Геную, где он надеялся сесть в экспресс, идущий в Париж.

«В Генуе я остановился в весьма приличной гостинице, — рассказывает Сикейрос. — Мой экспресс отправлялся рано утром. Вечером я пошел пройтись. Мне хотелось убедиться, нет ли у меня «хвоста». Петляя по городу, я попал в портовую зону. Неожиданно ко мне подошел какой-то тип, в котором я сразу признал шпика, и довольно почтительно сказал: «Сеньор, я прошу вас не идти дальше!» Я чуть не окачурился со страха, но все же спросил его: «Почему?» Он ответил: «Я отставной полицейский, служу теперь в гостинице, в мою обязанность входит охрана наших клиентов-иностранцев, мы им советуем не посещать районы бедноты, где их могут ограбить». Его объяснение мне показалось правдоподобным, я обнял его и пригласил выпить со мной стаканчик вина»⁹.

И тем не менее, когда Сикейрос вернулся в гостиницу, страхи снова стали одолевать его. Он никак не мог поверить в свою удачу, и все больше ему казалось, что он «под колпаком», что все, с кем он встречался, — полицейские агенты, что журнал ему подложили и схватят его на границе.

Когда он наконец очутился на границе, его страхи достигли высшей точки и он решил отделаться от журнала. Он ринулся в уборную, надеясь спустить журнал в раковину, но уборная, как обычно бывает на границе, оказалась на замке. Понуря голову художник вернулся в купе, готовый к худшему. Но... ровным счетом ничего неприятного не произошло. Пограничники поставили на его дипломатическом паспорте выездной штампель, и через несколько часов он вручал на парижском вокзале двум ожидавшим его с нетерпением испанским офицерам, переодетым в штатское, журнал, который сумел раздобыть в Италии.

Вся эта операция по получению журнала и возвращению в Париж заняла всего лишь сорок восемь часов.

Почти два года сражался Сикейрос в Испании. Несмотря на героизм народной армии и интернациональных бригад, оказывавших ей существенную помощь, Франко при массовой поддержке фашистской Италии и нацистской Германии медленно, но неуклонно теснил силы Республики. Стремясь лишить Франко поддержки извне, республиканское правительство согласилось распустить интербригады и демобилизовать из армии всех иностранцев, если одновременно покинут фалангистскую зону и нацифашистские «добровольцы». Германия и Италия обещали выполнить это условие, осуществление которого должен был проконтролировать Международный комитет по невмешательству в испанские дела под председательством лорда Плимута, заседавший в Лондоне.

В конце 1938 года Сикейрос вместе с другими добровольцами покидает Испанию. Из более чем трехсот мексиканских добровольцев в живых остались только пятьдесят девять, остальные отдали свою жизнь за Республику¹⁰. В Париже Сикейрос — гость поэта Луи Арагона, по просьбе которого читает лекцию в галерее Д'Анжу на тему «Искусство в нынешней социальной борьбе на основе опыта современной мексиканской политической живописи, противостоящей господствующему в Западной Европе аполитическому искусству». В лекции художник высказывает свои взгляды на искусство как на оружие в борьбе за освобождение человечества от социального гнета и войн. Слушатели ему вежливо аплодируют, но не больше. Парижане сами себя считают законодателями художественной моды и без особого энтузиазма воспринимают уроки по искусству со стороны иностранцев. Кроме того, заботы французов далеки теперь от искусства. Европа быстрыми шагами движется к войне. Гитлер при попустительстве западных «демократий» захватил Австрию и расправился с Чехословакией. Теперь его союзник Франко одерживает победу и в Испании. Франция вряд ли сможет избежать быть вовлеченной в новую мировую войну. Сможет ли она победить на этот раз и какой ценой?

Сикейрос посещает в Париже выставки, музеи, картинные галереи, встречается с художниками — Пикассо, Леже и другими. Пикассо показывает ему свое знаменитое антифашистское панно «Герника», названное так по имени селения в Стране басков, разбомбленного гитлеровской авиацией на службе Франко. Но даже это произведение не удовлетворяет Сикейроса. Он мечтает о настенной живописи, об огромных фресковых росписях, которые потрясут широкие народные массы, и не только потрясут, но и пробудят в них неодолимые желания действовать, бороться, сражаться за социальную справедливость, против фашизма и надвигающейся новой мировой войны.

«Если бы ты знала, — писал 29 ноября 1938 года из Парижа Сикейрос Анхелике в Испании, где она задержалась на некоторое время, — как переполнено мое воображение мыслями о живописи, призраками, которые заставляют меня бодрствовать и днем и ночью. К тому же я вернулся снова к моим старым идеям о современной технике и более уверен, чем когда-либо прежде, в правоте моих взглядов на искусство, моих «причуд», как сказали бы некоторые. Я думаю о применении современных материалов и инструментов и о современных формах. Прошло два года, с тех пор как я не думал об этом, занятый военными делами. Теперь, вновь читая и вспоминая мои давнишние высказывания об искусстве, по-честному, не нахожу в них ничего такого, что бы требовало пересмотра. В основном они не только оправдали себя, но и породили много новых мыслей»¹¹.

Художник, прощаясь с Европой, думал о новых грандиозных свершениях. Он надеялся, что на этот раз получит возможность воплотить их у себя на родине, в Мексике, которая до сих пор относилась к нему не особенно ласково. Но, может быть, теперь времена изменились, может быть, фашистский мятеж в Испании послужит уроком и народам Америки, которые поймут наконец, что их спасение в борьбе против реакции, за мир и социальный прогресс...

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

По дороге на родину Сикейрос остановился в Нью-Йорке. Здесь у него было много дел, связанных с организацией помощи республиканскому правительству Испании. Нью-йоркская галерея «Пьер Матисс» договаривается с ним об организации выставки его работ. Он дает согласие, а это значит, ему придется срочно готовить новые картины. Ведь не станешь экспонировать только старые. Нужно будет показать друзьям и врагам, что он не только не забыл, как держать кисть в руках, но и чему-то, очень важному, научился за два года, проведенные на фронтах Испании.

Сикейрос спешит в Мексику. Его ждут самые разнообразные дела: агитация за республиканское правительство Испании, встречи с родственниками погибших в Испании добровольцев, работа в компартии, росписи, выставки картин.

Родная столица принимает его далеко не однозначно. Товарищи и друзья приветствуют его, но реакционная печать осыпает чуть ли не площадной бранью. Буржуазные газеты именуют его не иначе, как «полковник-монстр» — «коронеласо», который в Испании якобы расстреливал невинных людей, насиловал женщин, занимался грабежами. Изю дня в день бульварная печать оскорбляет и глумится над

ним. Ему приписывают планы переворотов и заговоров. Он подвергается организованной травле.

Кто-то стоит за этими гнусными инсинуациями, кто-то заинтересован в том, чтобы подорвать его авторитет, очернить его имя, облить его грязью. Но кто? Местные фашисты и фалангисты? Они действуют в Мексике безнаказанно, располагают большими средствами. Реакционеры не щадят и правительства президента Карденаса, которое подвергается нападкам за солидарность с Испанской Республикой. Некоторые сторонники правительства, среди них Карлос Мадрасо, будущий губернатор штата Табаско, и Фернандо Лопес Ариас, будущий генеральный прокурор — главный обвинитель Сикейроса по процессу 1960 года, организуют с ведома президента Карденаса уличную демонстрацию против реакционной печати. Для участия в ней они привлекают Сикейроса. Президент Карденас одобряет эти действия. Демонстрация замышляется мирной. Но на деле произошло иначе. Демонстранты швыряли камни в здания реакционных газет, пытались их поджечь. Полицейские забросали демонстрантов газовыми бомбами. Те ринулись на полицейских. Началась стрельба.

Сикейрос делал все возможное, чтобы не допустить до кровопролития, что было бы на руку реакционерам. Он призывал не наносить ущерба зданиям газет, не отвечать на агрессивные действия полицейских, а последних — не ввязываться в бой с демонстрантами. Не без риска для себя Сикейрос отбил захваченных демонстрантами полицейских и сопроводил их в штабквартиру полиции, где ее начальник генерал Федерико Монтеc в письменной форме выразил художнику благодарность за его отношение к полицейским чинам.

Тем не менее на следующий день вся реакционная печать с редким единодушием обвинила Сикейроса в организации беспорядков и попытках линчевать полицейских и требовала его «примерного» наказания.

А к обеду последовал вызов Сикейроса к начальнику полиции генералу Федерико Монтеcу.

Не подозревая ничего дурного, Сикейрос явился в полицейскую штабквартиру, где его ждали десятки репортеров и газетных фотографов, в присутствии которых полицейские пытались обезоружить и арестовать художника. Возмущенный таким недостойным поведением полицейских чиновников, которых он накануне спасал от народной расправы с риском для своей жизни, Сикейрос вытащил из кармана револьвер, подаренный ему лично президентом Карденасом в 1937 году, и разрядил его в потолок, вызвав огромный переполох в полицейском логове, где выстрелы не были в диковину, но где, пожалуй, впервые стрелял человек, которого полицейские пытались задержать.

Наконец появился сам генерал Монтес. Сикейрос обозвал его подлым трусом и негодяем. Монтес сослался на президента Карденаса, который якобы приказал арестовать художника и предъявить ему обвинение в нападении на полицейские силы. Был ли Карденас неискренен в своих действиях или его ввели в заблуждение противники Сикейроса, с тем чтобы рассорить их и тем самым ослабить антифашистский фронт? Брат Давида — Чичо придерживался первой точки зрения, сам Давид — второй.

Как же развивались события дальше? Арест Сикейроса длился несколько дней. Ему было предъявлено обвинение в организации беспорядков. Но несостоятельность и абсурдность такого обвинения вскоре стала очевидной и для самих властей. Давид был выпущен под залог, а некоторое время спустя дело против него было прекращено из-за отсутствия состава преступления¹.

*

В конце 30-х — начале 40-х годов в мексиканской живописи господствовали Ривера и Ороско. Когда-то Ривера бросил реплику: «Я пишу, а Сикейрос говорит». Теперь можно было бы сказать, что пока Сикейрос воевал, Ривера да и Ороско писали, приумножая свою славу. И тем не менее Сикейрос продолжал прочно удерживать свое место среди «великой тройки». Ривера, Ороско, Сикейрос — каждый из них был великим художником. Их творческие лица, стиль, особенности письма определились еще в 20-е годы. Пабло Неруда, вспоминая это время, писал: «Клименте Ороско, тощий однорукий титан, что-то вроде Гойи, в своей фантазмагорической стране был непререкаемым авторитетом. Я с ним много разговаривал. Казалось, в нем самом не было той жестокой силы, какая была в его работах. Пожалуй, в нем даже была мягкость, он походил на гончара, которому отхватило руку станком, и он чувствовал себя обязанным единственной оставшейся рукой и дальше создавать миры. Его солдаты и маркитантки, его крестьяне, расстрелянные надсмотрщиками, его саркофаги с ужасными распятиями — бессмертны и останутся в американской живописи вечным свидетельством нашей жестокости»².

Неруда подчеркивал индивидуальность, несхожесть Риверы и Сикейроса. «Живопись Диего Риверы и Давида Альфаро Сикейроса, — писал чилийский поэт, — нельзя сравнивать. Диего строгий классик, большой мастер, его рисунок округл, линии волнисты, это нечто вроде исторической каллиграфии, накрепко связанной с историей Мексики, он как бы рисует контуры событий, обычаев и трагедий — это взрыв вулканического темперамента, он сочетает паразитическую технику письма с долгим и упорным поиском. Живопись

Сикейроса — это взрыв вулканического темперамента, где удивительная техника сочетается с большим жизненным опытом»³.

И все же Сикейросу после испанской войны нужно было вновь утверждать себя как живописца. Он не обращает внимания на злобные выпады против него антикоммунистов различных мастей. Он всецело поглощен работой. Для предстоящей выставки в Нью-Йорке он быстро создает серию станковых картин — «Рыдание», «Соп», «Секрет», «Раковина», «Гиганты», «Концентрация», «Электрическая пуща», «Буря», «Огонь», «Поверженный, но не побежденный».

По своим сюжетам эти картины не были непосредственно связаны с испанскими событиями. Сикейрос стремился к тому, чтобы через искусство выражались символически обобщенные понятия. Как-то один критик, сравнивая «великую троицу», сказал, что если бы каждому из них было предложено выразить страдания человека, Ривера назвал бы свою картину «Страдание Марии», Ороско — «Страдающий человек», а Сикейрос — просто «Страдание».

Может быть, именно поэтому Сикейрос никогда не делал зарисовок с живой природы, не пользовался блокнотом или альбомом, не ходил с этюдником «на натуру», не стремился ухватить те или другие черты, штрихи, моменты действительности, «запечатлеть мгновение». В картинах Сикейроса заключены определенные философские идеи и понятия. «Сикейрос, — как справедливо отмечает Л. Жадова, — разрабатывая творческий замысел, идет и от увлечения чем-то поразившим его глаз конкретной жизненной сцены, ситуации или фигуры, и от увлечения определенным кругом идей и мыслей, являющихся обобщением бесконечного количества впечатлений самого разного рода. Сикейрос столько же вдохновляется непосредственными зрительными впечатлениями, сколько и чувственно непредставимыми понятиями. Но чувственные эмоциональные переживания от природы у художника так богаты, а запас его зрительных впечатлений так велик, что он не теряет в лучших своих образах жизненной полнокровности и цельности»⁴.

Если рассматривать с этой точки зрения серию картин, подготовленных им для нью-йоркской выставки, то несомненно можно выявить их связь с испанскими событиями. В особенности это касается таких его произведений, как «Рыдание», «Буря», «Огонь». Первая из них, где на передний план вынесены две крепко сжатые руки, прикрывающие лицо плачущей женщины, воспринимается как реквием по Испанской Республике, потерпевшей поражение от нацифашистского альянса. «Буря» и «Огонь» — как бы предвещают грядущие грозные события. Борьба сил добра против сил зла еще не окончена, она будет продолжена, неся людям не только смерть, но и избавление от фашизма, капитализма, войн. Грандиозной, «мировой» символикой, характерной для всей его живописи, Сикейрос соприкасается с такими титанами, как Эль Греко и Микеланджело.

Выставка в Нью-Йорке была открыта с 9 января по 3 февраля 1940 года. На ней экспонировались семнадцать картин, написанных индустриальными красками в 1939 году в Мексике. Выставка имела успех, о художнике вновь заговорили в печати. Все, однако, ожидали от него новых настенных росписей. Именно над одной такой росписью он начал работать в конце 1939 года в Мехико. Мексиканский синдикат электриков предложил ему покрыть стены профсоюзного помещения росписью на тему: «Империализм, фашизм и война».

Роспись в Синдикате электриков получила название «Портрет буржуазии». Это была, по существу, первая настенная работа Сикейроса, созданная им в Мексике после опытов в Подготовительной школе в 1923—1924 годах. В отличие от других муралистов Сикейрос осуществил новую роспись с коллективом художников — тремя испанцами, эмигрировавшими после поражения Республики в Мексику, — Хосе Ренау, Антонио Родригес Луна и Мигель Прието, а также двумя мексиканцами, с которыми он работал ранее в США, ставшими его постоянными сотрудниками, — Луис Ареналь, брат его жены Анхелики, и Антонио Пухоль.

На этот раз, в отличие от картин, представленных на нью-йоркской выставке, содержание росписи, по словам художника, «документально и динамично». Ее можно отнести к серии произведений, написанных в стиле «политического реализма», как потом определит Сикейрос.

Роспись изображает мир на пороге нового мирового конфликта. Здесь и пожар рейхстага — дело рук фашистских провокаторов, и концлагеря, и линчеванные негры, и бесконечные шеренги марширующих солдат, обреченных на гибель, и фашистские, нацистские и фалангистские палачи, расправляющиеся с мирным населением, и скорбящая мать с голодным ребенком — жертва новой войны, и груды золота вперемешку с трупами, и «умиротворители» фашизма в безукоризненно белых перчатках. Таков мир капитализма, таково лицо буржуазии в преддверии новой мировой войны.

Как и в прошлом, так и в этой работе, Сикейрос экспериментировал. Он всегда тяготился архитектурным пространством, сковывавшим художника определенными рамками. Ведь ему приходилось работать в помещениях, которые строились без учета возможных росписей. Оконные проемы, двери, углы, карнизы — все это мешало единству композиционного замысла, «разрезало», нарушало целостность композиции, снижало ее действенность, сказывалось на ее эстетическом воздействии на зрителя.

Художник создает произведение, подчиненное своим собственным, а не данным архитектурным формам. Расписанные им три стены и потолок лестничной клетки, почти сто квадратных метров, образуют как бы единое сферическое поле: перспективно построен-

ную композицию, в которой исчезают углы и прочие архитектурные грани. Таким образом, возникает новая пространственная среда, порождаемая внутренними законами самой настенной живописи.

Роспись рассчитана на движущегося зрителя, поэтому каждая сцена имеет свой угол зрения. Художник использовал уже испытанные им в США приемы фото- и киномонтажа, он проецировал на стену диапозитивы, сделанные с эскизов. Новая работа Сикейроса была выполнена с использованием механической аппаратуры — распылителей и промышленных красок, созданных на пироксиллиновой основе. Их применение художник будет отстаивать и в будущем.

Руководство Синдиката электриков высказало свое недовольство «коммунистическим» характером фресок и потребовало замазать изображения детей, убитых фашистскими бомбардировщиками в Испании.

Критики упрекали художника в том, что в росписи помещения Синдиката электриков преобладают схематизм, плакатность, определенная упрощенность, умозрительность, прямолинейность⁵. Некоторые из них, например Антонио Родригес, сравнивают ее с гигантским коллажем. Родригес утверждает, что столь «разноплановый конгломерат» вряд ли способен кого-либо воодушевить на борьбу с эксплуататорами или даже возбудить к ним ненависть⁶.

На наш взгляд, эти критики ошибались. Муралы из Синдиката электриков — это роспись-плакат, роспись-памфлет. Прямолинейны — да, но далеко не столько бесполезны и не эффективны, как пытается уверить своих читателей Антонио Родригес. В свое время они вызвали резкие нападки на художника со стороны правых элементов, обвинявших его в предвзятости, сектантстве, антипатриотизме, клевете на действительность.

Сикейрос не смог закончить роспись в Синдикате электриков в связи с новым арестом и высылкой из Мексики. Коммунист, антифашист и антиимпериалист, последовательный друг Советского Союза — он вызывал приступы патологической ненависти в стане реакционеров. В мае 1940 года полиция отдала приказ о его аресте. Несколько месяцев Сикейрос скрывался в горах Халиско в местности Остотипакильо среди знавших его еще с 20-х годов шахтеров. Он — под фамилией Макарио Сьерра, а Анхелика — под видом его жены доньи Эусебиты. Здесь в октябре 1940 года художника арестовали.

Как это часто случается в Мексике, так и при этом аресте Сикейроса не обошлось без гротесковых эпизодов. Сикейрос был обнаружен спящим в лесной чащобе отрядом солдат, принадлежавшим к Четвертому батальону мексиканской армии, которым командовал его знакомый полковник Хесус Очоа Чавес. Солдаты связали пленника и бросили в яму, опасаясь, что шахтеры отобьют его.

Вскоре на место происшествия прибыл начальник полиции Мексики полковник Санчес Саласар во главе бригады полицейских агентов в шестьдесят человек и многочисленных журналистов. Имея перед собой такую благодатную аудиторию, начальник полиции не преминул произнести соответствующую данному поводу речь:

— Немедленно развяжите пленника. Сеньор Сикейрос — преступник и должен будет заплатить согласно закону за свои деяния, но сеньор Сикейрос и ветеран революции, он был офицером сперва в армии генерала Обрегона, а потом в Западной дивизии, которой командовал генерал Мануэль Дьегес. Командир Четвертого батальона полковник Хесус Очоа Чавес — его близкий друг и бывший товарищ по оружию. Кроме того, сеньор Сикейрос великий художник и слава нашей родины. Сеньор Сикейрос — не пленник, он ваш командир.

— В таком случае, полковник, разрешите солдатам разойтись? — не без иронии завершил Сикейрос поток красноречия полицейского начальника.

Присутствующие рассмеялись. Все уселись по машинам под возгласы жителей селения:

— Да здравствует товарищ Сикейрос! Ура товарищу Сикейросу!

Машины направились в ближайший городок, где в здании местного муниципалитета уже были накрыты столы с бутылками текилы и пульки и прелестями мексиканской кухни. За главным столом уселись начальник полиции, Сикейрос, командующий войсковым подразделением, а также детектив Панчо, руководивший поимкой Сикейроса и гордо всем сообщавший, что Сикейрос был схвачен в день его ангела и что о его местонахождении полиция узнала от местного священника. Все присутствующие норовили пожать руку Сикейросу и сняться с ним на память, обязательно в обнимку. Особый восторг выражал пожилой метис, который, пробившись к Сикейросу, торжественно сказал ему:

— Альфарито! Ты помнишь меня? Мы вместе воевали в годы революции. Это я помог поймать тебя. Я сказал этому коротышке (говоривший показал на начальника полиции. — *И. Г.*), что ты можешь спрятаться только в штате Халиско среди шахтеров, где у тебя столько друзей. Разреши пожать твою благородную руку, старик.

Пиршество продолжалось допоздна. Пили за здоровье Карденаса, начальника полиции, Сикейроса. Тут же расположились на ночлег. До самого утра под окнами муниципалитета бродячие певцы — марьячис — пели «Аделиту» и другие корридос революции, прославляя ее бойцов, и среди них самых бесстрашных — Панчо Вилью, Сапату, Дьегеса и Сикейроса...

В этом эпизоде как в капле воды отражена вся Мексика, страна, где больше всего ценятся мужество, товарищество, дружба. Но

Мексика — не только благородные кабальеро, марьячис, фольклор. Это и классовая борьба, и она в конце концов определяет судьбу людей и событий.

На этот раз Сикейрос просидел в тюрьме около года. В конце концов суд постановил освободить его под залог в десять тысяч песо. Вслед за этим правительство, учитывая кипевшие в стране страсти вокруг личности Сикейроса, предложило ему временно покинуть страну. Художник согласился направиться в Чили, где в то время у власти находилось правительство Народного фронта.

К отъезду Сикейроса непосредственное отношение имел его друг Пабло Неруда, занимавший тогда пост генерального консула Чили в Мехико. При каких обстоятельствах это произошло и какими путями добирались Давид и Анхелика в Чили, рассказывают в своих изданных посмертно воспоминаниях знаменитый чилийский поэт и сам Сикейрос. Предоставим слово первому:

«Давид Альфаро Сикейрос находился тогда в тюрьме... Там я познакомился и встречался с ним, а по правде говоря, — и вне тюрьмы тоже, когда вместе с майором Пересом Рульфо, начальником тюрьмы, мы все отправлялись выпить бокал-другой вина куда-нибудь, где нас мало кто знал. Мы возвращались поздно ночью, я прощался, и Давид шел к себе в темницу.

Во время таких отлучек Сикейроса из тюрьмы и бесед о суете земной мы договорились с ним о способе его окончательного освобождения. Я собственноручно поставил визу в его паспорте, и вместе с женой Анхеликой Ареналь он выехал ко мне на родину... За эту услугу, оказанную национальной культуре, правительство Чили отплатило мне: я был на два месяца отстранен от обязанностей консула»⁷.

Что же произошло? Визу аннулировал и отстранил Неруду от должности тогдашний чилийский посол в Мексике Мануэль Идальго, участвовавший на заре своей молодости в коммунистическом движении, но давно ставший ренегатом. Как стало потом известно, Идальго сотрудничал с подрывными службами США. Только личное вмешательство вновь избранного президента Мексики Мануэля Авила Камачо привело к тому, что Давида и Анхелику в конце концов пустили в Чили.

Сам Сикейрос рассказывает об этих своих перипетиях так:

— В один прекрасный день заходит ко мне в камеру начальник тюрьмы, мой тезка полковник Давид Перес Рульфо, с которым я был знаком еще со времен мексиканской революции, и сообщает мне, что получил приказ доставить меня в одно место за пределами тюрьмы. Я с доверием отнесся к его словам, иначе я мог бы подумать, что власти решили меня прикончить классическим способом «при попытке к бегству». Действительно, у входа нас ждали генеральный прокурор республики лисенсиат Хосе Агиляр-и-Майя с

группой сыщиков. Мы сели в автомобиле и поехали. Некоторое время спустя нас доставили в загородную резиденцию президента генерала Мануэля Авила Камачо. У ворот нас ожидал адъютант президента. Не обращая внимания на начальника тюрьмы и на генерального прокурора, адъютант с почтением поздоровался со мной и, заверив меня, что является почитателем моей живописи, пропустил в дом. Президент встретил меня столь же радушно, как и его адъютант.

— Мне доставляет большое удовольствие приветствовать вас, как вы поживаете? — сказал мне президент.

Я смотрел на него, ничего не понимая: президенту доставляет удовольствие видеть меня, и он интересуется моим самочувствием, но тогда почему он держал меня почти год в тюрьме? Я не успел ему ответить, как он мне задал новый не менее странный вопрос:

— Вы не помните меня, сеньор Сикейрос?

— Я вас не помню, сеньор президент? — обалдело ответил я вопросом на вопрос президента.

— Нет, нет, вы не помните меня, а ведь мы спали вместе.

Я не поверил своим ушам! Что имел в виду глава нашего государства? Самые разные, в том числе непристойные мысли у меня замелькали в голове⁸.

Между тем президент стал с видимым удовольствием вспоминать, как они «спали вместе».

Это было в годы революции накануне сражения за город Гвадалахару. Часть Сикейроса стояла на постое в асиенде «Кастильо». Шел проливной дождь. Сикейрос и его бойцы вповалку спали в одной из индейских хижин. Вдруг среди ночи в хижину пытается войти промокший до костей молодой лейтенант, он просит разрешения переночевать. Какой-то солдат пытался было его прогнать, но Сикейрос сказал: «Пробирайся ко мне, ложись на мой петате (коврик), будем в тесноте, да не в обиде». Благодарный лейтенант запомнил этот добрый поступок капитана Сикейроса на всю жизнь. Вот как «спали вместе» президент Мексики генерал Мануэль Авила Камачо и художник Давид Альфаро Сикейрос.

— А теперь перейдем к делам, — сказал президент. — Я предлагаю вам временно покинуть страну и направиться в Чили, где вы сможете заниматься живописью. С чилийцами мы обо всем договорились. Завтра утром вы с женой и дочерью сможете вылететь на Кубу, а оттуда — в Сантьяго де Чили. Билеты и паспорта вам будут вручены перед отлетом. Я надеюсь, что вы не станете возражать, учитывая, что это мероприятие вовсе не высылка и предпринимается исключительно в интересах вашей безопасности.

Сикейрос согласился, но напомнил, что он уже внес залог в десять тысяч песо и просил ему вернуть эту сумму.

— Вы получите свои деньги обратно, — заверил президент⁹. —

Кроме того, вы и ваша семья полетите за счет правительства и будете снабжены служебными паспортами¹⁰.

Сикейрос распрощался с президентом и вернулся к своим сопровождающим, а с ними обратно в тюрьму. На следующий день он с Анхеликой и восьмилетней Адрианой уже летели в знакомую для него Гавану.

Рассматривая в самолете полученные при отлете документы, Сикейрос обнаружил, что билеты им выданы всего лишь до Панамы. К ним была приколота бумажка, в которой было сказано, что в Панаме им будут выданы билеты до Сантьяго де Чили. Такое открытие насторожило художника. С чего бы это? Почему им не выдали билеты до конечной остановки? Почему не предупредили об этом заранее? К тому же билеты могли быть выданы и в других пунктах, а не обязательно в Панаме, куда, чтобы попасть, следовало сделать неоправданный крюк из колумбийского города Барранкилья. Нет, тут явно кроется какой-то подвох. Ведь в Панаме у власти — отъявленные реакционеры, там всем заправляют янки. Не попытаются ли последние заманить его в ловушку? Если да, то его противники просчитались. Он не заглотит такого крючка.

В Гаване Давид объясняет положение Анхелике, излагает свой план действий. С Кубы они полетят в Барранкилью, но там...

Что же произошло в Барранкилье? Сикейрос под предлогом познакомиться со столицей Колумбии изменил свой маршрут и полетел с семьей в Боготу. Тут он случайно встретился на улице с лидером Венесуэльской компартии Густаво Мачадо, которого поставил в известность о своем намерении избежать остановки в Панаме. Из Боготы семейство Сикейросов направилось автомобилем и поездом в город Кали. Но их надежды на то, что из Кали можно будет полететь в Лиму (Перу), не оправдались: в самолете не оказалось мест, а оставаться и ждать показалось опасным, и Давид решил продвигаться дальше к экваторской границе на автомобиле.

Они ехали по дороге, по которой около ста тридцати лет тому назад шли войска Симона Боливара, освободителя этих земель из-под ига испанских колонизаторов. В этих местах некогда происходили ожесточенные бои с испанцами. Дорога петляла по отрогам Анд, то опускаясь в плодородные долины, то вздымаясь в заоблачную высь. Горы, буйная тропическая растительность, древние поселения индейцев — все это вызывало неподдельный восторг у Сикейроса.

Путешествие по Колумбии затянулось на долгих два месяца. Между тем газеты писали о таинственном исчезновении Сикейроса. Как хорошо, что в этих странах пограничники не читают газет, а если читают, то не особенно обращают внимание на их содержание. Но если бы пограничники и искали бунтаря и революционера Сикейроса, то им было бы трудно признать такого в сеньоре Хосе

Альфари, потому что именно так себя называл Давид и так он числился по паспорту. Следует ли удивляться, что когда наконец он, Анхелика и Адриана достигли колумбийско-эквадорской границы, их без затруднений пропустили пограничные власти обеих стран, хотя путешественники не располагали ни колумбийской, ни эквадорской визами. В этих местах любили мексиканцев, и мексиканские паспорта путешественников всюду им отворяли двери.

И дальше Сикейросы продолжали путь на автомобиле. Без визы они проехали весь Эквадор, их впустили в Перу. В Лиме из местных газет они узнали, что президент Чили Педро Агирре Серда по прозвищу дон Тинто, избранный на свою должность голосами блока Народного фронта, аннулировал их визы. Но Давид был полон решимости достигнуть Сантьяго. Надеясь на неосведомленность пограничных властей, Сикейросы летят на маленьком самолетике, в котором даже не было дверей, к перуанско-чилийской границе, где их вновь беспрепятственно пропустили. Однако в Арике, куда они добрались, перейдя границу, полиция их арестовала. Таков был приказ, полученный из Сантьяго. Дон Тинто, очевидно, не желал иметь в своей стране столь беспокойного гостя, каким ему казался Сикейрос.

Последовали телефонные переговоры Сикейроса с мексиканским послом в Чили Октавио Рейес Спиндоля. Посол звонил президенту Авиле Камачо, а тот — дону Тинто. В конце концов все утряслось к общему удовлетворению. Дон Тинто разрешил пребывание Сикейроса в Чили при условии, что он поселится в 160 километрах от столицы, в городе Чильяне, сильно пострадавшем несколько лет назад от землетрясения, где займется росписью стен школьной библиотеки (дар Мексики чилийскому народу), носившей имя того же Педро Агирре Серды.

Правда, в столице Сантьяго, куда Давид прибыл поездом, его арестовали, продержав несколько дней в заключении. Но кто обращает внимание на такие «мелочи политического быта» в Латинской Америке? Несколько дней ареста — это даже считается почетно, а для Сикейроса это давно стало привычным.

Наконец, четыре месяца спустя после вылета из Мехико, Сикейрос в Чильяне, где может наконец вновь заяться своим излюбленным трудом — созданием новой росписи.

«СМЕРТЬ ЗАХВАТЧИКУ!»

Сикейросу предстояло, как уже было сказано, покрыть росписями стены библиотеки — узкий зал длиной в 25 м, заставленный книжными стеллажами. Никаких денег за свой труд художник не получал, если не считать бесплатного жилья и питания. Его поло-

жение мало чем отличалось от арестанта, выпущенного на поруки и находящегося постоянно под неустанным наблюдением полицейских соглядатаев. Не полагалось никакой зарплаты и его помощникам. И все-таки к Сикейросу в Чильян немедленно устремились чилийские и иностранные художники. Все считали для себя за честь работать под его руководством, не думая о вознаграждении. К росписям в Чильяне Сикейрос привлек чилийских художников Луиса Варгаса Росаса, Лауреано Гевару, Камилло Мори и Грегорио де ла Фуэнте, немца-антифашиста Эрвина Вернера, колумбийца Алишио Харамильо, а также чилийского фотографа Антонио Кинтану.

Сплотить их в коллектив было нелегко. Некоторые из них пытались отойти от замыслов Сикейроса и не только изображали фигуры по-своему, но и желали подписывать их своими именами. Сикейросу приходилось терпеливо объяснять, что коллектив — это слаженный механизм, преследующий единую для всех цель, а не сообщество рака, лебедя и щуки. Художник всегда считал, что в его обязанности входит также воспитательная работа с братьями по профессии. Все знали, что он, в отличие от других монументалистов, работает только коллективно, в содружестве со своими единомышленниками. Ведь без участия коллектива роспись таких гигантских размеров потребовала бы много лет труда и приковала бы его к Чили на долгие годы. У него же были другие планы: вернуться как можно быстрее к Мексике. Только там, на родной земле, где возник современный мурализм, в атмосфере острейшей политической борьбы он мог творить в полную меру и во имя своей цели способствовать борьбе трудящихся за лучшее будущее. Но вернуться домой он должен победителем, признанным всей Латинской Америкой мэтром. И этого он достигнет своими росписями в Чильяне...

Читальный зал школы был площадью в 280 куб. м. Однако для росписей оказались пригодными только две стены: 8×5 кв. м каждая. Остальное было занято дверными и оконными проемами и нишами. Правда, был еще потолок в 280 кв. м. Сикейрос решил соединить его со стенами овальным сводом из мазонита (толстой фанеры), покрытого селотексом. В результате стены и потолок образовывали единое пространство, что открывало возможность для создания цельного произведения. Для росписи были использованы пироксилиновые краски, а также уже традиционные для Сикейроса распылители (аэрографы), линеографы и им подобные инструменты, без которых не обходился художник.

Роспись в Чильяне состоит из гигантских фигур патриотических и революционных деятелей Мексики и Чили, сражавшихся против старых и новых колонизаторов. На «мексиканской» половине изображены индейский вождь Куаутемок, боровшийся с конкистадорами, зачинатели войны за независимость Мигель Идалго и Хосе Мария

Морелос, Бенито Хуарес, герой мексиканской революции Эмилиано Сапата и Аделита — сольдадера, сопровождавшая своего мужа-солдата в походах (ее писал Сикейрос с Анхелики), наконец, бывший президент Ласаро Карденас. Широкие линии и плоскости на потолке связывают эту аллегоричную с аллегорией, представляющей Чили, на противоположной стене. На этой половине изображены арауканские вожди Лаутаро и Кауполикан, «отец нации», возглавлявший борьбу за независимость Бернардо О'Хиггинс, президент Бальмасада, свергнутый в конце XIX века реакционерами, зачинатель чилийского коммунистического движения Эмилио Рекабаррен.

В центре выделяются две гигантские головы — чилийца Бильбао, социалиста-утописта XIX века, и индейского вождя Гальварино, четвертованного в Чили по приказу испанцев, у них в ногах — тела поверженных завоевателей. Головы Бильбао и Гальварино объединены устремленным вперед единым торсом с обрубленными кистями рук. Эти борцы не сломлены, они продолжают оставаться в строю и теперь. Все фигуры вместе образуют как бы единое войско, стремительно наступающее на зрителя. Недаром посетители прозвали этот зал «Залом гигантов».

Сикейрос сперва назвал чильянскую роспись «Художественная оратория», но с началом войны нацистской Германии против СССР переименовал ее в «Смерть захватчику!», а точнее «Смерть интервенту!» — слова, несомненно, почерпнутые из военных сводок Совинформбюро.

Работа над этой росписью продолжалась всего около года. Ее торжественно открыл 25 марта 1942 года для обозрения в присутствии высших чилийских властей посол Мексики в Сантьяго Октавио Рейес Спиндоля.

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 преподал 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 в пустословии, 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 эгоистически, 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 результате катаклизма, который сеял боль и смерть на чилийской земле. Пусть же она станет семенем жизни и цивилизации и даром дружбы, который объединяет наши два народа»¹.

В знак признания заслуг художника в укреплении дружбы между Чили и Мексикой чилийское правительство наградило Сикейроса одним из высших орденов республики.

На этот раз отклики были на редкость единодушны. Все критики восторженно отзывались о росписях в Чильяпе. 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, писал 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. А Пабло Неруда сказал о росписях Чильяпа: «Фреска Сикейроса, возможно, является единственным произведением живописи, которое навсегда прославит Чили»³. Сам же Сикейрос в письме к Неруде писал: «Я убежден, что кое-какая польза будет от моих трудов здесь. Это максимум, что мне удалось до сих пор достигнуть на пути к «общественному» искусству, к новому и более великому искусству общества»⁴.

Общий политический климат континента так же благоприятствовал художнику. Гитлеровская агрессия против Советского Союза вызвала взрыв негодования и возмущения повсеместно в Латинской Америке. Люди следили с тревогой и надеждой за ходом гигантских битв на Востоке. Многие понимали, что будущее человечества сейчас решается на полях сражений в далекой России. Соединенные Штаты вступили в войну. Образовалась антифашистская коалиция держав. Ряд стран Латинской Америки присоединился к этой

коалиции. Мексика восстановила дипломатические отношения с Советским Союзом.

В свете этих событий многое из того, что говорил и делал в прошлом Сикейрос, казалось теперь пророческим. Разве не призывал он в течение многих лет обуздать фашизм, пока не поздно, и не поехал сражаться с ним в Испанию? Разве не призывал он бороться против грядущей фашистской агрессии, разве не разоблачал он фальшивых миротворцев, подстрекавших Гитлера к развязыванию новой мировой войны? Разве не защищал он Советский Союз от клеветнических нападок, разве не повторял изо дня в день, что только Советский Союз спасет человечество от коричневой чумы? Теперь события подтверждали его правоту.

Но сам Сикейрос думал не столько о прошлом, сколько о настоящем и будущем. Работая в Чильяе, он находит время, чтобы выступить в печати и с лекциями, продолжая пропагандировать свою точку зрения на искусство и его роль в жизни общества.

В статье «Эволюция физических форм выражения в искусстве живописи», опубликованной в чилийском журнале «Форма» в июле 1942 года, Сикейрос вновь ратует за возрождение «общественного» искусства на службе интересов народа. Он доказывает, что различными общественными формациям, эпохам соответствовали свои внешние формы искусства, свои размеры произведений, своя техника исполнения. Так, в античности преобладало монументальное религиозное искусство. Живопись являлась частью гигантской архитектуры. Это была первая эпоха «общественного» искусства. С переходом к христианству живопись становится дидактической, ее задача — пропагандировать христианскую идеологию. Она — часть церковной архитектуры.

В эпоху Возрождения искусство вторгается во дворцы правящей элиты — аристократов, вельмож, королей. Частично возрождается монументальное искусство. Появляются светские сюжеты в живописи. Живопись становится неотъемлемой частью домов богачей и аристократов того времени.

В буржуазную эпоху искусство утрачивает прежние монументальные формы, начинает преобладать станковая живопись, живопись малых форм, рассчитанная в основном на усладу буржуазных вкусов снобов. Живопись становится украшением частных богатых резиденций, вилл, парламентов в американском стиле. Интересы буржуазного рынка требуют произведений малых форм, легко транспортабельных. Картина становится товаром, предметом купли-продажи. Искусство отходит от больших тем, от политических и идеологических баталий. Это эпоха эстетики интимного наслаждения, а также обузданных мятежных порывов, призывов к монументализму, но с применением материальных форм, способных его воплотить. Эпоха противоречия между необузданным

желанием и примитивными средствами, используемыми для его внешнематериального воплощения.

Искусство, станковая живопись, обслуживающая буржуазию, склоняются к закату. В этих условиях зарождается новое монументальное искусство, соответствующее нуждам современного мира.

Таковы идеи Сикейроса о связи искусства с обществом. Художник все еще во власти определенной схемы. Он слишком категоричен в своих суждениях, нетерпим к традиционным видам искусства. Но в основном, в главном, он прав: искусство должно служить интересам народов, а не кучки эксплуататоров. Оно должно завоевывать улицы и площади современных городов, оно должно стать массовым, использовать все технические достижения современности. Оно должно быть революционным, то есть быть искусством «общественным», политическим. Эти идеи Сикейроса об искусстве роднят его с Эйзенштейном и Маяковским, которые тоже шли к новому через ломку и отрицание старого.

Закончив роспись в Чильяне, Сикейрос пишет страстное послание Линкольну Кирстейну с просьбой убедить руководство Музея современного искусства предоставить в его распоряжение помещение в Нью-Йорке, которое он готов покрыть в содружестве со своими последователями росписями на тему «Национальное и континентальное единство в войне против фашистских держав». Он и его друзья не преследуют материальных выгод: они готовы трудиться всего лишь за еду. Руководство музея отмалчивается. Сикейрос больше никогда не вернется в Соединенные Штаты. Несмотря на восторженные отзывы американских знатоков искусства о Сикейросе, ему въезд в США заказан, он ведь коммунист, да к тому же особо опасный.

Но художника это не смущает. Он обращается к деятелям искусства континента — художникам, писателям, граверам, поэтам, прозаикам, музыкантам, актерам с манифестом «Войне — искусство войны». Он призывает своих коллег 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.

Пусть графики и живописцы расписывают интерьеры и фасады домов, создают гравюры и плакаты, многоцветные скульптуры, театральные занавесы, пишут лозунги и т. д.

Пусть писатели сочиняют песни, марши и гимны, сатирические произведения, разящие хвастливых фашистских фюреров, разоблачающие деятельность «пятой колонны», пусть создают военные поэмы, рассказы, повести, театральные пьесы и т. д.

С подобными же призывами художник обращается к театральным коллективам, кинематографистам, музыкантам. Он советует

им разоблачать демагогию и преступления фашистов, их расистские псевдодоктрины, их подрывную деятельность. Представители антифашистского искусства должны укреплять мораль солдат и рабочих стран, воюющих против Гитлера и его союзников. Правительства обязаны оказывать им в их труде всемерную поддержку.

«Вы, деятели искусств, и ваши правительства,— писал Сикейрос,— должны понять, что искусство может превратиться в оружие борьбы столь же могущественное и действенное, как самое могущественное и действенное оружие войны. Наше оружие действует через глаза, уши и самые глубокие и тонкие человеческие чувства...»⁵.

Сикейрос подписывал 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».

В марте 1943 года художник в последний раз выступает публично в Чили. В зале театра «Бакедано» он произносит речь в связи с учреждением «Центрального комитета борьбы за искусство в Америке на службе победы демократии».

Сикейрос собирается вернуться на родину. По пути он останавливается в столицах латиноамериканских республик, где участвует в антифашистских митингах и где его с энтузиазмом встречают многочисленные почитатели, а также, как правило, представители властей. Быть антифашистом, тем более на словах, становится модным 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». Присутствуют свыше двух тысяч человек — студенты, художники, писатели, министры, дипломатический корпус. Печать доброжелательно встречает прославленного мексиканца.

На следующий день Сикейроса приглашает на обед в свой дворец президент страны Прадо. Президент жалуется, что местные олигархи не интересуются живописью, прожигая свои деньги в оргиях или на европейских курортах. «Но, сеньор Сикейрос,— сказал президент,— в Перу есть одно исключение — семья Прадо. Я предлагаю вам сейчас же посетить мою загородную резиденцию и ознакомиться с моей картинной галереей, после чего я вас жду во дворец на кофе».

В сопровождении президентского адъютанта Сикейрос поехал осматривать картинную галерею семьи Прадо.

— Никогда в жизни я не видел большего скопления подделок, чем в этой галерее,— вспоминал впоследствии художник.— Возвращаясь в президентский дворец, я твердил себе: «Будь мужествен-

ным, Сикейрос, скажи президенту правду, скажи ему, пусть он перестанет скупать эту мазню». Увы, я оказался не на высоте. Президенту я сказал: «Галерея — на уровне, но почему у вас нет полотен перуанских мастеров?» Президент только развел руками: «К сожалению, сеньор Сикейрос, в Перу нет художников»⁶. Президент явно не признавал за художников перуанских живописцев.

24 марта Давид уже в Эквадоре, он читает лекцию в Центральном университете в Кито.

1 апреля художник выступает в Боготе в Школе искусств на тему «Материалы и инструменты изобразительных искусств современной эпохи». На следующий день он выступает с речью на тему о задачах художников в войне против фашизма в Муниципальном театре колумбийской столицы при огромном стечении местной интеллигенции.

6 апреля он в Панаме. Как и всюду, его встречают с уважением. Предоставляют самую большую аудиторию в Национальном университете, где он говорит о войне, о необходимости мобилизовать все силы для победы над фашизмом, о долге работников искусств защищать интересы трудящихся, бороться с реакцией своими творениями.

Из Панамы Сикейрос направляется на Кубу. Здесь у него много друзей и почитателей — писатель Хуан Маринельо, тогда сенатор республики, поэт Николас Гильен и многие другие борцы против реакции и фашизма, с которыми он неоднократно встречался в прошлом, в том числе и во время войны в Испании. Он уже был на Кубе несколько лет назад. Но тогда компартия была в подполье, коммунистов преследовали. Теперь же положение изменилось. Коммунисты действуют открыто, выросли в крупную политическую силу, их представители заседают в Конгрессе. Куба объявила войну фашистским державам, установила дипломатические отношения с Советским Союзом. Диктатор Батиста играет в демократа. Восстановлены гражданские свободы, Сикейроса встречают как почетного гостя. Учебные центры, рабочие организации, просветительные учреждения и даже армейские подразделения приглашают его выступать с лекциями. Ему предлагают осуществить настенные росписи, писать картины, местные художники жаждут с ним сотрудничать, поучиться у него.

Перед ним стоит вопрос: что делать дальше? Возвращаться в Мексику? Но оттуда ему сообщают, что процесс против него еще не закрыт и что власти советуют ему не спешить с возвращением. Неожиданно он получает телеграмму из США от Нельсона Рокфеллера. Этот миллионер сотрудничал тогда с президентом Рузвельтом, занимая пост заместителя государственного секретаря по латиноамериканским делам. Рокфеллер предлагал Сикейросу расписать стены одного из его домов в Нью-Йорке, обещая оплатить все рас-

ходы. Сикейрос отвечает согласием. Вскоре, однако, американский посол в Гаване Браден сообщает художнику, что так как коммунистам въезд в Соединенные Штаты запрещен, то ему виза в эту страну выдана не будет. Учитывая это обстоятельство, Рокфеллер предложил Сикейросу финансировать осуществление любой росписи в Гаване, но художник отказывается. Он задерживается на некоторое время в Гаване. Здесь он собирается выступать с лекциями, писать картины, делать росписи. Ему обещают помочь товарищи, прогрессивные деятели.

Казалось, он задался целью оставить следы своего искусства во всех странах Латинской Америки. Некоторые называют его Симон-Болivarом от живописи. Хуан Маринельо говорил, что Сикейроса-трибуна, защищающего свое дело, мало с кем можно сравнить из американцев его поколения. Его выступления, как и его настенные росписи, — явление необычайное в Латинской Америке, он — подлинный борец за латиноамериканское освобождение⁷.

8 мая 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 Сикейроса Хуан Маринельо. Перед собравшимися выступил мексиканский посол на Кубе Рубен Ромеро, который сравнил Сикейроса с Эль Греко и Гойей. Сикейрос — это солдат, миссионер, проповедующий при помощи искусства новое избавление от мирских зол. «Как среди стен древнего Карфагена, — говорил посол, — солдаты свободы рисовали своей кровью немеркнущие фрески, прославляющие их невероятные подвиги, так и Альфаро Сикейрос оставляет в любом месте, где он находит белую стену, след своего большого сердца и благородного таланта, создавая живопись, побеждающую эгоизм богачей и наполняющую светом надежды жизнь бедняков»⁸.

Мексиканские дипломаты, следуя инструкциям своего правительства, оказывают художнику особые знаки внимания. Ведь Сикейрос — самый молодой из «великой троицы» мексиканских муралистов, в которую входят кроме него Диего Ривера и Хосе Клементе Ороско. Правда, Сикейрос коммунист и даже, как его называют в буржуазной печати, «заядлый сталинист», но ведь Мексика объявила войну державам «оси», она — союзник Советского Союза, а Сикейрос выступает за победу союзников. Впервые он не критикует мексиканское правительство. И на том спасибо. Тут уже ничего другого не остается, как оказывать ему всяческие знаки внимания и превозносить его достоинство как художника.

Сикейрос — в моде. В Гаване к нему ходят на поклон местные богачи, делают заказы. Он ищет подходящее место для росписи. Миллионерша Мария Луиса Гомес Мена предлагает ему расписать свою виллу. Стена небольшая, всего 5 на 8 м, но по своим тех-

ническим качествам вполне подходит для росписи, и хозяйка не ставит каких-либо условий касательно содержания.

Какую же тему выбирает Сикейрос для этой росписи? Ни более ни менее как «Аллегория равенства и братства белой и черной расы на Кубе». Тема чрезвычайно острая для страны, где под влиянием империализма США обострялись расовые предрассудки и жители негритянского происхождения, составляющие значительную часть населения острова, подвергались расовой дискриминации.

Стена, которую взялся расписать художник, имела в своей нижней половине углубление размером в 1,2 м. Сикейрос превращает это углубление в выпуклость, объединяя с верхней в одну вертикаль, покрывает лизонитом, пишет пироксилином. Что же изображено им в этой росписи? Внизу — две фигуры, символизирующие черную и белую расы, между ними ребенок — символ смешения рас. Над ними парит могучая фигура мужчины — как бы ангела-хранителя расового единства на Кубе.

Сикейрос назвал эту работу «небольшим профессиональным вкладом автора в борьбу прогрессивных сил кубинского народа против остатков расовой дискриминации, которые, к сожалению, еще сохраняются на демократической земле Масео»⁹.

Работа Сикейроса на вилле миллионерши не обошлась без скандальной истории, о которой в свое время много писали газеты. Дело в том, что сеньора Гомес Мена вела разгульный образ жизни. Ежедневно у нее происходили приемы, а точнее — попойки, дебоши, оргии. Чтобы иметь возможность спокойно работать, Сикейрос забаррикадировал свое помещение, но это не спасло его от осложнений.

Однажды, заявившись на работу, Сикейрос узнал со слов своей патронессы, что накануне в ее доме скоропостижно скончалась некая сеньора Дель Каньяль. На следующий день газеты сообщили, что Дель Каньяль умерла от слишком большой дозы наркотиков, которыми «баловалась» и сама заказчица Сикейроса миллионерша Гомес Мена.

— Снова влип в неприятную историю! — сказал Сикейрос Анхелике. — Вот увидишь, что газетчики не преминут обвинить во всем «полковника-монстра».

Действительно, вскоре одна бульварная газетенка с шапкой на восемь колонок сообщила: «Мексиканский полковник-монстр Сикейрос — главный ответственный за смерть сеньориты Дель Каньяль». В публикации говорилось:

«Как известно, уже несколько месяцев находится в Гаване мексиканский художник Сикейрос. Речь идет о знаменитом живописце и о не менее знаменитом гангстере. Преступления, которые он совершал, будучи офицером мексиканской армии в своей молодости, а также командуя войсковыми частями в Испании, — известны все-

му миру. Теперь, как показывают полученные нашими репортерами из полицейских источников сведения, мексиканский полковник-монстр Сикейрос является к тому же и убийцей сеньориты Дель Каньяль. Мы не сомневаемся в том, что этот гнусный тип заставил ее принять сверхмощную дозу наркотиков, смешав их с виски. Свое преступление он совершил из чувства мести: пытался склонить сеньориту Дель Каньяль к сожителству, но умершая (!) отвергла домогательства этого сатира».

Вспоминая этот эпизод, Сикейрос говорил, улыбаясь:

— Естественно, такую публикацию я не отважился показать Анхелике.

Но через пару дней другая бульварная газета тоже аршинной шапкой сообщила: «Безумная мексиканка, супруга полковника-монстра отравила сеньориту Дель Каньяль».

Газета писала: «Как стало известно из достоверных источников, движимая безумной ревностью, сеньора Сикейрос отравила сеньориту Дель Каньяль».

— Вот эту газету вместе с предыдущей я уже показал Анхелике, — шутил художник.

Публикации такого рода были столь беспочвенны, что полиция не решилась привлечь Сикейроса к дознанию даже в качестве свидетеля.

С грехом пополам художнику удалось закончить свою роспись, но миллионерша оказалась ею недовольна: она терпеть не могла негров и решительно отказалась показывать это произведение публике. Тогда Сикейрос отпечатал несколько тысяч листков, в которых рассказывал о содержании своей работы и сообщал, что желающие ее увидеть могут это сделать, получив разрешение хозяйки виллы. Тут же приводились ее телефоны. Говорят, что миллионерша чуть с ума не сошла от количества телефонных звонков¹⁰. В годы «холодной войны» миллионерша приказала уничтожить прекрасное произведение мексиканского художника. Впоследствии Сикейрос восстановил в рисунке гаванскую роспись, а фигуру мужчины в более разработанном виде воспроизвел в росписях на стенах Мексиканского института социального обеспечения.

