

Монументализм Х.К. Ороско: противостояние и союз с архитектурой

Виктор Гришин

Статья посвящена творческим поискам мексиканского монументалиста Х.К. Ороско. Анализируя его центральные произведения и неизвестные у нас работы, автор статьи делает попытку осмыслить диалог, который этот мастер вел с традиционной и новой архитектурой. Отрицая главенство зодчества и необходимость для художника творить в унисон с архитектурной композицией, Ороско связывал активность настенной живописи с экспрессивной фигуративностью XX века. Вместе с тем он показал и концепционные возможности абстрактных решений.

Ключевые слова: искусство, творчество, индивидуальность, экспрессия, контрастность, фантазия, взаимосвязь, пространство, интерьер, ансамбль.

«Моя единственная тема – человечество.
Моя единственная тенденция – эмоции до
максимума».

Х.К. Ороско

Развитие мексиканского мурализма – художественного движения 1920–1960-х годов в монументальной живописи – отмечено особой содержательно-пластической энергией в первой половине XX века. В отечественном искусствознании этот феномен не изучен, да и вообще нашей стране не очень знаком. Революция 1910–1917 годов в Мексике вынесла на поверхность целую плеяду самобытных и интереснейших художников, таких как Д.А. Сикейрос, Д. Ривера, Х.К. Ороско, М. Пачеко, Р. Томайо, П. О’Хиггинс, А. Пуйоль, Ф. Кало и др. Своеобразный дух и «поступь» их монументальных произведений, простирающихся на огромных плоскостях стен зданий, решительно меняли сложившиеся приоритеты в образном характере внешнего облика и интерьеров общественных строений. Проблема связи настенной живописи с архитектурой была воспринята первым поколением мексиканских муралистов как импульс для рождения широких замыслов и неожиданных их воплощений, как призыв к обновлению уже сложившихся типов и форм монументального искусства. То, что сделали в этом отношении Ривера и Сикейрос, в отечественной науке отчасти освещено. В данной статье объектом внимания становится

ся творчество Хосе Клименте Ороско (1883–1949), которое анализируется под определенным ракурсом: рассматривается сопряжение живописных образов и архитектурных решений.

Одной из главных особенностей творческого мышления Ороско было отрицание фатальной зависимости монументальной живописи от архитектуры. Естественно, художник учитывал габариты и очертания последней, но часто он отказывался работать в унисон с ней. В отличие от большинства своих собратьев по цеху, он не искал свободных стен, чтобы с азартом заполнить их, подчиняясь при этом архитектурной конфигурации постройки. И функциональность сооружений играла для него второстепенную роль; главным становилось самостоятельное воплощение идей и концепций в живописном образе.

Невероятная экспрессивная насыщенность муралей Ороско словно отодвигает архитектуру на второй план, затмевает ее, целиком поглощая внимание зрителя. Логично в этой связи, что художника мало волнуют расставленные в архитектуре акценты. Создавая свои росписи, он заставляет работать на их замысел все элементы интерьера, даже если для этого надо разрушать первоначальную гармонию архитектурной композиции интерьерного пространства. Достигнутая в результате подобной трактовки взаимодействия стенописи и архитектуры образная тональность увязывается у Ороско с драматическим восприятием современной ему эпохи. Мексиканского монументалиста удручает и возрастание нивелирующих человека механизмов цивилизации, и усиление социальных контрастов. Объяснимо поэтому, что общественный интерьер автор воспринимает не как место успокоения, а как еще одну возможность для художника обратиться к деформирующим нашу жизнь конфликтам, осудить агрессию и насилие. В таком контексте благость и успокоение исключаются. А чтобы пробудить и растревожить людей, искусству необходимы гиперболы и контрасты.

