

Социальное и социалистическое в творчестве Тарсилы ду Амарал: результаты посещения СССР

Аннотация: В 1931 году Тарсила ду Амарал, бразильская художница-модернистка, посетила СССР в поисках вдохновения и новых смыслов для творчества. В результате опыта, полученного в поездке, и переосмысления своего творческого метода, Тарсила ду Амарал создает одно из мощнейших социальных высказываний в бразильском модернизме. В статье анализируется процесс изменения авторского метода от ироничной антропофагической апроприации до деликатной переработки и прямого цитирования советской художественной эстетики.

Ключевые слова: Тарсила ду Амарал; антропофагия; советский плакат; советская графика; бразильский модернизм

УДК 7.036

Abstract: In 1931 Brazilian modernist painter Tarsila do Amaral made a long trip to USSR in order to find new inspiration for changes. After staying in Moscow, Tarsila produced pieces of great interest. As a result of this experience, Amaral's approach concerning social theme migrated from sardonic anthropophagite appropriation to attentive processing and even pure emulation. As a result, the artist had a very strong but short period of new unique creativity.

Key words: Tarsila do Amaral; Antropofagia; soviet poster; soviet graphics; Brazilian modernism

Одна из самых ярких фигур бразильского модернизма – Тарсила ду Амарал – родилась в 1886 году в небольшом городе Капивари, находящимся в окрестностях Сан-Паулу в Бразилии. Ее отец был владельцем кофейной плантации, свое детство и юность художница провела там, на фазенде.

Тарсила ду Амарал начала свое обучение в возрасте 16 лет в Испании. В поисках путей ухода от академизма Тарсила в 1920 году едет в Париж в Академию Жулиана. Через несколько месяцев Тарсила уже полностью включена в художественную жизнь французской столицы. Обладая большой финансовой свободой, она имела возможность долгое время оставаться в Европе, посещая самые знаменитые ателье и салоны, заводя знакомства среди интеллектуальной элиты Парижа. Вскоре, уйдя из Академии Жулиана, она начинает занятия в мастерской Фернана Леже, берет уроки у Андре Лота.

* *Вихрева Наталья Владимировна* – магистрант МГАХИ имени В.И. Сурикова (e-mail: n-vikhreva@yandex.ru)

Приехав в Париж для того, чтобы быть ближе к новейшим тенденциям, учиться у модернистов, Тарсила обнаружила, что одним из важнейших источников вдохновения для авангарда стало примитивное искусство. Активная заинтересованность архаической образностью присутствовала в самом близком парижском круге общения Тарсилы — у П. Пикассо и Ф. Леже. В отличие от европейцев, для которых примитив был чем-то далеким и диковинным, пришедшим из заморских стран, Тарсила была прямой наследницей фольклорной культуры — причудливого сплетения «варварских» языков искусства индейцев и африканских рабов, впитавшая ее через сказки и мифы, рассказываемые чернокожей прислугой детям хозяев. Однако само искусство Бразилии с ее колониальным прошлым вплоть до начала XX века пренебрегает национальным своеобразием, ориентируясь на западные образцы. Местные мастера с академической выучкой игнорируют этот низовой, «маргинальный» пласт, чуждый критериям «высокого вкуса». В модернистской же среде близость Тарсилы к источнику вдохновения парижских художников приобрела определенную привлекательность и актуальность.

В 1924 году Блез Сандрар, французский поэт, с которым Тарсилу уже связывает крепкая дружба, получает приглашение от мецената Пауло Прада посетить Бразилию. К ним присоединяются Тарсила, ее муж, писатель-модернист Освальдом де Андраде и еще несколько друзей. Они посещают Рио-де-Жанейро во время карнавала, едут по маленьким городкам штата Минас-Жераис, где родилось знаменитое минажерайское барокко. Впервые путешествуя по собственной стране, художница открывает для себя креативный потенциал ее культурного наследия.

