

Ольга Юдина

## Сикейрос и советский кинематограф: от Эйзенштейна до Герасимова

В статье исследуется взаимовлияние советского кинематографа и творчества мексиканского художника-монументалиста Давида Альфаро Сикейроса. Историю взаимоотношений условно можно представить как цепь событий художественной преемственности — в конце 1920-х — 1930-е годы отдельные образы и приемы советского киноавангарда Сикейрос инкорпорирует в свой творческий арсенал, и в преобразованном виде они «мигрируют» на поверхности мексиканских стен. Тридцать лет спустя восхищенные режиссеры из СССР переносят мексиканский мурализм на киноэкран, что, в свою очередь, способствует апроприации элементов мексиканского стиля определенными представителями советской школы монументализма.

Ключевые слова:

Давид Альфаро Сикейрос,  
Сергей Эйзенштейн, Сергей Герасимов,  
советский киноавангард,  
мексиканский мурализм,  
субверсивно-диалектическое искусство,  
культурная дипломатия,  
советское монументальное искусство.

*Художник, который игнорирует вклад фильмов и документальной фотографии, сродни врачу, выступающему против применения рентгенографии.*

Давид Альфаро Сикейрос [49, р. 75].

*...режиссура — это организация зрителя организованным материалом — <...>.*

Сергей Эйзенштейн [29, с. 115].

История «конвергенции» Сикейроса и советского кино состоит из двух этапов, которые условно можно разделить серединой прошлого столетия. В первой половине XX века, начиная с 1920-х годов, Сикейрос экстраполирует методы советского киноавангарда на живопись и отстаивает его во время публичных выступлений в Мексике, США и других странах. Во второй половине вектор влияния меняется на 180 градусов — благодаря политической и художественной повестке СССР мурали Сикейроса становятся идеологически и стилистически привлекательными для советских художников и режиссеров, которые переносят их на советские экраны.

Если первый этап был достаточно хорошо изучен зарубежными исследователями творчества Сикейроса и Эйзенштейна, то второй этап еще оставляет пространство для дискуссий. Так, например, Джеймс Вечслер в статье на тему восприятия мексиканского мурализма в США и СССР утверждает, что мексиканские художники (прежде всего Сикейрос и Ривера) после контактов с советскими деятелями в 1920-х — начале 1930-х годов более не оказывали никакого влияния на развитие советского искусства [56, р. 48], что не совсем верно. Во второй части данной работы я провожу тезис, что, начиная с эпохи «оттепели», мурализм стал преобладающим элементом культурного обмена между СССР и Мексикой и следы его влияния можно отыскать в работах (в первую очередь монументальных) советских художников этой эпохи. Культурный

импорт мурализма на советскую землю производился разными средствами, наиболее массовым из которых благодаря активному развитию советского кинопроката и телевидения стала «экранная» репрезентация Сикейроса и его произведений.

### СИКЕЙРОС И СОВЕТСКИЙ КИНОАВАНГАРД

Идеи Сикейроса о синтезе кинематографа и живописи формировались спорадически с перерывами на политическую активность и на эксперименты с художественными материалами<sup>1</sup>. Тем не менее именно сближение с кино позволило мастеру нащупать и развить свой творческий метод. Сикейрос, как и многие его современники, полагал, что кино — это художественный язык, наиболее отвечающий требованиям нарастающей динамики эпохи, поэтому характерные приемы и принципы нового вида искусства он адаптировал к живописи. Будучи художником-прагматиком, мастер стремился создать не статичную стенопись, а динамичную «киномураль», задача которой была бы волновать и менять умы.

Большинство исследователей подчеркивают ключевую роль Эйзенштейна в формировании этих идей. Про кинопластику языка (или *plastica-pictórica-filmica*, как называл ее сам художник) и ее развитие Сикейросом под влиянием советского режиссера в иностранной «сикейрианистике» писали не единожды [43; 54]. Так, наиболее концептуальный анализ представлен в работе Хуана Карлоса Эрреры [39], в которой он отталкивается от формулы, выраженной самим Сикейросом: «Конструировать живое изображение движения ради движения и за счет движения» [46, р. 42]. Этот принцип Сикейрос смог сформулировать и реализовать в полной мере лишь благодаря теориям Эйзенштейна. Эррера рассуждает про восприятие диалектики Сикейросом и Эйзенштейном, особенно подробно на примере «Полифорума». Другой латиноамериканский исследователь Мигель Анхель Эскивель в своем анализе творчества Сикейроса в контексте пересечения эстетики, поэтики и политики делает акцент на том, как ангажированная

1 Самым известным экспериментом считаются опыты «контролируемой случайности» (перевод термина Сикейроса *accidente controlado*) с индустриальными красками, с агитпроп конструкциями, с участием Дж. Поллока в экспериментальной мастерской Сикейроса в Нью-Йорке в 1936 году.

советская кинопластика обостряет «социально-риторическую» силу произведений художника [40]. Про диалог Сикейроса и Эйзенштейна в Таско подробно рассуждает Хоан Сааб, вписывая их в цепочку человеческих взаимосвязей, составлявших глобальную сеть искусства модернизма [41]. Также среди ключевых источников, которые исследуют встречное влияние мексиканской культуры на творчество Эйзенштейна, следует отметить монографии Эдуардо де ла Вега [54] и Маши Салазкиной [44].

В советской историографии творчества Сикейроса вся слава «киноучителя» также досталась Эйзенштейну. По словам одного из ведущих советских латиноамериканистов Инги Каретниковой, в 1959 году в Москве Сикейрос признался ей, что «за всю свою жизнь никто не произвел на него такого впечатления, как Эйзенштейн, чья личность была столь же пленительна <...> и обладала таким же поразительным “мон-тажом”, как и его фильмы» [42, р. 181].

Ради исторической справедливости, помимо Эйзенштейна, следует отдать должное другому, позабытому, но не менее важному кинематографу Сикейроса — известному теоретику кино и искусства Эли Фору. Именно от Фора, с которым его свел Ривера в Париже между 1919 и 1921 годом, юный мексиканский художник первоначально воспринял идею интеграции киноприемов в живопись. Из его текстов и диалогов с ним Сикейрос почерпнул ключевые для своей оптики понятия: «кинопластика», «живопись в движении», «пластическая интеграция», «динамическая механика». Фор увидел в кинематографе способ приобщения пространства ко времени и преодоления дискретности сознания, помещающий «в длительность движущуюся драму формы» [37, с. 69]<sup>2</sup>. Важно отметить, что Фор навел художника в Таско в 1930 году незадолго до приезда туда Эйзенштейна и, по всей видимости, стал катализатором для последовавшего диалога между советским и мексиканским мастерами. В свою очередь, роль Эйзенштейна в творческом и идеологическом становлении Сикейроса заключалась в содействии практической реализации теоретических лозунгов французского

2 Подробнее о влиянии на пластику Сикейроса искусства кинематографа и теории длительности Анри Бергсона через идеи историка искусств Эли Фора см. диссертацию Н. де ла Поза: *Rosa N. de la. Épica escenográfica. David Alfaro Siqueiros: acción dramática, trucaje cinemático y la construcción del realismo alegórico en la guerra (1932–1945)*. Tesis de Doctorado, México, UNAM, 2016.

мыслителя — в освоении художником конкретных киноприемов, прежде всего метода киномонтажа в контексте марксистской диалектики.

Апробация этих приемов в живописи происходила постепенно с переоценкой Сикейросом раннее созданных муралей, в том числе под влиянием накопленного визуального киноряда. Его первое знакомство с советскими кинокартинами произошло в советском посольстве в Мехико [52, pp. 100, 154]. Здесь на официальных чаепитиях с политическими и культурными деятелями Мексики и СССР демонстрировались и обсуждались «Стачка», «Броненосец “Потёмкин”» и «Октябрь» Эйзенштейна, «Мать» В. Пудовкина, «Бухта смерти» А. Роома и другие работы, которые за пределами посольства увидеть было весьма проблематично. Здесь Сикейрос мог видеть, что образное пространство советского киноавангарда не было однородным — поэзия и натурализм, агитация и метафора, смех и ярость сосуществовали на экране.

