

Б. В. Лукин

**НЕИЗВЕСТНОЕ СОБРАНИЕ АКВАРЕЛЕЙ ПАНЧО ФИЕРРО
В СОВЕТСКОМ СОЮЗЕ**

(Новые материалы
для изучения этнографии и искусства Перу)

Более ста лет хранятся в Ленинграде яркие зарисовки костюмов, быта и обычаев одного из южноамериканских народов, представляющие несомненный интерес прежде всего для этнографов¹. Судя по испанским надписям, которыми сопровождаены все акварели, отдельные из них относятся к середине XIX в. Однако ни эти надписи, ни старинная бумага, ни сами изображения не дают ответа на вопросы, откуда, когда и как оказались рисунки в России, кому принадлежали. Вероятно, отчасти это и было причиной того, что коллекция до сих пор не введена в научный обиход и не знакома исследователям.

В 1896 г. Петербургская Академия наук опубликовала «Список рукописей и бумаг покойного академика Л. И. Шренка», где под номером 36 значились «78 красочных изображений различных слоев населения (все с печатью „Лима“)²». Об истории их, тем более о художнике ничего не было известно. Между тем на обложке, в которой находились акварели, можно было прочесть: «Оригиналы иллюстраций к путевым дневникам».

Знаменитый зоолог и этнограф Леопольд Иванович Шренк оставил неизданными 7 объемистых тетрадей с изощренными немецким готическим письмом страницами³. Эти заметки, кажущиеся теперь совсем неразборчивыми, совершили в 1853—1854 гг. вместе с их автором кругосветное плавание на фрегате «Аврора». Возглавляя академическую экспедицию к берегам Охотского моря, Л. И. Шренк одним из первых среди ученых России побывал в Перу⁴. Его сопровождал художник Василий Поливанов, но предположение о том, что акварели принадлежали ему, отпадает даже при беглом знакомстве с коллекцией⁵. На их американское происхождение указывает среди прочего упоминавшаяся в протоколах Академии печать, текст которой оказался, правда,

¹ См. Ленинградское отделение Архива Академии наук СССР (ЛО ААН), ф. 93, оп. 1, № 24, лл. 1—78.

² Там же, ф. 1, оп. 1^а, № 143, «III-е приложение к протоколу заседания Общего собрания 6 апреля 1896 года».

³ Сначала Л. И. Шренк намеревался опубликовать эти дневники, но затем по неизвестной нам причине передумал, запретив их печатать и своим наследникам.

⁴ Подробнее о путешествии см.: Б. В. Лукин, Этнографические сведения о Перу середины XIX века в дневнике Л. И. Шренка, «Сов. этнография», 1965, № 1, стр. 124—133; его же. Un naturalista ruso en el país de los Incas, «Novedades de Moscú», 1964, junio, № 23, стр. 15. Материалы о плавании «Авроры» (без упоминания экспедиции Л. И. Шренка) см.: Центральный государственный архив Военно-Морского Флота СССР, ф. 15, оп. 1, № 24; ф. 315, оп. 1, № 639, лл. 1—238 об. (дневник гардемарина Г. Н. Токарева); [Н. А. Фесун], Каллао и Лима (Из записок мичмана Фесуна 1-го, служившего на фрегате «Аврора» в 1854 году), «Морской сборник», т. XVII, 1855, № 7, отд. IV, стр. 91—118; А. Борщаговский, Русский флаг. Исторический роман, М., 1960.

⁵ В Архиве АН СССР сохранился карандашный набросок «Вид Лимы от Аламетты», по всей вероятности принадлежавший В. Поливанову (ЛО ААН, ф. 93, оп. 1, № 23). Художник, стоя на правом берегу реки Римак, нарисовал знаменитый каменный мост и открывавшуюся за ним панораму перуанской столицы, колокольню собора и башни церкви Санто-Доминго. На переднем плане спиной к зрителю запечатлен человек в широкополой шляпе, любующийся пейзажем. Быть может, это фигура Л. И. Шренка.

менее лаконичным. На обороте каждого рисунка различим тусклый прямоугольник с надписью по-испански:

Лавка⁶ музыкальных товаров:
инструменты, струны, романсы,
гравюры, рисунки, картины и т. д.
ИНОСЕНТЕ РИКОРДИ
Лима, улица Меркадерес, 273⁷

Возможно, Рикорди и был создателем этих оригинальных зарисовок? Но попытки отыскать сведения о таком живописце не увенчались успехом⁸.

В записках Шренка нет упоминаний о приобретении каких-либо рисунков, однако индейцев во многом являлись иллюстрациями к рассказам Шренка об индейцах, жителях Лимы, народных обычаях⁹. Более того, автор называет описываемые персонажи, танцы и т. п. по-испански, очевидно заимствуя эти названия из пояснений к рисункам. Это наводит на мысль, что отдельные страницы он писал, разглядывая акварели. Дневник подтвердил, что коллекция была привезена из Перу именно Шренком, но не помог выяснить имени художника.

В истории перуанской живописи XIX в. выделяются три фигуры — Игнасио Мерино и Франсиско Ласо, изысканные художники, учившиеся у модных парижских академистов; третий же — их противоположность, выходец из народа Панчо¹⁰ Фиерро, акварелист-самоучка, наследие которого было оценено лишь много лет спустя после его смерти¹¹.

Многие живописцы Перу того времени были воспитаны на примерах французского академизма, проникавшего в искусство Америки. Когда изредка они обращались к народным темам, то их творения были проникнуты восхищением перед экзотичностью индейских обычаев и тоской по ушедшим временам вице-королевства¹². Фиерро занимает особое место в истории перуанского искусства. В своем творчестве он обратился к повседневности, к жизни простого народа, к уличным сценкам, используя при этом естественные, свежие краски, т. е. писал то, что отрицалось академической и колониальной живописью¹³.

Зарождение народного перуанского рисунка видный исследователь Луис Валькарсель относит к VI в. н. э. и связывает с росписью на сосудах, изготовлявшихся племенами мочика. Отдельные черты народного рисунка есть в зарисовках, которыми индейский хронист Фелипе Гуаман Пома де Айяла иллюстрировал свою рукопись¹⁴, а также в альбоме, созданном в 1782—1788 гг. по распоряжению епископа Б. Х. Мартинеса Компаньона-и-Буханды¹⁵. Художники-индейцы более позднего периода, с их талантом тонких, добродушно иронических наблюдателей в своих незамысловатых произведениях

⁶ В оригинале — «Depósito general», что можно было бы также перевести как «склад» или «хранилище».