После поездки в том же году Освальд де Андраде публикует манифест «Поэзия Бразильской древесины» и издает книгу стихов с иллюстрациями Тарсилы ду Амарал. В манифесте писатель призывает обратить внимание на наивную выразительность, свойственную чистому источнику, на первозданную культуру своей страны. Тарсила идет тем же путем: работает над собственной художественной манерой, приближая ее к примитивизму. Основными мотивами работ этого периода являются идиллические тропические пейзажи, жизнь бразильской деревни, основными персонажами — лишённые индивидуальных черт «простые люди» и сказочные животные. Это яркие полотна с четкими пятнами чистого локального цвета и упрощенными формами.

Развивая тему поиска идентичности и «очищения» от европейского влияния, Тарсила и Освальд приходят к концепции «Антропофагии» — культуры, которая развивается, поглощая и перерабатывая инородные традиции. Бразильская культура — это сплав, который уже невозможно, да и не нужно, очистить от примесей. Она рождается в непрерывном акте переваривания европейских и африканских влияний, которым не удалось, по мнению авторов, заглушить или поработить индейскую культурную основу.

В 1928 году Освальд де Андраде публикует Манифест Антропофага в первом номере газеты «Revista de Antropofagia». Манифест состоит из отдельных фраз или фрагментов, связанных ассоциативно в концепцию о бразильском процессе культурообразования¹. Появлению идеи пожирающей культуры способствовала картина, написанная Тарсилой ду Амарал в 1928 году – «Абапору», что на языке индейцев племени тупи означает «человек, который ест», то есть антропофаг, носитель новой культурной идентичности Бразилии.

За два последующих года Тарсила создает целую «антропофагическую» серию, в работах которой развивает концептуальную составляющую, привлекая сюрреалистический инструментарий отображения смыслов. «Каннибалистический» процесс был заложен в самом методе творения. На смену безыскусным и наивным сюжетам предыдущего периода приходят сложные метафорические изображения-символы, которые создаются путем переработки чужих художественных приемов, композиций или идей. При этом яркий примитивистский стиль, выработанный ранее – в период «бразильской древесины», остается.

В 1929 году происходит несколько событий, сильно повлиявших на дальнейшую жизнь художницы. Начавшийся мировой финансовый кризис значительно ухудшил финансовое положение семьи Тарсилы. Распался брак художницы с Освальдом де Андраде, а вместе с прекращением личных отношений, прекратились и плодотворные творческие. Новый этап начался со знакомства ду Амарал с Осориу Сезаром, врачом-психиатром, музыкантом, интеллектуалом с коммунистическими взглядами.

Здесь необходимо сказать несколько слов о политической обстановке в Бразилии в этот период. До 1930 года власть контролировалась олигархиями богатейших штатов Сан-Пауло, получавшего доходы от производства кофе, и Минас-Жераис – центра молочной промышленности. На протяжении четырех десятилетий их губернаторы чередовались на посту президента республики. В 1930 году, отчасти из-за финансового кризиса, который вызвал рост классовых противоречий, этот альянс распался, сокрушив и прежнюю политическую модель «кофе с молоком». В результате произошел военный переворот, и к власти пришел Жетулио Варгас. Некоторые силы, в том числе и бразильские коммунисты, не поддержали Варгаса, и в стране царил крайне напряженная атмосфера.

Тарсила ду Амарал сама принадлежала к кофейной олигархии штата Сан-Пауло, и ее интерес к социалистической идеологии мог быть отражением страха перед неустойчивостью правового и финансового климата в стране. К 1930 году дом и земли Тарсилы были в залоге у банка, и впервые в жизни она была вынуждена работать по найму.

Осориу Сезар, активист коммунистического движения, энергично пропагандировал свои взгляды Тарсиле и жаждал вместе с ней посетить страну победившей пролетарской революции. В 1931 году

¹ Revista de Antropofagia, Anno 1, Numero 1. Maio 1928, São Paulo.