Следующая встреча Сикейроса с советским киномышлением произойдет уже непосредственно в самой Москве. В 1928 году он впервые оказался в СССР в составе мексиканской делегации на IV конгрессе Профинтерна, созванного в честь празднования десятилетия Октябрьской революции [26]. Важно отметить, что на тот момент Сикейрос выступал в роли профсоюзного деятеля<sup>3</sup>, а не художника и потому не принимал столь активного участия в художественных процессах, как, например, его соратник Диего Ривера, чье пребывание в Москве было более длительным и заметным. Об этом свидетельствуют мемуары современников и сохранившиеся архивные источники. При этом полагаться на полную достоверность воспоминаний Сикейроса и Риверы о визитах в СССР не приходится в силу известной тяги обоих к приукрашиванию<sup>4</sup>. В течение четырех проведенных в Москве месяцев (март-июнь 1928 года) Сикейрос, во многом благодаря посредничеству Риверы, как когда-то в Париже, смог ознакомиться с последними веяниями молодого социалистического искусства. Так, он стал свидетелем вступ-

3 После двух первых циклов росписей в Мехико (1922–1924) и Гвадалахаре (1925–1926) Сикейрос оставил искусство в знак протеста против реакционной политики мексиканского правительства — основного заказчика муралей.

4 В частности, личная беседа об искусстве между Риверой, Маяковским, Сталиным и Сикейросом, так подробно описанная последним в своих воспоминаниях, до сих пор не нашла подтверждений ни в документальных источниках, ни в мемуарах других участников. Слова советского лидера, пересказанные Сикейросом, звучат неправдоподобно, не коррелируя с проводимой впоследствии Сталиным политикой в отношении искусства.

ления Риверы в авангардное художественное объединение работников новых видов искусств «Октябрь», одним из ключевых членов которого был Эйзенштейн, а также спора Риверы с реакционно настроенными художниками АХРП [25, с. 43–44]. В своей программе нового пролетарского искусства [27] участники «Октября» делали акцент на видах искусства, рассчитанных на восприятие массовой аудиторией: кино, фотографию, современную архитектуру, обновленную монументальную живопись, что было близко постулатам самого Сикейроса<sup>5</sup>.

Наиболее волнительное и действенное впечатление на художника оказал советский киноавангард. В 1945 году на конференции в Мехико в недавно созданном Институте культурного обмена Мексика–СССР Сикейрос восторженно вспоминал о поездке:

*Мы еще больше восхитились советским кинематографом, когда увидели его во всей панораме, во всей его широте, и осознали контраст между тем, что было создано благодаря социалистическим устремлениям, и тем, что было сделано в капиталистическом мире Голливуда. Мы увидели, что его актеры были людьми из народа, вырванными из самой жизни. Мы увидели, что там не было ничего поверхностного, лишь красноречивая реализация, которая двигала всем. <...> Вряд ли найдутся слова, чтобы описать значение «Броненосца “Потёмкина”» для мексиканской живописи или значение фильма Гардина «Крест и маузер», и вообще огромное значение советского кинопроизводства. <...> Действительно, именно советский кинематограф сделал кинематограф кинематографическим, стряхнул с него театральное обличье <...> [55].*

В 1920-е годы стремительное развитие кинематографа самым непосредственным образом влияло на сложение культуры новой визуальности, происходила кинофикация живописи<sup>6</sup>. Накануне визита Сикейроса

5 В отличие от Сикейроса, Ривера был более консервативен в выборе художественных средств, предпочитая доколумбовы рецепты настенной живописи современным технологиям, что в 1930-х годах стало предметом публичных баталий между художниками в Мексике.

6 Подробнее см.: Воронина О. Ю. Кинофикация живописи 1920-х годов. Опыт художников Общества станковистов // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 8/Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А. В. Захаровой. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. С. 383–395.

в Москву 14 марта 1928 прошла долгожданная премьера законченной картины Эйзенштейна «Октябрь», после которой состоялось Первое Все-союзное партийное совещание по кино. Во главе киноков Дзига Вертов активно отстаивал, что «основное и самое главное — киноощущение мира» [7, с. 138]. Вместе с Эйзенштейном они раскрыли возможности монтажа как метода «организации видимого мира», который подхватили многие художники. Так, ОСТовцы, чьи работы Сикейрос мог видеть на многочисленных выставках и в журналах во время своего визита (Ю. Пименов. «Даешь тяжелую индустрию!», 1927; А. Дейнека. «На стройке новых цехов», 1926 и др.), по мнению А. Каменского [15, с. 112–170], широко использовали принципы киномонтажа для структуры своих произведений и заложили основу революционно новой художественной системы в живописи. Дискуссия по вопросам взаимоотношения кино и живописи активно поднималась как на общественных дебатах, так и на страницах периодических изданий [28], при этом авторами выступали и сами художники [19; 20; 21].

Другой процесс, очевидцем которого стал Сикейрос<sup>7</sup>, — противостояние традиционалистов и авангардистов, которое, в свою очередь, являлось частью глубочайшего культурного раскола середины 1920-х. Советское искусство через столкновения и переплетения элитарных практик с формами, близкими и понятными массам, чей визуальный вкус воспитывался прежде всего на кинокартинах, переживало возврат к фигуративности и повествовательности. Эйзенштейн в театре, а затем и в кинематографе провел черту между образительно-повествовательным (статическим, бытовым) и агит-аттракционным (динамическим, эксцентрическим) [33]. Как известно, живописцы также разошлись на два пути. Первый путь (АХРР), из которого произошел впоследствии метод соцреализма, ставил содержание выше новизны формы. Второй (ОСТ) — путь заострения в картине ее составного характера через монтаж, обладающий способностью острого, экспрессивного воздействия на зрителя. Монтажный метод преобразовывал пространство картины, придавая ей «общий характер», — то, что произрастало из конструктивизма и желания создания всеобщей среды. Сикейрос и Ривера пошли

7 В частности, Сикейрос непосредственно участвовал в общественном обсуждении спектакля Мейерхольда «Горе уму» и выразил свой восторг от увиденного. РГАЛИ. Ф. 963. Оп. 1. Ед. хр. 288. Книга отзывов почетных посетителей театра. Ноябрь 1924 — декабрь 1927.

по второму пути и не случайно впоследствии критиковали в разное время советское искусство, использовавшее, на их взгляд, устаревшие формы для воплощения соцреалистического метода.

### СИКЕЙРОС И ЭЙЗЕНШТЕЙН

По возвращении из СССР за негодную новой власти Мексики политическую активность Сикейроса сначала заключили в тюрьму в 1930 году, а затем на 15 месяцев сослали в захолустный шахтерский городок Таско. Здесь художник после длительного перерыва снова взялся за кисти. Этому способствовало и место — благодаря предпринимателю, мастеру серебряных дел Уильяму Спрэтлингу и последователю Хосе Васконселоса поэту Моисесу Саенсу<sup>8</sup>, Таско в 1930–1931 годах постепенно становился важным центром космополитических обменов с такими именитыми гостями, как ранее упомянутый Эли Фор, Харт Крейн, Кэтрин Энн Портер, Анита Бреннер и другие. Сюда же в январе 1931 года для съемок фильма «Да здравствует Мексика!» приехал Эйзенштейн<sup>9</sup> с мексиканским помощником кинорежиссером Чано Уруэтой, по удачному совпадению двоюродным братом Сикейроса.

Известно, что Серхио<sup>10</sup> загорелся желанием посетить эти земли во многом благодаря рассказам великого мистификатора Риверы. Однако встреча с другим родоначальником мексиканского мурализма — Сикейросом — стала знаменательным событием для обоих<sup>11</sup>.

Сикейрос и Эйзенштейн, как типичные герои своего времени, были не только практиками, но и теоретиками, благодаря чему мы сегодня

8 Моисес Саенс также являлся заместителем министра народного образования, главой Комитета по исследованиям коренных народов.

9 Всего в Мексике Эйзенштейн провел полтора года — с декабря 1930 по май 1932.

10 Так Сикейрос обращался к Эйзенштейну.

