

УДК 7.036

DOI: 10.17223/22220836/30/9

И.В. Кудрявцева, Т.А. Галеева

ДИЕГО РИВЕРА В ДИАЛОГЕ ДВУХ РЕВОЛЮЦИОННЫХ КУЛЬТУР

Статья посвящена особенностям творческих и политических контактов крупнейшего мексиканского монументалиста Диего Риверы с представителями международного художественного сообщества, сложившегося в СССР во второй половине 1920-х гг. В статье анализируется роль Риверы в культурном диалоге между Мексикой и СССР на рубеже 1920–1930-х гг. Особое внимание уделяется сотрудничеству мексиканского муралиста с объединением «Октябрь» и его участию в художественной полемике конца 1920-х гг., посвященной обновлению современного пролетарского искусства. Рассматривается социальная деятельность Риверы в ходе его первого визита в Москву (1927–1928), а также оценивается значение этой поездки для дальнейшей политической и творческой карьеры монументалиста.

Ключевые слова: Диего Ривера, объединение «Октябрь», русский авангард, АХР, советское искусство 1920-х гг., мексиканский мурализм, революционная культура.

Мексиканский художник Диего Ривера (1886–1957) примечателен во многих отношениях: автор масштабных фресковых комплексов, один из создателей национальной школы мурализма в Мексике, коллекционер, публицист и политический активист. Не меньший интерес вызывает его значимая роль в развитии художественных процессов в США на рубеже 1920–1930-х гг., а также в СССР в период так называемой культурной революции¹. Если популярность мексиканского муралиста в Соединенных Штатах исследователи серьезно изучают с конца 1990-х гг.², то контактам и взаимным влияниям Риверы и советской художественной среды посвящены редкие публикации западных исследователей, рассматривающих лишь некоторые аспекты первого московского путешествия Диего Риверы 1927–1928 гг.³

Так, историка В. Ричардсона [5] интересует прежде всего политическая коллизия, сложившаяся вокруг Риверы в ходе его московского визита: неожиданные противоречия художника-коммуниста и советской среды. Искусствовед М. Гоф подробно анализирует серию акварельных этюдов («Moscow sketchbook»), выполненных Риверой в связи с первомайской демонстрации 1928 г. [6]. Акцентируя способы работы художника с визуальной информацией, конструирующей образы будней социалистического государ-

¹ Термин «культурная революция» в политической лексике СССР появляется в начале 1920-х гг., обозначая комплекс мер и специальных мероприятий, направленных на формирование нового типа культуры. Чаще всего «культурную революцию» принято соотносить с 1928–1931 гг., показательным периодом наивысшей политической радикализации. В широком смысле культурное строительство связывают с масштабной ликвидацией безграмотности. В области теории и практики искусства этот период характеризуется насыщенной художественно-идеологической полемикой творческих группировок, открытой дискуссионностью и относительным плюрализмом оппозиционных мнений.

² Наибольший интерес представляют работы О'Коннера [1], Хэмингуэя [2, 3] и Ли [4].

³ Второй приезд Диего Риверы в СССР состоялся в 1955–1956 гг.

ства, исследовательница обращает внимание на особенности репрезентации событий и фактов с помощью первоначальной репортажной фиксации и последующей реконструкции – обобщения. Тем не менее политическая и художественная деятельность Риверы в конце 1920-х – начале 1930-х гг., специфика и значение его первой поездки в Москву, а также результаты культурных связей мексиканца с русскими художниками и представителями интернациональной советской среды освещены недостаточно.

Попытки подступиться к отдельным аспектам этой темы уже предпринимались автором данной статьи в докладе «Диего Ривера и русские авангардисты: пути демократизации искусства на рубеже 1920–1930-х гг.» [7]. Важное значение в освещении темы имеет беспрецедентная выставка «московских» работ Риверы из музейных и частных собраний из разных стран, организованная в Мехико в конце 2017 – начале 2018 г. и объединившая произведения живописи и графики мастера, а также документы, фотографии, открытки и видеосвидетельства эпохи¹. Экспозиция, расположившаяся в Доме-студии Диего Риверы и Фриды Кало (Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo) и в Музее муралы Диего Риверы (Museo Mural Diego Rivera), стала серьезной попыткой собрать воедино художественный материал, созданный в ходе двух визитов муралиста в Советский Союз.

По меткому замечанию В. Кутейщиковой, в отношениях между СССР и Мексики Ривера стал «первым протагонистом диалога двух революционных культур» [8. С. 40]. Его активные творческие контакты с представителями советской художественной среды – закономерное следствие международной культурной политики СССР 1920-х гг., направленной на сближение с внешним миром и формирование лояльного общественного мнения. Визит знаменитого мексиканца в Москву в ноябре 1927 – мае 1928 г. совпал с периодом острой дискуссии, развернувшейся вокруг путей развития пролетарского искусства. Участие в этой полемике такой авторитетной фигуры западного художественного мира, как Диего Ривера, внесло в нее некоторые нюансы, которые будут рассмотрены в статье.

Знакомство Риверы с русскими художниками состоялось еще в начале 1910-х гг. в Париже, где он, как и многие другие мастера XX в., приобщался к открытиям европейского модернистского искусства. Оказавшись в эпицентре интернациональной «парижской школы», он сблизился с П. Пикассо, Ж. Бракком, их последователями, среди которых были многочисленные выходцы из России. В «русский круг» Риверы вошли поэт и критик М. Волошин, писатели И. Эренбург и Б. Савинков, художники Д. Штеренберг, Х. Сутин, О. Мещанинов, М. Ларионов, Н. Гончарова, меценаты М. и М. Цетлины и многие другие персонажи, любившие посещать его мастерскую на рю Депар. Взаимоотношения художников складывались на фоне их общей погруженности в революционные идеи, мечты о переустройстве мира и реформировании языка искусства. Укреплялись творческие связи и жизненные ситуации: спутницами Риверы на некоторое время стали русские «музы» – художницы А. Белова и М. Воробьева-Стебельская (Маревна), испытывавшие также сильное влияние его живописи.

¹ Выставка «Diego Rivera y la experiencia en la URSS» прошла с 30 ноября 2017 по 8 апреля 2018 г. Кураторы Мария Эстела Дуарте (Maria Estela Duarte) и Мариано Меза Маркин (Mariano Meza Marquin).