Тарсила и Осориу совершают поездку в СССР. В организации им помогает Сергей Ромов, русский и советский искусствовед, с которым художница была знакома со времен его жизни и работы в Париже. Ромов очень благосклонно относился к творчеству Тарсилы и был среди ее первых покупателей во Франции. Для того чтобы оплатить путешествие, Тарсиле приходится продать несколько картин из собственной коллекции, которую она собирала все 1920-е годы, приобретая новейшие работы парижских модернистов. На июнь того же 1931 года была назначена выставка ду Амарал в Государственном Музее Нового Западного Искусства.

У Тарсилы уже был неоднократный опыт проведения персональных выставок: в Париже в 1926 году были экспонированы работы из серии «Бразильская древесина», в 1928-м – из серии «Антропофагия». В 1929 году прошла персональная выставка ду Амарал в крупных бразильских городах. В Москву Тарсила привезла работы разных периодов: несколько работ антропофагического периода, в том числе и одно из главных произведений – «Antropofagia» (1929), несколько работ периода «бразильской древесины», причем, как индустриальной тематики, («Центральная железная дорога Бразилии», порт.: «E.F.C.V.», 1924), так и пасторальной («Рыбак», порт.: Pescador, 1925).

Выставка была организована Всесоюзным обществом культурной связи с заграницей. «Согласно просьбы ВОКС'а и личным объяснениям работников ВОКС'а о важности устройства г-жи Тарсилы, ввиду роли, которую играет она и ее муж в деле дружественных связей бразильской интеллигенции и СССР, считаю возможным организовать выставку»² – текст резолюции директора музея от 5 июня 1931 года. Выставка открылась 10 июня³.

Сама художница, по воспоминаниям Яворской Н. В., занимавшей тогда должность руководителя экспозиционно-выставочного сектора ГМНЗИ, «искала новых путей для своего творчества и приехала в СССР, чтобы найти новую тематику в советской революционной действительности, познакомиться с новыми методами советского искусства»⁴.

Выставка прошла успешно. Так ее оценивала сама Тарсила в своей открытке, отправленной Марио де Андраде, другу из круга писателей-модернистов. «Переехали из Крыма в Украинскую республику и находимся в жаркой Одессе. 3 августа едем в Стамбул по Черному морю. У нас есть для тебя фольклорная музыка. Пересекли СССР с севера на юг. Моя выставка имела большой успех. Музей Запада приобрел Рыбака...»⁵. ГМНЗИ действительно приобрел за 5000 рублей у Тарсилы ду Амарал картину «Рыбак» (порт.: Pescador, 1925). Сейчас она находится в Государственном Эрмитаже,

² Из Архива ГМИИ. Вып.2. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства. Автор-составитель Н.В. Яворская. М.,1978. с. 362.

³ Tarsila do Amaral. Catalogue. Fundación Juan March, Madrid, February 6 – May 3, 2009. p. 347.

⁴ Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. — М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012, с. 254.

⁵ Amaral, Aracy. Tarsila Viajante. – Pinacoteca do Estado, SP, Brasil. p. 168.

куда поступила из ГМНЗИ в 1948 году. Именно этот факт позволил Тарсиле и Осориу продолжить путешествие из Москвы на юг СССР.

За время своего пребывания в Москве пара много общается с советскими интеллектуалами, в частности, с Виктором Сержем и Давидом Выгодским. Впечатление Тарсилы о стране самое наилучшее: она восхищается социальной политикой, кампаниями по борьбе с неграмотностью и проституцией, тем, как дружно и целеустремленно работает народ. Она обещает в письме к матери, что по приезду в Париж приобретет библиотеку марксистской литературы и будет учиться⁶.