Другая гаванская фреска Сикейроса называлась «Новый день демократии» и была сделана на щитах размером в 7,5 кв. м для одной из лучших гостиниц Гаваны «Севиля-Бильтмор». В ней изображена парящая над вулканами женская фигура с воздетыми вверх руками с разорванными кандалами. Эта роспись сохранилась и находится теперь в Национальном музее Гаваны. Сам же сюжет был повторен художником в его работе «Новая демократия», сделанной для Дворца изящных искусств в Мехико.

Не меньший интерес представляет созданный на Кубе портрет Авраама Линкольна и Хосе Марти, национального героя Кубы, поэ-

та, публициста и борца за независимость острова, размером в 4,5 кв. м, названный художником «Две вершины» (в настоящее время хранится в Национальном музее Кубы в Гаване).

В разные периоды своего пребывания на Кубе Сикейрос написал несколько портретов — Хуана Маринелью, Хулио Антонио Мельи и Франка Пауса. Этот последний портрет соратника Фиделя Кастро, погибшего в борьбе против тирании Батисты, был написан уже после победы кубинской революции в 1960 году.

Особую нежность испытывал Сикейрос к памяти Мельи. Вспоминая те времена, художник писал в одной из своих статей:

«Мы, художники, бывшие солдаты мексиканской революции, превратились в организаторов профсоюзов и руководителей рабочих организаций. В это время появляется в Мексике Хулио Антонио Мелья и связывается с нами. Будучи интеллигентом, он прекрасно понимает наши проблемы. Но он не был просто демократом, а активным участником революционной борьбы. Он не был из числа тех, кто из ложи наблюдает за боем быков. Он спустился на арену и дрался. Он защищает наше движение, участвует в забастовках, вместе с нами выступает на демонстрациях 1926, 1927 и 1928 годов. В Мексике он создает Антиимпериалистическую лигу, журнал «Эль Либертадор» и другие публикации, его избирают в члены Центрального Комитета Мексиканской коммунистической партии. Он без усталости борется против диктатуры кубинского тирана Мачадо, пишет в «Мачете»... Он вместе с нами участвовал в организации шахтеров в штате Халиско, неоднократно посещал рудники Ла-Масета, Пиедра Бола, Фавор дель Монте, где защищал интересы шахтеров...»¹¹.

Незадолго до своего отъезда на родину, в сентябре 1944 года, Сикейрос обращается по поводу ежегодного кубинского Салона живописи и скульптуры с «Открытым письмом к современным кубинским художникам и скульпторам», в котором излагает свои взгляды на искусство, а также высказывается о путях его развития на Кубе. Он считает, что искусству необходимо вернуть новый и более глубокий, по сравнению с прошлым, гуманизм. Современное искусство должно стать новым, гуманистическим реализмом (*nuevo realismo — nuevo humanista*) на службе общества. Война против фашистских держав, утверждал Сикейрос, открывает перед кубинскими и всеми латиноамериканскими художниками возможность заручиться поддержкой государства для создания монументального искусства. Но борьба за такую поддержку должна переплетаться с демократическими требованиями кубинского народа.

Сикейрос весьма критически оценил деятельность художественных школ академического типа, подчеркивая, что ни одна из таких школ не воспитала ни одного великого мастера живописи. Он так же осудил дилетантизм. Современного художника можно воспитать

лишь в коллективе, выполняющем больше росписи, только так он может познать теорию и практику современной живописи. Художник не может быть революционным, если он создает произведения на потребу буржуазным клиентам для украшения частных резиденций богатых снобов.

Вместе с тем Сикейрос очень высоко оценил деятельность и потенциальные возможности кубинских художников. Он сказал, что в Латинской Америке по достижениям живописи Куба занимает второе место после Мексики. Он подробно проанализировал произведения Амелии Пелаес, Рэне Портокарреро, Мариано Родригеса, Вильфредо Лама и ряда других кубинских живописцев и высказал мнение, что они могут добиться больших успехов на путях революционного искусства. В известной степени предсказание Сикейроса оказалось пророческим. Все эти художники поддержали кубинскую революцию 1959 года, их произведения украшают сегодня многие общественные здания и музеи Кубы.

Художникам Латинской Америки не следует ограничивать себя национальными рамками, ибо у всех них одна прародина — доколумбова Америка, советовал Сикейрос в «Открытом письме». Традиции великих индейских мастеров майя и инков принадлежат всем художникам Америки.

Хотя Сикейросу после испанской эпохи удалось создать ряд значительных произведений, в целом период 1940—1944 годов характерен как поиск новых путей, новых пластических форм в искусстве. Иногда это приводило к тому, что формы утрачивали свою пластическую определенность. Сложные аллегории, к которым прибегал художник, не воспринимались без расшифровки.

Отмечая эти особенности в работах Сикейроса первой половины 40-х годов, советский искусствовед В. М. Полевой считает, что они объясняются самой природой творческого дарования художника. «Его искусство, — пишет В. М. Полевой, — 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 средства художественной выразительности предполагает абсолютную ясность, прямую целенаправленность содержания. Только при этом условии выработанная Сикейросом форма может жить полноценной, 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 содержатель-

ную осмысленность, и в некоторых портретах Сикейроса, не несущих в себе внутренней идейной силы, проскальзывают черты салонности»¹².

Хуан Маринельо охарактеризовал его искусство как символический реализм, отмечая, что художника влекло к созданию величественных и динамичных творений, к глобальным образам — архетипам. Так, если Ривера изображает варварство завоевателей в бесчисленном множестве солдат-убийц, то Сикейрос создает собирательный образ конкистадоров Кортеса в виде гигантского кентавра. И против ставшего на дыбы чудовища — крылатый Куаутемок, вождь народа, приготовившийся метнуть копье освободителя.

Маринельо указывал, что не всегда символизм Сикейроса передает реальный смысл противоречий эпохи. Вместе с тем, когда художник заставляет нас ощутить тоску и одиночество женщины, потерявшихся в бесплодном каменистом пейзаже, или показывает марш трудящихся, выступающих в едином строю против класса угнетателей, когда он разоблачает зло буржуазного общества и варварство империализма, он выполняет дело великого художника-борца¹³.

Сикейрос многие свои работы называл «набросками», «этюдами» к будущим полноценным произведениям. В 1944 году ему исполнилось сорок восемь лет, возраст солидный для художника. Многие его собратья по искусству — те же Ривера и Ороско к тому времени уже создали свои лучшие произведения, оставили пик своего творчества позади. А он? Он только, по существу, начинал свой путь монументалиста. Из его росписей, сделанных до сих пор, многие уже безвозвратно потеряны в Лос-Анджелесе, Нью-Йорке, Буэнос-Айресе, он еще не знает, что такая же участь ждет и его работу в Чильяне, уничтоженную фашистской хунтой в 1973 году, и роспись о расовом равенстве в Гаване.

Буржуазия, империализм еще не сквитали с ним своих счетов. И тем не менее он верит в свою звезду, в свое будущее. Дела на фронтах войны идут хорошо. Русские одержали эпохальную победу в сталинградском сражении и уже выбили немецких агрессоров за границы своей родины. Фашизм будет разбит, фашистские агрессоры понесут заслуженную кару. Народы освободятся от оков империализма. Социализм восторжествует. Художник и раньше предчувствовал, что события в мире пойдут именно этим путем. Теперь он уверен, что именно так и будет.

Сможет ли он отобразить эти грандиозные явления в своих произведениях? Сможет ли он внести свою лепту в создание нового искусства, достойного великих перемен середины XX века?

На все эти вопросы у него только один ответ: «Да, смогу! Сделаю! Теперь я точно представляю себе, как и что я должен делать. Я закончил свои университеты, теперь за работу!»

НОВЫЕ СВЕРШЕНИЯ, НОВЫЕ ИСПЫТАНИЯ

Сикейрос возвращается с Анхеликой в Мексику в начале 1944 года. Реакционная печать, как всегда, встречает его руганью и проклятиями. Нападая на Сикейроса, реакция метит в Мексиканскую коммунистическую партию и в Советский Союз, в защиту которого он неустанно выступает, и в испанских антифашистов, с которыми художник не прерывает связи. Но он уже привык к такого рода встречам и был бы крайне удивлен и даже обеспокоен, если бы реакционеры относились к нему иначе.

Однажды в беседе со мной художник сказал:

— Казалось бы, живопись — это удел избранных, не всякий ею интересуется, многие обходятся без нее. И все-таки лучшим доказательством того, что живопись теснейшим образом связана с жизнью общества, служит та ожесточенная борьба, шумные споры и баталлии, которые сопровождают рождение каждого нового направления, новой школы, в особенности передовых. Примеров можно привести сколько угодно. Смотри, какая борьба шла вокруг корифеев Возрождения, вокруг импрессионистов XIX века, вокруг русских передвижников, кубистов и так далее. В живописи, как вообще в искусстве, каждый шаг вперед дается с бою, за него нужно платить кровью. Мы же, революционные монументалисты Мексики, вдвойне ненавидим реакционеров, мы ломаем старые, священные для них каноны живописи и боремся за новый мир, за социализм. Что касается меня, то злобный вой моих противников мне дороже похвал. Раз реакция меня ненавидит, значит, я на правильном пути¹.

Одним из первых актов Сикейроса в Мехико было учреждение Центра современного реалистического искусства, в который вошли его наиболее верные последователи. Он опубликовал по этому случаю новый манифест к художникам, в котором призывал их объединиться в борьбе против фашизма и излагал свои взгляды на долг художников в войне против Гитлера.

Но больше всего ему не терпелось получить помещение для росписи и приступить за работу. Расписать стену в несколько десятков квадратных метров — это совсем не то, что писать на мольберте картину в студии или на пленэре. Первое по сравнению с последним требует немало расходов, следует обеспечить зарплату подсобным рабочим и помощникам художника, который выступает в роли дирижера иногда весьма многочисленного коллектива. Немало денег стоят краски, инструменты и прочие материалы, используемые при росписи. Покрыть такие расходы могут только государства, располагающие большими средствами организации, или богатые меценаты.

Пока идут переговоры с различными перспективными заказчи-

ками, Сикейрос приступает к росписи вестибюля жилого дома по улице Сонора, 9, в котором его теща Электа содержала и сдавала комнаты постояльцам. Здесь при помощи Луиса Ареналя и других своих единомышленников художник создает фреску размером в 15 кв. м. На ней изображен последний правитель ацтеков Монтесума и его сын Куаутемок, поражающий конкистадора в виде гигантского кентавра. Роспись озаглавлена «Куаутемок против мифа». Как и большинство произведений Сикейроса, она заставляет зрителя задуматься. Почему такое название? Какой миф развенчает Куаутемок? Согласно известным фактам, Монтесума проявил нерешительность перед завоевателем Кортесом, который пленил, а потом убил его. После смерти отца сопротивление завоевателям возглавляет Куаутемок. Но он попадет в плен и гибнет под пытками испанцев. А в росписи Куаутемок поражает копьём конкистадора-кентавра, разрушая тем самым миф о его непобедимости и всемогуществе. В вестибюле были установлены скульптуры Луиса Ареналя, полихромированные Сикейросом.

7 июня 1944 года состоялось торжественное открытие мурала на улице Сонора, на котором с речью выступил Висенте Ломбардо Толедано, старый друг Сикейроса, занимавший тогда пост президента Конфедерации трудящихся Латинской Америки. Он сказал, что не существует искусства, не связанного с жизнью, со своим временем. Мексиканское монументальное искусство отражает социальные изменения, происходящие в Мексике после революции 1910—1917 годов, в частности реформы, осуществленные в период президентства Карденаса. Ломбардо Толедано отождествил значение новой работы Сикейроса с национализацией иностранных нефтяных компаний, осуществленной Карденасом в 1938 году.

На эту роспись Сикейроса положительно откликнулись многие видные деятели культуры Мексики и Соединенных Штатов. Знаменитый киноактер и режиссер Орсон Уэллс писал: «Если Ороско — поэт революции, то Сикейрос — ее архитектор. Никто из художников, после Микеланджело, не действовал столь смело в архитектурном пространстве, как Сикейрос. Его фигуры просто выходят из стеной поверхности. Смотря на них, мы чувствуем, как они идут к нам навстречу».

Американский критик Поль Уэстхэйм сравнивал Сикейроса с охваченным огнем вулканом, лава которого никем и ничем не может быть остановлена. Восторженный отклик поместил в газете «Эль Насиональ» 25 мая 1944 года известный писатель и знаток искусства Хосе Мансисидор. Он назвал школу Сикейроса «интегральным реализмом». Созданный художником образ Куаутемока — не только одна из самых прекрасных страниц истории Мексики, писал Мансисидор, но и один из самых чудесных символов человечества.

Однако противники тоже не сидели сложа руки. Для них успех Сикейроса-художника означал успех Сикейроса-коммуниста. Ведь Сикейрос — член ЦК Мексиканской коммунистической партии — продолжал принимать самое непосредственное участие в партийной работе — писать статьи для партийной печати, выступать на рабочих митингах и манифестациях, участвовать в разработке партийных документов. И эта деятельность больше всего выводила из себя реакционеров. Сикейрос — слава Мексики, гениальный художник, творениями которого восхищается вся Америка, — на службе коммунизма? Нет, это слишком, с этим никогда не смирится реакция. Она его никогда не оставит в покое, будет преследовать, травить, клеветать на него до самой его смерти.

Для этих ретроградов все, что создавалось Сикейросом и его учениками, было «коммунистической пропагандой» и посему подлежало уничтожению. В июне 1963 года, когда Сикейрос сидел в тюрьме, новые хозяева здания содрали роспись «Куаутемока» и свалили ее в подвал. Это была очередная месть художнику со стороны мексиканских твердолобых. Их варварский поступок вызвал взрыв возмущения в мексиканском обществе. Образовался комитет по спасению фрески Сикейроса, и только благодаря тому, что роспись была сделана на селотехе и приклеенной к нему ткани, ее удалось восстановить. В ноябре 1966 года роспись была перенесена в древнее здание ацтекских времен, храм Текпан, в столичном районе Ноноалько-Тлателолко, где находится по настоящее время.

В те же дни, когда он работал над «Куаутемоком», художник написал картину размером в 1,22 кв. м под названием «Эстет в драме». На картине изображена плачущая мексиканская крестьянка. Руки ее сжаты в мольбе. На ресницах застыли слезы. Внизу — гомункулус художник рисует на микроскопическом полотне микроскопическое деревцо. Едкая сатира на сторонников «чистого» искусства, игнорирующих народную боль и занимающихся, как говорил Сикейрос, «художественным вышиванием», в то время как вокруг них горе и плач народные.

Вскоре после окончания работы в доме на улице Сонора Сикейроса вызывают в президентский дворец и сообщают, что правительство выделяет ему место для настенных росписей во Дворце изящных искусств. Это важный знак внимания к художнику со стороны правящих кругов. Дворец изящных искусств — национальная гордость Мексики. Приступили к его строительству еще во времена диктатора Порфирио Диаса в 1904 году, надеясь завершить через шесть лет — к столетию провозглашения независимости Мексики. Постройка же затянулась на целых тридцать лет и была закончена только в 1934 году. Здание пышное, сочетающее формы парижской «Гранд-Опера» с купольной системой константинопольского храма св. Софии. Начали его строить в мраморе, который привозили из

Каррары (Италия), и завершили, как язвили жители столицы, жестью, ибо здание стало оседать (столица стоит на дне высохшего озера) и купол пришлось делать из стекла, соединенного металлическими перекрытиями. Внутри дворец отделан в стиле ампир свергающими зеркалами, люстрами. Хотя мексиканцы критикуют дворец за его «порфиристский» стиль, они его очень любят, это самое парадное здание в столице, в нем проходят митинги, концерты, выставки, даются оперные и балетные представления. Здесь уже потрудились Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско, расписавшие многие стены дворца.

Теперь очередь за ним, «полковником-монстром», самым пепокорным, дерзким и смелым, единственным коммунистом «великой трошки», как их все чаще именуют печать, искусствоведа и даже обыватели. Правительство, предлагая ему расписать стены Дворца изящных искусств, тем самым признает за ним звание великого. Что же, и на этот раз он готов показать, на что способен.

За два месяца, с 18 сентября, когда был подписан контракт с министром народного просвещения Хаиме Торрес Бодетом, до 20 ноября, когда было официальное открытие, Сикейрос расписал (пироксилли на полотне, приклеенном к масониту) площадь в 54 кв. м. Правительство заказало роспись на тему «Мексика в борьбе за демократию и независимость». Художник понял ее значительно шире, как борьбу всего прогрессивного человечества за свое освобождение, войну союзников против фашизма. В процессе работы художник видоизменил тему на «Жизнь или смерть». Закончив роспись, он назвал ее «Новая демократия».

Место, предоставленное ему для росписи, было невыгодное — узкая горизонтальная стена на галерее. Художник изобразил на ней в центре обнаженный торс женщины, разрывающей оковы, справа — мощный кулак и под ним поверженный солдат с каской вермахта на голове и с гранатой в руке. Все вместе представляется апофеозом победы народов над фашизмом. Это только первый день победы. «Новая демократия» родилась, но какой она станет в будущем, художнику пока неясно.

Вскоре после капитуляции гитлеровского рейха художник в дополнение к росписи делает еще два панно размером 4×2,46 м каждое, которые устанавливаются по ее бокам. Одно из изображений названо им «Жертва войны» (первоначально — «Истребление населения»), другое — «Жертва фашизма» (первоначально — «Истязание народа»). На первой росписи — мертвец, на второй — со связанными руками, со следами истязаний фигура могучего телосложения, готовая воспрянуть и постоять за себя. Художник призывает не забывать, чем был побежденный фашизм, какие страдания он принес человечеству, почему фашизм должен быть повержен в прах.

Эти росписи были положительно встречены критикой. Искусствоведы хвалили не только их автора, но и правительство, предоставившее в его распоряжение стены Дворца изящных искусств.

Критик Орасио Киньонес писал в журнале «Ой»: роспись Сикейроса во Дворце изящных искусств означает новый этап мексиканского Возрождения. Это — лучшее, что было сделано за последние тридцать лет. Роспись возвеличивает в искусстве мексиканскую революцию².

Необычайно продуктивным и насыщенным творческими свершениями был 1945 год в жизни художника. Победу над фашизмом он встречает в расцвете своего таланта. Он выступает на митингах, печатает статьи, участвует в дебатах о будущем настенной живописи, пишет станковые картины и, конечно, вновь берется за новую роспись, была бы подходящая для этого стена и организация, готовая покрыть расходы, связанные с осуществлением его замыслов. Вокруг него образовался стабильный коллектив, постоянно с ним сотрудничающих единомышленников: Луис Ареналь, Антонио Пухоль и с десяток других художников. Они не ремесленники-«маляры», слепо выполняющие прихоть мастера. А мастер не тиран-самодур, относящийся к своим сотрудникам, как к батракам. Это творческий коллектив, с которым мастер обсуждает свои замыслы, надежды, сомнения. Многие приходят к Сикейросу как подмастерья к мастеру, чтобы поучиться у него, ознакомиться с его творческой манерой, услышать его высказывания об искусстве, о настенной живописи, просто, чтобы пообщаться с этим ярким, необычным, всегда ищущим новых путей художником.

— Не стойте на месте,— говорит он им,— ищите не только новые формы, но и новые средства выражения, прокладывайте новые пути в искусстве. Подлинный художник — это революционер, новатор, но не забывайте, во имя кого и чего вы создаете ваши произведения — во имя народа, его освобождения от нищеты и отсталости, во имя его счастья. Ваше новаторство поэтому должно быть не бездумным трюкачеством, а должно способствовать более действительному воздействию искусства на трудящиеся массы, оно должно лучше, шире и глубже раскрывать окружающий нас мир, способствовать мобилизации масс на борьбу за свое освобождение. Вот почему подлинное искусство не должно быть ни упрощенным, ни усложненным до ребуса или загадки, а философичным.

Вот уже несколько лет, как Ахелика неразлучна с ним. Она берет на себя все «житейские мелочи» их совместной жизни, ведет переписку, хозяйственные дела, организацию выступлений художника в печати, на митингах. Ей свойственны четкость, собранность, энергия, благодаря которым у ее мужа высвобождается много времени для творческой работы. В то же время она держится в тени, не назойлива, не ревнива. Главная ее задача — помогать мужу в

осуществлении его творческих замыслов. Сикейрос безмерно благодарен ей, он ей верит и доверяет. В ней он обрел не только любимую женщину, не только преданного помощника, но и абсолютно надежного товарища-коммуниста, полностью разделяющего его политические взгляды.

Из станковых картин, написанных в этом, во многом для него знаменательном 1945 году, выделяется автопортрет, выполненный пироксилиновыми красками, названный им «Коронеласо» — «Полковник-монстр», кличка, придуманная ему реакционерами в годы гражданской войны в Испании и охотно взятая им в качестве своего литературного псевдонима. Подписывая этим именем свои фельетоны и язвительные реплики, в которых он бичевал своих противников справа, Сикейрос как бы с гордостью им заявлял: «Я для вас монстр! Бойтесь меня, и не ждите от меня пощады...» На автопортрете художник изобразил себя негодующим, бьющим зрителя кулаком в лицо. Рука — сильная, во взгляде — презрение, вся фигура излучает мощь, решительность, силу воли. Приуроченный к победе в войне над фашизмом, этот автопортрет должен был эпатировать буржуа-реакционера.

«Не ждите от меня смирения! — говорил ему Сикейрос, — всегда получите от меня сдачи!»

В конце 1945 года Сикейрос выступает инициатором дискуссии о технических средствах живописи, о необходимости создавать новые виды красок, изучать их химические свойства, долговечность. Дискуссия вызвала всеобщий интерес, в ней принимали участие многие видные художники, искусствоведы, общественные деятели, выступления которых печатались в газетах, передавались по радио. В результате была создана при Национальном политехническом институте специальная лаборатория по изучению материалов, используемых в живописи, во главе с инженером Хименесом Руэдой и художником Хосе Гутьерресом, с которыми теснейшим образом сотрудничали Сикейрос и его единомышленники.

В том же году Сикейрос издает книгу «Нет другого пути, кроме нашего. Национальное и международное значение современного мексиканского искусства — первое проявление глубокой реформы современного мирового искусства». В этой книге собраны многие статьи художника, печатавшиеся ранее, — о докторе Атле, Ороско, Ривере, Пикассо, его заявления о росписях в Чили и на Кубе и другие материалы. Книга — страстная защита мексиканского мурализма, ищущего новый, гуманистический реализм и проявляющего себя в монументальных формах, доступных для обозрения широким массам современных городских жителей. В своих статьях художник призывает коллег крепить «коллективизм», создавать действенную теорию монументального искусства, ибо без теории не может существовать ни одна серьезная художественная школа, — использовать

современную технику, расширять сферу деятельности живописца, проявлять большую идеологическую зрелость.

Наконец, в 1945 году художник по заказу столичного муниципалитета начинает гигантскую роспись в здании бывшей таможни Санто-Доминго (ныне Министерство народного просвещения) стен, окружающих двухэтажную парадную лестницу, размером свыше 400 кв. м. Роспись была заказана на тему «Апофеоз свободы слова», художник назвал свое произведение «Патриции и их убийцы» (на русском языке переводилось неточно: «Реакция и реакционеры»). Над этой росписью Сикейрос работал с перерывами в 1956, 1966 и 1971 годах. «Патриции» — это власть имущие, они представлены в виде арбузовидных голов, сонм которых возникает из глубин, чтобы исчезнуть под ударами убийц — других чудовищ, олицетворяющих нищету, болезни, продажность, зависть и прочие социальные болезни, порожденные теми же патрициями. Это одна из самых трагических росписей художника. Она символизирует неизбежность гибели буржуазного мира. Роспись напоминает гойевскую символику, хотя самобытность Сикейроса неоспорима. Как во многих своих муралях, так и в этом, объединив боковые стены с потолком — шатром из селотекса, обтянутого материей, и используя различного рода спирали и другие геометрические фигуры, художник добивается исчезновения привычных контуров потолка, выступов, углов. Вся роспись образует одно монолитное целое, исчезает привычная перспектива. Все это ошеломляет зрителя. Равнодушно взирая на такую роспись невозможно.

Проходит два года, прежде чем художник получит новую возможность писать на стенах, два года напряженного труда. За этот короткий промежуток времени он создает десятки картин глубокого философского содержания, многие мотивы которых войдут в его будущие фрески. Он так и объяснил в каталоге своей выставки «70 последних работ», открывшейся 23 октября 1947 года во Дворце изящных искусств, что эти картины, рисунки и зарисовки — всего лишь «этюды для будущих муралей». Новостью на этой выставке были пятнадцать пейзажей Сикейроса, созданных не с натуры.

Как уже было сказано, он считал подлинным искусством только произведения, порожденные воображением художника и выражающие «идею» темы или предмета, а не саму тему или предмет. Все остальное могло быть «школой», опытом, «подходом» к главному, но не произведением искусства. В этом отношении примечателен показанный им на той же выставке «натюрморт» — «Три калесасы», тоже продукт фантазии художника. Те немногие картины, которые художник писал с натуры, как, например, «Белые женщины из Пакаптли» (1947), не выставлялись им. Возможно, что такое отношение к произведениям, созданным с «натуры», объясняется его же

движников и единомышленников президента Бенито Хуареса Игнасио Рамиреса «Нигроманте» — «Чернскижника», непримиримого антиклерикала, произносящего свою знаменитую речь, в которой утверждал: «Бога нет! Вселенная управляется собственными законами».

«Хотя наряду с этим были воспроизведены также высказывания религиозного и деистского характера, принадлежащие другим лицам, изображенным на фреске, все же мракобесы никак не могли примириться с изречением Рамиреса, — вспоминал Сикейрос. — Группа «золотой» молодежи предприняла попытку соскрести роспись со стены. В момент нападения мы, художники-фрескисты, находились в отеле на бапкете, где присутствовали также многочисленные почтители и защитники нашего искусства. Все мы были возмущены происшедшим и бросились спасать произведение Риверы от бесчестующих изуверов, с которыми у нас произошла настоящая стычка. Мы громко требовали, чтобы правительство позаботилось о реставрации поврежденной росписи. Ожесточенная борьба за фреску только еще начиналась. «Разве можно, — кричали наши противники, — чтобы «Прадо», отель для американских туристов, был украшен подобной живописью!» Американские послы добивались уничтожения росписи. На том же настаивали все американские министры, посещавшие нашу страну. А жены американских послов при встрече с президентом республики или с кем-либо из членов мексиканского кабинета считали своим долгом осведомиться, почему это в Мексике допускают появление большевистских фресок на стенах общественных зданий. В конце концов произведение Риверы прикрыли занавесом, что не мешает ответственным служащим отеля отдергивать этот занавес для любопытных туристов, желающих взглянуть на фреску и согласных заплатить за подобное удовольствие несколько долларов или песо.

Впоследствии наши работы неоднократно подвергались такого рода нападениям. Диего Ривера пишет большую композицию в защиту мира, и не где-нибудь, а во Дворце искусств, живописное оформление которого создавалось в свое время и самим Риверой, и Ороско, и Тамайо, и мной, и где ныне трудится над новой росписью Камарена. И что же происходит? Однажды ночью полотно Риверы — ибо на этот раз он исполнил роспись на полотне — было сорвано со стены и похищено. Похитители, несколько человек из федеральной полиции безопасности (организации, существующей в Мексике уже в течение ряда лет и учрежденной в явное нарушение конституции), действовали согласно косвенному указанию правительства США, скорее всего, согласно приказу, исходившему от ФБР. И потребовалась долгая, упорная борьба мексиканской интеллигенции, мексиканского рабочего класса, всего мексиканского народа, чтобы вырвать произведение Риверы из рук похитителей. Но разрешение вер-

нуть роспись на ее прежнее место во Дворце искусств так и не было получено»⁵.

В 1948 году начинает выходить в Мексике искусствоведческий журнал «Пространства». В первом номере журнала увидела свет одна из интереснейших статей Сикейроса «К новому интегральному изобразительному искусству». Автор указывает, что в древних сооружениях Греции, Рима, Китая, Индии, средних веков, Возрождения — архитектура, скульптура, живопись составляли одно целое, «единую пластику», выразившую определенную идею. Затем эти виды искусств разделяются, развиваясь самостоятельно.

В Мексике движение муралистов вдохновлялось передовыми политическими идеями, однако их произведения создавались на стенах старых зданий колониального периода, стиль которых не соответствовал стилю современного мурализма. Поэтому монументалисты не могли проявить себя полностью в этих зданиях, не могли использовать в должной мере новые технические средства для воплощения своих замыслов, новые виды красок и т. п.

Автор считает, что со временем в новом, социалистическом обществе здания будут воздвигаться таким образом, чтобы в них естественно вписывались новая живопись и новая скульптура. Стадионы, театры, кино, больницы, школы и университеты, дома отдыха и санатории, грандиозные музеи воздвигнутся не только в городах, но и в сельской местности с учетом особенностей рельефа, географической и социальной среды, атмосферных условий. Эти здания будут специально приспособлены для внутренних и внешних росписей, для барельефов и прочих скульптурных украшений. Для их создания художники используют самые современные технологические средства — инструменты и краски. Так возникает подлинно интегральное искусство. Ибо если не соответствовали старой архитектуре современные формы живописи и скульптуры, то тем более будет не соответствовать применение старых форм в архитектуре будущего.

В 1948 году Сикейроса приглашают прочесть цикл лекций в Школе живописи, расположенной в бывшем монастыре святого Зачатия в городе Сан-Мигель Альенде, в провинции Гуанахуато. Там же преподавала бывшая жена художника Грасиела Амадор, с которой он поддерживал дружеские отношения. В школе учились наряду с мексиканскими молодые художники из США, бывшие ветераны второй мировой войны. Сикейрос принимает приглашение. Он задумал покрыть росписями стены монастыря в честь родившегося в Сан-Мигеле Игнасио Альенде, одного из героев войны за независимость Мексики, казненного испанцами. В росписях, по замыслу Сикейроса, должны были участвовать слушатели школы — мексиканцы и американцы. Однако почти двухлетнее пребывание художника в Сан-Мигеле не привело к завершению его первоначального замысла. Власти США, по-видимому, испугавшись влияния Сикей-

роса на молодых американских художников, лишили их стипендии, что выпудило организаторов школы прекратить занятия.

Во время пребывания в Сан-Мигеле Сикейрос прочел цикл лекций о настенной живописи, которые были изданы отдельной книгой под названием «Как создается мураль».

Смерть Ороско в 1949 году сблизила Сикейроса с Диего Риверой. Они стояли в траурном карауле у гроба покойного. Теперь из «великой тройки» остались только они двое. Это обязывало их держаться вместе, поддерживать друг друга.

Тысяча девятьсот пятидесятый год занял особое место в творческой жизни художника. В этом году Мексика была приглашена участвовать в XXV Международной выставке искусства, на знаменитой Биеннале в Венеции. На Биеннале были представлены: Ороско — двенадцатью картинами, Тамайо — шестнадцатью. Ривера — семнадцатью, Сикейрос — четырнадцатью. Среди картин последнего были известные читателю полотна — «Эхо плача» (антивоенная картина 1937 года), «Рыдание», «Полковник-монстр», «Этнография», «Три калекасы» и «Кентавр кокисты» — символ нацизма и другие, а также новые — «Дьявол в церкви», «Капи в Соединенных Штатах», «Наш современный образ». Эти три картины с глубоким философским подтекстом характерны для Сикейроса не только как художника, но и как мыслителя. О чем они? Первая показывает, как толпа верующих поклоняется дьяволу, проникшему в церковь. Народ — это большая сила, но его могут еще легко одурачить — таков смысл этой картины. На второй изображены белые распеты — последователи Каппа, — прикончившие негра. На третьей — могучий торс с вытянутыми в мольбе руками, вместо головы — округлый камень; человек, если он лишен способности мыслить, бесценен. Таков смысл этого полотна.

Биеннале 1950 года превратилась в триумф мексиканских художников, с произведениями которых впервые смогла познакомиться Западная Европа. Из представленной на выставке четверки высшую оценку получили произведения Сикейроса. Среди живописцев он был удостоен второй большой премии Биеннале (первую получил Анри Матис) и денежной премии в 500 тысяч лир от Музея современного искусства в Сан-Паулу, Бразилия.

Все крупные западноевропейские критики и искусствоведы откликнулись на это событие. Сикейрос был засыпан похвалами, восторженными откликами. Шведский критик Нильс Линдхаген писал о вулканическом воображении художника, о том, что он доказал: искусство на службе социальной и политической пропаганды тоже может быть великим искусством.

Итальянец Марко Вальсекки отмечал, что на Биеннале столкнулись, противопоставились две школы живописи — европейский абстракционизм и мексиканская революционная школа, отражавшая

великие коллективные стремления, лозунги, пропагандистские утверждения.

Француз Максимилиан Готье назвал в «Нувель литтерер» мексиканский павильон самым сенсационным на Биеннале. Мексиканский критик Антонио Магалья Эскивель отмечал, что признание мексиканских муралистов на Биеннале показывает, насколько были обоснованы упреки в их адрес в том, что они запылились пропагандой «феизма» (исп. — уродливость).

Правда, традиционные враги Сикейроса, у которых его успех на Биеннале вызвал новый приступ ярости, злобно писали, что премия ему досталась потому, что большое жюри выставки не решилось присудить вторую премию Ривере, Ороско или Тамайю, боясь оскорбить их этим. Однако вскоре выяснилось, что при голосовании на первую премию фигурировал из мексиканцев только один Сикейрос, получивший восемь из двадцати голосов, остальные были отданы Матиссу.

Отозвался на триумф Сикейроса в Венеции и патриарх мексиканского мурализма доктор Атль. В послесловии к первой монографии на испанском языке, посвященной Сикейросу, вышедшей в Мексике в 1950 году, доктор Атль во всеулыбание сказал о художнике то, что замалчивают его теперешние буржуазные почитатели: «Сикейрос, рожденный к общественной жизни мексиканской революцией, нашел в коммунизме атмосферу, благоприятствовавшую его росту, и, вдохновляемый марксизмом, всегда развивал свою деятельность во всех областях жизни»⁶.

Сам Сикейрос весьма спокойно воспринял свой успех на Биеннале. «Я рад, — сказал он журналистам, — ибо решение жюри выставки означает, что Европа признает нашу живопись, первое проявление нового реализма в современном мире. Этой премией красноречиво отмечается значение социального произведения современного искусства. Те, кто надеялся, что премией будет отмечен Руфино Тамайя, известный своей приверженностью к формализму, не учли, что Европа, молящаяся на формализм, серьезно устала от него, что Европа, создавшая «чистое искусство», чуждое человеческим проблемам, которые являются в первую очередь социальными, безусловно устала от развлекательного искусства. Они забыли, что в Европе, как и во всем мире, из-за последних двух войн и угроз третьей, еще более преступной, наблюдается могучее стремление к возрождению нового гуманизма, то есть течению, благоприятствующему основному содержанию нашей современной мексиканской живописи»⁷.

1950 год знаменателен в жизни художника еще и тем, что он получил заказ правительства сделать две картины, посвященные Куаутемоку, размером 8×5 м каждая для Дворца изящных искусств. Эти работы он закончил к августу следующего года. Одна из

них озаглавлена «Пытка Куаутемока» и представляет его с другим индейским вождем в момент, когда их пытаются огнем с целью выведать, где спрятано золото правителей Мексики. За пыткой наблюдают вооруженные конкистадоры, покрытые с головы до пят панцирями и латами. У одного из них на поводке огромный ощерившийся пес, «сторож мира», как называет его не без иронии в отдельном этюде художник. Другая картина названа «Апофеоз Куаутемока». На ней изображен возродившийся Куаутемок в панцире и латах, но в отличие от конкистадоров из первой картины, с открытым лицом. Перед ним — сраженный кентавр конкисты.

Интересна расшифровка символики этих изображений, данная самим художником:

— В этих картинах я хотел воссоздать не только историю Мексики, но и всех колониальных стран. Конкистадоры — в латах, вооруженные современным для них оружием, современной техникой, легко одерживают победу над Куаутемоком, мексиканским народом, который может противопоставить им только свой героизм, свое мужество. Чтобы освободиться от колониального гнета, его жертвы должны овладеть искусством применения того же оружия. Это утверждает «Апофеоз Куаутемока». Когда я писал эти полотна, я имел в виду не только свою родину, но и события во Вьетнаме, все народы, восстающие против колониального гнета.

Эти две картины, сделанные на асбестированных картонных листах, покрытых тканью, украшают сегодня стены Дворца изящных искусств в Мексике.

Сикейрос все более становится модным. Прошли те времена, когда он не мог получить даже маленькой стенки для росписей. Теперь ему не только заказывают богачи портреты своих жен, но и правительственные организации наперебой предлагают свои здания для росписи, разумеется, с покрытием всех расходов. Это не значит, что его враги уже сложили оружие, отказались от борьбы с ним. Сикейрос несколько не изменился к «лучшему» — разумеется, в их понимании этого слова. Он разоблачает поджигателей новой мировой войны, осуждает агрессивные действия американских и других империалистов. Он — в числе активнейших участников всемирного движения за мир. Он, как и в прошлом, друг Советского Союза. Как и в былые годы, он выступает в защиту прав мексиканских трудящихся — рабочих и крестьян, — жертв капиталистической эксплуатации. Нет, такого Сикейроса реакция никогда не признает, никогда не «полюбит». Она всего лишь затаилась, выжидая удобного момента, чтобы нанести ему новый, может быть, на этот раз смертельный удар.

Сикейрос всегда охотно печатался, излагая свои взгляды на актуальные вопросы современности. Поэтому он согласился на предложение крупнейшей в Мексике газеты «Эксельсиор» периодически

выступать с ее страниц со статьями по искусству. Издатели «Эксельсиора» надеялись, что имя Сикейроса привлечет к ней новых читателей. Между 8 сентября 1949 и 9 мая 1950 года художник опубликовал в упомянутой газете двадцать восемь статей. Среди них новыми для него были выступления по вопросам религиозного (церковного) искусства. Они представляют интерес, ибо проливают свет на ряд его картин, главным персонажем в которых выступает Иисус Христос.

Эти статьи были написаны в связи с выставкой религиозной живописи, организованной церковной организацией «Пакс Романа» в Мехико, и ее призывами возродить религиозное искусство в этой стране. Сикейрос отмечает, что в Западной Европе церковники обращаются с такой просьбой в первую очередь к сторонникам «чистого искусства» — абстракционистам, формалистам и прочим противникам революционной живописи, художникам, обслуживающим буржуазию, которая в свое время приложила руку к разрушению того самого религиозного искусства, о возрождении которого теперь так заботятся служители церкви. В Мексике же они призывают к осуществлению этой задачи муралистов, то есть представителей течения, возникшего под влиянием мексиканской и Великой Октябрьской социалистической революции, течения, направленного на подрыв традиционного порядка. Такого рода призывы представляются художнику лишними логикой и смыслом.

О каком же религиозном искусстве конкретно идет речь? Что касается Мексики, поясняет Сикейрос, то доиспанское старинное искусство было религиозным, символическим, аллегорическим, фигуративным, мифологическим, пропагандистским, а значит, и политическим, «догматическим». Это искусство было разрушено завоевателями и заменено тоже религиозным — католическим. Последнее, как и предыдущее, было мифологическим, пропагандистским, политическим, но на службе колониальных поработителей. Так произошло впервые массовое разрушение одного религиозного искусства в интересах другого. На руинах первого возникло второе. И то и другое создавалось руками индейцев, которые после конкисты превратились из артистов в подмастерьев, ремесленников и могли придать всего лишь местный колорит новому искусству. Таким образом, колониальное религиозное искусство возникло в результате завоевания, господства сильного над слабым в отличие от Европы, где оно создавалось на основе языческого искусства.

Историю религиозного искусства в Мексике Сикейрос разделяет на пять периодов. Первый соответствует собственно конкисте (первая половина XVI века), когда завоеватели воздвигали крепости-церкви, крепости-резиденции. В этот период им было не до искусства, они старались любыми средствами укрепить свое господство.

Второй период соответствует евангелизации местного населения —



1
Его родители — Сирри-
но Альфаро и Тереса
Сикейрос



2
Штаб генерала Дьегеса.
Слева от Дьегеса — Сикей-
рос. Гуадалахара. 1916 год

3
С дедом «Семь пожей»



4
В Париже. 1920 год

5
Таким увидел его Диего
Ривера в 1921 году

6
С Хулио Антонио Мель-
ей в 1926 году



7
Руководители Национальной крестьянской лиги. Сикейрос — крайний слева
8
В Баку. 1928 год



9
С Граснелей Амадор и другими участниками революционного движения. Мексика. 1929 год
10
С Сергеем Эйзенштейном и Эдуардом Тиссэ.
Таско. 1931 год





11
В экспериментальной
мастерской в Нью-Йорке.
1935 год

12
В Испании с майором
Хуаном Б. Гомесом.
1937 год



13
Беглецы. С Анжеликой в
Остотипакильо. 1940 год
14
На антивоенном митин-
ге с Полем Элюаром и
Хуаном Маринелью.
1946 год





15
С Пабло Нерудой и Диего Риверой отмечают выход в свет книги поэта «Всеобщая песнь». 1950 год

16
Собирая подписи под Стокгольмским воззванием против атомной бомбы. Мехико. 1950 год

17
С Диего Риверой в Москве. 1950 год





18
В гостях у Джавахарла-
ла Неру в Дели. 1956 год
19
Сикейрос. Портрет рабо-
ты его ученика венесу-
эльца Габриеля Брачо.
1961 год



20
И снова за решеткой
в «Лекумберри»
21
В «Лекумберри»





22
У порога своей камеры.
1962 год
23
И здесь он создавал кар-
тины...





24
Узники встречаются с
журналистами
25
Наконец свобода!
1964 год

26
И снова за работой... Во
дворце Чапультенек.
1965 год

27
На митинге солидар-
ности с революционной
Кубой и Вьетнамом.
Справа от Сикейроса —
генеральный секретарь
ЦК КП Арньо́льдо Мар-
ти́нес Вердуго. 1966 год





28
Президент Мексики Диас
Ордас вручает Сикейросу
Национальную премию

29
Ленинская премия
мира — Сикейросу



30
С Евгением Евтушенко.
Мехико, апрель 1973 года

31
С Зурабом Церетели в
Гагре. 1973 год



32
Прощаясь с Советским
Союзом... 1973 год
33
Советский танкер
«Давид Сигейрос»

то есть его обращению в христианскую веру. Но в отличие от Западной Европы, где подобному же периоду в свое время соответствовало искусство, обравшее в себя древнеримские и греческие традиции, в испанских колониях преобладающим стал позднегоготический стиль с его раскрашенными скульптурными изображениями и фресками, выполненными индейскими мастерами.

Третий период — колониальной консолидации — охватывал весь XVII и первые десятилетия XVIII века. Это период колониального барокко — триумфа колонизаторов, которые стремились поразить покоренную индейскую массу великолепием церковного убранства. Обилие позолоты, различных украшений (стиль «чурригереско»), гигантские размеры храмов призваны были вытравить из памяти коренных жителей воспоминания о грандиозных культурах доколумбовых цивилизаций.

Четвертый период — начало упадка религиозного колониального искусства, — вторая половина XVIII — первое десятилетие XIX века, проходит под знаком неоклассицизма и элементов светскости или «язычества». Религиозное искусство уже не потрясает, не волнует зрителя, в нем господствует рутинная, формализм. Оно предназначено не для завоевания прозелитов, они уже завоеваны и надежно привязаны к церкви, а для наслаждения немногочисленной элиты. Колониализм выдохся, а с ним пришло в упадок и порожденное им религиозное искусство. Чтобы оно возродилось, нужна была резкая перемена в социально-экономических условиях.

Новая эпоха начинается с завоеванием независимости бывших испанских колоний. Для нее характерно разрушение церковного искусства. Приходят в упадок монастырские и церковные здания, гибнут их украшения, исчезают их фрески и картины. Частично тому виной гражданские войны, частично — это результат отделения церкви от государства, в значительной же степени в этом повинны сами церковники, которые при реставрациях заменяли старые предметы искусства бледными модернистскими украшениями и живописью неоклассического стиля. Сикейрос категорически возражал против модернизации церквей, выстроенных в колониальное время. Эти творения безымянных мексиканских мастеров должны сохраниться в своем первоначальном виде. Никто не мешает церковникам строить новые церкви в ультрасовременном стиле, но следует запретить им «осовременивать» архитектурные памятники прошлого, принадлежащие мексиканскому народу. Каждой эпохе соответствует свой стиль, свое искусство. Художник напоминает современным церковникам слова фра Анджелико: «Тот, кто захочет писать Христа, должен жить согласно его учению». Попытки возродить церковное искусство «чужими руками» при помощи формалистов, с одной стороны, а с другой — революционных художников — не состоятельны, «богохульны», — утверждал Сикейрос.

Представляет немалый интерес и другая статья Сикейроса, опубликованная без подписи в 1953 году в редактируемом им журнале «Арте пубблико». Статья называется «Полутезис Ватикана об искусстве». В ней рассматриваются высказывания ватиканских кругов об абстрактных и полуабстрактных тенденциях в современном религиозном искусстве Запада. Ватикан оценивал критически эти тенденции. Сикейрос в этой позиции Ватикана увидел подтверждение своего тезиса об извечной тенденциозности искусства. «Почему, — спрашивал художник, — сторонники модернистских течений, антикоммунисты, молчат, когда Ватикан пытается подчинить художников церковным интересам, и возмущаются, когда коммунисты стремятся поставить искусство на службу интересам рабочего класса? Разве трудящиеся не имеют такого же права, как церковь, использовать искусство в своих интересах?»⁸

Свое отношение к католической церкви, являвшейся в Мексике оплотом испанского колониализма, а после завоевания независимости — союзницей олигархии, Сикейрос выразил в картине (3×3 м), написанной по заказу Мичиганского университета в 1953 году и озаглавленной им «Отлучение от церкви и смертный приговор Мигелю Идальго», патриоту, который возглавил войну за независимость, против испанских колонизаторов в 1810 году. Потерпев поражение, Идальго попал в плен к испанцам, был отлучен от церкви, предан анафеме и казнен. Художник запечатлел именно этот момент на картине. Идальго стоит в правом углу картины, уже расстрелянный, но вечно живой. Его взор устремлен в будущее. Справа изображен епископ Абад-и-Кейпо, предавший его отлучению. Епископ держит в руках церковный жезл, к которому прикреплен текст приговора инквизиции об Идальго. Фигура Абада-и-Кейпо безжизненна, лицо его подобно маске. В целом картина — обвинительный акт против реакционных устремлений католической церкви.

В начале 60-х годов в тюрьме «Лекумберри» Сикейрос пишет четыре картины с изображением Христа. На первой представлен человек, отдаленно напоминающий традиционного Христа, весь в крови от ран. Подпись к картине: «Тот, кто верит в Христа, пусть рисует Христа». Христос здесь — борец за правду, жертва социальной несправедливости, жертва реакционного террора. «Я писал его, — говорил Сикейрос, — имея в виду трагические фигуры Христа, сделанные мексиканскими народными мастерами, в которые я верил, будучи ребенком».

В центре второй картины — коленопреклоненный негр, жертва жестоких истязаний. У него сжаты руки, он повергнут, но не побежден. Название картины — «Негритянский Христос».

Третья картина — «Побежденный избавитель» — изображает индейца с большой ношей на спине и с обрубленными руками. Она звучит как суровое обвинение против капиталистического строя,

взывает к мщению, к борьбе с теми, кто совершает подобного рода преступления. «Доктрина Христа — «Мир на Земле» была погребена под пеплом и залита кровью в результате все более разрушительных войн, продолжавшихся два тысячелетия», — говорил художник.

Наконец, четвертое полотно — «Искалеченный Христос». На его обороте Сикейрос написал: «Враги сперва его распяли (два тысячелетия тому назад). Потом «друзья» его калечили (начиная с средних веков). Теперь новые и настоящие друзья Христа возрождают его подлинный облик, действуя под политическим давлением коммунизма (в послесоборные дни⁹). Последним я посвящаю это небольшое произведение».

На недоуменные вопросы некоторых критиков, спрашивавших, чем объясняется обращение художника к «церковной» теме, Сикейрос отвечал: «Я лишен религиозных предрассудков. Однако считаю богов законными сюжетами искусства. Я не мусульманин, но с удовольствием нарисовал бы Магомета или Будду. Главное не в том, кого вы изображаете, а как его изображаете. Тот, кто видел мои картины, посвященные Христу, поймет, что я имею в виду».

Интерес, который проявляли все художники мексиканского репрессанса к индейской тематике, к сюжетам из библейской мифологии и борьбы церкви с государством, из периода конкисты и войны за независимость и позднейших революционных схваток, — исторически обоснован. Как отмечал один из художников этой плеяды, Жан Шарло, «рисовать в Мексике — это не одно и то же, что рисовать в Париже или Нью-Йорке. Негреческая природа америндейской культурной основы, установление христианства в Новом Свете тысячу лет спустя после его победы в Европе, двурасовое происхождение мексиканского народа, горячий порыв революции 1910 года, разрушивший до основания башни из слоновой кости, — все это оказало влияние на мексиканское искусство»¹⁰.

В ПОИСКАХ СОВЕРШЕНСТВА

Пятидесятые годы знаменательны в жизни Сикейроса большими творческими свершениями. Центральное место в его творчестве продолжают занимать, как всегда, настенные росписи. В конце июня 1951 года он заключает договор на мураль «Индустриализация Мексики» для вестибюля интерната Национального политехнического института (в настоящее время Национальная школа биологических наук) в Мехико. Сделанную роспись художник назвал «Человек — властелин, а не раб техники». Он выполнил ее в начале февраля 1952 года пироксилиновыми и винслитовыми красками на алюминиевых щитах полукруглой формы размером 18×4 м. Как

всегда, ему помогала группа художников: Луис Эстеньо, Армандо Кармона, Гильермо Родригес, Франсиско Луна, Эпитасио Мендоса. Главная идея этой работы, по мысли Сикейроса: человек до сих пор был жертвой своих открытий и технического прогресса, он стал обладателем атомной энергии, пока она используется только в разрушительных целях, но завтра будет служить интересам мира и прогресса; машина не станет инструментом порабощения человека, но его освобождения. В центре мурала человек, по его левую руку — хаос элементов, рука скручена в конвульсиях; по правую руку — гармония элементов, они повинуются человеку, рука победоносно парит в пространстве.

В том же 1952 году Сикейрос начал роспись для больницы Мексиканского института социального обеспечения мурала «За полное социальное обеспечение для всех мексиканцев» размером в 310 кв. м (заказ был на тему «Песнь в честь жизни и здоровья; преклонение перед наукой»). Работа, законченная в 1954 году, была создана пироксилиновыми красками при помощи аэрографов на картонах из стеклянного волокна. Углы помещения были округлены художником.

Это одна из лучших росписей Сикейроса. В ней тоже много символики, но она более выразительна, чем в других его работах. В центре — гигантский поточный конвейер, выдающий на передаточной ленте труп рабочего — жертву капиталистической системы. Из этой же машины вырывается красный джин-мститель, символ революции. Рядом с конвейером идут женщины с младенцами на руках, с цветами, охапками ржи, со свитками строительных планов, олицетворяющие мирный труд. На его защиту двигаются колонны рабочих, солдат, врачей, техников, сопровождаемых женщиной, олицетворяющей Родину. Это им принадлежит будущее. На куполе зала, в центре которого пятиконечная звезда, изображены кремлевская башня, китайская пагода, египетская пирамида и пирамида древних майя. Все фигуры и элементы находятся в движении.

— Я пытался сказать этой росписью, — говорил на ее открытии Сикейрос, — что подлинное социальное освобождение человека может существовать только в мире, полностью свободном от всего того, что препятствует правам и благополучию человека и общества. В обществе, в бесконечно более развитом, чем наше, атомная энергия вместо того, чтобы сеять смерть, будет способствовать миру, порождать электрический свет.

Об этой росписи советский искусствовед Н. Бродская пишет: «Виргуозный мастер перспективы, Сикейрос применяет здесь смелый и в то же время точно рассчитанный оптический прием, который не только превращает стены в бездонную глубину, но и объединяет роспись всей поверхности, делая невозможным восприятие какой-то ее части вне целого.

Роспись огромна, зритель должен непрерывно перемещаться при ее осмотре, и вместе с ним в движение приходят все созданные мастером фигуры. Здесь торжествует та самая динамическая композиция, идеи которой с давних пор вынашиваются художником»¹.

Впрочем, эту роспись, как и все другие произведения Сикейроса, не только хвалили друзья, но и ругали многочисленные его недоброжелатели. Одни говорили, что дух, олицетворяющий революцию, похож на железную болванку, выданную прокатным станом; другие, что в росписях нет логического центра, что их отдельные части не связаны между собой и т. д. И тем не менее и этой росписью, как и многими другими произведениями художника, больше восторгался, чем возмущался. Она не оставляла никого равнодушным, а ведь это одно из достоинств, и притом немаловажное, каждого подлинно значительного творения искусства. Если оно не порождает спора, не будоражит мысль, не вызывает в одном восторг, а в другом негодование, если зритель равнодушен, значит, это неудачное произведение, значит, художник в чем-то ошибся, что-то просмотрел, чего-то не додумал. Что касается обвинений в том, что его росписи не очень понятны, что они требуют расшифровки или поддаются иногда противоречивым объяснениям, то на это у Сикейроса был свой ответ: каждое произведение, если оно подлинное творение, всегда должно заключать в себе какую-то тайну, загадку, заставляющую искать ей объяснения. В этом умении заставить ценителей искусства думать, пробуждать в них неожиданные ассоциации, парадоксальные мысли, заряжать их фантазию — одна из задач большого искусства. Даже больше: только искусство может пробудить в человеке такие эмоции, в которых чувства и разум переплетаются в единый животворный клубок, что позволяет зрителю не только лучше понять окружающий его мир, но и самого себя.