Революционные события в России (1917) и Мексике (1910–1917) стали для многих парижских обитателей веским поводом к возвращению на родину. Ривера не был исключением, и, оставив без внимания приглашение Д. Штеренберга приехать в СССР, в 1921 г. отправился в Мексику. Там он принялся за изучение фольклора и археологии, истории и традиций доколумбовых американских культур. Вскоре Ривера создал свои первые монументальные работы в общественных зданиях: «Сотворение» (1921–1923, амфитеатр Боливар Национальной подготовительной школы, Мехико); «Песнь о земле» (1923–1927, Национальная школа сельского хозяйства, Чапинго), а также начал большой цикл росписей «Политическое видение мексиканского народа» (1923–1928, Министерство народного просвещения, Мехико). Стремительное развитие художественной карьеры муралиста сопровождалось активизацией его политической и общественной деятельности.

Несмотря на внутреннюю близость «революционных судеб» Советской России и Мексики, дипломатические отношения между странами были установлены лишь в 1924 г.¹ Внешнеполитические договоренности позволили наладить культурные контакты. Значительным событием стало посещение Мексики в 1925 г. В. Маяковским, чьим личным проводником в экзотической стране стал Ривера. По возвращении советский поэт дал высокую оценку фрескам мексиканского мастера, в частности, неоконченной росписи в Министерстве народного просвещения, назвав ее «первой коммунистической росписью в мире» [10. С. 308]. В ней впервые в творчестве муралиста темы труда и народного праздника получили столь масштабное решение. В плотности многофигурных композиций («Ассамблея», «Рынок» и др.), их виртуозной собранности угадывается стиль, характерный для зрелых росписей Риверы. Пространство фресок населяют новые герои – рабочие и крестьяне; композиционные решения отмечены внутренней пульсирующей динамикой при сохранении общей статичности и лапидарности.

Монументальные формы мексиканского искусства и отдельные сюжеты поразили советского гостя, о чем он восторженно написал в статье, опубликованной в популярном журнале «Красная нива»² [11]. В этом же номере (1926. № 6) был помещен короткий текст «Диего Ривера: художник мексиканского пролетариата» известного художественного критика тех лет Я. Тугенхольда, сопровождавшийся репродукциями фресок мастера [12]. Практически это было первое знакомство широкой советской аудитории с произведениями мексиканского муралиста, получившего известность в СССР в конце 1920-х гг. благодаря его приезду в Москву 2 ноября 1927 г.

В 1920-е гг. Советский Союз стал своеобразной «меккой» для левоориентированных западных мыслителей, художников, деятелей культуры,

¹ Особенности международных отношений Мексики, СССР и США в 1920-е гг., их обусловленность политическим контекстом и активной ролью интеллектуалов этих стран подробно рассмотрены в монографии Д. Спенсен [9]. О культурных контактах между Мексикой и СССР пишет В. Кутейщикова [8].

² «Красная нива» – массовый иллюстрированный литературно-художественный еженедельный журнал (Москва, 1923–1931), в котором публиковались рассказы А. Грина, М. Пришвина, Вс. Иванова, Б. Пильняка, А. Толстого, М. Шолохова и других советских писателей. Издание знакомило читателей с зарубежной литературой, хроникой искусства, а в начале 1930-х гг. в нем появляются фотографии и репортажи, посвященные индустриализации.

нередко в порыве советофилии переселявшихся в Россию¹. (Судьбы некоторых из них – Херварта Вальдена (1878–1941), Генриха Фогелера (1872–1942), Белы Шефлера (1902–1942) и др. – трагически оборвали репрессии сталинской системы). Американский историк М. Дэвид-Фокс объясняет эту тенденцию восприятием молодого советского государства как модели, «альтернативной западной модерности» [13. С. 54]. Характерно, что мексиканский мурализм исследователи также нередко называют своеобразной «альтернативой европейского модернизма» [14, 15].

Тенденция преодоления «европоцентричности» в 1920-е гг. неожиданным образом сблизила мексиканский и советский пути культурного развития. Еще находясь в среде русских модернистов в Париже, Ривера выражал солидарность идеалам русской революции и мечтал однажды оказаться в эпицентре строительства нового мира. В июле 1927 г. мексиканский художник получил официальное приглашение посетить в Москве торжественное празднование годовщины Революции. В подписанном генеральным секретарем Международной федерации транспортных рабочих Эдо Фимменом² документе сообщалось: «...я искренне надеюсь, что Вы будете готовы принять его [приглашение] и, таким образом, получите шанс узнать современную Россию, ее рабочих, ее жизнь и искусство и в то же самое время предложите им возможность узнать Ваши таланты»³ (цит. по: [16. Р. 215]). Прервав работу над фресками в Министерстве просвещения, Ривера отправился в Москву в составе мексиканской делегации.

Подготовка к приему иностранных гостей и торжественным мероприятиям подробно освещалась в советской прессе⁴. 3 ноября 1927 г. газета «Правда» сообщила о прибытии официальной делегации Компартии Мексики [18]. В советской столице гости были окружены вниманием⁵, их лично принимал Сталин⁶, 7 ноября они присутствовали на праздничной демонстрации, устро-

¹ 1920–1930-е гг. отмечены интенсивными культурными и интеллектуальными связями между Западом и Россией. По некоторым свидетельствам, СССР в эти годы посетило около 100 000 иностранцев, среди которых Т. Драйзер, Р. Роллан, Б. Шоу, А. Жид, Л. Фейхтвангер, А. Барбюс, В. Беньямин, Г. Лукач и многие другие. Этому феномену посвящена монография М. Дэвид-Фокса [13].

² Эдуард Карл Фиммен, более известный как Эдо Фиммен (Edo Fimmen, 1881–1942), – голландский профсоюзный лидер, публицист; в 1909–1916 гг. редактор журнала «Наша борьба» (Onze Strijd); с 1919 г. – секретарь Международной конфедерации профсоюзов и Международной федерации работников транспорта; с 1927 г. – вице-президент Международной антиимпериалистической лиги (1927–1937), имевшей отделения в разных странах.

³ Все цитаты из иностранных источников приведены в переводе И. Кудрявцевой.

⁴ Газета «Правда» ежедневно публиковала новостные сводки о приезде международных рабочих делегаций. Уже в октябре появляются первые сведения о мексиканской группе, в состав которой, помимо Риверы, представлявшего антиимпериалистическую лигу, вошли: от национальной крестьянской лиги – Хосе Гваделупе Родригез (Jose Guadalupe Rodríguez), от рабочих нефтяных промыслов в Тампико – Хуан Монтемайор (Juan Montemayor), от мексиканской секции МОПР (Международная организация помощи борцам революции) – бывший сенатор Луис Монзон (Luis Monzón), от правления конфедерации транспортников Мексики – Крус Контрерас (Cruz Contreras) [17].

⁵ «Делегация антиимпериалистической лиги за два дня пребывания в Москве посетила несколько фабрик и заводов, в том числе Трехгорную мануфактуру, «Красный Октябрь», «Красный богатырь» и т.д. Часть делегации посетила Наркомпрос, где имела беседу с т. Ходоровским и проф. Кога-ном» [19].