11 Впечатления Эйзенштейна от мастерской Сикейроса, расположенной в заброшенной церкви высоко над городом: *Камера тюрьмы мало пригодна для фрески. Маленькие серые холсты — рыдания, распятые на подрамниках. Размеры их обрезаны койкой и табуретом. Цвет их навеян парашей. Буро-серые холсты тюремной полутьмы — и безысходности ритма тюремного заключения — последовали процессией за синим гробом. Тюрьма сделала Давида Альфаро станковистом. <...> Серые полотна с зияющими вопросом глубокими темными глазами индио, как серые тени воспоминаний, заселяют широкую пустую комнату, высоко посаженную в скале над Таско, с головокругительным балконом без перил, где работает сейчас Сикейрос <...> Внимательные ставни оберегают серо-голубые глаза, привыкшие к полутьме камеры. И скрывают движения кисти, которая была винтовкой и в винтовку обратится в любой момент [36, с. 346].*



1. Давид Альфаро Сикейрос и др.  
*Тропическая Америка*. 1932  
 Фреска. Лос-Анджелес  
 Цифровая реконструкция  
 © Фотограф Luis C. Garza

имеем тексты, отразившие эволюцию их видения искусства. По трудам, написанным мастерами в этот период, мы можем реконструировать их диалог<sup>12</sup>. Наиболее плодотворно обсуждение строилось вокруг понятия субверсивно-диалектического искусства. В мае 1931 года в мексиканском журнале *Contemporáneos* был опубликован перевод статьи Эйзенштейна, написанной двумя годами ранее, где он подробнейшим образом разрабатывает методы адаптации марксистской диалектики к киноязыку [39]. Под влиянием режиссера Сикейрос начинает осмысливать данный подход применительно к живописи. И уже в следующем году художник выступает с докладом «Средства диалектически-субверсивной живописи» на собрании *John Reed Club* в Голливуде [48]. При этом Сикейрос, в отличие от режиссера, не поясняет, что такое диалектика в искусстве, сосредотачиваясь на втором термине «субверсивности» — «подрывной» силе выразительных художественных средств<sup>13</sup>. Лишь

12 лет спустя Сикейрос более точно сформулирует свое понимание «диалектики по-Эйзенштейну»:

*Русский режиссер принес нам свои фильмы и теории, имеющие огромное значение. Эйзенштейн владеет диалектическим методом анализа искусства, он один из первых творцов искусства, использовавших марксизм как элемент анализа эстетического феномена в обществе. Именно от Эйзенштейна я впервые услышал, что эстетическая перспектива ложна, что единственно возможным является то, что предполагает активный спектр, который должен быть наложен несколько раз под разными углами. Он был искателем движения, светотени, элементов тезиса и антитезиса. Искусство — это проявление противоположных элементов: свет существует потому, что есть тень, одного света, как и одной тени, не существует; движение без коррелятивного принципа статики не является движением; живопись в основе своей диалектична. Он использовал новый материал, кинематографию, как вклад науки социализма в искусство [55].*

<sup>12</sup> Оба свободно владели французским языком.

<sup>13</sup> Подробнее о субверсивно-диалектических методах в искусстве Эйзенштейна и Сикейроса см.: [39].

Так или иначе, на свой лад Сикейрос получает прививку диалектического мышления Эйзенштейна. Уже первые монументальные работы, созданные после Таско, свидетельствуют об этом. Он перенимает концепцию Эйзенштейна о монтаже как конфликте, который есть «основа всякого искусства, своеобразное образное претворение диалектики», где конфликтующие образы совмещаются на одном «живописном» кадре в точку, где «от столкновения двух данностей возникает мысль» [32, с. 290]. Под данностями может пониматься как форма, так и содержание, прошлое и настоящее, чувственное и интеллектуальное, жизнь и смерть, добро и зло. Так, в центре мурала «Тропическая Америка» художник сталкивает образ распятого индейца и восседающего над ним орла — символы поработанной Латинской Америки и торжествующего североамериканского империализма. (Ил. 1.)

Согласно Эйзенштейну «внутрикадровый конфликт» есть «потенциальный монтаж, в нарастании интенсивности разламывающий свой конфликт в монтажные толчки между монтажными кусками» [30, с. 165]. Подобное разбегание конфликта в целую систему планов наиболее структурно Сикейрос выразил в композиции знаменитой лестничной росписи «Портрет буржуазии», в командной работе над которой принимали участие кино- и фотоспециалисты (во главе с Хосе Ренау), активно задействующие монтажные приемы и оптику, прежде всего, кинокамеры на подготовительных этапах. С идеологической тенденциозностью в центре мурала Сикейрос помещает гигантский генератор (подобный монструозным машинам из «Метрополиса» Фрица Ланга), использующий оппозицию фашистских и капиталистических режимов и человеческие жизни в качестве топлива для производства империализма и войны. (Ил. 2.) На других живописных «кадрах», меняющих перспективу в зависимости от движения поднимающегося по лестнице зрителя, вооруженные рабочие, революционеры противостоят кровожадной машине.

Примечательна близость образов из мурала «Портрет буржуазии» к кадрам «Броненосца “Потемкина”»: и там и здесь милитаристские расправы на лестницах, распластанные тела, расшвырянные солдаты, красное знамя, развивающееся на вершине высотных конструкций на фоне чистого неба. (Ил. 2–6.) Только в живописи для достижения кинетического эффекта художник применяет многократное дублирование фигур по трафарету и «раскадровки» на фазы движения.

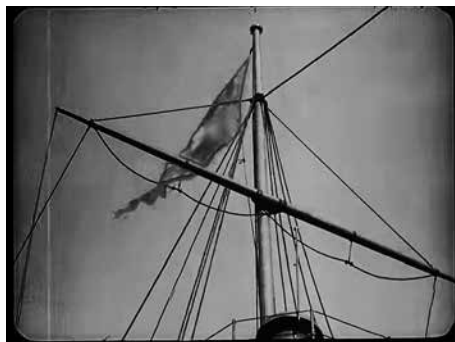
В обоих произведениях доминируют образы насилия. Они отсылают ко второй составляющей обсуждаемого понятия субверсивности — под-



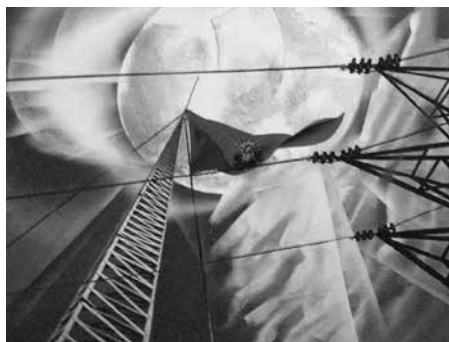
2. Давид Альфаро Сикейрос и др.  
Портрет буржуазии. 1939–1940  
Общий вид мурала. Цемент, пироксилин  
Мехико, Мексиканский союз электриков

рывной силе искусства, которая, по убеждению Эйзенштейна, наиболее успешно осуществляется посредством агрессивных визуальных форм. Достаточно вспомнить, что для Ленина, как и для итальянских футуристов<sup>14</sup>, слово «насилие» — это благородное слово, ведь революция без насилия не делается. Эйзенштейн видел в произведении искусства «прежде всего трактор, перепахивающий психику зрителя в заданной классовой установке» [29, с. 113]. Не случайно немецкие цензоры вырезали из фильма «Броненосец “Потемкин”» кадры, показавшие им чрезмерно жестокими. Как отмечает О. Булгакова, после премьеры

14 Подробнее см.: Бобринская Е. А. Красота и необходимость насилия // Бобринская Е. А. Душа толпы. Искусство и социальная мифология. М.: Кучково поле, 2018.