⁷ За прошедшие с тех пор десятилетия многие улицы и районы перуанской столицы изменили свои названия, однако улица Меркадерес (в переводе — «торговая») по традиции сохраняется. Сегодня это часть центральной магистрали Хирон де ла Унйон, где, как и прежде, сосредоточены магазины и торговые лавки. На улице немало старых домов, но так как сменилась и их нумерация, трудно установить, который из них носил № 273 и существует ли он сейчас.

⁸ Скорее всего это был один из первых в Перу представителей фирмы музыкальных товаров, основанной миланцем Джованни Рикорди и до сих пор пользующейся влиянием как в Европе, так и в Америке. См.: R. Valcarenghi, *Perfiles Ricordi en el continente americano*, «Fichero bibliográfico hispanoamericano», vol. 5, Buenos Aires, 1965, № 3, dic., стр. 18—21.

⁹ См. ЛОААН, ф. 93, оп. 1, № 1/5, лл. 2 об., 15—16, 17 об., 18—21 об., 25 об.—26.

¹⁰ Пако или Панчо, как принято называть Фиерро, — уменьшительное от Франсиско.

¹¹ См.: R. Porras Barrenechea, J. Bayly, *Pancho Fierro*, Lima, 1959, стр. 60.

¹² См.: J. M. Ugarte Eléspuru, *La pintura en el Perú republicano*, в кн.: «Arte del Perú. Exposición», Mexico, 1955, стр. 49.

¹³ См.: S. Salazar Bondy, *Lima la horrible*, [Mexico], 1964, стр. 91.

¹⁴ Это сочинение, написанное между 1587 и 1615 гг., было обнаружено лишь в 1908 г. в Королевской библиотеке Копенгагена; первая его часть относится к доиспанскому периоду, вторая представляет описание конкисты, третья посвящена жизни перуанских индейцев после завоевания и содержит географические наблюдения. См.: F. Guamán Poma de Ayala, *La nueva crónica y buen gobierno*, Partes I—III, Lima, 1956. О рисунках см. там же, 1ª Parte, стр. XIV, XVII—XVIII, 2—3.

¹⁵ См.: «Trujillo del Perú a fines del siglo XVIII. Dibujos y acuarelas que mandó hacer el obispo d. Baltasar Jaime Martínez Compañón», Madrid, 1936.

сумели отразить основные черты быта белых и метисов и их психологию. Акварелист Панчо Фиерро — один из продолжателей этих давних традиций¹⁶.

В прошлом столетии не было художника, который знал бы жизнь Лимы лучше, чем он. Известный в Перу живописец Теофило Кастильо сравнивал его искусство с творчеством О. Домье и П. Гаварни¹⁷, — сопоставление не совсем правомерное, поскольку социальная направленность работ Домье была значительно острее, а Гаварни, в отличие от Фиерро, больше интересовался костюмами, чем людьми. Рикардо Пальма, прославленный автор «Перуанских преданий», называл Фиерро лимским Гойей¹⁸. И хотя трудно сравнивать картины испанского гения с акварелями Панчо, искусствовед Анхелика Пальма признает эту гиперболу не лишенной основания¹⁹. По тематике акварели можно сравнить с бытовыми зарисовками Буэнос-Айреса кисти англичанина Э. Эссека Видала, баварца М. Ругендаса и Л. Пальера²⁰. На наш взгляд, судьба художника напоминает творческую биографию грузинского самородка Нико Пиросманишвили. И все же эти сопоставления очень приблизительны, так как произведения Фиерро были слишком своеобразны.

Сравнения приводят нас к предположению, что автором хранящихся в Ленинградском музее рисунков был не кто иной, как акварелист Панчо Фиерро. И в акварелях ленинградской коллекции, и в репродукциях с его признанных работ есть немало общих черт: та же творческая манера, насыщенный колорит с контрастными сочетаниями интенсивных цветов — изумрудный, желтый, синий, киноварный, простота и выразительность форм, плоскостная трактовка фигур, отсутствие сложных композиций, условный прием начертания лица, позволяющий, однако, передавать характер модели, наконец, приблизительно тот же размер рисунков и идентичность некоторых фигур²¹.

В записках историка искусств Хайме Байли находим несколько строк, подтверждающих нашу гипотезу. Он замечает, что отдельные акварели Панчо Фиерро выставлены в лавке у некоего Иносенте Рикорди, где можно было увидеть и купить все, что заблагорассудится. «Этот магазин», — пишет Байли, — помещался в доме 273 по улице Меркадерес и на улице Мантас, хотя похоже, что сначала он находился на господней»²². Очевидно, у лавочника Рикорди и приобрел Шренк в апреле 1854 г. одно из ранних собраний зарисовок художника, которого тогда мало кто знал в Перу, а тем более за его пределами.

Фиерро родился в 1810 г.²³ в Лиме, столице вице-королевства Перу, в бедной семье негра и индианки. То был год начала бурных событий в испанских колониях. Внешнеполитическое положение метрополии становилось все более шатким. Под натиском войск наполеоновской Франции рушилась феодально-абсолютистская монархия в Испании. С неодолимой силой разрывалось освободительное движение в Латинской Америке. Перуанские патриоты, на которых обрушивались все более жестокие репрессии испанцев, превративших Лиму в цитадель колониальных вооруженных сил, чувствовали приближение свободы. Это произошло в июле 1821 г. Вице-король Ласерна с преданным ему войском скрылся в горах — жители Лимы, среди них и совсем юный Панчо Фиерро, встречали «Армию освобождения Перу».

В исторический день 28 июля, когда генерал Хосе де Сан-Мартин, обратившись к народу, провозгласил страну независимой, Фиерро был на главной площади. Он увидел многолюдную толпу бедняков, спустившихся с Анд, пришедших из пустынь и

¹⁶ См.: L. E. Valcarcel, *Ruta cultural del Perú*, México, 1945, стр. 192—193.

¹⁷ См.: R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 60.

¹⁸ См.: R. Palma, *Tradiciones peruanas completas*, Madrid, 1961, стр. 442, 1071, 1072. Вслед за Р. Пальмой это сравнение повторялось в кн.: L. E. Valcarcel, Указ. раб., стр. 193; C. Miró, Don Ricardo Palma, el patriarca de las tradiciones, Buenos Aires, [1953], стр. 14 и др.