⁶ М. Дэвис-Фокс отмечает: «Начиная с тех же празднеств десятой годовщины Октябрьской революции аудиенция у Сталина стала обязательным пунктом программы визита для наиболее именитых иностранных гостей. Восемьдесят делегатов из одиннадцати стран общались со Сталиным на протяжении шести часов 5 ноября 1927 года» [13. С. 221]. Эпизод официальной встречи Сталина с международными делегатами описан в воспоминаниях Риверы [20. Р. 103–105].

енной в честь 10-летия Октябрьской революции, завершившейся грандиозным парадом. Спустя несколько дней они стали участниками Всемирного конгресса друзей Советского Союза¹.

Особое впечатление на Ривера оказало праздничное шествие в Москве. Своим восхищением от увиденной церемонии и героях парада мексиканский муралист поделился в анкете «Глазами иностранцев», опубликованной в журнале «Красная нива»: «Я убедился, что растет совершенно новое поколение, необычно прекрасное. Я думаю, что через 7 или 10 лет вырастет такое поколение, которое создаст совершенно новый мир» [21]. Сохранились также образные воспоминания художника: «Через узкие улицы на просторную площадь медленно выливался людской поток – сплошная, упругая, движущаяся масса. Нескончаемое шествие подчинялось единому ритму, волнообразно извиваясь наподобие гигантской змеи, и в этом зрелище было нечто внушавшее благоговейный трепет» (цит. по: [22. С. 266]). Позднее Ривера не раз обращался в своем творчестве к первым, самым ярким впечатлениям от московских массовых демонстраций, а мотив марша и парада стал значимым для его фресок «Человек на перепутье» (1932–1933, Рокфеллеровский центр, Нью-Йорк; 1934, Дворец изящных искусств, Мехико), «Портрет Америки» (1933, Рабочая школа, Нью-Йорк), «Русская революция и Третий Интернационал» (1933, Дворец изящных искусств, Мехико), «Мексика сегодня и завтра» (1934–1935, Национальный дворец, Мехико).

После праздничных торжеств 9 ноября 1927 г. в Комакадемии (Коммунистической академии) была организована лекция о современном мексиканском искусстве, на которой Диего Ривера выступил в качестве почетного гостя. Впервые у советской аудитории появилась возможность услышать комментарии автора, чьи произведения были известны только по репродукциям. Популярность его стремительно росла: нарком просвещения А. Луначарский 24 ноября 1927 г. подписал с Д. Риверой контракт на создание фрески для Клуба Красной армии, параллельно велись переговоры о других возможных государственных заказах (например, оформлении строившейся библиотеки им. Ленина)². Реализоваться ни одному из проектов не было суждено, но предварительные договоренности и официальный заказ позволили художнику задержаться в СССР на несколько месяцев вместо запланированной пары недель.

Советская пресса проявила к знаменитому мексиканскому гостю особый интерес. Критик Тугенхольд в своей статье для газеты «Правда» причислил Ривера вместе с Г. Гроссом, О. Диксом, К. Кельвиц, Б. Уиц к «плеяде красных художников», «первоклассных талантов» интернационального искусства [23]. В автобиографии муралиста есть упоминание о встрече в Москве с ре-

¹ Всемирный конгресс друзей Советского Союза (10–12 ноября 1927 г., Колонный зал Дома Союзов, Москва) собрал 947 делегатов – представителей различных государств. В Президиум конгресса вошли А. Барбюс, Д. Ривера, К. Цеткин, Н. Крупская, А. Луначарский. На конгрессе обсуждались итоги социалистического строительства СССР, угрозы войны и состояние обороны СССР.

² Биограф и современник Риверы Б. Вульф воспроизводит текст документа: «Правительство СССР решило пригласить тов. Диего Ривера для создания большой фрески на тему, которую он выберет сам. Данный договор также рассматривается в качестве поддержки искусства Риверы, народного и мексиканского, и если результат эксперимента будет благоприятный, правительство найдет возможность предоставить Ривере серьезную работу по оформлению новой библиотеки им. В.И. Ленина, которая в данный момент строится в Москве» (цит. по: [16. Р. 181–182]).

дактором «Комсомольской правды», предложившим ему подготовить статью для газеты за условленный гонорар в «13 сотен рублей» [20. Р. 92–93]. Ривера откликнулся на запрос с энтузиазмом и задумал целую серию из 10 материалов с периодичностью один раз в 15 дней, которая, к сожалению, не была реализована. Интервью у мексиканского художника взял А. Курелла, писатель и журналист, активно интересовавшийся новыми техниками визуальных искусств¹. Материалы этих бесед фиксируют программные заявления Риверы о социальных измерениях современной художественной практики: «Произведение искусства, – считает мастер, – может иметь влияние только когда оно будет связано в любой манере с потоком социальной жизни того времени, в котором мы живем, или в случае, если будет наделяться определенными коллективными функциями» (цит. по: [16. Р. 182–183]). Такие рассуждения были актуальны и для советской художественной полемики рубежа 1920–1930-х гг., что лишний раз свидетельствует о включенности Риверы в проходившую в тот период дискуссию.

Пребывание в Советском Союзе для Риверы сопровождалось активной творческой и социальной деятельностью: художник делал множество зарисовок и эскизов для будущих монументальных проектов, читал публичные лекции, встречался с коллегами, писателями, режиссерами, посещал музеи и театры, участвовал в диспутах². Для «Вестника иностранной литературы» подготовил статью, посвященную народному искусству Мексики [25]. В Москве Ривера познакомился с будущим директором Нью-Йорского музея современного искусства А. Барром и его ассистентом Д. Эбботом, провел с ними несколько дней, представил их Д. Штеренбергу и Р. Фальку. Московские дневники Барра и Эббота сохранили яркие воспоминания американцев об этих днях [26, 27]. В России завязалась крепкая дружба Риверы с С. Эйзенштейном, благодаря которой, вероятно, мексиканский муралист вошел в круг общения теоретиков и идеологов «производственного искусства», а также художников-конструктивистов, близких ему по духу, составивших в 1928 г. ядро Всероссийского объединения работников новых видов художественного труда «Октябрь».

Манифест этого творческого союза был опубликован в третьем номере журнала «Современная архитектура»³ за 1928 г., его подписали архитекторы, теоретики искусства, художники, искусствоведы и критики: А. Алексеев, братья Веснины, Е. Вейс, А. Ган, М. Гинзбург, А. Гутнов, А. Дамский, А. Дейнека, М. Доброковский, В. Елкин, П. Ирбит, Г. Клуцис, А. Крейчик, А. Курелла, Л. Лапин, Л. Лисицкий, И. Маца, А. Михайлов, Д. Моор, П. Но-

¹ Альфред Курелла (Alfred Kurella, 1895–1975) – немецкий писатель, политический деятель, с 1919 г. жил в Москве, в 1926–1928 гг. – глава управления комитетом агитации и пропаганды Исполкома Коминтерна, в 1928 г. был назначен зав. отделом изобразительного искусства Наркомпроса РСФСР, редактор «Комсомольской правды». В 1929 г. обвинен в левых формалистических решениях. Вскоре после этого вернулся в Германию.