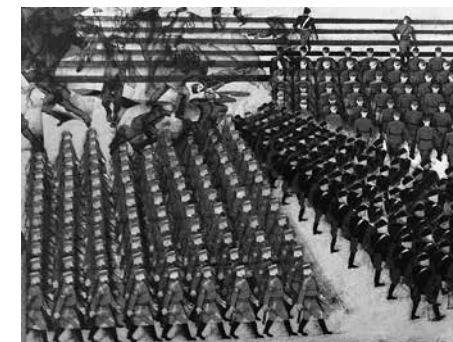
3. Сергей Эйзенштейн. *Броненосец «Потемкин»*. 1925  
Кадр из фильма



4. Давид Альфаро Сикейрос и др. *Портрет буржуазии*. Фрагмент



5. Сергей Эйзенштейн. *Броненосец «Потемкин»*. 1925  
Кадр из фильма



6. Давид Альфаро Сикейрос и др. *Портрет буржуазии*. Фрагмент

«Потемкина» в Берлине русское монтажное кино стало модой в Европе (вслед за негритянским джазом), а Эйзенштейн — самым знаменитым режиссером и ключевым теоретиком новой агрессивной выразительности. В своих статьях и интервью он объяснял на немецком, английском и французском языках, как кино объединяет опыт психотехники и психоанализа с экспериментами кубистов по пульверизации пространства, с экспериментами футуристов над языком, с достижениями новых школ движения, раскрепощающих телесную выразительность [6].

Именно после Таско стиль Сикейроса начал заметно меняться в сторону увеличения агрессивности выразительной формы — по нарастающей мураль «Тропическая Америка» (ил. 1), картины «Эхо плача» (ил. 8, сродни кадру из «Потемкина», ил. 7), «Коллективное самоубийство», мураль «Портрет буржуазии». Как и Эйзенштейн, он стал делать просмотр для раздражения и фрустрирования зрителя с целью эмоционального и мыслительного возбуждения. Так и рождалась та самая субверсивная (подрывная) сила искусства. Подобного «взрывного» эффекта добивался Сикейрос в своей работе «Портрет буржуазии» — вернувшись с испанского поля битвы после поражения республиканцев в гражданской войне, художнику не терпелось продолжить борьбу доступными ему средствами.

Оба мастера полагали, что искусство надо рассматривать не в категории прекрасного, а в категории выразительности и впечатляемости. В этом контексте Эйзенштейн разработал теорию аттракциона,

под которым он понимал «ударный» момент, «подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенное эмоциональное потрясение воспринимающего» [31, с. 317]. В свою очередь, режиссура, по Эйзенштейну, «это организация зрителя организованным материалом...» с помощью правильно выстроенных аттракционов. Сикейрос заимствует этот утилитарный подход для «режиссирования» живописных муралей. Не случайно Эйзенштейна и Сикейроса увлекала природа аффекта и современные подходы в психологии<sup>15</sup>.

При этом «аттракционом» помимо гиньольных и агрессивных образов могут служить самые разные вещи: кадры с неоднократными экспозициями, эффектные наплывы, острые ракурсы, будоражащие зрителя своей резкой динамикой. Наиболее показательны в этом ключе муралы Сикейроса «Портрет буржуазии», «Пластическое упражнение» (ил. 9), «Куаутемок против мифов», «Патрисисо и патрисидадос», «Смерть захватчику», «Полифорум». В их оптически подвижной живописи наглядно прослеживаются популярные в фотографии и кино того периода углы зрения и резкие перспективы, ранее не встречаемые

15 На Эйзенштейна сильное влияние оказали психологи Александр Лурия, Лев Выготский, психоаналитик Ганс Сакс, на Сикейроса — Грегори Зильбург. В своем докладе в *John Reed Club* Сикейрос несколько раз отметил необходимость изучения психологического эффекта создаваемых образов и инструментов искусства.

в живописи. Далее, если мыслить категориями Эйзенштейна, Сикейрос сцепляет эти аттракционы, «пульверизирует пространство» через «ассоциативно-психологический монтаж»<sup>16</sup>. Примененный в живописи, ассоциативный монтаж оставляет впечатление, что мураль — это кинолента, в каждом фрагменте, кадре которой происходят полдюжины разных событий. Отдельные куски работают не как изображения, а как раздражители, провоцирующие ассоциации. Направленные под разными углами, эти куски складываются в полигональные композиции. Каждый фрагмент считается лучше или хуже в той или иной точке положения зрителя в околумуральном пространстве. Таким образом художник заставляет зрителя двигаться. В отличие от кино, где зритель неподвижен, живописная «киномураль» требует активного смотрения подвижным зрителем. Примечательно, что в то время как в более поздних кинокартинах Эйзенштейна роль динамичных раздражителей-аттракционов отступала, зона дискомфорта в работах Сикейроса напротив усиливалась как с процессом кристаллизации его фирменного стиля с применением «диких», динамичных, разнонаправленных движений, полигонального зрения, так и за счет субверсивного содержания.

У обоих художников было заметно стремление к созданию тотального пространства, что нашло отражение в теоретических работах Эйзенштейна о стереокино, а у Сикейроса — в теориях подвижного зрителя и полиангулярности. Эйзенштейн писал, что «самый ошеломляющий его [стереокино] эффект — изображение, ощущаемое реальной трехмерностью, “вываливается” с экрана в зрительный зал <...> “заглатывает” его — зрителя — “в себя”» [34, с. 433]. Для Сикейроса апогеем на этом пути станет «Полифорум» (1965–1971) — пример «кругового живописного кинематографа» с объемными вставками в виде круглой и рельефной скульптуры, уникального синтеза архитектуры и живописи — своеобразная живописно-скульптурная версия панорамного стереокино, о котором мечтал Эйзенштейн. В «Полифоруме» Сикейрос в полной мере использовал монтаж аттракционов, подключая к нему световые и звуковые эффекты, а также усиливая динамику образов посредством вращающегося пола.

16 Еще одно понятие, артикулированное в кинотеориях Эйзенштейна. Подробнее см.: Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 334.



7. Сергей Эйзенштейн. *Броненосец «Потемкин»*. 1925  
Кадр из фильма



8. Давид Альфаро Сикейрос. *Эхо плача*. 1937  
Дерево с накладными профилями, эмаль.  
122 × 92  
Музей современного искусства, Нью-Йорк  
© 2023 Siqueiros David Alfaro / Artists Rights Society (ARS), New York / SOMAAP, Mexico

Таким образом, зритель неизбежно подвергался «полифоническому» воздействию идеологически заряженного искусства. В этом тотально-диктаторском подходе обоих мастеров к искусству крылась одновременно и их сила, и слабость. «Драматический парадокс раннего советского кино в том, что его ошеломляющее формальное новаторство входило в абсолютное противоречие с убийственной прямолинейностью и откровенной ангажированностью содержания» — эта оценка советского авангарда, сделанная М. Ю. Германом [13, с. 436], одинаково применима и к искусству Сикейроса, которого еще в 1933 году назовут «Эйзенштейном в живописи» [45, р. 6].

Если Сикейрос изучал и подражал кино, то Эйзенштейн изучал и подражал живописи. В своих теоретических трудах режиссер выводил прообразы монтажного метода из живописи, полагая, что кино — это современная фаза живописи. В Мексике он начал анализировать



творчество Сикейроса и других муралистов, что отразилось в его заметках и статьях [35; 36]. Пять новелл — частей задуманной исторической киноэпопеи о Мексике — посвящались пяти художникам. Известно, что Эйзенштейн на основе фрагмента фрески Сикейроса «Похороны рабочего» (1923, Мехико)<sup>17</sup> снял пролог для фильма «Да здравствует Мексика!» (*¡Que viva México!*). (Ил. 10–11). Режиссер писал об этой фреске в неопубликованной заметке:

*...коричневые необъятные траурные пятна лиц рабочих, хоронящих товарища, — влекут этот гроб обратно, распластываясь в поверхность такого трагического надрыва немого конфликта боли и злобы... — конфликта стены, хотевшей в пароксизме отчаяния разорваться (разразиться) рыданиями, — и застывая в синтезе стенки [36, с. 346].*

Сцена похорон, как вступление к будущей киноленте, была выбрана не случайно — Эйзенштейн осознал и использовал важность этой центральной для мексиканской культуры темы — темы смерти. Монументальность кадров, как и фрески, отвечает пафосу и вечности смерти на Мексиканской земле. Эйзенштейн задумывал воплотить само движение времени, которое не имеет конца и начала. Эпизод режиссер также планировал посвятить мотиву смерти, но уже в мажорном ключе — через сцены народных гуляний в праздник «Дня мертвых».