Начиная уже с первых работ Ороско, в их образных концепциях, стилистике, в отношении автора к архитектуре заметны отличия от того, что делали другие мексиканские монументалисты. О многом говорит сравнение росписей разных художников, созданных в 1923–1926 годах в Национальной подготовительной школе Мехико. Диего Ривера, руководивший общим проектом художественного оформления школы, создавал свои фрески для заполнения свободных пространств галереи, образованной массивной колоннадой. Фрески в нишах он превращал в некое подобие станковых картин или гобеленов, украшающих какой-то старинный замок. Часть фресок второго этажа «Двора труда» (здание, в котором была выполнена серия фресок, разделялось на два внутренних двора – «Двор труда» и «Двор праздников») выполнена художником в виде рельефов. Этот прием нередко использовался им в интерьерах помещений, в частности в торжественных залах. Начиная работать в Национальной подготовительной школе, Ривера преследовал цель показать социальную жизнь

Мексика, создавал эпический рассказ о крестьянском труде, о жизни и борьбе народа, рисовал перспективу будущего. После возвращения из Европы в Мексику Ривера, обращаясь к истории своей страны, находит в этой истории бесконечное количество сюжетов; идеи его работ понятны и близки массовому зрителю. Меняется и стиль его произведений: приоритет получают контрастирующие с фоном крупные цветочные пятна, усиливается тяготение к декоративности. В итоге, однако, осуществленные им росписи не смотрятся как единый ансамбль. Сильны различия в характере колорита и цветовой гамме, отсутствует общая смысловая концепция, во многих сценах изображению явно не хватает жизненной мотивировки. Архитектура – колониальный стиль старинного здания, большие внутренние двory, арочная галерея, через которую фрески просматриваются как отдельные заключенные в раму картины, – подавляет созданное художником. Ривера следует ее пространственному ритму, механически подстраивает под нее композиции и цветочные доминанты. В отличие от того, что художник делал как монументалист в более поздний период, он здесь еще достаточно робок.

Ороско же со своим активным полифонизмом в стилистике и технике исполнения настенной живописи полон энергии и уверенности в своих творческих идеях. Кроме того, многое в искусстве мастера свидетельствует о его заинтересованности в сближении монументальной живописи с опытом авангардного искусства. Судя по тому, как интерпретировал он популярную в эпоху символизма форму панно, как переводил в ранг обобщений станковую графическую композицию или как использовал в поисках символики традиционные формы скульптуры, этот опыт ему пригодился. Ороско с удовлетворением замечал, что отношения различных видов изобразительного искусства в начале XX века стали более тесными, и он с радостью шел навстречу этому процессу¹. Его вклад в это сближение объективно менял структурные отношения изобразительного искусства и архитектуры.

Определяя структуру своей необычной росписи в комплексе Национальной подготовительной школы Мехико, художник меньше всего думал о равноправии отдельных фрагментов и частей объекта в целом. Некоторые жанровые стыки в его композициях открыто обнажены, внятно и активно обыграны различия живописных и графических фактур. Размышляя о происхождении и закономерностях этих решений, нельзя не вспомнить, что Ороско возрос как художник из «низовых форм» народной графики, интересно и много работал в карикатуре. Возможно, именно под влиянием чуждой академизму атмосферы в мастерской Хосе Посады, где художник учился и работал, он обрел смелость задавать образному звучанию своих произведений экспрессивный тон². Усвоил он в этой мастерской и другое – не выдвигать на первый план своего творчества стилистический выбор, во всяком случае – не абсолютизировать его. Поиски художественного единства строились у учеников Посады без жесткой стилистической

заданности. Еще одним уроком для него стало умение народных мастеров гибко соотносить масштабы изображения в разных частях композиции. Все вышеназванные факторы в большой мере определили характер монументализма Ороско.

Создавая в здании Национальной подготовительной школы многочастную фреску, герои которой переходят с одной сцены на другую, нередко путешествуя с этажа на этаж, художник вводит в изображение элементы архитектуры, дифференцируя этим приемом пространство. Три этажа фресок Ороско включают и гротескные изображения, например: фигуры представителей буржуазии как фарсовые и сатирические воплощения сил социального зла; образ «Свободы» – подвешенную на веревках престарелую женщину; «Страшный суд» в виде сюжета с неким богом, которому аплодируют богатые, а бедных в это время изгоняют бесы; сцены гибели бойцов на баррикадах гражданской войны. Есть здесь и изображения разрушенных зданий, достаточно реалистическое, визуальное повествование о прощающихся с родными и уходящих на войну крестьянах. По контрасту со всеми частями композиции возникает в ней и обособленная от всего фона спокойная и светлая фреска «Материнство», зримо отсылающая нас к мадоннам эпохи Возрождения.

