

12+

Галина Бегеза

РЕВОЛЮЦИЯ
НА СТЕНАХ

МЕКСИКАНСКИЙ МУРАЛИЗМ:
Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско
и Давид Альфаро Сикейрос

Галина Бегеза

**Революция на стенах.
Мексиканский мурализм: Диего
Ривера, Хосе Клементе Ороско
и Давид Альфаро Сикейр**

«Издательские решения»

Бегеза Г. В.

Революция на стенах. Мексиканский мурализм: Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско и Давид Альфаро Сикейр / Г. В. Бегеза — «Издательские решения»,

Книга посвящена мексиканскому мурализму и творчеству Диего Риверы, Хосе Клементе Ороско и Давида Альфаро Сикейроса. На примере их работ показано, как революция изменила образ героя, отношение к истории и язык монументальной живописи, а стены общественных зданий стали пространством национальной памяти, политического высказывания и художественного эксперимента.

© Бегеза Г. В.

© Издательские решения

Содержание

ОТ автора	6
Введение. Революция, которая вышла на стены	7
Глава 1. Революция и рождение мексиканского мурализма	8
Конец ознакомительного фрагмента.	10

Революция на стенах Мексиканский мурализм: Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско и Давид Альфаро Сикейр

Галина Витальевна Бегеза

© Галина Витальевна Бегеза, 2026

ISBN 978-5-0071-0668-9

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ОТ автора

Эта книга выросла из исследования, выполненного в 2009 году на факультете искусств Югорского государственного университета. Для настоящего издания материал существенно переработан и заново выстроен как самостоятельное искусствоведческое повествование.

При этом в основе книги сохранена исследовательская логика работы 2009 года. Тема революции по-прежнему рассматривается через ключевые линии первоначального исследования: появление нового героя, обращение художников к истории Мексики, взаимодействие национальной традиции и художественного эксперимента. В книжной редакции эти направления получили самостоятельное развитие и стали основой отдельных глав.

В центре исследования остаются Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско и Давид Альфаро Сикейрос, а главными темами — революция, новый образ героя, историческая память и поиск современного языка монументального искусства. Используемые печатные и электронные источники указаны в тексте и приведены в библиографии. Цитаты, сохранившиеся в тексте, обозначены как чужая речь и сопровождаются указанием автора или источника.

Книга не претендует на исчерпывающую историю мексиканского искусства XX века. Её задача уже и конкретнее: показать, как революционная эпоха изменила содержание монументальной живописи и почему стены общественных зданий стали для мексиканских художников пространством истории, спора и коллективной памяти.

Введение. Революция, которая вышла на стены

Революции меняют не только государственное устройство. Они меняют язык, которым общество рассказывает о себе. В Мексике начала XX века эта перемена особенно ясно проявилась в искусстве. После событий 1910—1917 годов художнику уже было трудно оставаться только наблюдателем: политическая борьба, аграрный вопрос, судьба крестьянства, рабочее движение и проблема национальной идентичности стали частью художественной повестки. Изобразительное искусство вышло из салона и музея в пространство общественных зданий, где его зрителем становился не узкий круг знатоков, а любой человек, проходивший по коридору школы, министерства или дворца.

В 1920-е годы монументальная живопись превратилась в один из главных способов такого публичного разговора. Большая стена позволяла соединять отдельные эпизоды в развернутый рассказ, а человеческую фигуру — показывать не в камерном, а в историческом масштабе. На одной поверхности могли соседствовать древние цивилизации, колониальное прошлое, революционеры, крестьяне и современный рабочий. Благодаря этому мурализм оказался одновременно искусством памяти, политического высказывания и зрительного просвещения.

В центре книги — три художника, чьи имена стали почти синонимами мексиканского монументализма: Диего Ривера, Хосе Клементе Ороско и Давид Альфаро Сикейрос. Они принадлежали к одному поколению художественного переворота, работали в сходной исторической ситуации и разделяли убеждение, что монументальная живопись должна быть общественно значимой. Но единой школы в строгом смысле они не образовали. Ривера стремился к широкому историческому эпосу и ясной композиции; Ороско видел историю трагически и был особенно внимателен к человеческой уязвимости; Сикейрос понимал монументальное искусство как лабораторию новых материалов, технологий и способов воздействия на зрителя.

Поэтому говорить о мексиканском мурализме интереснее не как о наборе одинаковых политических фресок, а как о споре трех сильных художественных систем. Их объединяет революционная эпоха, но по-разному устроены их герои, их отношение к прошлому, их понимание пространства стены и самой роли художника. В дальнейшем будут прослежены четыре линии: исторические условия рождения движения; появление нового героя из народа; превращение истории Мексики в монументальный сюжет; соединение национальной традиции с техническим экспериментом.

Исследовательская база книги сформировалась еще в 2009 году. Среди основных русскоязычных источников — работы Л. А. Жадовой, И. Р. Григулевича, О. С. Семёнова, книги и воспоминания самого Сикейроса, исследования о Ривере, а также обобщающие труды по истории искусства. Советские издания ценны фактическим материалом и вниманием к социальным аспектам творчества, но их идеологический язык требует дистанции. Поэтому в этой редакции оценки источников не воспроизводятся автоматически: важнее сохранить факты и наблюдения, отделив их от риторики времени.

Как читать ссылки: номера в квадратных скобках соответствуют позициям в разделе «Литература и источники». После запятой указана страница, если она была зафиксирована в исходном исследовании. Ссылка указывает на источник факта или интерпретации.