Благодаря подъему национального искусства послереволюционной Мексики, его апологеты Сикейрос, Ривера, Ороско, заочно и Посада, способствовали постижению режиссером сущности «мексиканидад», пребывающей во всем многообразии своих противоречий, передающей размах взгляда на настоящее через прошлое в будущее. Эйзенштейн признавался, что до конца нащупал эту близкую его мироощущению космогоничность только в Мексике, которую он хотел перевести на язык кино в своей мексиканской киносимфонии *¡Que viva México!*. Как известно, этому грандиозному замыслу суждено было разбиться о череду политических и финансовых преград и разлететься на множество склеенных уже чужими руками кинолент.

<sup>17</sup> Фотография этой части фрески сохранилась в личном архиве Эйзенштейна.



9. Давид Альфаро Сикейрос и др.  
Пластическое упражнение. 1933  
Фреска. Цемент и этилсиликат  
Буэнос-Айрес, Двухсотлетний музей

Оба мастера встретились еще раз за несколько дней до отъезда Эйзенштейна — на первой персональной выставке Сикейроса в феврале 1932 года в Испанском казино в Мехико, организованной Анитой Бреннер, где советский режиссер выступал в качестве почетного спикера. Эйзенштейн в каталоге к выставке называет Сикейроса великим художником, способным синтезировать свое индивидуальное видение с идеями масс, а также эмоциональный взрыв с дисциплиной [3]. В свою очередь на закрытии выставки, вероятно, заряженный диалектико-субверсивной динамикой монтажа советского режиссера, Сикейрос в свойственной ему манере прокламировал неудачу как собственных работ, так и своих мексиканских коллег, заявляя о необходимости поиска адекватных времени художественных инструментов и приемов, способных активизировать зрителя [51, р. 48].

### СИКЕЙРОС И КИНЕМАТОГРАФ «ОТТЕПЕЛИ»

Многие советские режиссеры стремились отправиться по стопам классика в Мексику (С. Юткевич<sup>18</sup>, С. Герасимов, Р. Кармен, Д. Гасюк, Б. Голловня, А. Колошин, Г. Кублицкий и др.). Обязательной программой такого культурного паломничества становились осмотр произведений Сикейроса и личное знакомство с художником в его мастерской. Это стало возможным и, более того, даже навязывалось новой внешней политикой СССР. Геополитическое сближение Мексики и СССР началось после восстановления дипломатических отношений в 1942 году и установления первого в Латинской Америке посольства СССР. Во многом благодаря выдающемуся советскому дипломату, первому послу в Мексике, К. А. Уманскому потеплевший климат отношений между странами выразился в расширении взаимодействия. Мексика, хоть и капиталистическая страна, но с сильной социалистической риторикой, стала одним из приоритетных направлений для межкультурных обменов<sup>19</sup>. Из всего контрастного разнообразия мексиканского искусства мурализм был избран для культурного «экспорта» в СССР как наиболее политкорректный. Овеянный налетом экзотики с понятными узнаваемыми формами и лозунгами он удачно преодолевал цензурные «погранпосты» железного занавеса. В то время как в самой Мексике в 1960–1970-е годы мурализм, «запятнанный популизмом», сдавал свои позиции, для Советского Союза он стал глотком свежего воздуха в рамках сложных процессов демократизации искусства, в особенности монументального.

На тот момент из триады основателей школы мексиканского мурализма, так называемых *Los tres grandes*, в живых остался лишь Сикейрос. Благодаря триумфу художника на Венецианской биеннале 1950 года и победоносному шествию его работ в коллективной выставке мексиканского искусства (1952 – Париж, 1952 – Стокгольм, 1953 – Лондон и др.) в Европе происходило частичное переосмысление отношения к его творчеству. Мировая кампания значимых культурных деятелей по высвобождению Сикейроса из политического заточения в Мехико (1961–1964) принесла ему еще больше известности, а строительство

18 Посетил Сикейроса в Мексике в ноябре 1959 года.

19 30 мая 1968 года во время официального визита Министра иностранных дел Антонио Каррильо Флореса в СССР было подписано «Соглашение о культурном и научном обмене между СССР и Мексиканскими Соединенными Штатами».



10. Давид Альфаро Сикейрос  
*Похороны рабочего*. 1922–1924  
Энкаустика. Мехико, Национальная  
подготовительная школа



11. Сергей Эйзенштейн. *Да здравствует Мексика!* Пролог. 1932 (не окончен)  
Кадр из фильма

«Полифорума», крупнейшей в мире муралы, обеспечило его титулом «коммунистического Микеланджело». В отличие от Риверы, чье прошлое было скомпрометировано троцкизмом, Сикейрос, напротив, как один из организаторов покушения на Троцкого<sup>20</sup> стал идеальным кандидатом для страны Советов, своего рода «бренд-амбассадором» мурализма. После 27-летнего перерыва он был вновь приглашен в СССР, но уже в роли художника-коммуниста с мировой славой. Начиная с 1955 года и вплоть до своей кончины он регулярно приезжал сюда<sup>21</sup>.

20 Сикейрос впоследствии сожалел об этом. Причиной, по которой он совершил это преступление, была его убежденность, что Троцкий являлся главным виновником поражения республиканцев в гражданской войне в Испании, в которой Сикейрос принимал непосредственное участие. Советская общественность узнает о неудачном покушении с выходом воспоминаний художника в 1986 году: Сикейрос Д. А. «Меня называли Лихим полковником». Воспоминания. М.: Политиздат, 1986. С. 204–205.

21 Согласно архивным источникам из РГАЛИ, РГАСПИ и SAPS (Sala de Arte Publico Siqueiros) художник был в Москве осенью 1955 года, в 1956 – проездом из Египта в Китай и Индию, в конце 1957-го – начале 1958 – на празднествах 200-летия Академии художеств СССР, в 1961-м – на выставке мексиканского искусства в ГМИИ. Кульминацией советского чествования стал 1967 год, когда состоялась юбилейная сессия АХ СССР и общества «СССР–Мексика», посвященная 70-летию со дня рождения Сикейроса, где его назначили почетным членом Академии художеств. В этом же году в советском посольстве в Мехико художнику вручили Ленинскую премию. Последний раз он приехал за год до кончины в 1973 году на открытие выставок в Эрмитаже «Мексиканская живопись и графика. Ороско, Ривера, Сикейрос» и «Народное искусство Мексики», и вместе с З. Церетели осматривал монументальные работы в Сочи.

По причине нетранспортабельности настенных росписей, перед советскими культурными идеологами стал вопрос поиска альтернативных способов визуальной репрезентации этого искусства. Помимо традиционных фоторепродукций в периодике, альбомах, монографиях и на выставках, во второй половине XX века активно начинает осваиваться новый подход к визуализации — трансляция живописного искусства посредством экранного. Работы Сикейроса в 1960–1980-е годы стали появляться в периодических киножурналах, коротких и полнометражных фильмах, а также в телеинтервью во время визитов художника в СССР<sup>22</sup>. Немаловажным было и то, что его муралы очень эффектно выглядели на экране, как в черно-белом, так и в цветном формате. Сикейрос понимал, что искусству, прикованному к стене, не поспорить по силе охвата аудитории с кино, поэтому в своем творчестве он развивал мысль о необходимости делать мураль киногеничной [47, р. 122], так, чтобы заложенная в композицию динамика усиливалась благодаря движению камеры.

Документальные кадры с Сикейросом и его работами стали частым ингредиентом киножурнала «Иностранная кинохроника» — в выпусках 1958 года (с похорон Д. Риверы), 1964-го (выход Сикейроса из тюремного заключения), в двух выпусках 1967-го (к 70-летию мастера; вручение Ленинской премии), 1972-го, 1974-го, а также других киножурналов — «Новости дня/хроника наших дней» (1960; с выставки «Искусство Мексики» в ГМИИ им. Пушкина), «Зарубежные киносюжеты» (1964, 1970, 1971, семь киновыпусков в 1972, 1974, посмертно в 1976)<sup>23</sup>.