Больше всего споров и критических замечаний вызвали росписи и скульптурные украшения Сикейроса внешних стен здания ректората Национального университета Мексики. К постройке нового ансамбля университетских зданий приступили еще в 40-х годах. Об этом много и часто писали газеты. Новый университетский городок строился с учетом самых современных требований к такого рода сооружениям. На его строительство затрачивались огромные средства. Сикейрос еще 20 февраля 1951 года направил открытое письмо главному архитектору строительства инженеру Карлосу Ласо, решительно настаивая на привлечении к оформлению зданий университетского ансамбля мексиканских художников и скульпторов-монументалистов. Художник утверждал, что он вообще не мыслит создание такого ансамбля без их участия. Но для того, чтобы такое участие было равновесным, художники должны привлекаться не после возведения зданий, а до этого. Ведь возводить здания необ-

ходимо с расчетом и учетом будущих росписей и скульптурных изображений. Власти согласились с такой постановкой вопроса и действительно привлекли к работе над оформлением зданий выдающихся мексиканских muralистов — Диего Риверу, Хуана О'Гормана, Хосе Чавеса Морадо и многих других. Росписи и разные украшения, созданные ими, занимают огромную площадь в 40 тысяч кв. м. Сикейросу предложили оформить наружные стены помещения ректората. И тем не менее, за исключением библиотеки, все здания, а этого он больше всего боялся, строились без учета будущих росписей, которые после того, как они были созданы, как он образно выразился, производили впечатление красочных марок, приклеенных к конверту.

Когда Сикейрос приступил к работе над фасадом здания ректората, его коллеги — Ривера, О'Горман, Чавес Морадо уже заканчивали свои росписи. Как часто он делал в прошлом, так и теперь Сикейрос сопровождал свою работу публикацией различных статей в журнале «Арте публико» (на его издание пошли деньги от премии Биеннале) и выступлениями, в которых излагал теоретические основы и анализировал особенности этого нового, как он утверждал, направления в изобразительном искусстве. В прошлом, отмечал он, живопись создавалась только для закрытых помещений, росписи украшали главным образом внутренние стены здания, они предназначались к обозрению с близкого расстояния, при более или менее стабильном свете и устойчивой температуре помещения. Этим условиям соответствовали и материалы (краски и т. д.) и стиль росписей. Иное дело роспись внешних стен здания. Тут подвизались в основном фирмы коммерческой рекламы, создававшие, по словам Сикейроса, плакатную коммерческую культуру. Ей соответствовали особый стиль и средства исполнения. Но такая культура далека от искусства. Что же предлагали взамен коллеги Сикейроса?

Ривера, декорировавший Национальный стадион, изображал на стенах с помощью цветных или раскрашенных камней и черепицы различного рода барельефы. По существу, Ривера воскрешал старую мозаику. На него оказывало влияние доиспанское искусство Мексики, а также мексиканское колониальное барокко. О'Горман, бывший одновременно архитектором и художником, декорировавший университетскую библиотеку, выполнял панно из камня естественной окраски, которые прикреплял к стенам. О'Горман испытывал на себе влияние дохристианской мозаики и изображений на древних мексиканских кодексах. Чавес Морадо, украшавший здание факультета наук, использовал технику византийской мозаики, специально изготовленной для него одним итальянским мастером.

Сикейрос, как обычно, пытался изобрести нечто новое — скульптурную живопись с применением барельефов из цемента, керамической мозаики, нержавеющей алюминия. Исполненная им компози-

ция была асимметричной. Свой стиль Сикейрос называл «новым искусством».

Не все из того, что рассчитывал сделать Сикейрос, ему удалось осуществить. Он не смог раздобыть всех необходимых ему материалов, работа его по разным причинам неоднократно прерывалась. Он трудился в атмосфере недоброжелательства. Официальные круги не могли его исключить из состава художников, оформлявших здания университетского городка, но с другой стороны, весьма тяготились его присутствием и его политическими взглядами. Сикейрос во время работы в университетском городке продолжал осуждать империалистический курс США; созданная им в 1951 году картина «Политика доброго соседа» (пироксилин, 1,80×1,00 м) изображала стоящего на коленях юношу (Латинскую Америку) с автоматом, но с закованными руками, и державшего его за кандалы улыбающегося президента Трумена с пачкой долларовых ассигнаций в руке. Не менее красноречивой была и другая картина, «Друг Викторiano Уэрты» (пироксилин, 0,80×1,20 м, 1956). В ней Сикейрос запечатлел мексиканского генерала Викторiano Уэрту, ставленника США, убийцу президента Мадеро, захватившего власть в 1913 году. Уэрта считается в Мексике синонимом предательства, продажности, кровожадности. У него на руках — полковник Кастильо Армас, главарь американских наемников, свергнувших в 1953 году прогрессивного президента Гватемалы полковника Арбенса. Уэрта изображен с чертами гиены. Кастильо Армас — в виде макаки в мундире и с большой серьгой в ухе.

Но Сикейрос осуждал не только североамериканских империалистов и их наемников в других странах, он смело критиковал и слишком податливую политику по отношению к Вашингтону тогдашнего правительства Мексики, возглавляемого президентом Мигелем Alemаном. Сикейрос, несмотря на заказы власть имущих, никак не желал «остепениться», стать, как коллеги, — «нормальным», а точнее — слугой своих богатых заказчиков. Он был и оставался коммунистом, громко напоминал об этом, сдавая, как и прежде, в партийную кассу львиную долю своих немалых к тому времени заработков.

Созданное на фасаде ректората произведение — живопись и скульптура, размером в 304 кв. м — Сикейрос назвал «Народ — университету, университет — народу. За новогуманистическую национальную культуру универсального значения». Произведение состоит как бы из трех частей. В его верхней части — студенческая демонстрация с многочисленными знаменами, выполненная в технике мозаики. Под демонстрацией — большая рельефная фигура студента с распростертыми руками, призывающего к участию в демонстрации. Еще ниже — четыре фигуры: художника, социолога, естествоиспытателя и техника. Рельефные фигуры покрыты цветными плитками. В создании этого комплекса Сикейросу помогали скульптор

Федерико Конесси и художник Луис Ареналь. Над этим произведением художник трудился четыре года — с 1952-го по 1956-й.

Журналистка Эльвира Варгас таким увидела Сикейроса во время работы в университетском городке: «Он постоянно двигался, то приближаясь, то отдаляясь от фасада ректората, наблюдая с разных точек скульптуру и роспись и указывая Федерико Конесси и Луису Ареналу, какие изменения следует осуществить, какие линии сократить или удлинить. Сикейрос не пользуется предварительными набросками, тем более когда создает крупные росписи на воздухе. Он на месте изыскивает лучшую проекцию, размеры своих фигур и их раскраску с позиций зрителя, стараясь обнаружить на стене тот центр будущего гармонического целого, который больше всего впечатлял бы зрителя, находящегося в разных точках наблюдения»².

Сикейрос вначале думал использовать вместо мозаики цветной электролитический алюминий, однако в Мексике такого материала изготовить не сумели. Скульптура была выполнена с использованием железных конструкций, покрытых цементом. Это тоже не соответствовало первоначальному замыслу художника, рассчитывавшего лепить скульптуру из гипса прямо на фасаде, что позволило бы лучше привязать ее к окружающему ландшафту. В результате получилось не совсем то, на что рассчитывал и надеялся Давид Сикейрос. Со временем металлические конструкции поржавели, скульптурные изображения облупились и мозаика потеряла первоначальный колорит. Издали скульптура не смотрится, хотя она создавалась именно для обозрения с дальнего расстояния. Как обычно в композициях Сикейроса, так и на этот раз не сразу расшифровывается их символика. Законченное в 1956 году произведение Сикейроса с тех пор неоднократно реставрировалось.

Это была вторая попытка Сикейроса объединить скульптуру с росписью на воздухе. Первая была сделана в 1953 году, когда у входа на фабрику «Аутомекс» им была установлена выполненная в цементе аллегорическая фигура «Скорость» размером 3×5,5 м. Обе попытки убедили художника, что такие композиции требуют применения более прочного и стойкого к атмосферному влиянию материала, в частности новых красок. И все же, несмотря на просчеты, созданное на фасаде ректората произведение поражает своей смелостью и оригинальностью замысла даже по сравнению с росписями зданий университетского городка других прославленных мастеров мексиканского монументального искусства.

Два года спустя после завершения работы в университетском городке Сикейрос пишет новый мураль размером в 70 кв. м. в приемном покое онкологической больницы медицинского центра Мексиканского института социального обеспечения на тему: «Апология будущей победы медицинской науки над раком. Историческая параллель между революцией научной и революцией социальной». Рос-

пись была сделана акриловыми красками на фанерных досках триплай, прикрепленных затем к стене, и торжественно открыта тогдашним министром здравоохранения доктором Игнасио Моронесом Прието.

Как и все работы Сикейроса, это совершенно оригинальное по своему содержанию произведение, продукт его необузданной фантазии. Автор изображает четыре эпохи истории человечества: первобытную, древнюю, современную и будущую. Люди в первых трех — жертвы зла: физического (болезней) и социального (эксплуатации). Оба зла олицетворяются двумя фантазмагорическими фигурами, изображающими Рак.

В первобытную эпоху человек — раб природы, он — одинокая песчинка в бурном океане естественных элементов. Но он не гибнет, а развивается, преодолевает трудности, крепнет, становится увереннее, накапливает знания. Постепенно зарождается наука, массы ополчаются против социального зла. Растут ряды ученых и борцов за лучшее будущее. Человечество обретает веру в себя. Наступает последний этап в развитии человечества — общество будущего. Оно побеждает как социальное, так и физическое зло.

Сам Сикейрос говорил об этой росписи: «Народ, возглавляемый рабочим классом, верит в победу науки, он солидарен с нею. В рядах тружеников разных наций я изобразил мексиканскую женщину, а также араба с красным знаменем в руках (роспись создавалась в дни английской интервенции в Египте) как символ колониальных и полуколониальных народов, борющихся против своих извечных угнетателей. Далее, человек уже в обществе более передовом и совершенном, чем современное, торжествует победу над раком, достигнутую медицинской наукой. Это будет, несомненно, общество атомной эры, когда атомная энергия станет служить только интересам мира и прогресса. Рак терпит поражение, он представлен в виде двух монструозных убегающих фигур, олицетворяющих физическое и социальное зло нашего общества».

Мексиканский критик Хулио Шерер задал вопрос художнику: а следовало ли ему именно в приемном покое онкологической больницы рисовать эти дантовские сцены? Не скажется ли это отрицательно на душевном состоянии больных, пришедших сюда в поисках спасения? Не лучше ли было бы художнику избрать какой-нибудь занимательный сюжет, что помогло бы развеять грустные мысли ожидавших в этом покое своего приговора пациентов?

— Нет, — решительно ответил критику Сикейрос. — Большой раком все одно, что смертник. Он готов к худшему. С ним не следует играть в прятки. Он хочет знать правду. Я ему говорю: твое положение трагично, но не безнадежно. Борьба с твоей болезнью уже одерживает победы, и недалеко то время, когда враг будет побежден. Чтобы ускорить это время, нужно, однако, бороться не

только против этой болезни, но и всякого зла, и бороться всем, в том числе и тебе, приговоренному к смерти.

Художник не знал, что он сам был в числе таких приговоренных к смерти, а когда узнал, то никто из окружающих его не догадался об этом: он был и оставался мужественным человеком до последнего своего часа, сохраняя веру в неизбежное торжество социальной справедливости и способность науки одержать в конечном итоге победу над злом, сведшим его в могилу. А смерти он, как истый мексиканец, не боялся, он шутил, смеялся над нею. Он говорил:

— Все хотят умереть здоровыми. Это невозможно. Встреча с «косой» неизбежна. Отнесемся же к ней с чувством юмора. Нам все-таки повезло больше, чем многим из наших товарищей, которые ушли, не успев сделать и сотой доли того, что было в их силах и возможностях свершить. Итак, улыбнитесь и возрадуйтесь жизни!

*

После росписей онкологической больницы Сикейрос весь ушел в работу по созданию двух заказных муралей — для Национального исторического музея во дворце Чапультепек и главного зала театра «Хорхе Негрете» в здании Национальной ассоциации актеров (АНДА).

Роспись для музея, которую он начал в 1957 году, первоначально называлась «Революция против порфирийской диктатуры», а затем — «От порфиризма к революции». Она охватывает 419 кв. м и размещена на трех стенах зала «Революция».

Чапультепек — дворец, служивший некогда резиденцией мексиканских президентов; здесь жил и император Максимилиан со своей женой Шарлоттой и диктатор Порфирио Диас. После революции 1910—1917 годов дворец был превращен в Исторический музей. В нем уже оставили свои росписи Диего Ривера и другие известные мексиканские художники. Теперь настал черед Сикейроса.

В отличие от прежних его работ, эта роспись привлекает предельной конкретностью. В центре изображен эпизод знаменитой забастовки шахтеров в Кананее в 1906 году, которой руководил бывший командир Сикейроса генерал Дьегес. Забастовка в Кананее была первым серьезным вызовом диктатуре Порфирио Диаса. Сикейрос запечатлел похороны одного из забастовщиков. Стройными рядами идут рабочие, полные решимости отомстить за смерть их товарища. Их возглавляет революционный лидер Флорес Магон. Полицейский пытается вырвать из его рук красное знамя.

За мексиканскими рабочими решительно идут пролетарии других стран во главе с Карлом Марксом. Он держит вместо оружия «Капитал». Рядом с Марксом — Бакунин.

Вправо от этой росписи изображен Порфирио Диас в окружении представителей высших гражданских и военных чинов — послушных исполнителей его воли. Перед ним пляшут женщины, олицетворяющие буржуазию. У ног диктатора — раскрытая книга: тиран топчет законы.

По левую сторону от центрального панно изображены шеренги восставших мексиканских крестьян во главе со своими славными вождами — революционными генералами Панчо Вильей и Эмилиано Сапатай.

Эту работу художник, как мы увидим позже, смог закончить только в 1966 году. Он назвал ее «документальной живописью», соответствующей «музейному духу» дворца Чапультепек. Период, взятый художником, охватывает время от забастовки в Канане в 1906 году до контрреволюционного переворота Викторiano Уэрты в 1913 году. Этот период художник называет «самым здоровым» в истории мексиканской революции. Революционные вожди — демократы либерального толка — друзья народа, еще полны иллюзий и веры в доброту человека, в его разум. Они считают, что Мексика без труда совершит необходимые социальные реформы и вступит в эру благоденствия. Они доверчивы и искренни. Большинство из них гибнет от террора ставленников реакции и империализма, таких, как генерал Викторiano Уэрта.

Одновременно с этой работой Сикейрос осуществлял роспись вестибюля театра «Хорхе Негрете», которую он начал в 1958 году (акрилик на триплае). Роспись получила название «Театральное искусство в общественной жизни Мексики» (первоначальное название «Трагедия»).

Вот что говорил об этой росписи сам художник: «Национальная ассоциация актеров заказала мне настенную роспись, которую не успел осуществить умерший незадолго до того Диего Ривера. Заказчики пожелали, чтобы я изобразил в этой росписи всю историю сценического искусства, включая современную кинематографию. Мы стали обсуждать предложенную тему. Я указал, что она взята слишком широко, неконкретно, и в свою очередь предложил определить ее так: сценическое искусство в жизни Мексики, и прежде всего в жизни современной Мексики, история которой и должна послужить хронологической канвой развития темы. Мое предложение было принято. Но что же произошло потом? Поскольку я один из пионеров и организаторов движения мексиканских художников-монументалистов, надо ли говорить, что моим намерением с самого начала было создать произведение, которое внушало бы актерам, а ковенно и драматургам, мысль о необходимости совершить в театре такой же переворот, какой мы совершили в живописи. Я мог бы, конечно, изобразить в этой росписи что-нибудь ни к чему не обязывающее, что-нибудь жизнерадостное, бод-

рящее, ласкающее взгляд, и тогда у меня не было бы тех затруднений, с которыми я столкнулся в настоящее время <...>. Однако создавать что-нибудь легковесное было бы предательством по отношению к десяткам ныне живущих и умерших живописцев и графиков, участников нашего движения: предательством по отношению ко всем тем моим соотечественникам, кто в течение пятидесяти лет весь свой талант, всю свою энергию политических борцов отдавал служению родине и народу. Вот почему я не мог поступить иначе»³.

Художник взялся за работу. Он разделил будущую роспись на две части; в одной из них намеревался изобразить театр, кино и телевидение, какими они, на его взгляд, должны быть в настоящее время и в ближайшем будущем. В другой половине он предполагал показать старый мексиканский театр. Сикейрос обнаружил, что в Мексике в прошлом существовал театр с ярко выраженной острой политической тенденцией. Ему удалось установить, что в начальный период революции 1910—1917 годов многие драматурги жестоко бичевали в своих пьесах касикизм, обличая, с одной стороны, поддавшихся этой болезни представителей центральных и местных властей, а с другой — заразившихся ею рабочих и крестьянских вожаков, лидеров аграрного и профсоюзного движения. Таким образом, театр вел огонь по новой буржуазии, по зарождавшейся тогда новой олигархии. Сикейрос открыл в годы диктатуры Порфирио Диаса театр, осуществлявший весьма эффективную политическую агитацию. Более того, он убедился, что иного театра в то время в Мексике, по сути дела, не было, так как только политический, злободневный репертуар пользовался популярностью среди широких слоев населения страны. Многие пьесы того периода проникнуты уничтожающим сарказмом, это превосходные образчики сатиры, нацеленной своим жалом против старого диктатора и его режима.

Сикейрос обратился к периоду Реформы⁴ и обнаружил, что и тогда существовал великолепный сатирический театр, защищавший позиции либералов и обличавший их врагов, консерваторов, противников Реформы, а позднее осмеивавший французских интервентов, императора Максимилиана, императрицу Шарлотту и незадачливых генералов, безуспешно пытавшихся вновь подчинить Мексику европейским колонизаторам.

«Я вспоминаю теперь, — писал художник, — об одной сатирической комедии того времени и не могу удержаться от улыбки. Это совсем небольшая пьеска, своего рода пантомима под названием «Чинако-мазила», кстати сказать, довольно непристойная, что, видимо, не мешало ей пользоваться в свое время огромным успехом и не умаляло ее агитационно-политической действительности. Из таких вот не слишком длинных, а подчас и совсем коротеньких пьесок, издававшихся в никому не ведомых крохотных типографиях, нередко подпольных, и составлялся репертуар народного театра, где зло

высмеивался поход европейских держав против Мексики (войска европейской коалиции были чем-то вроде интернациональных бригад своего времени, но только реакционных).

Я перенес свои поиски на колониальный период истории Мексики, то есть на эпоху до 1810 года, когда моя родина поднялась на борьбу за свою независимость. Оказалось, что и тогда мексиканский театр защищал национальные интересы Мексики и ее народа, что он прославлял культуру аборигенов нашей страны. В своих произведениях авторы театральных пьес того времени превозносят физическую силу и стойкость индейцев, их твердость духа, восхищаются пластической красотой индейского искусства. Сопоставляя художественные произведения доиспанского периода с искусством колониальной эпохи, драматические писатели стремятся пробудить в жителях Новой Испании⁵ чувство патриотизма. Мне удалось установить, что в период освободительной войны 1810—1824 годов, то есть на протяжении целых четырнадцати лет, у нас существовал театр, открыто призывавший к свержению испанского владычества. Труппы бродячих актеров колесили по всей стране, добирались до самых отдаленных и глухих деревушек; часто все представление состояло из одних только символических пантомим, однако содержание этих маленьких сенок неизменно пробуждало у мексиканцев возмущение и гнев против позорного колониального ига и бесчеловечной жестокости гачупинов...⁶

Эти-то факты и послужили материалом для моего живописного экскурса в историю мексиканского театра. Рассказ о том, что было, давал мне верное направление для рассказа о том, что будет, ибо, не показав прошлого, нельзя было наметить перспективу развития театрального искусства в настоящем и будущем. Свои соображения я высказал членам руководящего комитета Ассоциации актеров. Станьте же лицом к народу, — призывал я их. — Помогите ему построить новую жизнь! Вы не смеете забывать, что всего в какой-нибудь сотне километров от мексиканской столицы есть у нас еще такие места, как, например, выжженный солнцем Мескиталь, где индейцы — на пятидесятом году революции! — поят своих грудных младенцев перебродившим соком агавы, то есть алкоголем, потому что вода в этой местности стоит дороже водки. Познакомьтесь же со своим народом, узнайте его поближе, изучайте людей, среди которых вы родились. Пусть ваше искусство содействует преобразованию родной земли. Не замыкайтесь в дурацких башнях из слоновой кости, ведь у вас это не более как подражание, жалкое провинциальное подражание эстетской моде, насаждаемой снобами и всякого рода богемой в мировых центрах экономической жизни. Отбросьте равнодушие, присмотритесь к своей родине, и я уверен, взволнованное общение с нею откроет перед вами безграничные возможности совершенствования художественной и технической стороны

вашего искусства. Вникните хорошенько в насущные нужды своего народа, своей страны — разумеется, страны и народа в подлинном значении этих слов. Вы живете и работаете в Мексике, усвойте же язык мексиканского национального искусства. Создайте мексиканский национальный театр, которого у нас все еще нет, создайте его вопреки сентенционному брюзжанию эстетствующих педантов отечественного образа»⁷.

Что же изобразил художник на стенах театра «Хорхе Негрете»?

В центре росписи — театральная сцена, по правую ее сторону, на небольшом пространстве, женское тело, своего рода манекен без лица, без признаков жизни. Это одна тема для театра — бездумная, бездушная, пустая. Ей художник противопоставляет на другой стороне сцены целую серию образов мексиканских женщин-тружениц, голодных, нищих, с детьми на руках, негодующих, протестующих против нечеловеческих условий жизни. Они окружают труп профсоюзного вождя — конкретного человека — Луиса Моралеса, убитого полицией во время первомайской демонстрации 1952 года. Он лежит на земле, покрытый национальным флагом Мексики, женщина, его жена, держит руками голову убитого. На демонстрантов наступают с ружьями наперевес солдаты, топчущие книгу с цифрой «17» — демократическую конституцию 1917 года.

Руководство профсоюза актеров, в котором преобладали реакционные боссы, связанные с полицией и другими репрессивными органами, увидели в росписях Сикейроса крамолу. Утверждая, что роспись даст «подрывным» элементам повод устраивать в вестибюле театра «Хорхе Негрете» антиправительственные манифестации, что студенты непременно подожгут здание театра, что содержание росписи может спровоцировать столкновение между людьми разных убеждений и т. д. и т. п., профсоюзные бонзы расторгли с художником контракт, а росписи загородили ширмами, предварительно замазав цифру «17».

Сикейрос потребовал, чтобы ему дали возможность выступить перед членами профсоюза актеров с объяснениями. 9 мая 1959 года в переполненном до отказа зале театра «Хорхе Негрете» художник держал речь перед актерами. Он сказал:

— Руководители профсоюза прекрасно знали, кому заказывали роспись. Мои политические взгляды всем хорошо известны. Меня просили изобразить «Трагедию». Но неужели рассчитывали на то, что я ее представлю в виде наркоманки, убивающей своих детей и кончающей самоубийством, или что я нарисую сюжет из греческой трагедии. Меня обвиняют, что я создал коммунистический мураль, но это неверно. Точнее было бы сказать, что роспись сделана художником-коммунистом, а это не одно и то же. Я считаю, что профсоюзное движение должно быть независимым от правительства. Эта зависимость привела в последние двадцать лет к тому, что профсоюзы

разложились и уже не представляют интересов рабочих. Для нас, мексиканских художников реалистического и социального направления, писать мураль — это все равно что сочинять книгу. Издатель не имеет права навязывать нам свои взгляды в качестве предварительного условия ее публикации⁸.

Хотя рядовые члены профсоюза актеров поддержали Сикейроса, руководители запретили ему продолжать работу, более того, профсоюзные главари подали на него в суд, требуя разрыва контракта, который якобы был нарушен художником.

В 50-е годы после шумного успеха на Биеннале в Венеции мексиканское искусство совершает победное шествие по многим европейским странам. Сикейросу выставки за рубежом приносят не только признание. Троцкисты и прочие леваки устраивают на выставках дебоши, требуя головы «агента Москвы» Сикейроса. Во время выставки мексиканского искусства в Музее современного искусства в Париже в 1952 году антисикейросская шумиха была возглавлена престарелым лидером сюрреализма Андре Бретоном. И в то же время выставка мексиканского искусства, на которой были представлены работы Сикейроса, с огромным успехом прошла в Стокгольме, а в 1953 году — в галерее «Тейт» в Лондоне.

Американский музей Метрополитен просит прислать эту выставку мексиканского искусства, но без произведений современных художников, то есть без картин муралистов и графиков, большинство которых следуют революционной ориентации. Руководители выставки отвечают американцам категорическим отказом.

В США — разгул маккартизма. В приступе антикоммунистической истерии власти Лос-Анджелеса постановляют изъять из местного университета «большевистские» фрески Хосе Клемента Ороско. Мексиканский монументалист Руфино Тамайо, кичившийся своей аполитичностью, разъезжает по США, «разоблачая» Сикейроса, Ривера и их единомышленников в приверженности к коммунизму и призывая мексиканское правительство прекратить оказывать им поддержку и покровительство. Мексиканские правящие круги поддаются этим провокационным призывам. Когда в 1954 году открывается выставка мексиканского искусства в Мехико, в ней странным образом почти отсутствуют картины Сикейроса, Риверы, Ороско.

В 1952 году Диего Ривера публично признал свои прошлые политические ошибки и обратился к руководству Мексиканской компартии с просьбой разрешить ему вернуться в ее ряды. «Я признаю полнейшую справедливость критики, которой подвергала меня Коммунистическая партия, — заявил он, — и принимаю эту критику как благородный и братский дар, как протянутую мне руку помощи. Я считаю наибольшим успехом за все время своей творческой деятельности то одобрение, которое заслужила у партии моя роспись «Кюшмар войны и мечта о мире». Я выражаю твердую решимость

следовать линии партии и надеюсь, что партия еще сочтет возможным восстановить меня в своих рядах»⁹. Сикейрос поддержал просьбу Риверы. Он приветствовал активное участие своего старого друга и соперника по творчеству в кампаниях против войны, за всеобщий мир и разрядку международной напряженности. Именно на эту тему была упомянутая выше роспись Риверы во Дворце изящных искусств.

Когда в 1954 году умерла жена Диего Фрида Кало, известная художница, член Мексиканской коммунистической партии, Андрес Идуаре разрешил провести гражданскую панихиду в помещении Дворца изящных искусств, директором которого он являлся. Власти, действуя в угоду маккартистским элементам, поспешили уволить слишком либерального Идуаре с его поста.

Сикейрос, другие художники и общественные деятели возмущались, протестовали против этих и им подобных беззаконий, но без ощутимых результатов. Более того, реакция вынашивала планы расправы с самим Сикейросом и только искала удобного момента, чтобы нанести ему удар. Но это не пугает его. Он продолжает выступать на митингах, читать доклады, публиковать манифесты, статьи, заявления. Буквально не проходит дня без того, чтобы его имя не появлялось в газетах. Он среди тех, кто предлагает выдвинуть рабочего лидера, его старого друга Висенте Ломбардо Толедано, кандидатом на пост президента республики от коалиции левых сил. Он выступает с докладами об Октябрьской революции в Мексикано-русском институте культурного обмена. И, конечно, много путешествует.

То, что происходит в Советском Союзе, его продолжает интересовать и волновать. Он уже давно стремится вновь посетить Страну Советов именно теперь, когда империалисты пытаются воздвигнуть новый «санитарный кордон» против великой родины Ленина. Он был и оставался верным другом СССР до последнего своего вздоха.

МУРАЛИЗМ И СОЦИАЛИЗМ

В сентябре 1955 года по приглашению польского правительства Сикейрос приезжает в Варшаву. До этого он уже трижды побывал в народной Польше. Он — один из руководителей Общества дружбы Мексика — Польша. Польские друзья предлагают ему покрыть росписями новый стадион имени 10-летия народной Польши в Варшаве. Размеры росписи — 1600 кв. м. Он с энтузиазмом соглашается. Однако осуществить этот проект не сможет по независящим от него обстоятельствам.

В 1956 году Сикейрос с Анхеликой посещают Голландию, Францию, Италию, Египет, Чехословакию, Индию, Китай, Гонконг. Ху-

дожник встречается с многими видными государственными и политическими деятелями. В Италии он проводит два месяца. В Дели Неру предлагает ему возглавить коллектив из двадцати пяти молодых художников-индийцев и заняться стенными росписями. Во время посещения Египта эта страна становится жертвой английской агрессии. Сикейрос обращается с просьбой к президенту Насеру разрешить ему принять участие в защите Египта в качестве добровольца; Анхелика предлагает свои услуги в роли сестры милосердия.

Но больше всего впечатлений было у художника от его пребывания в Советском Союзе, где он в октябре 1955 года выступал с лекциями в Москве и Ленинграде. В ноябре 1957 года он вновь в СССР — участвует в торжествах, посвященных столетию со дня основания Академии художеств, читает лекцию в Музее имени А. С. Пушкина на тему: «Технический опыт мексиканского muralистского движения».

В 1955 году, будучи на приеме в Академии художеств в Москве, Сикейрос огласил «Открытое письмо к советским художникам, скульпторам и граверам», которое он в конце указанного года опубликовал в Мексике.

О чем было это письмо? О судьбах революционного, подлинно передового, социалистического искусства. Сикейрос очень высоко оценил достижения советского искусства, которое, по словам художника, играет беспримерную в мировой истории политическую роль. Советское искусство, писал художник, находится на службе социального движения, открывшего новую эру человечеству. Первое в мире пролетарское государство оказывает неограниченную помощь советскому искусству, и это прекрасно. «Я не сомневаюсь, — заявлял Сикейрос, — что вы своей живописью, скульптурой, гравюрами, иллюстрациями, сценографией и т. д. способствовали превращению старой отсталой царской России в передовую промышленную страну, шагнувшую далеко вперед в сельском хозяйстве, науке, просвещении, физическом воспитании граждан и других областях, способствующих людскому счастью. Нет такого города, селения, деревни, фабрики, вокзала, дома отдыха, школы, театра, где бы вы не проявили социалистическую идеологию, не превозносили своих героев в произведениях самых разных размеров. Вы способствовали украшению площадей, фасадов домов и интерьеров многоэтажных жилых домов, которые строятся у вас сотнями тысяч».

Отмечая эти и другие положительные черты советского искусства, Сикейрос высказал в его адрес и ряд критических замечаний. Ему не понравилась приверженность некоторых наших художников к «традиционному академизму», «механическому реализму», преодоленная в последующие годы в результате творческих поисков и дискуссий.

Реализм, утверждал художник, — не застывшая формула, он должен развиваться. История искусства — это развитие реалистических форм. Некоторые советские художники следуют старым академическим формулам, виртуозно совершенствуя их. Однако эпигоны, по мнению художника, как бы совершенны они ни были, всегда останутся лишь подражателями великих мастеров прошлого. Художники должны искать новые пути в искусстве, используя для этого новейшие достижения науки, техники, промышленности. Они должны совершенствовать краски и прочие инструменты и средства своего труда. В Мексике и других капиталистических странах это трудно им делать, но в Советском Союзе и других социалистических странах, где материальные средства сосредоточены в руках государства, покровительствующего искусствам, этого нужно и можно достигнуть с большим успехом.

В заключение Сикейрос писал: «Мексиканские художники полагают традицией и опираются на народ, которому свойственна исключительная артистическая одаренность. Советские художники не уступают им в этом; их традиция замечательна, и они великолепные мастера. Советские художники обладают чуждой нам профессиональной дисциплиной и уникальной способностью изображать психологические явления. Они уже приступили к созданию подлинного монументального искусства, связанного с архитектурой, и теперь единственное, что осталось сделать, — это избавиться от рутинных форм, которые их парализуют.

Пусть эти слова будут восприняты как мнение товарища, прошедшего испытание на надежность и в политической жизни и в политическом искусстве. Товарища, который видит в том, как Ленинградский Эрмитаж вырос из 50 комнат в 1928 году до 300 и больше в настоящее время, символ всего того, что произошло и происходит во всех областях советской жизни»¹.

В рассказах о своих посещениях Советского Союза, встречах и беседах с советскими художниками Сикейрос вовсе не скрывал, что и советские художники высказывали в адрес мексиканских коллег немало справедливых критических замечаний, отмечая в их творчестве элементы примитивизма, псевдонародничества на потребу иностранным туристам, мистицизма, голого фольклоризма, негативизма в тематике и содержании произведений. «Мне показалось, — говорил Сикейрос, — само собой разумеющейся обоснованность такого рода утверждений»².

Давняя дружба связывала Сикейроса с Ильей Эренбургом. Беседа как-то с Борисом Полевым, Эренбург сказал:

— Мы с ним старые друзья. Познакомились случайно в Мадриде, в музее Прадо. Как раз в тот день франкисты вlepили в этот музей несколько снарядов. Он был совершенно пуст в тот день, великолепный музей. Только два человека и бродили по его залам:

я и какой-то коренастый курчавый латиноамериканец в форме офицера Интербригады, на смуглом лице которого как бы запечатлелась вся трагическая история его континента. В те дни он приехал в Испанию не с кистями, а с оружием. Был отличным, храбрым, как я потом узнал, офицером, а как о художнике мне рассказал о нем Хемингуэй. Великолепный художник, не правда ли?³

Сикейрос также любил Эренбурга-писателя, но их взгляды на искусство не совпадали.

Представляет интерес рассказ Сикейроса о спорах с И. Г. Эренбургом по вопросам искусства⁴. Трудно сказать, насколько объективно он излагает в приводимом ниже отрывке из его воспоминаний точку зрения своего собеседника, отличавшегося всем известными пристрастиями в области искусства. В данном случае для нас важны не столько мнение автора «Приключения Хулио Хуренито», сколько мысли самого Сикейроса о советском искусстве, которые он четко формулирует в споре со своим оппонентом.

«По отношению к изобразительному искусству,— писал Сикейрос,— позиция Эренбурга была страстно проформалистической. Для Эренбурга, эстетические взгляды которого формировались в Париже, как и для любого из наших псевдоинтеллектуалов, вся проблема сводилась к хорошему и дурному вкусу. Или, говоря другими словами, к методу, которым пользуются дамы из общества для выбора платья, как будто хороший вкус является неизменной субстанцией, а не условностью, способной испытывать самые причудливые изменения с течением времени».

«Мы требуем,— говорил мне Эренбург,— нежной поэзии, поэзии типа любовных поэм Альберти, наиболее крупного современного поэта, пишущего на испанском языке, а не напыщенной и кричащей поэзии Неруды, поэту, которому вы, мексиканцы, оказали плохую услугу, превратив его в «муралиста» в литературе. Его поток слов уже утомляет меня».

— «Да,— отвечал ему я,— поток слов, но такой поток, как у Данте, Гюго, Сервантеса, Толстого, Горького, Гомера, как и у всех писателей, обращавшихся к главным проблемам своего времени, которые схожи с теми, которые стоят перед вами, как у писателей—авторов крупных произведений, а не коротких эссе, которые сегодня доводят вас до истомления. Легко понять, что художники с мольбертом подобны поэтам с их изящными книгами, изданными небольшим тиражом. Странная неспособность тех, кто считает, что академизму, формализму, псевдоклассицизму может противостоять лишь парижская школа и ее соответствующее влияние в архитектуре. В действительности же, если рассматривать твой тезис в его совокупности, то ты осуждаешь мещанский вкус во имя вкуса избранной буржуазии, аристократии, как будто эта буржуазия нашла формальные решения проблем, стоящих перед надстройкой социали-

стического общества. Так считают и наши мексиканские эстеты, обученные американскими музеями и галереями, этим оружием господствующей партии; они называют нас реакционерами, утверждая, что революционному обществу соответствует революционная форма в искусстве, считая, естественно, этой революционной формой ту, которую защищаешь ты и все эти люди «хорошего вкуса».

— Нет, Эренбург, — добавил я, — есть и другое решение проблемы. Ты предлагаешь выбраться из одной ямы, чтобы попасть в другую, но еще более глубокую. Реализм еще не изжил себя, и если хочешь откровенности, то я скажу, что в течение всего прошлого, включая Возрождение, были освоены только первые буквы алфавита огромных возможностей. Коммунист не может согласиться с применением и развитием течения, которое исключает из художественного произведения образ человека и ту социальную физическую среду, в которой он находится. Другое дело считать, как это делают идеологи-академисты, что формы и стиль прошлого уже являются достаточными для такого нового и столь значительного стремления. <...> Наше мексиканское изобразительное искусство дает ощутимые доказательства того, что возможен новый реализм, современный реализм. Некоторые из вас ошибочно считают, что наше мексиканское движение — исключительно местное явление, соответствующее только нашей стране и поэтому не представляющее интереса для остального мира. Однако наше движение — и независимо от качества работ его участников, о которых я не буду здесь судить, — представляет собой первый важный опыт в решении этой проблемы.

По словам художника, Илья Эренбург говорил ему в Париже в январе 1939 года:

— Нам, в Советском Союзе, не нужны «муралы». Мы хотим, чтобы каждая советская семья имела в своем доме произведение живописи.

— Дорогой, если бы это было возможно, — возразил я ему, — это было бы чудесно! Но дело в том, что в Советском Союзе 50 миллионов семей, и я не вижу причины, почему одним можно дать хорошие картины, а остальным мазню. Не кажется ли тебе, что речь должна идти, скорее, о механическом решении проблемы, то есть о выпуске хороших репродукций?

— Это чудовищно! — воскликнул Эренбург. — Что может быть чудовищнее механизации искусства. Советские люди имеют право наслаждаться бесконечной прелестью оригинала, ткань которого можно ощутить, краски которого могут изменять свое сияние в зависимости от расположения в комнате.

— Тебе не кажется, что было бы интересней перевозить Московский симфонический оркестр из квартиры в квартиру вместо того, чтобы пользоваться этим мерзким радиоаппаратом?

<...> «Моменты наших разногласий, — писал Сикейрос, — я сделал достоянием слушателей моих выступлений в Москве и Ленинграде. Со всей объективностью я могу утверждать, что мои ответы всегда встречались единодушными и горячими аплодисментами и это заставило меня думать, что советский народ прекрасно знает, куда он идет. Я также сделал вывод, что советский народ видит в нашем мексиканском движении опыт огромной пользы для своих дел. На мой взгляд, советские архитекторы и архитекторы стран народной демократии не уклоняются от обязательного декоративного характера архитектуры, они ведут борьбу за него; те же архитекторы-авангардисты, которые критикуют использование колонн с чисто декоративными целями, колонн, не выполняющих задачу опор, сами же делают фальшивые уровни, фальшивые стены, покрытые каменной пылью, комбинируют основы и т. д. — и все это в чисто пластических целях, или, иными словами, — декоративных. Советские архитекторы и архитекторы стран народной демократии сознают, что принять так называемую архитектуру авангардизма в области строительства равносильно принятию абстрактного искусства в живописи и в скульптуре. С другой стороны, они хорошо понимают, что новый стиль, соответствующий социалистическому обществу, возникнет не вдруг, как по мановению волшебной палочки, а в процессе последовательного очищения от всех отрицательных аспектов, которые были свойственны предшествовавшему общественному строю. Они помнят, что христианскому обществу потребовалось одиннадцать веков для создания законченной христианской архитектуры и что до готического стиля христианское строительство несло на себе отпечаток римского, византийского влияния, то есть влияния того мира, который христианство разрушило.

Когда во время своих выступлений в Советском Союзе я демонстрировал фотографии современных зданий Мехико и других стран, очень часто присутствовавшие спрашивали меня: это предприятие или лабораторные корпуса? Они никак не могли представить себе, что речь шла о жилых домах или административных зданиях, расположенных в черте города. Какой же вывод можно сделать из этого? Без сомнения, тот, что одна из самых больших ошибок архитектуры авангардизма заключалась в упразднении — в первый период — всякого элемента орнамента, всякого украшения, которые, несомненно, являются частью функциональности в ее совокупности. Эта же архитектура сделала функциональность однобокой, половинчатой, а посему и холодной. Последующая же ошибка состояла в акценте на абстрактную, интеллектуальную и, естественно, антинародную декоративность».

Илья Эренбург любил спорить, отстаивать свою точку зрения, в особенности, если это касалось искусства. Но он умел понять и по достоинству оценить талант даже таких художников, которые вы-

сказывали диаметрально противоположные ему эстетические взгляды. В своих воспоминаниях он назовет Сикейроса «самым настоящим из настоящих» художников. И с этим суждением писателя нельзя не согласиться.

Откровенные публичные высказывания Сикейроса о роли искусства, в частности живописи в социалистическом обществе, братский, товарищеский тон этих высказываний, уважение, которое испытывал Сикейрос по отношению к своим советским собратьям по искусству, многими произведениями которых он восторгался,— естественно, приходились не по вкусу буржуазным «почитателям» художника. Эти лжедрузья мурализма всячески извращали подлинный характер взаимоотношений Давида не только с советскими художниками, но и с советскими людьми, приписывая художнику совершенно чуждые ему взгляды и мнения.

В 1964 году в тюрьме «Лекумберри» Сикейрос пишет статью, в которой вновь дает высокую оценку советскому искусству. Обращаясь к советским художникам, он говорит:

— Я должен прямо сказать, что ваше искусство выполняет невиданную в мировой истории по своему величию политическую задачу. Все ваше творчество служит социальному движению, которое открыло человечеству новую эру, и поэтому вы пользуетесь безграничной поддержкой первого в мире пролетарского государства⁵.

Сикейрос всегда с любовью отзывался о Советском Союзе, о строительстве социализма в нашей стране, о борьбе за мир нашего народа.

Корреспонденту «Правды» в Мексике Л. Максименко, посетившему художника в конце 1972 года, Сикейрос сказал: — Ты спрашиваешь, что я думаю об СССР? Советский Союз — это звезда первой величины, освещающая путь для других народов мира. Когда-нибудь она приведет к их единству и справедливости. Социалистическая программа по национальному вопросу, разработанная Лениным — величайшим архитектором нашего времени, — явилась тем зерном, из которого выросло новое общество — советский народ. В нем царят совершенно новые отношения между людьми, новая, социалистическая культура⁶.

Не менее восторженно высказывался художник о нашей стране и во время своего последнего визита в Москву в апреле 1973 года. В интервью корреспонденту Московского радио Т. Кириченко Сикейрос сказал тогда:

— Вы знаете, я не первый раз посещаю Советский Союз. Впервые я приехал сюда вскоре после смерти Ленина. Потом неоднократно возвращался в различные периоды. И вдали от советской земли я постоянно и неустанно следил за развитием и строительством социализма в Советском Союзе.

Я и мои товарищи — монументалисты, скульпторы, графики —

всегда принимали горячее участие во всех самых значительных кампаниях, проводимых в мире в поддержку Советского Союза. Мы поддерживаем и защищаем содружество социалистических наций, боремся против империалистических сил. Борьба решительная и бескомпромиссная.

Мы говорим народам, чтобы они вставали на путь строительства социализма, шли вместе с Советским Союзом. Чтобы никогда между народами земли не терялось чувство солидарности.

Мы боремся за то, чтобы социалистические страны всегда были вместе, чтобы шли они по одному пути.

Мы говорим народам о том, что Советский Союз начал преобразование мира, что он прорвал брешь в капиталистической системе и открыл совершенно новую дорогу для человечества. Опыт этой страны должен изучаться другими народами постоянно. Опыт Советского Союза и его пример грандиозны. Такова основа убеждений ведущих художников Мексики...⁷.

АРЕСТ

В августе 1960 года Сикейрос неустанно работал над окончанием своего мурала «От порфиризма к Революции» во дворце Чапультепек. Он обязался сдать его к празднику 20 ноября — Дню мексиканской революции. Отрепившись от всякой прочей деятельности, художник иногда пятнадцать часов проводил во дворце Чапультепек, трудясь над своей стеной. 9 августа, вечером, Анхелика, как обычно, заехала за ним во дворец. В семье она была «шофером». Сикейрос уставал на работе до такой степени, что был не в состоянии потом сидеть за рулем.

Анхелика рассказывает:

«Я собиралась отвезти его домой пообедать. Но за несколько минут до того, как я выехала, мой брат приехал в Чапультепек и рассказал Давиду, что недалеко от нашего дома стоят два подозрительных джипа, а в них полно крестьян. Давид только отмахнулся от него и сказал, что ему во всем мерещится опасность. Но когда мы подъезжали к нашему дому на улице Трес Пикос, эти два джипа двинулись нам навстречу. Они остановились метрах в пятидесяти от нас, и сидевшие в них люди вылезли. Сикейрос, не подозревая об опасности, собирался выйти из машины и встретить их. Но когда я увидела, что происходит, то велела ему захлопнуть дверцу и тут же на большой скорости рванулась вперед. «Где мой пистолет?» — спросил Сикейрос. Он всегда имел при себе пистолет. А по новому закону, принятому в Мексике, оружие разрешалось иметь в доме или в машине, но ни в коем случае не выносить его на улицу. Если бы Давид воспользовался им для самозащиты, его обвинили бы

в незаконном ношении оружия. Поэтому я ответила ему, что не захватила пистолета. Тем временем джипы ехали следом. На перекрестке за углом, на другой стороне улицы, я увидела черный автомобиль тайной полиции, в котором сидели пятеро. Он попытался меня перехватить. Тогда я у первого же дома въехала на тротуар и быстро свернула налево. Полицейская машина бросилась за нами и врезалась в нашу машину с той стороны, где сидел Сикейрос. Покарежили нам дверцу, но я так гнала, что перехватить нас не удалось.

Тогда полицейская машина и джипы устремились за нами. Убегая от преследования, я услышала выстрелы. Не знаю, что там происходило, — просто я услышала стрельбу. Гнала я всю. Я нарочно резко жала на газ, чтобы Давид не смог достать пистолет и, подавшись эмоциям, начать стрельбу.

Наконец нам удалось от них оторваться — они потеряли нас из виду. Все шины у нас были прострелены, а одна совсем вышла из строя. Мы бросили машину в переулке близ большой магистрали, у остановки автобуса, а сами спрятались в боковом входе многоквартирного дома. Как только подошел автобус, мы выбежали из укрытия и вскочили в него. Сикейрос был в рабочей одежде, и его можно было принять за заправского маляра, ибо когда он писал, то перемазывался ужасно.

Едем мы в автобусе и думаем: куда же нам податься? Он предложил: не поехать ли ему к доктору Каррильо в Сан-Анхель? Сначала, правда, Сикейрос не хотел ехать к нему. Дело в том, что примерно за год до этого, когда в городе были волнения и шли аресты, мы несколько ночей скрывались у Каррильо. И именно там, в его доме, Сикейрос нарисовал картину, изображающую солдат, избивающих железнодорожников (картина осталась в собрании Каррильо). Так что в дом Каррильо ехать было опасно. Сикейрос поспешил к его дочери, но не застал ее. Не оставалось ничего другого, как направиться к самому Каррильо.

Когда он постучался, доктор подошел к двери и пригласил его в дом, сказав, что заплатит за такси. Быть может, это таксист потом сообщил полиции, где находится Сикейрос, а может, это и не его рук дело. Ведь абсолютно все наши телефонные разговоры прослушивались. Позднее я узнала, что сеньора Каррильо позвонила моей матери и сказала: «Сеньора Ареналь, женщина, которая собирается в прачечную, уже у нас», а та возьми и переспроси: «Что-что, какая прачечная?» Быть может, таким образом они и засекали дом Каррильо. Словом, около полуночи приехали агенты тайной полиции. Когда раздался стук в дверь, Каррильо велел Сикейросу спрятаться. Давид вышел через черный ход и забрался на каменную ограду. Но на другой стороне стены стали лаять собаки. Когда Каррильо сказал полицейским, что они не вправе нарушать непри-

косновенность жилища, не имея на то распоряжения суда, полицейские заявили, что такое право у них есть и, оттолкнув доктора, вошли в дом. Услыхав шум, Сикейрос понял, что скрываться бессмысленно. Между тем полицейские допросили слуг; те держались великолепно, но тут появился Сикейрос и сказал: «Я здесь, и готов следовать за вами». Доктор Каррильо вел себя достойно: «Если вы берете Сикейроса, то должны забрать и меня. Мало ли куда вы его повезете! Я должен точно знать, где он».

Сикейроса поместили в подвале полицейского участка. Здесь Сикейрос провел ужасную ночь. Комната была очень сырая и совершенно пустая — ни кровати, ни стула. Он стал стучаться, потом выглянул сквозь зарешеченную дверь камеры и увидел нечто фантастическое — в подвал один за другим входили сотрудники полиции, переодетые студентами, учителями, рабочими. Каждый сообщал, что задание им выполнено, и сдавал оружие. Одним словом, агенты тайной полиции под видом рабочих и студентов шагали по улицам в рядах демонстрантов, провоцируя их на беспорядки и творя всякие бесчинства.

Между тем в газетах появились сообщения, что Сикейрос схвачен. Я позвонила сеньоре Каррильо, и она сказала мне, что ее муж уехал к Давиду в полицейский участок. Я немедленно бросилась туда. Но мне ответили, что Сикейроса там нет. Я настаивала, полицейские продолжали отрицать. У входа в участок оказалось несколько журналистов. Я сообщила им, что полицейские арестовали Сикейроса, не имея ордера на арест, что сначала они пытались забрать Сикейроса возле нашего дома, что они обстреляли машину. «А где же ваша машина?» — спросили журналисты. Я рассказала им, где бросила машину, надеясь, что это — подлинные журналисты. А знаете кто это был на самом деле? Полицейские шпики. Так что они обо всем сообщили начальству, и вскоре наш автомобиль был доставлен в главное полицейское управление. А у меня долго хранился осколок одной из пуль, которыми он был прострелен. Вот почему я считаю, что Сикейроса собирались убить»¹.

За что на этот раз пострадал знаменитый художник? Чтобы ответить на этот вопрос, нам следует вернуться на несколько лет назад и рассказать о той политической атмосфере, в которой пребывала тогда Латинская Америка в целом и Мексика в частности.

Холодная война, развязанная после разгрома гитлеровского рейха англо-американскими правящими кругами, наложила свои уродливые рубцы и на положение в странах Латинской Америки. США, действуя через Пентагон, ЦРУ и государственный департамент, повсеместно насаждали реакционные диктаторские режимы, представлявшие всякого рода концессии и льготы иностранному капиталу и беспощадно преследовавшие сторонников демократии и независимости. С особой ненавистью они обрушивались на рабочее

движение, коммунистов. Во многих странах западного полушария компартии были объявлены вне закона.

В Мексике правительство президента Адольфа Лопеса Матеоса на словах выступало за демократию и независимость, на деле же следовало в фарватере Соединенных Штатов, решительно подавляя забастовки и другие проявления социального недовольства, которые характеризовались им не иначе, как подрывные действия коммунистов. Хотя в Мексике Компартия формально считалась легальной организацией, на деле коммунисты, в особенности руководители массовых организаций, подвергались преследованиям: их бросали в тюрьмы по обвинению в подрыве социальных основ общества. Специальный закон разрешал по этому, весьма расплывчатому обвинению осуждать рабочих деятелей на длительные сроки тюремного заключения. Но редко кто из рабочих-активистов попадал на скамью подсудимых. Мексиканские власти политических процессов не любили. Они предпочитали расправляться со своими противниками более эффективными, на их взгляд, средствами: путем угроз, шантажа, подкупа, а когда это не действовало, неугодного человека «неизвестные» избивали до полусмерти или просто убивали из-за угла. Других бросали в тюрьмы, где держали месяцами без суда и следствия, подвергая пыткам, а наиболее строптивых пускали в расход «при попытке к бегству».

Применяя террор, реакция и империализм сумели на какое-то время обеспечить себе превосходство в ряде стран Латинской Америки, но оно опиралось на очень зыбкую почву. В недрах Латинской Америки росло недовольство, зрели семена возмущения и негодования существующим социальным порядком, выкристаллизовывались элементы будущих революционных взрывов и протестов. В конце 50-х годов один за другим, точно карточные домики, рушились проамериканские диктаторские режимы в Перу, Колумбии и Венесуэле, а вслед за этим потерпела крах и одиозная тирания Фульхенсио Батисты на Кубе. 1 января 1957 года повстанцы Фиделя Кастро вошли в ликующую Гавану. Куба стала первой подлинно свободной территорией Америки.

Из всех этих событий самым выдающимся была несомненно кубинская революция. На Кубе были осуществлены коренные социальные преобразования: радикальная аграрная реформа, национализация собственности иностранных монополий, глубокие изменения в области культуры. Страна освобождалась от империалистической зависимости и власти капитала. Старый, прогнивший государственный аппарат был заменен новым, преданным идеалам революции. Возникла подлинно Народная армия и другие органы народной власти. На Кубе впервые в истории Латинской Америки к власти пришли трудящиеся, страна решительно и бесповоротно вступила на путь строительства социализма.