¹⁹ См.: A. Palma, Pancho Fierro, «Arte y Biografía», Festival de Lima — X, Edición Antológica, Lima, 1959, стр. 88.

²⁰ См.: J. L. Lanuza, *Pintores del Viejo Buenos Aires*, [Buenos Aires, 1961], стр. 15—18, 45—48, 55—57.

²¹ Ср., например, акварели «Saya y manto moderna arrodillada» (ЛО ААН, ф. 93, оп. 1, № 24, л. 61) и «Tapada» из коллекции д-ра Мануэля Сиснероса («Arte del Perú. Exposición», México, 1952, стр. 47). Многие рисунки Фиерро, хранящиеся в Музее Испанистского общества Америки в Нью-Йорке (по шифру Музея: № А22-09, 11, 24, 26, 33, 36, 39, 56, 64, 65, 71, 76, 85, 86, 88, 90), почти повторяют соответствующие по теме акварели ленинградской коллекции (ЛО ААН, ф. 93, оп. 1, № 15, 72, 65, 73, 26, 21, 43, 58, 42, 54, 11, 7, 36, 38, 45, 10), не являясь, однако, их копиями. Не вызывает сомнения, что они принадлежали одному художнику; обе коллекции как бы дополняют одна другую. Это сходство удалось установить благодаря материалам, которые нам любезно предоставила хранитель Музея Испанистского общества Америки Элис У. Фротингэм.

²² R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 50.

²³ До последнего времени в литературе ошибочно указывался 1803 г. как год рождения художника. Новые данные см. там же, стр. 38.

сельбы. По площади сновали уличные торговки, «тапады»²⁴, шумели ремесленники, с достоинством восседали на балконах богатые горожане. Может быть, именно в этот день будущий художник осознал свое призвание.

В ранние годы Панчо взялся за кисть, чтобы писать анонсы боя быков, любимейшего развлечения жителей Лимы. Это было верным средством для заработка, так как поставлял городу объявления о корриде один из его друзей.

Настоящая творческая деятельность его началась с зарисовок людей из народа в дни шумных празднеств с массовыми шествиями и фейерверками. На небольших листах акварелью делает он свои наброски, и ему удается придать им столько жизненной силы и очарования, что он навсегда отдает предпочтение этой технике. Иногда он получал заказы на украшение садовых оград и стен зданий живописным орнаментом в национальном духе, с аллегориями и буколическими пейзажами. Декоративной живописью Панчо любил заниматься и под старость. Роспись лимских домов он делал темперой; материал для этого давали ему наброски с натуры; так же писал он и праздничные афиши коррид, но ни из его стенных росписей, ни из афиш доныне ничего не сохранилось. Хотя в скупом некрологе художника упоминается о картинах, написанных маслом, и выполненных углем портретах, которые он оставил семье²⁵, эти работы до нас не дошли.

Фиерро видел триумфальный конец борьбы за независимость Перу. Будучи горячим сторонником республики и свободы, в политике он поддерживал прогрессивные действия президента Рамона Кастильи, в годы правления которого были отменены рабство и подушная подать, взимавшаяся с индейцев.

Имеется лишь один источник, позволяющий представить, как выглядел Фиерро,— это портрет работы Николаса Паласа, хранящийся в Национальном историческом музее Перу. Он написан через 9 лет после смерти художника. Автор изобразил его по памяти. Перед нами человек средних лет, у него правильные черты лица, широкий и высокий лоб, слегка выщипанные черные волосы, густая борода, прямой нос, пронизательный взгляд²⁶.

Панчо был веселого нрава, легко сходился с людьми. О нем рассказывали множество смешных историй, например, как в 1850 г. он угодил в тюрьму в наказание за акварель «Сцена в военном госпитале Сан-Бартоломе», на которой был изображен бородатый офицер с перевязанной головой и в нижнем белье, отплясывающий фразивольный танец «самакуэка» с монашенкой из монастыря милосердия. Высмеивая офицерство и сестер ордена милосердия, служивших в больницах, акварель шокировала лимскую аристократию. Веселый юмор и оптимизм присущи большинству работ Фиерро.

Впоследствии самобытная фигура художника привлекала внимание литераторов. Так, Сесар Миро в своей книге о Рикардо Пальме посвятил его образу, в сознании потомков тесно связанному с Лимой прошлого столетия, честь первой главы под названием «Этот романтический город»²⁷.

Говоря о влиянии на искусство Фиерро, полагают, что однажды ему попал в руки журнал с рисунками Гаварни или он увидел где-то репродукции «Капричос» Гойи, или же просто рассматривал иллюстрации в юмористических газетах, вроде «Политическая самакуэка», «Летучая мышь», «Бубенчик», чем, наверное, и ограничилось его образование. «Вот почему творчество этого креольского живописца являет собой поразительный пример художественной интуиции,— писала Анхелика Пальма.— Живописная среда, окружавшая его, заставляла братья за кисть, и, неискушенный в технических средствах, ошибаясь в рисунке, он, однако, уверенно владел цветом и обладал врожденным умением придания динамичности и правдивости своим образам»²⁸. Существует мнение, что на него оказывали влияние иностранные художники, посещавшие Перу, например, Мориц Ругендас, который после участия в экспедиции академика Г. И. Лангсдорфа в Бразилию еще долго странствовал по Латинской Америке²⁹. Но не следует переоценивать значения случайных влияний. Фиерро прежде

²⁴ Tapada (от исп. taparse — покрываться, закутываться) — женщина, драпировавшаяся по лимскому обычаю в манто или платок, чтобы не быть узнаваемой. Обычай этот был широко распространен в Лиме до середины XIX в.; известны безуспешные попытки возродить его в более поздние времена.

²⁵ См.: «Pancho Fierro», «El Comercio», Lima, 1879, 2.VIII.

²⁶ См.: J. A. de Lavalle, Pancho Fierro, pintor vernacular, «Cultura peruana», vol. 1, Lima, 1941, Julio.

²⁷ См.: C. Miró, Указ. раб., стр. 13—17.

²⁸ A. Palma, Указ. раб., стр. 88; также см.: e e ж е, Pancho Fierro, acuarelista limeño, в кн.: «Costumbristas y satíricos. (De Terralla a Yerovi)», Paris, 1938, стр. 251. В основу этой работы были положены доклады А. Пальмы о творчестве Фиерро, прочтенные ею в 1930 и 1931 г. в Иберо-американском союзе и Музее современного искусства в Мадриде и в одной из лимских библиотек.