Горизонтальное построение росписей, отсутствие обрамления отдельных сцен способствуют превращению всего пространства фрески в единое целое. Постоянно возникающие в ее композиции геометрические архитектурные формы – углы домов, арки, а также движущиеся фигуры (от зрителя – в глубину) создают трехмерную пространственную структуру росписи. Масштабные соотношения ее отдельных частей с архитектурой как бы ограничивают устремления живописца установить «господство» над зданием. В то же время очевидно, что Ороско уходит от подчинения архитектурному замыслу. В этой первой работе апробированы приемы, которые художник впоследствии будет не раз использовать в своих монументальных комплексах: графические акценты, введение в живопись архитектурных форм, сочетание символики и повествования. Такая множественность выразительных средств помогает живописному образу обрести собственный «голос» в окружающем пространстве, активно соотноситься с этим пространством, а иногда и занимать в нем ведущие позиции.

Что в росписях Национальной подготовительной школы было от сложившихся к тому времени творческих убеждений художника, что подсказывалось характером архитектуры, что шло от активного восприятия своей эпохи, выдвинувшей новые типы художественного синтеза, не всегда можно сразу понять. Как всякий художник-монументалист, Ороско в известной мере должен был учитывать параметры заказа. Но он всегда стремился осуществлять свой замысел, пусть и не слишком связанный с характером сооружения и с его функциями. Конечно, здесь должна была присутствовать определенная творческая гибкость. Но Ороско создавал свои фрески наперекор основным величинам архитектурного окружения



Ил. 1. Х.К. Ороско. Роспись в актовом зале Университета. 1936. Гвадалахар. Мексика

или, напротив, подчеркнуто выявляя его структурные качества, и в этом он был непреклонен. Порой задача сосуществования живописи с реальной конфигурацией архитектуры вообще им не ставилась. В таких условиях не раз рождались интересные альтернативы, в особенности тогда, когда художник вводил в роспись возникшую в его воображении архитектуру, создавая своего рода обманки.

Так, в 1936 году Ороско выполнил монументальные работы в Университете в Гвадалахаре (Мексика). В интерьере актового зала роспись как бы опрокинута на элементы архитектуры, структурно обозначая новое пространство, чуждое классицистической монотонности. В помещении, предназначенном для торжественных собраний, благодаря экспрессивности монументальной росписи возникает ощущение огненного смерча. Внутри этого интерьера присутствует дополнительный контраст. Фреска в венчающем зал куполе представляет иную грань таланта художника. (Ил. 1.) Прекрасное знание математических закономерностей соотношения архи-

тектуры и живописи позволят ему идеально вписать многофигурную живописную композицию в одну из самых сложных по конфигурации архитектурных форм. (Художники, расписывающие храмы, знают, как сложно найти пропорции фресковых изображений в куполах. Некоторым из них приходится звать на помощь математиков.)

Любопытно, что в зале университета в Гвадалахаре Ороско создает несколько росписей: одни из них подчеркивают структуру пространства, другие конфликтуют с ним.

Давая простор теме конфликта, художник пытается захватить студенческую аудиторию энергией бунта. В настенной росписи «Народ и лидеры» истощенные, больные люди набрасываются с кулаками на ученых в профессорских мантиях, тычущих пальцами в раскрытые книги. В другой фреске – «Отверженные» – изображены просящие подаяние исхудавшие нищие. В композиции «Рабочие и солдаты» гротескно написаны терроризирующие крестьян надсмотрщики – толстые, злые – и стоящие позади них солдаты. В этих, напоминающих плакаты, изображениях Ороско обнажает лицо современного ему мексиканского общества. В монументальной росписи, расположенной в зоне президиума студенческих собраний, отсутствует толерантность. Художнику, занятому гражданским воспитанием молодежи, не до благопристойности в подаче изображаемых сюжетов.

В конце 1920-х годов Ороско выполняет две большие работы в США – фрески в Новой школе социальных исследований (1930–1931) и роспись «Эпос Американской цивилизации» в колледже Дартмура (1932–1934). Оба произведения заполняют в зданиях все свободное пространство стен, включая боковые проемы окон. Но и в этих случаях художник не подстраивается под архитектуру, а ведет диалог с ней. Фреска в Новой школе социальных исследований расположена в квадратном помещении площадью 100 кв. м по всему его периметру. Художник присущим ему пластическим языком рассказывает о достижениях социализма, созидательной деятельности людей труда, среди которых возникают изображения Махатмы Ганди и Ленина. Композиция росписи, имеющей горизонтальную конфигурацию, формируется из соединенных между собой «жестких» геометрических форм. Но эту жесткость Ороско компенсирует насыщенной цветотональностью живописи, в которой доминирует розовый цвет, создающий приподнятую, радостную атмосферу.