Кубинские события вызвали злобную реакцию со стороны американского империализма. Правящие круги США пытались путем подрывных действий, экономического давления, используя наемников, задушить кубинскую революцию. Одновременно Вашингтон стремился изолировать революционную Кубу на американском континенте, оказывая всевозможную поддержку реакционным режимам и политическим группировкам. В результате в ряде стран, включая Мексику, усилились преследования прогрессивных деятелей, особенно тех из них, кто выступал в защиту кубинской революции.

А теперь предоставим слово Анхелике. Она расскажет, как развивались дальнейшие события:

«В 1958 году группа итальянских художников и писателей предложила нам на следующий год приехать в Рим, чтобы отметить там день рождения Давида. Ренато Гуттузо, Чезаре Дзаваттини и многие другие говорили нам: «Приезжайте в будущем году — отметим этот день по-итальянски». Так что наша поездка была запланирована почти за год. Что же получилось?

Положение в Мексике в 1958—1959 годах было напряженное: происходили массовые забастовки. Повышения заработной платы требовали учителя, нефтяники, рядовые члены профсоюзов выступали против своих лидеров. Впервые за тридцать лет железнодорожникам удалось избрать на руководящие посты в своем профсоюзе честных людей — его возглавил Вальехо. Сначала правительство посмотрело на это сквозь пальцы: оно побаивалось железнодорожников. Кроме того, правительство рассчитывало подкупить руководство профсоюза, как делало это неоднократно в отношении других профсоюзных лидеров. Но железнодорожники стали добиваться повышения заработной платы. Вот это властям пришлось уже не по вкусу. И в тот самый день, когда должна была начаться забастовка, президент Лопес Матеос обратился к Вальехо с просьбой отложить ее. Между тем железнодорожники приняли решение: если их требования не будут удовлетворены к определенному часу, движение по всем железным дорогам страны прекратится. Так что даже если бы Вальехо и призвал их повременить, его призыв не подействовал бы.

Забастовка была грандиозная. Мексика запомнила этот день, потому что в столице, как и по всей стране, в двенадцать часов загудели паровозы. С той минуты жизнь страны была парализована.

Одновременно забастовали учителя и нефтяники, студенты, а также группы рабочих, не входящих в профсоюзы. Правительство направило воинские части разогнать демонстрации рабочих и заменить их на производстве. В тюрьму было брошено вновь избранное руководство профсоюза железнодорожников, в том числе Вальехо. Солдаты избивали рабочих. Это произвело на Давида такое сильное впечатление, что он тут же написал картину, в которой изобразил

расправу солдат с железнодорожниками, а затем скопировал ее для росписи в театре «Хорхе Негрете».

Правительство, подавив забастовку, уволило десять тысяч железнодорожников. Люди, проработавшие тридцать-сорок лет, оказались на улице, лишенные всяких прав.

Тогда Давид стал немедленно действовать. Он организовал комитет в защиту железнодорожников и политических заключенных, в помещении которого была проведена пресс-конференция. В своем выступлении Давид открыто осудил действия правительства, резко критиковал президента Лопеса Матеоса...

Между тем приближалось 29 декабря, и мы получили из Италии телеграмму, в которой сообщалось, что в Риме по случаю дня рождения Сикейроса будет устроен банкет. Мы решили поехать — ведь Давид уже давно готовился к этой поездке. Мы обещали взять с собой нашу дочь Адриану с мужем и сыном. Но когда мы собрались заказать билеты, Давид вдруг переменял решение: «Нет, — сказал он, — мы не можем ехать. Никак не можем. Я буду праздновать в Италии день рождения, а тут избивают рабочих, бросают их в тюрьмы, столько народу уже убито. Нет, я не могу ехать». Потом вдруг сказал: «А что, если слетать в Рим на один день и назавтра вернуться?»

Знаете, я всегда была недогадлива. Что бы мне тогда согласиться! Но я говорю: «Нет, это слишком дорого. Кроме того, ведь мы обещали взять с собой детей, а с ними возвращаться на другой же день — это просто нелепость». — «Почему нелепость? — говорит Давид. — Проведем с друзьями день, вернемся и снова будем выполнять свой долг». А я твержу свое: «Нет, это исключено». Тогда Сикейрос предложил: «Давай поедем в Венесуэлу». Его туда неоднократно приглашали, хотели заказать ему роспись. Но он все свое время отдавал работе во дворце Чапультепек и оттягивал решение. А вот теперь вдруг сам предложил поехать. «Поедем только на три дня и, если хочешь, остановимся по дороге в Гаване, там и отметим день моего рождения. Захватим дочь, зятя, внука. Оставим их на Кубе, а сами махнем в Каракас».

Президент Лопес Матеос тоже собирался в Венесуэлу, и нам не хотелось с ним там встречаться. Так что мы сообщили, что пробуем в Каракасе всего два дня»².

В начале января 1960 года Сикейрос вылетел в Каракас, куда пригласил его венесуэльский Институт аграрной реформы с целью обсудить возможность написания художником муралья на здании института. Венесуэльцы за два года до этого свергли кровавого диктатора генерала Переса Хименеса, прислужника американских монополий. В стране преобладали демократические и антиимпериалистические настроения. Сикейрос рассчитывал заручиться поддержкой венесуэльской общественности в борьбе за свободу мексикан-

ских политических заключенных. В Каракасе у него было немало друзей не только среди художников, но и политических деятелей, многие из которых жили годами в эмиграции в Мексике в годы диктатуры Переса Хименеса, неоднократно посещали дом художника и являлись восторженными ценителями монументального искусства Сикейроса.

Тогда авиамаршрут из Мехико в Каракас пролегал через Гавану, и Сикейрос решил воспользоваться этим, чтобы провести несколько дней в столице революционной Кубы. Здесь у него были друзья — Хуан Маринельо, председатель Народно-социалистической (коммунистической) партии, ставший после победы революции ректором Гаванского университета, народный поэт Николас Гильен и многие другие.

В Гаване его встретили и старые и новые друзья, те, кто сражался в горах Сьерра-Маэстра, кто с оружием в руках сверг тиранический режим Фульхенсио Батисты, среди них Эрнесто Че Гевара и другие руководители кубинской революции. Многие из них пришли послушать выступление Сикейроса в гаванском Дворце изящных искусств. Сикейрос, как всегда, говорил о связи искусства с борьбой народа за свое социальное освобождение, об опыте мексиканских муралистов. Он с восторгом отозвался о кубинской революции и, разумеется, рассказал о политической атмосфере тогдашней Мексики.

Полный текст гаванского выступления Сикейроса не сохранился, но о нем можно судить по статье Николаса Гильена, в которой приводятся основные его положения. Гильен, в частности, писал: «Сикейрос выступал с большим достоинством. Он не ограничился восхвалением деятельности таких передовых людей мексиканской революции, какими были Сапата и Вилья, Обрегон и Мадеро. Говоря о сегодняшнем дне, он заклеил каленым железом предательское поведение буржуазных правительств Мексики, начиная с президента Авила Камачо. Он сказал то, что требовалось сказать о правительствах президентов Руиса Кортинеса и Лопеса Матеоса, и слушатели поддержали его аплодисментами. В присутствии посла своей страны Сикейрос осудил прислужничество официальной Мексики североамериканскому империализму, Мексики, где подавляются профсоюзные свободы, где тюрьмы переполнены рабочими и правительство которой выступает против кубинской революции, выслуживаясь таким образом перед правящими кругами Соединенных Штатов... Большую пользу принес нам Сикейрос своим выступлением во Дворце изящных искусств. У него достаточно авторитета, чтобы сказать то, что он сказал: как художник — один из самых могучих нашей эпохи — и как человек, прямой и безупречный, который всегда делал такую простую, достойную и героическую вещь: выполнял свой долг»³.

Эта лекция Сикейроса в Гаване была встречена в штыки реакционной печатью Мексики. Газеты, следуя указке сверху, кричали, что художник за границей клеветает на мексиканское правительство, хотя оно якобы его содержит, оплачивая его муралы; что он вступил в преступный сговор с Фиделем Кастро, призывает к свержению президента Лопеса Матеоса и т. д. Для художника такая реакция буржуазной печати на его выступление была не новой; он уже привык к тому, что каждое его слово, акт и даже жест встречаются противником бранью, сопровождаются всякого рода измышлениями и наветами. Он даже гордился этим, ибо такое к нему отношение реакционных газет свидетельствовало о том, что их хозяева боялись его слов, его разоблачений и обвинений в адрес правящих кругов.

Своими нападками на Сикейроса реакционеры мстили ему и за солидарность с кубинской революцией, которую он всегда защищал с открытым забралом. «Сикейрос, — писал Хуан Маринельо, — нежно и глубоко любил нашу землю. Часто бывая на Кубе, он разгадал героические черты народа и понял значимость вклада в дело революции наших мыслителей и деятелей искусства... Любовь к кубинской земле росла в нем день ото дня. Каждый выпад против нашей революции вызывал могучий протест Сикейроса. В беседах, сверкающих неистощимой живой мыслью, в глубоких и ярких выступлениях он расценивал победу нашего народа, нашу революцию как путеводную звезду для всей Америки»⁴.

Это ему не прощали реакционеры. Его посещения революционной Кубы всегда сопровождались клеветническими обвинениями в заговорах и антипатриотизме. Так было и на этот раз.

Пробыв в Гаване несколько дней, Сикейрос полетел в Венесуэлу. На аэродроме в Каракасе его встречали министры правительства, депутаты, лидеры политических партий, профсоюзов, студенческих организаций. Сикейрос — великий художник, солдат, борец, бесстрашный революционер, друг венесуэльских демократов — был желанным гостем в Каракасе, население которого не так давно отважно сражалось на баррикадах против «гориллы» Переса Хименеса.

9 января 1960 года в донельзя переполненном концертном зале Центрального университета, где собралось несколько тысяч человек, Сикейрос прочел первую из трех лекций в Каракасе на тему: «Художник и революция», в которой изложил историю мексиканского мурализма и свой взгляд на искусство в целом и на живопись в частности. За лекции ему было уплачено четыре с половиной тысячи долларов, из них три тысячи художник пожертвовал в фонд помощи кубинской революции для закупки военных самолетов.

Рассказывая в одной из лекций о создании росписи в театре «Хорхе Негрете», Сикейрос затронул политическое положение в Мексике. Когда он заканчивал работу над этой росписью, была осу-

шествлена одна из самых позорных и жестоких карательных мер, какие когда-либо предпринимались против организованного рабочего движения Мексики: более пяти тысяч человек были брошены за решетку, и в первую очередь профсоюзные активисты. Десятки рабочих-железнодорожников подверглись пыткам, многие были зверски убиты. Была сфабрикована басня о коммунистическом заговоре. А чтобы придать ей вид правдоподобия, власти пошли на провокацию, выслав из Мексики без какого бы то ни было официального разъяснения двух сотрудников советского посольства. Между тем никакого коммунистического заговора не было и в помине. В действительности произошло другое: профсоюзы начали борьбу за свою независимость, за чистку своих рядов с целью предьявить правительству требование о повышении заработной платы для всех категорий трудящихся.

«Какой же сюжет мог я избрать в такое время для своей росписи? — спрашивал художник. — Я воплотил тему трагедии конкретно, изобразив по горячим следам одно из сегодняшних, еще не отгремевших событий. Я изобразил военно-полицейские репрессии против рабочего движения в Мексике. Я изобразил зверства солдат и полиции, так же слепо выполняющих приказы своих непосредственных начальников, как те слепо выполняют волю госдепартамента США, который в свою очередь подчиняется диктату монополий, прибравших к рукам всю Мексику, всю Латинскую Америку и готовых заграбастать весь мир»⁵.

Рассказав далее, как был наложен запрет на мураль, который он писал в театре «Хорхе Негрете», и о последовавшем за тем судебном процессе по обвинению в нарушении контракта, в результате чего мураль остался незаконченным и закрытым для обозрения публики, Сикейрос так сформулировал задачи мексиканских художников в сложившейся обстановке: «Наш долг заключается не только в том, чтобы развивать дальше наше движение, рожденное в огне революции, но еще и в том, чтобы не отступать от принципов общественно значимого искусства, искусства, тесно связанного с интересами широких народных масс нашей родины, и, таким образом, во всеоружии встретить второй этап революции, приближение которого ощущается во всей политической атмосфере страны»⁶.

В заключение Сикейрос обратился со страстным призывом к венесуэльским художникам бороться за народные интересы: «Ваше искусство должно стать плотью от плоти вашей родной земли, кровью от крови вашего народа; оно должно уходить своими корнями в историю вашей родины, должно быть искусством общественно действенным, созвучным тем революционным событиям, которые ныне разворачиваются в вашей стране; оно должно способствовать коренному революционному переустройству Венесуэлы и переключи-

каться с ее героическим прошлым, с героическим прошлым замечательного народа, умевшего не только сражаться за свое освобождение, как это делали и другие народы Латинской Америки, но и проявившего при этом во многих отношениях несравненно больше таланта и политической прозорливости. Разве можно у вас, на родине Боливара, создавать искусство, лишенное социального содержания? Нет, уйти от социальных проблем вы не можете. Выражайте их как угодно, любыми формальными средствами, на том художественном языке, который вам ближе. Вам предстоит воздвигнуть немало памятников. Постарайтесь же, чтобы они были понятны и полезны вашему народу, хотя бы вы достигли этого одними лишь средствами эмоционального воздействия. Если же язык вашего искусства непонятен и темен, истолкуйте его, и пусть люди поймут, что вы хотели им сказать. Но вы должны сделать это»⁷.

Столь же откровенно и прямолинейно высказался Сикейрос и на встрече с венесуэльскими журналистами.

Его спросили:

— Сколько партий представлены в мексиканском правительстве?

Он ответил:

— Ни одной.

Последовал новый вопрос:

— Как так? А Революционно-институциональная партия (ПРИ — официальная правительственная партия. — *И. Г.*)?

Сикейрос:

— Не эта партия находится у власти, а правительство управляет этой партией, назначая ее председателя и большинство руководителей, в ней нет и намека на демократию.

Вопрос:

— Как функционирует мексиканский парламент?

Сикейрос:

— В Мексике нет такого парламента, как в других странах. В Мексике уже в течение последних трех президентских шестилетних периодов существует законодательная власть глухонемых. Было время, когда в мексиканском парламенте существовали различные политические группировки и иногда страсти накалялись так, что во время дебатов пускалось в ход оружие. Теперь же ничего подобного нет и в помине. В Мексике теперь вся власть в руках правительства, которое решает все вопросы: от того, сколько метел для чистки улиц следует приобрести, до того, кого следует арестовать и как долго держать за решеткой.

Вопрос:

— Телеграфные агентства сообщали, что русские передали один миллион песо железнодорожным забастовщикам Мексики, чтобы они продолжали бастовать, и это предполагаемое вмешательство вынудило правительство Лопеса Матеоса немедленно выслать из страны

двух советских дипломатов — торгового представителя и советника по делам культуры. Что здесь правда, что здесь ложь?

Сикейрос:

— Это утверждение было не чем иным, как вымыслом правительства с целью предотвратить солидарность организованных рабочих и вообще народа Мексики с железнодорожниками в их борьбе за свои интересы; железнодорожники требовали невмешательства властей в деятельность их профсоюза и увеличения заработной платы за счет повышения тарифов на перевоз грузов американских рудных компаний, которым предоставлялись до этого существенные скидки. Прошел год после этого клеветнического утверждения правительства, и никто не удосужился вспомнить о пресловутом миллионе песо, якобы переданном русскими забастовщикам. Между тем положение заключенных железнодорожников поистине удручающее. В основном их поддерживают художники, я в частности. С трудом мы оплачиваем расходы, связанные с публикацией манифестов, требующих их освобождения. Мы не в состоянии оказать финансовую помощь всем их семьям, которые после ареста их кормильцев остались без средств к существованию. Вы даже не можете себе представить, насколько подлы действия властей против родственников политических заключенных. Чиновники, коварные или недалекие, делают все возможное, чтобы индустриализация Мексики осуществлялась за счет низкой зарплаты, ибо считают, что иностранный капитал не пойдет в Мексику, если ему не будет обеспечена сверхприбыль, которую он сможет получить, платя рабочим половину того, что они получают за ту же работу в США. Такова политика мексиканского правительства. Очевидно, что она может привести к катастрофическим результатам, если народ не добьется ее изменения.

В течение последних шестидесяти лет, сперва в годы правления Порфирио Диаса, а затем при власти новой буржуазии, возникшей в результате революции 1910—1917 годов, власти добивались полного контроля над профсоюзным движением, подавляя любыми средствами любой намек на независимость в его рядах. Власти добивались этого путем подкупа профсоюзных руководителей или путем самых жестоких и кровавых репрессий, которые когда-либо применялись в странах Латинской Америки...»⁸.

Эти заявления Сикейроса вызвали новый взрыв возмущения в официальных кругах Мексики. Брань в печати по его адресу росла не по дням, а по часам. Продажные писаки его называли «предателем родины», утверждая, фактам вопреки, что он специально поехал в Каракас, чтобы очернить президента Лопеса Матеоса, который тоже собирался посетить Венесуэлу с официальным визитом в те дни. В правительственных кругах Мексики опасались, что разоблачительные выступления Сикейроса могут вызвать против Ло-

песа Матеоса демонстрации в столице Венесуэлы и тем самым подорвать его авторитет не только за рубежом, но и внутри страны.

На обратном пути из Каракаса в Мексику Сикейрос вновь посетил Гавану, где в интервью местному радио повторил свои филиппики против правительства президента Лопеса Матеоса. Еще более решительно выразил он свои взгляды на пресс-конференции в Мехико, куда вернулся 21 января 1960 года. Художник резко осудил враждебную кубинской революции кампанию в буржуазной печати Мексики, репрессии против прогрессивных органов печати, защищавших кубинскую революцию, подавление полицией забастовок, массовые аресты железнодорожников, убийства профсоюзных активистов, неугодных правительству, провокационную высылку из страны советских дипломатов. Все эти и им подобные факты указывают, утверждал художник, что правительство президента Лопеса Матеоса превращается в исполнителя воли империализма США, маскируясь при этом «левыми» фразами.

Разумеется, и это выступление художника было встречено в штыки его политическими противниками. Правые газеты ежедневно печатали заявления различных официальных лиц и других сторонников правительства, в которых Сикейрос осыпался бранью и выдвигалось требование привлечь его к суду за антиправительственные высказывания.

30 января 1960 года художник опубликовал «Открытое письмо к моим противникам», требуя проведения дебатов по важнейшим политическим проблемам, по которым раскололось общественное мнение Мексики. При этом он ссылаясь на высказывание президента Лопеса Матеоса, заявившего, что «одно из величайших демократических достоинств заключается в возможности жителей страны публично обсуждать свои проблемы». Перечислив поименно своих многочисленных противников, которые подвергали его всевозможным оскорблениям в печати, Сикейрос, обращаясь к ним, писал: «Вы меня называли текстуально: предателем родины, не помящим родства, ренегатом, наемником-клоуном, провокатором, клеветником, иностранным агентом, коварным, нелояльным, хулиганом, психом, дураком, недоразвитым, нетерпимым, эксгибиционистом, грубияном, каторжником, жуликом, болваном, преступником, шизофреником, маразматиком, параноиком, маляром и т. д. Хочу вам напомнить, что предателями родины другие называли в 1913—1914 годах моих непосредственных начальников Мануэля М. Дьегеса, Баку Кальдерона и других и также косвенно и меня, когда в семнадцатилетнем возрасте я вступил в ряды конституционалистской армии, армии мексиканской революции; предателем не помявшим родства и прочее меня стали называть, когда я вместе с моими товарищами по профессии стал высказываться за революционную идеологию в настенной живописи, гравюре и рабочей журналистике; предателем

родины и им подоюными титулами меня награждали, когда я вместе с пятьюдесятью другими мексиканцами направился в Испанию, чтобы сражаться в рядах республиканской армии; проходимцем без рода и племени меня обзывали на протяжении многих лет с момента, когда я стал активно участвовать в политической жизни и профсоюзном движении, вступив в ряды партии революционного рабочего класса. Следовательно, ничего нового не представляют для меня эти оскорбления. Противное было бы необычным и лично для меня оскорбительным. Если бы это произошло, я повторил бы, разумеется, соблюдая соответствующие пропорции, знаменитую фразу старого немецкого социалиста: «Какую ошибку ты совершил, старик Бель, чтобы заслужить похвалу этих каналов?»⁹

Далее Сикейрос обвинил своих противников в том, что они руганью и оскорблениями пытаются подменить политический ответ на его утверждения и обвинения в адрес правящих кругов Мексики. Он категорически отрицал, что клеветал на Мексику и ее правительство, находясь за рубежом. Все сказанное им за рубежом было повторением того, что он множество раз утверждал публично, находясь внутри страны. В заключение он повторил сказанное им на последней пресс-конференции: мексиканская революция оказалась не в состоянии решить социальную проблему, покончить с нищетой и эксплуатацией трудящихся. Нынешнее правительство страны находится под влиянием североамериканского империализма. Его сторонники не могут претендовать на звание революционеров. Кубинская революция означает шаг вперед по сравнению с мексиканской. Защищать ее от агрессии империализма США — долг всех народов и правительств Латинской Америки.

Но реакционеры и не думали складывать оружия. Они продолжали публичные нападки на художника, призывая к расправе с ним. 13 марта 1960 года Сикейрос был вызван в суд в качестве свидетеля по процессу одного из лидеров Компартии, Энкарнасиона Переса Гайтана, обвиняемого в подготовке антиправительственного заговора. Власти надеялись, что Сикейрос своими ответами скомпрометирует себя и превратится таким образом из свидетеля в обвиняемого. Но они просчитались. Со свойственным ему мужеством и находчивостью Сикейрос на протяжении нескольких часов не только защищал программу партии, но и разоблачил провокационные маневры обвинения.

На вопрос судьи, считает ли он обвиняемого порядочным и честным человеком, Сикейрос ответил:

— Да, ведь обвиняемый старый коммунист, такими могут быть только порядочные и честные люди.

Прокурор спросил:

— Каковы обязанности и права коммунистов по отношению к своей партии?

Сикейрос ответил:

— Первая и самая главная обязанность члена Мексиканской коммунистической партии заключается в том, что он должен повседневно защищать интересы и права народа и своей родины. Его права вытекают из принадлежности к подлинно демократической партии, каковой является МКП.

Прокурор спросил:

— Выполняет ли Коммунистическая партия инструкции иностранных правительств?

Сикейрос ответил:

— Мексиканская коммунистическая партия выполняет только решения, принятые демократическим большинством своих членов, которые являются мексиканцами. Чего нельзя сказать о других религиозных или политических организациях Мексики, действительно получающих приказы из-за границы.

Прокурор спросил:

— Как финансируется деятельность Мексиканской коммунистической партии?

Сикейрос ответил:

— Мексиканская коммунистическая партия существует на взносы своих членов, сборы и пожертвования среди трудящихся, которые оказывают ей помощь, ибо знают, что она защищает конкретные материальные, моральные и политические интересы народа. Так финансируется МКП в стране, где большинство политических партий во главе с правящей партией существуют главным образом, если не исключительно, за счет сумм, выдаваемых им правительством, что лишает их политической независимости.

Сикейрос категорически отвергал попытки прокурора доказать, что МКП спровоцировала забастовку железнодорожников и различного рода рабочие «беспорядки». Он доказывал, что причины царящего недовольства среди трудящихся объясняются не вымышленными «преступными замыслами» коммунистов, а нищетой, низкой заработной платой, возросшей эксплуатацией, а также провокациями властей, получающих на этот счет указания от своих зарубежных покровителей. Сикейрос еще раз решительно осудил попытку властей связать забастовку железнодорожников с деятельностью советского посольства, что выразилось в высылке из Мексики двух советских дипломатов, причем власти так и не смогли представить каких-либо доказательств, подтверждающих обвинение в их адрес¹⁰.

Вскоре после вызова в суд Сикейрос опубликовал сборник документов, включавший его выступление в Гаване, Каракасе, протокол допроса по процессу Энкарнациона Переса Гайтана. Сборник назывался «История одной подлости. Кто подлинные предатели родины? Мой ответ». Сборник завершался «Заключением» следующего содержания: «Я не предал мою родину, я не предал мексиканскую

революцию. Мексику и ее революцию предали, предадут, я не испытываю на этот счет никакого сомнения — и будут предавать именно мои обвинители, и что еще более серьезно, прикрывая свое двойное предательство маской патриотов и революционеров.

Не я, а они осуществляют с превеликим раболепием программу, продиктованную монополиями Соединенных Штатов через правительство Вашингтона, возглавляемое в настоящее время генералом Дуайтом Д. Эйзенхауэром.

Во всех моих выступлениях, как на Кубе, так и в Венесуэле — двух братских странах, борющихся теперь за политические реформы, — наглядно присутствует систематическая, постоянная и часто страстная защита мексиканской национальности, к которой я принадлежу, и мексиканской революции, за которую я сражался — хорошо или худо — все мои сознательные годы, а также разоблачение несомненных для меня подлинных капитулянтов и торговцев нашими национальными богатствами.

Вместе с тем, раскрывая предательскую игру моих официальных и официозных врагов, что доказывает их подлость, мои выступления и заявления могут оказать помощь сближению политических партий трудящихся и профсоюзных организаций и выработке программы и тактики новой и неизбежной мексиканской революции, следующий этап которой уже проявляется в нынешних тревогах народа»¹¹.

К мнению художника прислушивались не только в его стране, но и за рубежом. В рабочем движении Мексики, в частности, под влиянием победоносной антиимпериалистической революции на Кубе, наблюдался определенный подъем, трудящиеся осуждали «холодную войну», вместо антикоммунистической и антисоветской, а теперь и антикубинской трескотни они требовали улучшения условий труда, повышения заработной платы, уменьшения продолжительности рабочего дня, прекращения репрессий по политическим причинам. Разумеется, Сикейрос не мог устраниваться от этой борьбы, даже если это угрожало ему потерей правительственных заказов и другими санкциями, разнообразный арсенал которых имелся в распоряжении властей.

24 марта Сикейрос выступил с политической речью на обеде, данном в его честь Национальной ассоциацией иностранных корреспондентов, а 27 марта произнес речь на митинге в городе Торреоне, штат Коауила, организованном Национальным комитетом за освобождение политических заключенных и в защиту конституционных свобод. Митинг был создан в годовщину подавления забастовки железнодорожников. Выступая на митинге, Сикейрос потребовал прекращения гонений на рабочих-активистов, освобождения политзаключенных, наказания виновных в убийствах, пытках и незаконных действиях полицейских чинов. Он разоблачал казнокрадов, спе-

кулянтов, продажных политиканов из правящей верхушки; призывал к солидарности с кубинской революцией; осуждал агрессивные действия империализма США.

31 марта в Мехико, на площади Сокало, перед президентским дворцом, произошла многотысячная демонстрация преподавателей и студентов пединститутов, требовавших повышения заработной платы профессорскому составу. Во время этой демонстрации полиция заметила машину Сикейроса за несколько кварталов от площади Сокало. Этого было достаточно, чтобы начальник полиции генерал Луис Куэто Рамирес вызвал художника и обвинил его в руководстве указанной демонстрацией, хотя он не имел к ней абсолютно никакого отношения.

Генерал Куэто Рамирес вместе с тем пытался заверить художника, что правительство вовсе не прислуживается перед империализмом и готово соблюдать конституцию, обеспечивая демократические свободы.

— Если это так, то вам следует освободить политзаключенных и наказать тех, кто повинен в избиениях и убийствах рабочих активистов,— заявил полицейскому Сикейрос.

В начале мая Сикейрос принял участие в Латиноамериканской конференции солидарности с кубинской революцией, одним из президентов которой он был избран. Решения конференции, подписанные, в частности, художником, были сразу же опубликованы в виде объявления в ведущих органах печати Мексики.

26 мая состоялся XIII конгресс Мексиканской коммунистической партии, на котором впервые после 1929 года Сикейрос вновь был избран членом Центрального Комитета.

8 июня Сикейрос вместе с членом ЦК МКП Херардо Унсуетой опубликовали в газетах в виде платного объявления призыв к мексиканскому народу проявить солидарность с кубинской революцией.

16 июня генеральный прокурор республики Фернандо Лопес Аренас в беседе с журналистами заявил о существовании в стране «коммунистического заговора». На следующий день руководство МКП категорически опровергло эти заявления прокурора, расценив их как одно из проявлений правительственного курса на подавление гражданских свобод в стране.

2 июля в Мехико состоялся Первый конгресс Национального комитета за освобождение политических заключенных и в защиту конституционных свобод. В нем приняли участие десятки делегатов со всех концов страны, родственники политзаключенных и убитых рабочих-активистов. Конгресс избрал вновь Сикейроса президентом Национального комитета, а редактором газеты комитета «Либерасион» был назначен известный журналист либерального толка Филомено Мата Алаторре. 28 июля делегация комитета во главе с Сикейросом посетила председателя Верховного суда республики

Альфонсо Гусмана Нейру, которого ознакомила с решениями конгресса этой организации. Хотя встреча прошла в высшей степени корректно — председатель даже подарил Сикейросу с теплой дарственной надписью свою книгу по юриспруденции, — правительственная печать утверждала, что художник вел себя во время этого визита «угрожающе» и в высшей степени «неуважительно по отношению к судебным органам».

3 августа председатель сената республики Мануэль Морено Санчес заявил печати, что те, кто выступает с критикой правительства слева, в частности коммунисты, защищают интересы иностранных держав, а поэтому их следует считать «обычными преступниками» и соответственно наказывать. Правительственные газеты, ссылаясь на высказывания Морено Санчеса и других сторонников правительства, призывали к расправе с Сикейросом и его единомышленниками, обвиняя их (в который уже раз) в предательстве национальных интересов, антипатриотизме и заговоре против «законных» властей.

Пять дней спустя, 9 августа, произошел арест художника.

ЧЕРНЫЕ ГОДЫ «ЛЕКУМБЕРРИ»

После ареста в доме Альваро Каррильо Хилия Сикейрос был доставлен в полицейскую штаб-квартиру, где его обыскали и, сняв галстук, ремень и шнурки от ботинок, втокнули в темный и вонючий, с цементным полом, пустой карцер размером 1,50×1,10 м. Там его продержали без пищи и сна в течение тридцати шести часов. Только в 3 часа 30 минут следующей после ареста ночи ворвались полицейские в камеру и потащили его, обзывая «мексиканцем на службе России», на допрос.

Представителю прокуратуры Сикейрос заявил решительный протест против своего ареста.

— Если, — сказал художник, — власти думают меня напугать, мобилизовав против меня целую роту вооруженных до зубов агентов полиции и бросив меня в карцер, то они вряд ли добьются желаемого эффекта: ведь я арестовывался уже десятки раз, и такие полицейские проделки на меня не производят никакого впечатления.

На этом допрос закончился. Арестованного вновь доставили в карцер. Сутки спустя, снова глубокой ночью, допрос возобновился, но, как и в первый раз, он вылился в перебранку арестованного и прокурора.

В чем же обвиняли Сикейроса? В том, что он, способствуя забастовкам, демонстрациям и выступлениям трудящихся, якобы нарушил закон о подрывных действиях (*ley de disolución social*), установленный в годы второй мировой войны и направленный против

сторонников нацистской Германии. Закон этот был сформулирован весьма туманно, что при полной зависимости в Мексике правосудия от правительства давало возможность последнему добиться осуждения любого неугодного ему в политическом отношении лица на длительное тюремное заключение.

Вместе с Сикейросом был арестован Филомено Мата, 74-летний прогрессивный журналист, редактор газеты «Либерасион», органа Национального комитета за освобождение политических заключенных и в защиту конституционных свобод, а также несколько левых профсоюзных лидеров и руководителей Рабоче-крестьянской партии, левой группировки, активно поддержавшей борьбу железнодорожников за свои права. Всем им было предъявлено одно и то же обвинение в подрыве закона общественного порядка. Сикейроса объединяло с другими обвиняемыми только то, что он лично их знал на протяжении многих лет как участников рабочего движения.

Представлялось очевидным, что мексиканское правительство, напуганное победой кубинской революции и вспышками социальных конфликтов у себя дома, задалось целью инсценировать нечто подобное лейпцигскому процессу против Георгия Димитрова или нью-йоркскому процессу против лидеров Американской компартии, чтобы припугнуть не только коммунистов, но и всех левых, в том числе независимых профсоюзных лидеров.

И все же своим главным противником правительство считало Давида Альфаро Сикейроса, великого художника, пользовавшегося всемирной известностью, символизировавшего в Мексике непокорность властям и непримиримую революционность. Уж если правительство могло бросить в тюрьму и добиться осуждения такого деятеля, не считаясь, что на его защиту встанут не только передовые люди Мексики, но и всего мира, — то тем более оно в состоянии будет расправиться с любым другим своим противником, обладающим меньшим авторитетом и меньшей популярностью. Отсюда и демонстративная жестокость в обращении с арестованным Сикейросом, она не только не скрывалась властями, но и всемерно афишировалась. Этому же служила разрешенная прокурором на четвертый день после ареста встреча Сикейроса с представителями прессы, которым он рассказал о издевательском отношении к нему полицейских властей. После чего он был переведен в тюрьму предварительного заключения, так называемый «черный дворец Лекумберри», построенный французскими архитекторами в конце XIX века по заказу диктатора Порфирио Диаса и хорошо знакомый Давиду по предыдущим арестам. Более того, его поместили в ту же камеру № 26, в которой он сидел в 1930 году.

Художник оставался в заключении около четырех лет. Сперва он сидел, как и его товарищи по процессу, в крыле, где находились всякие жулики, торговцы наркотиками и сутенеры. Только через

полгода в качестве особой милости Сикейроса и его товарищей перевели в «аристократическое» крыло тюрьмы, где помещались особо крупные рецидивисты, аферисты, убийцы и насильники, которым угрожало пожизненное заключение. Здесь было чуть почище и «поспокойнее», чем в других блоках «черного дворца», и здесь Сикейрос получил впоследствии возможность рисовать в своей камере.

О порядках, царящих в мексиканских тюрьмах, распространяется много радужных легенд. Говорят, что в них заключенные пользуются большими льготами, чем в каких-либо других странах. Так, например, разрешается ежедневное посещение заключенных родственниками и друзьями и их длительное пребывание в камерах вместе с заключенным, допускаются еженедельные «интимные» встречи арестованных с их женами или подругами в специально отведенных для этого камерах; дозволяется свободное общение заключенных отдельных блоков; все заключенные работают в мастерских или в других местах тюрьмы, получают книги, газеты, могут пользоваться радио и телевидением и даже принимать журналистов, давать интервью, получать обеды за плату из лучших ресторанов и прочее и прочее.

На первый взгляд такие условия содержания заключенных могут показаться сверхидеальными. В действительности все выглядит далеко не столь радужно. На практике мексиканские тюрьмы, в том числе и «черный дворец Лекумберри», в котором был заключен Сикейрос, являются местами, в которых процветают порок и азартные игры, открыто ведется торговля наркотиками и алкогольными напитками, где господствует организованная преступность и всем командуют главари бандитских шайк, действующие в сговоре с тюремной администрацией. Последняя прикарманивает значительную часть средств, предназначенных на содержание заключенных. Вместе с тем руководство тюрьмы, от которого всецело зависит предоставление заключенным льгот, используя этот рычаг, может заставить любого из них стать осведомителем или провокатором на службе властей. Руками таких провокаторов власти расправляются с негодными или строптивыми заключенными. В результате в тюрьмах убийства заключенных — обычное дело. Причем, как правило, власти никогда не находят убийцу.

Указывая на эту «специфику» мексиканских тюрем, Сикейрос в своих воспоминаниях подчеркивает, что места заключения страны всего лишь являются точным отражением той обстановки, которая существует «на воле»¹. Иначе и не могло быть. В буржуазном государстве, где коррупция и беззаконие стали всеобщим правилом, ожидать, что в тюрьмах будет соблюдаться идеальный порядок, было бы смешно и нелепо. Нет, утверждает Сикейрос, в мексиканских тюрьмах условия жизни заключенных самые унижительные и унижающие человеческое достоинство, и к тому же самые кровавые,

ибо нигде в мире не убивают стольких заключенных и столь безнаказанно, как в Мексике².

Сам художник испытал на себе многие прелести мексиканской «либеральной» тюремной системы: к нему неоднократно подсылали провокаторов, шпионов и просто ненормальных заключенных, которые не только пытались вовлечь его в разного рода провокационные авантюры, но и покушались на его жизнь.

Между тем правительственная печать расписывала, в каких «царских» условиях сидит в заключении Сикейрос: ему все разрешено — писать картины, принимать гостей и прочая и прочая, только птичьего молока не хватает «полковнику-монстру» за решеткой; многие на свободе не живут так шикарно, как он в «черном дворце Лекумберри».

Но даже если бы действительно Сикейрос, как утверждали его враги, сидел в «золотой клетке», это все-таки было бы клеткой, и восторгаться этим вряд ли было бы уместно. Трудно просто вообразить более нелепую и трагичную ситуацию для 64-летнего художника, которого оторвали от любимой работы, от его творчества, лишили свободы и бросили в тюремную камеру, угрожая замуровать его там на долгие годы. Да, ему после многомесячных требований разрешили рисовать в его камере, то есть заниматься станковой живописью. Но это было и отдушиной и жестоким наказанием для монументалиста, отрицавшего станковую живопись и лишенного столь дорогих ему пространств, без которых он не мыслил себя как живописца и человека.

«Кто не сидел в тюрьме, и конкретно в «черном дворце Лекумберри», — говорил Сикейрос, — может подумать, что заключенные располагают многими часами свободного времени для осуществления своих задумок. Это совершенно ошибочное мнение.

Возьмем к примеру творческую деятельность: душевное и моральное состояние заключенного решительно противостоит творчеству. Если удастся что-либо совершить, то только благодаря невероятному усилию воли. Ни в чем не чувствуется так тюремный гнет, как при попытке побудить себя создать произведение живописи, требующее физического усилия и органической целостности, и тем более когда исполнителем является муралист. Ты переживаешь танталовы муки: ведь все твои помыслы устремлены к монументальным пропорциям. Происходит своего рода феномен немоты, художник нестерпимо хочет кричать и не может. Следствием такого противоречия является эмоциональная пришибленность, которая может довести художника до полного творческого бессилия. Ты хочешь создавать монументальные произведения искусства, используя новейшие методы и средства, а тебя заставляют писать на лоскутках размером в 50×60 см.

Я был крайне ограничен временем, львиная доля которого ухо-

дила на повседневные заботы арестантской жизни. День наш в тюрьме складывается следующим образом. К 7 часам утра мы должны быть готовы к проверке — то есть умыты, одеты, обуты. Проверка занимает от 30 до 45 минут. В праздничные дни она начинается в 5.30 утра. Затем — завтрак, который мы сами готовим себе на примусах. После завтрака — мойка посуды и уборка камеры. В 9 приносят газеты, которые мы обязательно и внимательно читаем, чтобы быть в курсе политических событий и комментариев о нашем процессе. В 10 часов начинаются посещения. Приходят мой адвокат, Анхелика, брат Хесус (Чучо), иногда журналисты, друзья. Беседы с ними продолжаются все утро. С 2 до 4 часов мы обедаем. С этой целью мы объединяемся в группы из трех-четырех человек. Из того, что нам приносят с воли, мы стряпаем по очереди себе еду. Потом снова мытье посуды, уборка. Казалось бы, теперь можно взяться за кисти и поработать. Но через час в камере уже темнеет, а при слабом электрическом свете рисовать безнадежно. Вкручиваю более сильные электролампочки, что наказуемо карцером, но иду на этот риск и работаю до 8 часов вечера. Следует затем ужин и ночная проверка. С 9 до 10 часов, когда электросвет выключается во всех камерах, читаю. Судите сами, много ли нарисуеть, да и что путного может у тебя получиться в этих условиях».

И все-таки художник работал. Он писал пироксилиновыми красками в своей плохо проветриваемой клетушке, где нельзя было просто повернуться от склянкой и банок, кистей, багетов и где он ел, спал и жил. Воздух в камере от пироксилиновых паров был нестерпимо острым, раздражающим, часто от одного неосторожного движения банки опрокидывались на постель, заливая постельное белье краской. Художник нервничал, а подчас выходил из себя. Сикейрос говорил, что пироксилиновые пары испортили ему печень. Не исключено, что они сыграли определенную роль и в возникновении той роковой болезни (рака желудка), от которой десять лет спустя он скончался.

За неполных четыре года пребывания в тюрьме Сикейрос создал более четырехсот картин и различных набросков. Сам по себе этот факт — уникальное явление в истории мирового искусства. Нам неизвестен какой-либо другой художник, создавший в тюрьме такое количество произведений. И это имело место не в средние века, а во второй половине XX века, в стране, которая гордится своим либерализмом по отношению к художникам, на родине мурализма. Да, именно в Мексике один из зачинателей современной монументальной живописи — последний из могучей тройки! — Давид Альфаро Сикейрос был брошен в тюремный застенок и, находясь в нем, создавал свои произведения.

О чем были эти его тюремные полотна, наброски, этюды? Он рисовал все тот же дорогой ему мир родной Мексики — ее буйную,

суровую и в то же самое время яркую природу: холмы, деревья, кактусы, цветы. Он нарисовал букет цветов и преподнес их в дар Анхелике с надписью: «Дарить цветы, не срезая их, великое качество искусства живописи». Он вновь и вновь рисовал женщин-мексиканок — неутомимых тружениц, преданных матерей и жен, не поддающихся невзгодам, идущих всегда вперед с гордо поднятой головой, олицетворяющих неиссякаемое жизненное начало: «Протест», «Мать приводит своих детей в тюрьму, чтобы отец — заключенный, смог накормить их из своего скудного пайка», «Бегство без цели», «Мать и дитя», «Бабушка», «Собаки против народа», «Остановите войну!», «Мольба, которой уже 543 года», «Пришли на свидание к заключенным». Комментируя картину «Бегство без цели», Сикейрос говорил: «Сколько людей мечтало разрешить свои проблемы, люди бегут из пустыни и скрываются в пустыне, ибо невозможно коренным образом изменить жизнь народа в рамках капитализма, свободу может дать лишь социальная революция»³.

В тюрьме Сикейрос написал серию этюдов к фрескам в театре «Хорхе Негрете» на темы «Расстрел в Чильпансинго», «Война в Испании», «Война за независимость». Он рисовал изображения Христа таким, каким он представляется индейцам — отверженным, невинной жертвой жестоких и могучих правителей, одиноким и бессильным. И он рисовал самого себя — протестующим, гневным, негодующим против несправедливости, творимой властью имущими.

Наряду с этими темами Сикейрос разрабатывал и более глубокие — философского порядка. Его продолжали привлекать вопросы, связанные с последствиями открытий в области атома, с наступлением космической эры, развитием научно-технической революции, что нашло свое отражение в таких его произведениях, как «Пейзаж после атомной эпохи», «Геологическая археология», «Стратосферические антенны». Он часто рисовал цветы — буйные, яркие, такие жизнеутверждающие, которые он дарил Анхелике, своей верной подруге, неутомимо сражавшейся за его освобождение.

«В тюрьме, — писал Сикейрос читателям советского журнала «Иностранная литература», — буквально в какое-то мгновение ока мне выпало на долю «перековаться» из монументалиста в станковиста... Все творчество мое отдано монументальным произведениям. Однако вот наступил период, когда вместо огромных плоскостей я очутился перед крохотным полотном. Только небольшие картины я имел возможность писать в камере, да и ее площадь была ограничена: два на четыре метра. Кроме того, мне надо было довольствоваться светом, проникавшим в оконце, размеры которого также очень невелики: шестьдесят сантиметров в высоту, восемьдесят — в ширину. В таких условиях я работал над своими картинами четыре года подряд, более 1600 дней.

Вначале мои работы были посвящены тем драматическим сце-

нам, которые я наблюдал в тюрьме. Но постепенно — и все чаще и чаще — мне хотелось писать цветы и пейзажи, то есть то, чего я был лишен в тюрьме и чего мне так не хватало.

Двести полотен в красках и двести черно-белых (их я писал сапожным кремом, который мне выдавали для чистки ботинок) — таков творческий итог моего последнего четырехлетия»⁴.

В интервью, данном итальянской газете «Паэзе Сера», художник так оценивал свой тюремный творческий опыт: «Тюрьма научила меня подчиняться законам станковой живописи... У меня не было перед глазами модели, я работал с духовным напряжением человека, рисующего исключительно по памяти. Ничего похожего на те редкие станковые картины, нарисованные мною в прошлом как этюды и наброски фресок. Это был тяжелый, но и грандиозный опыт. Работая столь ограниченным, но напряженным образом, я смог обогатить, отточить и придать гибкость моим изобразительным средствам до такой степени, что, как мне думается, эти более насыщенные живописные полотна и эта более тонкая, «конденсированная» поэзия неизбежно окажут влияние на мою настенную живопись»⁵.

Если бы Сикейрос не создал ничего другого, кроме тюремных полотен и рисунков, то и тогда он вошел бы в историю мирового искусства как великий бунтарь, восставший против несправедливостей буржуазного мира, неизбежно верующий в конечное торжество социальной справедливости и научного прогресса.

В тюрьме его неоднократно одолевали мрачные мысли, временами ему казалось, что если его заключение продлится, то он потеряет всякий интерес к живописи, включая настенную. Действительно, до сих пор его главным заказчиком было правительство, то самое, преступные действия которого он так решительно разоблачал. Если его выпустят из тюрьмы, а правительство согласится снабжать его заказами и даже предоставит ему полную творческую свободу, то он все равно не сможет служить такому правительству, не поступившись своими принципами.

«Мое будущее как художника зависит от того, как будут развиваться политические события в Мексике, — говорил Сикейрос посетившему его в тюрьме журналисту Хулио Шереру. — Теперь же я считаю своим первейшим долгом человека, гражданина и живописца способствовать политическому преобразованию Мексики, начиная с восстановления демократических свобод»⁶.

Следуя этому долгу, в тюрьме он сочинял манифесты и обращения к общественному мнению Мексики и других стран в защиту политзаключенных, готовился к своему процессу, давал интервью, писал и отвечал на многочисленные письма, писал статьи, устраивал всякого рода демонстрации.

Еженедельник «Вистасо» опубликовал текст беседы Сикейроса с одной мексиканской журналисткой, посетившей художника в тюрьме

ме. Сикейрос говорил о своей жизни, жизни художника-коммуниста, о дружбе с Хосе Клементе Ороско и Диего Риверой.

— Почему вы вступили на путь коммунизма? — спросила Сикейроса журналистка. — Что вы видели в нем?

— Мое вступление в коммунистическую партию, — сказал Сикейрос, — не было чем-то случайным или непродуманным. В 1919 году мне пришлось уехать в Европу. Я стал работать в Аржантейе, близ Парижа, в художественной мастерской. Там я познакомился со многими коммунистами. Позднее вступил в Коммунистическую партию Мексики. Тогда газета «Мачете», которую мы основали вместе с Диего Риверой, стала ее официальным органом.

— Однако вы не сказали, что видели в коммунизме.

— В коммунизме, прежде всего, я вижу политическое учение, имеющее целью освободить человеческое общество от различных форм эксплуатации человека человеком, превратить это общество в наиболее совершенное и демократическое.

— Известно, что, будучи еще очень молодым, вы участвовали в мексиканской революции. Что вас толкнуло на это?

— В 1913 году я принял участие в выступлении народных масс против захватившего тогда власть в стране диктатора Викторiano Уэрты. В 1914 году я, еще семнадцатилетний студент, стал рядовым солдатом конституционалистской армии Каррансы. И пять лет, с 1914 по 1919 год, наиболее бурные годы гражданской войны, воевал в рядах революционных войск... В начале революции я познакомился с Ороско, который работал художником армейской газеты «Вангардия». Он был, очевидно, лет на двенадцать старше меня и всерьез меня не принимал. А потом мы стали друзьями.

— А как вы познакомились с Диего Риверой?

— 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 мало 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 же день было сообщено в газетах корреспондентами⁷, присутствовавшими при моей встрече с Риверой.

Спустя два дня отец, расспросив меня, как прошла встреча, сказал: «Ну-ка дай взглянуть, что ты ему показывал?» Я протянул рисунки: «Что ты наделал! — воскликнул отец. — Ведь это рисунки твоего двоюродного брата Энрике!» Так это и было.

Сикейрос рассмеялся.

— Возможно, покажи я Ривере свои рисунки, они ему не понравились бы...

Время свидания в тюрьме заканчивалось, пишет журналистка. Сикейрос становится задумчивым, потом произносит:

— Несправедливо бросать в тюрьму невиновного, и еще более несправедливо бросать в тюрьму невиновного деятеля искусства, либо ученого, ведь его лишают не только человеческих прав, но и прав на творчество или научную работу... Мы, коммунисты, боремся за такой мир, в котором тюрьма не будет угрожать честному человеку⁸.

16 сентября 1960 года, в день праздника независимости Мексики, по совету Сикейроса, на фасадах домов, где жили он и его брат Чучо, а также на фасаде помещения Комитета за освобождение политических заключенных были вывешены большие национальные флаги Мексики, а по их бокам — длинные полосы из черной и желтой материи и многочисленные черные бутоны. На вопросы журналистов, что означали эти полосы и бутоны, Сикейрос разъяснил, что черные полосы символизируют тираническое правительство, бутоны — политических заключенных, а желтые полосы — империализм и маккартизм. Буржуазная печать с возмущением писала об этой «новой выходке» неугомонного «полковника-монстра».

19 ноября 1960 года Сикейрос вместе с другими политическими заключенными объявляет голодовку, которая продолжается шесть дней. Они требуют убыстрить решение судебных инстанций на протест, заявленный по поводу их заключения в тюрьму. В результате этой акции удалось все же добиться освобождения десяти заключенных.

Сикейрос принимал живейшее участие в жизни арестантского коллектива. Он заведовал оформительской частью театральной группы, состоявшей из заключенных, ставившей время от времени любительские спектакли для обитателей «черного дворца Лекумберри». Сикейрос написал декорации для одного из таких спектаклей — комедии Роберто Эрнандеса Прадо «Господин адвокат по прозвищу «Не торопитесь!»». Комедия бичевала равнодушно-холодных «блюстителей закона», которые на все просьбы заключенных и их родных о пересмотре дела отвечали с неизменным спокойствием «Не торопитесь, все пойдет своим чередом». Сикейрос в декорациях, написанных на переносных щитах, осмелял черствость, бездушие, лицемерие чиновников буржуазного суда.

Но художнику не довелось самому увидеть этот спектакль, впрочем, быстро запрещенный тюремной администрацией. Дирекция тюрьмы не разрешила ему посещать тюремные спектакли, якобы оберегая от возможного покушения. В действительности же художник пользовался огромной популярностью среди заключенных и, запрещая ему посещать спектакли, тюремные власти просто стремились не допустить демонстраций в его поддержку со стороны питомцев тюрьмы Лекумберри.

Для тюремного театра Сикейрос написал фарс под названием «Троглодит». Это серия символических сцен, представляющих в карикатурном виде мексиканские порядки. В первой сцене типичный мексиканец обращается в суд троглодитов с жалобой на своих обидчиков. Но троглодиты вместо того, чтобы наказать виновного, избегают потерпевшего. Вторая сценка — обожание троглодитского предводителя Масморраса⁹ его прихлебателями. Последние лизут руки Масморрасу, ползают перед ним на коленях, восторгаются каждым его словом. Под Масморрасом подразумевался президент республики. Следующая сцена изображает заседание мексиканского конгресса, где ораторы соревнуются в пустословии, изображая из себя друзей народа. И так далее.

Разумеется, тюремная администрация категорически запретила постановку этого политического фарса.

«Моя жизнь всегда вращалась между политической и артистической деятельностью, — говорил Сикейрос, находясь в тюрьме, журналисту Хулио Шереру. — Теперь мне кажется, что правительство своими идиотскими репрессиями окончательно вернуло меня к политике. Я полностью был поглощен моими росписями, когда правительство зверски обрушилось на железнодорожников, этих самых сознательных мексиканских рабочих, отказавшихся подчиниться продажным профсоюзным боссам, которые наподобие Фиделя Веласкеса, лидера Национальной конфедерации труда, являются циничными прислужниками правительства и капиталистов. Железнодорожники, объявив забастовку с требованием улучшить их условия труда, показали путь, идя по которому трудящиеся могли бороться с нищетой. Ее размеры в Мексике не меньше, а, пожалуй, больше, чем в других латиноамериканских странах. Правительство ответило на борьбу железнодорожников террором. Это заставило меня принять участие в создании и деятельности Комитета за освобождение политических заключенных и в защиту конституционных свобод, что в свою очередь привело меня в «черный дворец Лекумберри»¹⁰.

В марте 1961 года в Мехико по инициативе бывшего президента Ласаро Карденаса состоялась Латиноамериканская конференция за национальную независимость, экономическое освобождение и мир. Сикейрос в тюрьме вырабатывает проект резолюции против политических репрессий, подписанный двадцатью одним политическим заключенным, и пересылает его конференции.

В октябре 1961 года исполнялось 80 лет Пабло Пикассо. Журнал Французской компартии «Нуфель критик» обратился в тюрьму к Сикейросу с просьбой ответить на вопрос «Что означает для вас имя Пабло Пикассо?»