Создание киножурналов стало следствием развития интернационализма после кончины Сталина. Так, выпущенный впервые на экран в августе 1955 года под редакцией Е. С. Козырева журнал «Иностранные кинохроники» приподнял железный занавес для советского кинозрителя, представляя собой идеологически корректный обзор международных событий и рассказы о жизни и культуре иностранных государств. Киножурнал выходил с периодичностью два раза в месяц и демонстрировался почти перед каждым киносеансом. При этом число киноустановок в стране росло усиленными темпами, равно как и посещаемость

22 Параллельно с фильмами выпускались диафильмы. Из переписки В. Ефимова с Сикейросом мы узнаем, что пятиmillionным тиражом был выпущен диафильм с репродукциями произведений Сикейроса. Архив Сикейроса, Мехико, SAPS 3.3.45.

23 По данным, доступным в киноархиве в Красногорске.

кинотетров<sup>24</sup>. Фраза Вертова о том, что граждане России «будут воспитывать свое восприятие перед светящимся экраном Кино» [8, с. 50], оказалась пророческой, а киножурналы стали своего рода преемниками его «Киноправды» (1922–1924). Знаменательно, что городские кинотеатры с высокими потолками и огромными люстрами архитектурно были похожи на храмы. И в этих храмах «важнейшего из всех искусств» важным ритуалом был просмотр новостных киножурналов.

На телевидении также проводилась воспитательная работа. Так, в 1974 году профессор МГУ О. Лармин отмечал, что «<...> для пропаганды эстетических и художественных знаний очень многое могут сделать средства массовой информации, и в частности телевидение. Разрабатываемая сейчас Центральным телевидением по рекомендации совета ректоров московских вузов еженедельная программа передач по ознакомлению с основными видами искусства многое может дать для систематизации и повышения уровня художественных знаний не только студентов, но и широкого круга трудящихся, интересующихся проблемами искусства» [17, с. 2]. Такого рода пропаганда проводилась еще и раньше. Со слов Сикейроса, он выступал на советском телевидении в 1957 и 1967 годах. Известно, что его друг, ленинградский график В. Ефимов<sup>25</sup>, провел передачу на телевидении 11 июня 1970 года, где использовал кадры с муралами из фильмов «Мексика, рожденная в веках» и фильма-хроники о лауреатах Ленинской премии, где Сикейрос представлен за работой над «Маршем человечества». Также Ефимов организовал телевыпуск к 75-летию мастера.

Первая полнометражная публицистическая кинолента «Мексика, которую мы любим» А. Колошина и Г. Кублицкого вышла в 1962 году. В самом названии, а также в газетных анонсах авторы заранее программировали зрителя на восторженное восприятие преподносимого образа Мексики. В этом документальном фильме демонстрируются муралы Сикейроса, Ороско и Риверы, которые в анонсе награждаются такими эпитетами, как «знаменитые», «высокое искусство», «могучая выразительность» [1, с. 4]. Затем последовала череда схожих документально-хроникальных лент с участием Сикейроса или его работ: «Мексика,

24 В 1951 году в СССР насчитывалось 42 000 киноустановок, в 1960-м — 103387. См.: Megabook. URL: <https://megabook.ru/article/Кинопрокат> (дата обращения: 20.08.2023).

25 Именно В. Ефимов инициировал и добился, чтобы в Ленинграде появилась улица, названная в честь Сикейроса, которая носит его имя до сих пор.

рожденная в веках» (1967), «Солдаты мира» (1969), «Камарадас-товарищи» (1972), «Встреча с Сикейросом» (1972), «В солнечном Мехико» (1973), «Во имя мира и дружбы» (1987). Любопытный момент — в короткометражном фильме «Встреча с Сикейросом» художник категорично заявляет: «Если бы не существовал Советский Союз, не возникла бы и мексиканская монументальная живопись». Была ли это вежливость дипломата или же искреннее убеждение мастера — вопрос открытый.

### СИКЕЙРОС И ГЕРАСИМОВ

Из всех созданных киноработ с произведениями Сикейроса наибольшей популярности достиг художественный фильм «Любить человека» Сергея Герасимова, вышедший в 1972 году — за год до смерти муралиста. Изначально, познакомившись с Сикейросом во время своей первой поездки в Мексику<sup>26</sup>, Герасимов загорелся снять его документальную кинобиографию. Волею обстоятельств замысел трансформировался в нечто кардинально иное — в синтез жизни и искусства — хроникальные кадры встречи Герасимова и его коллеги архитектора Л. А. Соколова с Сикейросом вошли в структуру двухчастной сюжетной кинокартины «Любить человека». Подобный прием есть следствие тяги Герасимова к экспериментам в жанре социальной аналитики. Как отмечает кинокритик Н. Ирин, в своих картинах 1960–1970-х годов Герасимов сочетал «модное и эффективное “наблюдение” за разными общественными слоями, за абстракциями, исполненными психологической достоверности частного поведения» [14].

«Любить человека» — один из редких фильмов после «оттепельного» периода в СССР, с максимальной иллюзией правдоподобия отражающий жизнь советской интеллигенции 1970-х годов, где частное и общественное очень тонко и тихо перемежаются. Основная сюжетная линия картины — история любви двух людей, без излишней драматизации событий и вместе с тем с отображением мыслей и чувств человека периода «развитого социализма». В «оттепель» Герасимов, Довженко и другие режиссеры заговорили о необходимости показа внутреннего мира советского человека и того, как он проявляется

26 В 1967 году. В РГАЛИ хранятся фотографии визита Герасимова с будущим оператором фильма «Любить человека» В. А. Рапопортом в студию Сикейроса в Куэрнавাকে. РГАЛИ. Ф. 3055. Оп. 1. Ед. хр. 925.

в любви [5]. Первоначальное номенклатурное название «Градостроители» режиссер заменяет на лиричный и интимный призыв — «Любить человека». При этом сам Герасимов отмечает, что «неделимость личного и общественного есть все же основной признак характера советского героя» [12, с. 2]. Свой фильм он определил как социальный кинороман. Примечательно, что сам Сикейрос выступал против мелодраматизации кино, и неизвестно, успел ли режиссер показать и обсудить ленту с художником в его последний приезд в СССР в 1973 году.

С наступлением «оттепели» мажорный тон в советском кино, и в определенной мере в монументальном искусстве, уступил дорогу сдержанности авторской интонации, неназойливости, определенной «герметичности» образа [18, с. 69]. Здесь уже нет образов революционных лидеров и пролетарских масс. Это уже не агитка, не пропаганда, не посторонняя для зрителя идея. В этом смысле Герасимов стоял ближе к современной ему европейской школе, чем к Эйзенштейну. Он критиковал монтажное кино Эйзенштейна с его напористыми «аттракционами». Место аттракционов занимают приемы по раскрытию настоящей природы человека и «правды» жизни, в частности вставки документальной хроники. Как отмечает Л. Бугаева, «использование документальных кадров в новом контексте, в том числе в художественном фильме, берущее начало в работах Эсфири Шуб, смонтировавшей кадры дореволюционной хроники в полнометражный фильм “Падение династии Романовых” (1927), стало частой практикой в кинематографе военного и особенно послевоенного времени» [5, с. 417]. При этом хроника не должна выделяться из художественной ткани, Герасимов делает попытку размывания грани между действительностью и вымышленной реальностью.

Примечательно, что художественные фильмы, стремящиеся микрировать под жизнь, под документалистику, были свойственны также течению нового реализма в Италии и *cinéma vérité* во Франции. Но в отличие от зарубежных коллег, советский кинорежиссер искренне желает, как и его знаменитые предшественники, «организовать зрителя организованным материалом». Только Герасимов делает это, не прибегая к лобовым диалектически-субверсивным приемам Эйзенштейна и Сикейроса, не ошеломляя, а вызывая эмпатию через глубокий психологизм и лиризм. Он прививает нравственные идеалы посредством приближения киногероев к зрителю, через показ частной жизни.