²⁹ См.: R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 21.

всего были близки национальные источники, достижения культуры народа, которые он по-своему воплощал в собственных произведениях.

Жил он на скромные гонорары, получаемые за афиши, стенные росписи и акварели. Работу ему заказывали лимские кабальеро, которых забавляли его картинки. За каждую охотно давали два—три песо. Иногда акварелисту просто ставили рюмку агуарденте.

Скончался художник 28 июля 1879 г. в городской больнице.

Панчо Фиерро можно назвать истинным представителем костюмбристской школы, зародившейся в недрах романтизма. Костюмбристы стремились к правдивому описанию быта и нравов людей. Это течение в искусстве, как обращение ко всему своеобразному, возникло в начале XIX в. в связи с подъемом национального самосознания народов освобождавшейся от колониализма Латинской Америки, охватившим широкие демократические слои населения. Вместе с тем оно выражало протест против нивелирующего влияния буржуазной культуры. Рождаясь из романтического увлечения национально-своеобразным, костюмбризм выходил за рамки романтизма, ибо стремился к типизации средствами реалистического искусства³⁰.

Акварели Фиерро живо переключаются с произведениями перуанских драматургов Мануэля Ассенсио Сегуры и Фелипе Пардо-и-Алиаги, которых увлекали те же темы, что и их современника Фиерро, тот же интерес к жизненной прозе, к изображению маленького человека, то же обыкновение под видом добродушного одобрения порядка вещей высмеять его отрицательные стороны³¹. Оба писателя и акварелист были костюмбристами, многое их объединяло, между тем в своих оценках они не были едины. Если, как отмечал виднейший социолог Хосе Карлос Мариатеги, прония комедии Пардо и Сегуры основана на патриархально-консервативной тенденции³², то самбо Панчо Фиерро отражал настроения другого, либерально-критического направления в костюмбризме. Однако многим из его акварелей не доставало силы и пафоса социального обличения. В этом смысле понятно высказывание перуанского писателя: «Этот непосредственный в своих чувствах художник видел лишь эпитетий жизни, ее будничную оболочку, ее веселую маску, то есть, по словам Аурелио Миро Кесады, был как бы „создателем первого иллюстрированного обозрения страны“»³³.

В настоящее время рисунки Фиерро широко известны в Перу. Несколько десятков хранятся в городской картинной галерее, другие находятся у частных лиц. Испанистское общество Америки располагает 89 акварелями³⁴, небольшое собрание его работ есть и в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне³⁵. Выдающийся художник Перу Хосе Сабогаль так писал о популярности, которую приобрели творения Панчо на родине: «Акварели сохранялись в перуанских семьях с великой симпатией к этим истинным, присущим духу побережья изображениям, их ценили как остроумные карикатуры, за едкие насмешки, сквозившие во многих из них, за любовь к образам и обычаям Лимы»³⁶.

Одним из первых собирателей этих зарисовок был крупный ученый Агустин дела Роса Торо. Ему удалось составить богатую коллекцию, которую в 1885 г. он преподнес Рикардо Пальме. Литератор раздобыл еще несколько акварелей и создал двухтомный альбом из 238 рисунков под названием «Лима». Типы и обычаи кистью Панчо

³⁰ См.: З. И. Плавский, Костюмбризм, «Краткая литературная энциклопедия», т. 3, М., 1966, стр. 773.

³¹ См.: R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 61—62, 64; также см.: A. Palma, Pancho Fierro, acuarelista limeño. В кн.: «Costumbristas y satíricos. (De Terralla a Yerovi)», Paris, 1938, стр. 239—242; J. de Arona, Diccionario de peruanismos, Paris, 1938, стр. 28.

³² См. Х. К. Мариатеги, Семь очерков истолкования перуанской действительности, М., 1963, стр. 269—270, 274, 296.

³³ S. Salazar Bondy, Указ. раб., стр. 91.

³⁴ См. A. Pursche, Scenes of Lima attributed to Pancho Fierro, «Notes Hispanic», vol. IV, New York, 1944, стр. 92—132. Помимо описанных у Анны Перше рисунков, в Музее Общества имеются выполненные в стиле Фиерро серии «Костюмы Перу» (A1600-05, A2177-83), «Народные типы Лимы» (A3026-46) и «Зарисовки перуанских костюмов» (A3096-122). Почти все эти зарисовки поступили в Музей в 1931 и 1947 гг. от основателя Общества Арчера М. Хантингтона, который в свою очередь приобрел их у лейпцигского антиквара. См.: K. W. Hiersemann, Katalog 311, № 13986; 314, № 362, Leipzig, 1905; Katalog 327, № 1129; 371, № 85, Leipzig, 1906, 1909.

³⁵ Это 36 акварелей, составляющие коллекцию американского промышленника У. Уилдрайта, который в середине XIX в. долго жил в Южной Америке. См. о них: P. Vanderbilt, Guide to the special collections of prints and photographs in the Library of Congress, Washington, 1955, стр. 162.

³⁶ J. Sabogal, Pancho Fierro. La obra del pintor criollo, «Arte y Biografía» Festival de Lima—X, Edición Antológica, Lima, 1959, стр. 77—78.

Фиерро». Это собрание в 1917 г. перешло в руки А. Пальмы, дочери писателя, а затем было приобретено лимским муниципалитетом³⁷.

Познакомившись в общих чертах с разрозненными и довольно скудными источниками для биографии художника, обратимся к ленинградской коллекции его произведений. Это 78 подлинных акварельных рисунков, приблизительный формат каждого листа 31×24 см, изображения — 18×12 см. На некоторых листах в углу рельефно отпечатаны кадуцей и две латинские буквы «Е. В.», хорошо просматривается водяной знак. Все акварели подписаны перуанцем, что подтверждается рядом орфографических особенностей³⁸. Создается впечатление, что эта серия акварелей была выполнена по единому заказу, причем незадолго до ее продажи Шренку.