Тарсила вернулась в Бразилию в конце 1931 года, а в 1932 случилось восстание, так называемая «Конституционалистская революция», участники которой пытались убрать президента Жетулиу Варгаса. После подавления восстания Тарсила была арестована по подозрению в причастности к оппозиции – из-за ее поездки в СССР и регулярного участия в коммунистических собраниях в Бразилии. Художница провела в заключении месяц, и этот опыт оставил неизгладимое впечатление. Заинтересованность в социальных вопросах только возросла. Тарсила проводит несколько выступлений на тему участия женщин в политических действиях. Читает лекцию о социалистическом агитационном плакате. К этому периоду относятся и ее картина «Рабочие» (порт.: «Operários», 1933).

«Рабочие» изначально задумывалась как картина-заявление. Размер полтора на два метра⁷, совершенно не свойственный для Тарсилы, позволяет выделить ее в ряду остальных работ «интерьерных» размеров.

Если искать источники вдохновения художницы, того вдохновения, которое она стремилась обрести в путешествии по СССР, то в первую очередь стоит выделить опыт изучения агитационного искусства. Дело в том, что в ГМНЗИ перед выставкой ду Амарал проходила выставка революционного западного плаката, а сразу после – выставка революционной графики к V конгрессу Коминтерна⁸. Нет сомнения, что Тарсила видела ее. Можно говорить и о повышенном интересе к этому виду искусства – после своего возвращения художница выступала в Бразилии с лекциями и именно на тему плакатной графики, используя для иллюстрации материал, привезенный из поездки⁹.

Непосредственные визуальные и смысловые параллели с картиной «Рабочие» можно обнаружить в плакате Валентины Никифоровны Кулагиной (1902–1987) «Международный день работниц – день смотра социалистического соревнования» 1930 года. В нижней части плаката Кулагина, используя технику коллажа, составляет из женских лиц образ людского потока, движущегося на передний план, на зрителя. Сходную композиционную схему избирает и Тарсила. Конечно, речь не идет о плагиате.

⁶ Teixeira de Barros, Regina Tarsila do Amaral. Chronology // Catalogue. Fundación Juan March, Madrid, February 6 – May 3, 2009. p. 247.

⁷ Точный размер картины «Рабочие» составляет 150x205 см.

⁸ Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. — М.: ГМИИ имени А.С. Пушкина, 2012. с. 253.

⁹ Amaral, Aracy. Textos do Trópico de Caprocórnio. Artigos e ensaios. (1980-2005) Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. – SP.: EDITORA 34, 2006. p. 60.

Кулагина создает в этой части плаката определенное ощущение реалистичности, размещая лица с продуманной живописностью. Этой же цели служит выбор техники – автор использует именно коллаж – лица вырезаны из фотографий. Тарсила же в картине «Рабочие» составляет подчеркнуто схематичную пирамиду из человеческих лиц, написанных в условной манере, так, чтобы только обозначить разнообразие рас и полов. Головы расставлены по плоскости картины аккуратно, плотно, но не перекрывая друг друга, напоминая предметы на алтаре экс-вото.

На заднем плане картины вертикали труб и прямоугольники здания фабрик контрастируют своей геометричностью и локальным цветом с пульсирующей пирамидой живописных лиц. На плакате Кулагиной также, на заднем плане, размещены вертикальные объемы бобин текстильных станков.

К приведенному сравнению можно добавить находку, сделанную Араси Амарал¹⁰, искусствоведом, исследовавшим творчество ду Амарал. Она выяснила, что по дороге в Москву художница была проездом в Берлине и могла видеть картину Ганса Балушека «Работницы» (1900) из Бранденбургского музея, предварившую ее советские визуальные впечатления. На картине Балушека поток угрюмых уставших женщин-рабочих выходит со смены на заводе. Поток настолько плотный, что зритель видит только лица: каждое наделено индивидуальностью, и тем не менее все унифицированы отпечатком изнурительной работы. Полотно Балушика решено менее условно и плоско, нежели чем у Тарсилы, но произвольная пирамида, построенная линиями людского потока, забора и горизонта, считывается ясно. Ее вершина, выход из фабрики, расположена в верхней правой части пространства картины, у Тарсилы – там же, но за пределами полотна.