Напортив, атмосфера, создаваемая фреской «Эпос Американской цивилизации» строится на конфликтах. На этот раз композиция лишена горизонтальной линейности разделения графическими приемами. Изображенные фигуры брутальны, пространственные планы смешаны; обыграны контрасты огненно-красных и холодных сине-серых цветов. Выразительность этой монументальной композиции такова, что архитектура превращается в мало заметное сопровождение. Фреску «Эпос Американской цивилизации» Ороско написал в помещении библиотеки. Художник

символически демонстрирует развитие цивилизаций на Американском континенте, охватывая период от древних индейцев до современного мира. Повествование начинается с миграции древних народов Америки. Занятые повседневным трудом индейцы получают благословение богов на труд и созидание, далее действие протекает в другом измерении, и бог Кетцалькоатль проклинает людей за непослушание. В отличие от Риверы, Ороско не идеализировал коренное население Америки, во фреске «Жертвоприношение» он показывает, как убивают человека. Фреска «Пророчество»: бог Кетцалькоатль стоит в бурном море на плоту из змей, напоминающих руки людей, он словно пророчествует о приходе испанцев в бушующем море огня на каравеллах и о насильственном воздвижении креста железным конкистадором. Производит сильное впечатление и символика современного мира – школа с одинаково безликими детьми, скелеты в мантиях ученых и судей, принимающие роды у скелета же; уродливое новорожденное дитя.

Многие работы Х.К. Ороско созданы в пространствах бывших храмов и на первый взгляд напоминают классические храмовые росписи. Многочисленные католические храмовые комплексы (к XVII веку в стране насчитывалось более 350 монастырей) обычно украшались архитектурными элементами, резными золочеными деревянными деталями, редко картинами. Росписей было крайне мало – только некоторые орнаменты по стенам и потолкам. Сложилось убеждение, что определяющее влияние на творчество мексиканских муралистов оказало древнее искусство индейцев майя и ацтеков. Между тем раскопки, сделавшие известной культуру этих цивилизаций, начались только в середине 1930-х годов. Для монументального искусства Ороско, Риверы и Сикейроса, в особенности на первоначальных этапах, большое значение имело знакомство с творческим опытом итальянского Возрождения. Исследователь Л.А. Жадова в до сих пор актуальной книге «Монументальное искусство Мексики» пишет: «Искусство итальянских мастеров, прежде всего эпохи Раннего Возрождения – Джотто, Мазаччо, а затем и художников Высокого Ренессанса – Микеланджело, Леонардо да Винчи, оказало огромное влияние на сложение монументального живописного стиля Ороско. Вместе с тем на всех этапах своей творческой эволюции Ороско всегда оставался самим собой»³. Однако не во всем с суждениями Л.А. Жадовой можно согласиться. По широте творческого диапазона Ороско действительно можно сравнить с мастерами Ренессанса. (Напомним, что он был не только художником, но и архитектором, и математиком, и агрономом.) Крупные замыслы Ороско, возможно, действительно создавались под влиянием творений титанов Возрождения. Что касается стилистики его монументальной живописи и ее размещения в архитектуре, в этом мастер взял больше от росписей периодов маньеризма и барокко. Художнику XX века были близки их пластическая уплотненность и сюжетная насыщенность, отказ от классического соответствия архитектуре. Микеланджело в роспи-



Ил. 2, 2а. Х.К. Ороско. Роспись в интерьере Хоспис Кабаньяс. 1937–1939. Гвадалахар, Мексика

си Сикстинской капеллы вписывал человеческие фигуры в архитектурные формы, Ороско же часто располагает изображаемых людей в произвольных позах, соединяет и противопоставляет, связывает с непрерывностью повествования. Все это далеко выходит за рамки культуры Ренессанса.

Х.К. Ороско, отстаивая свое художественное мировидение, вступает в разнообразные отношения с архитектурой, не боится спорить с ней, ее преобразовывать и даже, когда в той или иной мере вступает с ней в союз, не просится под ее покровительство.