² В коллекции РГАЛИ хранится стенограмма диспута от 2 апреля 1928 г. о спектакле ГосТИМ «Горе от ума». Среди участников обсуждения значится Диего Ривера [24].

³ «Современная архитектура» (Москва, 1926–1930) – периодический иллюстрированный журнал, посвященный вопросам градостроительства, теории и истории архитектуры, проектирования жилой и промышленной архитектуры. Выходил под редакцией архитекторов А.А. Веснина и М.Я. Гинзбурга, являлся печатным органом ОСА (Объединения современных архитекторов), пропагандировавшим идеи конструктивизма и производственного искусства. Тираж издания: 1926 г. – 1 500 экз.; 1930 г. – 4 000 экз.

вицкий, А. Острецов, Н. Седельников, С. Сенькин, Н. Спиров, Н. Талакцев, С. Телингатер, В. Тоот, А. Федоров-Давыдов, Б. Уиц, П. Фрейберг, Э. Шуб, Н. Шнейдер, С. Эйзенштейн, в том числе и Д. Ривера. Новое объединение консолидировало левые силы в искусстве, причем около трети всех его членов, подписавших манифест, являлись представителями интернационального сообщества, растворенного внутри советской художественной среды, сформированной авангардным проектом. «Октябрю» была уготована ключевая роль в развернувшейся полемике о судьбах демократического искусства.

Художественная среда рубежа 1920–1930-х гг. была захвачена ожесточенными дискуссиями, в основе которых зачастую лежали политические мотивы. Известный искусствовед Е. Деготь характеризует период 1929–1932 гг. как наиболее радикальную стадию культурной революции, когда впервые авангардный проект подвергся критике со стороны самих левых сил и фокус противостояния на художественной арене сместился в направлении борьбы за новое искусство как искусство политическое [28]. Однако вопрос о природе искусства в условиях революционного общества остается главным. Похожие дискуссии возникали в это время и в Мексике, что, очевидно, и позволило Ривере активно включиться в диалог с советскими коллегами. По мнению американского искусствоведа Л. Диккерман, «художники обеих стран столкнулись с множеством одинаковых проблем – взаимоотношением практиков авангарда с массовой аудиторией и напряжением между формальным новаторством и необходимой коммуникацией» [29. Р. 16].

В СССР на авансцену художественной баталии выходят представители двух творческих объединений: АХР (Ассоциация художников революции; в 1922–1928 – АХРР) и «Октябрь», непримиримая полемика между которыми задает градус идеологической дискуссии в советском искусстве конца 1920-х гг. АХР, имевшая достаточно серьезную государственную поддержку, приходит к установлению преемственной связи с традицией русского критического реализма 1880–1890-х гг. и декларирует метод «героического реализма»¹.

Художники «Октября» предлагали концепцию пролетарского реализма², опираясь на опыт «производственничества», выступали с критикой эстетизма и станковизма и видели среди своих целевых установок «оформление массовых, коллективных форм новой жизни» [31. С. 74]. Таким образом, соединение искусства с жизненной практикой рассматривалось как неотъемлемое условие демократического обновления художественной системы. Опыт Мексики, где, по меткому замечанию А. Бреннер³, «искусство было органичной

¹ Из Декларации АХРР, подписанной в мае 1922 г.: «Революционный день, революционный момент – героический день, героический момент, и мы должны теперь в монументальных формах стиля героического реализма выразить свои художественные переживания. Признавая преемственность в искусстве и на основании современного миропонимания, мы, создавая этот стиль героического реализма, кладем фундамент общемирового здания искусства будущего» (цит. по: [30. С. 120]).

² Из Декларации художественного объединения «Октябрь»: «Мы признаем и будем строить пролетарский реализм, выражающий волю действующего революционного класса, реализм динамический, показывающий жизнь в движении, в действии, планомерно раскрывающий перспективы жизни, реализм, делающий вещи, рационально перестраивающий старый быт, действующий всеми средствами искусства в гуще борьбы и строительства» [31. С. 74].

³ Анита Бреннер (Anita Brenner, 1905–1974) – американская писательница, коммунистка, автор книги «Идолы за алтарями» (1929), посвященной истории мексиканского искусства. После посещения Мексики активно писала статьи о современных мексиканских художниках для *The New York Times Magazine*, *Harper's*, переводила на английский мексиканские сказки.

частью жизни» (цит. по: [2. Р. 27]), оказался весьма созвучен программным заявлениям «Октября».

С критикой и разоблачением ахровского реализма в 1928 г. выступал А. Курелла¹. Фундаментальное несогласие с эстетикой большинства ахровцев активно выразил в период московского пребывания Ривера [32], обвинявший их в подражательстве и воспроизведении мелкобуржуазных методов работы. В 1932 г., уже в США, он вновь обратился к критике стратегии АХР², ставшей к тому моменту доминирующей в советском искусстве: «Живописец, который хранит и использует худшую технику буржуазного искусства, – это реакционный художник, даже если с помощью этой техники он изображает такие сюжеты, как смерть Ленина или красный флаг на баррикадах. Точно так же и инженер, нанятый на сооружение дамбы для ирригации российской почвы, будет реакционером, если он будет использовать буржуазные процедуры начала XIX в. В этом случае он будет реакционером; он будет виновен в преступлении против Советского Союза, даже несмотря на то, что пытался построить дамбу для целей ирригации» [33. Р. 54]. Таким образом, Ривера утверждает идеологическое значение творческого метода и даже техник создания произведений.

Идеологами «Октября» ведущая роль в системе построения искусства будущего закреплялась за архитектурой, которая закономерно обуславливает потребность в новых формах оформления ее пространства. Отсюда выбор «октябристов» – монументальная живопись, выступающая как один из инструментов процесса демократизации искусства. Доступность коммуникации с широкой аудиторией, выход в общественное пространство, коллективность не только восприятия, но и создания придают фреске особое идеологическое значение в системе нового пролетарского искусства. Эта позиция оказалась особенно близка Ривере, успешно реализовывавшему проекты монументальной фресковой живописи.