При заметном композиционном сходстве, сравниваемые работы производят совершенно не сравнимый эффект. Ключ к пониманию этой разницы в случае с работой Кулагиной, возможно, находится в области стиля и художественных задач. Четкая цветная графичность плаката Кулагиной призывает к действию, агитирует. Картина Тарсилы скорее ставит вопрос о будущем рабочего класса, о будущем страны и нации, отражает все те вопросы, которые занимали в 1930-е годы творческую интеллигенцию Бразилии. При сопоставлении с картиной Балушека, напротив, возможно найти параллели в поднимаемых работой вопросах, но использование Тарсильей примитивистской лексики связывает эту новую для нее социальную тематику с прошлыми исканиями в области национальной идентичности.

Осмысление чужого художественного материала – не новый прием Тарсилы ду Амарал. Напротив, все ее творчество периодов «бразильской древесины» и «антропофагии» было концептуально построено на переработке (переваривании по «словарю» антропофагического манифеста), в этом, собственно, и заключается основной смысл выращивания национального искусства. Этот

¹⁰ Ibid., p. 53.

универсальный «антропофагический» механизм адаптации и усвоения визуальных практик она использует для выражения новых социальных и пластических идей.

Еще один пример использования советских образцов – это оформление книги Осориу Сезара «Где правит пролетариат...». Созданная по впечатлениям и воспоминаниям о поездке в СССР, она была опубликована в 1933 году. Для иллюстраций использованы рисунки Тарсилы, сделанные во время путешествия. Улицы и пейзажи русских городов решены в лаконичной примитивистской манере, характерной для ее зарисовок бразильских видов 1920-х годов. Уверенные линии, избегая острых углов, плавно и не до конца очерчивают объекты на рисунке. Очень много чистого листа: ни штриховки, ни сложных узлов. Это свободное пространство на рисунке играет роль света и воздуха. Исполняя эти наброски, Тарсила не планировала их конкретное использование, и поэтому иллюстрации вступают в полемику с оформлением обложки, которую художница создавала позже в ходе работы над макетом издания. Обложка, выполненная в красно-черно-белой гамме, напрямую адресует к советским образцам, дословно воспроизводя их цветопластическое и конструктивное решение. Ду Амарал использует тематику и эстетику революционной графики напрямую, без переработки. Драматическое сочетание цветов характерно для социалистического искусства первой трети XX века, еще с работ Эль Лисицкого, например, литографии «Клином красным бей белых» 1920 года. Буквальный перенос здесь служит целям акцентуации смысла: вне географических рамок общества победившего коммунизма такой дизайн сразу привлекает к себе внимание читателя и четко заявляет о теме.

Итог путешествия Тарсилы ду Амарал в СССР и ее знакомства со спецификой советского искусства и культуры – сильное, но кратковременное влияние, выразившееся в создании принципиально новых работ. Уже в 1935 году художница возвращается к своему прежнему стилю и темам начала 1920-х годов, который и в последующие годы не будет претерпевать существенных изменений. Интерес Тарсилы носил скорее культурный характер, нежели идеологический, и этим объясняется высокая степень важности картины «Рабочие» в контексте творчества ду Амарал. Вдохновившись новым советским искусством, восприняв его эстетику и характер, но пропустив через призму собственного стиля и бразильской специфики мировосприятия, Тарсила ду Амарал создала уникальное произведение.

Библиография:

- Из Архива ГМИИ. Вып.2. К истории международных связей Государственного музея нового западного искусства. Автор-составитель Н.В. Яворская. М.,1978. – 362 с.
- Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира. –М.: Наследие, 1997. – 320 с.
- Надъярных М. Ф. Бразильский модернизм / Авангард в культуре XX века, 1900-1930 гг.: Теория. История. Поэтика в 2 кн./кн.2. –М.:ИМЛИ РАН, 2010. с. 536-565.
- Яворская Н.В. История Государственного музея нового западного искусства (Москва). 1918–1948. — М.: ГМИИ им. А.С. Пушкина, 2012. – 480 с.