Коллекция акварелей Панчо Фиерро — научный источник безусловной ценности для этнографов, так как содержит большое количество зарисовок с натуры жителей Лимы в типичных костюмах, относящихся ко времени, когда еще не была распространена фотография, и позволяет судить о таком важном элементе материальной культуры перуанцев, как одежда. Среди рисунков находим изображения костюмов мужчин, женщин, детей, сделанные в различных обстоятельствах их повседневной жизни. Главное место здесь занимают зарисовки индейцев. Художник дает нам представление об индейском населении не только прибрежной части Перу, но всех трех районов страны, подмечая их характерные черты и различия («Индеец Сьерры» (1)³⁹, «Индианка Сьерры. Инка» (9), «Индианка Сьерры в праздничном наряде» (73), «Типичный индеец Монтанья» (77), «Индианка Косты» (75))⁴⁰. Женщина с последней акварели отличается своим более метисским видом (прическа, костюм). Демократический интерес к жизни народа заставил Фиерро обратить внимание на обитателей Сьерры и Монтаньи задолго до того, как деятели искусства и литературы, следуя призыву писателя и ученого Мануэля Гонсалеса Прады⁴¹, стали понимать, что Сьерра и Монтанья — тоже Перу, и занялись изучением их жизни.

Ежедневно художник мог наблюдать индейцев, торговавших вразнос на улицах столицы (обычай, типичный для Лимы XIX в.) — то это был продавец сухарей, то ин-

³⁷ См.: A. Palma, A. Pancho Fierro, стр. 85—86. Рисунками из этой коллекции была иллюстрирована книга A. Palma, *El Palma de la juventud, Selección de tradiciones y poesías*, Lima, 1921; 56 акварелей опубликованы в сборнике [A. Palma y Roman], *Pancho Fierro, acuarelista limeño, Selección publicada bajo los auspicios de la Municipalidad de Lima, en el IV centenario de la fundación de la ciudad*, Lima, 1935. Кроме того, см. альбом J. Sabogal Dieguez, *Pancho Fierro. Estampas del pintor peruano*, Buenos Aires, [1945].

³⁸ Среди них — явление «seseo» — Biscochero Arrosera, Francisco, опускание непроизносимого «h» — Saumadora, Eladero, иногда переход безударного «e» — Amaçis, замена g > j перед «i» — Colejial, а также несколько «сверхкорректных» форм, вроде Cerrano и Zanguagaña; часто недостает диакритических знаков. Это говорит о том, что человек писал слова так, как они произносились в его стране, не будучи особенно искушен в испанской грамматике. Сам Фиерро не подписывал рисунки, и их комментировали коллекционеры Роса Торо, Хакоби, Лавалье, Пальма. В последние годы жизни он стал употреблять бумагу с выдавленной печаткой: «Ф. Фиерро» (см. R. Poggas Barreneschea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 71, 77). Причиной, вероятно, было появление к тому времени ряда подражателей, о чем см. главу «La farándula criolla del panchofierismo» в кн.: M. Gallagher de Parks, *Mentira azul*, Lima, 1948. В данном случае подписи к рисункам сделаны кем-то из окружения художника.

³⁹ Цифры, проставленные в скобках, здесь и далее соответствуют номерам листов по шифру: ЛО ААН, ф. 93, оп. 1, № 24.

⁴⁰ В физико-географическом отношении Перу делится на три района: Косту — длинную полосу побережья с сухими почвами и густо населенными оазисами; Сьерру — раскинувшиеся среди горных хребтов жаркие долины, и, наконец, Монтанью, представляющую собой покрытые лесами и малонаселенные земли на востоке за склонами гор. Это деление оказывает влияние на всю социальную и экономическую действительность страны. Сьерра — индейский, а Коста — испанский или метисский район. Индейская раса и индейские языки, вытесненные из Косты испанцами, нашли прибежище в Сьерре. Социальная структура Монтаньи изучена мало, хотя там существуют поселения с традициями и обычаями, сильно отличающимися от обычаев жителей Косты и Сьерры. Подробнее см.: X. К. Мариа тегги, Указ. раб., стр. 236—241; а также F. Тоог, *Three Worlds of Peru*, New York, [1949].

⁴¹ В одной из своих речей 1888 г. он заявил: «Истинное Перу — это не группки креолов и иностранцев, населяющих полосу земли между океаном и Андами. Истинная нация — это миллионы индейцев, поселения которых рассеяны по восточному склону горной цепи». Высказывание это получило сильный резонанс в перуанской литературе. См.: A. Cometta Manzoni, *El indio en la novela de América*, Buenos Aires, [1960], стр. 16—17.

дианки, криками предлагавшие прохожим сыр, арахис, творог, рыбу, торговки углем и т. д. Мужчины носили брюки до колен, пончо, шляпы с высокой тульей (1). На низшем чоло длинное синее пончо с красными полосами, белые штаны, в руках он держит монету, прося милостыню (5) (рис. 1). Большинство мужских фигур — торговцы, нищие, индейцы — босы, иногда у них на ногах легкие сандалии. Индианки-торговки одевались в длинное синее платье с красным поясом и носили широкополую светлую шляпу, иногда перевязанную яркой лентой (11, 13, 9, 14, 74). Отправляясь в горы, они накидывали на плечо шкуру ламы или альпаки вроде плаща (11, 76).

Жители Лимы в их повседневных занятиях запечатлены на акварелях «Водовоз» (26, 28), «Самбо-носильщик» (30), «Соборный сторож» (48), «Негр-крестьянин» (71) «Булочник» (3), «Молочница» (4), «Торговка маисом» (18), «Негритянка, торгующая птицей» (21), «Дровосек» (27), «Торговка чичей» (25), «Уличная женщина» (58), «Продавщица арбузов» (19) и др.

Фиерро заботливо фиксирует красками оттенки цвета кожи своих персонажей. Здесь есть негры, чоло, самбо, индейцы. Сочувствием и жалостью к обездоленным проникнуты рисунки «Чоло, просящий подаяния» (5) и «Солдат и чоло — рекрут или армейский набор» (67), где изображен бедняк, которого насильно забирают в армию (рис. 2). Или акварель «Индианка-маркитантка в походе» (31), в которой художник говорит о нелегкой доле женщин-торговок, уходивших в Анды за военными отрядами, чтобы облегчить им долгие переходы⁴².

Художник показывает местных жителей в разнообразных позах, что дает возможность более полно наблюдать детали костюма. Городские жители, мужчины среднего сословия носили белые рубахи с засученными рукавами и жилеты без застежек. У торговца травами, погоняющего груженого осла, голова перевязана красным платком, поверх которого набекрень надета круглая плоская шляпа (6).