Особую роль монументальной живописи не отрицали и представители АХР. Значительный интерес к этому виду искусства в конце 1920-х гг. проявляли в основном молодые выпускники ВХУТЕИНа, члены молодежной секции ОМАХР (Ф. Малаев, И. Лукомский, Л. Вязьменский, Ф. Невежин и др.). Один из них, Я. Цирельсон³, критиковал идеалы архитектурной гегемонии «Октября», утверждая, что «пролетарская фреска может и должна бороться с буржуазной конструктивистской архитектурой» [34. С. 23]. Таким образом, полемика представителей двух художественных группировок сводилась скорее не к разрешению формальных проблем существования монументального искусства, а к выбору метода его идеологической инструментализации.

Действительно, политические амбиции являлись решающим фактором в судьбе художественных группировок этого времени. Вполне справедливым

¹ Статья «Художественная реакция под маской «героического реализма» впервые опубликована в журнале «Революция и культура» в 1928 г. Позднее текст воспроизведен в сборнике «Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов» [30].

² АХР наравне с другими художественными объединениями прекратил свое существование после постановления «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г.

³ Яков Цирельсон (1900–1938) – художник, монументалист. В 1923–1929 гг. учился во ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН, один из организаторов молодежной секции АХРР-АХР (ОМАХРР-ОМАХР). Член РАПХ. Член редколлегии журналов «Искусство в массы», «За пролетарское искусство». Арестован по обвинению в террористической троцкистской деятельности и расстрелян. Реабилитирован.

представляется объяснение противостояния АХР и «Октября» в конце 1920-х гг. экономическими причинами – условиями борьбы, которая, по точному наблюдению исследователя Л. Петровой, «велась за монопольное право представлять советское искусство, а значит, получать государственные заказы и материальные субсидии» [35. С. 123].

Присоединившийся к разгоревшейся дискуссии о судьбе пролетарского искусства Диего Ривера невольно спровоцировал конфликт с советским художественным истеблишментом, оказавшись в уязвимом положении. Работы по созданию фрески в Клубе Красной армии каждый раз откладывались ввиду отсутствия материалов и ассистентов. Казалось, заказчики саботировали реализацию проекта. Довольно наивной представляется версия советской официальной историографии о том, что «суровая московская зима помешала осуществлению замысла»¹ [36. С. 27]. Более убедительное объяснение находится в особенностях политического противостояния, в силу которого заказ не был осуществлен и Советский Союз лишился мурали-мастера.

Ривера стал свидетелем «конца героической эпохи революционного русского искусства» [5. Р. 69], по словам американского исследователя В. Ричардсона. Его приезд в СССР в конце 1927 г. совпал с периодом кульминации гонений на Льва Троцкого (в декабре он исключен из партии, в январе следующего 1928 г. сослан в Алма-Ату). В Москве мексиканский коммунист столкнулся с жесткой реальностью советского общества, противоречившей во многом его идеалистическим ожиданиям. Укрепляющийся авторитаризм власти, усиливающиеся консервативные тенденции в искусстве и культуре стали приметами художественной атмосферы в СССР рубежа 1927–1928 гг.

Диего Ривера провел в Москве 8 месяцев. В мае 1928 г. он стремительно покинул страну, получив от Компартии СССР мандат на организацию рабоче-крестьянского блока в Мексике. Помимо политических документов, художник увез на родину эскизы для фрески в Министерстве народного просвещения в Мехико; серию из 45 акварелей, известную сегодня как «Moscow sketchbook» (была приобретена Эбби Рокфеллер и ныне хранится в собрании MOMA в Нью-Йорке); несколько рисунков для журнала «Красная нива» 1928 г. (иллюстрация «Красноармеец» для статьи С.А. Пугачева [37] и эскиз обложки «Защитники Парижской коммуны»²); несколько альбомов с зарисовками жизни, труда и быта советских людей.

Рисунки, сделанные в Москве, стали для мастера рабочим подготовительным материалом при создании фрески в Рокфеллеровском центре в Нью-Йорке (работа уничтожена в феврале 1934 г.) [38]. Некоторые зарисовки были опубликованы в американском журнале «Cosmopolitan» в сентябре 1932 г. в качестве иллюстраций к статье Э. Людвига [39], в которой был воспроизведен карандашный портрет Сталина с его автографом (создан 5 ноября 1927 г. во время официального приема в Кремле). Один из московских рисунков в яркой лубочной манере, изображающий парад на Красной площади, попал на

¹ Ривера серьезно простудился и провел некоторое время в больнице.

² Рисунок на обложке журнала (1928. № 12) сопровождался комментарием редакции, в котором сообщалось, что мексиканский художник-монументалист в настоящий момент (март 1928 г.) занят работой над эскизами фрески для Дома Красной армии. Редакция также уведомляла читателей, что в одном из ближайших номеров появится статья о творчестве мастера (не реализована).

обложку американского журнала «Fortune»¹. Уже после отъезда Риверы из СССР вышли в свет несколько обширных статей, подробно освещавших творчество мексиканского художника, проиллюстрированных репродукциями его работ и портретом мастера, выполненным В. Беляевым [40, 41].

В 1929 г. Диего Ривера был исключен из Коммунистической партии Мексики, а также был снят с поста директора Академии художеств Сан-Карлос в Мехико. Причиной послужило сотрудничество художника с правительством, развернувшим борьбу с представителями компартии. Вслед за этим мексиканский муралист начал активно взаимодействовать с американскими заказчиками и частными инвесторами, в итоге в СССР развернулась ожесточенная критика его как художника и политического активиста. Так, в переводной статье американского коммуниста Джозефа Фримена² с «говорящим» названием «Живопись и политика (творческий путь ренегата Диего Риверы)» в адрес муралиста звучат обвинения в национализме и оппортунизме, которые объясняют «своевременное» изгнание художника из компартии, также резко негативно оценивается «обанкротившийся талант» мексиканца [42]. Ривера отвечает на агрессивные нападки критиков незамедлительно: в марте 1932 г. в американском журнале «Arts Weekly» появляется его статья «Позиция художника в России сегодня». В ней развенчивается советская художественная система: «Истинные художники, особенно живописцы и скульпторы современной Советской России, живут в плохих условиях, к сожалению, но это больше не их вина, а тех неумелых функционеров, которые, с приходом НЭПа, восстановили академических русских художников – худших академических художников в мире» [43. Р. 6–7]. Далее художник язвительно добавляет: «Это один из результатов фактической нисходящей кривой <...> дегенерации российской коммунистической бюрократизированной страны, с которой все здравомыслящие революционные силы во всем мире борются, а международные функционеры и мелкие руководители и интеллектуальные лакеи сэра Иосифа Сталина награждают их титулами: „ренегаты“, предатели, фашисты и пр.» [43. Р. 7].