Сикейрос ответил, что этот вопрос имеет особое значение для современной мексиканской живописи, основными проявлениями которой являются мурализм и графика. «Наше движение, — писал Си-

кейрос в своем ответе, — выразившееся опубликованием политико-эстетического манифеста в 1906 году и окрепшее в произведениях 1921—1922 годов определенной идеологической и политической направленности, не могло бы возникнуть и развиваться без предварительного опыта художников Парижской школы, без руководства Пикассо этой школой, без его борьбы с академическими формулами, господствовавшими в Европе и во всем мире со времен упадка Возрождения, в особенности же в XIX веке. Следовательно, можно сказать, что у истоков нашего движения стоит творчество Пикассо, символизирующее для нас свободу искусства и свободу человека. Свободу искусства потому, что открыло его неограниченные возможности. Свободу человека, ибо художник вступил на путь борьбы за освобождение человека от капиталистической эксплуатации. Это подтверждается серией картин Пикассо, посвященных мотивам труда и острейшим политическим и социальным вопросам современности, — «Гладильщицы», «Герника», «Сон и ложь Франко», «Убийства в Корее» и т. д. и его вступлением в ряды Французской коммунистической партии, что не только не повредило его творчеству, а несказанно обогатило его»¹¹.

В ноябре того же года в связи с посещением Мексики Джавахарлалом Неру, который принимал его пять лет тому назад в Индии, Сикейрос передает ему через Анхелику картину «Бегство без цели», написанную в тюрьме.

Между тем здоровье художника заметно ухудшилось. Участились острые приступы печени. Сикейрос несколько раз терял сознание. У него не ладилось со зрением. 9 октября 1961 года с ним случился микроинсульт, левая часть тела оказалась полупарализованной¹². Просьба родных и адвокатов, поддержанная тюремными врачами, направить Сикейроса на обследование и лечение в частную больницу не увенчалась успехом. Правительство категорически отказывалось внести какие-либо послабления в тюремный режим Сикейроса; оно надеялось, что ему удастся сломить этого упрямого, поставить его на колени, заставить просить пощады. Поединок между правительством и художником проходил в условиях ожесточенной борьбы империалистов США против кубинской революции. Потерпев позорное поражение с высадкой наемников на Плай-Хирон в апреле 1961 года, правящие круги Вашингтона вынашивали новые планы свержения правительства Фиделя Кастро. На конференции в Пунта-дель-Эсте в Уругвае они предложили латиноамериканским странам создать «Союз ради прогресса», обещая предоставить 20 миллиардов долларов на финансирование реформ буржуазного типа. Этими обещаниями, которые так и остались невыполненными, США надеялись преградить путь подлинной социальной революции в Латинской Америке. Вместе с тем правительство президента Кеннеди стремилось политически изолировать

революционную Кубу, заставить республики западного полушария порвать с нею дипломатические, экономические и всякие прочие отношения.

Правительство Мексики было единственным в Латинской Америке, которое не прервало дипломатические отношения с революционной Кубой. Оно опасалось, что, совершив этот шаг, разоблачит себя как сателлита американского империализма. Однако во всем другом оно придерживалось антикубинского курса. Экономические отношения, как и культурные связи с революционной Кубой, были сведены к нулю, сторонники кубинской революции в Мексике подвергались преследованиям. Президент Лопес Матеос, выдававший себя чуть ли не за радикального реформатора и разглагольствовавший о необходимости активизации мексиканской революции, в действительности больше всего боялся, что примеру Кубы последуют мексиканские массы, и на практике подавлял любое выступление трудящихся в защиту своих прав.

Правительство было бы согласно выпустить Сикейроса из тюрьмы, но при одном непременном условии — если бы он обратился к президенту Лопесу Матеосу с повинной, то есть ценой предательства. С этой целью еще в октябре 1960 года оно направило к художнику в тюрьму одного из своих сторонников, Габриэля Фигероа, который попытался убедить узника «помириться» с президентом. Результатом этой беседы было письмо Сикейроса Лопесу Матеосу¹³, в котором художник не только не просил пощады, но повторял свои обвинения в адрес президента, хотя и делал это в вежливой и корректной форме. Сикейрос подчеркивал в этом письме, что его разногласия с президентом носят вовсе не личный, а политический характер и возникают из того, что правительство не отменило антикоммунистический закон о наказаниях за подрывную деятельность, что оно проводит незаконные, антиконституционные репрессии по отношению к независимым рабочим деятелям.

«Господин Президент! — писал художник Лопесу Матеосу. — Для рядовых чиновников и в особенности для рядовых представителей полицейских властей весьма характерно прибегать к лжи и преувеличению фактов, поскольку это позволяет им придать особую значимость своей деятельности. Из неоднократных заявлений следует, что Вы с доверием отнеслись к неприкрыто клеветническим сообщениям о моем отношении к политике Вашего правительства. Моя политическая позиция и мои взгляды вытекают и всегда будут вытекать из моих убеждений революционера. Они всем хорошо известны...

Мое первое политическое несогласие с действиями возглавляемого Вами правительства возникло на весьма конкретной почве, а не на теоретических домыслах. Я имею в виду, господин Президент, то обстоятельство, что, вопреки чаяниям всех мексиканских демократов,

Вы не внесли на очередную сессию Конгресса законопроект об отмене противоконституционной 145 статьи Уголовного кодекса, предусматривающей наказания за так называемый «подрыв государственных основ». Какие имелись причины для сохранения этой статьи, внесенной в Кодекс президентом Мануэлем Авлиа Камачо в период второй мировой войны? Она была направлена против фашистских элементов, а затем сохранена явно с контрреволюционными целями президентом Мигелем Алеманом.

Мое второе несогласие с политической линией Вашего правительства вызвано репрессиями против забастовочного движения железнодорожников. Разве это не свидетельствует о том, что мое недовольство Вашей политикой основывалось на конституционных принципах? Факты доказывают со всей очевидностью, что Ваше правительство встало на путь судебных репрессий рабочего класса и его профессиональных и политических организаций.

Мое третье несогласие вызвано делом по обвинению в подрыве «государственных основ» нескольких сот железнодорожных рабочих, которые стали жертвой правительственных репрессий. У арестованных железнодорожников остались семьи. Домашний очаг многих разрушен насильственной разлукой супругов и нищетой. Несмотря на это, если бы Вы могли увидеть этих заключенных, Вы убедились бы, что сила их духа не сломлена. Все действия, предпринимаемые для освобождения этих людей и восстановления поправленных конституционных гарантий, неминуемо наталкиваются на бешеное сопротивление чиновников прокуратуры и полиции, которые, используя все доступные им средства, полагают, что оказывают большую услугу Вашему правительству...

Господин Президент! Если бы Вам стала известна лично или через лиц, которым Вы доверяете, вся правда о документах судебных процессов, Вы бы согласились с моими утверждениями, что они составлены не только в нарушение всех гражданских прав, но и с точки зрения формы и содержания представляют собой грубо сфабрикованные фальшивки»¹⁴.

Что касается конкретного предложения Фигероа «помириться» с президентом, то Сикейрос так ответил на него в письме к Лопесу Матеосу:

«Давайте не вспоминать о прошлом, — говорил мне Габриель Фигероа, — давайте вместе искать пути для координации политической деятельности правительства с политическим движением рабочего класса, единственной конструктивной и полезной оппозицией, выступающей с обоснованной критикой. Это позволит стране встать на исторический путь, соответствующий ее интересам». — «Согласен, — отвечал я Фигероа, — но для достижения такого согласия необходимо, чтобы 145 статья Уголовного кодекса исчезла бы навсегда из общественной жизни Мексики, необходимо, чтобы немедленно были

выпущены из тюрьмы все обвиненные в подрывной деятельности, как осужденные по этому обвинению, так и находящиеся под следствием. Необходимо, в конце концов, чтобы маккартистская политика, созданная янки и возрождающая худшие времена инквизиции, перестала бы применяться в нашей стране против тех, кто высказывается против империализма янки»¹⁵.

Такого рода письма, к тому же ставшие достоянием гласности, не прощаются государственными деятелями в странах Латинской Америки. Сикейрос, конечно, это знал лучше, чем кто-либо другой. Но он не мог да и не хотел идти на какие-либо уступки перед властью, которая использовала бы любой его шаг к примирению для новых расправ над независимым рабочим движением.

Нет, Сикейрос не поддавался уговорам, соблазнам, обещаниям сильных мира сего. Он был готов отдать за свободу свою жизнь, но не честь революционера и коммуниста.

На что же надеялся узник Лекумберри? На то, что растущая во всем мире волна возмущения против его ареста вынудит в конце концов правительство выпустить его из тюрьмы, а вместе с ним и других политических заключенных.

Протесты и требования освободить Сикейроса и его товарищей по тюремному заключению действительно росли во всех странах мира. В Англии, США, Франции, Италии и во многих других странах возникли комитеты в защиту Сикейроса, которые созывали митинги, демонстрации и слали соответствующие послания мексиканскому правительству. Во Франции по инициативе Пабло Пикассо семьдесят художников организовали выставку в честь Сикейроса. В ФРГ вышла о нем брошюра. Протесты поступали из всех социалистических стран. С требованием освободить Сикейроса обратились к президенту Лопесу Матеосу советские художники и деятели изобразительного искусства и кино. Солидаризировались с Сикейросом многие деятели культуры Перу, Бразилии, Чили и других латиноамериканских республик. Ведущие мексиканские художники в знак протеста отказались участвовать во 2-й Биеннале стран Латинской Америки, открывшейся в Мехико в середине сентября 1960 года. Требуя освобождения Сикейроса, более ста мексиканских художников в открытом письме на имя директора Национального института изящных искусств писали: «Как будто вновь готова развязаться инквизиция или ее новая форма — маккартизм, с тем чтобы уничтожить все прогрессивные завоевания нашей культуры и юридической конституционной системы, достигнутые за пятьдесят лет мексиканской революции».

Знаменитый французский художник Андре Фужерон прислал узнику трогательное послание:

«Дорогой мой Сикейрос! Художник, ты оказываешь честь нашей профессии.

знамя, которое ты так высоко поднимаешь над карликами, самое лучшее.

Твое мужество помогает нам.

Обнимаю тебя, Давид Альфаро Сикейрос, и надеюсь, что вскоре увидимся.

Привет и братство тебе и твоим храбрым товарищам, и твоей чудесной Анхелике, которую тоже обнимаю с твоего разрешения»¹⁶.

Вопрос об освобождении Сикейроса поднимался на заседаниях ООН и ЮНЕСКО.

Поистине огромную работу по мобилизации мирового общественного мнения в защиту Сикейроса осуществляла его жена Анхелика Ареналь, не говоря уж о том, что она почти ежедневно его посещала, обеспечивая всем жизненно необходимым. Ей помогали ее дочь Адриана, братья Луис и Леопольдо, брат Сикейроса Хесус. В 1962 году Адриана по настоянию Сикейроса приехала в СССР учиться в балетной школе Большого театра. В Москве она часто выступала перед трудящимися и в печати в защиту своего приемного отца.

Адриана в беседе с корреспондентом «Известий» рассказала¹⁷:

— В Советский Союз я приехала, чтобы перенять, по мере сил, у советских мастеров их высокий профессиональный класс. Помимо занятий в Хореографическом училище ГАБТ, я посещаю репетиции Государственного ансамбля народного танца СССР. Как только в Москву возвратится хореографический ансамбль «Березка», я постараюсь получить разрешение бывать и на его репетициях. Наш мексиканский фольклор имеет много общего с народным искусством СССР.

— Удалось ли вам перед отъездом встретиться с отцом? Как его самочувствие?

— С тех пор как отец был брошен в тюрьму в 1960 году по сфабрикованному реакцией обвинению, нам редко разрешают встречаться с ним. Но перед отъездом в Москву я видела его. Он заметно изменился. За пять месяцев пребывания в одиночке, в отрыве от родных и друзей, без соответствующей медицинской помощи, здоровье отца оказалось основательно подорванным. Несмотря на это, он не перестает работать как художник. Трудно описать радость, с которой он встретил сообщение о моем отъезде на учебу в СССР. «Мысль о том, что ты будешь учиться в Москве, придает мне силы», — сказал он на прощанье.

— В печати были опубликованы рисунки Сикейроса, сделанные им на стенах тюремной камеры. Какова их судьба?

— Рисунки эти не были расписаны на стенах камеры. То были декорации к одной из постановок тюремного любительского театра. В первое время пребывания отца в тюрьме, когда ему разрешали общение с находящимися там заключенными, он с большим жела-

нием оформлял декорации, но вскоре его лишили этого занятия. А отец сейчас находится в самом расцвете своих творческих сил. Он очень болезненно переживает отсутствие возможности работать в своем любимом жанре — стенной живописи. Давид Альфаро Сикейрос вообще не представляет свою творческую деятельность в отрыве от постоянного и прямого контакта с массами. К тому же четыре стены тюремной камеры малоприспособлены для росписей.

Правда, отец работает и сейчас. Он заканчивает последнюю из четырех картин задуманной серии: «Сумерки», «Ночь», «Рассвет» и «День». Но работа над станковыми картинами не удовлетворяет его. Он постоянно думает о будущем. В камеру ему доставили небольшую раздвижную ширму, по обеим сторонам которой он сделал наброски плана и этюд очень интересной по замыслу и перспективному решению будущей работы, тема которой — расовая дискриминация и колониализм.

Мы получаем множество писем с протестами против того, что Сикейроса держат в тюрьме. Свой голос протеста и солидарности с отцом возвысили крупнейшие представители интеллигенции самых разных стран мира. Пабло Неруда, который был в Мехико¹⁸, выпустил плакат в защиту отца. В нем чилийский поэт утверждал:

«Искусство твое, как пламя огня,
Нельзя засадить за решетку».

В заключение беседы Адриана Сикейрос сказала:

— Я хотела бы через газету «Известия» призвать всех людей, знающих моего отца, знакомых с его искусством, возвысить свой голос и потребовать освободить Сикейроса.

И все же арест и предстоящий суд над Сикейросом вызывал не только протесты и возмущение в капиталистическом мире. Реакционные газеты, разного рода «независимые» интеллектуалы и им подобные противники коммунистов поносили Сикейроса, обзывали его «агентом ГПУ», требовали его осуждения. Они утверждали, что Сикейрос — миллионер, что в тюрьме ему не хватает птичьего молока и т. п. В Мексике такую клевету распространяла правительственная пресса, во Франции — один из столпов сюрреализма, Андре Бретон. Художники, участвовавшие в парижской выставке в честь Сикейроса, были осыпаны площадной бранью писателями из реакционной печати¹⁹. Враги Сикейроса фальсифицировали факты, распространяли всякого рода измышления, делали все возможное, чтобы подорвать его авторитет и создать благоприятную обстановку для его осуждения. Вся эта клеветническая кампания дирижировалась пропагандистскими органами американского империализма, в угоду которому действовал тогдашний президент Мексики Лопес Матеос.

СУДИЛИЩЕ

17 мая 1961 года в городе Оаксаке суд приговорил учителя начальной школы Самуэля Лопеса Гонсалеса на основе 145 статьи Уголовного кодекса к тюремному заключению по обвинению в «подрывной деятельности». Осужденный был коммунистом и участвовал в движении протеста против местной автобусной компании, которая за проезд на старых машинах, часто выходявших из строя, сдирала с пассажиров три шкуры.

Обвинительный акт приписывал Лопесу Гонсалесу «пропаганду идей, программ и методов действия иностранной державы, а именно СССР, чем он нарушал общественный порядок в Мексике и создавал опасность для ее суверенитета»¹. В приговоре кроме того говорилось, что осужденный «развивал нелегальную деятельность по указанию русского коммунистического правительства, пытаясь совершить подрывные акты, угрожающие... суверенитету мексиканской нации и создающие возможность ее прямого подчинения Советскому Союзу»².

Эти нелепые, ничем не подкрепленные огульные обвинения в духе самого махрового маккартизма тем не менее были повторены апелляционным судом, утвердившим приговор первой инстанции. Таким образом был создан юридический прецедент для осуждения Сикейроса и Филомено Маты.

18 января 1962 года, после восемнадцати месяцев тюремного заключения, наконец состоялся над ними суд. Судебное заседание проходило в тесной комнатухе, в которой едва умещалось двадцать человек — судейские чиновники, полицейские агенты, адвокаты, обвиняемые и их родственники. Здание суда было окружено плотным кольцом полицейских, которые отгоняли толпы людей, желающих присутствовать на процессе.

Согласно принятой в Мексике процедуре суд выслушивает речи прокурора, адвокатов и обвиняемых, допрашивает последних и свидетелей, а затем несколько недель спустя объявляет приговор. Как это ни странно, но на таком необычном процессе, где одним из обвиняемых выступал всемирно известный художник, которому, как и его товарищу по скамье подсудимых Филомено Мате, прокурор потребовал пятнадцатилетнего заключения, судьи не задали им ни одного вопроса, не допросили ни одного свидетеля.

Судебное заседание продолжалось без перерыва тринадцать часов. Все это время больной Сикейрос и семидесятичетырехлетний Филомено Мата провели на ногах. Традиционной скамьи подсудимых в помещении не оказалось. Власти надеялись, что, лишив Сикейроса скамьи, они заткнут ему рот. Ведь никто не сомневался, что он постарается использовать суд для разоблачения неблагоприятных действий правительства. И действительно, несмотря на то, что

его заставили часами стоять и что он еще не оправился после инсульта, Сикейрос произнес на суде в свою и Филомено Маты защиту четырехчасовую речь, которую потом издал под названием «Тракола» — по-мексикански: «западня», «ловушка», «обман», «жульничество».

В чем же обвинялись художник и его товарищ по процессу? Они обвинялись в том, что руководили забастовкой учителей в июле 1960 года. Причем обвинитель не утруждал себя никакими доказательствами, если не считать таковыми разглагольствования о принадлежности Сикейроса к Компартии, о его дружественном отношении к Советскому Союзу, о его склонности к «подрывным действиям», что, конечно, само по себе не могло послужить основанием для его осуждения даже на основе пресловутой 145 статьи Уголовного кодекса.

В деле Сикейроса и Маты насчитывалось 5200 страниц. Наполовину оно состояло из газетных вырезок из реакционной печати, в которых художник обвинялся в самых различных преступлениях, обзывался агентом ГПУ и международного коммунизма, мятежником, подрывным элементом. Другую половину дела составляли показания тайных и явных агентов полиции, которые утверждали, что Сикейрос повинен чуть ли не во всех беспорядках, которые происходили в Мексике в последние годы. Доказательства? «Это всем известно! — заявляли полицейские. — Ведь Сикейрос — главный коммунист!»

В своем выступлении перед судом художник без труда доказал всю беспочвенность и абсурдность выдвинутых против него и Филомено Маты обвинений. Не без иронии он отметил, что руководить забастовочным движением учителей они могли только путем передачи мыслей на расстоянии, ибо не принимали в нем никакого участия, не являлись членами профсоюза учителей, не поддерживали с ним никаких отношений. У обвинения на этот счет не имеется никаких доказательств, да их и не может быть, ибо подобных не существует в природе.

Напомнив суду, что Филомено Мата всю свою жизнь являлся всего лишь либеральным журналистом и «вина» его заключается лишь в том, что он был секретарем редакции «Либерасион», органа Комитета за освобождение политических заключенных и в защиту конституционных свобод, Сикейрос затем перешел к рассказу о своей политической и художественной деятельности, начиная с первых лет мексиканской революции вплоть до своего ареста в августе 1960 года. Он подробно описал свое участие в революционном движении, в испанской гражданской войне, в боях против империализма и реакции. О преследованиях, объектом которых он был в Мексике и за ее рубежами. О своих муралах и взглядах на искусство и настенную живопись. О своих поездках на Кубу и в Венесуэлу, о по-

литических событиях Мексики последних лет. О восемнадцатимесячном пребывании в заключении.

Сикейрос сказал, что это политический процесс и что его судят вовсе не за инкриминируемые ему преступления, а за его критическое отношение к правительству. Причем подчеркнул, что он не осуждает всю деятельность правительства, а лишь ее антинародные аспекты, в особенности подавление забастовок, преследование коммунистов и других борцов за права трудящихся.

Заключая четырехчасовую речь, художник предупредил, что в случае осуждения он и из тюрьмы будет продолжать бороться за свои идеалы, за интересы трудящихся и всего мексиканского народа.

Судьи выслушали Сикейроса в гробовом молчании и прервали заседание, объявив, что приговор будет вынесен позднее. В начале марта суд приговорил железнодорожного лидера Деметрио Вальехо по тому же обвинению в подрывной деятельности к пяти годам тюремного заключения. Этот приговор ничего доброго не предвещал Сикейросу. Действительно, 10 марта 1962 года ему был зачитан невероятно длинный приговор — в 314 страниц! — осуждавший его, Сикейроса, и Мату на восемь лет тюремного заключения.

Суд в своем решении ссылаясь на различные выступления и заявления Сикейроса, его газетные интервью, подписанные им наравне со многими другими деятелями протесты и манифесты, в том числе его книгу «История одной подлости», что якобы доказывает его участие в подрывной деятельности. Причем в качестве одного из доказательств его вины, по мнению суда, служили его настенные росписи. Сикейрос считал их символом своей идеологии, а так как его идеология была подрывной, по мнению суда, то и его живопись подрывала устой мексиканского общества.

Буржуазная печать Мексики, как бы стыдясь этого приговора, сообщила о нем всего в нескольких строчках, и то на внутренних полосах газет, и только несколько оппозиционных органов выразили по этому поводу свое возмущение и негодование. Известный мексиканский писатель Карлос Фуэнтес писал в еженедельнике «Политика»: «Через сто лет мексиканский народ вспомнит эти жертвы прогнившей и глупой юстиции. И через двести лет весь мир будет восторгаться гигантским творческим свершением Давида Альфаро Сикейроса. А кто через несколько лет вспомнит имена опереточных судей, осудивших его?»³

Пятнадцать лет спустя после процесса над Сикейросом и Матой, в ноябре 1977 года, стало известно из документов, опубликованных в США, что американская охранка — Федеральное бюро расследований — именно в годы ареста и процесса над великим художником осуществляла в Мексике специальную программу по подрыву Мексиканской коммунистической партии. Из буржуазной прессы также стало известно о тесном сотрудничестве министра внутренних

дел и правительства Лопеса Матеоса с местной резидентурой ЦРУ. В свете этих фактов совершенно очевидно, кто именно был подлинным организатором процесса над Сикейросом и Матой, в угоду кому этот процесс был задуман и осуществлен.

После того как был объявлен судебный приговор, столь по своей суровости абсурдный и не подкрепленный какими-либо доказательствами, многие сочли его пропагандистским трюком с целью «спасти лицо» правительства, которое не замедлит амнистировать осужденных. Не будет же президент Лопес Матеос столь близоруким, чтобы держать долго в заключении знаменитого художника и тем самым подвергаться осуждению со стороны мировой интеллигенции и прогрессивных деятелей всех стран. Люди, близкие к президентскому дворцу, постоянно культивировали подобные слухи, порождая необоснованные надежды на неминуемое освобождение Сикейроса и Маты с тем, чтобы сдержать волну протестов во всем мире по поводу несправедливого приговора.

Как же реагировал сам Сикейрос на решение суда? Как было уже сказано, он опубликовал через Анхелику свою речь на суде под названием «Тракола». В примечании к этому документу художник с гордостью писал, что восемьдесят процентов его времени за пятьдесят лет сознательной жизни уходило на борьбу за демократические свободы и что именно за это он был осужден по приказу правительства в нарушение существующих в Мексике всех юридических норм. Процесс показал, что настоящими обвиняемыми были судьи и стоящее за их спиной правительство, а не подсудимые. Но приговором борьба не кончается, она будет продолжаться, и он, Сикейрос, не прекратит ее, пока подлинная справедливость не восторжествует и все политические заключенные не обретут свободу.

Хотя власти пытались приглушить отрицательные отклики и протесты по поводу осуждения Сикейроса и Филомено Маты, этого им не удалось достигнуть ни в самой Мексике, ни тем более за рубежом. В связи с апелляцией, которую должен был рассмотреть Верховный суд страны в августе 1962 года, в защиту осужденных и за отмену приговора первой инстанции высказались ведущие мексиканские юристы. В Верховный суд с таким требованием обратились не только большая группа адвокатов, взявших на себя обязанности защитников осужденных, но и многие прогрессивные деятели Мексики, среди них бывший министр в правительстве президента Карденаса генерал Эрберто Хара, видный участник мексиканской революции и член Учредительного собрания, принявшего в 1917 году действующую поныне конституцию страны, Игнасио Рамос Праслов, также член Учредительного собрания, участник революции Игнасио Гарсия Тельес, известный рабочий лидер Висенте Ломбардо Толедано. С такими же требованиями выступили народно-социалистическая, коммунистическая и рабоче-крестьянская партии. Движение за националь-

ное освобождение, многочисленные профсоюзы, студенческие и другие общественные организации⁴.

Во всем мире нарастала волна возмущения необоснованным приговором по делу Сикейроса. Поль Элюар, Рафаэль Альберти, Николас Гильен, многие другие знаменитые поэты XX века послали ему стихотворные послания в знак солидарности. Писатели, юристы, художники, рабочие, общественные деятели и представители культуры разных стран требовали его освобождения.

В сентябре в Мехико состоялась XIV Генеральная ассамблея критиков-искусствоведов (АИКА). Мексиканские и зарубежные художники и деятели культуры требовали от руководства АИКА не созывать ассамблею в Мехико в знак протеста против содержания в тюрьме Сикейроса. Но реакционное руководство АИКА не прислушалось к этим голосам. Многие члены этой организации отказались участвовать в ее ассамблее. Открыть ее заседание должен был президент Лопес Матеос, но, опасаясь протестов, он в последнюю минуту послал вместо себя министра просвещения Хаиме Торреса Бодета. Когда последний закончил свое выступление, поднялась присутствовавшая в зале Анхелика и громким голосом потребовала освобождения своего мужа. Одновременно с этим раздались негодующие возгласы и были подняты транспаранты художниками, находившимися в помещении, с тем же требованием. На следующий день Анхелика вручила руководству ассамблеи послание Сикейроса, в котором он предлагал ее участникам обсудить роль и значение мексиканского мурализма в мировом искусстве. Это так напугало власти, что они даже аннулировали приглашение делегатам ассамблеи на государственный прием по случаю Дня независимости Мексики.

В те же сентябрьские дни произошел и другой, не менее знаменательный эпизод, связанный с Сикейросом. Художник Марио Ороско Ривера написал картину «Новая инквизиция», на которой Сикейрос был изображен в роли ее жертвы. Композиция была принята и выставлена в Салоне мексиканской живописи Национального института изящных искусств, где привлекала всеобщее внимание. Успех этой картины вызвал против нее и ее автора злобную кампанию в правой печати. Орган клерикалов газета «Атисбос» требовала убрать картину из Салона, а автора привлечь к судебной ответственности по обвинению в подрывной деятельности. В октябре неизвестные злоумышленники украли картину. Пропажа картины вызвала обращение Сикейроса к художникам и деятелям культуры, в котором он отмечал, что в исчезновении картины, по всей вероятности, замешаны сами власти. Сикейрос призывал своих коллег заявить по этому поводу решительный протест правительству. Со своей стороны художник Марио Ороско Ривера обратился к президенту Лопесу Матеосу с открытым письмом, в котором, в частности, писал: «Неоспоримым доказательством того, что определенные круги

общественности страны пытаются атаковать наши конституционные свободы, явился следующий факт. В результате маккартистской травли, развязанной газетой «Атисбос», из выставочного зала была украдена моя картина «Новая инквизиция». Место нахождения картины и имена грабителей выяснить не удалось.

Это гангстерское нападение, совершенное в демократической стране с великими культурными традициями, не может не взволновать общественное мнение. Речь идет не о каком-то единичном случае, а о широкой кампании, направленной на то, чтобы всячески ограничить свободу выражать свои идеи в защиту культурного достоинства нации.

В моей картине я изобразил сидящего в кресле человека с лавровым венком на голове. Эта фигура олицетворяет верховную власть, которая несет всю ответственность за процесс над политическими заключенными. Эта фигура не имеет ничего общего ни с одним из государственных деятелей, так как это могло бы возложить всю ответственность только на одного человека — на прокурора, судей или на вас лично. Она символ всей верховной власти страны.

В заключение, господин Президент, я прошу Вас принять все необходимые меры, чтобы найти картину. Я глубоко убежден, что, если картина не будет снова выставлена и если не будут вскрыты причины подобной травли, создается очень серьезная угроза конституционным свободам. Если с этим не покончить сегодня, завтра может быть уничтожена вся культура нашей страны с ее богатейшими традициями»⁵.

Эти протесты и призывы не вернули картину, так и пропавшую бесследно.

Рассмотрение апелляции Сикейроса в Верховном суде никаких изменений в его судьбу не внесло. Прокурор тоже опротестовал решение суда первой инстанции. Если тогда он требовал осудить Сикейроса и Мату на пятнадцать лет тюремного заключения, то теперь, вопреки логике и здравому смыслу, он настаивал, чтобы оба узника получили по тридцати лет заключения каждый. Никаких новых доказательств их вины не было представлено: доказательства оставались прежними. Ни одно из соображений многочисленных защитников обвиняемых суд не принял во внимание. В нарушение всех процессуальных норм Верховный суд подтвердил решение первой инстанции. И в этом нет ничего удивительного. Ведь трибунал выносил свой приговор в дни так называемого сентябрьского кризиса, когда правительство США угрожало пустить в ход атомную бомбу, чтобы сломить кубинскую революцию. Правящие круги Мексики опасались, как бы менее жесткий приговор Сикейросу не вызвал неудовольствия в Вашингтоне, а может быть, даже репрессивные меры по отношению к слишком либеральному мексиканскому соседу. Нет, Сикейрос, коммунист, друг Советского Союза и революцион-

ной Кубы, должен был понести примерное наказание, чтобы другим было неповядно следовать его примеру.

Теперь Сикейросу и его товарищу по процессу Филомено Мате оставалось только надеяться на то, что международная солидарность вырвет их из «черного дворца Лекумберри» до того, как они закончат там свой восьмилетний срок.

Конечно, оставался еще один путь к свободе, к почестям, спокойной и «сладкой» жизни — преклонить колена перед властителями Мексики, выразить покорность, стать «верноподданным». Но пойти по этому пути означало предать все то, чему он верил и служил всю свою сознательную жизнь. Сколько раз в прошлом открывались перед ним такие возможности, сколько раз уже предлагали ему образумиться, перестать «бунтовать», стать, как и подобает великому мастеру, выше политических страстей и распрей и ограничиться только живописью, только искусством. В конце концов, говорили ему его «доброжелатели» из правительственного лагеря, разве для художника не важнее всего его искусство, разве после своей смерти не продолжает он жить в своих творениях? Зачем же ему бросаться в пекло политических интриг, принимать участие в политических схватках, в забастовках, демонстрациях, ругать правительство и президента республики? Кроме вреда от этого его искусству и самому себе он ничего не добьется. Ведь можно быть левым и даже коммунистом и вести себя «достойно», например так, как ведут себя Пикассо или Хемингуэй, или вели себя Ривера и Ороско. Но такие увещевания его «доброжелателей» на Сикейроса не действовали. Чем больше его уговаривали утихомириться, тем непреклоннее и задиристей он становился.

Автору этой книги довелось беседовать с Сикейросом в Будапеште на одной из ассамблей в защиту мира в 1971 году. Мы говорили о влиянии политической деятельности на его искусство и судьбу живописца. Я сказал моему собеседнику:

— Давид, мне кажется, твои биографы должны будут отметить, что ты не только один из самых знаменитых художников XX века, но и самый преследуемый.

Сикейрос засмеялся:

— Я не знаю, самый ли я преследуемый, но то, что полиция многих стран была «неравнодушной» ко мне, это верно. Меня арестовывали по меньшей мере раз сорок, я сидел за решеткой в Соединенных Штатах, Аргентине, Уругвае, Чили, дореволюционной Кубе и многих странах нашего «свободного» мира. Но больше всего «почестей» такого рода пришлось испытать мне в моей собственной стране. Я провел в тюрьмах около восьми лет, из них около шести я просидел в заключении у себя на родине. Должен отметить, что меня не печалит и не удручает такая «любовь» к моей персоне правящих кругов моей страны. Даже наоборот, я этому рад, ибо этим

они доказывают, что мое искусство и мои политические взгляды действительно представляют некоторую опасность для эксплуататоров.

— За что тебя преследовали и держали в тюрьмах?

— Очень просто: за мои взгляды, и даже не столько за мои взгляды, а за мои действия коммуниста-интернационалиста. Реакция, возможно, не трогала бы меня, будь я революционером только в искусстве; она даже терпела бы меня, зная, что я коммунист, так сказать, «в душе», или у себя в мастерской, или низвергаю империалистов, эксплуататоров в застольных беседах с друзьями. Все это, конечно, я делал, но кроме этого и еще кое-что. Я принимал участие в создании Мексиканской коммунистической партии, являюсь ее членом с 1924 года. Мне довелось организовывать рабочих в революционные профсоюзы, руководить забастовками, редактировать партийные газеты, руководить деятельностью Антиимпериалистической лиги и других боевых организаций, сражаться против Франко. А в «свободном мире» такого рода «проступки» не прощаются ни простому рабочему, ни известному художнику.

— Разрешите мне, Давид, выступить в роли адвоката дьявола. Скажи мне откровенно, не кажется ли тебе сейчас, если взглянуть на пройденный путь, что эти многие годы тюрем и преследований, что опасности, которым ты подвергался, риск, на который шел из-за активного участия в коммунистическом движении, что все это вместе взятое в какой-то степени отрицательно сказалось на твоём искусстве, по крайней мере, отняло у тебя столько драгоценного времени, сил, энергии. Не будь этих преследований, ты мог бы создать немало других великолепных произведений, которые способствовали бы борьбе за обновление мира. Одним словом, не считаешь ли ты, что своей активной партийной деятельностью ты обеднил свое искусство, не жалеешь ли об этом сейчас, и если бы, как говорится, тебе все пришлось начинать сначала, не вел бы ты себя более «благоразумно»?

— Этого очень хотела бы буржуазия: «благоразумного» Сикейроса. Но такого быть не могло, ибо, не будь коммуниста Сикейроса, не было бы и художника с этим именем. Мексиканская школа настенной живописи — революционная школа не только по своей форме, но и по своему содержанию. Она неотделима от идей классовой борьбы, от идей социализма. Следует ли удивляться, что подавляющее большинство мексиканских художников-муралистов активно участвовало в политической борьбе на стороне трудящихся? Эта борьба духовно обогащала нас, делала наше искусство более действенным и зрелым. В наше время, я считаю, художник должен бороться за мир и социальную справедливость не только кистью или резцом, но и пером, словом и всеми другими доступными ему средствами.

Поэтому, если бы мне пришлось все начинать сначала, я вновь, не колеблясь, прошел бы по тому же пути.

— Итак, ты считаешь, что художник обязан принимать участие в политике?

— Аполитичных художников нет и никогда не было. Беспартийный художник — утопия. Художник, отрекшийся от революционной политики, тоже занимает политическую позицию, выгодную в данном случае эксплуататорам. Что же касается искусства в целом, то оно немыслимо без идеологической нагрузки, оно идеологично по самой своей сути. Возьми, например, христианское, буддийское искусство, готику, даже абстрактное искусство. Каждая из этих школ и направлений в искусстве выражала определенные идеи, определенные классовые интересы. Разумеется, я далек от вульгарного социологизма, привязывающего каждый мазок художника к конкретному социальному факту. Но в целом искусство всегда было и остается партийным. Ленин объяснил это. Ленинские идеи лежат в основе и нынешней политики КПСС в области искусства. Они мне близки, я их полностью разделяю⁶.

Человек, придерживавшийся таких взглядов, не мог склонить колена перед своими тюремщиками. Он, подобно многим борцам за социализм, предпочитал тюрьму политической капитуляции, хотя и был преисполнен решимости бороться за свою свободу.

И он продолжал бороться всеми доступными ему средствами: писал в камере картины, вел обширнейшую переписку с друзьями, печатал обращения, статьи, редактировал разного рода предложения для международных встреч и конференций, встречался со своими адвокатами, родными, журналистами, даже находил время, чтобы диктовать свои воспоминания, изданные уже после его смерти в томе, насчитывающем около шестисот страниц.

Нельзя не удивляться его поистине неистовой энергии, его стойкости, оптимизму, вере в неизбежный триумф идей социализма.

1963 год проходил для него, как и предыдущий, в неустанной борьбе за свою и своих товарищей, политических заключенных, свободу. В сентябре этого года в Мехико заседает XII Международный философский конгресс. Сикейрос направляет участникам конгресса послание, но не с просьбой заступиться за него, а обсудить судьбу «общественного искусства» в современных условиях и дать оценку нападкам на это искусство со стороны его противников. Пусть философы скажут, писал Сикейрос, возможно ли искусство не тенденциозное, не отражающее определенные политические, моральные, идеологические взгляды.

Между тем во всем мире продолжается кампания за освобождение Сикейроса. В Советском Союзе и других социалистических странах, во Франции, США, в Латинской Америке проходят митинги, печатаются заявления, статьи, декларации с требованием освободить

великого художника и его товарищей. В известной степени сами власти Мексики, того не желая, подогревали эту кампанию, ибо на официальных выставках мексиканского искусства, которые проходили в те годы в разных странах, были представлены, как правило, и произведения узника «черного дворца Лекумберри». Картины Сикейроса входили в состав выставки мексиканского искусства, которая экспонировалась в 1961—1962 годах в Москве, Ленинграде, Гааге, Берлине, Кёльне и Вене, на выставке «Современный мексиканский портрет» в Мехико в августе 1961 года, там же в ноябре—декабре того же года на выставке «Историческая панорама Академии Сан-Карлос», на выставке в мае 1962 года в Пуэбле «Мексиканская живопись XX века», в апреле — июне 1962 года на выставке «Великие произведения мексиканского искусства» в Париже, в конце 1962 — начале 1963 годов — в Риме на выставке «Мексиканское искусство от древности до наших дней», в марте 1963 и 1964 годов на выставках в Мехико и в марте 1963 года на выставке мексиканского искусства в Копенгагене.

И каждый раз, когда открывалась выставка с полотнами или рисунками Сикейроса, в местной печати отмечалось, что их автор находится в тюрьме, отбывая восьмилетний срок по абсурдному обвинению в подрывной деятельности. Такие публикации, естественно, не способствовали укреплению престижа президента Лопеса Матеоса ни за рубежом, ни в самой Мексике.

В 1964 году в Мексике должны были состояться президентские выборы, избирался и новый состав конгресса. Избирательный фронт народа, в который входила и Мексиканская коммунистическая партия, выдвинул в числе кандидатов в сенаторы Сикейроса, Мату и других политических заключенных. Мата, которому исполнилось 75 лет, был освобожден из тюрьмы. Имя же Сикейроса, выдвинутого кандидатом в сенаторы по столичному округу, превратилось в подлинное знамя левой оппозиции, что, согласно прогнозам политических обозревателей, сулило немало добавочных голосов Избирательному фронту народа. Узник «черного дворца Лекумберри» стал серьезной проблемой для правительственного кандидата в президенты Густаво Диаса Ордаса, бывшего министра внутренних дел в правительстве Лопеса Матеоса, которому пришлось бы или защищать перед избирателями явно несправедливый, непопулярный приговор художнику и тем самым терять голоса, или обещать, в случае своего избрания, выпустить его на свободу, объясняя в том и другом случае свою незавидную роль в аресте художника и в процессе над ним.

Между тем Сикейрос рассылал из тюрьмы избирательные манифесты, призывая голосовать за кандидатов фронта народа, с тем чтобы превратить конгресс из послушного инструмента в руках правительства в независимый от исполнительной власти законода-

тельный орган, выступающий в защиту интересов трудящихся. Одна из первейших задач будущего конгресса, заявлял Сикейрос, заключается в отмене репрессивного антинародного законодательства, в особенности статей Уголовного кодекса, касающихся подрывной деятельности.

Призывы и обращения Сикейроса вызвали у избирателей сочувственный отклик, что быстро приближало момент его освобождения. Как это было ни горько и унижительно для личного престижа Лопеса Матеоса, он был вынужден, действуя не столько в интересах Сикейроса, сколько своего ставленника кандидата в президенты Диаса Ордаса, издать декрет о помиловании и освобождении художника. Желая максимально выиграть на этом жесте, президент Лопес Матеос не только полностью реабилитировал Давида Сикейроса, но и аргументировал необходимость такой реабилитации, как говорилось в соответствующем правительственном декрете, «великими достоинствами его живописи, признанными в Мексиканской республике и за рубежом, и которые могут быть приравнены к важным заслугам перед нацией».

13 июня 1964 года Сикейрос, попросившись с товарищами по заключению, покинул «черный дворец Лекумберри». У выхода его ожидали с букетами цветов и песнями сотни его друзей и почитателей. Сикейрос приветствовал их словами: «Мы победили и будем продолжать борьбу!»

Друзья подняли его на руки и отнесли к машине. В тот же день художник передал для печати заявление, в котором оценивал свое освобождение как победу международной солидарности и движения революционных художников-муралистов. «Я как участник этого движения, — заявлял художник, — выступал за свободу политзаключенных моей страны, добился своего собственного освобождения и буду бороться за свободу честных народных руководителей, которые все еще томятся в заключении».

На этот раз Сикейрос провел в тюрьме 3 года 11 месяцев и 4 дня.

ТРУДНЫЕ ПУТИ РЕАЛИЗМА

Длительное тюремное заключение, борьба за свое освобождение, непрерывное нервное напряжение, которое он испытывал в последние годы, все это могло сказаться на здоровье и человека, значительно более молодого, чем Сикейрос. А ведь ему было уже за 68 лет, когда он покинул «черный дворец Лекумберри». К тому же в тюрьме он перенес инсульт. И тем не менее, оказавшись вновь на свободе, он с юношеским пылом отдается работе, не щадя своих сил и здоровья. Ему предстоит еще так много сделать: завершить росписи в Чапультепекском дворце и создать то, что будет главным

достижением всей его жизни, что принесет ему бессмертие — «Полифорум». Самым же срочным у него было завершение работ в Чапультепеке.

По-видимому, длительное тюремное заключение сделало художника малоподвижным, он утратил былую легкость и ловкость, с какими он некогда взбирался на леса, окружавшие расписываемые им стены. Не успел он приступить к работе в Чапультепеке, как упал с высоты нескольких метров, серьезно повредив себе позвоночник. Последовали три месяца на этот раз больничного заточения. Давид редко болел и терпеть не мог лечиться. Больничная обстановка его раздражала, напоминая тюремную. Врачи с трудом поставили его на ноги. Однако оправиться полностью от этого падения он все же не смог. Теперь он был осужден до конца своих дней ходить в специальном корсете. Но он был готов пойти на любые жертвы, только чтобы вернуться к своим росписям.

Выйдя из больницы, Давид вместе с Анхеликой, уступая настойчивым просьбам итальянских друзей и поклонников, направляются в апреле 1965 года в Рим. Итальянские прогрессивные общественные деятели, представители искусства вели энергичную кампанию за его освобождение. Давид и Анхелика считали своей святой обязанностью лично поблагодарить их за проявленную солидарность.

В Риме их встречают с искренним радушием. Здесь они среди старых друзей. На аэродроме их обнимает Карлос Контрерас — Видали. Луиджи Лонго, председатель Итальянской коммунистической партии и товарищ Сикейроса по борьбе в Испании, торжественно вручает Давиду Золотую медаль гарибальдийских бригад, высшую антифашистскую награду Италии. В честь его устраиваются приемы, торжественные акты, встречи. О нем пишут восторженные статьи газеты. Итальянские кинематографисты сделали о нем фильм. Это — признание, причем признание итальянцев, а они знают толк в искусстве. Но даже им трудно определить, что же все-таки представляет живопись Сикейроса, к какому стилю ее причислить, каким термином обозначить. Одни называют ее эпическим, другие — динамическим, третьи — революционным реализмом. Все при этом признают, что Сикейрос-художник — явление уникальное, многоплановое, многозначное, его творчество — глубоко гуманистично, философично и одновременно реалистично.

И вот он вновь в Мехико и вновь в Чапультепеке, где будет работать следующие два года. В результате объем площади его росписей в Историческом музее увеличится с 240 до 419 кв. м. К росписям, сделанным до ареста, прибавилось панно «Идеологические предтечи», на котором изображены Флорес Магон и другие глашатаи анархосиндикализма и социализма, идеи которых вдохновляли трудящихся на борьбу за социальную справедливость.

В других росписях — «Вооруженный народ», «Сольдадеры», «Ре-

волюционная конница», «Жертвы» — запечатлен восставший народ. Роспись, озаглавленная «Программа лидеров», иллюстрирует основные постулаты мексиканской революции: борьбу за землю и установление демократических порядков. Последние две росписи — «Каменный пейзаж» и «Окаменелый дон Порфирио» — проникнуты пессимизмом, чувством безысходности: революция свершилась, но народ не освободился от своих угнетателей, дух Порфирио Диаса продолжает довлеть над мексиканским обществом. Народу предстоит еще нелегкая борьба за достижение целей, провозглашенных революцией 1910 года.

Как бы оправдываясь за конкретное содержание, за иллюстративность этих росписей, в чем он обычно упрекал Диего Риверу, Сикейрос, выступая на их открытии 19 ноября 1966 года, говорил, что сами стены Исторического музея обязывали его создать «документальную живопись». На вопрос критиков, чем объясняется преобладание красного цвета в этих росписях, Давид ответил:

— Цвет подобен голосу, он экспрессивен по своей форме, следовательно, он должен соответствовать теме росписей. Картина революционной темы должна изобиловать красками, символизирующими кровь, страдания, победу. Именно красный цвет подходит для выражения этих понятий¹.

Мексиканская печать на этот раз была единодушна в оценке новых росписей Сикейроса. Их хвалили все ведущие критики страны, словно пытаясь замолить свои грехи перед художником за нападки на него в прошлом.

По-видимому, такие же чувства испытывало новое правительство Мексики и сам президент Диас Ордас. В декабре Сикейрос получил высшую награду страны — Национальную премию искусств, которая была вручена ему на торжественной церемонии в президентском дворце.

Принимая премию, Сикейрос сказал, что считает ее наградой не только себе, но всей мексиканской настенной живописи, рожденной мексиканской революцией, и ее зачинателям и творцам, начиная от доктора Атля. Художник с благодарностью отметил участие в создании мексиканского мурализма Хосе Васконселоса, Висенте Ломбардо Толедано и генерала Альваро Обрегона.

Получение Национальной премии вовсе не означало примирение Сикейроса с мексиканским истеблишментом. Чтобы внести в этот вопрос полную ясность, денежную часть премии — 100 тысяч песо — художник полностью пожертвовал в фонд помощи арестованным железнодорожникам, которые все еще томилась в тюрьме по обвинению в нарушении закона о подрывной деятельности.

В конце 1966 года состоялась ретроспективная выставка Сикейроса в музее Университетского городка. Она была посвящена семидесятилетию художника. На ней были представлены в основном

произведения станковой живописи. Всего на выставке было собрано двести картин Сикейроса. Выставка была встречена с большим одобрением критикой и зрителями. Кроме того, университет выпустил пластинку с текстами Сикейроса «Новый мексиканский реализм» и «Художественная интеграция», а университетский журнал напечатал большую статью художника «Действенность мексиканского современного художественного движения»².

В этой страстно и искренне написанной статье Сикейрос излагает историю зарождения и развития современной мексиканской настенной живописи, обосновывая и защищая свое и своих единомышленников участие в революционном рабочем движении, которое, по словам художника, вооружило их таким широким эстетическим кругозором, каким не обладал до этого ни один живописец. Стремление поставить искусство на службу интересам широких масс привело художников к гигантским росписям, а они — к новым инструментам, новой технике, новым открытиям в области живописи.

Не отрицая права на существование абстрактного искусства или любой другой артистической школы, Сикейрос высказывался за конкретное содержание в живописи, ибо только оно одно позволяет наиболее полно, ярко и убедительно способствовать революционной сознательности широких масс трудящихся. Именно в этом художник видит основную задачу подлинного искусства. Отвечая тем из своих критиков, которые утверждали, что конкретное искусство изжило себя, устарело, отошло в прошлое, Сикейрос спрашивает: чем же объяснить тогда тот факт, что его, Риверы и Ороско росписи, выражавшие революционную действительность, уничтожались, закрывались щитами, а сами художники подвергались за содержание своих произведений гонениям? «Да, мы уверены, что нет более правильного пути в искусстве, чем тот, по которому мы идем!» — заключал художник, выражая надежду, что будущие поколения художников еще более обогатят и расширят горизонты искусства в интересах народных масс.

Не менее примечательные события произошли в жизни художника и в 1967 году. 30 апреля он получил сообщение о награждении Международной Ленинской премией «За укрепление мира между народами». Премию вручал художнику писатель Борис Полевой.

Принимая награду, художник сказал Полевому, что всегда считал Ленина величайшим человеком на земле и что нет большей чести, чем прижать к сердцу знак с его изображением.

— Этот знак я буду носить у сердца, — заявил Сикейрос. — Что же касается денежной части премии, я переведу ее народам борющегося Вьетнама³. Не устаю жалеть, что сейчас я уже в том возрасте, когда трудно носить боевое оружие. Я не могу поехать во Вьетнам, как когда-то поехал в Испанию в качестве боевого офицера. Пусть моя премия помогает вьетнамцам воевать⁴.

18 июня Сикейрос участвует в XV конгрессе Мексиканской коммунистической партии. Он открывает конгресс большой вступительной речью. В том же году публикует «Послание к молодому мексиканскому художнику». Это небольшая, в семьдесят страниц, но очень емкая по своему содержанию книга. О чем она? О достижениях и социальном назначении мурализма, об отходе многих молодых художников от политики, от участия в борьбе за социальный прогресс, об их увлечении абстракционизмом, поп-артом, другими «модными» течениями, об их отрицательном отношении к социальному мурализму. Художник пытается выяснить, чем обусловлена такая позиция молодых художников, какими путями ее можно преодолеть, вовлечь художников в борьбу за высокие гражданские идеалы, за дальнейшее развитие реалистических, революционных традиций мексиканской школы настенной живописи.

Многое из того, что говорит художник в своем «Обращении», высказывалось им неоднократно и в прошлом. Но присутствуют и некоторые новые элементы и мотивы, заслуживающие внимания.

Сикейрос начинает с утверждения, что история мирового искусства есть не что иное, как «поиск реализма», развитие, усовершенствование его форм и содержания. Разумеется, это не прямой путь вверх. Искусство развивается неравномерно, ему присущи свои взлеты и свои падения, различные отклонения в сторону от основного пути, поиск может завести художника в тупик, и все же искусство хоть и медленно, но неуклонно развивается. Способствуют развитию реализма даже те художники, которые противостоят ему, — модернисты разных мастей, ибо их технические находки и открытия в области живописи, взятые на вооружение реалистами, двигают реалистическую живопись вперед.

Реализм в живописи — явление сложное. Картина может быть реалистичной по замыслу и не реалистичной по средствам выражения, по тематике. Подлинно реалистическое произведение должно уходить своими корнями в национальную действительность, соответствовать существующему материальному, техническому и профессиональному уровню живописи, стилем и формой оно должно выражать универсальные реальности. Реализм — это искусство, находящееся на интегральной службе современного человека, оно соответствует его эстетическим, идеологическим и моральным потребностям. В то же время оно должно быть новым, «новогуманистическим», не повторять старые архаические формы, а развивать, совершенствовать их. Не следует также низводить искусство до фольклора на потребу богатым туристам или заниматься фотографическим воспроизведением действительности.

«Я предупреждаю молодого мексиканского художника, — писал Сикейрос, — осторожно с декоративистскими течениями, осторожно с археологическим и музейным национализмом. Нынешний реализм

должен быть современным, иначе он потеряет поддержку человека нашего времени. Сегодня не говорят по-латыни, а на языке, возникшем в народных недрах. Почему же в искусстве говорить по-латыни или на академическом языке? Наше время диктует реализму необходимость бдительной изобретательной деятельности»⁵.

Этот призыв к дальнейшему усовершенствованию реализма исходит, в частности, из понимания художником реализма как явления, находящегося на начальном этапе своего развития. Реализм, говорит Сикейрос, не выявил еще всех своих гигантских возможностей. Мы — примитивисты новой эры, в наши изображения мы должны вдохнуть жизнь, показать их в движении, превратить их в «могучий синтез красноречия»⁶. Живопись должна стать составной частью современной архитектуры.

Сикейрос сурово судит различные современные авангардистские течения. Они, заявляет художник, не только не открыли ничего нового в области композиции и перспективы, но и утратили достижения живописцев, накапливавшиеся в течение двадцати столетий. «Авангардизм, — утверждает автор «Послания», — реакционен по своей сути, реакционен по своим свершениям, реакционен по своей технологии, форме и стилю, реакционен по своей эстетической программе»⁷.