12. Давид Альфаро Сикейрос  
*Христос мира*. 1970  
Мазонит, смешанная техника. 182 × 145  
Собрание современного религиозного  
искусства, Ватикан

Многих героев, как и мизансцены, режиссер списывает с современных ему прототипов. В начале фильма мы видим, как в одной из квартир собралась творческая интеллигенция, архитекторы. В качестве места съемок была выбрана реальная скульптурная мастерская ЛеССа (творческого объединения Лемпорта, Силиса, Сидура). В кадр попадает скульптурный рельефный портрет Эйзенштейна, формы которого отсылают к образцам доколумбовой пластики. Выключается свет, и собравшиеся начинают смотреть беззвучную хронику поездки в Мексику и встречу Соколова с Сикейросом в Куэрнаваке. Мы наблюдаем пример размывания границ вымысла и правды — экран в экране. Соколов, который играет здесь сам себя, стоит у проектора и комментирует мексиканские кадры.

Герасимов через набор реплик и выражений лиц киногероев дает зрителю ключи к тому, как следует воспринимать это чужеземное искусство. Собравшиеся почти единодушно восхваляют муралы художника. Лишь один голос пытается возразить, но другие тут же высмеивают его. Любопытно, что режиссер, который также является автором сценария, выбирает для обсуждения картину «Иисус Христос»<sup>27</sup>, созданную Сикейросом для Ватикана. (Ил. 12.) Казалось бы, подобное произведение недопустимо в рамках официального советского искусства, но режиссер «нейтрализует» его, смещая акценты. Соколов не без сарказма в голосе переводит с испанского надпись художника на обороте: «Чего ж ты достиг своим учением за два тысячелетия?» После чего все собравшиеся дружно смеются. Создается впечатление, что вопрос обращен к самому Христу. Таким образом, произведение с религиозным содержанием однозначно трактуется как критика недееспособной церкви и самого учения. Оригинальный же текст Сикейроса носит несколько иной характер: «Христианин, что ты сделал с Христом за более чем две тысячи лет своего учения?»<sup>28</sup> То есть художник обращается с обличающим вопросом не к Христу, а к верующему, не к религии, а к человеку. Примечательно, что вопрос веры художника до сих пор остается спорным.

Как поясняет сам Герасимов, он не случайно начинает фильм с Сикейроса. Таким образом режиссер задает планку идеального человека-творца. По его мнению, «по масштабу творений Сикейрос — это поистине современный Микеланджело. <...> Его работы заставляют думать о том, куда должно идти современное искусство» [11, с. 147]. Герасимов берет на себя роль проводника: «В работах Сикейроса воплотились мощь, энергия, красота века — века побеждающего социализма. Хочу, чтобы зритель увидел Сикейроса, услышал его мысли о современном монументальном искусстве. Этот маленький сюжет должен органически влиться в действие нашей картины» [4, с. 8]. Вставка с Сикейросом «помогает установить художественные ориентиры, эстетические критерии, из которых мы исходили и которые хотели донести до зрителя» [11, с. 147]. Этими кадрами режиссер делает подводку к главной теме фильма — «человек и эстетические нормы», которые, по его мнению, «неразрывно связаны с этическими» [4, с. 8].

27 Оригинальное название картины *Cristo de la paz* — «Христос мира».  
28 *Cristiano: ¿Que has hecho de Cristo en más de dos mil años de su doctrina?*

По словам современников картина имела всенародный успех [22, с. 3]. Фильм был награжден всесоюзной премией за «глубокую разработку актуальной современной темы». В начале 1973 года в СССР было порядка 160 тысяч кинотеатров. В них фильм посмотрело 32,2 млн человек<sup>29</sup> (при 246,3 млн населения страны). По окончании кинопроката «Любить человека» многократно появлялся на телеэкране, который в начале 1970-х был в доме у каждой второй советской семьи.

Советские кинокритики увидели в фильме «моментальный срез изображаемой социальной среды <...> с ее специфическим словарем и профессиональной “злойбой дня”»<sup>30</sup>. Под злобой дня автор рецензии понимал проблемы своего времени — «архитектурный облик наших городов, организация и эстетика быта» [24, с. 3]. Известно, что в это время архитектура переживала кризис. «Безоглядная борьба с архитектурными излишествами» [24, с. 3] привела к созданию однообразных типовых районов. Как следствие, архитекторы и художники-монументалисты начали отстаивать введение в эти аскетичные формы декоративных настенных произведений. Характерной чертой десятилетия стало активное вторжение всех видов изобразительного искусства в типовую индустриальную архитектуру. И. Н. Воейкова называет 1970-е годы своеобразной кульминацией в развитии советского монументального искусства. Монументалисты были востребованы повсеместно, а количество заказов увеличилось до предела возможностей Художественного фонда СССР [9, с. 6].

Заказчики и исполнители росписей советских зданий нуждались в идеологически «правильных» образцах, одним из которых и стал мексиканский мурализм<sup>31</sup>. Еще на первом съезде Союза художников СССР в 1957 году новый президент Академии художеств Борис Иогансон призывал художников пересмотреть достижения западного и советского авангарда XX века. По воспоминаниям художника и теоретика Н. И. Аникиной, «сталинский синдром прочно отвратил от классицистических

29 Согласно данным А. Федорова; см.: Федоров А. Тысяча и один самый кассовый советский фильм: мнения кинокритиков и зрителей. 3-е изд. М.: Информация для всех, 2023. С. 168.

30 В фильм вставлена также сатирическая анимация об истории архитектуры, которая следовала сразу же за мексиканскими кадрами.

31 В стенописях 1970-х годов заметно визуальное многоязычие и наряду с Сикейросом советские художники обращались к творчеству Риверы, Леже, Пикассо, Фужерона, Гуттузо, Моранди и других современных зарубежных мастеров.

традиций, все строго академическое было скомпрометировано» [2, с. 10]. В искусство все чаще стали проникать мотивы вольнолюбивые [16]. Сикейрос многим представлялся именно таким, отчасти благодаря своему скандальному выступлению в 1955 году в Академии художеств, где он зачитал «Открытое письмо советским художникам, скульпторам и граверам» с обвинением в застенелости академических форм соцреализма. На дискуссиях о реализме в конце 1960-х годов не раз звучало имя Сикейроса [23]. Даже после окончания «оттепели» шло преодоление культурной изоляции и ограниченности кругозора художников и критиков, чему и способствовал фильм Герасимова. Именно на этом этапе можно утверждать о максимальном приближении некоторых художников советского монументального искусства к постулатам и методам Сикейроса — тенденции к художественному обобщению, яркой эмоциональности, красочности, динамичности, возвращению метода монтажа. Среди художников, в чьих работах отмечается влияние мурализма, — Б. Тальберг, Ю. Королев, Д. Мерперт, А. Лапко, В. Жекалов, В. Попков, П. Никонов, В. Иванов, Е. Зернова, Г. Рублев, Л. Полищук и другие<sup>32</sup>.

Вследствие «импорта» мексиканского мурализма Сикейрос стал наиболее влиятельным и популярным мексиканским художником в СССР. Его творчество отразилось в целом ряде настенных произведений<sup>33</sup> и стало одним из источников вдохновения для советских художников, большинству из которых так и не довелось увидеть мексиканские муралы вживую, лишь опосредованно — через репродукции на выставках, в журналах, альбомах и, не в последнюю очередь, через «киноглаз» советских режиссеров. Круг замкнулся — сперва советский киноавангард отпечатался в творческом методе Сикейроса, а теперь его работы, показанные на экране, способствовали стилистическому раскрепощению как творчества самих художников страны Советов, так и в целом расширению эстетического видения нового поколения советских зрителей.

32 Тем не менее, в силу явной политической ангажированности Сикейроса, это приближение открыто признавали лишь некоторые художники (Б. Тальберг, Ю. Королев, Д. Мерперт, М. Скрипков). Л. Полищук всегда яростно отрицал свою зависимость от мурализма, несмотря на напрашивающиеся параллели.

33 Б. Тальберг, «Освобожденный человек» в Екатеринбурге (1968), «Человек и наука» в Первоуральске (1966); Ю. Королев, «Люди моря Севера» в Мурманске (1959), «Космонавт» в Москве (1968); Д. Мерперт, «Новая эра» («Материнство») в Стокгольме (1970); неизвестный автор стелы в Байконуре 1955 (?); А. Горская, В. Зарецкий, Б. Плаксий, «Знамя победы» в Краснодоне (1969); М. А. Трунков «Кандиевское восстание» в Пензе (1975) и др.