Это можно почувствовать, знакомясь с самым масштабным его произведением – созданной в 1937–1939 годах росписью в помещении часовни здания Хоспис Кабаньяс (Институт культуры Кабаньяса; в здании изначально располагался хоспис, основанный епископом Хуаном Крусом Руисом де Кабаньясом в 1805 году). (Ил. 2, 2а.) Для Ороско было большой удачей получить заказ на декорирование такого объекта. Здание бывшей католической часовни – монументальное, строгое сооружение крестообразной формы с куполом в центральной части и многочисленными сводами – произвело на него большое впечатление. Он создает 55 фресок различного размера, обыгрывая облицованные серым песчаником мрач-

новатые архитектурные формы. В этой работе во всей глубине и широте раскрылся его талант композитора, монументалиста, архитектора. Луис Кардоса Арагон, гватемальский писатель и художественный критик, так характеризовал работу: «Это одно из наиболее выдающихся и красивых монументальных произведений Америки, сравнимое с самыми лучшими росписями мира. Чудо». По мнению мексиканского искусствоведа Хустино Фернандеса Гарсиа, роспись хосписа – «самый грозный комплекс во всей Америке»⁴. Габариты здания позволили Ороско наиболее полно показать в этом произведении свое видение человечества, создать нечто близкое к образу мирового апокалипсиса, выразить свое отношение к проблемам жизни и смерти.

Здесь и рассказ об истории Мексики и завоевании Нового Света, и демонстрация современного механицистического мира, и повествование о кровавой истории доиспанской Америки. Наконец, здесь присутствует взгляд Ороско на мир под властью конкистадоров, свергнутых богов и всадников конца света. Ни в прошлом, ни в настоящем своей страны этот художник не видит спокойствия и счастья. Автор показывает, кто на самом деле управляет революциями, массовыми выступлениями, он развенчивает мифы о справедливом обществе. Отнюдь не идеализируя историю и историю искусств, в частности, он отсылает нас, с помощью определенных приемов и стилистических «интонаций», к образам готических храмов, а также к работам Эль Греко. Ороско превращает изображение в куполе не в метафору небесного пути, а в символ inferно.

В росписях Национальной подготовительной школы этот мексиканский мастер впервые включил в композицию разнообразные архитектурные элементы. В Хоспис Кабаньяс он довел этот прием до совершенства. Возникшие в его воображении архитектурные мотивы обостряют сюжетную интригу, нейтрализуют или усиливают напряжение, уточняют место действия, помогают создавать иное пространство. Ассоциативность и метафоричность росписей Ороско обнаруживают присущие современному человеку первобытные страхи. Глядя на некоторые из них, так и представляешь себя сидящим ночью у костра, когда из темноты доносится рычание диких зверей. В помещенной в нишу фреске «Войны» рыцарь в черных доспехах с огромным топором палача и обнаженный римский гладиатор возвращают нас к не самым светлым временам в истории человеческой цивилизации. Над этой композицией художник расположил фреску «Американские религии», где идола майя и ацтеков перемешаны с древнегреческими богами и христианскими символами. Едва не шокирующее впечатление производит роспись «Монахи», где монахини стоят на коленях рядом с мертвыми голыми мужчинами, а над ними, в одном из храмовых сводов, появляется огромный идол с луком и стрелами, в ногах у которого застыл маленький мертвый ребенок. Выразительна мураль «Карабелла», на которой огромная штормовая волна гонит испанский галеон в черноту. В другой мир переносит