Травля Риверы в советской прессе связана напрямую с его сотрудничеством с североамериканскими частными заказчиками: А. Бендером, Т. Флегером, Н. Рокфеллером, Э. Фордом. Однако еще более важным основанием для критики становится общий кризис во взаимоотношениях между Мексикой и СССР, обострившийся в конце 1920-х – начале 1930-х гг., что привело к разрыву дипломатических отношений между странами в период с 1930 по 1942 г. На долгие годы разговоры о Диего Ривере в Советском Союзе умолкают.

В 1930-е гг. Диего Ривера продолжает интенсивно работать, создает грандиозные фрески в Мехико, Куэрнавাকে, Сан-Франциско, Детройте, Нью-Йорке, ряды его последователей и учеников пополняются молодыми американскими и европейскими муралистами. Несмотря на политические дискуссии и споры, которыми постоянно были окружены его жизнь и карьера, художнику удавалось «говорить» со своим зрителем, делать искусство активным высказыванием. Мексиканский мурализм реализовал мечту рус-

¹ Fortune. 1932. Vol. 15, № 2. March.

² Джозеф Фримен (Joseph Freeman, 1897–1965) – американский писатель, журналист, редактор известного марксистского журнала *The New Masses*.

ских художников о диалоге с массами, о публичности, открытости и демократичности искусства, чего не удалось в полной мере достичь идеологам и активистам объединения «Октябрь».

Несколько месяцев, проведенных в России, позволили Ривере оказаться в эпицентре художественной дискуссии о судьбе нового пролетарского искусства, находившегося в тот момент на переломе. Мексиканский гость, будучи вовлечен в общественно-политический процесс, сохранил при этом независимую позицию художника, преследующего интересы своего искусства. Диего Ривера своим опытом монументалиста и революционера укрепил позиции интернационального объединения «Октябрь» на дестанковизацию и коллективизм творчества, что отчасти поддержало пробуждающийся интерес к мурализму и более глубокому профессиональному освоению техник фресковой живописи в СССР. Творчество и активизм самого Риверы также испытали значительное влияние советской визуальной и политической действительности конца 1920-х гг. В его американских фресках (в США и Мексике) нередко стали появляться новые мотивы и сюжеты, вдохновленные советской действительностью, историей и искусством.

Диего Ривера в силу своего опыта и таланта оказался наиболее активным проводником мексиканской культуры в советской среде 1920-х гг. Диалог двух близких революционных культур имел в потенциале больше возможностей для реального сотрудничества, однако сложившаяся к началу 1928 г. политическая и культурная обстановка привела к практической невосребованности художественного интернационализма и плюрализма. Культурный диалог между Мексикой и СССР возобновился в послевоенные годы, следствием чего стал второй визит муралиста в Москву.

Литература

1. O'Connor F.V. La influencia de Diego Rivera en el arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores // Diego Rivera. Retrospectiva. México, D.F. : Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones, 1987. P. 167–194.
2. Hemingway A. American Communists view Mexican muralism: critical and artistic responses // Crónicas. 2005. № 8–9. P. 13–42.
3. Hemingway A. Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1959. Yale University Press, 2002. 357 p.
4. Lee A.W. Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals. Berkeley : University of California Press, 1999. 284 p.
5. Richardson W. The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927–1928 // Mexican Studies / Estudios Mexicanos. 1987. Vol. 1, № 1 (Winter). P. 49–69.
6. Gough M. Drawing Between Reportage and Memory : Diego Rivera's Moscow Sketchbook // October. 2013. № 145 (Summer). P. 67–84.
7. Кудрявцева И.В. Диего Ривера и русские авангардисты: пути демократизации искусства на рубеже 1920–1930-х годов // Опыты авангарда: от утопии к практикам повседневности: материалы междунар. симпозиума / под ред. И.А. Ахьямовой, М.С. Ильченко. Екатеринбург: Екатеринбургская академия современного искусства, 2016. С. 130–141.
8. Кутейщикова В.Н. Москва – Мехико – Москва. Дорога длиною в жизнь. М. : Академический проект, 2000. 384 с.
9. Spenser D. El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte. México : Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social-Miguel Ángel Porrúa, 1998. 269 p.
10. Маяковский В. Мое открытие Америки // Собрание сочинений : в 12 т. М. : Правда, 1978. Т. 6. С. 298–386.
11. Маяковский В. Моя встреча с Диего де-Ривеира // Красная нива. 1926. № 6 (7 февр.). С. 16.

12. Тугенхольд Я. Диего Ривера: художник мексиканского пролетариата // Красная нива. 1926. № 6 (7 февр.). С. 14–15.
13. Дэвид-Фокс М. Витрины великого эксперимента. Культурная дипломатия Советского Союза и его западные гости, 1921–1941 годы / пер. с англ. В. Макарова; науч. ред. перевода М. Долбилов, В. Рыжковский. М. : Новое лит. обозрение, 2015. 568 с.
14. Craven D. Diego Rivera as epic modernist. New York : G.K. Hall, 1997. 251 p.
15. Indych-López A. Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in The United States, 1927–1940. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 2009. 352 p.
16. Wolfe B.D. La Fabulosa vida de Diego Rivera. Mexico : Editorial Diana, 1972. 367 p.
17. Правда. 1927. № 244 (3776). 23 окт. С. 2.
18. Правда. 1927. № 252 (3784). 3 нояб. С. 4.
19. Правда. 1927. № 254 (3786). 5 нояб. С. 7.
20. Rivera D. My Art, My Life. An autobiography / Diego Rivera, Gladys March. New York : Dover Publications, 1992. 224 p.
21. Глазами иностранцев. Анкета «Красной нивы» // Красная нива. 1927. № 47 (20 нояб.). С. 12.
22. Основат Л.С. Диего Ривера. М. : Молодая гвардия, 1969. 352 с.
23. Тугенхольд Я. Искусство. Интернационал художников // Правда. 1928. № 169. 22 июля. С. 7.
24. РГАЛИ. Ф. 2437. Оп. 3. Ед. хр. 994.
25. Ривера Д. Народное искусство Мексики // Вестник иностранной литературы. 1928. № 4. С. 151–152.
26. Abbott J. Russian Diary, 1927–1928 // October. 2013. № 145. P. 125–223.
27. Barr A.H. Russian Diary, 1927–1928 // October. 1978. № 7. P. 10–51.
28. Деготь Е. Советское искусство между авангардом и соцреализмом. 1927–1932 // Наше наследие. 2010. № 93–94 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412> (дата обращения: 05.03.2018).
29. Dickerman L. Leftist circuits // Dickerman L., Indych-López A. Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern art. New York : The Museum of Modern Art, 2011. P. 12–47.
30. Борьба за реализм в искусстве 20-х годов. М.: Советский художник, 1962. 404 с.
31. Декларация художественного объединения «Октябрь» // Современная архитектура. 1928. № 3. С. 73–74.
32. Ривера Д. АХРР и стиль пролетарского революционного искусства (открытое письмо в редакцию) // Революция и культура. 1928. № 6. С. 43–44.
33. Rivera D. The Revolutionary Spirit in Modern Art // The Modern Quarterly (Baltimore). 1932. № 3. P. 51–57.
34. Цирельсон Я. Об одной реакционной ликвидаторской теории // За пролетарское искусство. 1932. № 7–8. С. 22–23.
35. Петрова Л.М. Художественное объединение «Октябрь» и его политические амбиции (по материалам архивных изысканий) // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2014. № 171. С. 121–125.
36. Голомиток И. Диего Ривера о Советском Союзе // Творчество. 1958. № 2. С. 27–28.
37. Пугачев С.А. Против кого сражалась Красная Армия // Красная нива. 1928. № 8. С. 19.
38. Кудрявцева И.В. Североамериканский гамбит Диего Риверы. «Огненный крестonosец кисти» против Рокфеллера // Colta.ru. 2014. 10 февр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.colta.ru/articles/art/1989> (дата обращения: 05.03.2018).
39. Ludwig E. Stalin // Cosmopolitan. 1932. № 555 (Sept.). P. 34–37.
40. Б.З. Диего Ривера – жизнь и творчество // Искусство. 1929. № 1–2. С. 53–67.
41. Михайлов А. Диего Ривера // Вестник иностранной литературы. 1929. № 5. С. 198–211.
42. Фримен Д. Живопись и политика (творческий путь ренегата Диего Риверы) // Литература мировой революции. 1932. № 3. С. 89–94.
43. Rivera D. The Position of the Artist in Russia Today // Arts Weekly. 1932. № 1 (March). P. 6–7.