Авангардизм в живописи аккумулирует в себе все то, что является отрицательным в искусстве. Его характеризует нелепая приверженность к примитивизму, к отжившим и грубым формам, ко всему духовно и технически отсталому, к эскапизму. Авангардизм не только игнорирует человеческие проблемы, но и вопросы профессионального мастерства. Он провозгласил во имя свободы творчества войну композиции, пространству, объему, движению, связи формы и цвета, дисциплине. Так ведет себя богема на поприще культуры. Авангардизм на деле превратился в чисто декоративное, орнаментальное искусство, правда, упакованное в теории, выдававшие его за сверхрафинированный предмет, достойный понимания только небольшой кучки избранных людей, которыми случайно оказались банкиры, промышленники, разного типа олигархи и интеллектуалы — глашатаи этой крупной буржуазии⁸.

Сикейрос призывал молодых художников участвовать в политической борьбе на стороне левых сил, ибо только эти силы способны заставить правительство предоставлять заказы подлинно народным художникам. Он призывал не уклоняться и от дискуссий о целях и задачах живописи, ибо без участия художников в такого рода дискуссиях развитие теории живописи немислимо.

Сикейрос останавливается затем на своих разногласиях с «аполитическими» художниками-муралистами Руфино Тамайо и Карлосом Меридой. Да, это несомненно талантливые мастера, высокоодаренные профессионалы, признает Давид. Он оспаривает вовсе не их

одаренность как художников, а теоретическую и практическую направленность их живописи, их кредо и то, как оно воплощается ими в искусстве. Он их считает «порфиристами» — реакционерами в живописи, а их произведения — колониалистскими, в них отсутствует интеллектуальная непокорность, гражданский протест, понимание общественных перемен, имевших место вследствие революции 1910—1917 годов.

Давид призывает молодых собратьев к критическому осмыслению художественного наследия прошлого, в том числе муралистов и его собственных произведений. Он признает, что не все у него было правильным, были и формалистические отклонения и другие недостатки. Он приветствует дружескую критику, цель которой достигнуть большего в искусстве, сделать его более действенным, более целеустремленным; если молодое поколение художников не будет двигать искусство вперед, то оно может прийти в упадок и выродиться. Между тем молодые художники всецело во власти торговцев живописью, боятся политики, чураются монументализма, уходят в сторону от теоретических споров.

«Первое, что следовало бы сделать молодым художникам, — пишет Сикейрос, — это изучать, оценивать окружающую их 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, и 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 99 раз труднее и сложнее сделать, чем станковую картину»⁹.

Сикейрос вновь и вновь возвращается к проблеме реализма. Он соглашается, что реализм — более верный, более полный и лучший — должен исходить из реальных явлений. Но одно — изображать реальные предметы, другое — создавать действительность, теоретически и философски осмысленную. Есть такие художники, которые рисуют только семафоры и утверждают, что они тем самым создают реалистическую живопись. Это — софизм. Зачем нужна картина, на которой изображен семафор? Чтобы продать ее фабриканту семафоров? Изображать семафоры — это особая, почти метафизическая разновидность реализма для интерьера толстосума. Это просто отвратительно!

Затем художник излагает свое отношение к модному тогда поп-арту: «Я считаю, что поп-арт связан с определенным общественным течением. Я не против использования в искусстве предметов массового производства, стандартизированных. Я не согласен с их использованием художниками поп-арта. Я решительно против их метода, против их целей и формы их искусства. Анализируя мотивации поп-артистов, я говорил себе: как странно, что художники до сих пор не изображали паровозы, машины, радары, как я создавал мои картины «Стратосферические антенны» и «Атомный воздушный корабль». Мне думается, что когда-нибудь мы, художники, будем участвовать в художественном оформлении этих объектов. Я пытался заглянуть в будущее. Меня всегда беспокоил вопрос о полезности искусства, но не в мещанском понимании, превращающем предмет искусства в уборную, в плевательницу, или в стул, для восседания на нем тучных буржуазных тел. Я понимаю полезность, как импульс, направленный к большим массам, который сопровождается принципами политической морали. Иначе говоря, искусство тогда полезно, когда оно приносит пользу. Полезное искусство имеет значение, смысл и природу, обусловленную идеологической службой, которую оно выполняет и должно выполнять, ибо художник — это мыслящее существо. Многие нынешние художники пришли к выводу, что они уже не мыслящие существа, а только чувственные организмы, и все, что они творят, обращено не к разуму, а к чувствам. Я считаю, что чувство и разум должны в равной степени участвовать в творчестве. В действительности, у нас есть что сказать нашим творчеством, а у них нечего сказать, или они не хотят сказать, ибо люди их не интересуют. Они не хотят возвещать что-либо своим искусством, духовно они общаются только с торговцем их картин и их покупателем. Вот то единственное духовное общение, которое они желают и которое им нужно. Однако, прежде чем направиться к своему хозяину, они напяливают на свою голову фригийский колпак и говорят выходя: «Я — свободен!» В этот момент они забывают, что хозяин сказал им: «Размеры этой картины слишком велики для моего зала», или «Ваша картина мне не нравится», или «Обменяйте мне эту картину, моя жена ее терпеть не может, и я не хочу с ней спорить». Разве можно вообразить подчинение более унижающее, чем это? Подчинение государству — совсем другое дело. Государство имеет свою политическую программу. Или вы поддерживаете ее и действуете согласно, или вы выступаете против нее и боретесь, располагая для этого более или менее ограниченными возможностями. Когда нас лишили возможности писать муралы, когда правительство отказалось покупать наши картины, мы стали создавать гравюры на дереве, выпускать иллюстрированные газеты и журналы. В Мексике сегодня все мы работаем на государство, одни это делают прямо, другие — косвенно. Разница между так называемыми

непартийными художниками и нами заключается в том, что мы сознательно используем предоставленную нам государством возможность, высказываем наше мнение, требуем свободы творить то, что мы считаем правильным, иногда мы побеждаем, иногда наши картины «арестовываются» — закрываются для обозрения, мы продолжаем борьбу и добиваемся снятия с них ареста. Мы принимаем участие в политике, используем тактику, соответствующую моменту, когда создаем наши произведения и требуем для нас свободы творчества»¹⁰.

Нет искусства не «ангажированного». Спорить нужно не о том, «ангажировано» оно или нет, а о том, какова политическая, социальная и экономическая природа этого явления.

«Мы боремся, они подчиняются», — заявляет Сикейрос. — Они — это нигилисты, анархисты, столь многочисленные в современном искусстве. Когда будет воссоздана история современного искусства, будет видно, насколько нигилизм был неудавшимся мятежом, а точнее — демагогической формой мятежа, который означал на деле подчинение власть имущим. Нигилизм в искусстве по своим последствиям не отличается от социального нигилизма. Мятежная позиция нигилистов — ложная позиция, они орут о своей свободе, а на деле находятся под каблуком у буржуазии. Ведь неспроста подлинно революционных художников власти преследуют, а нигилистов гладят по головке. Это не революционные художники, а рабы буржуазного государства.

Сикейрос считал, что значительная часть молодых художников Мексики встала на ложный путь в искусстве. Под предлогом защиты своей самостоятельности и независимости, поисков своего пути, нежелания прослыть эпигонами великих муралистов, они стали писать на потребу туристов, ударились даже в порнографию. Какой вред они наносят буржуазии, спрашивает Давид, провозглашая свое право рисовать фаллосы? Кого они в состоянии напугать этим? Какую пользу они надеются принести этим живописи? Даже в порнографии они не проявляют ту элементарную силу и мощь, которой отличался этот вид искусства в другие эпохи, когда религиозный пуританизм скрывал естественную наготу, извращая инстинкт. Делать из порнографии основу для художественного творчества — аморально, ибо нет ничего более антисоциального, чем это. Поклонников порнографии должно было бы волновать формирование нормальных взглядов на человека, его духовную и физическую деятельность. «Я, — утверждал художник, — рисую человека не для того, чтобы напугать зрителя порнографическими подробностями или пробудить в нем сексуальные инстинкты. Мои принципы и мои идеи заставляют меня создавать искусство, приносящее пользу людям».

«Разница между многими молодыми художниками и нами, стариками, — отмечал Сикейрос, — заключается в том, что они пишут

то, что нравится богатым, мы же продавали им картины, которые писали, как нам нравится. Да, я тоже рисовал и продавал картины, но это были наброски к моим муралам, доказательством тому вся моя настенная живопись. Да, я тоже рисовал «ню» и цветы, личное, субъективное, но я не держался за них упрямо, ибо это было бы предательством по отношению к моей эпохе, было бы трусостью внешней и внутренней. Есть молодые художники, которые считают, что если мир идет не туда, куда нужно, то и они должны двигаться в ту же сторону, им на все наплевать. Нигилист говорит: «В этом мире ничего нельзя сделать, все — дерьмо, все умерло». Эти позитивистские нигилисты, от которых страдает современное искусство, — бесплодны, их негативизм — глупость. Разве человек может убежать от войны, или от нацифашизма, или от капитулянтства, закрывая глаза?»¹¹

Сикейрос призывает ясно и откровенно указывать молодым на их ошибки, недостатки, выверты, а не заигрывать с ними, не подыгрывать им. Необходимо бороться с нигилизмом, но не путем отлучения, а через обсуждение, споры, дискуссии. Ошибающимся необходимо помочь освободиться от груза ложных воззрений. Вместе с тем молодые не только в праве, но даже обязаны критиковать «маститых», однако не с позиций прошлого, а будущего. «Вы, молодые, обязаны быть лучше и совершеннее нас, стариков, — заканчивает свое послание Сикейрос. — Но в споре с нами будьте на 20 км впереди нас, а не на 20 км позади, ибо в последнем случае вы заранее осуждены на поражение. Не отсиживайтесь в тылу, примите на себя историческую ответственность, соответствующую подлинно передовой культуре»¹².

Семидесятилетний Сикейрос предстает перед нами в этом «Послании» более юным и смелым, чем многие из тех, кому оно было адресовано. Он знал ясно и точно, чего он хотел как художник, и вовсе не думал сдавать свои позиции, которые считал правильными и революционными и за которые готов был, как в дни своей молодости, сражаться с кем бы то ни было. Он знал, что быть молодым это еще не значит быть правым. Он помнил, как студенты Препаратории разрушали его, Риверы и Ороско фрески. Дело не в возрасте, а в жизненной позиции человека.

В 1967 году проходит с большим успехом ретроспективная выставка (1907—1967) Сикейроса в Университетском городке. 30 августа умер Филомено Мата. В его похоронах участвовала вся трудовая Мексика. А в ноябре Сикейрос в Москве. Он участвует в торжествах, посвященных 50-летию Великой Октябрьской социалистической революции.

В 1968 году создается в Мехико Академия искусств. Сикейрос избирается ее президентом. Но в этом году происходят и менее приятные события. Накануне Олимпийских игр, которые должны были

состояться в Мехико, полицейские власти подвергли жестоким преследованиям студенческое движение. Во время разгона студенческой демонстрации на столичной площади Тлалтелолко было убито и ранено несколько десятков студентов. Таких массовых кровавых репрессий против молодых борцов за социальный прогресс Мексика давно уже не знала. Власти нервничали, они боялись расширения и подъема национально-освободительного антиимпериалистического движения. Убийства студентов они объявили делом рук провокаторов и чуть ли не агентов ЦРУ, которые таким образом якобы пытались подорвать авторитет властей в преддверии Олимпиады. В действительности же за убийства несло ответственность само правительство.

Расправа над студентами на площади Тлалтелолко вызвала новую бурю возмущения и протестов широкой демократической общественности Мексики. Сикейрос, конечно, и на этот раз не мог оказаться в стороне. Он выступал на митингах, делал заявления, требуя наказания виновных. Под давлением общественного мнения власти согласились начать обсуждение в конгрессе вопроса об отмене законов, преследующих пресловутую «подрывную деятельность». Сикейрос был одним из первых, выступивших в комиссии конгресса за отмену этих законов, применявшихся до тех пор только к демократам и деятелям рабочего движения, как он мог убедиться в этом на собственном опыте.

В 1968 году Сикейрос с Анхеликой вновь прибыли на революционную Кубу, куда их пригласили участвовать в Международном конгрессе интеллектуалов против империализма. Кубинские товарищи их приняли хорошо, однако на конгрессе оказались леваки разных национальностей. Для них Сикейрос был «консерватором», «догматиком», «сталинистом». Мне довелось встретиться с ним на конгрессе. Давид с юмором воспринимал выпады леваков.

— Я привык к такого рода нападкам. Они даже доставляют мне известное удовольствие. Когда ты в борьбе, всегда найдутся такие, которым ты не по вкусу, которых ты задеваешь своей позицией. Правда глаза колет. А это значит — ты на правильном пути. Теперь кубинское руководство вынуждено поддерживать станковое и даже абстрактное искусство, потому что других художников на Кубе нет. Но я верю в революцию и убежден, что настанет час, когда и на революционной Кубе ведущее место в искусстве займет общественная живопись¹².

Сикейроса волновало и беспокоило состояние всемирного коммунистического движения. Старый коммунист не мог равнодушно взирать на клеветнические нападки на Советский Союз со стороны Мао Цзедуна и его немногочисленных, но крикливых и нахальных последователей в странах Латинской Америки. Он направил Международному совещанию коммунистических и рабочих партий, заседав-

шему в Москве в мае 1969 года, послание, в котором призывал к поддержке Советского Союза и единству коммунистического движения.

Сикейрос напоминал, что Великая Октябрьская революция 1917 года, победа трудящихся над самодержавием и буржуазией потрясли весь мир. В результате возник Советский Союз, и человечество пошло новой дорогой, более значительной по сравнению с любым другим историческим периодом, даже по сравнению с победой христианства над язычеством. Рабочие, крестьяне, солдаты, матросы, интеллигенция России полностью изменили курс истории. Победа Октября способствовала повсеместному возникновению коммунистических партий, в том числе и в Мексике в 1924 году.

Все люди земли, и в первую очередь рабочий класс, должны быть благодарны героическому народу России, впервые одержавшему победу над эксплуататорами и открывшему путь человечеству к светлому будущему. Он пролил потоки своей крови, чтобы мы смогли бороться и побеждать.

Русский народ — это первопроходец в наших мировых битвах. За это, за его кровь, за то, что он породил Ленина, он достоин нашего уважения и благодарности.

Вслед за эпохальной победой советского народа пришли другие героические движения, но без первой не было бы и вторых. Сикейрос призывал все компартии стремиться к единству международного коммунистического движения. Раскол среди коммунистов только на руку их врагам — империалистам. Коммунисты обязаны выступать против мирового капитализма единым фронтом. Те, кто недооценивает передовую роль Советского Союза в битвах за коммунизм, серьезно ошибаются. Сикейрос выражал надежду, что участники московской конференции поймут это и будут способствовать сплочению мирового коммунистического движения¹⁴.

В 1971 году я вновь встретился с Сикейросом и Анхеликой, на этот раз на конгрессе сторонников мира в Будапеште. У него было множество интереснейших планов и замыслов. От покупателей не было отбоя. Среди них был даже Ватикан, по заказу которого художник создал картину с изображением Христа, написав на ней: «Христианин, что ты сделал с Христом за две тысячи лет веры в его учение?» Международная организация труда заказала ему покрыть росписями ее здание в Женеве. Он с энтузиазмом согласился, начал планировать и эту работу. И выполнял, разумеется, бесплатно, десятки рисунков по просьбе товарищей, создавал обложки журналов, пропагандистские плакаты, разные наброски к юбилейным датам, готовил издания репродукций своих картин, занимался устройством выставок. Почти ежедневно он принимал посетителей — молодых художников, именитых туристов, журналистов, товарищей по Компартии, друзей из Советского Союза и других социалистических

стран. И находил еще время, чтобы заниматься своими внуками, которых страстно любил и баловал. Он говорил, что работает по восемнадцать часов в сутки, и это действительно было так.

Как-то советский журналист Альбертас Лауринчукас спросил Анхелику, что больше всего любит Сикейрос.

— Работу, — ответила она не задумываясь. — Жизнь без работы была бы для него мукой. Когда в 1964 году Давида выпустили из тюрьмы, он в тот же самый день поехал в мастерскую и начал работать. Через некоторое время я с трудом упростила его немного отдохнуть на берегу Тихого океана. Но он выдержал только один день отдыха и снова вернулся в Мехико. Все близкие поражаются его выносливостью. А ведь ему уже за семьдесят. Недавно я заставила его пойти к врачу. Зная, что он один не пойдет, я проводила его до кабинета. Сама осталась в приемной. Давид очень долго не выходил. И я, начав волноваться, тихонько приоткрыла дверь в кабинет. Знаете, что я увидела? Вокруг Давида собрались почти все врачи больницы и слушали его, а он излагал свои взгляды на искусство. «Что тебе сказал врач?» — спросила я, когда мы вышли. «Он не успел мне ничего сказать. Они все слушали, что я им говорил», — смеясь ответил он ¹⁵.

«ПОЛИФОРУМ»

Еще находясь в «Лекумберри», Сикейрос начал работать над проектом гигантской росписи на тему «Марш человечества на Земле и в Космосе: нищета и наука», ставшей со временем известной под названием «Полифорум». Заказчиком этой росписи был миллионер Мануэль Суарес. Вначале предполагалось, что роспись будет установлена в гостинице «Касино де ла Сельва» в Куэрनावаке, однако, когда размеры росписи стали расти, было решено построить для нее специальное здание, примыкающее к многоэтажному столичному отелю «Мехико».

У каждого художника есть своя вершина, свой Монблан, которого он достигает чаще всего в зрелом возрасте. У Микеланджело это Сикстинская капелла, у Леонардо да Винчи — «Монна Лиза», у Боттичелли — «Весна» и так далее. Иногда — это несколько произведений, иногда художника ценят за все его творчество, иногда за один из периодов. Жизнь Сикейроса завершилась созданием «Полифорума», который был им окончен в 1972 году — ровно столетия спустя после первой его росписи в Подготовительной школе.

Описывать произведение живописи всегда трудно, тем более объяснять его. Невольно приходят на память слова Октава Мирбо, сказанные по поводу Поля Сезанна: «Разъяснить произведения художников всегда нелепо, а разъяснять творчество этого живопис-

ца, великого среди великих, — просто святотатство. Пытаться найти у него литературные намерения, думать, что описания его картин, даже если это описания критика или знатока искусства, помогут их понять, уяснить мысли и чувства художника, — это значит не только не понимать Сезанна, но извращать его искусство»¹. Эти рассуждения, однако, не помешали самому Мирбо написать книгу о творчестве Сезанна.

И тем не менее в рассуждениях Мирбо имеется своя доля истины. Ведь все, что не сказал бы о художнике писатель или критик, никогда не будет вровень тому, что создано самим живописцем, не сможет вызвать в человеке настроение и пробудить в нем мысли и эмоции, равные по своему накалу тем, которые породило бы в нем непосредственное созерцание, общение с художественным произведением. Репродукции, конечно, могут приблизить к пониманию художественного произведения, но не могут заменить оригинала. И все же в книге о художнике неизбежен разговор о его произведениях, тем более что художники не только создают, но и, как правило, рассуждают о них сами. Сикейрос много и подробно говорил и писал о своем искусстве.

В отличие от его многих других работ, которые я видел или в Мексике, или на зарубежных выставках, мне не довелось лицезреть «Полифорума». Поэтому все, что здесь будет о нем сказано, почерпнуто автором из писаний самого художника, его комментаторов, репродукций, кинокартин.

Итак, что же такое «Полифорум»?

Это самая большая в мире роспись объемом в 8422 кв. м, превышающая по своей площади в три раза Сикстинскую капеллу. На роспись ушло свыше трех тонн красок. Выполнена она на железобетонных плитах индустриальными красками с инкрустированными раскрашенными металлическими барельефами. Высота росписей — 14 м.

Росписи покрывают стены и потолок округлого зала, который с внешней стороны выглядит восьмиугольником. Потолок в отличие от стен был расписан непосредственно в здании акрилками. Только пол не раскрашен. Он вращается вокруг своей оси, что позволяет зрителю, сидящему в кресле, за пятнадцать минут «объехать» весь «Полифорум». Над созданием «Полифорума» работало около пятидесяти человек: художники, скульпторы, инженеры, химики, строители, разнорабочие. Почти все росписи и скульптуры создавались в мастерской Сикейроса в Куэрнаваке. «Ла Тальера»², как художник называл свою мастерскую, была размером 42×20 м и 13 м высоты; она походила на гигантский ангар. В ней было создано за шесть лет семьдесят два панно — стальные щиты, которые прикреплялись к фибро-асбесто-цементным блокам, каждый весом в 550 кг, то есть свыше полтонны, и к множеству более мелких. Из блоков

в «Полифоруме» были смонтированы четыре секции по восемнадцати тонн каждая. Таких гигантских художественных мастерских никогда до этого не существовало. «Ла Тальера» была запроектирована и оборудована самим Сикейросом, чем он очень гордился. В ней имелось четыре электрических и восемь механических подъемных кранов. Блоки опускались с помощью подъемных кранов в двухметровое углубление 60 см ширины и длиной во всю «Ла Тальеру» — 42 м, что позволяло при их росписи отказаться от использования лесов.

Скульптурные изображения из стальных полос толщиной в 1 мм, калибр восемнадцать ковались в «Ла Тальере» в холодном состоянии. Полосы обрабатывались при помощи фибриляторной машины и пневматических молотков. После отделки их подвергали антикоррозийной обработке. Сперва с помощью воздушного компрессора их обрабатывали силикозным лаком из расчета давления 5×1 кв. см до того, пока поверхность не становилась блестящей с углублениями не больше одной тысячной с половиной дюйма. Затем поверхность покрывалась пневматическим пистолетом или ручной кистью неорганическим цинком, сверх этого накладывался слой прозрачного антикоррозийного раствора, сделанного на основе резины, стойкой на кислоты, алкалоиды, спирты и воду. Краски использовались акрилические типа «Карболоин». Макеты, проекты и другие формы расписывались в «Ла Тальере» акриликами марки «Политек» мексиканского производства. Стыки и трещины на асбесто-цементных блоках заполнялись эпоксической пастой, селитрой, тальком и асбестовой пудрой, предварительно поверхность плит надраивалась и покрывалась слоем из стекольной фибры³.

Борис Полевой, побывавший в «Ла Тальере», так описывает царившую там атмосферу:

«Из маленького жилого домика переходим в большие, как ангар, помещения, где не сразу, а по частям, так сказать, по блокам, ибо это индустриальное название в данном случае вполне уместно, рождается новая гигантская композиция. Тут выясняется, почему из мастерской художника на улицу доносятся заводские шумы. Юноши всех цветов кожи — белые, желтые, коричневые, черные — ученики Сикейроса, приехавшие к нему из разных стран, трудятся над гигантскими человеческими фигурами, монтируют стальные рельфы, выкладывают мозаики из весьма увесистых камней и, конечно, рисуют.

В соседнем помещении из металла выковывают рельфы, подгоняют их. В отдельной комнате варят специальные краски, изготовляя их по собственному рецепту Сикейроса: все делается на века. Цвета должны быть прочными.

Сейчас обеденный перерыв. Помещение пусто, со всех сторон на нас смотрят человеческие фигуры, как бы влекомые одним могучим

поток. Сотни фигур — и ни одной в состоянии покоя. И, как тогда ночью, в варшавском отеле (где писатель впервые ознакомился с репродукциями росписей Сикейроса. — *И. Г.*), я оказываюсь окруженным всеми страстями человеческими: ужасом, торжеством, радостью, горем — и все это несетя в общем потоке из седой древности в нашу космическую эпоху ракет и луноходов.

Иные фигуры в этой созданной средствами изобразительного искусства «человеческой комедии» кажутся знакомыми. Ну да, это палач и диктатор Мексики генерал Диас, против которого когда-то сражался студент художественного училища Альфаро Сикейрос; это вожди мексиканской революции Сапата и Вилья, это портреты любимых художников мексиканского народа Риверы и Ороско. Человечество движется в этом непрерывном потоке через кровь войн, через крах надежд к освобождению. И хотя мы видим лишь малые частицы этой грандиозной работы, чувствуется, как художник, ненавидя вековечную эксплуатацию, страстно изобличает мир капитализма. Несмотря на драматизм воспроизведенных ситуаций, образное решение этой грандиозной темы лишено трагического звучания. Наоборот, вся борьба страстей воспринимается как апофеоз человеческой силы»⁴.

Сикейрос стремился добиться одинакового впечатления с любой точки наблюдения над росписями. Для достижения этой цели он в процессе работы неустанно фотографировал панно с разных позиций и вносил соответствующие коррективы.

«Работая над «Полифорумом», Сикейрос, — вспоминает Анхелика, — как и всю жизнь, экспериментировал с новыми материалами. Он решал проблемы композиции, сочетания скульптуры и живописи; много думал над тем, как сделать, чтобы настенные росписи и многоцветные металлические скульптуры можно было использовать для украшения улиц и парков, чтобы они могли выдержать любую погоду. Для этого он изучал способы защиты с группой химиков; те произвели для него специальные исследования и нашли решение.

Сикейрос считал, что монументальная живопись не может создаваться художником-одиночкой. Как и все грандиозные памятники культуры прошлого, она должна быть плодом коллективного труда художников и рабочих, во главе которых стоит мастер, объединяющий и направляющий их усилия. К созданию «Полифорума» он привлек многих специалистов — больше, чем для какой-либо из своих предыдущих росписей. Художники съехались не только из Мексики и других стран Латинской Америки, но и из Египта, Италии, Франции, Японии. Все, кто сотрудничал с Сикейросом, навсегда запомнят эту совместную работу»⁵.

Сикейрос назвал «Полифорум» «пластической коробкой». Это четырехэтажное здание двойной геометрической структуры — сталь, покрытая алюминием, — похоже на гигантский бриллиант. В нем на

верхнем и нижнем этажах расположены выставки предметов народного творчества, театральные и кинозалы, Центр документации по мексиканскому искусству. В аудитории, занимающей второй и третий этажи, размещены тысяча кресел, создан «Полифорум».

Сам «Полифорум» состоит из двух больших разделов. Первый озаглавлен «Марш человечества к буржуазно-демократической революции». На росписи изображены: линчевание, пытки, предание жертв костру. Старый мир пытается задержать продвижение человечества вперед. Науаль (индейские обряды), символизирующие отсталость, вековые предрассудки. Матери защищают своих детей от эксплуататоров, войн, несправедливости. Демагог, как символ победившей буржуазии.

Второй раздел — «Марш человечества к революции будущего» — состоит из следующих сюжетов: извержение вулкана, индейские массы переходят в наступление, «ядовитое дерево» — символ буржуазного общества, цветы, раскрепощенная женщина, борьба добра и зла продолжается, человек завоевывает космическое пространство, высаживается на планетах солнечной системы. Народы сражаются за свое освобождение, против сил реакции и империализма. Технический прогресс увлекает человечество вперед. Женщины протягивают руки. Они требуют мира и гармонии. Наконец доброе начало побеждает злое. Мужчины и женщины, изображенные на потолке, обретают мир и, полные надежд на великие свершения, устремляются вперед к счастливому будущему.

«Полифорум» с внешней стороны украшен как бы двенадцатигранным бриллиантом — двенадцатью панно из асбестоцемента длиной в 24 м (200 кв. м), на которых изображены портреты Хосе Гуадалупе Посады, доктора Атля, Хосе Клементе Ороско, Диего Риверы и Леопольдо Мендеса, а также следующие сюжеты: вожди призывают народные массы к действию; дерево высохшее и дерево цветущее; танец жертвоприношения индейцев; жертвы борьбы за освобождение; зима и лето, как символы угнетения и освобождения; музыка; развитие искусства от древних времен в будущее; атом, как победа мира над разрушительными силами буржуазного общества, и некоторые другие.

В сентябре 1969 года Суарес сообщил Сикейросу, что бывший президент Адольфо Лопес Матеос, по милости которого Давид томился почти 4 года в тюрьме, выразил пожелание посетить его мастерскую в Куэрनावаке и посмотреть его заготовки к «Полифоруму». Не откажется ли Сикейрос принять и сопроводить его во время осмотра? Трудно сказать, чего добивался визитом к Сикейросу бывший президент: раскаялся ли он в своем прежнем отношении к художнику и намеревался получить у него индульгенцию или хотел этой встречей скомпрометировать его политически, а может быть, это был поступок больного человека, ожидавшего смер-

ти? Ходили слухи, что Лопес Матеос болен неизлечимой болезнью, от которой он действительно скончался вскоре после посещения Сикейроса. Во всяком случае, вряд ли его пожелание носило политической характер, учитывая, что бывший президент в Мексике считается политическим трупом. Как бы там ни было, Сикейрос согласился принять своего недавнего тюремщика, и не только потому, что такой визит означал в известной степени политическую капитуляцию Лопеса Матеоса, но и потому, что художник никогда не испытывал личной ненависти к своим противникам. Свои разногласия с ними он всегда объяснял только политическими, но отнюдь не личными мотивами. Он неоднократно утверждал, что ни к одному из своих противников не питает личной вражды. Следует учесть к тому же незапамятность Сикейроса. Все вместе взятое и привело к неожиданной встрече бывшего узника «Лекумберри» с человеком, по вине которого он там очутился. Сикейрос официально, но вежливо встретил Лопеса Матеоса у входа в свою мастерскую в Куэрнаваке, показал ему свои росписи, объяснил их содержание. Лопес Матеос выразил свое восхищение росписями художника и поблагодарил его за любезный прием и объяснения. Говорят, что, прощаясь с Сикейросом, Лопес Матеос выразил свое сожаление, что художник провел почти четыре года в тюрьме во время его президентства.

В конце 1971 года создание «Полифорума» было наконец завершено и он был торжественно открыт 15 декабря президентом Мексики Эчевеерией в присутствии полутора тысяч гостей. На открытии выступил и сам Сикейрос.

В отличие от предыдущих своих произведений, о «Полифоруме» Сикейрос говорил мало. Он не оставил пространных толкований этого творения. Зато другие писали и говорили о нем много. Поток откликов на это его последнее творение неиссякаем. «Полифорум» никого не оставляет равнодушным. Он пробуждает желание высказаться, объяснить свое отношение к нему. И первое, что приходит на ум, это удивление. Зритель спрашивает себя в недоумении: что это такое, что это могло бы значить, что хотел сказать создатель этого великолепия, этих ослепительных красок и непостижимых образов, несравнимых по своей грандиозности и масштабности? Не стоит ли в основе всей работы какая-то не менее грандиозная социальная идея? Да и иначе и быть не может, учитывая, что автор этого чуда не просто художник, но и еще к тому же коммунист, более того — агитатор, пропагандист коммунизма.

Итак, вначале зритель удивлен. Затем его охватывает тревога: он пытается понять идею художника, он — раздумывает, размышляет над его творением.

В чем же заключается главная идея «Полифорума»? Ответить на этот вопрос и легко и трудно одновременно. Легко, ибо тема, а с ней и идея, сформулирована в названии «скульптуро-росписи» —

«Марш человечества на Земле и в Космосе: нищета и наука». Трудно, ибо воплощена она посредством символических образов, которые поддаются далеко не однозначной расшифровке. Каждый зритель вправе вложить в них свое содержание.

Но, пожалуй, многие скажут: да, история человечества — это очень сложное и в то же время грандиозное поступательное явление. Человечество идет вперед, но трудными неизведанными путями. Его враги — нищета, социальная несправедливость, гнет, болезни. Оно стремится освободиться от них, наука приходит ему на помощь. В конце концов человек обретет свободу, станет хозяином своей судьбы, двинется в просторы вселенной, покорит космическое пространство.

Среди отзывов на «Полифорум», однако, не все хвалебные. Есть и отрицательные — его всегдашних политических противников, для которых сама фамилия «Сикейрос» уже звучала вызовом. Они не терпели ни его, ни его живописи. Но даже и хулители Сикейроса признавали теперь в нем гениального художника. Французский критик Жилье Кенан, например, в эстетствующем журнале «Плезир де Франс» в 1972 году писал: «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 подобных пропорций? Чего стоят бессильные потуги наших художников? Что мы можем противопоставить взрывчатому вдохновению подлинного творца?»⁶.

Знаменательное высказывание эстета, признающего никчемность модернистской живописи по сравнению с несравненными творениями великого мексиканского муралиста.

«Полифорум» стал великой победой Сикейроса. Этим произведением он по праву мог гордиться, оно соответствовало его концепции общественного искусства. Он понимал, что «Полифорум» — это вершина его творчества и что после него он вряд ли сможет создать нечто такое, что превзошло бы его и по масштабности и по философскому звучанию.

Но даже в эту минуту, казалось бы, полной победы, когда на открытии «Полифорума» ему рукоплескали не только его друзья из левого лагеря, но и вся официальная Мексика, он не мог избавиться от щемящего чувства горечи: он вспоминал, что в один из дней 1969 года при росписи потолка «Полифорума» с тринадцатиметровых лесов упала и разбилась насмерть тридцатичетырехлетняя Электра Ареналь, его племянница, дочь Леопольда, брата Анхелики, одаренная художница, скульптор, поэтесса и его преданная ученица. Да, этот триумф не легко дался ему. Боги искусства даровали ему победу, но цена за нее оказалась сверх меры суровой.

В 1970 году он издал книгу, посвященную памяти Электы⁷, рассказал в предисловии ее творческую биографию и обстоятельства ее гибели. Он писал: «Электа Ареналь завоевала бы уважение многих людей, так как она завоевала уважение людей труда — строителей гостиницы «Мехико», которые стояли в рабочей робе в траурном карауле рядом с ее гробом. Это они пытались удержать леса, с которых рухнула на пол Электа во время росписи потолка «Полифорума». Адам и Ева, которых она писала, будут там продолжать любить друг друга, служа источником жизни человечеству, вечно стремящемуся к необходимому счастью. С ее смертью их любовь будет окрашена грустью для всех нас, знавших ее. Эту грусть мы будем испытывать всякий раз, смотря на мужчин, женщин и детей, шествующих на стенах «Полифорума» в поисках более достойной жизни, к чему с героическим упорством стремилась и сама Электа Ареналь»⁸.



В конце 1972 года Сикейроса посетил в Куэрनावаке корреспондент «Правды» Л. Максименко.

— Какая тема вам больше всего по душе? — спросил художника корреспондент.

— Человек в жизни, схватке, борьбе за новое общество. Все мои произведения имеют политический смысл. В Чили я рисовал индейцев, восставших против испанского ига, в Мексике — тех, кто выступал против реакции...

— Как вы себе представляете человечество в будущем?

— Люди будущего впитают все передовое, что есть в нас сегодня. Они, конечно, станут лучше разбираться в том, что плохо, а что хорошо⁹.

Тогда же корреспонденту «Комсомольской правды» В. Волкову художник сказал:

— Мексиканская школа настенной живописи — революционная школа не только по своей форме, но и содержанию. Она неотделима от идей классовой борьбы, от идей социализма... Я считаю, что в наше время художник должен бороться за мир и социальную справедливость не только искусством, но и пером, словом и всеми другими доступными ему средствами. Поэтому, если бы мне пришлось начать все сначала, я вновь, не колеблясь, пошел бы по тому же пути...¹⁰.

В начале 1973 года Сикейрос с Анхеликой поехали в Токио, где проходила большая выставка его работ. Выставка имела огромный успех. Устроители ее издали прекрасный каталог — альбом с репродукциями картин художника. Печать восторженно откликнулась на выставку.

В апреле того же года Сикейросы приехали в Москву на открытие выставки мексиканской живописи, в которую было включено и несколько его работ. Как всегда, московские друзья встречали его тепло, с любовью. Номер Сикейросов в гостинице всегда был полон людей. Сикейрос искренне радовался новой встрече с Москвой и своими московскими друзьями. Академия художеств избрала его своим почетным членом. Сикейросы посетили Грузию. На Кавказе они познакомились с работами молодых советских монументалистов. Особенно Сикейросу понравились работы Зураба Церетели, настенные росписи которого украшают многие здания в Тбилиси, Сочи, Адлере, Пицунде. Сикейрос загорелся идеей сделать вместе с Церетели совместную работу и пригласил своего грузинского коллегу приехать к нему в гости в Мехико. О творчестве Церетели Сикейрос отозвался так: «От своего собственного имени и от имени художников-монументалистов Мексики я поздравляю Зураба Церетели с художественными достоинствами выполненных им работ во Дворце культуры профсоюзов в Тбилиси и курортном комплексе города Адлера. С большой пластической силой и творческой фантазией Церетели постигает сложную технику настенной росписи. Я утверждаю, что он вошел в необъятные просторы искусства будущего, искусства, сочетающего скульптуру с живописью. Творчество Зураба Церетели вышло из национальных рамок и приобретает международное значение»¹¹.

В Москве с Сикейросом беседовала советская журналистка Т. Кириченко.

На ее вопрос, как он отнесся к открытию выставки мексиканского искусства в Москве, художник ответил:

— Я очень обрадовался, увидев в Москве экспозицию эскизов, проектов и произведений станковой живописи, которые я делал для последующих монументальных работ. Мне кажется, что экспозиция выставки продумана великолепно. И она является большим событием для нас, мексиканских художников, особенно для художников-монументалистов. Эта экспозиция впервые позволит советским людям довольно полно познакомиться с мексиканским изобразительным искусством. Это искусство неразрывно связано с мексиканской революцией. Характер ее, боевой, категоричный, антиимпериалистический, определяет и черты нашего искусства и направление его пути. Конечно, были в его истории тяжелые времена. Соседство с Соединенными Штатами Америки стоило мексиканскому монументализму нескольких печальных периодов застоя, однако в последнее время — и в этом я вижу заслугу народных масс: рабочих, крестьян и особенно интеллигенции — наше искусство снова встало на революционный путь.

— Не могли бы вы рассказать, над чем сейчас работаете, о ваших планах?

— Я работаю в своей мастерской в Куэрнаваке над новыми росписями. В этом городке, расположенном неподалеку от Мехико, у меня большая мастерская со всем необходимым техническим оборудованием: огромными лесами, машинами, режущими металл, и т. д. Работаю я с целой группой мастеров-художников. В нашей работе принимают участие художники из других стран. Например, сейчас вместе со мной — несколько художников из Соединенных Штатов Америки, один английский художник, а через некоторое время в нашей группе будут мастера из Южной Америки и Испании. Многое можно было бы сказать о планах на будущее.

Сикейрос задумался.

— Я хотел бы расширить экспозицию своей мастерской в столице, в Мехико. Там мною собрана коллекция произведений современного искусства нашей страны, начиная с первых лет мексиканской революции. В экспозиции — работы виднейших мастеров современности. Это произведения не только живописи, но и прикладного искусства, скульптуры. Собраны также партитуры, книги. Своего рода панорама культурного наследия и развития Мексики.

С увлечением он рассказывал о традициях, технике и проблемах мексиканского мурализма. Истоки его он видел в росписях древних обитателей страны, в изображениях, сохранившихся в Сан-Хуан-Теотиукане, в других центрах древних индейских цивилизаций.

— Мы хотели сделать что-то подобное, используя технические возможности нашего времени. Сейчас мы можем сделать это намного лучше, совершеннее, чем раньше: индейцы в древние времена сталкивались с очень большими трудностями. Мы используем совершенно новые материалы для пластического изображения в настенных росписях экстерьеров зданий. Мы живем в очень интересное, в очень напряженное время. Период поисков и споров. Художники, занимающиеся станковой живописью, резко выступают против нас — монументалистов, спорят с нами — в спорах, как известно, рождается истина.

Наше искусство трудоемкое. Мы работаем много. Можно сказать — круглосуточно. У нас хватает проблем и чисто экономического характера. Вы меня спросите: почему? Какая разница: большое или маленькое по размерам произведение искусства? Во имя чего столько жертв? Если произведение станковой живописи может быть великим произведением, то во имя чего создавать гигантские полотна, панно? Нет, отвечаем мы. История подтверждает, что только произведения, живущие многие века, произведения искреннего выражения чувств, таланта художника дороже всего людям. Монументализм живет века...

В нашей стране произведения настенной росписи мы создаем повсюду. Сотни школ украшены произведениями настенного искусства. В росписи школ принимают участие даже ученики, школьни-

ки. И основным костяк армии мексиканских художников составляют монументалисты...

Мы пишем кистью, лепим скульптурную форму. На наших стенах — скульптуро-живопись. Этот термин мы придумали для объяснения техники. Впервые в истории подобного вида искусства мы используем металл. Нами найдено средство полихромировать поверхность металла. При полихромии, на мой взгляд, нет никакой необходимости в закалке металла огнем, чтобы сделать его таким же прочным, как в прошлые века. Наше творчество и наши поиски продолжаются. Перед нами еще много нерешенных проблем. Естественно, что в первую очередь, как я уже сказал, приходится сталкиваться с проблемами экономического плана: наши работы поглощают огромные, фантастически огромные суммы. Но мы работаем без усталы, и я думаю, что и наши советские друзья довольно скоро услышат о наших новых достижениях...

Задаю последний вопрос:

— Что бы вы хотели пожелать людям?

— Теснее сомкнуть ряды! Нажим империалистических стран все сильнее, все яростнее. Необходимо бдительно следить за опасностью новой войны! Нельзя допускать благодушия. Надо быть всегда начеку. Это мой призыв ко всем людям Земли.

А советских художников, скульпторов, архитекторов я призываю к тому, чтобы они развивали монументальное искусство и чтобы этот процесс, набирающий все более мощные темпы, никогда не останавливался!¹²

Не менее примечательна была его встреча и с другой советской журналисткой, Инной Васильковой.

Она спросила Сикейроса:

— Скажите, довольны ли вы тем, что сделали, удовлетворены ли результатами своего труда и борьбы?

— Большой вопрос, — сказал художник. — На него трудно ответить коротко. Мы пишем по заказу общества, а не одного человека. Это счастье, поверьте! Мы пользуемся самой современной техникой, самыми лучшими красками, материалами. У древних художников Мексики, создавших пирамиды Луны и Солнца, таких возможностей не было. Памятники их культуры пережили тысячелетия. Есть основание надеяться, что наши работы тоже сохранятся для далеких потомков. Возвращаясь к вашему вопросу, отвечу так: сделано много, но подводить итоги пока рано.

— Вы не первый раз в Советском Союзе. Как вы относитесь к нашей стране?

— Я приезжал сюда еще в 20-х годах. Потом в разные периоды возвращался. Грандиозные перемены происходили здесь у меня на глазах. Выросла индустрия, стали красивыми улицы городов, наряднее одеваются люди. Люблю советских людей и вашу весеннюю

столицу. — Сикейрос прикладывает руку к сердцу и уже по-русски произносит: «Люблю!»

— Мы, мексиканцы, никогда не забываем, что Советский Союз начал преобразование мира, прорвал брешь в капиталистической системе, открыл человеку новую дорогу развития.

— Приходилось ли вам рисовать на темы советской жизни?

— Да, Советский Союз постоянно присутствует в моей настенной живописи. В «Полифоруме», например, есть красная звезда — символ вашей страны.

— Какая тема вам больше всего по душе?

— Человек в жизни, в схватке, в борьбе за новое общество»¹³.

1 мая 1973 года Давид и Анхелика были на Красной площади, приветствовали демонстрацию трудящихся. Сикейрос был счастлив, ведь впервые он здесь был в далеком 1928 году.

Сикейрос намеревался прочесть в Москве цикл лекций с показом диапозитивов и кинофильмов о мексиканском мурализме. Но осуществить свои замыслы не смог: он был серьезно болен. Московские друзья пытались уговорить его показаться советским врачам, отдохнуть, полечиться. Он отшучивался:

— Когда болеешь несерьезно — врачи не нужны, когда серьезно — они не помогут.

После долгих уговоров, в которых участвовала и Анхелика, нам наконец удалось уговорить его посетить поликлинику. Мы договорились с врачами и в один из дней поехали к ним. Но у дверей поликлиники художник вновь заупрямился:

— Нет, друзья, я создан не для врачей. Я их знаю: они вцепятся в меня, уложат в постель, начнутся бесчисленные анализы, процедуры, консилиумы. Чего доброго, они захотят меня резать, а меня в Мехико ждет работа. Если я ее не закончу к концу этого года, хозяин — он только и ждет этого — порвет со мной договор и мои ребята — ученики и рабочие — останутся без куска хлеба. Нет, риск слишком большой. Простите, но Сикейросы возвращаются в Мексику. Закажите нам на первый же самолет билеты.

И художник решительно повернул обратно к машине.

Нам не оставалось ничего другого, как последовать за ним.

Московские улицы были залиты солнцем, таял снег, весна стучалась в дверь, земля пробуждалась к жизни, а на сердце было грустно. Мы понимали, что расстанемся с Давидом, и на этот раз навсегда.

Вечером я с женой и дочерью пришел к Сикейросам проститься. Мы сидели в номере гостиницы допоздна. Давид нарисовал на японском каталоге своей выставки в Токио силуэт моей дочери и задумчиво произнес:

— Это набросок будущего портрета, который я напишу обязательно в мой следующий приезд в Москву.



Последний рисунок в Москве
(Надежда Григулевич). 24 апреля 1973 года

Мы пили чай и вспоминали прошлое. Испанию, встречи на международных конгрессах борцов за мир, Кубу. Давид рассказывал смешные истории из времен мексиканской революции, из богатой тюремной «практики», говорил о своих встречах со знаменитыми людьми.

Я спросил его:

— Чем, по-твоему, объясняется расцвет искусства у древних майя?

Traci -

Letitia es la hija
de Suppelo, el hermano de
de Orzelica, mi padre,
que va a la URSS para
una organización muy importante.
A nadie me pases
que a ti pedimos entonces
gusta. Tu serás la
personificación de todos
tus hermanos de aquí.
A fin de un esfuerzo positivo
ESTAR
en la Unión Soviética, y para

me con unatendi se pimesa
después de salir
de la cárcel. R. Tra
Mayer, nuestra prisionera,
y la permitieron dejar
les dos ome abrazos de
nuestra parte. Setaba es la
partidaria de ese apeto.

Muchas y fuertes
abrazos de todos

S. H. Giguieros

10 de Agosto DE 1964

— В майском обществе искусство не было предметом торга, а выражало определенную философию, кроме того, главным заказчиком было государство. Впрочем, то же явление мы встречаем в Древнем Египте, Греции, Риме. Даже папский престол, как заказчик, оказал огромное влияние на развитие искусства.

— Ты никогда не задумывался, почему нет знаменитых женщин-муралисток? Ведь ни ты, ни Ривера, ни Ороско не были женоненавистниками?

Сикейрос рассмеялся:

— Зато женщины преуспевают в любви. А если серьезно — то это не по их вине, а, по-видимому потому, что труд муралиста требует большой физической силы, и это не каждой женщине по плечу.

— Газеты пишут, что теперь у тебя нет отбоя от богатых клиентов?

— Буржуазия признает Сикейроса-художника, отвергая Сикейроса-коммуниста. Я стараюсь время от времени напомнить ей, что это одно и то же лицо. Впрочем, ее любовь ко мне объясняется не ее искусствоведческими пристрастиями, а более прозаическими причинами — надеждой на то, что после моей смерти цены на мои картины пойдут в гору и она сможет сорвать на этом изрядный куш.

Потом мы сидели молча, каждый думал о своем. Настал момент прощаться.

— Все то, что нами было пережито и свершено в искусстве, — это прекрасно, это много, это очень важно, но это всего лишь начало, начало великого пути к счастью человечества, первый шаг к которому сделали Ленин, Великая Октябрьская революция. Не будь их, не было бы и коммуниста Сикейроса, был бы, возможно, только художник под этим именем, но без приставки коммунист, такой художник вряд ли стал известен за пределами Мексики.

И по-русски сказал:

— До свиданья! Да здравствует Красная Армия! — слова, которые он запомнил со времени своего первого приезда в Москву и всегда повторял, встречаясь с советскими товарищами.

В Мексике его ждали неотложные дела. Политическое положение страны продолжало оставаться напряженным. Уже три года у власти находился президент Луис Эчеверрия. Хотя он и являлся доверенным лицом правящих кругов буржуазии, Эчеверрия отрекся от репрессивной политики своих предшественников, следуя, хотя и непоследовательно, реформистской ориентации Ласаро Карденаса. Сикейрос верил, а точнее, хотел верить, что Эчеверрия выполнит если не все свои предвыборные обещания, то хотя бы их часть, что при нем не будут совершаться такие возмутительные акты, как расстрел студентов на площади Тлателолко. 3 сентября 1973 года Сикейрос послал Эчеверрии телеграмму, в которой выра-

жал поддержку его реформистскому курсу. Три дня спустя в новой телеграмме художник предупредил президента, что если не будут властями соблюдаться индивидуальные и коллективные демократические права трудящихся — рабочих и крестьян, то реформистские начинания правительства не получат народной поддержки и это откроет путь к власти крайней реакции, которая аннулирует все положительное, что сделало правительство, как случилось вслед за президентством Карденаса. «Поэтому считаю необходимым, сеньор президент, — писал Сикейрос, — обеспечить полнейшую республиканскую легальность усилиям рабочих, крестьян, интеллектуалов, студентов и служащих в их стремлении организовать независимо от властей в целях революционного преобразования нашего общества»¹⁴.

Некоторое время спустя Сикейрос нотариальным актом завещал мексиканскому государству свою мастерскую в Куэрнаваке со всей аппаратурой (электродинамиками, компрессорами, подъемными кранами и т. д.), пять неоконченных муралей и свою квартиру в столице (так называемый Салон общественного искусства) с архивами, двумя муралами, сорока картинами, шестьюдесятью набросками и сорока литографиями. Завещанное оценивалось в пять миллионов долларов, или тридцать миллионов мексиканских песо.

Новый, 1974 год Сикейрос встречал в постели в своем доме в Куэрнаваке. Он сильно похудел, силы его покидали, но сознание сохранялось ясным. Он, как обычно, обсуждал с Анхеликой и друзьями различные политические новости, планы на будущее, диктовал письма.

Утром 6 января 1974 года художника не стало. Он умер от рака желудка.

«Сикейрос, — писала Анхелика, — считал, что искусство должно служить массам, что оно должно способствовать совершенствованию человечества и прогрессу во всем мире. Этому он отдал свою жизнь. До последнего вздоха он оставался стойким коммунистом...»¹⁵.

По поводу его кончины президент Мексики Луис Эчеверрия издал декрет следующего содержания: «Учитывая, что Нация пострадала от потери гражданина Альфаро Сикейроса, умершего сегодня в городе Куэрнаваке, штат Морелос; что гражданин Давид Альфаро Сикейрос служил Мексиканской революции с оружием в руках, а также участвовал в создании движения живописцев, вызвавшего ренессанс мурализма в нашей стране; что его произведения отразили с большой силой и сознанием духа времени динамические течения революционного мировоззрения; что своей художественной деятельностью, питавшейся передовым социальным течением нашей Революции, он способствовал лучшему пониманию освободительных процессов мексиканцев; что долг правительства Республики почтить память тех, кто способствовал возвеличению престижа стра-

ны; поэтому, получив согласие родных столь замечательного гражданина, декретирую: Статья первая. Перенести тело гражданина Давида Альфаро Сикейроса во Дворец изящных искусств, где ему будут отданы публичные почести.

Статья вторая. Захоронить тело упомянутого соотечественника в Ротонде выдающихся деятелей в Гражданском пантеоне Долорес в городе Мехико.

Статья третья. Все расходы по осуществлению этого декрета государство берет на себя»¹⁶.

Послания соболезнования поступали в Мексику со всего света. В телеграмме Президиума Верховного Совета СССР на имя Эчеве-рири писалось, что кончина Давида Альфаро Сикейроса — тяжелая утрата для мексиканской и мировой культуры. «Советский народ будет помнить Давида Альфаро Сикейроса не только как художника, получившего мировое признание, но и как неутомимого борца за мир и дружбу между народами», — говорилось в телеграмме. Соболезнование Анхелике прислали политзаключенные из тюрьмы Карабанчель в Мадриде. Подписал телеграмму от их имени Марселино Камачо, лидер Рабочих комиссий.

*

Со смертью Сикейроса дело его жизни не умерло. Недавно в Мехико открылся Художественный центр народного искусства имени Сикейроса, который возглавляет Анхелика. Вместе со многими его публикациями здесь представлены сделанные Сикейросом подробные схемы с объяснениями его росписей, а также многие исторические документы, материалы личного архива, включая диплом о присуждении художнику Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами». Все это достояние открыто каждому мексиканцу.

В Куэрнаваке, в здании мастерской, где работал Сикейрос и где он настойчиво искал новые выразительные средства, обращенные к народу, создана школа творчества молодых монументалистов. Школу, которую продолжают называть «Ла Тальерой» Сикейроса», возглавил его последователь, известный живописец и скульптор Луис Ареналь. Под его руководством молодые таланты со всех уголков Мексики изучают искусство настенной росписи. Школа открыта и для иностранцев.

Художественный центр в Мехико и школа в Куэрнаваке объявлены национальным достоянием.

Интерес к творчеству Сикейроса неуклонно растет. В мае 1975 года в Мехико состоялась крупнейшая выставка его работ в здании Дворца изящных искусств, на которой были представлены 370 картин и несколько сот документов, проектов и пояснений к

фрескам и другим формам настенной живописи. Другая выставка его работ открылась в ноябре 1976 года во Флоренции. На ней было показано 130 произведений и одиннадцать набросков для «Полифо-рума». Выставка сопровождалась научной конференцией, посвященной творчеству художника. В ней принимали участие архитекторы, искусствоведы, историки.

Повсеместно выходят антологии работ Сикейроса, монографии о его творчестве, альбомы с репродукциями произведений, вышла книга воспоминаний «Меня звали полковником-монстром», на которую мы неоднократно ссылаемся в данной работе. В Советском Союзе его именем названа одна из улиц в Ленинграде и один из кораблей, приписанных к Рижскому пароходству.