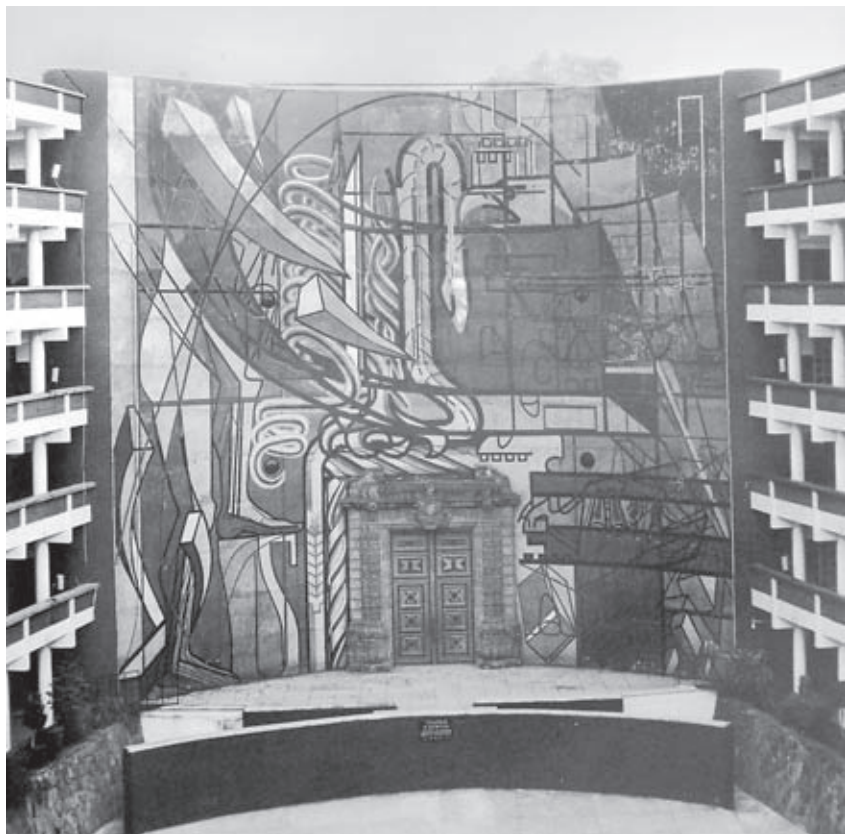
нас расположенная над ней фреска «Ритуальные танцы», где индейцы, озаренные кровавыми отсветами, исполняют какой-то жуткий танец. Возникает ощущение тяжелого сна; росписи часовни Хоспис Кабаньяс превращают ее в храм апокалипсиса.

Архитектура здания словно специально создана для этих фресок. Весь ее многообразный рельеф, все элементы церковного зодчества, связанного с католической традицией, – своды, арки, ниши – используются художником для того, чтобы вдохнуть свое драматическое видение панорамы человеческой жизни, обозначить перипетии истории и наших дней. При всей насыщенности архитектурными формами и фигуративными изображениями интерьер часовни воспринимается как единое произведение, в котором монументальная живопись и архитектура, можно сказать, находят друг друга, подчиняясь высокому динамическому напряжению. Для некоторых американских критиков (Ирены Хернер, Ренато Мело, Рекардо Кастилло и др.) это вершина монументализма Ороско. Скорее всего, мастер вспоминал здесь о декорациях храмов эпохи барокко. Правда, он избегает прямого повторения великолепных барочных апофеозов, созданных с участием золота, драгоценностей и разнообразных декоративных эффектов. Есть известная равномерность в том, как охватывает живопись разные ярусы архитектурного пространства, как реагирует архитектура на пластическое многоголосье росписи. При этом у художника хватило такта отказаться от намерения «перекричать» храмовую архитектуру по цвету – в часовне преобладают серые и охристые тона. На примере анализа этого памятника можно убедиться, что у Ороско как монументалиста нет единого модуля в отношении к архитектуре – не только старой, но и новой.

В росписи «Аллегория Мексиканства» (1940) художник искусно вписывает фрески в интерьер переделанного под библиотеку храма. (Ил. 3.) Чтобы «узаконить» неожиданное «вторжение» светской темы в храмовое зодчество, Ороско заботится о пространственной гармонии целого. Все фрески боковых стен библиотеки выполнены с минимальным присутствием цвета. Темно-коричневые стеллажи, черно-белые росписи стен и яркая многофигурная композиция в центральной части помещения резко контрастируют с его белыми стенами и сводчатым потолком. Центральная фреска всецело завладевает вниманием зрителя, все пространство направляет это внимание к ней, и только потом начинается знакомство с остальными росписями. Художника, как обычно, не слишком волнует функциональное назначение помещения, в котором ему приходится работать как монументалисту. Ему важно увлечь зрителя своими идеями и переживаниями, выраженными в изображениях кричащих ртов на митинге, мертвых коней и людей, расстрела пленных... Олицетворяющая Мексику женская фигура, завернутая в огненную ткань, оказывается на спине крадущегося по кактусам страшного ягуара. В этой фреске использован и герб Мексики – орел, хватающий когтями змею; только у Ороско происходит все наоборот – змея душит орла.