Женщины, большей частью негритянки и индианки, как и мужчины, носили пончо, но более короткое (21, 23). Детей нередко одевали так же, как взрослых, — в пончо, шляпы и пр. (76). По одной из акварелей мы узнаем, как выглядел костюм лимского фонарщика, сопровождавшего священников для соборования больных. Это элегантно одетый человек с длинными бакенбардами и галстуком, в красной короткой крылатке (49). Своеобразно изображение соборного сторожа или «собачника», одетого как дэнди. Он тщательно подстрижен,

Рис. 1. Нищий чоло в длинном синем пончо с красными полосами (из ленинградского собрания)

носит бакенбарды (48). Служить при церкви считалось большой честью, причем каждому служащему полагался особый костюм, более нарядный в дни праздников.

За годы республики во внешности и привычках горожан прсизошли перемены. В мужской одежде исчезли старинные испанские плащи, расшитые камзолы, кружевные манжеты, стали популярны черный сюртук, фрак, маленький галстук из атласа или бархата, шелковые жилеты, длинные брюки по фигуре, желтые перчатки, трости и в качестве украшения — массивные часы с музыкой. Мужчины перестали носить парики, пудрить волосы, сняли с поясов короткие шпаги. На лицах, прежде гладко выбритых, стали появляться усы и эспаньолки. Фиерро подмечает эти новшества и не без юмора изображает их в портретах знати.

Особенно любил художник рисовать лимскую женщину, «тападу», в традиционной сайе, юбке с продольными складками, сужавшейся книзу (*saya ajustada*), и манто, платке, накинута на голову и плечи и, как правило, прикрывавшем один глаз. «Тапада» стала в его творчестве чуть ли не «репрезентативным» произведением. Настоящую сайю мог сшить только лимский портной и для ее изготовления требовалось

⁴² Как утверждал американский путешественник И. Дж. Сквир, почти каждого перуанца в перуанской армии сопровождала маркитантка, которая могла быть формально его женой. См. A. P u r s c h e, Указ. раб., стр. 123.

14 вар, или около 11 метров атласа. Она могла быть различных цветов⁴³, манто же всегда было черным. В год приезда Шренка в Лиму женщины уже начали забывать типичную одежду, сайя стала широкой книзу (*saia desplegada*), вошли в моду кринолин, воланы, разноцветные платки, однако кое-где появлялись еще «тапады», похожие на прежних⁴⁴.

В коллекции есть девять акварельных изображений жительниц Лимы в сайе и манто, причем рисунки хронологизированы и учитывают эволюцию этого женского костюма: «Сайя и манто» (59), «Коленопреклоненная женщина в старинной сайе» (57), «Старинная сайя 1830 года» (60), «Дамы в сайе и манто в церкви. 1836 год» (63) (рис. 3), «Старинная сайя. 1840 год» (64), «Современная сайя 1852 года» (56), «Женщина в современной сайе и манто» (61), «Сайя и манто 1854 года» (2). Изображая сайю и манто, художник подчеркивает, что их носили все городские женщины, кроме рабынь; мы не видим ни одной индианки в таком костюме.

Отличается от народных образцов персонаж рисунка «Судья», это верный страж порядка и законности, опора высшей власти (51). У него большая голова, увенчанная треуголкой с султаном, он во фраке, с орденом на шее⁴⁵. Скрытая улыбка сквозит и в некоторых зарисовках армии лимского духовенства: это священник из церкви при монастыре Блаженной кончины в черном одеянии с нашитым красным крестом на груди (рис. 4), и одетый в синее монах-францисканец с выстриженными волосами на затылке, служитель монастыря босых из общины Санта-Роса-де-Окопа, фигуры монаха из конгрегации бородачей, с бородой и в черной широкополой шляпе, украшенной сзади двумя кисточками (38), миссионера в коричневом платье и в такой же накидке с капюшоном, из-под которого выглядывает профиль его смиренного лица (41), послушники, семинаристы. Карикатурно написан простой священник в длинном одеянии и в плоской шляпе с загнутыми вверх полями (42).

Художник останавливает наше внимание на прическах жителей. Мужчины-чоло, судя по рисункам, носили длинные волосы, заплетенные сзади в косу, а спереди ниспадавшие на щеки (5, 65).

Примечательны изображения характерных сценок перуанской жизни тех лет. Вот, к примеру, рисунок «Веселье в Аманкаес» (66)⁴⁶ или «Сангуаранья» (69)⁴⁷ и «Самакуэка» (68) (рис. 5) — народные танцы под пение, от которых затем произошли по-



Рис. 2. Солдат и чоло-рекрут (из собрания Музея испанского общества Америки)

⁴³ Представительницы аристократии носили в основном черные сайи, женщины же среднего сословия предпочитали яркие краски. См. А. Pursche, Указ. раб., стр. 108—109.

⁴⁴ [Н. А. Фесун], Указ. раб., стр. 105.

⁴⁵ «Судья» напоминает центральную фигуру акварели Фиерро «Супруги, направляющиеся к церкви в святой четверг», хранящейся в Лиме.

⁴⁶ Аманкаес — пологая долина близ Лимы, покрытая цветущими в течение многих месяцев желтыми орхидеями (атапсау). Ежегодно 24 июня в день святого Хуана туда направлялось после полудня почти все население города; устраивались длившиеся долго народные празднества и развлечения. Теперь 24 июня каждого года в Аманкаес отмечается День индейца.

⁴⁷ Не исключено, что в этой акварели Фиерро намеревался иронически представить армейского офицера (ср. описание формы гвардии президента в ст. [Н. А. Фесун], Указ. раб., стр. 108). Тогда тема ее очень сходна с замыслом описанной выше акварели «Сцена в военном госпитале Сан-Бартоломе».