Творчество Сикейроса по-прежнему никого не оставляет равнодушным, вызывает споры, порождает политические страсти. Для реакционеров Сикейрос и после смерти остается лютым врагом. По приказу палача чилийского народа Пиночета росписи Сикейроса в Чильяне были замазаны гудроном. Некоторые из его противников прибегают к более хитроумным маневрам, пытаются вытравить революционное содержание из его художественного наследия. В многочисленных монографиях и публикациях Сикейрос превозносится как художник, в то же время его политическая деятельность, его политические высказывания замалчиваются, предаются забвению. Из таких исследований читатель не узнает даже, что Сикейрос был коммунистом и многие годы провел в заключении за свои политические взгляды.

Для нас же, советских людей, великий живописец-муралист Давид Альфаро Сикейрос продолжает оставаться неотделимым от Сикейроса-коммуниста, борца за социальное освобождение и мир между народами, то есть таким, каким он сам всегда считал себя и каким он был в действительности. Именно о таком Сикейросе мы и пытались рассказать читателю этой книги.

История мирового искусства знает немало великих художников, жизнь которых была полна трагических коллизий, личных драм, грандиозных взлетов и неожиданных падений. Многие из великих мастеров прошлого обрели славу и признание только посмертно. Другие пресмыкались перед сильными мира сего, презирая их в душе. Третьи являлись объектом изуверских гонений, скитались по белу свету в поисках пристанища, жили впроголодь, гибли в расцвете лет, не успев завершить задуманных творений.

Драматическими были судьбы и многих мексиканских художников, в том числе соратников Давида Альфаро Сикейроса по мурализму — Диего Риверы и Хосе Клементе Ороско. Но даже по сравнению с ними жизнь самого Сикейроса представляется совершенно уникальным явлением.

Сикейрос прожил почти семьдесят восемь лет. Он познал все:

славу и гонения, ненависть и любовь, верность и предательство, тюрьмы и награды, он был участником мексиканской революции, одним из основателей Мексиканской коммунистической партии и ее членом до самой смерти, участником национально-революционной войны в Испании. В искусстве он создал очень многое из того, о чем мечтал. Творил у себя на родине и во многих других странах. Объездил полмира, в некоторых странах его преследовали, в других встречали с великими почестями. В Мексике, которую он беззаветно, страстно и преданно любил, он, этот «истинный мексиканец», «пуро мекхикано», как говорят на его родине, был попеременно героем и злодеем, на которого сыпались с одинаковой щедростью как знаки высшего внимания — премии, посты, ордена, так и проклятия, угрозы, покушения, преследования и судебные приговоры. Многие годы он провел в тюрьмах, однако был похоронен в Пантеоне выдающихся мексиканцев. Враги на него клеветали, над ним смеялись, над ним издевались, но одновременно покупали его картины, платя бешеные деньги, которые великий мастер передавал тем, кто боролся против черных сил мира сего — всякого рода эксплуататоров, врагов человеческого прогресса.

За что же ненавидели, за что преследовали, за что шельмовали Сикейроса? Ответ на этот вопрос предельно прост — Сикейрос был коммунистом. Не «тихим» коммунистом, не коммунистом «в себе», что еще могли бы простить ему могущественные противники, он был коммунистом-бойцом, готовым в любой момент сменить кисть на перо, возглавить демонстрацию, выступить на митинге, поддержать забастовщиков, зная, что это может привести его в тюрьму, лишит возможности творить, а может быть, и жизни.

Он был подлинным рыцарем, служившим без страха и упрека Революции. Пятьдесят лет — столетия! — он участвовал в мировом коммунистическом движении, и все эти долгие годы верил с юношеским пылом, энтузиазмом и страстью в великие идеи Маркса и Ленина, верил в Советский Союз, первую в мире страну победившего социализма. Да, Давид Альфаро Сикейрос был другом Советского Союза, и мы, советские люди, можем по праву гордиться этим. Он был нашим другом в беде и в радости, когда мы были одинокой республикой рабочих и крестьян, и оставался им, когда мы стали могучей социалистической державой; он был нашим другом, когда друзей у нас было мало, и оставался им, когда у нас их стало много. Он стал нашим другом на заре своей юности и оставался им в старости — до последнего своего вздоха.

Этот замечательный художник из далекой Мексики близок нам по своему духу, замыслам, свершениям и надеждам. «Синтез изобразительного искусства и архитектуры — это будущее нашего искусства», — писал другой великий мастер — Сергей Коненков. Сикейрос пытался это будущее сделать настоящим.

Этому утонченному интеллигенту, великому новатору и первооткрывателю в искусстве были чужды шатания, сомнения и страхи, свойственные некоторым из его менее стойких коллег. Партийность в искусстве? Он сам ее олицетворял и гордился этим.

Давид Альфаро Сикейрос жил, творил, боролся и умер коммунистом. И таким мы — современники и грядущие поколения — сохраним его в своей памяти.

«Что же нам оставил Сикейрос? — спрашивал его друг Хуан Маринельо и отвечал: — Его образы, опаляющие горячим дыханием и завораживающие безостановочным движением, подобно тому как над мексиканской землей — зеркалом Латинской Америки, — сменяя друг друга, движутся безостановочно свет и тени, его мысль и его творческая сила представляют явление выдающееся, целый этап на пути к искусству, которое станет оружием в борьбе за нового человека нового общества»¹⁷.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Выступления Давида Сикейроса на IV конгрессе Профинтерна в Москве в 1928 году

Выступление на утреннем заседании 24 марта 1928 года

Товарищи, мексиканская делегация поручила мне приветствовать от ее имени IV конгресс Красного Интернационала Профсоюзов. Мексиканская делегация чрезвычайно счастлива быть среди вас, и она будет работать не покладая рук для возможно быстрого достижения как в своей стране, так и во всем мире, революции, должествующей освободить всех трудящихся.

Скажу несколько слов о состоянии мексиканского профдвижения. В Мексике в настоящее время существует целый ряд профсоюзных объединений. Конфедерасион рехиональ обрера Мехикана (КРОМ), или Областная рабочая конфедерация Мексики. Эта организация объединяет около 500 тысяч трудящихся. КРОМ является бюрократической организацией мексиканского правительства; КРОМ находится в настоящее время под руководством реформистов, которые у нас называются «лабористами». Много было сказано о значении КРОМ в профессиональном движении. Мы думаем, что руководители КРОМ перед лицом всего мира преувеличивают реальную силу своей организации. Эта конфедерация не организовала еще большинства рабочих в наиболее важных отраслях мексиканской промышленности. Так, горнорабочие представлены в ней чрезвычайно слабо: из общего количества 300 тысяч горнорабочих КРОМ объединяет всего лишь 6—7 тысяч. Важнейшими организациями, примыкающими к КРОМ, являются: текстильщики (около 30 тысяч членов), а также организации работников морского транспорта и официальные организации муниципальных работников.

Несмотря на реакционность руководителей КРОМ, внутри ее имеются революционные профсоюзы, как, например, профсоюзы текстильщиков, наиболее революционные и сознательные во всей Мексике. К ней также примыкают работники морского транспорта, являющиеся равным образом революционными рабочими. Этими союзами в связи с делом Сакко и Ванцетти были проведены крупные манифестации.

Объединяя революционные профсоюзы, КРОМ объединяет также довольно многочисленные фашистские профсоюзы, так называемые «белые». Эти последние организовали штрейкбрехерство во время стачки железнодорожников.

Независимо от КРОМ существуют и другие сильные организации, например организация нефтепромышленных рабочих в Тампико, объединяющая около 30 тысяч человек. Эти организации, несмотря на то, что они находятся под влиянием локальной политики губернаторов, не являющихся лабористами, гораздо революционнее, чем большая часть профсоюзов, примыкающих к КРОМ.

Существует еще федерация горнорабочих, представителем которой являюсь здесь я. В ней около трех тысяч членов. Эта федерация близка к тому, чтобы организовать всех мексиканских горнорабочих, чрезвычайно многочисленных.

Второй организацией является Всеобщая Конфедерация Труда. Во главе этой организации с давних пор стоят анархисты. Было время, когда ВКТ была очень сильной организацией, даже самой сильной в стране. Но с тех пор она утратила значительную часть своего влияния, которое перешло к социал-демократическим элементам, сгруппированным в КРОМ. Все же ВКТ насчитывает в своих рядах революционных рабочих и таких рабочих, которые начинают эволюционировать и приближаться к нашему пониманию революционного синдикализма.

В прежнее время ВКТ насчитывала около 150 тысяч членов. Теперь же в ней всего лишь 10—15 тысяч членов.

Существует еще конфедерация транспортников и связи; по существу, она является конфедерацией лишь одних железнодорожников; работников иных видов транспорта ей объединить не удалось. Железнодорожников около 60 тысяч человек. Можно считать, что железнодорожники являются наиболее важным революционно-синдикалистским центром в Мексике, вокруг которого группируются мелкие союзы, не входящие в КРОМ и не примыкающие к другим союзам.

Но в последней стачке, длившейся более года, товарищи железнодорожники были побеждены правительством при помощи КРОМ в угоду тираническому американскому империализму. Это поражение почти что сломало организацию железнодорожников.

Мы полагаем, что мексиканское правительство с генералом Обрегоном во главе окажется более правым, чем нынешнее правительство генерала Кальеса. Это значит, что наступит период жестоких преследований рабочего класса. Уже намечаются тенденции к снижению зарплаты и к открытию широкого наступления на все мексиканские профсоюзы, даже те, которые примыкают к КРОМ. Так, например, в Тампико предприниматели в целях борьбы с правительственным законодательством начинают закрывать нефтяные источники. С другой стороны, большое количество товарищей остается без работы.

Вы знаете, что в Мексике существует закон (ст. 27 конституции), представляющий землю крестьянам, конечно, с некоторыми ограничениями; та же ст. 27 провозглашает национализацию недр.

На этот закон, довольно революционный для нашей страны, начинает энергично ополчаться американский империализм. Правительство Кальеса готово идти в этом вопросе на уступки, вследствие чего для нефтепромышленных рабочих, горнопромышленных и вообще для всего рабочего класса положение начинает становиться угрожающим.

Это, по нашему мнению, способно придать революционное направление мексиканскому рабочему движению. У нас в Мексике есть еще один чрезвычайно важный вопрос, неизвестный в других странах, — вопрос религиозный. Вы знаете, что в Мексике происходит в настоящее время имеющая некоторое значение религиозная контрреволюция, руководимая католиками. Так, например, во внутренних районах страны имеется более 10 тысяч фанатиков, ведущих наступление на все крестьянские и рабочие организации. Большое количество крестьян и рабочих было убито фанатиками, раньше чем солдаты могли вмешаться. Это подлинная война реакционеров против завоеваний мексиканских крестьян и рабочих.

Революционные рабочие, между прочим горняки, организовали боевые дружины, вооруженные отряды для борьбы с фанатиками. В одном районе горняки сами прибегли к оружию, так как правительство не пожелало предоставить рабочим вооруженную помощь для борьбы с фанатиками, и удалось изгнать фанатиков из всех горнопромышленных районов этого штата. Образовались организации, так называемые «рабоче-крестьянские блоки», поставившие себе задачей борьбу с клерикальной реакцией.

Борьба мексиканских революционных профсоюзов против империализма носит довольно серьезный характер. В связи с событиями в Никарагуа были проведены весьма внушительные манифестации против империализма. В Мехико, в Тампико, почти во всех областях Мексики происходили массовые манифестации и митинги протеста против американского империализма.

Почти все рабочие, горнопромышленные, железнодорожные, нефтепромышленные и т. п., образовали Лигу борьбы против империализма в Мексике, примыкающую к Международной лиге защиты малых стран. Движение в связи с делом Сакко и Ванцетти в Мексике также приобрело значительные размеры. Происходили манифестации против американского империализма, в которых принимали участие десятки тысяч рабочих. В американском сенате об этом много говорилось, но буржуазная пресса всего мира мало писала об этих событиях. Бросали камни в помещения американских консульств; на шахтах и в других местностях избили нескольких буржуа. Дело Сакко и Ванцетти показало, что даже внутри профсоюзов КРОМ очень много революционных рабочих. Вообще профсоюзное движение Мексики становится все более и более революционным. Мы полагаем, что в течение нынешнего года революционные рабо-

чие Мексики, руководящие некоторыми секторами мексиканского профдвижения, значительно усилят свое внимание в связи с тем отмеченным мною обстоятельством, что американский империализм принуждает мексиканское правительство сдавать свои позиции в вопросах революционного законодательства.

Товарищи! Конгресс не должен забывать чрезвычайно важного значения профдвижения Латинской Америки. Вы знаете, сколь велико стратегическое значение Мексики, страны пограничной с Соединенными Штатами и всегда энергично защищавшей Латинскую Америку от американского империализма, страны, выходящей и к Тихому и к Атлантическому океанам. Я бы хотел, чтобы вы поняли то значение, которое получит Мексика в случае войны против Советского Союза, а также в случае войны между Японией и Соединенными Штатами, или между Соединенными Штатами и Англией, и вообще стратегическое значение Мексики. Вы знаете, что мексиканские рабочие пользуются большими симпатиями у рабочих Латинской Америки. Там говорят, что Мексика — это маленькая американская Россия. Все товарищи в Латинской Америке очень любят нашу страну. Поэтому надо много работать, надо, чтобы товарищи во всем мире всемерно помогали мексиканским рабочим и крестьянам как в деле организации тех, которые еще не организованы, так и в смысле направления профдвижения на более революционный путь, что будет иметь очень большое значение для защиты СССР, как я уже говорил, и для борьбы против американского империализма.

Выступление на вечернем заседании 27 марта 1928 года

Все десять делегаций Латинской Америки поручили мне выступить от имени их всех по организационному вопросу в части, касающейся Латинской Америки. Самым важным вопросом, основным вопросом профдвижения Латинской Америки является вопрос об организации неорганизованных. В настоящее время в Латинской Америке организованных рабочих можно насчитать приблизительно 2 миллиона, но все же громадное большинство рабочих неорганизовано. Вот соотношение между организованными и неорганизованными рабочими Латинской Америки. В странах центральной части Латинской Америки только 5% организованы, на Кубе, на Северном побережье и в странах, расположенных по побережью Тихого океана, организовано 10%, в Аргентине, Уругвае, Чили — 20% и в Мексике около 50%. В Мексике такой сравнительно большой процент организованных благодаря мелкобуржуазной революции, которая там имела место и которая дала возможность организоваться. Вот почему для нас приобретает такое важное значение вопрос об организации неорганизованных.

Второй вопрос: об иностранных рабочих. Вопрос об иностранных рабочих у нас имеет такие особенности, которых нет в европейских странах. Правда, в Южной Америке есть такие страны, где иностранные рабочие получают меньшую заработную плату, нежели туземцы, — Аргентина, Уругвай и т. д. Но есть много стран, как Перу, Мексика и прочие страны, мало развитые в промышленном отношении, где иностранные рабочие получают заработную плату более высокую, чем туземцы. Нашим лозунгом должно быть уравнивание заработной платы, но за исходный пункт надо принять заработную плату иностранных рабочих. В Мексике, например, существует большая конкуренция между трудом китайцев и трудом туземцев, которая доводит иногда до насильственных столкновений. Мы, революционеры, боремся против этого, но не принимали до сих пор серьезных мер.

Еще один вопрос — об организации профсоюзами ремесленников и кустарей. Дело в том, что большинство стран Латинской Америки являются странами по преимуществу сельскохозяйственными, так что кустари и ремесленники играют крупнейшую роль как экономического, так и политического фактора. Между тем никто у нас не занимался серьезно вопросом об организации ремесленников и кустарей, которые являются главным орудием в руках всяких буржуазных политических партий и удачно используются империализмом. Почти все католические профсоюзы составлены именно из кустарей и ремесленников. Нужно серьезно заняться вопросом организации кустарей и ремесленников и установления контроля со стороны профсоюзов над этими организациями. Еще один вопрос — это вопрос об отсутствии всякой связи между городскими профсоюзами и крестьянскими организациями. Вам известно, что в Южной Америке крестьянство составляет громадное большинство населения, что оно является серьезнейшим фактором в революционном движении, что оно настроено революционно, ибо благодаря остаткам феодализма там существуют не мелкие парцеллярные хозяйства, а крупные. Мы должны во что бы то ни стало предотвратить опасность укрепления влияния мелкой буржуазии на крестьянство и ее руководство им.

Затем стоит вопрос об организации крестьян, которые работают только известную часть года в деревне, а потом уезжают на работу в города, то есть того слоя рабочих, которых мы называем странствующими рабочими и которых очень много в наших странах. Для их объединения нужно найти особые оргформы и методы.

О фабрично-заводских комитетах. Исключая Аргентину и Мексику, где сделаны кое-какие попытки для учреждения фабрично-заводских комитетов, в остальных странах решительно ничего не сделано в этом отношении. Мы согласны с Профинтерном, что основной задачей для нас является организация профсоюзов по производственному принципу. Мне думается, что по возвращении в Ла-

тинскую Америку первое, чем мы должны заняться, это вопросом перехода к производственным профсоюзам.

Переходя к структуре профсоюзов, ее можно охарактеризовать как федерацию мелких профсоюзов. Так, существует несколько профсоюзов пекарей, которые объединяют только узкую профессию по различным сортам хлеба, которые они выделывают.

Касаясь католических профсоюзов, необходимо указать, что у них имеются кассы взаимопомощи и что нам нужно серьезно бороться против этих профсоюзов и против той структуры, которую мы унаследовали от анархо-синдикалистов.

Революционное движение меньшинства. Исключая Аргентину, Чили, Уругвай и Бразилию, в остальных странах ничего не сделано для организации революционных меньшинств, для организации левого крыла рабочего класса. Необходимо во что бы то ни стало во всех странах, где мы не руководим профцентром, создавать движение меньшинства.

Об уплате членских взносов. Почти нигде в Латинской Америке рабочие не платят членских взносов, и очень трудно заставить их платить. Рабочие получают очень низкую заработную плату. Нам нужно найти какие-то другие формы уплаты членских взносов потому, что формальное применение европейского метода в этой области навряд ли у нас даст серьезные результаты. Я думаю, что этим вопросом мы займемся на нашей конференции в Москве и на нашей конференции в Монтевидео.

Напоминаю еще раз, что необходимо вести серьезную борьбу против идеологических остатков анархо-синдикализма, с его необдуманными забастовками, неудача которых порождает лишь апатию и индифферентизм среди рабочих.

Никакой связи между рабочим движением отдельных стран Латинской Америки не существует. Например, мексиканские организованные рабочие абсолютно ничего не знают, что делается в Колумбии, Венесуэле, и наоборот.

Я бы сказал, что каждая из этих стран лучше связана сейчас с Европой, в частности с Францией, нежели между собою. Между профцентрами и организациями, сочувствующими Профинтерну, и теми, которые входят в Профинтерн, также нет никакой связи. Нужно установить определенную связь между ними.

Есть еще один вопрос — о тех латиноамериканских рабочих, которые работают в Соединенных Штатах. Мексиканских рабочих в Соединенных Штатах около четырех миллионов, не говоря уже о кубинцах и прочих латиноамериканцах. Североамериканские товарищи ничего не сделали для их организации. Этим воспользовались в Америке Пан-Американская федерация труда и КРОМ, которые имеют большое влияние на этих рабочих. Мы многое потеряли, но многое еще можно восстановить.

Самая главная трудность у нас состоит в том, что у нас нет единого латиноамериканского профцентра в континентальном масштабе, который мог бы противостоять Пан-Американской Федерации труда. Теперь решено создать Латиноамериканский секретариат профсоюзов.

Теперь я сформулирую ряд конкретных предложений.

Предложения латиноамериканской делегации по организационному вопросу. Организация кустарей. Ввиду того, что трудящиеся, не работающие по найму, кустари, составляют громадный слой населения во всех странах Латинской Америки, ввиду того, что оставление этих элементов на произвол судьбы могло быть использовано буржуазией, пролетариат должен найти соответствующие методы для организационного объединения этих элементов. Для этого предлагается:

1. Профсоюзы, где наряду с пролетариями организованы такие кустари, лучше всего было бы реорганизовать на основе производственного принципа.

2. Организовать кустарей, кооперацию, общества взаимопомощи и общества культурного типа, имея контроль со стороны профсоюзов над этими организациями.

Аграрный вопрос. Ввиду того, что в некоторых странах Латинской Америки существует большой слой крестьянского населения, который работает часть года в городе и часть года в сельском хозяйстве как наемный, и ввиду того, что эта текучесть затрудняет его организацию, предлагаем, чтобы профсоюзы сельскохозяйственных рабочих и индустриальные профсоюзы, где эти сельскохозяйственные рабочие работают, поддерживали бы между собой самые тесные сношения, дабы эти категории кочующих рабочих могли войти в индустриальные профсоюзы, когда они бывают в городе, а также и в сельскохозяйственные профсоюзы.

3. Считаем, что сельскохозяйственные полупролетарские элементы, то есть те крестьяне, мелкие собственники, которым не хватает своей земли и которые нанимаются к помещику на известное время года, должны войти в сельскохозяйственный профсоюз.

4. Установить тесные сношения между существующими аграрными коммунами (сельские общины) в целях сотрудничества с революционным пролетариатом и ведения совместной борьбы против помещиков.

В том пункте оргтезисов, где говорится о неравных условиях для иностранных и туземных рабочих, причем вторые лучше оплачиваются, чем первые, мы предлагаем дополнить следующим:

Вести борьбу за уравнивание зарплаты туземных и иностранных рабочих в иностранных предприятиях, где последние находятся в более привилегированном положении. Этим мы уничтожаем внутреннюю борьбу среди рабочих, разжигаемую буржуазией.

ПРИМЕЧАНИЯ

НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ О МЕКСИКАНСКОМ МУРАЛИЗМЕ

¹ Мураль (*исп.*) — настенная, монументальная живопись.

² Маринельо Х. Творчество и революция. М., 1977, с. 208.

³ «Правда», 1978, 17 мая.

ПЕПЕ, ВНУК «СЕМИ ПОЖЕЙ»

¹ Архив автора.

² Brenner A. Idols behind altars. New York, 1929, p. 263.

³ Tibol R. Siqueiros. Vida y obra. Mexico, 1973, p. 18.

СОЛДАТ РЕВОЛЮЦИИ

¹ Атль — псевдоним художника Херардо Мурильо (1875—1964).

² Сикейрос Д. Художник и революция.— «Вопр. литературы», 1964, № 4, с. 138.

³ Там же, с. 139.

⁴ Alfaro Siqueiros D. Me llamaban el Coronelazo (Memorias). Mexico, 1977, p. 51—52. В дальнейшем: Memorias.

⁵ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 139—140.

⁶ Charlot J. The Mexican mural renaissance. 1920—1925. New Haven — London, 1963, p. 193.

⁷ Tibol R. Siqueiros. Vida y obra, p. 34.

⁸ Memorias, p. 105—106.

⁹ Memorias, p. 130—131.

¹⁰ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 140—141.

¹¹ Там же, с. 141.

¹² Там же, с. 141—142.

ВОЕННЫЙ АТТАШЕ С МОЛЬБЕРТОМ

¹ Ороско в юности в результате несчастного случая потерял левую руку и повредил себе глаз.

² Memorias, p. 134.

³ Либертарики (*исп.*) — сторонники свободы, анархисты.

⁴ Она же Анхелина Белофф.

⁵ Memorias, p. 162.

⁶ Ibid.

⁷ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 142—143.

⁸ Упоминание о коммерсантах и промышленниках объясняется тем, что расходы по изданию журнала согласился уплатить мексиканский консул в Барселоне, хозяин торговой фирмы, которому Сикейрос обещал соответствующую рекламу в этом издании.

⁹ Tibol R. Textos de David Alfaro Siqueiros. Mexico, 1974, p. 22.

¹⁰ Charlot J. The Mexican mural renaissance, p. 199.

«МАЧЕТЕ»

¹ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 144—145.

² Memorias, p. 186.

³ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 145.

⁴ Tibol R. David Alfaro Siqueiros. Mexico, 1969, p. 90.

⁵ Известный мексиканский архитектор, скульптор и художник середины XIX века.

⁶ Tibol R. David Alfaro Siqueiros, p. 61.

⁷ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 146—147.

⁸ Memorias, p. 191.

⁹ Charlot J. The Mexican mural renaissance, p. 288.

¹⁰ Memorias, p. 204.

¹¹ Ibid., p. 206.

¹² Ibid., p. 228.

¹³ Ibid., p. 210, 214, 220.

КОММУНИСТ

¹ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 148.

² Публикуются в Приложении настоящего издания.

³ Неруда Пабло. Признаюсь: я жил. Воспоминания. М., 1978, с. 219.

⁴ Перевод Аллы Полумордвиновой.

⁵ Бальтасар Брум (1883—1933) президент Уругвая, покончивший с собой во время реакционного переворота 1933 года.

⁶ Tibol R. David Alfaro Siqueiros, p. 20.

⁷ Black (англ.) — черный, Negrete (исп.) — чернецкий, весьма распространенная в Мексике фамилия. В те годы большой популярностью пользовался киноактер Хорхе Негрете.

⁸ Семь лет спустя, во второй половине 1937 года, в Испании Блекуолл-Негрете за участие в троцкистско-анархистском мятеже в Барселоне попал под суд военного трибунала. Негрете попросил Сикейроса выступить на суде в его защиту. Сикейрос согласился: он сказал, что знал обвиняемого по совместной работе в Компартии Мексики в 1930 году. Но это не помогло Блекуоллу. Суд приговорил его к расстрелу (Memorias, p. 279—285).

⁹ Бланка Лус Брум издала книгу воспоминаний «Пенитенциария — Ниньо Пердидо». Так называлась трамвайная остановка у тюрьмы «Лекумберри».

¹⁰ Дуайт Морроу, посол США в Мексике, проводник империалистической политики в этой стране.

¹¹ Пулькерия — дешевая таверна, где торгуют пульке — маисовой брагой.

¹² Tibol R. David Alfaro Siqueiros, p. 20—24.

¹³ Memorias, p. 263—264.

¹⁴ Ibid., p. 268—269.

¹⁵ Там же художник подготавливает выпуск альбома с ксилографиями, сделанными им в тюрьме. Альбом выходит с предисловием прогрессивного американского критика Уильяма Спортлинга, живущего в Таско. Художник создает, кроме того, серию литографий («Сапата», «Обнаженная», портрет мексиканского просветителя Мойсеса Саенса), лепит бюст Сапаты.

¹⁶ Х. Альварес дель Валье — деятель левого крыла Испанской социалистической рабочей партии, в годы национально-революционной войны в Испании был министром иностранных дел в правительстве Республики.

¹⁷ Vida y obra de David Alfaro Siqueiros. Prologo de Angelica Arenal de Siqueiros. Seleccion de textos Ruth Solis. Mexico, 1975, p. 30.

ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ

¹ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 148—149.

² Там же, с. 149.

³ Там же.

⁴ Там же.

- ⁵ Там же, с. 150.
- ⁶ Там же, с. 150—152.
- ⁷ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 114—115.
- ⁸ *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, p. 35.
- ⁹ *Сикейрос Д. Художник и революция*, с. 152.
- ¹⁰ Там же, с. 36—37.
- ¹¹ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 194.

МЕЖДУ БУЭНОС-АЙРЕСОМ И НЬЮ-ЙОРКОМ

- ¹ Позднее она была дописана маслом.
- ² *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 40.
- ³ *Ibid.*, p. 249.
- ⁴ *Memorias*, p. 413.
- ⁵ Испанский художник-антифашист, поселившийся в Мексике после прихода к власти Франко.
- ⁶ Солдаты — жены революционных солдат, сопровождавшие их в походах в годы Мексиканской революции.
- ⁷ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 24.
- ⁸ Архив автора.
- ⁹ Уильям Херст — американский газетный магнат, поклонник нацизма и фашизма.
- ¹⁰ *Сикейрос Д. Художник и революция*, с. 153—154.
- ¹¹ Сикейрос описывает картину как бы изнутри ее или стоя лицом к зрителю.
- ¹² *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 197—198.
- ¹³ Эта картина известна и под названием «Остановите войну!»
- ¹⁴ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 199—201.
- ¹⁵ *Memorias*, p. 314—319.
- ¹⁶ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 203.

ХУДОЖНИК НА ВОЙНЕ

- ¹ *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, p. 47—48.
- ² *Ibid.*, p. 48.
- ³ *Ibid.*, p. 49—50.
- ⁴ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 205.
- ⁵ Полковник (впоследствии генерал) Висенте Рохо — начальник Центрального генштаба республиканской армии в годы гражданской войны в Испании.
- ⁶ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 205—206.
- ⁷ *Memorias*, p. 340—342.
- ⁸ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 206.
- ⁹ *Memorias*, p. 346.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 348.
- ¹¹ *Tibol R. David Alfaro Siqueiros*, p. 206—207.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

- ¹ *Memorias*, p. 350—354.
- ² *Неруда Пабло. Признаюсь: я жил*, с. 217.
- ³ Там же, с. 220.
- ⁴ *Жадова Л. А. Монументальная живопись Мексики*. М., 1965, с. 87—88.
- ⁵ Там же, с. 89.
- ⁶ *Rodriguez A. Siqueiros. Mexico*, 1974, p. 19.
- ⁷ *Неруда Пабло. О поэзии и жизни. Избранная проза*. М., 1974, с. 140—141.
- ⁸ *Memorias*, p. 380—381.

⁹ Эти деньги не были возвращены художнику.

¹⁰ Memorias, p. 381.

«СМЕРТЬ ЗАХВАТЧИКУ!»

¹ *Tibol R.* Textos de D. Alfaro Siqueiros, p. 40—41.

² *Tibol R.* David Alfaro Siqueiros, p. 44.

³ *Неруда Пабло.* О поэзии и жизни, с. 141.

⁴ *Tibol R.* Textos de D. Alfaro Siqueiros, p. 44.

⁵ *Tibol R.* David Alfaro Siqueiros, p. 134.

⁶ Memorias, p. 421—422.

⁷ *Marinello J.* Contemporaneos, v. II. La Havana, 1975, p. 283.

⁸ *Tibol R.* David Alfaro Siqueiros, p. 57.

⁹ Генерал Антонио Масео (1845—1896), мулат, один из руководителей освободительных войн кубинского народа во второй половине XIX века. См.: Memorias, p. 410.

¹⁰ Memorias, p. 423—426.

¹¹ "Bohemia", 1974, N 5, p. 35.

¹² *Полевой В. М.* Искусство стран Латинской Америки. М., 1967, с. 160.

¹³ *Marinello J.* Contemporaneos, p. 212—213.

НОВЫЕ СВЕРШЕНИЯ, НОВЫЕ ИСПЫТАНИЯ

¹ Архив автора.

² *Tibol R.* David Alfaro Siqueiros, p. 286.

³ Vida y obra de David Alfaro Siqueiros, p. 77.

⁴ Аламеда (*исп.*) — городской сад, проспект, обсаженный деревьями.

⁵ *Сикейрос Д.* Художник и революция, с. 155.

⁶ *Luna Arroyo A.* Siqueiros. Sinopsis de su Vida y de su Pintura. Mexico, 1950, p. 45.

⁷ *Ibid.*, p. 41; *Tibol R.* David Alfaro Siqueiros, p. 411.

⁸ *Siqueiros D.* Semi-tésis del Vaticano sobre el arte. Primer folleto de "Arte Publico". Febrero, 1953, p. 22.

⁹ Речь идет о Втором Ватиканском соборе (1962—1965), принявшем обновленческую программу церковной деятельности.

¹⁰ *Charlot J.* The Mexican mural renaissance, p. 314.

В ПОИСКАХ СОВЕРШЕНСТВА

¹ Давид Сикейрос. Л., 1969, с. 18.

² *Vargas E.* Los gigantes de la pintura en la Cuidad Universitaria.— "Hoy", 1959, 3, III.

³ *Сикейрос Д.* Художник и революция, с. 156.

⁴ Имеется в виду отделение церкви от государства и другие демократические реформы, осуществленные в период президента Бенито Хуареса в 60-х годах XIX века.

⁵ Новая Испания — так называлась в колониальный период Мексика.

⁶ Гачупин — презрительная кличка испанцев в Мексике.

⁷ *Сикейрос Д.* Художник и революция, с. 157—158.

⁸ Архив автора.

⁹ *Основат Л.* Диего Ривера. М., 1969, с. 337—338.

МУРАЛИЗМ И СОЦИАЛИЗМ

¹ *Alfaro Siqueiros D.* Carta abierta a los pintores, escultores y grabadores sovieticos. Segundo folleto de "Arte Publico" Enero, 1956, p. 4.

² Formalismo y formulismo: la polemica de Siqueiros en Europa.—“Novedades”, 1955, 4. XII.

³ Полевой Б. Силуэты. М., 1978, с. 393—394.

⁴ Eherenburg. I. Siqueiros y la arquitectura sovietica.—“Ной”, 1956, 4 Febr.

⁵ Новикова Л. Это было создано в тюремной камере.—«Иностранная литература», 1964, № 11, с. 254.

⁶ Максименко Л. Совесть и слава Мексики.—«Правда», 1974, 8 янв.

⁷ Кириченко Т. Последняя встреча с Давидом Альфаро Сикейросом.—«Иностран. лит.», 1974, № 4, с. 262.

АРЕСТ

¹ «Он оставался коммунистом до конца». Интервью с Анхеликой Ареналь де Сикейрос.—«Латинская Америка», 1976, № 6, с. 130—131.

² Там же, с. 127—128.

³ Alfaro Siqueiros D. Mi respuesta. Mexico, 1960, p. 9—10.

⁴ Маринельо Х. Творчество и революция, с. 213.

⁵ Сикейрос Д. Художник и революция, с. 158—159.

⁶ Там же, с. 160.

⁷ Там же, с. 159—160.

⁸ Alfaro Siqueiros D. La Tracola. Mexico, 1962, p. 55—56.

⁹ Архив автора.

¹⁰ Alfaro Siqueiros D. Mi respuesta, p. 95.

¹¹ Ibid., p. 139.

ЧЕРНЫЕ ГОДЫ «ЛЕКУМБЕРРИ»

¹ Memorias, p. 514.

² Ibid., p. 514.

³ Новикова Л. Это было создано в тюремной камере, с. 253.

⁴ Там же, с. 248.

⁵ Морозини Д. Вечно молодой Сикейрос.—«За рубежом», 1965, № 18, с. 23.

⁶ Memorias, p. 603.

⁷ Газета «Импарсиал» писала об этом: «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».

⁸ Беседа с Давидом Альфаро Сикейросом.—«Иностран. лит.», 1962, № 1, с. 28.

⁹ От «масморра» (исп.) — застенков.

¹⁰ Memorias, p. 598.

¹¹ Ibid., p. 429—430.

¹² “Politica”, 1961, 15 Oct., p. 22.

¹³ “Excelsior”, 1962, 4.VIII.

¹⁴ Ефимов В. Давид Сикейрос.—«Иностран. лит.», 1964, № 12, с. 207.

¹⁵ Там же.

¹⁶ Memorias, p. 430.

¹⁷ См.: «Известия», 1962, 13 окт.

¹⁸ Пабло Неруда специально приехал в Мексику, чтобы и на этот раз помочь своему другу Сикейросу. Неруда встретился с президентом Лопесом Матеосом, просил его освободить художника, но его старания не увенчались успехом. Покидая Мексику, Неруда опубликовал следующее стихотворение, обращенное к Сикейросу:

«Я оставляю тебя вдвоем с сердцем,
Пламенным, как борющаяся Куба.
Я не забуду, и ты запомни, Сикейрос,
Что жду я тебя на моей родине,

В краю снежных вершин и вулканов.
Я видел твое искусство, брошенное за решетку,
Это как пламя в железной клетке.
Мне больно от того, что я уезжаю
Против своей совести и своего рассудка.
Но твое искусство — возлюбленная родина,
Поэтому Мексика с тобою, узник!»

«ОГОНЕК», 1964, № 31.

¹⁹ *Arrnault J.* L'affaire Siqueiros.— "La Nouvelle Critique", 1962, N 138, Juill.—Août, p. 7—8.

СУДИЛИЩЕ

¹ См.: "Politica", 1962, 15 mar., p. 5.

² *Ibid.*, p. 6.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ См. также текст апелляции адвоката Сикейроса: *Ortega Arenas Lic. E.* Confabulacion de poderes. Mexico, 1962.

⁵ Почему «украли» картину.— «За рубежом», 1963, № 1(134), с. 23.

⁶ Архив автора.

ТРУДНЫЕ ПУТИ РЕАЛИЗМА

¹ *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, p. 183.

² *Alfaro Siqueiros D.* Vigencia del movimiento plastico mexicano contemporaneo.— "Revista de la Universidad de Mexico", v. XXII, 1966, Dic. N 4.

³ Денежную часть премии в размере 25 тысяч рублей Сикейрос пожертвовал в фонд помощи Вьетнаму.

⁴ *Полевой Б.* Силуэты, с. 401.

⁵ *Alfaro Siqueiros D.* A un joven pintor mexicano. Mexico, 1967, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 11.

⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁸ *Ibid.*, p. 23.

⁹ *Ibid.*, 47—48.

¹⁰ *Ibid.*, p. 48—50.

¹¹ *Ibid.*, p. 57—58.

¹² *Ibid.*, p. 59—60.

¹³ Архив автора.

¹⁴ Архив автора.

¹⁵ *Лауринчук А.* Медное солнце. М., 1973, с. 242.

«ПОЛИФОРУМ»

¹ Сезанн Поль. Переписка. Воспоминания современников. М., 1972, с. 292—293.

² От исп. el taller (мастерская) мужского рода. Это слово в женском роде в испанском языке не употребляется.

³ *Tibol R.* Siqueiros. Vida y obra, p. 179—181.

⁴ *Полевой Б.* Силуэты, с. 400.

⁵ «Он оставался коммунистом до конца». Интервью с Анхеликой Ареналь де Сикейрос, с. 134.

⁶ *Vida y obra de David Alfaro Siqueiros*, p. 192.

⁷ *Alfaro Siqueiros D.* Electa Arenal. Mexico, 1970.

⁸ *Tibol R.* Textos de David Alfaro Siqueiros, p. 250.

⁹ *Максименко Л.* Совесть и слава Мексики.— «Правда», 1974, 8 янв.

¹⁰ *Волков В.* Кисть борца, винтовка художника.— «Комсомольская правда», 1974, 8 янв.

¹¹ *Нехорошев Ю. И.* Зураб Церетели. М., 1976, с. 12—13.

¹² *Кириченко Т.* Последняя встреча с Давидом Альфаро Сикейросом, с. 261—262.

¹³ Архив автора.

¹⁴ «Он оставался коммунистом до конца». Интервью с Анхеликой Ареналь де Сикейрос, с. 135.

¹⁵ Siqueiros. Introduccion y seleccion de textos de R. Carrillo Azpeitia. Mexico. 1974, p. 25—26.

¹⁶ *Tibol R. Siqueiros.* Vida y obra, p. 182—183.

¹⁷ *Маринельо Х.* Творчество и революция, с. 213.

ПРИЛОЖЕНИЕ

¹ Печатается по: IV конгресс Профинтерна. Стенографический отчет. М., 1928, с. 284—287.

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ Д. А. СИКЕЙРОСА

David Alfaro Siqueiros. Que es "Ejercicio Plastico" y como fue realizado. Buenos Aires, 1933.

David Alfaro Siqueiros. No hay mas ruta que la nuestra. Mexico, 1945.

David Alfaro Siqueiros. Por la via de una pintura neorealista o realista social moderna en Mexico. Mexico. 1951.

David Alfaro Siqueiros. El muralismo de Mexico. Mexico. 1950.

David Alfaro Siqueiros. Justificación publica del Discurso que pronuncie contra la Imposicion "Tapada" y nuestros deberes de Comunistas frente a ella, en el Mitin Conmemorativo del Treinta y Ocho Aniversario del Partido Comunista Mexicano. Mexico. Oct., 1957.

David Alfaro Siqueiros. Mi respuesta. Mexico. 1960.

David Alfaro Siqueiros. La Tracala. Mi replica a un gobiernojuez. Mexico. 1962.

David Alfaro Siqueiros. A un Joven pintor mexicano. Mexico. 1967.

Tibol Raquel David Alfaro Siqueiros. Mexico. 1969.

Textos de David Alfaro Siqueiros. Seleccion de Raquel Tibol. Mexico. 1974.

Siqueiros. Introduccion y seleccion de textos Rafael Carrillo Azpeitia. Mexico. 1974.

David Alfaro Siqueiros. Der neue mexicanische Realismus. Herausgegeben und eingeleitet von Raquel Tibol. Dresden. 1975.

David Alfaro Siqueiros. Me llamaban el Coronelazo (Memorias) Mexico. 1974.

David Alfaro Siqueiros. Como se pinta un mural. Mexico. 1977.

Cuadernos del Archivo Siqueiros. N I. Los Manifiestos, los vehiculos de la Pintura dialectico-subversiva. Mexico. 1977.

КАТАЛОГ НАСТЕННЫХ РОСПИСЕЙ
ДАВИДА АЛЬФАРО СИКЕЙРОСА

1922—1924 — Элементы (1922). Энкаустика. Округлый потолок лестничной клетки в Малом колледже Национальной подготовительной школы, ул. Сан-Ильдефонсо, 43, Мехико. На стенах лестничной клетки росписи — «Мифы» (1922), энкаустика; «Похороны убитого рабочего» (1923), фреска; «Призыв к свободе» (1924), фреска.

1932 — Рабочий митинг (одно из названий «Митинг на улице»). Фреска на внешней стене здания Школы искусств «Шинар», в Лос-Анджелесе, США. 6×9 м. Железобетонная основа, роспись аэрографом. Уничтожена.

1932 — «Тропическая Америка». Фреска на внешней стене Центра искусств «Плаза», Лос-Анджелес, США. 6×30 м. Роспись на железобетоне аэрографом. Уничтожена.

1932 — «Современный портрет Мексики» (первоначальное название «Мексиканская буржуазия, порожденная революцией, отдается во власть империализма»). Фреска. 16 кв. м на трех переносных щитах. Находится в доме кинорежиссера Дадли Мерфи в Санта-Монике, США.

1933 — «Пластический этюд». Фреска на черном цементе, создавалась аэрографом индустриальными красками. Пол был покрыт цветным кафелем. Бар в подвале загородной виллы Наталио Ботаны в городе Дон-Торкуато близ Буэнос-Айреса, Аргентина. В создании фрески участвовали аргентинские живописцы Лино Энеа Сплинберго, Энрике Ласаро, Хуан-Карлос Кастагньино, Антонио Берни и кинематографист Леон Климовский.

1939 — «Портрет буржуазии». Пироксилиновые краски на цементе, использован аэрограф. 100 кв. м. Стены и потолок лестничной клетки здания Мексиканского профсоюза электриков, ул. Антонио Касо, 45, Мехико. В росписи принимал участие коллектив под руководством Сикейроса в составе живописцев Хосе Ренау, Антонио Пухоль и Луис Ареналь. В работе также участвовали живописцы Антонио Родригес Луна, Мигель Прието, Роберто Бердесно и Фанни Рабель.

1941—1942 — «Смерть захватчику!». Пироксилиновые краски на щитах из мазонита и селотекса. Две стены размером 8×5 м каждая и потолок в 160 кв. м. Читальный зал библиотеки «Мехика» в городе Чильяне, Чили. В росписи участвовали живописцы Эрвин Вернер (немец), Алипио Харамильо (колумбиец) и Луис Варгас Росас, Кампило Мори, Грегорио де ла Фуэнте (чилийцы).

1943 — «Аллегория равенства и братства белой и черной расы на Кубе». Пироксилиновые краски на мазоните. 40 кв. м. В доме Марии Луисы Гомес Мена в Гаване. Уничтожена.

1943 — «Новый день демократии». Пироксилиновые краски на щитах из мазонита. 7,50 кв. м. Первоначально в гостинице «Севилья-Бильтмор», в настоящее время — в Национальном музее Кубы в Гаване.

1944 — «Куаутемок против мифа». Пироксилиновые краски на щитах из селотекса и фанеры. 95 кв. м. Первоначально — в Реалистическом центре современного искусства, ул. Сонора, 9, Мехико. С 1966 года в Теклаве в Новоалько-Тлателолко, Мехико.

1945 — «Новая демократия». Пироксилиновые краски на селотексе, покрытом материей. Два щита: «Жертва войны» и «Жертва фашизма» 4×2,46 м каждый. Многоугольная композиция. Второй этаж Дворца изящных искусств, Мехико.

1945 — «Патриции и их убийцы». Пироксилиновые краски и акрилик на селотексе, покрытом материей. В здании бывшей таможни Санто-Доминго, ул. Република дель Брасиль, 31, Мехико. Первоначально — 250 кв. м, в

1966 году расширена площадь росписи до 400 кв. м за счет фанерных щитов, селотекс, покрытый материей. Работа закончена в 1971 году.

1949 — «Памятник генералу Игнасио Альенде». Винилит на гладком цементе. Зал 17 м ширины, 6 м высоты. Школа живописи «Сан-Мигель де Альенде», в бывш. монастыре Непорочного Зачатия в Сан-Мигель Альенде. Незаконченная роспись, в ее создании принимали участие ученики школы.

1950 — «Апофеоз Куаутемока». Пироксидиновые краски на щитах селотекса. 8×5 м. Дворец изящных искусств, Мехико.

1951 — «Пытка Куаутемока». Пироксидиновые краски на щитах из селотекса. 8×5 м. Дворец изящных искусств, Мехико.

1952 — «Человек — властелин, а не раб техники». Пироксидиновые и винилитовые краски на алюминиевой поверхности. 18×4 м. Национальный политехнический институт, Мехико (теперь — Национальная школа биологических наук).

1952—1954 — «За полное социальное обеспечение для всех мексиканцев». Пироксидиновые краски на щитах селотекса. 310 кв. м. Стены и потолок вестибюля актового зала Больницы № 1 Национального института социального обеспечения, Мехико.

1952—1956 — «Народ — университету, университет — народу». Скульптурно-живопись на цементной поверхности с применением стеклянной мозаики. 304,15 кв. м. Внешняя стена здания ректората в Университетском городке, Мехико. В этом же здании две неоконченные работы — «Право на культуру», 250 кв. м и «Новый университетский символ», 150 кв. м.

1953 — «Скорость» — скульптурно-живопись, частично инкрустированная кафельными табличками и стеклянной мозаикой. 3×7,5 м. Внешняя стена фабрики «Аутомекс», проспект Лаго Альберто, 320, Мехико.

1953 — «Отлучение и расстрел Идальго». Пироксидиновые краски на щитах масонита. 16 кв. м. Университет Николаита в Морелии, Мексика.

1958 — «Апология будущей победы медицинской науки над раком. Историческая параллель между революцией научной и революцией социальной». Акрилики на пластике, покрывающем фанеру. 70 кв. м. Вестибюль онкологической палаты Медицинского центра, Мехико.

1957—1966 — «От порфиризма к революции». Акрилики на стеклянной материи, покрывающей селотекс и фанеру. 419 кв. м. Зал в форме Н. Произведение состоит из секций: стена с текстами, 21,84×5,02 м, «Жертвы», 5,71 м, «Революционная конница», 10,63 м; «Каменный пейзаж», 4,49 м; «Окаменелый дон Порфирио», 3,30 м; «Сольдадеры», 4,72 м; «Вооруженный народ», 5,74 м; «Программы вождей», 16,40 м; «Дон Порфирио и его сторонники», 5,75 м; «Женщины олигархии», 4,49 м; Зал Революции, Национальный исторический музей, дворец Чапультепек, Мехико.

1958—1968 — «Театральное искусство в общественной жизни Мексики». Акрилики, стеклянная материя на фанере. 80 кв. м. Вестибюль театра «Хорхе Негрете». Здание Национальной ассоциации актеров, Альтамирано, 128, Мехико.

1965—1974 — «Полифорум культуры Сикейрос» или «Марш человечества на Земле и в Космосе: нищета и наука». Общий объем всех росписей и скульптуры — 8422 кв. м. Роспись создавалась на щитах весом от 350 до 1000 кг каждый из асбестоцемента в специальной мастерской (Ла-Тальера) в Куэрнавাকে. Всего — 72 щита (48 щитов — 4×3,30 м и 24 щита — 1,50×3,30 м). Кроме того, расписан потолок. Внутренние росписи занимают 2,165 кв. м. Двенадцать внешних стен Полифорума (здание двенадцатиугольное) украшены скульптурно-росписью, занимающей площадь в 2,166 кв. м. Они соотносятся с темами росписей внутри здания: 1. Древо засохшее и древо цветущее. 2. Вожди, призыв к действию. 3. Цирк, акробатика. 4. Гибель во имя освобождения. 5. Подоплека драмы, гуманизация пейзажа. 6. Индейская пляска. 7. Победа. 8. Зима и лето. 9. Наука ведет к освобождению. 10. Музыка. 11. Атомная

наука на службе мира, а не войны. 12. Всеобщий триумф масс. В парке Ламы, вблизи от «Полифорума», установлены скульптуро-росписи протяженностью 24 м и высотой 4,60 м с портретами Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско, доктора Атля и другие. В создании «Полифорума» под руководством Сикейроса работал многонациональный коллектив из 50 живописцев, скульпторов, фотографов, химиков, инженеров, монтажников. Кроме мексиканцев в нем участвовали североамериканцы, аргентинцы, гватемальцы, боливийцы, кубинцы, японцы, итальянцы, испанцы, бельгийцы.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Иллюстрации в тексте:

1. Его родители — Сиприано Альфаро и Тереса Сикейрос.
2. Штаб генерала Дьегеса. Слева от Дьегеса — Сикейрос. Гуадалахара, 1916 год.
3. С дедом «Семь ножей».
4. В Париже. 1920 год.
5. Таким увидел его Диего Ривера в 1921 году.
6. С Хулио Антонио Мельей в 1926 году.
7. Руководители Национальной крестьянской лиги. Сикейрос — крайний слева.
8. В Баку. 1928 год.
9. С Грасиелей Амадор и другими участниками революционного движения. Мексика. 1929 год.
10. С Сергеем Эйзенштейном и Эдуардом Тиссэ. Таско. 1931 год.
11. В экспериментальной мастерской в Нью-Йорке. 1935 год.
12. В Испании с майором Хуаном Б. Гомесом. 1937 год.
13. Беглецы. С Анхеликой в Остотипакильо. 1940 год.
14. На антивоенном митинге с Полем Элюаром и Хуаном Маринелью. 1946 год.
15. С Пабло Нерудой и Диего Риверой отмечают выход в свет книги поэта «Всеобщая песнь». 1950 год.
16. Собирая подписи под Стокгольским воззванием против атомной бомбы. Мехико. 1950 год.
17. С Диего Риверой в Москве. 1950 год.
18. В гостях у Джавахарлала Неру в Дели. 1956 год.
19. Сикейрос. Портрет работы его ученика-венесуэльца Габриеля Брачо. 1961 год.
20. И снова за решеткой в «Лекумберри».
21. В «Лекумберри».
22. У порога своей камеры. 1962 год.
23. И здесь он создавал картины...
24. Узники встречаются с журналистами.
25. Наконец свобода! 1964 год.
26. И снова за работой... Во дворце Чапультепек. 1965 год.
27. На митинге солидарности с революционной Кубой и Вьетнамом. Справа от Сикейроса — генеральный секретарь ЦК КП Арнольдо Мартинес Вердуго. 1966 год.
28. Президент Мексики Диас Ордас вручает Сикейросу Национальную премию.
29. Ленинская премия мира — Сикейросу.
30. С Евгением Евтушенко. Мехико, апрель 1973 года.
31. С Зурабом Церетели в Гаграх. 1973 год.
32. Прощаясь с Советским Союзом... 1973 год.
33. Советский танкер «Давид Сикейрос».

Иллюстрации в альбоме:

КАРТИНЫ, РИСУНКИ, ЛИТОГРАФИИ

1. Сеньор дель Венено. Акварель и карандаш. 1918.
2. Мать-крестьянка. Масло на материи. 1929.
3. Пытка узника. Масло на материи. 1930.
4. Арест крестьянина. Масло на материи. 1930.
5. Крестьянские дети. Масло на материи. 1930.
6. Посещение арестованного крестьянина. Масло на материи. 1930.
7. Портрет Мойсеса Саенса. Литография. 1930.
8. Молящиеся женщины. Масло на джуте. 1930.
9. Молящийся крестьянин. Масло на джуте. 1930.
10. Пролетарская мать. Масло на материи. 1930.
11. Несчастный случай в шахте. Масло на материи. 1931.
12. Тортильера. Акварель. 1931.
13. Портрет умершей девочки. Масло на материи. 1931.
14. Детские шутки. Масло на материи. 1931.
15. Эмилиано Сапата. Масло на материи. 1931.
16. Бланка Лус Брум. Масло на материи. 1931.
17. Автопортрет. Литография. 1936.
18. Взрыв в городе. Пироксиллин. 1935.
19. Эхо плача. Дуко на масоните. 1937.
20. Этнография. Дуко на масоните. 1939.
21. Портрет Ороско. Пироксиллин на масоните. 1943.
22. Рыдание. Пироксиллин на масоните. 1939.
23. Полковник-монстр. Пироксиллин на масоните. 1945.
24. Наш современный образ. Пироксиллин на масоните. 1947.
25. Наш современный образ. Голова Куаутемока. Пироксиллин на масоните. 1947.
26. Каин в Соединенных Штатах. Пироксиллин на масоните. 1947.
27. Дьявол в церкви. Пироксиллин на масоните. 1947.
28. Ребенок в маске. Пироксиллин на масоните. 1949.
29. Мать с ребенком в пустыне (В поисках куска хлеба). Пироксиллин на масоните. 1952.
30. Отлучение и казнь Мигеля Идальго. Пироксиллин на масоните. 1953.
31. Пейзаж. Пироксиллин на масоните. 1956.
32. Дон Бенито Хуарес. Пироксиллин на масоните. 1956.
33. Автопортрет в тюрьме. Акрилики на масоните. 1961.
34. Превентивный карцер. Акрилики на масоните. 1961.
35. Черный Христос. Акрилики на дереве. 1963.
36. Революционер племени яки. Этюд для росписи «От порфиризма к революции». 1961.
37. Иисусик будет святым. Из тюремного цикла.