Глава 1. Революция и рождение мексиканского мурализма

1.1. Мексиканская революция и новое искусство

К началу XX века политическая система Мексики была тесно связана с длительным правлением Порфирио Диаса. В исходном исследовании эта эпоха описывалась прежде всего как время социальной напряженности: недовольство затрагивало крестьян, рабочих, часть городской среды, армию и даже представителей обеспеченных слоев. В 1910 году вокруг президентских выборов и фигуры Франсиско Мадеро конфликт перешел в открытое противостояние. Началась революция, завершение которой обычно связывают с конституцией 1917 года, хотя политическая борьба и после этого оставалась острой. [7]

Для молодых художников важен был не только сам факт смены власти. Революция поставила вопрос о том, кому адресовано искусство. Академическая модель, ориентированная на традиционные жанры и ограниченный круг зрителей, все меньше соответствовала новой общественной атмосфере. Первым естественным инструментом стала графика: ее можно было быстро создавать, тиражировать, распространять, связывать с газетой и политической агитацией. Но графический лист оставался предметом относительно небольшого масштаба. Художникам требовалась форма, способная работать как публичное заявление. [6; 7]

Такой формой стала настенная живопись. Стена общественного здания давала сразу несколько преимуществ: произведение нельзя было отделить от места и унести в частную коллекцию; оно существовало перед глазами большого количества людей; архитектурный масштаб позволял соединять множество фигур и событий; наконец, сама техника связывала современного мастера с большой традицией монументального искусства. В мексиканском контексте эта традиция воспринималась не только через Европу, но и через наследие доколумбовых культур. [6; 7, с. 376]

После 1920 года государственная культурная политика создала для нового искусства практические условия. Особую роль сыграл Хосе Васконселос, связанный с системой просвещения. Ему принадлежала идея использовать стены государственных и образовательных учреждений как площадку для масштабных росписей. Заказ не означал полного контроля над художником: напротив, ранний мурализм развивался в постоянном напряжении между государственной программой, политическими убеждениями самих мастеров и их представлением о свободе искусства. [6; 13, с. 86]

Просветительская функция была важна, но ею смысл движения не исчерпывался. В стране, где проблема грамотности оставалась острой, изображение действительно могло обратиться к зрителю без посредства длинного текста. Однако Ривера, Ороско и Сикейрос видели в монументальной живописи не иллюстрированный учебник, а активную форму общественного действия. Их интересовали труд, революция, конфликт классов, насилие истории, национальное прошлое и возможность нового коллективного будущего. [6]

В 1922 году был создан Синдикат революционных живописцев, скульпторов и технических работников. Его декларация фиксировала убеждение, что искусство должно быть обращено к народу и иметь общественное содержание. Для сегодняшнего читателя язык манифеста может звучать предельно жестко, но важен сам принцип: художник больше не мыслится нейтральным профессионалом, существующим вне политики. Искусство рассматривается как участник общественного процесса. [6, с. 2]

С этой точки зрения мексиканский мурализм возник не просто как новый стиль. Его рождение определили одновременно исторический кризис, государственная программа просвещения, политическая самоорганизация художников и поиск формы, способной говорить с

массовым зрителем. Именно сочетание этих факторов объясняет, почему в течение нескольких лет настенная роспись стала главным полем художественных экспериментов страны.

1.2. Три художника революции: Ороско, Ривера, Сикейрос

Ороско, Ривера и Сикейрос часто объединяются формулой «три великих мексиканца», однако их биографии сразу показывают существенные различия. Ороско родился в 1883 году и получил разностороннее образование; Ривера, родившийся в 1886 году, рано прошел академическую школу и значительную часть молодости провел в Европе; Сикейрос был младше и вошел во взрослую жизнь уже в атмосфере революции. Их отношение к политике, к коммунистическому движению и к практической революционной деятельности также не было одинаковым. [5; 9; 10; 13; 14]

Ороско переживал революцию прежде всего как человеческую драму. Его графические работы 1910-х годов и последующие росписи показывают не только героизм, но и усталость, страх, жестокость, неопределенность. После работы в Мексике он несколько лет жил в США, затем вернулся и создал крупные циклы в Гвадалахаре. Чем дальше, тем меньше его искусство подчинялось прямому революционному оптимизму. В нем усиливались трагические и символические мотивы, а человеческая история раскрывалась как конфликт, не имеющий простого финала. [5; 6, с. 52]

Ривера шел к монументальной живописи иным путем. Его европейский период включал знакомство с испанским искусством, кубизмом и парижской средой. Возвращение в Мексику в 1921 году стало для него поворотом: художник оказался внутри программы Васконселоса и быстро превратился в одну из центральных фигур нового движения. Он не был непосредственным участником основных революционных боев, зато сумел создать убедительный пластический образ народа как исторической силы. Его росписи в Министерстве народного просвещения, Чапинго и Национальном дворце формируют огромную панораму труда, праздника, революции и национальной истории. [9; 10]

Политическая биография Риверы была противоречивой. Он вступал в коммунистическую партию, конфликтовал с ней, принимал государственные и частные заказы, работал в Соединенных Штатах и сталкивался с заказчиками из-за содержания фресок. История уничтоженной росписи в Рокфеллеровском центре стала почти символом этого конфликта: монументальное произведение, рассчитанное на публичное пространство, неизбежно вступало в отношения с властью, собственностью и идеологией. [10]

Сикейрос, напротив, последовательно подчеркивал единство художественной и политической деятельности. Он участвовал в революционных событиях, работал в профсоюзном движении, был связан с коммунистической партией, воевал в Испании, неоднократно подвергался заключению. Его воспоминания передают характер человека, для которого искусство и политическое действие не существовали раздельно. При этом именно Сикейрос оказался самым радикальным техническим экспериментатором из троих. [13; 14, с. 367]

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.