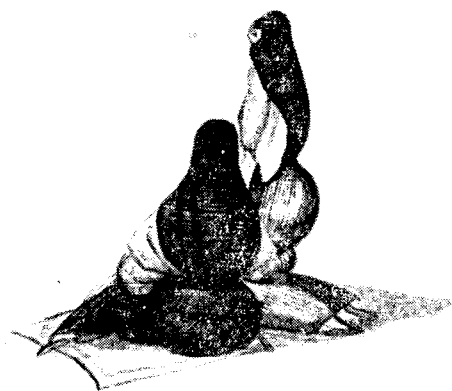


Рис. 3. Дамы в сайе и манто в церкви. 1836 г. (из ленинградского собрания)



Рис. 4. Священник (из собрания Музея испанистского общества Америки)

пулярные в Перу и Чили песни-танцы «маринера» и «куэка». В Чоррильос, поселение индейцев-рыбаков в 8 милях от Лимы, имели обыкновение приезжать семьи состоятельных горожан для морских купаний. За реал они арендовали индейские хижины на берегу и нанимали индейцев и чоло в качестве учителей плавания или слуг. Одна из сцен подобного отдыха запечатлена на акварели «Чоло — учитель плавания» (65)⁴⁸.

О весьма распространенном обычае рассказывает рисунок «Индеец с ракетами на пути в Сьерру» (8)⁴⁹. Изготавливавшиеся ремесленниками ракеты для фейерверка использовались во время празднеств, в религиозных процессиях, при католических мессах; употребляли их и как сигнальные средства, когда нужно было оповестить о прибытии какого-нибудь знатного лица. Этот обычай возник в годы конкисты и с тех пор был принят как метисной, так и туземной частью населения.

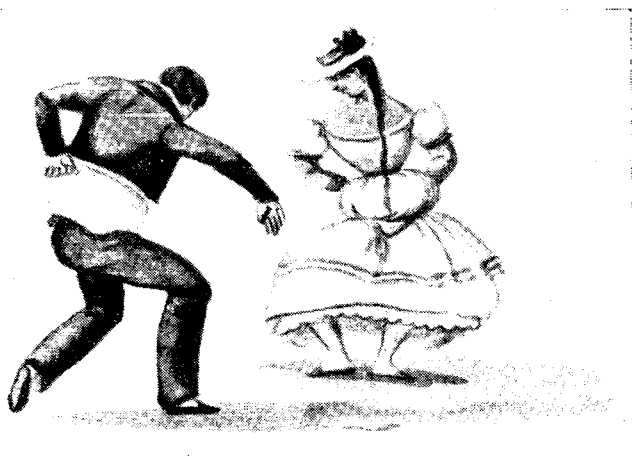


Рис. 5. «Самакуэка» — народный танец (из ленинградского собрания)

На рисунках представлен бытовавший в Перу индейский обычай переносить младенцев за плечами. Женщины привязывали их к шее с помощью манто, что позволяло занять руки продуктами (9, 31)⁵⁰. Другая женская привычка тех времен — приносить с собой в церковь коврик, на который дамы становились, чтобы молиться (57, 61, 63).

По вечерам, если не светила луна, Лима погружалась в темноту, так как свечи в больших фонарях, висевших почти у каждой двери, догорали часам к десяти, и никто не менял их. Поздний прохожий всегда нес свечу, если его не сопровождал слуга с фонарем. Торговля свечами, которые пучками прикреплялись продавцом к длинному шесту, переносимому на плече, бойко шла днем (7).

Часто торговцы носили товары на голове. Именно так изображены продавщицы пышек (22), рисовой каши (23), торговка чичей (25). Интересна акварель «Мороженщик». Человек держит на голове большой деревянный сосуд со льдом, в нем бидон с мороженым (рис. 6). Эти люди одними из первых появлялись по утрам на улицах. Как отмечали путешественники, обычай приготовления мороженого сохранился у жителей столицы издавна, и она была едва ли не единственным южноамериканским городом, куда для этого ежедневно привозили с гор лед⁵¹. Перуанцы считали, что мороженое

⁴⁸ Аналогичный рисунок, но под названием «Купание в Чоррильос», имеется в Испанском обществе Америки. См. A. Purtsche, Указ. раб., стр. 124.

⁴⁹ Примитивные ракеты представляли собой патрон из полого стебля сахарного тростника или осики, перевязанного просмоленной веревкой и набитого порохом. Патрон прикреплялся к концу длинной палки и разрывался в воздухе, когда через отверстие с одного из его концов поджигали порох.

⁵⁰ Такой же способ был распространен в Мексике, Гватемале и некоторых других latinoамериканских странах.

⁵¹ См. [К. Т. Хлебников], Взгляд на полвека моей жизни (Из записок К. Т. Х.), «Сын Отечества», ч. CLXXV, 1836, стр. 322.

как ничто другое освежает кровь. Более распространен был иной способ транспортировки товаров: торговцы разъезжали на ослах, лошадях, мулах, обвешанных корзинами, бочками, коробками из козьей кожи (26, 27, 28). Характерной моделью для художника служили также носильщики, перетаскивавшие тяжести на спине (29, 30).

Начав свою художественную биографию с афиш корриды, Фиерро не оставлял своего давнего увлечения; в коллекции есть четыре акварели, относящиеся к бою быков и позволяющие судить об особенностях корриды в Перу. Одна из них говорит о том, что перед началом боя быков устраивалось представление с так называемым «харипео», т. е. седланием быка. Перед нами человек в легкой белой одежде, который, с трудом удерживаясь верхом на спине быка, с помощью палки перекручивает его тело веревкой (54)⁵². На другой акварели изображены короткая попона на спине животного и перевязь на шее, указывающие на тот же обычай. Костюмы участников боя быков отличались от испанских. Вместо принятого в Испании ярко-желтого с красным нарядом пикадора на перуанском рехонеадоре, держащем наперевес длинную гаррочу, обычные белые длинные брюки, пончо и чисто лимская шляпа (рис. 7). Наряды капеадора и бандерильеро менее богаты, нет ярких аппликаций, красных галстуков, черных шапок⁵³.

Много внимания уделяет Фиерро всадникам. Об этом свидетельствуют акварели «Негр, путешествующий верхом по обычаю страны» (72), «Чоло верхом в традиционной позе» (32) и др. Перуанцы очень увлекались лошадьми и использовали их всюду. Конь служил бедным и богатым и был для Панчо одним из любимейших образов, хотя он и не интересовался специально миром животных. К этим образам он прибегает для более полной характеристики того или иного персонажа. Наблюдательность позволяет художнику верно передавать упряжь, сбрую лошадей, мулов и ослов, служивших тогда основным видом транспорта в столице. Он никогда не изучал законов перспективы и часто пишет лошадей в более или менее одинаковом, одинады найденном положении. Тенденция к стереотипизации положений животных проявляется и в акварелях, посвященных корриде, на которых перуанцами, казалось бы, одно и то же изображение разъяренного быка (52, 54, 55).