### Библиография

1. Александров Б. И какие люди! // Литературная газета. 1962. № 112. 18 сентября. С. 4.
2. Аникина Н. И. Иллюзии и реальность. Творчество московских монументалистов 70–90-х годов глазами заинтересованного наблюдателя. Екатеринбург, 2005.
3. Афиша и пригласительные билеты на выставку 60 картин Давида Альфаро Сикейроса. РГАЛИ. Ф. 1923 (С. М. Эйзенштейн). Оп. 1. Ед. хр. 2522.
4. Броки Э., Герасимов С. А. За шестьдесят девятой параллелью // Литературная газета. 1971. № 45. 3 ноября. С. 8.
5. Бугаева Л. Д. Герасимов vs Довженко: демонтаж аттракционов, документальность и правда жизни // Второй Всесоюзный съезд советских писателей. Идеология исторического перехода и трансформация советской литературы. 1954 / Отв. ред. В. Ю. Вьюгин; сост. К. А. Богданов, В. Ю. Вьюгин. СПб., 2018. С. 408–427.
6. Булгакова О. Судьба броненосца: биография Сергея Эйзенштейна. СПб., 2017.
7. Вертов Д. Киноки. Переворот // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 135–143.
8. Вертов Д. Пятый номер киноправды (1922) // Дзига Вертов. Статьи. Дневники. Замыслы / Ред.-сост. С. Дробашенко. М., 1966.
9. Воейкова И. Н. Монументалисты Советской России. Вып. 1. Л., 1980.
10. Воейкова И. Н. Монументалисты Советской России. Вып. 2. Л., 1982.
11. Герасимов С. А. Любить человека. Киносценарий. М., 1973.
12. Герасимов С. А. Свет Октября // Советская культура. 1957. № 137. 24 октября. С. 2.
13. Герман М. Ю. Тоталитарный салон // Герман М. Ю. Об искусстве и искусствознании. СПб., 2014.
14. Ирин Н. Любить человека // Культура. 2016. 25 мая. URL: <https://portal-kultura.ru/svoy/articles/stop-kadr/135407-lyubit-cheloveka/> (дата обращения: 15.11.2021).
15. Каменский А. А. Романтический монтаж. М., 1989.
16. Крылов С. Н. 2020. К вопросу истории отечественной монументальной живописи: тенденции 1970–2020 гг. // Общественные и гуманитарные науки: тенденции развития и перспективы взаимодействия. Петрозаводск, 2020. С. 77–93.

17. Лармин О. Эстетический идеал и формирование личности // Советская культура. 1974. № 37. 16 июля.
18. Лебедева В. Е. Советское монументальное искусство шестидесятых годов. М., 1973.
19. Малевич К. Живописные законы в проблемах кино // Кино и культура. 1929. № 7–8. С. 23–26.
20. Малевич К. И ликуют лики на экранах // Киножурнал АРК. 1925. № 10. С. 7–9.
21. Малевич К. Художник и кино // Киножурнал АРК. 1926. № 2. С. 15–17.
22. Михалков-Кончаловский А. Заметки режиссера. Создавая портрет эпохи // Правда. 1976. № 72. 12 марта. С. 3.
23. Отдельнова В. А. Дискуссии о реализме в конце 1960-х гг. в стенограммах Московского отделения Союза художников РСФСР // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13. № 6. С. 746–754.
24. Потапов Н. Свет человечности // Правда. 1973. № 51. 20 февраля. С. 3.
25. Ривера Д. АХРР и стиль пролетарского революционного искусства (открытое письмо в редакцию) // Революция и культура. 1928. № 6. С. 43–44.
26. Стенограмма 11-го заседания 4 конгресса Профинтерна (24-03-1928) // РГАСПИ. Ф. 534 (Коминтерн). Оп. 1. Д. 70.
27. Устав объединения «Октябрь» // РГАЛИ. Ф. 645. Оп. 1. Ед. хр. 453. Л. 394–409.
28. Цехановский М. Кино и живопись // Пролетарское кино. 1931. № 4. С. 5–7.
29. Эйзенштейн С. М. «Стачка», 1924. К вопросу о материалистическом подходе к форме (1925) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т./Глав. ред. С. И. Юткевич, сост. П. М. Аташева и др. Т. 1. М., 1964. С. 109–116.
30. Эйзенштейн С. М. Диккенс, Гриффит и мы (1942) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 5. М., 1968. С. 129–180.
31. Эйзенштейн С. М. Динамический квадрат (1932) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 317–328.
32. Эйзенштейн С. М. За кадром (1929) // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 2. М., 1964. С. 283–296.
33. Эйзенштейн С. М. Монтаж аттракционов // ЛЕФ. 1923. № 3. С. 70–75.

34. Эйзенштейн С. М. О стереокино // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в 6 т. Т. 3. М., 1964. С. 433–484.
35. Эйзенштейн С. М. Ороско // Латинская Америка. 1977. № 2. С. 190–196.
36. Эйзенштейн С. М. Прометей (Опыт) // Эйзенштейн С. М. Мемуары: В 2 т./Сост. и коммент. Н. И. Клеймана; ред. В. В. Забродин. М., 1997. Т. 2. С. 338–346.
37. Ямпольский М. Б. Из истории французской киномысли. М., 1988.
38. Arias Herrera J. C. From the Screen to the Wall: Siqueiros and Eisenstein in Mexico // Mexican Studies. 2014. Vol. 30, № 2. Summer. Pp. 421–445.
39. Eisenstein S. M. Una aproximación dialéctica a la forma del cine // Contemporáneos. 1931. № 36. Mayo. Pp. 49–64.
40. Esquivel M. Á. El impulso plástico-gráfico dinámico del cine como impulso de elocuencia social total // David Alfaro Siqueiros. Poéticas del arte público. Ciudad de México, 2010.
41. Joan Saab A. Modernist Networks: Taxco, 1931 // Modernism/Modernity. 2011. Vol. 18, № 2. April. Pp. 289–307.
42. Karetnikova I. Mexico According to Eisenstein. Albuquerque, 1991.
43. Ramírez M. C. The Masses are the Matrix. Theory and Practice of the Cinematographic Mural in Siqueiros // Retrato de una década. David Alfaro Siqueiros, 1930–1940. Ciudad de Mexico, 1997. Pp. 68–95.
44. Salazkina M. In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico. Chicago, 2009.
45. Seymour S. Siqueiros // Contra: la revista de los francotiradores. 1933. Vol. 1. № 3. Julio. P. 6.
46. Siqueiros D. A. Art and Revolution. London, 1975.
47. Siqueiros D. A. Cómo se pinta un mural. Cuernavaca, 1979.
48. Siqueiros D. A. Los vehículos de la pintura dialectico-subversiva. Experiencias técnicas del Bloque de Pintores (Sección Los Angeles). Texto mecanografiado. 1932. ICAA, Houston. ID 1238676.
49. Siqueiros D. A. No hay más ruta que la nuestra: Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna. Mexico, 1978.
50. Siqueiros D. A. Plástica Dialéctica – Subversiva // Contra: la revista de los francotiradores. 1933. Vol. 1. № 3. Julio. P. 4.
51. Siqueiros D. A. Rectificaciones sobre las artes plásticas en México (México, 18 febrero de 1932) // Palabras de Siqueiros/Comp. R. Tibol. México, 1996.

52. Spenser D. The Impossible Triangle: Mexico, Soviet Russia, and the United States in the 1920s. Durham (NC) and London, 1999.
53. Uribe Solorzano L. P. David Alfaro Siqueiros. El Cine y lo cinematográfico en su obra. Tesina, 2010.
54. Vega Alfaro E. Del muro a la pantalla. S. M. Eisenstein y el arte pictórico mexicano. Guadalajara, 1997.
55. Versión taquigráfica de la Conferencia sustentada por el Sr. D. A. S. (la conferencia “México y la URSS en el Arte de la Pintura”, 15 octubre 1945). Архив Сикейроса, Мехико. SAPS. 9.3.26.
56. Wechsler J. Beyond the Border: The Reception of the Mexican Mural Movement in Soviet Russia and the United States // Modern Mexican Art, 1900–1950/Ed. L. M. Lozano. Montreal, 1999.