Kudriavtseva Irina V., Galeeva Tamara A., Ural Federal University (Yekaterinburg, Russian Federation).

E-mail: invelian@yandex.ru, Tamara.Galeeva@urfu.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2018, 30, pp. 81–95.

DOI: 10.17223/2220836/30/9

DIEGO RIVERA AND DIALOGUE OF TWO REVOLUTION CULTURES

Keywords: Diego Rivera; Group October; Russian avant-garde; AkhR; Soviet art of late 1920s; Mexican Muralism; revolution culture.

The article is devoted to creative and political contacts of the Mexican muralist Diego Rivera (1886–1957) with the participants of the international art community, established in the Soviet Union in the second half of the 1920s.

According to the remark of V. Kutejshchikova, Rivera became “the first protagonist of the dialogue of two revolutionary cultures” in relations between the USSR and Mexico [8, p. 40]. The international cultural policy of the USSR in the 1920s were aimed at the convergence with the outside world and the formation of loyal public opinion. A logical consequence of this tendency were Rivera’s active ties with the Soviet artistic scene. The researchers notes the proximity of revolutionary destinies of Soviet Russia, and Mexico, and explains this by intention to overcome the “European centrality”, describing the Soviet Union as a model of “alternative to Western modernity” [13, C. 54], and calling Mexican artistic practice a kind of “alternative to European modernism” [14, 15].

Diego Rivera comes to Moscow as an experienced professional and a prominent political figure. During his stay in the Soviet Union (November 1927 – may 1928) muralist led active creative and social activities: did a lot of sketching for future monumental projects, gave public lectures, interacted with journalists, met with colleagues, writers, visiting museums and theatres, participated in debates, has prepared for publication several articles [25, 32]. Special attention should be paid to the cooperation of Rivera with the Association “October”, which consolidated the left wing forces in Soviet art. About a third of all the members who signed the Manifest in March 1928 were representatives of the international community, which was dissolved inside the Soviet artistic environment formed by the avant-garde project.

Rivera spent in Russia several month, during this time he were plunged in the artistic debate about the fate of the new proletarian art, which was at that time at the turning point. The Mexican guest, being involved in the socio-political process, retained an independent position of the artist pursuing the interests of his art. Diego Rivera as a muralist and revolutionary strengthened the position of the international Association “October” in the question of collectivism in creative work and the overcoming of the easel art. His activity upheld the awakened interest in muralism and particular in professional techniques of fresco painting in the Soviet Union. The creativity of the Rivera also experienced a considerable influence of the Soviet visual and political reality of the late 1920s. In his American frescoes (U.S. and Mexico) there are new motifs and themes of the parade and procession, inspired by the Soviet life, history and art.

Diego Rivera because of his experience and talent was the most active promoter of Mexican culture in the Soviet environment of the 1920s. A dialogue between two close revolutionary cultures had the potential of more opportunities for real cooperation, however, the political and cultural situation in the beginning of 1928 has led to the practical uselessness of artistic internationalism and pluralism. Cultural dialogue between Mexico and the USSR resumed only in the postwar years, and resulting in the second visit of the muralist to Moscow in 1955–1956.

References

1. O'Connor, F.V. (1987). La influencia de Diego Rivera en el arte de los Estados Unidos durante los años treinta y posteriores [The influence of Diego Rivera on the art of the United States during the 1930s and later]. In: Rivera, D. *Diego Rivera. Retrospectiva*. México, D.F.: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Centro Nacional de Exposiciones. pp. 167–194.
2. Hemingway, A. (2005) American Communists view Mexican muralism: critical and artistic responses. *Crónicas*. 8–9. pp. 13–42.
3. Hemingway, A. (2002) *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1959*. Yale University Press.
4. Lee, A.W. (1999) *Painting on the Left. Diego Rivera, Radical Politics, and San Francisco's Public Murals*. Berkeley: University of California Press.
5. Richardson, W. (1987) The Dilemmas of a Communist Artist: Diego Rivera in Moscow, 1927–1928. *Mexican Studies / Estudios Mexicanos*. 1(1). pp. 49–69.
6. Gough, M. (2013). *Drawing Between Reportage and Memory: Diego Rivera's Moscow Sketchbook*. October. № 145 (Summer). pp. 67–84.
7. Kudryavtseva, I.V. (2016) Diyeogo Rivera i ruskiye avangardisty: puti demokratizatsii iskusstva na rubezhe 1920–1930-kh godov [Diego Rivera and the Russian Avant-gardists: the ways to

democratise art at the turn of the 1920s–1930s]. In: Akhyamova, I.A. & Ilchenko, M.S. (eds) *Opyty avangarda: ot utopii k praktikam povsednevnosti* [Avant-garde Experiences: From Utopia to Practitioners of Everyday Life]. Ekaterinburg: Ekaterinburg Academy of Modern Art. pp. 130–141.