Все персонажи Панчо Фиерро жизненны, будь то показанные с легкой иронией высокомерные представители властей, пышные дамы, вонючие сеньоры или простой народ, написанный с сочувствием.

Диапазон творчества акварелиста очень широк; его волновало разное изображение человеческих судеб, заботы человека. Мы почти не видим у него зарисовок природы. Единственная

Рис. 6. Продавец мороженого (из собрания Музея испанистского общества Америки)



сценка с привлечением пейзажа запечатлена на акварели «Чоло — учитель плавания». Фиерро интересовала жизнь всех слоев городского населения, и он постоянно стремился к показу современного ему человека. Особенность его мастерства — это умение несколькими лаконичными штрихами передать местный колорит. Его индейцы и самбо

⁵² Суть традиции, существовавшей в Лиме с 1674 г., заключалась в том, что наездник должен был доскочить верхом на быке до середины арены. Если это ему удавалось, он получал быка в награду. См. J. E. Calmell, *Diccionario taurino del Perú* Lima, 1943, стр. 51.

⁵³ Cp. D. Perea, ¡A los toros! Album compuesto de 28 acuarelas originales del reputado pintor de escenas taurinas..., Barcelona, s. a.

ремесленники и рабочие, водовозы, рыбаки, торговцы — истинные хозяева улицы. В непринужденной технике пишет он народные празднества, танцы, и в его произведениях всегда сквозит веселая искра. Фиерро увековечил типаж большого южноамериканского города, передавая настроение и характер людей при помощи выразительного жеста, ситуации.

В основе его работ лежит легкий карандашный набросок рисунка, на который затем накладывался прозрачный слой акварели. Светлый фон и уверенные линии подчеркивают силуэт, живопись которого дает ощущение потенциальной динамичности.

У Фиерро почти нет многофигурных композиций. В миниатюрных фрагментарных сценах сжато и обобщенно отражена действительность целой эпохи. При всем минимуме изобразительных средств он умел выразить многое. Для него очень важен цвет, который он использовал энергично и содержательно. Краски, всегда яркие и разнообразные, подчеркивающие близость Фиерро индейских традиций, составляют удивительную гамму.

Биографы Фиерро, повторяя высказывание Р. Пальмы, называют его талантливым предшественником современных карикатуристов Перу, указывая, что его кисть часто стремится к гротеску, насмешливой и нарочитой деформации, наделяя объект сатиры гипертрофированной головой, гигантским носом⁵⁴.

Во всех акварелях проявляется свойственная живописцу точность в деталях, хотя для него не столько важны костюмы, внешность, сколько тип человека. Рисунки его представляют интересный этнографический документ, достоверно отображающий быт первых 50 лет Перуанской республики. Ведь многие обычаи, запечатленные художником, либо неизвестны, либо совершенно исчезли.

Если все, кто занимался творчеством Фиерро, единодушно признают интерес его акварелей для изучения перуанской жизни определенного периода, то значимость его рисунков для искусства была предметом споров⁵⁵. Критики, охотно называвшие Фиерро художником-летописцем или бытописателем старой Лимы, не понимали его примитивный, «вульгарный» метод. Правда, работы его не раз экспонировались на выставках перуанской живописи, например, в начале 1940-х гг. в Лиме или в 1955 г. в Мехико. Х. Байли убежден, что эти рисунки — не только историко-этнографические материалы, но и подлинное свидетельство заслуг Фиерро как живописца⁵⁶. «Панчо Фиерро — это первый креольский художник Перу, воспринявший великолепный калейдоскоп форм своей земли, до него никем не замеченных, — говорил Хосе Сабогаль, — он открывает новый период в истории перуанского изобразительного искусства, который принадлежит новому обществу, возникшему после колониальной эпохи»⁵⁷.

Творчество Фиерро оставило заметный след в истории живописи Перу. Современные прогрессивные художники, в частности представители индеанистской школы, глава которой Х. Сабогаль был большим почитателем искусства Фиерро, видят в работах лимского акварелиста проявление таланта народа и учатся у их автора любить и понимать простых людей. Он был народным художником и по происхождению и по духу. Поэтому творчество его так ценил Х. К. Мариатеги⁵⁸.



Рис. 7. Перуанский рехонеадор (из ленинградского собрания)

⁵⁴ См. R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 71, 72.

⁵⁵ См., например, «Arte del Perú. Exposición», Mexico, 1955, стр. 58.

⁵⁶ См. R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 80.

⁵⁷ J. Sabogal, Pancho Fierro, pintor peruano, «Cuadernos Americanos», Mexico, 1943, vol. VIII, № 2, marzo — abril, стр. 156.

⁵⁸ См.: Х. К. Мариатеги, Указ. раб., стр. 296.

В печати Перу прошлого века трудно найти упоминания об уличном рисовальщике. Лишь в 1877 и 1878 гг. в юмористическом еженедельнике «Ла Брома» появились заметки поэта и журналиста Асискло Вильярана «Дон Франсиско Фиерро, перуанский художник-акварелист»; много позже популярный рассказчик Исмаэль Порталь развлекал читателей краткими воспоминаниями и серией анекдотов о художнике⁵⁹. Долгие годы его картинки ходили по рукам, их никто не принимал всерьез. Только через десятки лет в Перу поняли научное и художественное значение его наследия. Роса Торо в июле 1885 г. писал Р. Пальме, что эти акварели могли бы стать превосходными иллюстрациями к этнографическим сочинениям⁶⁰. Задолго до того об этом подумал молодой русский этнограф Л. И. Шренк. Будущий директор Петербургского этнографического музея приобрел собрание работ Панчо Фиерро не как экзотический сувенир, а сознавая их ценность для исследователей и намереваясь включить рисунки в книгу о своем путешествии.

Ленинградская коллекция акварелей замечательного перуанского живописца, привезенная из-за океана русским ученым, может служить предметом плодотворных исследований со стороны этнографов-латиноамериканистов и искусствоведов, интересующихся костюмбризмом; ее издание, определенно, было бы с интересом встречено как советскими и зарубежными учеными, так и всеми, кто интересуется историей культуры Латинской Америки.

⁵⁹ См. I. Portal Esponosa, *Cosas limeñas*, Lima, 1919, стр. 178—189.

⁶⁰ См. R. Porras Barrenechea, J. Bayly, Указ. раб., стр. 75.