Ил. 3. Х.К. Ороско. Фреска «Аллегория Мексиканства». 1940. Публичная библиотека Г. Ортиса. Мичиокан. Мексика



Ил. 4. Х.К. Ороско. Фреска «Национальная аллегория». 1947–1948. Национальная школа мастеров. Мехико. Мексика

Как символ Мексики, европейская женщина выглядит несколько странно; почему-то художник не стал использовать образ индейской женщины, как это делали Ривера и Сикейрос... Ороско писал: «Я лично избегаю выводить в своих работах презренных и дегенеративных персонажей, повсеместно считающихся живописными, чтобы приспособить их для туристов и освободить этих последних от наличных... Такие мысли раз и навсегда отвратили меня от живописания индейских сандалий и грязных одеял. Я до глубины души хочу, чтобы те, кто их носит, избавились бы от них и стали цивилизованными людьми. Но прославлять их – все равно, что прославлять невежество, пьянство или груды мусора, которые украшают наши улицы, а это я отказываюсь делать»⁵.

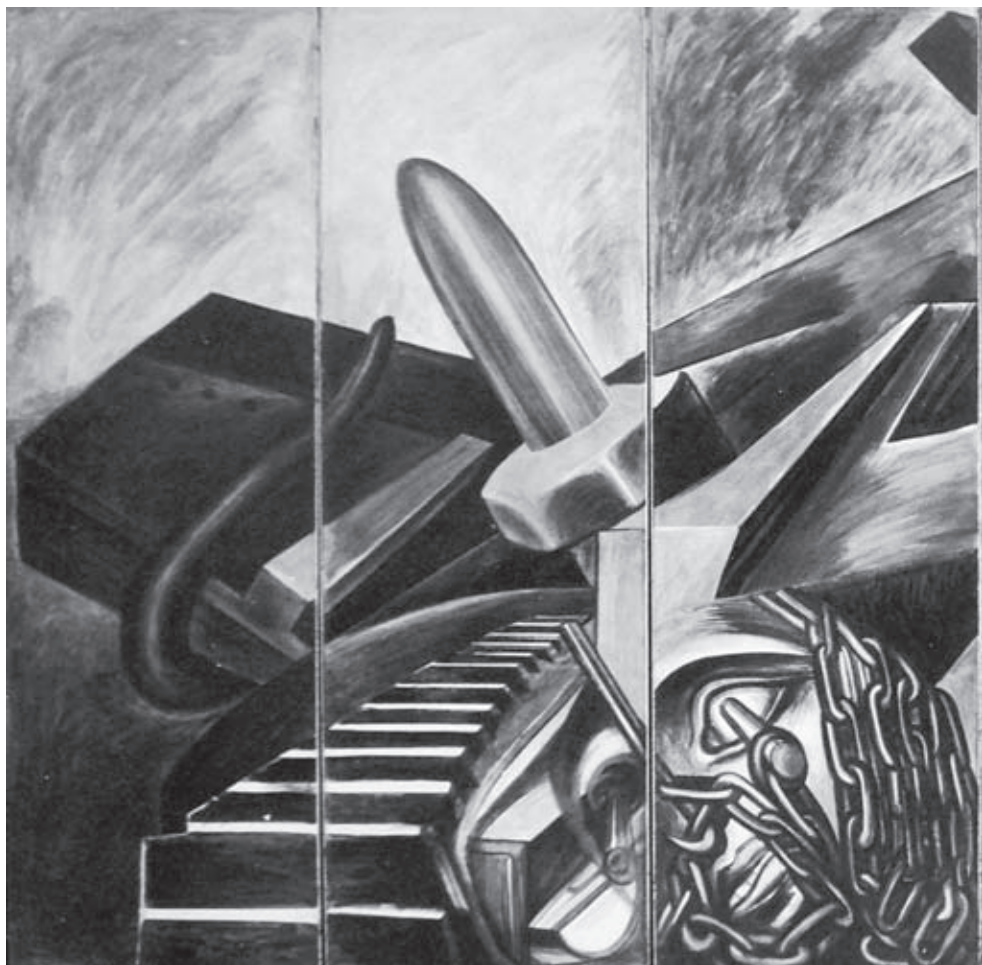
Легко заметить, но непросто понять до конца, почему Ороско как монументалиста интересовало преимущественно замкнутое пространство, почему, используя традиционно обозначенные для монументальной живописи места в храмах и общественных зданиях, он искал возможность активизировать или даже «перефразировать» интерьер. Очевидно одно: интерьер, который Ороско стремился одушевить, привлекал художника в большей степени, чем городская среда.