- Amaral, Aracy. Textos do Trópico de Caprocórnio. Artigos e ensaios. (1980-2005) Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. – SP.: EDITORA 34, 2006. – 353 p.
- Amaral, Aracy. Tarsila Viajante. – Pinacoteca do Estado, SP, Brasil. – 168 p.
- Catalogue Raisonné - <http://www.base7.com.br/tarsila/>
- Justino, Maria José. O Banquete Canibal - A modernidade em Tarsila do Amaral. Brazil, Curitiba:Editora UFPR, 2002. -187 p., ill.
- Herkenhoff, Paulo. As duas e a única Tarsila // Maison de l'Amérique latine. Tarsila Do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923-1929, –France, Imago Escritorio De Arte. 2005. – 94-102 p.
- Justino, Maria José. O Banquete Canibal - A modernidade em Tarsila do Amaral. Brazil, Curitiba:Editora UFPR, 2002. - 187 p., ill.
- Revista de Antropofagia, Anno 1, Numero 1. Maio 1928, São Paulo.
- Tarsila do Amaral. Catalogue. Fundación Juan March, Madrid, February 6 – May 3, 2009. – 295 p.
- Teixeira de Barros, Regina Tarsila do Amaral. Chronology // Catalogue. Fundación Juan March, Madrid, February 6 – May 3, 2009. P. 235 – 247.

Bibliography:

- Iz Arhiva GMII. Vyp.2. K istorii mezhdunarodnyh svyazey Gosudarstvennogo muzeya novogo zapadnogo iskusstva. Avtor-sostavitel' N.V. Yavorskaya. M.,1978. – 362 s.
- Kofman A.F. Latinoamerikanskiy hudozhestvennyy obraz mira. –M.: Nasledie, 1997. – 320 s.
- Nad'yarnyh M. F. Brazil'skiy modernizm / Avangard v kul'ture XX veka, 1900-1930 gg.: Teoriya. Istoriya. Poetika v 2 kn./kn.2. –M.:IMLI RAN, 2010. s. 536-565.
- Yavorskaya N.V. Istoriya Gosudarstvennogo muzeya novogo zapadnogo iskusstva (Moskva). 1918–1948. — M.: GMII im. A.S. Pushkina, 2012. – 480 s.
- Amaral, Aracy. Textos do Trópico de Caprocórnio. Artigos e ensaios. (1980-2005) Vol.1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. – SP.: EDITORA 34, 2006. – 353 p.
- Amaral, Aracy. Tarsila Viajante. – Pinacoteca do Estado, SP, Brasil. – 168 p.
- Catalogue Raisonné - <http://www.base7.com.br/tarsila/>
- Justino, Maria José. O Banquete Canibal - A modernidade em Tarsila do Amaral. Brazil, Curitiba:Editora UFPR, 2002. -187 p., ill.
- Herkenhoff, Paulo. As duas e a única Tarsila // Maison de l'Amérique latine. Tarsila Do Amaral: Peintre Brésilienne à Paris 1923-1929, –France, Imago Escritorio De Arte. 2005. – 94-102 p.
- Justino, Maria José. O Banquete Canibal - A modernidade em Tarsila do Amaral. Brazil, Curitiba:Editora UFPR, 2002. - 187 p., ill.
- Revista de Antropofagia, Anno 1, Numero 1. Maio 1928, São Paulo
- Tarsila do Amaral. Catalogue. Fundación Juan March, Madrid, February 6 – May 3, 2009. – 295 p.
- Teixeira de Barros, Regina Tarsila do Amaral. Chronology // Catalogue. Fundación Juan March, Madrid, February 6 – May 3, 2009. P. 235 – 247