НАСТЕННЫЕ РОСПИСИ (ФРЕСКИ, МУРАЛИ),
СКУЛЬПТУРО-ЖИВОПИСЬ, МОЗАИКА

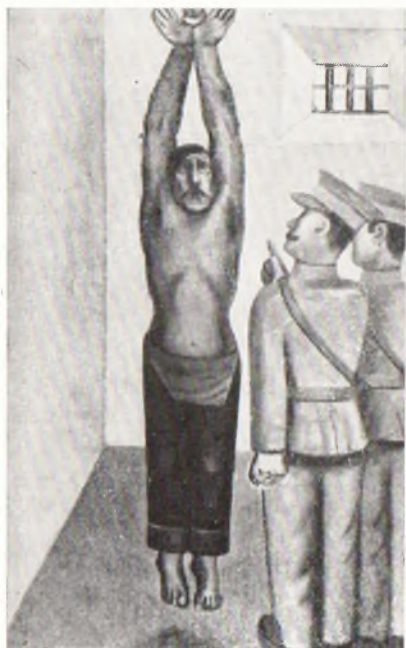
38. Крылатая женщина. Деталь росписи «Стихии». Национальная подготовительная школа. Мехико. 1922.
39. Похороны рабочего. Национальная подготовительная школа. Мехико. 1923.
40. Трагическая Америка. Деталь росписи. Центр искусств «Плаза». Лос-Анджелес, США. 1932.
41. Портрет буржуазии. Профсоюз электриков. Мехико. 1939.
42. Портрет буржуазии. Грядущая война. Деталь росписи.
43. Портрет буржуазии. Диктатор. Деталь росписи.
44. Смерть захватчику! История Чили. Деталь росписи. Чильян. 1941—1942.
45. Смерть захватчику! История Мексики. Деталь росписи.
46. Аллегория равенства и братства белой и черной расы на Кубе. Эскиз для росписи. Гаваиа. 1942.
47. Куаутемок против мифа. Тлателолко, Мехико. 1944.
48. Новая демократия. Эскиз.
49. Новая демократия. Центральная часть триптиха. Дворец изящных искусств. Мехико. 1944—1945.
50. Новая демократия. Деталь центральной части триптиха.
51. Новая демократия. Жертва войны. Левая часть триптиха.
52. Новая демократия. Жертва фашизма. Деталь правой части триптиха.
53. Подготовка стен к росписям. Сан Мигель де Альенде. 1949.
54. Подготовка стен к росписям. Сан Мигель де Альенде. 1949.
55. Возрожденный Куаутемок. Пытка. Дворец изящных искусств. Мехико. 1951.
56. Возрожденный Куаутемок. Воскресение. Дворец изящных искусств.
57. Народ — университету, университет — народу. Деталь росписи. Фасад ректората, Университетский городок. Мехико. 1952—1956.
58. Патриции и их убийцы. Деталь росписи. Бывшая таможня Санто Доминго. Мехико. 1945—1968.
59. Скорость. Аутомекс. Мехико. 1953.
60. За полное социальное обеспечение всех мексиканцев. Демонстрация женщин. Деталь росписи.
61. За полное социальное обеспечение всех мексиканцев. Прометей революции. Деталь росписи.
62. За полное социальное обеспечение всех мексиканцев. Роспись в больнице № 1. Институт социального обеспечения. Мехико. 1952—1954.
63. Театр «Хорхе Негрете». Деталь росписи. Мехико. 1958.
64. Аллегория будущей победы медицины над раком. Деталь росписи.
65. От порфиризма к революции. Деталь росписи.
66. Театр «Хорхе Негрете». Общий вид росписи. Мехико. 1958.
67. Аллегория будущей победы медицины над раком. Центр национальной медицины. Мехико. 1958.

68. От порфиризма к революции. Дворец Чапультепек. Мехико. 1957—1966.
69. Создавая Полифорум. В Ла-Тальере. Куэрнавака.
70. Создавая Полифорум. В Ла-Тальере. Куэрнавака.
71. Создавая Полифорум. За работой у павно «Ницета и наука».
72. Полифорум. Интерьер. Деталь.
73. Создавая Полифорум. Раздумья.
74. Создавая Полифорум. У изображений Риверы и Ороско.
75. Полифорум и его творцы. В центре — Сикейрос.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

КАРТИНЫ,
РИСУНКИ,
ЛИТОГРАФИИ

- 1
Сеньор дель Венено.
Акварель и карандаш.
1918
- 2
Мать-крестьянка. Масло
на материи. 1929
- 3
Пытка узника. Масло
на материи. 1930





- 4
Арест крестьянина.
Масло на материи. 1930
- 5
Крестьянские дети.
Масло на материи. 1930
- 6
Посещение арестован-
ного крестьянина. Мас-
ло на материи. 1930



7
Портрет Мойсеса Саенса.
Литография. 1930

8
Молящиеся женщины.
Масло на джуте. 1930

9
Молящийся крестьянин.
Масло на джуте. 1930







10
Пролетарская мать. Мас-
ло на материи. 1930

11
Несчастный случай в
шахте. Масло на мате-
рии. 1931

12
Тортильера. Акварель.
1931



13
Портрет умершей де-
вочки. Масло на мате-
рии. 1931

14
Детские шутихи. Масло
на материи. 1931

15
Эмилиано Сапата. Масло
на материи. 1931





16
Бланка Лус Брум. Масло на материи, 1931

17
Автопортрет. Литография, 1936

18
Взрыв в городе. Пироксилит, 1935





19
Эхо плача. Дуко на масоните. 1937

20
Этнография. Дуко на масоните. 1939

21
Портрет Ороско. Пироксилн на масоните. 1943



22
Рыдание. Пироксилн на масоните. 1939

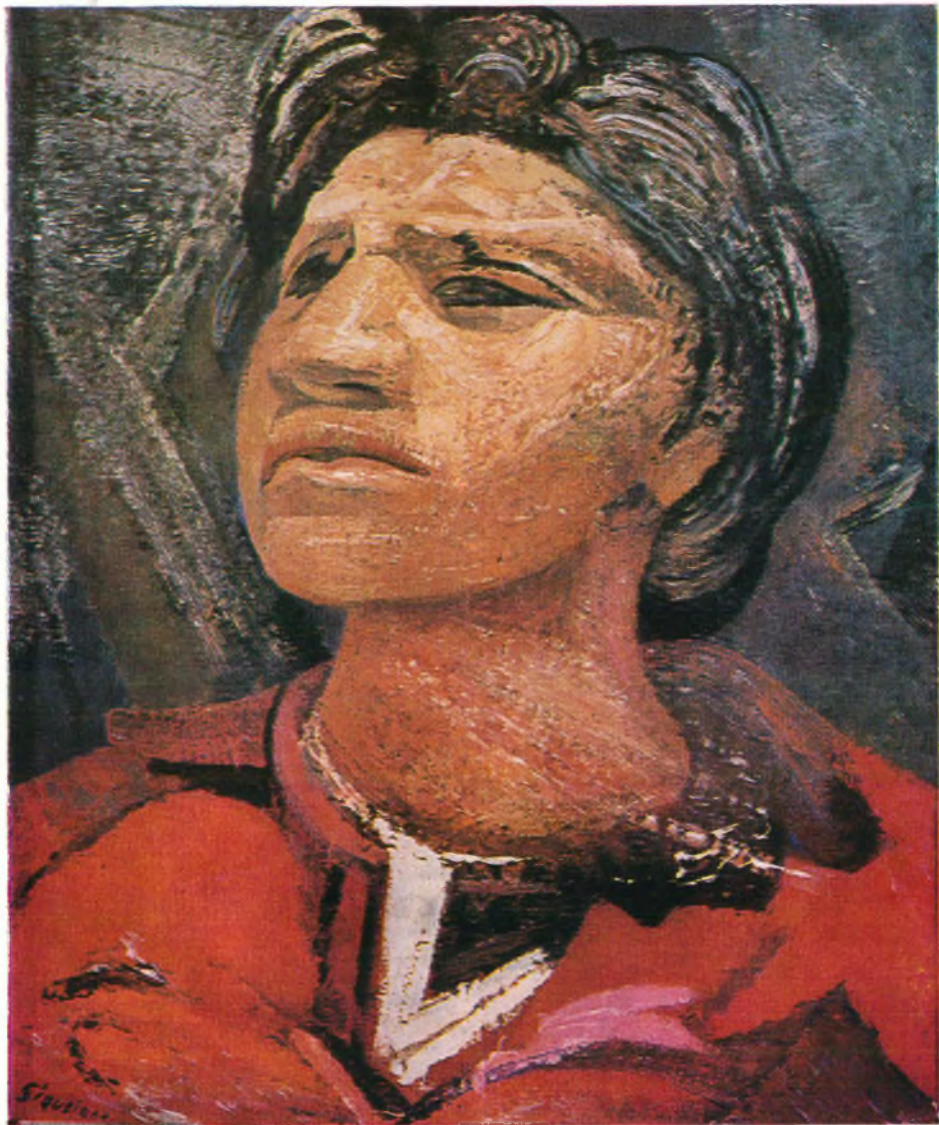




23
Полковник-монстр. Пи-
роксиллин на масоните.
1945

24
Наш современный образ.
Пироксиллин на масони-
те. 1947





25
Наш современный образ.
Голова Куаутекока. Пи-
роксиллин на масоните.
1947





26
Кап в Соединенных
Штатах. Пироксиллин на
масоните. 1947

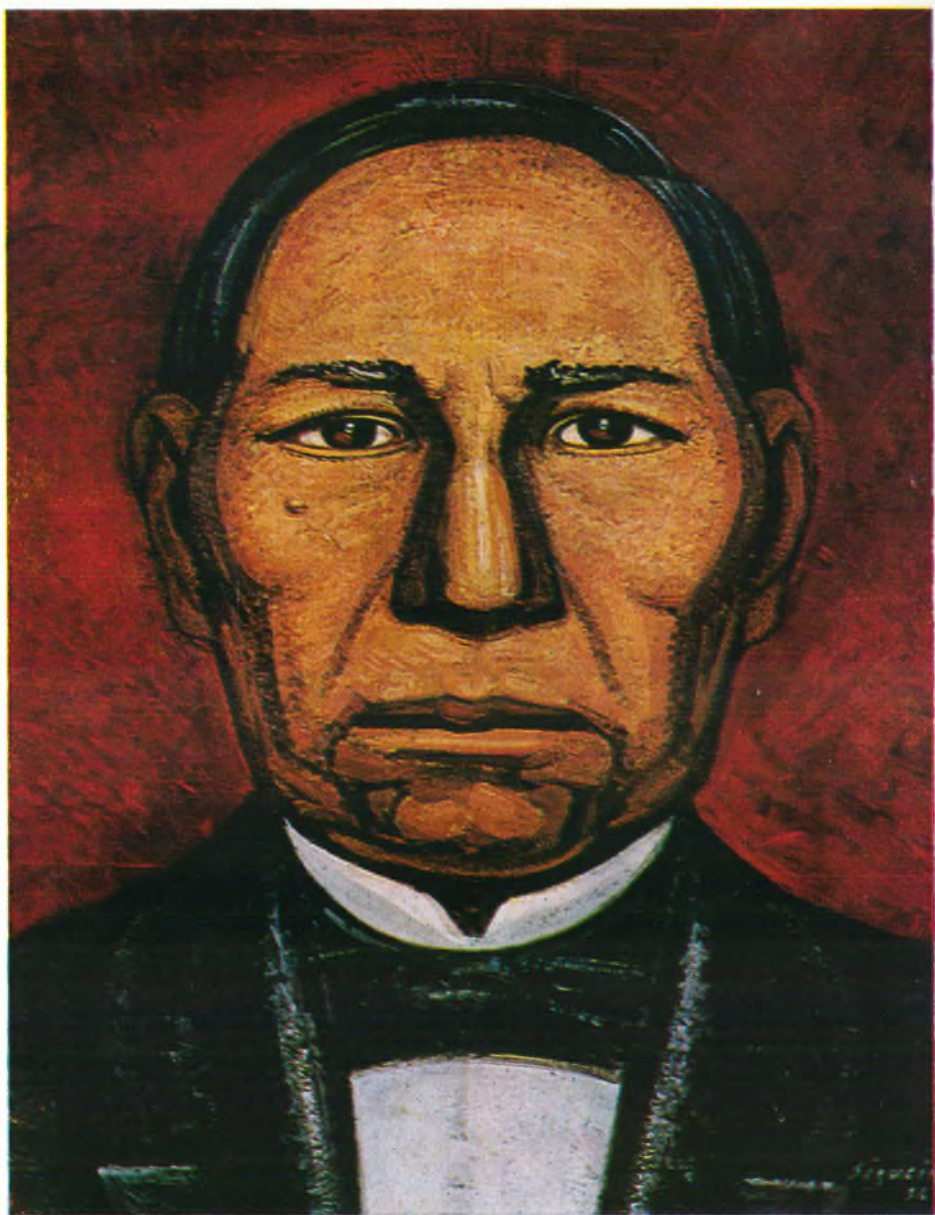
27
Дьявол в церкви. Пирок-
силлин на масоните. 1947

28
Ребенок в маске. Пирок-
силлин на масоните. 1949

29
Мать с ребенком в пу-
стыне (В поисках куска
хлеба). Пироксиллин на
масоните. 1952

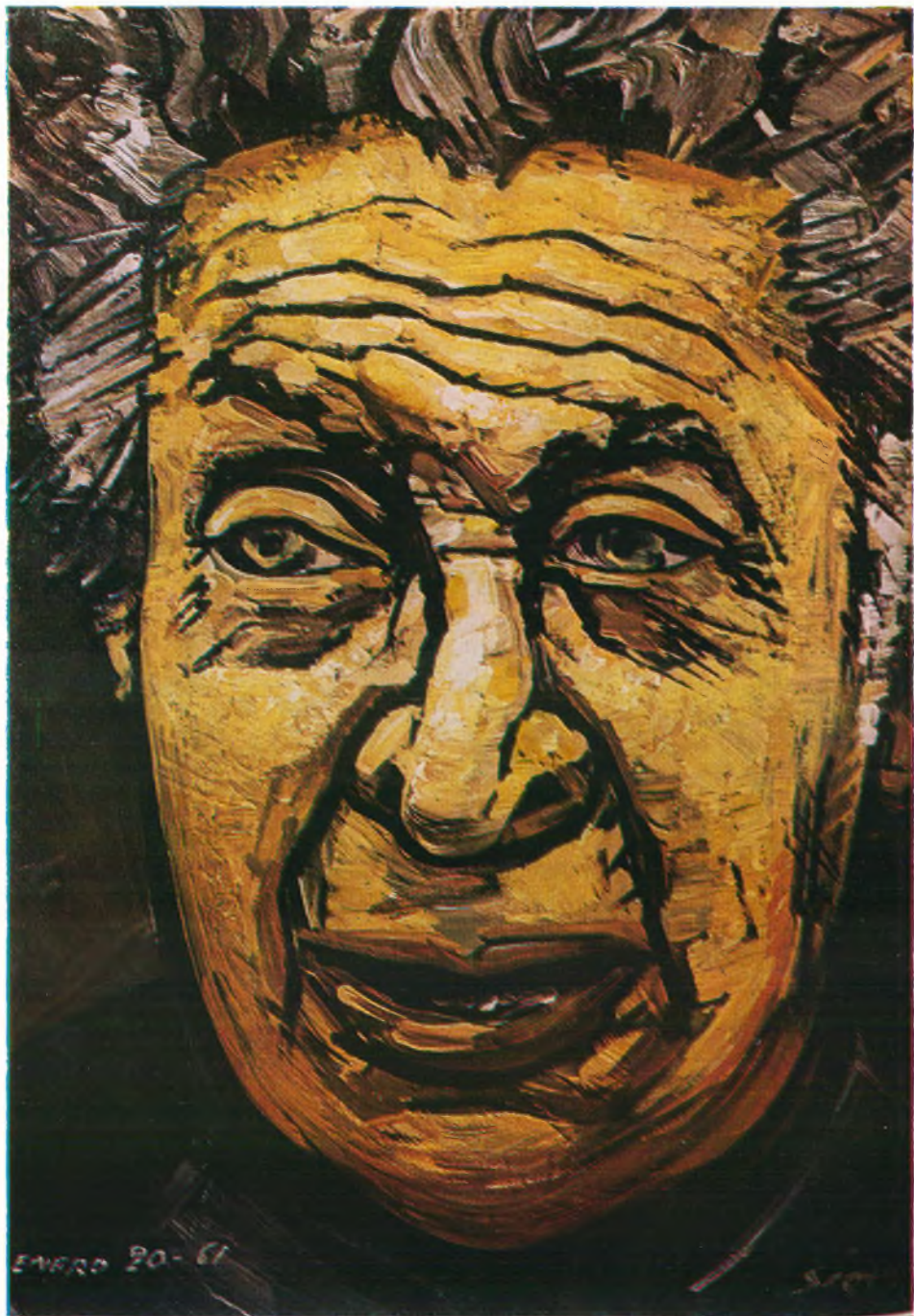
30
Отлучение и казнь Ми-
геля Идальго. Пирокси-
лин на масоните. 1953

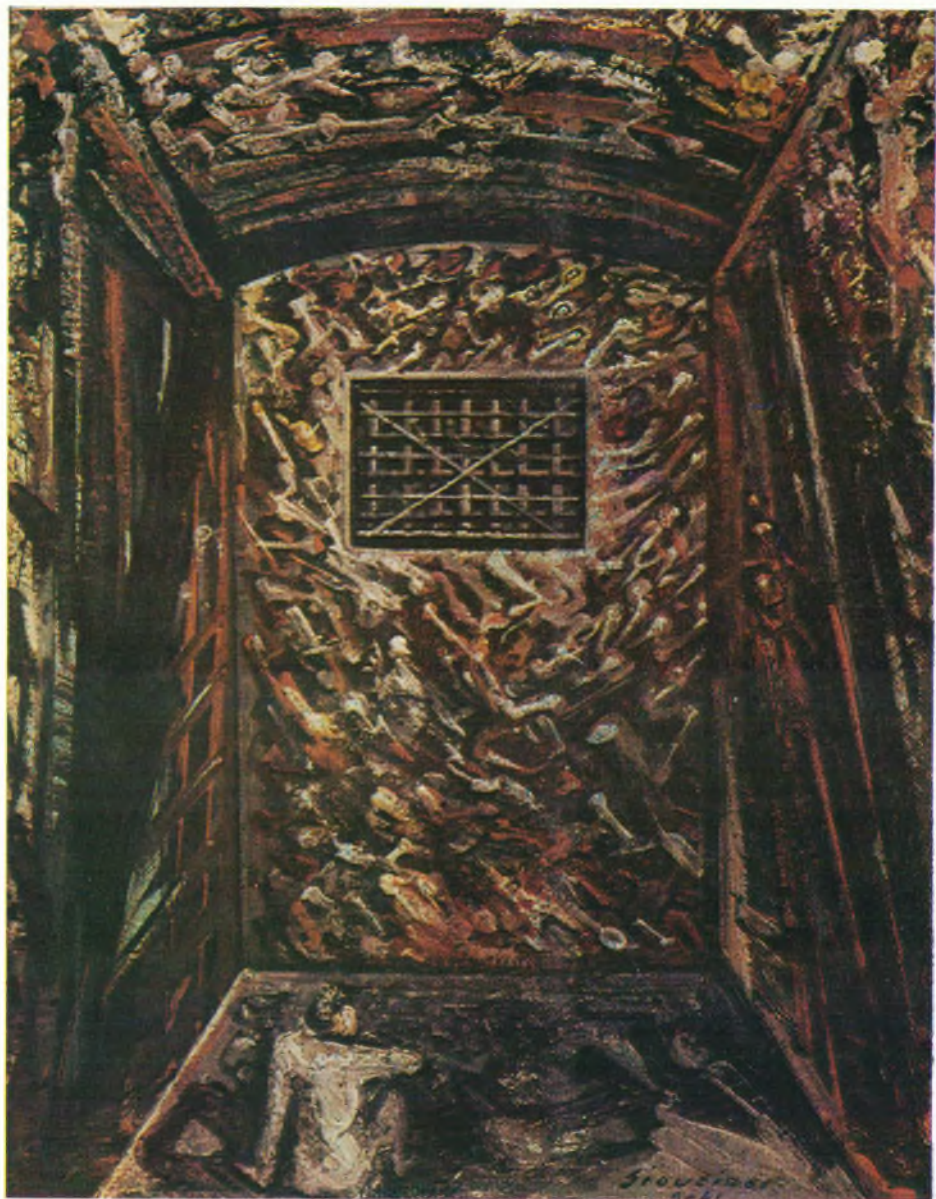
31
Пейзаж. Пироксиллин на
масоните. 1956



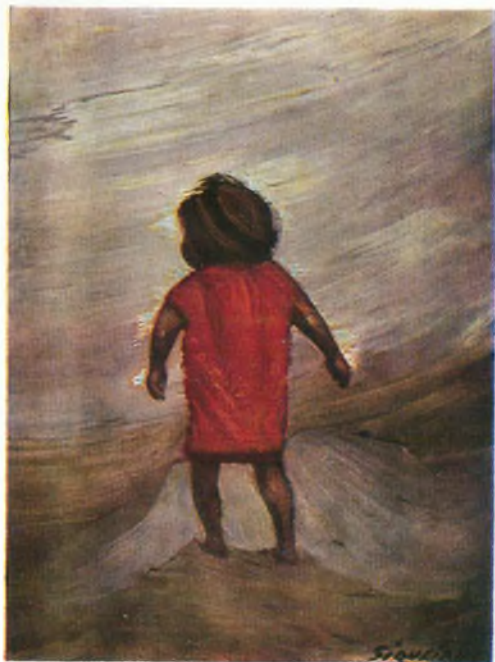
32
Дон Бенито Хуарес. Пи-
роксилли на масовите.
1956

33
Автопортрет в тюръме.
Акрилики на масовите.
1961





34
Превентивный карцер.
Акрилки на масоните.
1961



35

Черный Христос. Акри-
лики на дереве. 1963

36

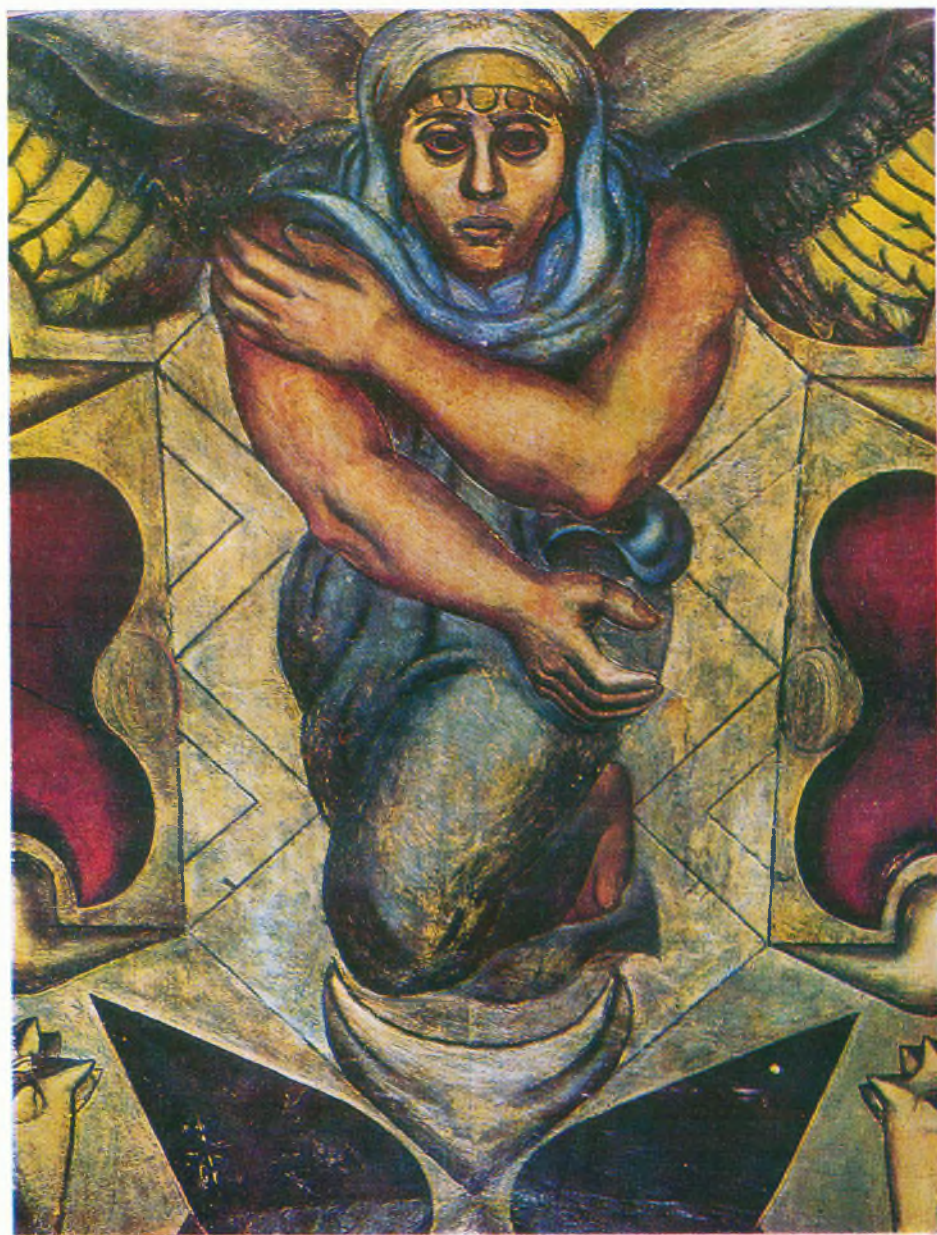
Революционер племени
яки. Этуд для росписи
«От порфиризма к рево-
люции».

1961

37

Иисусик будет святым.
Из тюремных картин

НАСТЕННЫЕ РОСПИСИ
(ФРЕСКИ, МУРАЛИ),
СКУЛЬПТУРО-ЖИВОПИСЬ, МОЗАИКА





38
Крылатая жещица.
Деталь росписи «Сти-
хий». Национальная под-
готовительная школа.
Мехико. 1922

39
Похороны рабочего. На-
циональная подготови-
тельная школа. Мехико.
1923

40
Трагическая Америка.
Деталь росписи. Центр
искусств Плаза. Лос-
Анджелес. США. 1932



41
Портрет буржуазии.
Профсоюз электриков.
Мехико. 1939



42
Портрет буржуазии.
Грядущая война. Деталь
росписи



43
Портрет буржуазии.
Диктатор. Деталь
росписи



44
Смерть захватчику!
История Чили. Деталь
росписи. Чильян. 1941—
1942



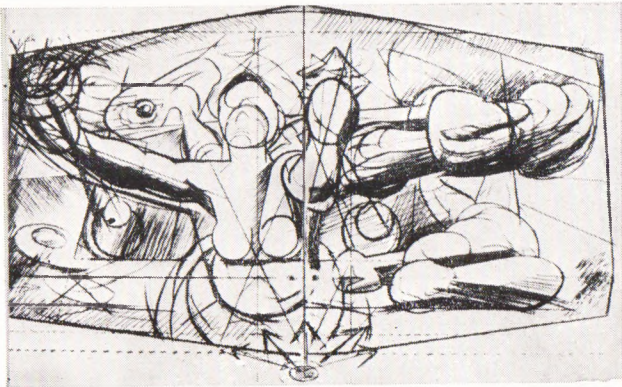


45
Смерть захватчику!
История Мексики. Де-
таль росписи

46
Аллегория равенства и
братства белой и чер-
ной расы на Кубе. Эскиз
для росписи. Гавана.
1942

47
Куаутемок против мифа.
Тлателлолко, Мехико.
1944





48
Новая демократия.
Эскиз

49
Новая демократия.
Центральная часть трип-
тиха. Дворец изящных
искусств. Мехико. 1944—
1945





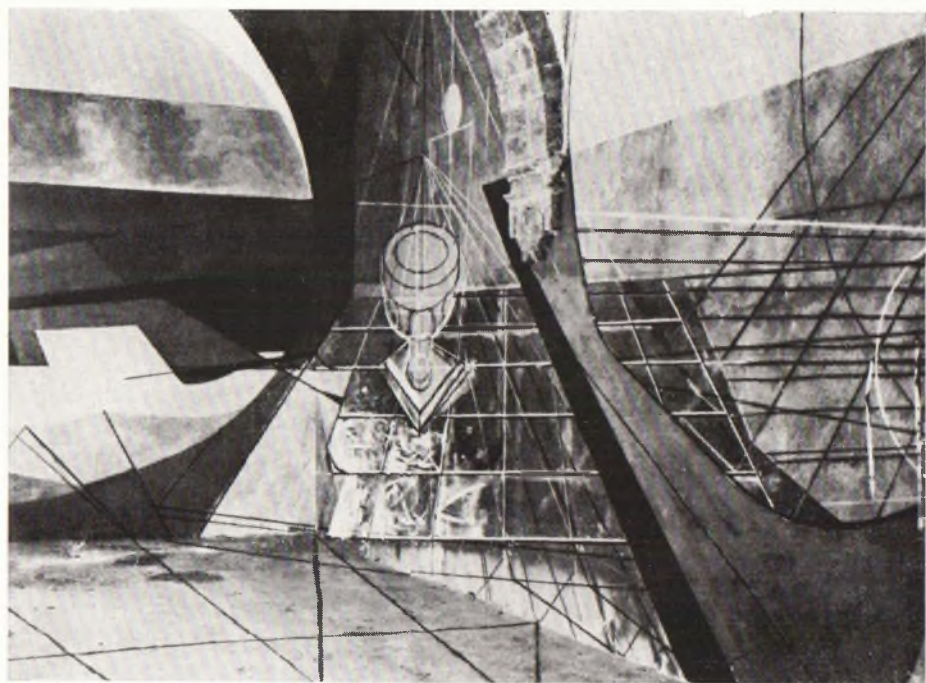
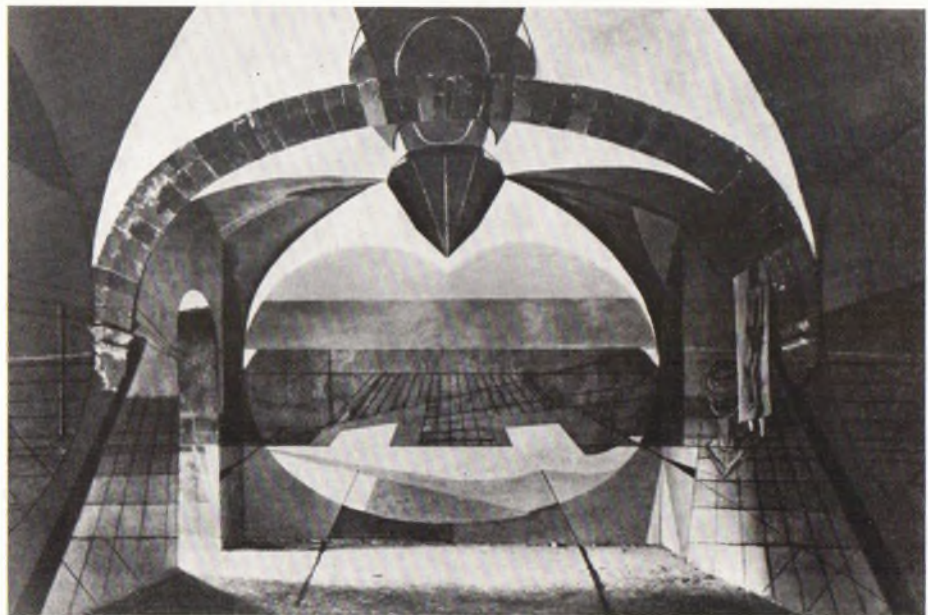
50
Новая демократия. Де-
таль центральной части
триптиха

51
Новая демократия.
Жертва войны. Левая
часть триптиха

52
Новая демократия.
Жертва фашизма. Де-
таль правой части трип-
тиха

53
Подготовка степ к рос-
писям. Сан Мигель де
Альенде. 1949

54
Подготовка стен к рос-
писям. Сан Мигель де
Альенде. 1949







55
Возрожденный Куаутемок. Пытка. Дворец изящных искусств. Мехико. 1951

56
Возрожденный Куаутемок. Воскресение. Дворец изящных искусств 57

Народ — университету, университет — народу. Деталь росписи. Фасад ректората, Университетский городок. Мехико. 1952—1956

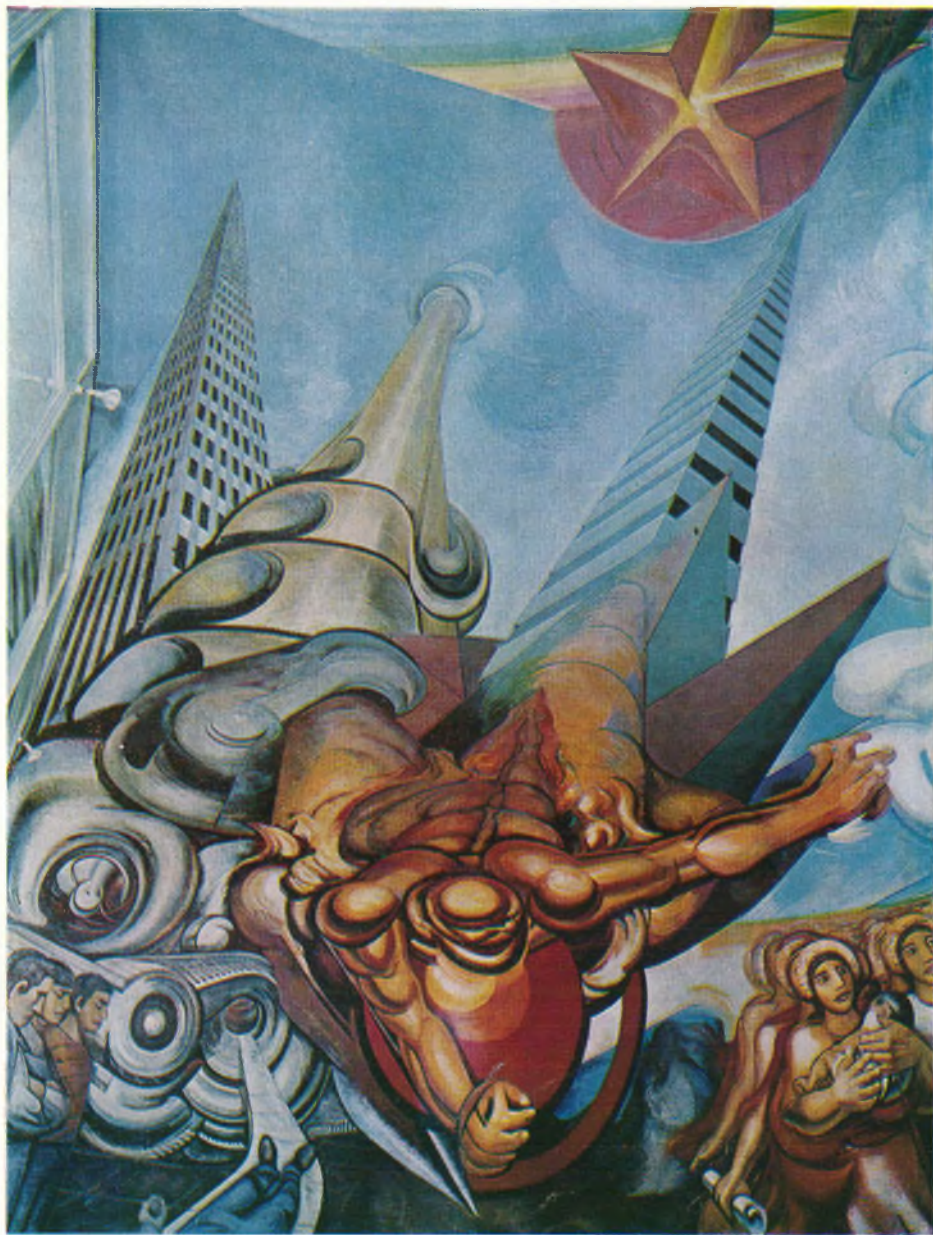
58
Патриции и их убийцы. Деталь росписи. Бывшая таможня Санто Доминго. Мехико. 1945—1968



59
Скорость. Аутомекс. Ме-
хико. 1953
60

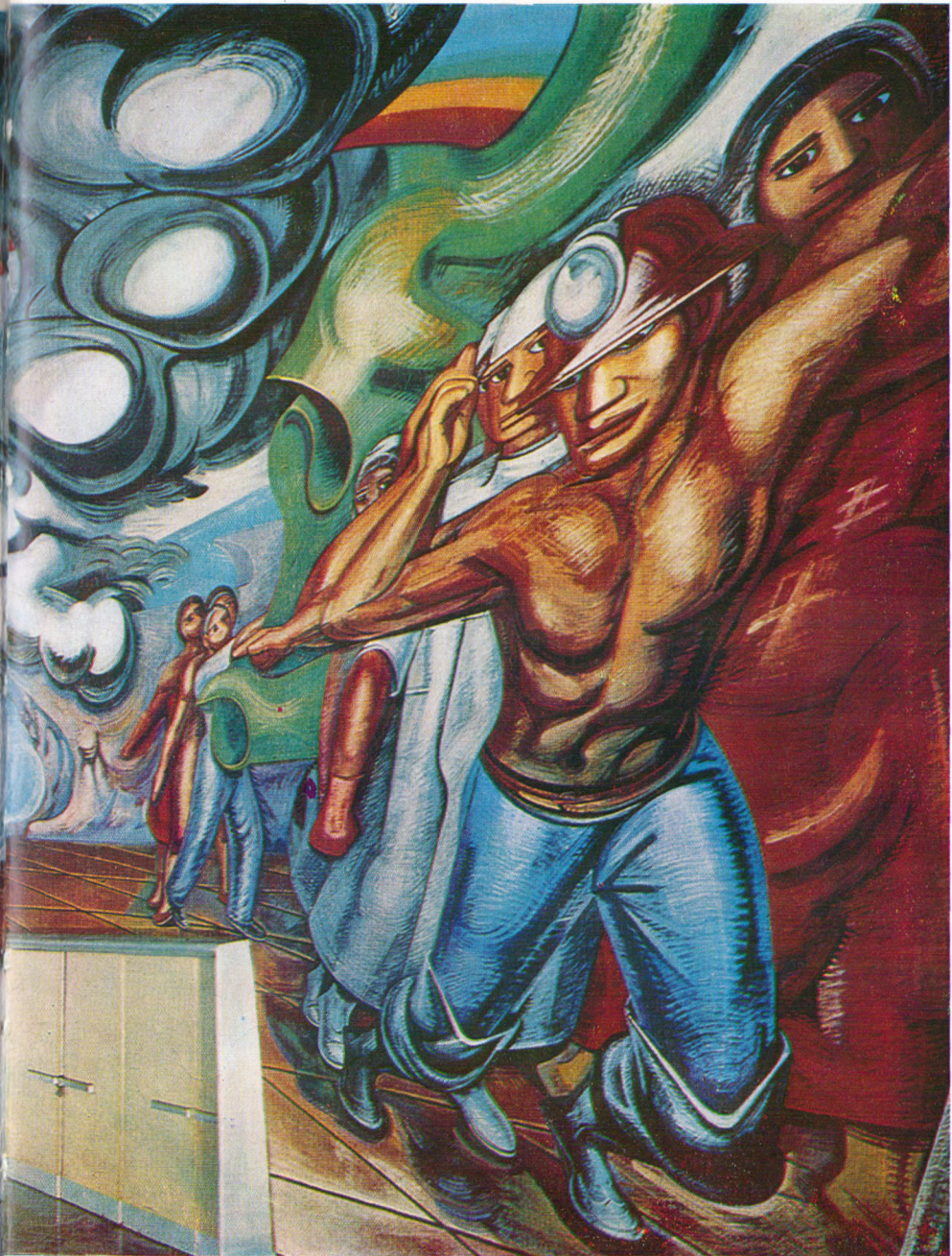
За полное социальное
обеспечение всех мекси-
канцев. Демонстрация
женщин. Деталь росписи





61
За полное социальное обеспечение всех мексиканцев. Прометей революции. Деталь росписи

62
За полное социальное обеспечение всех мексиканцев. Роспись в больнице № 1, Институт социального обеспечения. Мехико. 1952—1954







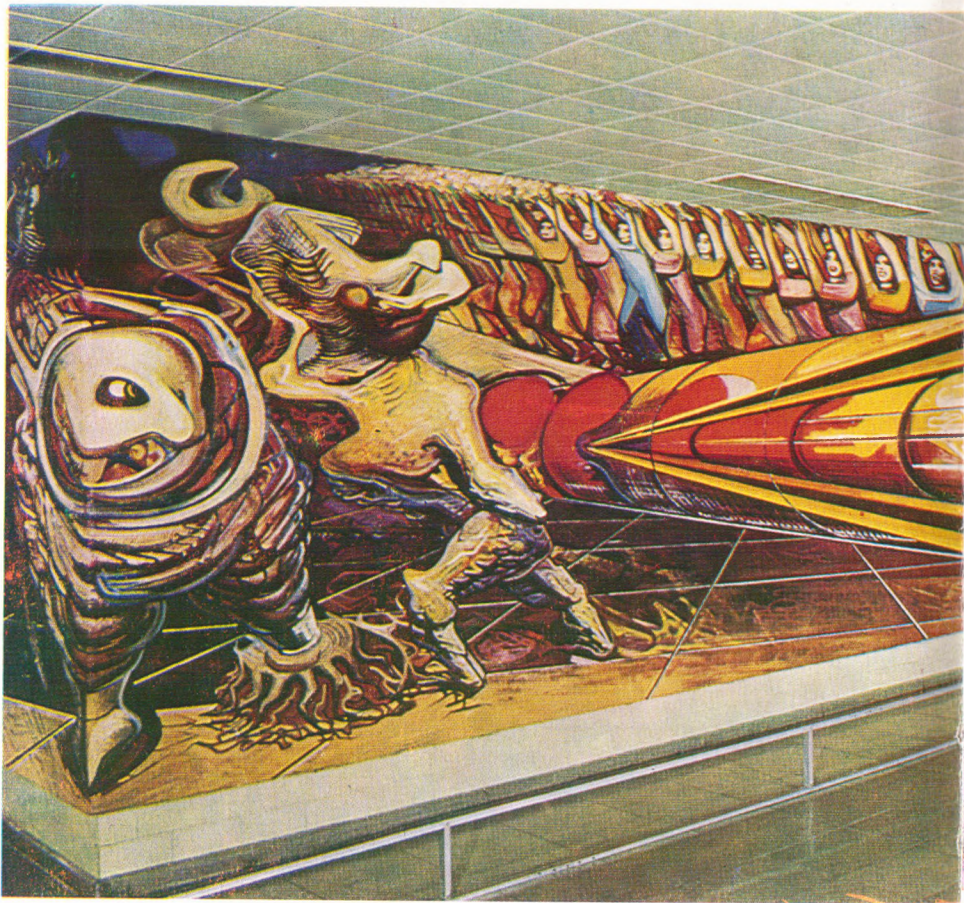
63
Театр «Хорхе Негрете».
Деталь росписи. Мехи-
ко. 1958

64
Аллегория будущей по-
беды медицины над
раком. Деталь росписи
65

От порфиризма к рево-
люции.
Деталь росписи

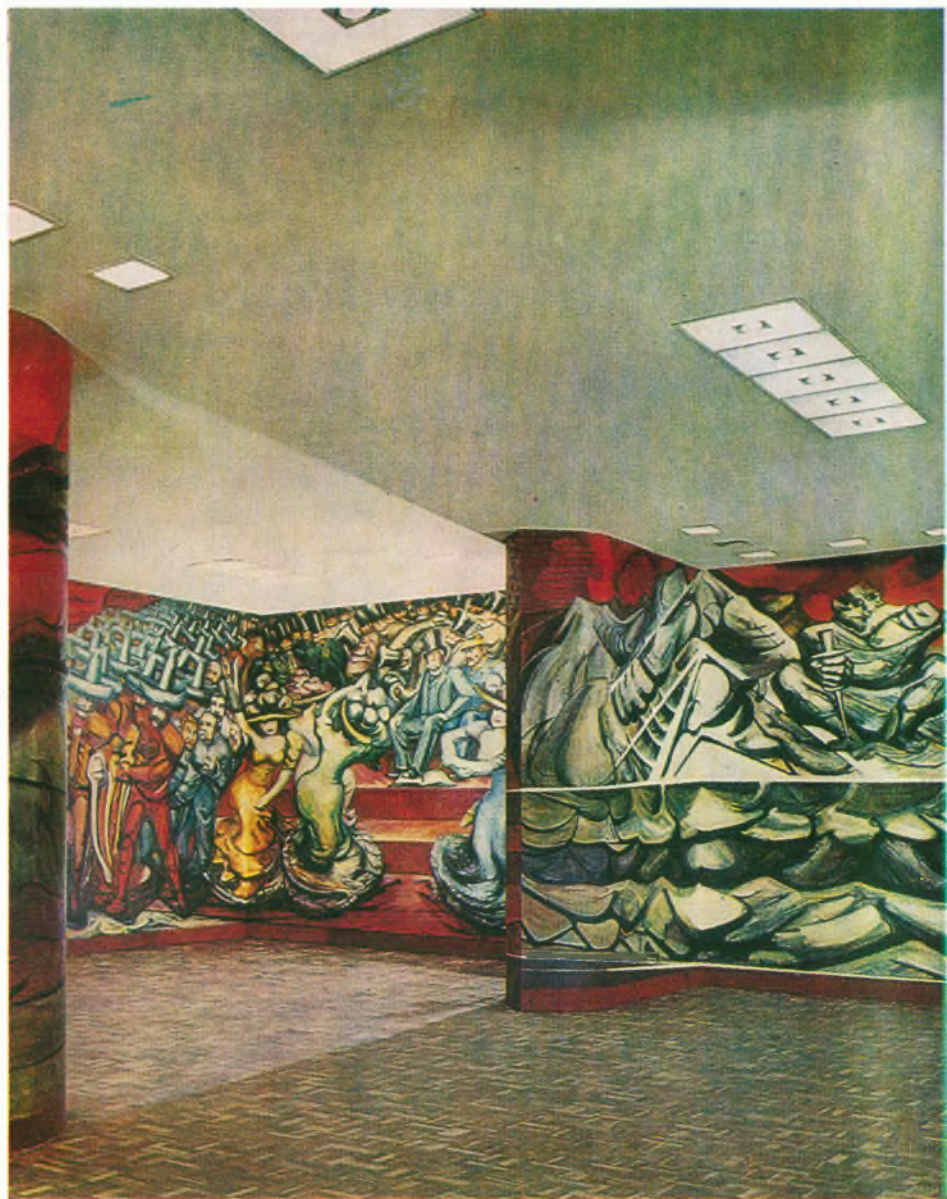
66
Театр «Хорхе Негрете».
Общий вид росписи. Ме-
хико. 1958

67
Аллегория будущей по-
беды медицины над ра-
ком. Центр националь-
ной медицины. Мехико.
1958





68
От порфиризма к революцион-
ции.
Дворец Чапультепек.
Мехико. 1957--1966



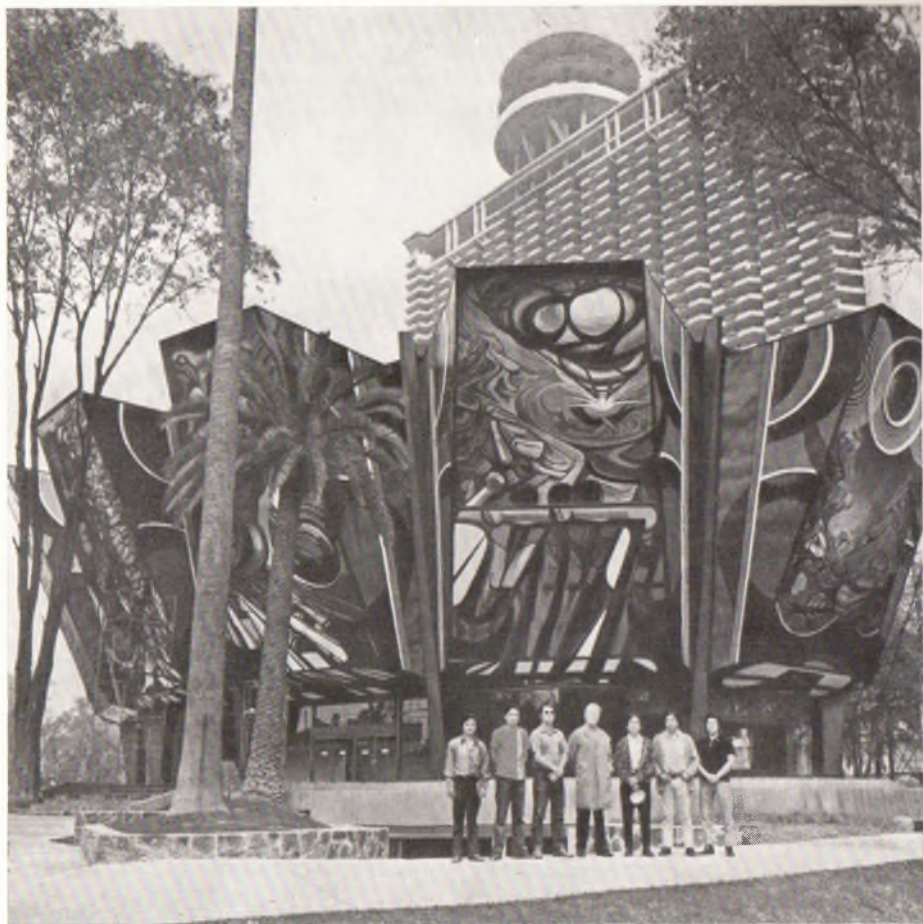




69
Создавая Полифорум. В
Ла-Тальере. Куэрнавака
70
Создавая Полифорум. В
Ла-Тальере. Куэрнавака

74
Создавая Полифорум.
За работой у панно
«Нищета и наука»





73
Создавая Полифорум.
Раздумья

74
Создавая Полифорум.
У изображений Риверы
и Ороско

75
Полифорум и его твор-
цы. В центре — Спкей-
рос

СОДЕРЖАНИЕ

<i>В. М. Полевой. Предисловие</i>	3
НЕСКОЛЬКО ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫХ СЛОВ О МЕКСИКАНСКОМ МУРАЛИЗМЕ	5
ЩЕЩЕ, ВНУК «СЕМИ НОЖЕЙ»	7
СОЛДАТ РЕВОЛЮЦИИ	14
ВОЕННЫЙ АТТАШЕ С МОЛЬБЕРГОМ	28
«МАЧЕТЕ»	35
КОММУНИСТ	43
ПОИСКИ, НАХОДКИ, ОТКРЫТИЯ	57
МЕЖДУ БУЭНОС-АЙРЕСОМ И НЬЮ-ЙОРКОМ	67
ХУДОЖНИК НА ВОЙНЕ	79
ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ	91
«СМЕРТЬ ЗАХВАТЧИКУ!»	101
НОВЫЕ СОВЕРШЕНИЯ, НОВЫЕ ПЫТАНИЯ	115
В ПОИСКАХ СОВЕРШЕНСТВА	131
МУРАЛИЗМ И СОЦИАЛИЗМ	144
АРЕСТ	151
ЧЕРНЫЕ ГОДЫ «ЛЕКУМБЕРРИ»	167
СУДИЛИЩЕ	183
ТРУДНЫЕ ПУТИ РЕАЛИЗМА	193
«ПОЛИФОРУМ»	205
Приложение	226
Примечания	233

Иосиф Ромуальдович Григулевич

СПКЕЙРОС

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Е. В. Норина
Художники М. А. Анкст и С. М. Бархин
Макет Г. Б. Лукашевич
Художественный редактор А. П. Коноплев
Технический редактор А. Л. Резник
Корректор Н. В. Разнякина

П.Б. № 980

Сдано в набор 05.11.79. Подп. к печ. 27.05.80.
Л05268. Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1
и мелованная. Гарнитура обыкновенная. Высокая печать.
Усл. печ. л. 18,251. Уч.-изд. л. 20. Изд. № 20711. Тираж 50 000.
Заказ 5461. Цена 2 р. 30 к.

Издательство «Искусство»,
103009 Москва, Собиновский пер., 3.
Московская типография № 5 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательств,
полиграфии и книжной торговли,
Москва, Мясно-Московская, 21.