8. Kuteyshchikova, V.N. (2000) *Moskva – Mekhiko – Moskva. Doroga dlinoyu v zhizn'* [Moscow – Mexico City – Moscow. The Road is a Lifetime]. Moscow: Akademicheskii Proekt.

9. Spenser, D. (1998) *El triángulo imposible. México, Rusia Soviética y Estados Unidos en los años veinte* [The impossible triangle. Mexico, Soviet Russia and the United States in the 1920s]. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social- Miguel Ángel Porrúa.

10. Mayakovsky, V. (1978) *Sobraniye sochineniy: v 12 t.* [Collected Works. In 12 vols]. Vol. 6. Moscow: Pravda. pp. 298–386.

11. Mayakovsky, V. (1926) Moya vstrecha s Diyego de-Riveira [My meeting with Diego Rivera]. *Krasnaya Niva*. 6 (7th February). p. 16.

12. Tugenkholt, Ya. (1926) Diyego Rivera: khudozhnik meksikanskogo proletariata [Diego Rivera: an artist of the Mexican proletariat]. *Krasnaya Niva*. 6 (7th February). pp. 14–15.

13. David-Fox, M. (2015) *Vitriny velikogo eksperimenta. Kul'turnaya diplomatiya Sovetskogo Soyuz a i yego zapadnyye gosti, 1921–1941 gody* [Showcasing the Great Experiment. Cultural Diplomacy and Western Visitors to the Soviet Union, 1921–1941]. Translated from English by V. Makarov. Moscow: Novoye literaturnoe obozreniye.

14. Craven, D. (1997) *Diego Rivera as epic modernist*. New York: G.K. Hall.

15. Indych-López, A. (2009) *Muralism without walls: Rivera, Orozco and Siqueiros in The United States, 1927–1940*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

16. Wolfe, B.D. (1972) *La Fabulosa vida de Diego Rivera* [The Fabulous Life of Diego Rivera]. Mexico: Editorial Diana.

17. *Pravda*. (1927a) 23rd October. p. 2.

18. *Pravda*. (1927b) 3rd November. p. 4.

19. *Pravda*. (1927c) 5th November. p. 7.

20. Rivera, D. (1992) *My Art, My Life*. An autobiography. New York: Dover Publications.

21. Anon. (1927) Glazami inostrantsev. Anketa “Krasnoy Nivy” [Through the eyes of foreigners. The questionnaire of the “Krasnaya Niva”]. *Krasnaya Niva*. 47 (20th November). pp. 12.

22. Ospovat, L.S. (1969) *Diego Rivera* [Diego Rivera]. Moscow: Molodaya Gvardiya.

23. Tugenkholt, Ya. (1928) *Iskusstvo. Internatsional khudozhnikov* [Art. International artists]. *Pravda*. 22nd July. pp. 7.

24. The Russian State Archive of Literature and Art (RGALI) Fund 2437. List 3. File 994.

25. Rivera, D. (1928) Narodnoye iskusstvo Meksiki [The Mexican folk art]. *Vestnik inostrannoy literatury*. 4. pp. 151–152.

26. Abbott, J. (2013) *Russian Diary, 1927–1928*. October. № 145. pp. 125–223.

27. Barr, A.H. (1978) *Russian Diary, 1927–1928*. October. № 7. pp. 10–51.

28. Degot', E. (2010). Sovetskoye iskusstvo mezhd u avangardom i sotsrealizmom. 1927–1932 [Soviet Art between avant-garde and social realism. 1927–1932]. *Nashe nasledie*. 93–94. [Online] Available from: <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/9412>. (Accessed: 5th March 2018).

29. Dickerman L. (2011) Leftist circuits. In: Dickerman, L. & Indych-López, A. *Diego Rivera. Murals for the Museum of Modern art*. New York: The Museum of Modern Art. pp. 12–47.

30. Perelman, V.N. (ed.) (1962) *Bor'ba za realizm v iskusstve 20-kh godov* [The struggle for realism in the art of the 1920s]. Moscow: Sovetskii khudozhnik.

31. Anon. (1928) Deklaratsiya khudozhestvennogo ob'yedineniya “Oktyabr” [Declaration of the “October” Artistic Association]. *Sovremennaya Arkhitektura*. 3. pp. 73–74.

32. Rivera, D. (1928) AKHRR i stil' proletarskogo revolyutsionnogo iskusstva (otkrytoye pis'mo v redaktsiyu) [AHRR and The Style of Proletarian Revolutionary Art (an open letter)]. *Revolutsiya i kul'tura*. 6. pp. 43–44.

33. Rivera, D. (1932) The Revolutionary Spirit in Modern Art. *The Modern Quarterly* (Baltimore). 3. pp. 51–57.

34. Tsirelson, Ya. (1932) Ob odnoy reaktsionnoy likvidatsionnoy teorii [On one reactionary liquidation theory]. *Za proletarskoye iskusstvo*. 7–8. pp. 22–23.

35. Petrova, L.M. (2014) Khudozhestvennoye ob'yedineniye “Oktyabr” i yego politicheskiye ambitsii (po materialam arkhivnykh izyskaniy) [The “October” Artistic Association and its political ambitions (based on archival research)]. *Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena – Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Science*. 171. pp. 121–125.

36. Golomshtok, I. (1958) Diyego Rivera o Sovetskom Soyuze [Diego Rivera about the Soviet Union]. *Tvorchestvo*. 2. pp. 27–28.

37. Pugachev, S.A. (1928) Protiv kogo srazhalas' Krasnaya Armiya [Against whom the Red Army fought]. *Krasnaya Niva*. 8. pp. 19.
38. Kudryavtseva, I.V. (2014) Severoamerikanskiy gambit Diyeogo Rivery. "Ognennyi krestonets kisti" protiv Rokfellerera [Diego Rivera's North American gambit. "Fire Crusader of the Brush" against Rockefeller]. [Online] Available from: <http://www.colta.ru/articles/art/1989>. (Accessed: 5th March 2018).
39. Ludwig, E. (1932) Stalin. *Cosmopolitan*. 555 (September). pp. 34–37.
40. B.Z. (1929) Diyeogo Rivera – zhizn' i tvorchestvo [Life and Art of Diego Rivera]. *Iskusstvo*. 1–2. pp. 53–67.
41. Mikhaylov, A. (1929) Diyeogo Rivera [Diego Rivera]. *Vestnik inostrannoy literatury*. 5. pp. 198–211.
42. Freeman, J. (1932) Zhivopis' i politika (tvorcheskii put' renegata Diyeogo Rivery) [Fine arts and politics (a creative path of the renegade Diego Rivera)]. *Literatura mirovoy revolyutsii*. 3. pp. 89–94.
43. Rivera, D. (1932) The Position of the Artist in Russia Today. *Arts Weekly*. 1. pp. 6–7.