В публичной библиотеке Габино Ортиса, которую оформил этот мастер, человеку, впервые попавшему туда, вряд ли захочется читать. Ороско общается со зрителем, создавая вместе с архитектурой целый театр, своего рода монументальное действо. Д.А. Сикейрос, в отличие от Ороско, комфортно чувствовал себя не только в интерьерах зданий, он увлеченно выполнял и работы на фасадах общественных и частных построек.

Одна из последних масштабных работ Х.К. Ороско в Национальной школе мастеров выполнена в 1947–1948 годах. Огромная фреска «Национальная аллегория» площадью более 380 кв. метров написана на заднике сцены открытого амфитеатра. (Ил. 4.) В центре композиции изображен гигантский змей – мотив, вызывающий неоднозначную интерпретацию. Вероятно, это один из древнейших богов плодородия Мезоамерики Кетцалькоатль – Пернатый змей; можно предположить здесь и отсылку к гербовым знакам современной Мексики (беркут, сидящий на кактусе и держащий в когтях зеленую змею). Розово-оранжево-красная колористическая гамма фрески сочетается с цветовым решением балконов, ограждающих амфитеатр, в котором повторяются некоторые из этих тонов. Все это активно читается на фоне синего мексиканского неба. В данной работе Ороско демонстрирует умение справляться с монументальными композициями любых параметров, способность создавать как огромное по размерам, так и камерное произведение

Еще одним феноменом творчества Ороско являются созданные в 1940 году шесть росписей под названием «Пикирующий бомбардировщик и танк». (Ил. 5.) Разразившаяся годом ранее в Европе Вторая мировая война не могла оставить художника в стороне. Он пишет насыщенные предметными и природными символами произведения, изображая цепи, сковавшие вмонтированные в железо три человеческих лица, змею, вползающую в отверстие самолета. Серо-черный фон фресок создает тревожное ощущение дыма, а красный хвост самолета ассоциируется с огнем пожарищ. Росписи создавались Ороско таким образом, чтобы их можно было трансформировать, меняя местами отдельные фрагменты. По мысли автора, варианты монтажа панелей должны обеспечивать содержательную многогранность монументального образа.

Этот эксперимент Ороско – своего рода манифест свободы, в котором он декларирует независимость живописца-монументалиста от власти архитектуры.



Ил. 5. Х.К. Ороско. Передвижные росписи «Пикирующий бомбардировщик и танк». 1940. Музей современного искусства. Нью-Йорк



ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Из писем к Ж. Шарло 1925–1928 гг. // Orozco Jose Clemente. Pintura y Verdad. Instituto Cultural. CABANAS, 2010
- 2 Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1965.
- 3 Жадова Л.А. Указ. соч.
- 4 Orozco Jose Clemente. Pintura y Verdad. Instituto Cultural, CABANAS, 2010.
- 5 Богданов П., Богданова Г. Великие художники XX века. М.: Издательство «Мартин», 2001.

БИБЛИОГРАФИЯ ПО ТЕМЕ СТАТЬИ

- Жадова Л.А. Монументальная живопись Мексики. М.: Искусство, 1965.
- Голомшток И.Н., Каретникова И.А. Искусство стран Латинской Америки. М.: Искусство, 1959.
- Современное прогрессивное искусство в странах капитализма. М.: Мысль, 1965.
- Богданов П., Богданова Г. Великие художники XX века. М.: Издательство «Мартин», 2001.
- Orozco Jose Clemente. Pintura y Verdad. Instituto Cultural, CABANAS, 2010.
- Pellicer C., Azpeitia R. Mural painting of the Mexican revolution. Fondo editorial de la Plastica Mexicana. Mexico, 1992.
- Rodrigues A. Diego Rivera, Pinturo mural. Fondo Editorial de la Plastica Mexicana. Mexico, 1999.
- Herner I. Siqueiros, del Paraiso a la Utopia. Secretaria de Cultura del Distrito Federal, 2010.